

Sodobnost

11-12

Letnik 73
november–december 2009

Uvodnik

dr. Iztok Simoniti: Bogovi ne umirajo 1379

Mnenja, izkušnje, vizije

Tone Peršak: Duša Evrope ali “Evropska kultura” 1399

Brati ali ne brati ...

Pierre Bayard: Družabna soočenja..... 1424

Pogovori s sodobniki

Jože Horvat s Pinom Poggijem 1431

Predstavljamo

Književnost Lužiških Srbov 1440

Sodobna slovenska poezija

Tone Pavček: In spet soline 1477

Milan Vincetič: Skritosti 1486

Tina Kozin: Naphana nebesa 1493

Vinko Möderndorfer: Nimam več sadja zate 1501

Sodobna slovenska proza

Sebastijan Pregelj: Mož, ki je jahal tigra 1509

Zgodbe iz sveta

Edogava Ranpo: Gosenica 1523

Sodobni slovenski esej

Katarina Majerhold: Umetnost in ljubezen do umetnosti 1537

Kritika – knjige

Aleš Debeljak: Tihotapci kamnov (Milan Vincetič)	1547
Uroš Zupan: Rilke proti Novim fosilom (Lucija Stepančič).....	1550
Jurij Hudolin: Ljubezni (Barbara Jurša)	1554
Vanja Pegan: Potovanje na začetek poti (Uroš Črnigoj)	1558
Tadej Golob: Svinjske nogice (Andrej Lutman)	1561

Gledališki dnevnik

Vesna Jurca Tadel: Režiserski ekstremi	1564
Matej Bogataj: Ješči in jedeni, požrešni in požrti	1573

Obletnica

Petra Tanko: Čas za revolucijo	1583
--------------------------------------	------

Popravek	1593
-----------------------	------

Letno kazalo 2009	1596
--------------------------------	------

dr. Iztok Simoniti

Bogovi ne umirajo

Za katoliško cerkev, ki vedno potrebuje veliko sovražnikov, je tudi 20. stoletje sovražni čas moderne. Cerkev trdi, da je sodobni človek tako povzdignil svobodo, da je z radikalnim sekularizmom izrinil cerkev in religijo iz družbe. Cerkev s takim odnosom do moderne škoduje veri, vernikom in sebi. To je tema eseja, v katerem razmišljam o vlogi posameznika ustvarjalca in naravi človeškega znanja; pa tudi o neuničljivosti idej, še posebno zagovornikov absolutnih vrednot, za katere cilji vedno posvečujejo sredstva.

1. Posameznik

Ustvarjalnost je dejavnost, zaradi katere spreminjamo mnenje o sebi, svetu in kozmosu. Ker se ideje še vedno rojevajo v eni človeški glavi, je posameznik – kot *homo creator* ali *servus dei* – za ustvarjalnost bistven. Cerkev trdi, da zaradi njegove svobodne ustvarjalnosti v zahodnem svetu danes prevladujejo moralni relativizem, individualizem in subjektivizem; zaradi malikovanja svobode človek izgublja življenjski smisel, ki ga zagotavlja samo religija. Prepad med cerkvijo in demokratično družbo zadeva prav položaj posameznika, ki hoče živeti v družbi različnih. Cerkev noče sprejeti človeka takega, kakršen je, hoče ga pregnesti po božji podobi, kot jo vidi sama, in to zaradi čisto sekularnih – posvetnih – potreb.

Pri bistvenih vprašanjih življenja, ki vedno zadevajo posameznika, se nepomirljivost med krščanskimi cerkvami in zahodno svobodo stopnjuje. Prvič, mislim na sklop vprašanj v zvezi s spolnostjo, evtanazijo in smrtno kaznijo. S temi vprašanji se zahodna civilizacija ukvarja od Mojzesa in Homerja sem. Drugič, mislim na vprašanja v zvezi s kloniranjem, poskusi na matičnih celicah in gensko manipulacijo ter na vedno številnejša vprašanja bioetike, kot so sterilizacija, evgenična selekcija s prenatalno diagnostiko, izbira spola in rasnih posebnosti. In tretjič, mislim na vprašanja v zvezi s

splavom, istospolnimi porokami, posvojitvijo otrok, umetnim oplojevanjem neporočenih žensk. Prva tri vprašanja so vsebina klasične, vsa druga pa sodobne humanistike. V humanistiko namreč sodi vse, k čemur človek zaradi svoje ustvarjalnosti seže z mislijo in dejanjem; in "kamor seže z mislijo in dejanjem" pomeni "prostor" (svet), v katerem človek ustvarja duhovne in materialne proizvode. Vsekakor bo problemov, ki bodo posledica človeškega ustvarjanja, vedno več; tako rekoč vsi bodo tudi povezani z vprašanjem svobodnega posameznika v družbi različnih.

2. Ustvarjalnost, potrebe, vrednote

Človek je to, kar duhovnega in materialnega ustvari; njegove iznajdbe – religija, filozofija, umetnost, mitologija in znanost – so le sinonimi za dejavnost, ki jo razume kot nujno za življenje. Ustvarjalnost torej sprožijo potrebe iz resničnega življenja; in resnične potrebe oblikujejo vrednote, ki usmerjajo naše ravnanje v vsakdanjem življenju. Od vrednot (resničnih potreb) je odvisno, ali je ustvarjalnost usmerjena v življenje ali proti njemu; po navadi gre za to, ali podreditev, smrt in sodelovanje z drugim vidimo kot pogoj za svoje življenje. V nevidnem svetu resničnih potreb in vrednot se ustvarja energija za prodor v zunanji svet. Ne vem, ali je človeški nevidni svet večji od vidnega, vem pa, da je človekov nevidni svet hrepenenj, čutenj in hotenj nevaren. Kako zelo je nevaren, kažejo tisti duhovni in materialni izdelki, ki so namenjeni samo človeškemu uničevanju in podrejanju.

Zato ni res, da ustvarjalnost prehiteva sposobnost človeka, da razmisli in se etično opredeli do posledic ustvarjenega. Res je nasprotno; človek, če le zmore, ustvari to, o čemer je dolgo razmišljal in hrepenel ter do česar se je etično opredelil v trenutku, ko je tak – duhovni in materialni – izdelek definiral za potrebnega, pa naj gre za ideje netolerance, kot je monoteizem, jedrsko bombo, ki je namenjena samo uničevanju, ali pa človeški klon, ki ga lahko uporabimo v dobro ali slabo človeku.

Ustvarjalnost torej izhaja iz vrednot, ki jih oblikuje resnično življenje; pri tem je pomembno, ali menimo, da naše potrebe in ustvarjalno energijo organizira Bog ali evolucija. Bog in evolucija namreč delujeta zelo različno; evolucija ohranja življenje z raznovrstnostjo življenjskih oblik, Bog pa ohranja samo tiste, "ki so mu po volji" (Lk 2,1–14). Skratka, vrednote bomo spremenili, če bomo spremenili potrebe; od teh je odvisno, koliko duhovnih in materialnih izdelkov bomo ustvarili proti človeku in naravi. Različnejše bodo potrebe, različnejše bodo vrednote in manj bosta predvidljivi ustvarjalnost posameznika in prihodnost vseh. Pomembnejše od spoznanja, da z

nasiljem ni mogoče doseči enotnosti vrednot, je spoznanje mon(ote)izmov, da so ideje nasilja zelo uresničljive in učinkovite v vsakdanjem življenju.

Demokracija umre, če delovanja tistih, ki so proti svobodi, ne more preprečiti. Kljub različnosti vrednot posameznikov je zahodna svoboda najmanj nepredvidljiva glede tega, kaj bo človek ustvaril proti drugemu človeku in naravi. Za svobodno življenje različnih je torej potrebno vsaj minimalno soglasje posameznikov o vrednotah. Vendar to soglasje sploh ni tako minimalno! Zahodne ustave namreč definirajo zapleteno organizacijo družbe, ki mora omogočiti, da vrednote – pravice in dolžnosti – živimo v vsakdanjem življenju. S tem hočem reči, da demokratična država ne more biti vrednostno nevtralna ali moralno relativistična, temveč da morajo organi države varovati tiste vrednote, ki omogočajo svobodo različnim. Za zahodno svobodo je vrhovna vrednota ohranitev pluralnosti. Če nočejo nasilja, morajo biti za družbeni pluralizem tudi zagovorniki absolutnih vrednot, pa naj gre za monoteiste, zagovornike Enega boga, ali moniste, zagovornike Ene ideje.

3. Absolutne vrednote

Če človek ustvarja, kar mora, zato, ker to potrebuje, je nesmiselno zahtevati, da “človek nekaterih stvari absolutno ne sme delati”; enako nesmiselno je tudi vprašanje: “Ali človek to, kar zmore, tudi sme?” Zato odgovor na obe, da “Ne smel!”, ne rešuje ničesar. Človek 20. stoletja, človek (post)moderne, je delal pretežno to, česar ne bi smel, vendar je storjeno razumel kot nujno za uresničitev resničnih potreb (vrednot) v notranjem svetu. Zato moramo biti zelo pozorni do potreb zagovornikov enega Boga ali Ideje. Enost namreč lahko izhaja le iz absolutnih vrednot, ki jih je v družbi različnih mogoče samo nasilno vzpostaviti. Absolutne vrednote so vedno v temelju absolutnega zla.

Zato ne prepričajo vrednote religij in ideologij s katalogi dejanj, ki jih človek absolutno ne sme narediti. Ne gre toliko za klasične prepovedi: ne laži, ne kradi, ne ubijaj; gre za sodobne prepovedi: ne sodeluj pri splavu, evtanaziji, kloniranju ipd. Branje svetih knjig in praksa monoteizmov uči, da se Enoboštva zato, da bi se ločila od drugih eno- ali mnogoboštev, utemeljujejo s sistematičnim kršenjem vrednot, ki so nujne za svobodo posameznika in pluralno družbo; predvsem zanikajo vse temeljno človeško. Mon(ote)izmi vsebujejo strukturno zlo, ker je njihovo nasilje primarno napadalno in ne obrambno. To pomeni, da bo razodeta religija nasilje vedno uporabila zato, da bo prevladala nad drugo religijo in kulturo. V zgradbi etičnih sistemov monoteizmov je na vrhu vrednota Vrednot (“Veruj v enega Boga”); ker jo je treba uveljaviti ali ubraniti z

vsemi sredstvi, je *modus operandi* religij in ideologij absolutnih vrednot lahko samo nasilje. Tudi najnovejša cerkvena zbirka “absolutno prepovedanih dejanj (ne sodeluj pri splavu, evtanaziji, kloniranju, istospolnih porokah, posvojitvah, umetnem oplojevanju neporočenih žensk itn.) v bistvu implicira nasilje, saj je proti pravici izbire, ki je temeljna svoboščina posameznika. Pravice pa imamo samo takrat, kadar jih lahko uveljavimo, torej kadar nekdo (država!) mora zagotoviti uveljavitev določene pravice. Ženska ima pravico do splava in oseba do evtanazije, samo kadar lahko to pravico uveljavi.

4. O človeških iznajdbah in potrebi po veri

Če kot ateist, povprečen intelektualec in poznavalec razmišljam o cerkvenih stališčih in praksah zadnjih desetletij, dobim vtis, da cerkev škoduje sebi, vernikom in veri. To obžalujem, saj človek vero – z bogom, bogovi ali brez njih – potrebuje toliko kot vse druge iznajdbe: filozofijo, umetnost, mitologijo in znanost. Zato evolucionisti zmotno trdijo, da je religija slepi in škodljivi rokav evolucije. Verjetno to počno tako duhovito zato, da bi jezili kler.¹ Ker je religija tako konstitutivna za človeka kot umetnost, filozofija, mitologija in znanost, je epistemološko naduto in teološko škodljivo trditi, da je najpomembnejša iskalka smisla, saj edina omogoča moralno življenje. Presežnega, duhovnega in metafizičnega je v umetnosti, filozofiji, mitologiji in znanosti – začeniši z odkrivanjem vesolja – toliko kot v religiji. Religija “metafizično” samó dobro izkorišča, saj se najbolje počuti v neizrekljivem, nedoumljivem in skrivnostnem. Tudi če bi hotel, človek ne more ustvariti svojega sveta brez metafizike; ta je del usode (potrebe) človeka iskalca.

Vsakdanje življenje vernih kaže, da religioznost ni dovolj za moralno življenje, čeprav imajo religije zelo dobro razvit “odpuščevalski” instrumentarij, s katerim verne sproti razbremenjujejo odgovornosti za posledice njihovih dejanj. Te “odpuščevalske” tehnike pa kažejo na nekompatibilnost religiozne etike z etiko zahodne svobode glede osrednjega vprašanja človeške odgovornosti. Mon(ote)istične – religiozne in ideološke – etike namreč svojim vernikom “odpuščajo grehe”, tudi kadar so največji zločinci proti človeštvu. Etika zahodne svobode, ki pozna nezastarljivost zločinov, tega ne omogoča.

Cerkev je torej v monoteističnem bistvu in v politikah proti zahodni svobodi, čeprav samo ta omogoča svobodo za različne. S trditvijo, da je

¹Richard Dawkins, Bog je zabloda, Zbirka Intermundia; Modrijan 2007, Ljubljana. To je duhovita in pomembna knjiga zaradi reakcij humanistov in naravoslovcev, teologov in znanstvenikov, ki jih je sprožila. Vatikanski kler je nanjo reagiral po stari navadi: veri in vernikom v škodo in sebi v posmeh.

Cerkev proti zahodni svobodi, hočem reči vsaj dvoje: prvič, če bi Cerkev imela možnost ustvariti družbo po svoji volji, bi ustvarila “teokracijo”, ki je v temelju nasprotna zahodni svobodi. In drugič, cerkev je danes v zahodni družbi svobodna, tako kot druge cerkve, vendar ne zato, ker je sama za svobodo (drugačnih), ampak zato, ker je svoboda izbojevana zaradi nasprotovanja cerkvi. Sekularizma tukaj ne razumem samo kot ločitev cerkve od države in vere od politike, ampak tudi kot ločitev vsega evangelijskega (talmudskega, koranskega) od intelektualnega javnega življenja. To pomeni, da se v javnem življenju republike ne da sklicevati na teologije in svete knjige; kdor pa se, tvega, da bo tudi “najsversejši” postalo predmet javnega razmisleka. V prostoru republike ni mogoče sodelovati in *a priori* zahtevati spoštovanje vere ali nazora zato, ker sta utemeljena z absolutnim. Zahodna svoboda nasprotuje *formi mentis et modus operandi* mon(ote)izmov.

5. O sovražnikih in upadu religioznosti

Moderna je tudi v 20. stoletju sprostita potrebo po novih vrstah sovražnikov zato, ker ni bila sposobna spremeniti krivične družbe in zaustaviti norih ambicij zasebno sicer pobožnih katoliških cesarjev Nemčije in Avstro-Ogrske. Čeprav so “Rimljani še prepoznavali kristjane po tem, kako so se med seboj ljubili,” lahko rečemo, da kristjanov zadnjih tisoč petsto let ni mogoče spoznati po medsebojni ljubezni. S tem želim opozoriti na lahkotne in zmotne trditve, da so za vse zlo 20. stoletja krivi totalitarizmi. Za prvo svetovno vojno in kolonializem ne moremo kriviti totalitarizmov: komunizma, fašizma in nacizma. Prva svetovna vojna je predvsem prva zmaga hudiča, ki je odprl pot absolutnemu zlu. Katoliška cerkev je kolonializem, tako kot danes globalizacijo, vedno razumela kot priložnost za evangelizacijo; ta se v praksi kaže kot kraja tujega prostora in vernikov ter kopičenje bogastva.

Zato ne smemo pozabiti tega, kar je Cerkev v moderni “slabega storila in dobrega opustila”. Posledica prve svetovne vojne je poraz evropskega liberalizma in zmaga monizmov – komunizma, fašizma in nacizma, ki so brezbožni otroci judovsko-krščanskega monoteizma. Monizmi, ki so se utemeljili z določitvijo rasnih, idejnih in razrednih sovražnikov, so tako prevzeli strukturno nujnost monoteizmov. Za mon(ote)izme imajo uničeni sovražniki funkcijo pravne žrtve, ki naj združi istoverne. V resnici to učinkuje zelo kratkotrajno, saj so stalno potrebne nove žrtve (mučeniki) za nove sprave, vendar nikoli s pripadniki druge veroizpovedi ali druge vere. Ker krščansko razklana cerkev ne more ničesar prispevati k sodobni združeni Evropi, bi bilo nesmiselno

omenjati krščanske korenine v ustavi svobodne Evrope. Ne pozabimo, da je Zahodna svoboda – z demokracijo, republiko in liberalizmom – rezultat grško-rimske tradicije in posledica odpora proti judovsko-krščanski.²

Ker monoteizmi in monizmi potrebujejo sovražnike, jih stalno ustvarjajo; zato škodi, kadar zanikamo zvezo med konceptom Enega boga in Ene ideje. Če bi namreč institucije mon(ote)izmov (cerkve in partije) lahko organizirale življenje ljudi po svojem prepričanju, bi bila to vedno totalitarna družba, saj Enost mora v celoti obvladati posameznika in družbo. Režimi Ene ideje (monizmi) so najprej vzpostavili totalitarizem doma – v Sovjetski zvezi, Italiji in Nemčiji – in nato sprožili drugo svetovno vojno; začela se je z napadom Nemčije in Sovjetske zveze na Poljsko.

Teologije monoteizmov in ideologije monizmov nasilje upravičujejo z različnimi eshatologijami (mitologijami o končnih stvareh), vendar imajo njihovi režimi sicer različna imena, toda isto ambicijo po popolnem obvladovanju in uničenju drugačnih; prav tako so za ta cilj pripravljeni uporabiti vsa sredstva. Čeprav izhajajo iz različnih mitologij, vsi “sanjajo” o končnosti in večnosti; z njimi se končata zgodovina (komunizem in nacizem) in čas na Zemlji (drugi prihod Kristusa), začne novo štetje (po rojstvu Kristusa, zmagi revolucije v Franciji, fašizma v Italiji in nacizma v Nemčiji) in napačijo tisočletno božje kraljestvo na zemlji, tisočletni *reich* v Nemčiji in večna *era fascista* v Italiji.

Moderna je Zahodu pokazala možnost zloma civilizacije; že od konca 19. stoletja ga je napovedovala v beletristiki, glasbi, kiparstvu, gledališču in poeziji. Najostrejši kritik moderne filozof F. Nietzsche je skupaj z umetniki uzrl očem nevidno, vendar pa je bil preveč noro jasnoviden, da bi mu kdo verjel! Napovedovalna moč umetnosti je velika zato, ker človeška *episteme* – sposobnost (raz)umevanja in delovanja – deluje po logiki vezne posode, ki jo bom pojasnil v nadaljevanju. Prav zaradi napovedovalne sposobnosti umetnosti – glasnice slabih vesti – moramo biti pozorni na sodobne, pretežno pesimistične artizme vseh vrst, ki kažejo, da še globoko tičimo v nasilni moderni. Umetnost očitno ne blefira, ampak svari pred tem, kar spodbujajo religije in ideologije Enosti! Znanost pa na stanje nasilnega duha najjasneje opozarja s svojimi uničevalskimi orožji. Ko bodo proizveli umetnosti, filozofije, mitologije, religije in naravoslovnih znanosti drugačni, bo drugačen tudi človek. Takrat bomo v postmoderni!

Moderna je sprožila potrebo po ustvarjanju novih vrst sovražnikov, s katerimi je treba obračunati na “nov” način; odprla pa je tudi pot svobodi,

²O dialektični tekmi, ne pa o stapljanju grško-rimske in judovsko-krščanske tradicije v zahodni civilizaciji, glej: I. Simoniti, *Ena civilizacija, dve kulturi*; Revija Sodobnost, št. 10, 2008 Ljubljana.

ki se je kot možnost boljšega življenja že več kot dvesto let dokazovala v anglosaškem svetu. Zato ne drži starikava trditev kristjanov vseh veroizpovedi (in *mutatis mutandis* judov in muslimanov), da moderna svoboda nujno povzroči upad religioznosti posameznikov in družbe. Za nastajanje vedno večje škode je odgovorno tako cerkveno učiteljstvo kot laično akademsko (ne)izobraženstvo, ki hrupno ponavlja, da več modernosti pomeni manj religije in več znanosti manj vere ter da je sekularnost poglavitni sovražnik cerkve. Cerkev to samoškodljivo idejo goji še danes; tako vzdržuje potrebo po stalnem sovražniku, hkrati pa kaže, da narobe razume naravo človeškega znanja: človeške *episteme* kot spoznavne in ustvarjalne sposobnosti.

6. O naravi človeškega znanja – logika vezne posode

Človeške iznajdbe – filozofija, religija, mitologija, umetnost in znanost, ne glede na to, ali so rezultat božjega ali evolucije –, služijo različnim potrebam in so samo poti nenehnega iskanja. V vsakdanjem življenju vsebine (*episteme*) človeških iznajdb, kot ideje ali prakse, med seboj tekmujejo, se izključujejo ali čisto zanikajo. Vendar se medsebojno niti ne razveljavljajo niti druga drugi ne zmanjšujejo prostora; to pomeni, da se med seboj spodbujajo, skupaj rastejo ali padajo. Odnos med temi iznajdbami – filozofijo, religijo, mitologijo, umetnostjo in znanostjo – ni hierarhičen glede na vsebino, čas ali pomen; nobena izmed teh iznajdb ni večja od drugih, ni nastala pred drugimi in ni pomembnejša od drugih. Človeške iznajdbe med seboj delujejo pojasnjevalno – hermenevitično (Gadamer) – ena odpira pot k drugi in vse odpirajo pot k vsaki. Ruski matematiki in ustanovitelji slavne moskovske matematične šole Dimitrij Egorov, Nikolaj Luzin in Pavel Florenski, ki so ukvarjali z različnimi vrstami neskončnosti, se niso zatekali v religiozni misticizem zato, da bi ubežali pred stalinizmom, ampak zato, da bi uzrli probleme neskončnosti, ki jih je odprla naj sodobnejša teorija množic.³ Torej ni smiselno vztrajati pri razkolu med humanistiko in naravoslovjem, ampak razkrivati, kar se zdi nevidno.

Napetost, ki nastaja med iznajdbami – filozofijo, religijo, mitologijo, umetnostjo in znanostjo, ki so samo različne vrste človeške *episteme* – je gorivo (dinamika), ki žene motor človeške dialektike kot metode za reševanje in ustvarjanje človeških problemov. Heraklitovo uzrtje t. i. “*harmonīē aphanēs*”, očem skritih skladnosti – dialektika nam jih daje

³L. Graham, J. M. Kantor; *Naming Infinity: A True Story of Religious Mysticism and Mathematical Creativity*, Belknap Press of Harvard University Press, 2009. Avtorja, zgodovinarja matematike, pravita, da je pripadnost omenjenih ruskih matematikov meditativni sekti Častilcev božjega imena pomembno vplivala na njihovo znanstveno delo.

čutiti kot nepomirljiva nasprotja in gibalo vsega – je dobra ponudba za razmišljanje o naravi človeškega znanja in rešljivosti človeških problemov.⁴ Ta ponudba je dobra tudi zato, ker so dialektiko kot tekmo in spopad rešljivih nasprotij uzrli tudi modreci hinduizma, jainizma in budizma. Za življenje navadnih ljudi na tem svetu je v zvezi z “nevidno harmoničnostjo človeškega in naravnega sveta” pomembno predvsem to, kako lahko živijo skupaj tisti, ki različno čutijo, mislijo in hočejo; za zdaj je to zahodna svoboda. Skupnega življenja različnih, ki naj taki tudi ostanejo, namreč ni mogoče organizirati na temelju katere koli mon(ote)istične religije ali ideologije.

7. Prva “zakonitost”⁵ človeške *episteme* – kot spoznavne ali ustvarjalne sposobnosti – je, da se na odkritja ali iznajdbe na enem področju vedno odzovejo vsa druga področja; na iznajdbo jedrske bombe, človeškega klona ali nove religije so se odzvali filozofi, umetniki, cerkveni kler, družboslovci in naravoslovci vseh smeri. Tudi na odkritje heliocentrizma, teorije evolucije, teorije relativnosti in kvantov ali dvojne vijačnice so reagirali naravoslovci, humanisti, teologi in politiki. Na umetniške smeri 20. stoletja je reagirala politika, ki je razumela, da ji nastavljajo ogledalo in globinsko interpretirajo vsakdanje življenje, ki ga diktira politika brezobzirne želje po moči.

Ker novo (spo)znanje na enem področju vedno sproži (spo)znanja na vseh drugih, človeška *episteme* deluje kot vezna posoda. Zato si akademsko in cerkveno (ne)izobraženstvo škodi, kadar modruje o prodoru naravoslovja in zaostajanju humanistike ali tarna o prodoru biologije, zaostajanju bioetike in deontologije. Trditve o zaostajanju enih zaradi prodora drugih so neumne, saj je o bioetiki, jedrski bombi in klonih napisanih toliko humanističnih in političnih in teoloških besedil, kot je ustvarjenega v kemičnih, fizikalnih in bioloških laboratorijih. Več naravoslovja – posebno tistega, ki neboleče spreminja človeka – pomeni več filozofije, religije, umetnosti in mitologije. Zato modri Richard Rorty nima prav, kadar govori o postmetafizični in postreligiozni kulturi 21. stoletja.

Prav tako je zmotno trditi, “da sta se moderna tehnologija in naravoslovno mišljenje že od začetka izkazala za nesposobna, da bi utemeljila etična merila, univerzalne vrednote, človekove pravice”. Nasprotno, prav

⁴Zapleteni filozof Heraklit iz Efeza je 500 let pr. n. št. odkril, bolje rečeno, uzrl *“Harmoniē aphanēs phanerēs kreittōn”*; to bi prosto prevedel “Višja in močnejša od te, ki se kaže, je povezanost /harmoničnost/, ki se sama ne pokaže.” Moj brat Simon Simoniti meni, da je ustrezneje prevesti z: “Bistvo je nespoznavno!” Oba pa veva, da za dobro življenje ni treba spoznati Bistva, ampak je dovolj bistvo.

⁵Besedo “zakonitost” je razumeti cum grano salis, torej bolj kot miselno oporo.

naravoslovno mišljenje, katerega proizvod je moderna tehnologija, kaže, kakšne so resnične (delujoče) vrednote. Če naravoslovno in tehnološko mišljenje nista pravi za utemeljitev etike in če človeško znanje res deluje kot vezna posoda, so še manj primerna mišljenja mon(ote)ističnih ideologov in teologov; nasilne politike in materialni proizvodi ne kažejo samo, kako ideje iz nevidnega sveta prodirajo v vidni svet, ampak tudi, kako človek neznani svet spreminja v znanega.

8. O znanem in neznanem svetu

Iz prve izhaja druga "zakonitost" človeške *episteme* (spoznavne in ustvarjalne sposobnosti). Nova (spo)znanja širijo prostor znanega sveta, vendar še bolj neznanega; bolje rečeno, nova (spo)znanja – iznajdbe in odkritja – utrjujejo zavedanje o brezmejnosti neznanega. Logika dialektike človeške *episteme* je v tem, da bistvo odgovora na vprašanje ni samo rešitev konkretnega problema (torej novo znanje), ampak se novo znanje kaže tudi v sposobnosti, da zastavimo deset novih vprašanj in tako utrdimo slutnjo o desetkrat večjem neznanem svetu. Pesnik Rainer Maria Rilke dobronamerno svetuje: "Naučimo se živeti z vprašanji, odgovorov je v življenju malo." Za religijo, ki ima odgovore na vsa vprašanja (prave intelektualce med vernimi mora to zelo pekliti) je ta nasvet bogokleten, za iskalce pa dobrodošel tudi zato, ker je veliko težje živeti z vprašanji – sinonimi za skepso, ki zahteva obzirnost – kot pa z odgovori, ki zahtevajo brezobzirno gotovost. Odnos med znanim in neznanim svetom je še vedno odnos v okviru človeškega sveta, zato tu ne gre za odnos med človeškim in nečloveškim, to je odnos z zunanjim in od nas neodvisnim svetom. To, da človeški svet ni ves svet, je manj pomembno od razumevanja, da vsebina človeškega sveta ni nujno tudi vsebina zunanjega, od nas neodvisnega (objektivnega) sveta. Ne eni strani moramo biti skromnejši prav zaradi spoznanja, da velik del človeškega (mitološkega, religioznega, filozofskega, umetniškega, znanstvenega) sveta ni tudi del zunanjega (od nas neodvisnega) sveta. Ta odnos med notranjim in zunanjim človeškim svetom ter odnos med človeškim in nečloveškim (objektivnim) svetom ostaja za človeka velik (nerešljiv?) problem in zato Heraklitovo uztje skritih harmonij deluje tolažilno. Na drugi strani pa nam sposobnost reševanja enega problema tako, da se nam pokaže deset novih, zapoveduje, da nikakor ne podcenjujemo sposobnosti človeške *episteme* ali celo pripisujemo človeku kognitivne lenobe; človek namreč vsak dan kaže potrebo po zatiranju sočloveka, ki jo praviloma upravičuje s potrebo po doseganju višjih, absolutnih ciljev.

9. O resnici in dvomu

Vsaj zame v odnosu med znanim in neznanim svetom tiči pomembna razlika med razumevanjem znanja in s tem resnice pri teistih, ki ne smejo dvomiti, in nas ateistih, ki moramo dvomiti. Teisti verjamejo, da sicer še ne vedo, vendar lahko z božjo pomočjo poiščejo odgovore na vsa vprašanja v vedno zaprtem monoteističnem sistemu; mi ateisti pa vemo, da se "resnici, ki je človečnost", bližamo po več na videz in v resnici nasprotujočih si poteh ter da ne moremo nikoli odgovoriti na vsa vprašanja, ki jih lahko zastavimo, saj bo vprašanj vedno več kot odgovorov. Skepsa vodi v obzirnost in gotovost v brezobzirnost. Teistom Bog govori Resnico in zato jo tudi oni govorijo, mi ateisti pa vemo, da resnico govorimo lahko samo takrat, kadar to, kar rečemo, ustreza temu, kar je. Največ, kar je lahko resnica ateistov, je resnica o dejstvih. Ker se zavedamo spremenljivosti svojih resnic, je za nas pomembnejša pot do "resnic"; pot je pomembnejša tudi od cilja, pri tem pa vemo, da slabo življenje vodi k slabim ciljem. Teisti so prepričani o pravilnosti Edine poti, ateisti so negotovi zaradi množice poti.

Od tod razlika med judovsko-krščansko razodeto in dokončno Resnico ter grško-rimsko spoznano in nedokončno resnico. Prva je absolutna Resnica, druga je največ resnica o merljivem, dokazljivem in ponovljivem. Druga je, zaradi spoštovanja različnosti (pluralizma) duha, krhka in spremenljiva resnica, ki zadnjih nekaj desetletij na srečo obvladuje vsakdanji zahodni svet. Bilo bi pa dobro, če bi verni in neverni razumeli, da tako kot je množica življenjskih oblik v naravi znanilka dobre usode naravnega sveta, je tudi pluralizem duha vedno znanilec dobre usode človeštva.

10. Bogovi ne morejo umreti!

Če človeško znanje deluje po logiki vezne posode – akcija nekje povzroči reakcijo povsod – potem ne držijo trditve prodornega evolucionista Richarda Dawkinsa, da je Bog zabloda in da religija škoduje človeku. Teologi so na Dawkinsa in druge evolucioniste – provokatorje reagirali tako, da so jih obtožili blasfemije in producirali nove dokaze o obstoju Boga. Celo izobraženi P. L. Berger se je ujel v to past in danes piše o ponovnem prebujenju religije.⁷ To ni potrebno, saj religija – kot vera in upanje v boga in bogove – zaradi logike vezne posode ne more zaspati za sto let kot Trnuljčica in tudi Bog ne more umreti zaradi Marxa, Nietzscheja in Lenina; dobro za vero pa je, da se krha zaupanje v božje profesionalce.

⁶Varlam Šalamov, *Krhotine dvadesetih*, Filip Višnjić, 1988, Beograd.

⁷Peter L. Berger, *Štirje obrazi sekularizacije*, Tretji dan, krščanska revija za duhovnost in kulturo, št. 3/4; marec–april 2009, Ljubljana.

Zmotna je tudi Bergerjeva misel v zvezi s kritiko sekularnosti, češ “da je človeško življenje, ki je oropano transcendence, siromašno in nevzdržno”. Ta trditev je bolj neumna kot nevarna, saj implicira zmoto, da je samo religiozno transcendentno, čeprav zaradi logike vezne posode rop transcendence sploh ni mogoč. Ker so Rimljani vedeli, da bogovi barbarov ne morejo umreti, če barbari ostanejo živi, so kot del politike pax Romane uporabljali tudi t. i. comparatio Romana; svoje bogove so primerjali s tujimi zato, da so jih vgradili v svoj Panteon. To pri monoteistih ni mogoče, ker vedno, kadar lahko, najprej uničijo tuje bogove in vsilijo svojega; tako delajo tudi monisti z ideologijo.

Bogovi torej niso umrljivi. To pomeni, da znanost, filozofija, umetnost in mitologija ne morejo ubiti Boga in bogov, pogosto pa povzročijo rojstvo novih, ki v zahvalo postanejo njihova vsebina. In za mon(ote)iste ni nič slabšega kot rojstvo novih bogov in idej. Ker bogovi niso umrljivi, teologi branijo, kar ni treba braniti; “duhoviti evolucionisti”, mrki filozofi in slabi ideologi pa ubijajo, kar ne more umreti. Torej imajo ateisti, teisti in agnostiki skupno nalogo, da si medsebojno nadenejo uzde odgovornosti in razumejo, da različnost koristi.

Tudi novi dokazi o obstoju Boga niso potrebni, saj vidimo, koliko zla in kako malo dobrega počno ljudje v njegovem imenu. Reči, da je Bog mrtev ali da ga ni, je samo duhovita provokacija, s katero se znanost ne more ukvarjati. Zato trditev, da o religiji ni smiselno znanstveno razpravljati, ni pomembna zato, ker znanost ne more zadovoljiti religioznih potreb, ampak zaradi spoznanja, da znanost religije ne more diskreditirati, tako kot religija ne more diskreditirati umetnosti, mitologije ali filozofije. Teologom torej ni treba premeščati Boga iz nebes drugam samo zaradi strahu, da bi znanost ugotovila, da ga tam ni. Torej je smešno proizvajati “znanstvene” trditve o neobstoju Boga in nanje reagirati s “teološkimi” dokazi o njegovem obstoju. Logika vezne posode namreč nesramno razkriva neumnost občutka epistemične samozadostnosti znanstvenika, filozofa, umetnika, teologa in mitologa. Zato moramo od znanstvenikov, ki “znanstveno” razpravljajo o neobstoju Boga, in teologov, ki producirajo “teološke” dokaze o njegovem obstoju, zahtevati, da to delajo zunaj delovnega časa.

Za vse, kar je konstitutivno za človeka – umetnost, religija, mitologija, filozofija in znanost – je moderna od začetka zahtevala “prevrednotenje vrednot” (F. W. Nietzsche), in to tistih, ki so človeka vodile smrtonosnih petdeset let 20. stoletja. Prav ta Nietzsche je, morda v upanju, da se bomo izognili najslabšemu, trdil, da je pravi smisel religije odgovornost za bližnjega na tem in onem svetu. Krščanski kler je na “prevrednotenje vrednot” odgovoril z blagoslavljanjem orožja v prvi in drugi svetovni

vojni in tako utrjeval upravičenost ubijanja v imenu Boga. Demokracija kot tehnologija svobode mora omogočiti stalno “prevrednotenje vrednot”, brez tega dobro življenje zahodnega človeka ni mogoče. Vsaka generacija mora namreč znova razmisliti o nujnosti temeljnih pravic posameznika: o pravici ženske do splava, o odpravi smrtne kazni, o možnosti evtanazije; pa tudi o pravicah istospolnih zvez do umetne oploditve in posvojitve itn. Med vprašanji, ki jih bo morala vsaka generacija znova premisliti, je in vedno bo vprašanje prave narave monteizmov in monizmov itn. Zaradi človeške ustvarjalnosti, ki materializira, naredi učinkujoče resnične potrebe (vrednote), bo vedno več problemov, ki bodo zahtevali prevrednotenje vrednot, in to tudi z vidika dveh vodilnih maksim mon(ote)izmov, kot sta “Cilji posvečujejo sredstva” in “Vojne vseh proti vsem”.

11. Maksimi “Cilji posvečujejo sredstva” in “Vojna vseh proti vsem” sta komplementarni, skupaj rasteta in se podpirata. Ker je Enost – Boga ali Ideje – mogoče vzpostaviti in vzdrževati samo z nasiljem, mon(ote)izmi *ex naturam* uporabijo vsa sredstva za doseg ciljev. Mon(ote)izmi – verski ali ateistični – vedno ustvarjajo skrajna stanja “vseh proti vsem” tako, da proizvajajo notranje in zunanje sovražnike, sprožajo vojne in revolucije ter za doseg teh ciljev “posvečujejo vsa sredstva”. Mon(ote)izmi se s skrajnimi stanji utemeljujejo in tako ustvarjajo mučenike in heroje, s katerimi polnijo cerkve in uradne zgodovine, v katerih častijo nasilje, ki so ga sprožili. Opreme cerkva in muzejev revolucije, vsebine svetih knjig in uradnih zgodovin ter tekoče propagande mon(ote)izmov zato utrjujejo škodljivo manihejstvo: krivci so oni, žrtve smo mi! Zato je težko razločevati med religijo, ideologijo in mitologijo.

Pravo naravo obeh maksim bom poskušal pojasniti z vidika skrajnih (obsednih) stanj, v katerih se etika tirana bistveno razlikuje od etike žrtve.

12. Etika tirana

Če vprašanje “Ali lahko zgradimo etiko, ki prepoveduje uporabo vseh sredstev za doseg ciljev?” zastavimo prvič z vidika tirana in drugič z vidika žrtve, dobimo nasprotujoča si odgovora. S prvega vidika je odgovor: seveda je mogoče izgraditi tako etiko! Ko vrednotimo delovanje “zavojevalca in tirana”, ki je pripravljen uporabiti vsa sredstva – ne glede na to, s čim jih upravičuje –, ga z lahkoto spoznamo kot zločinca po naravnem in pozitivnem pravu. V tem smislu so zločinci vsi, ki so svoje nasprotnike uničevali v imenu Enosti: na primer katoliška inkvizicija, klerikalci, komunisti, fašisti, nacisti itn. Za Enost, ki potrebuje notranjega in zunanjega sovražnika, so sovražniki domači in zunanji demokrati in

pripadniki “konkurenčne” Enosti. Monisti – komunisti, fašisti in nacisti – so v prvi fazi osvajanja oblasti uporabili “vsa sredstva proti vsem”, ki so jim “doma” stali na poti osvajanja in vzdrževanja oblasti. Prvi fazi je sledila druga, tudi neizogibna faza uporabe “vseh sredstev proti vsem”; mislim na armageddonski spopad med nacizmom in komunizmom in njunimi kolaboranti. V tej fazi ne gre za osvojitve ali vzdrževanje oblasti, ampak za “preživetje”; vojna med mon(ote)izmi je vedno *pólemos*, ki zahteva dokončno uničenje nasprotnika.

Mon(ote)izmi lahko sobivajo z drugimi kulturami in tradicijami samo, če jih v to prisili realno razmerje moči. Zato Razodete religije (monoteizmi) in Odkrite ideje (monizmi) vedno uporabijo vsa sredstva za uničenje lokalnih kultur. Mon(ote)izmi ne morejo doseči sobivanja s tujimi tradicijami niti s “simboličnim in pratičnim ubijanjem grešnega kozla”, ki naj bi delovalo katarzično in spravno v evangelijskem smislu: “Tisti dan (po križanju Jezusa) sta se Pilat in Herod spoprijateljila; prej sta se namreč sovražila.” (Lk 23,12.) Ker skupni napad nacizma in komunizma na Poljsko (1939) in medsebojno izročanje političnih nasprotnikov in Judov ni deloval “niti katarzično niti spravno”, sta se monizma spopadla na življenje in smrt. Da je sodelovanje med mon(ote)izmi začasno, so “razumeli” tudi slovenski komunisti, ki so začeli boj proti Hitlerju šele, ko je ta napadel Sovjetsko zvezo.

Mon(ote)isti, ki se *ex naturam* med seboj smrtno sovražijo in tolerirajo samo zaradi negotovosti glede svoje zmage, tudi ne evolvirajo v demokrate, na primer zato, ker bi spoznali zmoto monizma in prednosti pluralizma. Potem ko se je Gorbačov sredi osemdesetih let prejšnjega stoletja odločil za “perestrojko”, so bili v vzhodnem bloku komunisti prisiljeni oditi z oblasti, saj je nasilje kot glavni *modus operandi* izgubilo legitimnost tudi v njihovih očeh. Tudi slovenski komunisti so “sestopili” z oblasti, saj so razumeli, da z razpadom vzhodnega bloka razpada tudi monizem ter da bi se z tudi nasiljem le kratek čas obdržali na oblasti. Takrat je šlo za to, kar teorija o mednarodnih odnosih imenuje “sprememba mednarodnega reda”; v zadnjih petsto letih evropske zgodovine so zaradi spremembe mednarodnega reda umirale stare ali nastajale nove države.

Mon(ote)isti ne morejo prostovoljno sprejeti demokracije tudi zato, ker jih ta neizogibno razkrinka kot zločince; po koncu “uradnih zgodovin” v Vzhodni in Srednji Evropi vlogo iskalca tega, kar se je res zgodilo, opravljajo številne nasprotujoče si interpretacije preteklosti. Tako je tudi v Sloveniji. S sintezo nasprotujočih si zgodovin se bližamo t. i. zgodovinski resnici, ki pa se stalno spreminja, prvič zato, ker odkrivamo vedno nova dejstva, in drugič zato, ker zaradi stalnega prevrednotenja vrednot (stalnega

iskanja) spreminjamo svoje vrednote in svoj pogled na zgodovino. Zgodovino je torej mogoče spreminjati tako, da jo drugače razumemo. In v slovenskem primeru gre prav za to!

Demokracije ni mogoče ne doseči niti vzdrževati z nedemokracijskimi sredstvi. Demokracija ne prenese logike mon(ote)izmov: še tega skurimo na grmadi, zapremo, izženemo in ubijemo, pa bomo imeli božjo državo ali komunizem na zemlji. Menda so take, navidezno blažje, skomine imeli "osamosvojitelji" že hitro po nastanku Slovenije; da bi obdržali Demos (oblastno koalicijo), so bili nekateri osamosvojiteljski demokrati pripravljeni "vladati z dekreti", ki so vedno instrument državnega terorja. Temu se je uprl dr. France Bučar z znamenito izjavo: "Samo prek mojega trupla." Domnevam, da so jakobinsko metodo vladanja z dekreti predlagali mon(ote)isti v Demosu.

13. Etika žrtve

Kadar vprašanje "Ali smemo uporabiti vsa sredstva, da dosežemo cilj?" postavimo z vidika "tirana", je odgovor jasen: NE SMEMO! Vendar moramo to vprašanje postaviti z vidika žrtve: "Ali se sme posameznik, vernik, pripadnik naroda in države braniti z vsemi (tudi nezakonitimi) sredstvi pred klerikalci, komunisti, fašisti, nacisti, ki so vedno pripravljeni uporabiti vsa sredstva za svoje cilje?" Moj odgovor je SME, saj gre za preživetje, v katerem je naravna pravica tistega, ki se brani, vedno nad zakonito pravico napadalca, da ni pokončan ali nevtraliziran z nedovoljenimi sredstvi, s katerimi se žrtev brani in poskuša preživeti.

Dobro je, da v boju za preživetje etika biologije (naravno pravo) prevlada nad etiko kulture (pozitivno pravo), ki ne dovoljuje uporabe vseh sredstev za doseg cilja, ki je preživetje. Judi se tudi zaradi starozaveznih razlogov niso branili pred nacisti ali pa so vsaj vzroke za svojo nesrečo iskali v svetih knjigah; slovenski domobranci in bosanski muslimani se niso branili pred komunisti in Srbi, ker se niso mogli in ker ni nihče hotel zavarovati njihovih življenj. Zato lahko Judi, Palestinci, Cigani, Kosovarji in vse verske, spolne, nazorske manjšine z vsemi sredstvi skušajo doseči svoj cilj in preživeti kot posamezniki ali "vrsta". V naravnopravni etiki ni argumentov proti temu, da lahko uporabimo vsa sredstva, da bi preživeli. Vsa sredstva seveda lahko uporabimo proti tiranu, ne pa sožrtvam v zaporu ali koncentracijskem taborišču, ki vedno deluje tako, da človeka prisilijo, da uporabi vsa sredstva proti sojetniku, ker hoče preživeti. Tako je deloval Titov Goli otok. Argumente, da ne smemo uporabiti vseh sredstev zato, da bi preživeli, najdemo v etikah mon(ote)izmov, ki izhajajo iz slabih metafizik in še slabših praks mučeništva in herojstva.

Če štejemo imperativ preživetja žrtve za vrhovno legitimnost – in mislim, da to je – bi bili Judje upravičeni uporabiti vsa sredstva proti nacistom, slovenski domobranci proti komunistom, partizani proti slovenskim kolaborantom; enako upravičeni uporabiti vsa sredstva bi bili Armenci proti Turkom, Tutsiji proti Hutujcem v Ruandi in Bošnjaki proti Srbom v Srebrenici; tako bodo upravičeni vsa (jedrska!) sredstva uporabiti tudi Izralci proti Iranu, ki jim že desetletja grozi s popolnim uničenjem itn. To so skrajnosti, ki jih je zavestno načrtuje človek “Enosti”; njegov mon(ote)istični *credo (ethos)* zahteva podreditev ali uničenje žrtve, ki ji etika preživetja zapoveduje uporabo vseh sredstev proti “tiranu”.

14. Iz žrtve v maščevalca in uničevalca

Tudi pravica naravnega prava, da za preživetje uporabimo vsa sredstva, je omejena z naravnopravno pravico drugega; ko bo uporaba vseh sredstev preseгла namen (ki je naše preživetje) in bomo začeli iztrebljati nasprotnike – tako, da se bomo iz žrtve prelevili v uničevalca – bomo postali zločinci po naravnem in pozitivnem pravu. Mon(ote)izmi tega samoo-mejevanja niso sposobni in zato komunisti in nacisti nikoli niso sprejeli (razumeli?), da je tudi zločin nad zločincem zločin!

Zato moramo razmisliti o maščevanju, tej naravni in nespremenljivi potrebi, ki je kultura – mon(ote)istov in pluralistov – ne odpravlja, temveč jo sofisticira, kot dokazujejo angloameriško bombardiranje Dresdna (februar 1945), sestradanje morda milijona nemških vojnih ujetnikov v dolini Rena (Reinberg, severno od Kölna) do smrti v mesecih po koncu vojne, postopno ubijanje nemških ujetnikov v Sovjetski zvezi v letih po vojni, ubijanje po vsej Titovi Jugoslaviji po koncu vojne itn. Pri tem niti ne gre za zločin nad zločinci, ampak za maščevanje, ki vedno poruši (zlato) pravilo recipročnosti talionskega načela “roka za roko, zob za zob in oko za oko”. Tudi umor slovenskih domobrancev po uradnem koncu vojne ni zločin nad zločinci, ampak hkrati maščevanje nad vojnimi sovražniki in uničenje potencialnih nasprotnikov v zgraditvi monizma. Ker so se maščevali tudi zmagovalci v Franciji, Italiji, Norveški, Latviji, Litvi, je očitno, da to čustvo zavzema velik del prostora človeške notranjosti.

Težko je nasprotovati etiki žrtve, da lahko uporabi vsa sredstva za to, da preživi. Ali to tudi pomeni, da lahko vsa sredstva uporabimo tudi, kadar rešujemo žrtev? Na primer, ali lahko zato, da rešimo svojega otroka, mučimo ugrabitelja, da bi izvedeli, kam ga je skrtil? Vsak se mora odločiti sam in pri tem vedeti, da če se odloči, da bo rešil otroka, je na njegovi strani vsa naravnopravna etika; če pa bo zato mučil ugrabitelja, je proti celotno pravo civiliziranega sveta. Mislim, da moramo slediti etiki, ki pravi,

da je naravnopravna in pozitivnopravna dolžnost, da zaščitimo življenje nedolžnega, vedno nad vsemi pravicami zločinca, ki življenje ogroža, še posebno če sumimo, da bo ugrabitelj otroka ubil, če ne bo dosegel, kar hoče. Skratka, pravica nedolžnega, da preživi, je vedno nad vsemi pravicami tistega, ki je pripravljen nedolžnega ubiti. Ker ta problem za človeka ni rešljiv drugače, morajo ugrabitelji in teroristi računati, da bodo proti njim uporabljena vsa (nezakonita) sredstva; rešitelje bo javno mnenje podprlo, pravosodje pa jih bo le blago kaznovalo ali celo sploh ne.

15. Nemoralnost preživetja?

Ni si težko zamisliti stanja, v katerem ni etično za vsako ceno ohraniti svoje življenje; na primer, če bi morali za to žrtvovati svoje najbližje, vero, partijo, narod in državo. Vendar ne pozabimo dvojega: prvič, da mon(ote)izmi načrtno ustvarjajo stanja, v katerih je nemoralno preživeti, in celo trdijo, da je moralno izdati očeta, mater, sina, prijatelja in vero. Mon(ote)izmi zahtevajo izprijeno lojalnost zaradi poniževanja in uničevanja drugačnih in ne zaradi preverjanja etičnih zmogljivosti lojalnih; zahteva Boga, da Abraham brez ugovaranja žrtvuje Izaka, je za moralo zahodne svobode enako nečloveška kot zahteve Stalina, Tita itn., da otroci ovajajo starše. In drugič, tako kot so nemoralna skrajna stanja, ki jih ustvarjajo mon(ote)izmi, so nemoralne tudi zahteve po žrtvi zastonj; na primer, da žrtvujem svoje življenje za izprijenega sina, požrešno cerkev, nasilno ideologijo ali korumpirano državo itn. Vsi, ki pričakujejo mojo žrtev, si morajo to tudi zaslužiti; podobno si morajo vsi, ki hočejo uživati človeško dostojanstvo, to tudi prigarati s človečnostjo do drugih. Da si samo nemočni *a priori* zaslužijo zastonjskost žrtve, pa je v prid taki človečnosti.

16. Tretja zakonitost človeške episteme – o neuničljivosti in uresničljivosti idej. Mi Slovenci kot slabi učenci svobode že nekaj let ustvarjamo krivično družbo, v kateri je pokvarjenost enakomerno razporejeno lepilo družbe. K temu so veliko pripomogli osamosvojiteljski pajaci, ki so z menjavo političnih gospodarjev, strank in nazorov zadovoljevali svojo slo po oblasti in slasti. Zahodna svoboda – svoboden posameznik v svobodni družbi in skupnosti svobodnih držav ali svoboden vernik v svobodni cerkvi, državi in skupnosti držav – je za Slovence intelektualno in duhovno pretežek projekt. Res pa je, da smo kot člani EU in Nata varni pred samimi seboj. Če bi ostali sami, bi nas formalna demokracija – v dvajsetih letih smo se izmojstrili v (zlo)rabi demokratične forme za nedemokratične cilje – lahko v nekaj letih pripeljala v položaj, v katerem bodo radikalne in nasilne rešitve dobrodošle.

Zato moram kot tretjo “zakonitost” človeške *episteme* navesti problem neuničljivosti in uresničljivosti idej. Tega, kar človek enkrat ustvari – iznajde ali odkrije –, nikoli dokončno ne zavrže, ampak vedno znova uporabi. Nič, kar ustvari, ni dokončno preseženo, poraženo ali zastarelo, in vse slabo je zato ponovljivo v hujši, bolj sofisticirani in učinkoviti obliki; prav to “hujše, sofisticirano in učinkovito” je namreč ustvarjalnost. O Platonovih evgeničnih idejah, da bi metode vzreje izvrstnih lovskih psov uporabili tudi pri ljudeh ali da bi prizadete otroke izpostavili oziroma prepustili smrti, sta še nevarneje razmišljala J. de Maistre in J. A. de Gobineau v 18. in 19. stoletju; nacisti pa so te ideje v 20. stoletju uresničevali z načrtnim križanjem arijcev, prisilnimi sterilizacijami in ubijanjem duševnih bolnikov. Danes, ko je evgenika zaradi “neboleče” genske manipulacije spet postala moralno sprejemljiva, jo izvajajo vsi razviti režimi. Prav zato verni Alain Decaux meni, da so ideje in prakse sv. Pavla, ko je bil še Savel, o tem, kako preganjati kristjane, inspirativne za vse poznejše politične policije; inkvizicijo, gestapo, NKVD in jugoslovansko Udbo. Inkvizicijski, gestapovski ali enkvedejevski priročniki samo operacionalizirajo ideje Enosti, jih naredijo uporabne. Ameriški mučilni priročnik za resnične in namišljene pripadnike islamske teroristične organizacije Al Kaida, ki je nastal v obdobju administracije predsednika Georgea W. Busha, je rezultat necivilizirane mentalitete Enosti. Bush se je namreč v utemeljevanju razlogov za vojaško intervencijo v Iraku in Afganistanu – namen obeh je bil zrušiti režim Sadama Huseina in fundamentalizem talibanov – večkrat skliceval na Boga. Stoletne katoliške prakse javnega sežiganja knjig in ljudi so nacisti in komunisti ponavljali z javnim sežiganjem knjig ter sofisticirali s prikritim uničevanjem ljudi v koncentracijskih taboriščih ali prikritih množičnih moriščih.

Ustvarjalnost je torej proces, s katerim vsebino vrednot (potreb) prevedemo v duhovne in materialne izdelke; sofisticiranost pa je sinonim za izpopolnjenost, s katero učinkovito postane učinkovitejše. Če se nam zaradi ustvarjalnosti – novih znanj – zgodovina kaže kot neponovljiva, jo moramo sebi v korist razumeti vsaj kot akumulativno. To pomeni, da kar smo enkrat slabega doživeli, lahko ponovimo samo kot še slabše doživeto. Ponovilo pa se bo, če bomo sledili istim vrednotam kot tisti, ki so že davno iznašli ali odkrili in pred nekaj desetletji samo sofisticirali ideje ekskluzivizma. Mislim na vse iznajdbe Enega boga ali odkritja Ene ideje in sisteme absolutnih vrednot, ki se lahko uveljavijo samo z nasiljem.

Ideje torej nikoli ne umrejo, ampak ždijo in načrtujejo zmagovito vrnitev. Zato se moramo zelo zamisliti nad tem, da mon(ote)istične ideje in prakse v človeški zgodovini prevladujejo. Nasilni mon(ote)izmi so absolutni

zmagovalci zahodne in človeške zgodovine, saj so obdobja človeške svobode kratka, netipična in nenaravna, obdobja tiranstva pa dolga, tipična in naravna. To pomeni, da so mon(ote)istične ideje in prakse, ki nikoli ne izginejo iz vsakdanjega življenja, preživetvenega pomena in da se vedno vrnejo kot potrebne. Ideje monoteizma – enoboštva – so v dvatisočletnem loku zgodovine Zahoda spreminjale ime: judovstvo, krščanstvo, islam. Tudi ideje monizma v 20. stoletju imajo različna imena: komunizem, fašizem in nacizem ter številne lokalne različice, kot so titoizem, maotizem, ideja džū če itn. Historično pa je zahodna svoboda pokazala žilavost pri Anglosasih, nestalnost pri Zahodnoevropejcih in popolno odsotnost pri Slovanih, ki jih je največ v Evropi.

Ideje Enosti je Zahodna svoboda – od francoske revolucije sem – nevtalizirala s sekularizmom, ki je nujen za pluralno družbo. Vendar se bodo mon(ote)izmi vrnili, če bodo prakse pluralizma (Zahodne svobode) neuspešne. Zato škodi, če trdimo, da so ideje klerikalizma, nacizma, fašizma politično poražene. Navadni ljudje si zato predstavljajo, da bodo ideje in prakse Enosti v navidezno demokratični, sicer pa zelo krivični družbi, zaradi učinkovitosti sprejemljive za večino, čeprav vemo, da bodo prinesle nasilje, ali pa prav zato; še posebno, če bodo nastopile z novimi imeni in utemeljitvami. Kadar je slabo, mnogi hrepenijo po “odrešeniških ali revolucionarnih” monizmih.

V določenih stanjih, ki so navadnemu umu popolnoma (raz)umljiva, se ideje morajo vrniti kot obnovljene in osvežene, z novimi imeni in utemeljitvami, čeprav vemo, da bodo prinesle nasilje. Totalitarne ideje zaradi svoje mamljivosti nikoli niso odšle na smetišče zgodovine; tudi 20. stoletje dokazuje, da so veliko lažje uresničljive kot ideje zahodne svobode. Zato je cinično navduševati za formalno svobodo tiste, ki jih je ta ponižala, odrinila in obubožala; taki se upravičeno lahko navdušijo za nasilne ideje, ki jim bodo povrnilo vsaj malo dostojanstva in ponosa in jih potegnile iz položaja, v katerega so jih spravili “požrešni in krivični”. Torej ne spreglejmo, da nasilje za marsikoga deluje kot upanje, ki je v resničnem življenju kratkotrajno in slabo za človeka.

Neumrljivost, nezastarljivost in neporaženost totalitarnih idej in praks zagotavljajo tudi metafizične (presežne, duhovne) utemeljitve. Če hrepenenje po boljšem človeku, pravični družbi in srečnem življenju na tem in onem svetu ohranjamo z vero v to, kar je več od človeka, ustvarimo temelj za nasilno spreminjanje človeka. Protičloveško je verjeti, da je dobro, lepo in pošteno mogoče doseči samo z preseganjem sebe. Skratka, totalitarne ideje trdijo, da tistega, kar je dobro za človeka, navaden človek ne more doseči sam, ampak potrebuje nekaj, kar ni človeško in

kar je nad njim – Boga ali Idejo. Zato drži misel Tineta Hribarja, ki pravi, da zasvojeni s totalitarnimi idejami poraza ne razumejo kot dokončnega, marveč kot začasen neuspeh. Kot spodletelost.⁸ Da je trenuten poraz samo napaka, ki jo bo zgodovinski tok (*diamat*) popravil, me je pred več kot dvema desetletjema poučila tudi Vida Tomšič, revolucionarka iz prvega ešalona jugoslovanskih komunistov, izjemna v svoji kritiki zahodne svobode. Ko sem ji rekel, da bomo končno lahko živeli v demokraciji, mi je bolj kot z nejevoljo z obžalovanjem odgovorila, da očitno še nismo zreli za kardeljevski socializem in da se bo ta uveljavil enkrat pozneje. Do konca je verjela v pravilnost ideje, da bo socializem uresničila neizogibna dialektika materializma. Takrat mi je tudi jasno rekla, da se bodo začele medjugoslovanske vojne; sam sem zmotno mislil, da bo Jugoslavija razpadla brez vojn.

17. O plemenitosti idej

V zvezi s tem moramo razumeti, da ideje, ki jih lahko uveljavimo samo z nasiljem, ne morejo biti plemenite. Ideje, ki jih je treba uresničiti z nasiljem, so sicer slabe, niso pa neuresničljive; dejstvo je, da slabe ideje prav zato, ker so laže uresničljive, niso nikoli dokončno poražene ali zastarele. Mon(ote)isti namreč verujejo, da je dobro mogoče doseči z zlom; pravzaprav zlo v imenu Boga ali Ideje sploh ni zlo, ampak dobro. Spomnimo se teoloških razlag papeža Benedikta XVI. ali kardinala Franca Rodeta o tem, da je Bog upravičen do uporabe zla v svojem stvarstvu, da bi ljudi odvrnil od greha in spravil na Edino pravo pot. Kadar Bog s pomočjo takih posrednikov sporoča, kdaj naj uporabijo nasilje, se lahko zgodovina ponavlja samo kot stopnjevanje zla. V zahodni kulturi ni bilo dovoljeno ubijati kar tako, vedno pa je bilo dovoljeno ubijati v imenu višjih, metafizičnih ciljev, ki jih teološko in akademsko (ne)izobraženstvo vseh nazorov imenuje potreba po presežnem.

18. O misljivosti ali spoznavnosti človeškega

Vse, o čemer moramo “misliti”, in vse, s čimer si pri tem pomagamo, kaže na to, da človeška *episteme* deluje kot vezna posoda. Vse človeško je misljivo; na primer zveza med teološko/idejno zgradbo mon(ote)izmov in nasilno izvedbo teh idej; (raz)misljiva je tudi zveza med inkvizicijo, NKVD in gestapom; misljiv je skupni temelj sežiganja ljudi na grmadi, ubijanje Judov in slovenskih domobrancev po vojni; tako kot so misljivi razlogi za desetletja prikrivanja

⁸Tine Hribar, Ubijalska ideja komunizma in katoliška akcija, Delo, Sobotna priloga str. 34–36, 10. oktober 2009, Ljubljana).

komunističnih morišč v Sloveniji, so misljivi tudi razlogi za desetletja prikri-
vanja pedofilije katoliškega klera, ki je bilo naloga kardinala Ratzingerja.

Misliti je treba, ker drugega nimamo. Misliti, kaj smo drug drugemu
sposobni narediti, koliko intelektualne in organizacijske energije namenja-
mo temu in kako zelo smo prepričani, da je to tudi prav. Misliti moramo
s pomočjo vsega, kar imamo na voljo; ob pomoči Picassove Guernice,
slike Zorana Mušiča Nismo poslednji, pesmi Desanke Maksimović o
maščevalnem nacističnem umoru sedem tisoč dijakov v Kragujevcu; misliti
s pomočjo pisanja Solženicina, Havla, Hrabala, Kocbeka; misliti ob filmu
Katyn Andrzeja Wajde; misliti ob pričevanju preživelih iz Kočevskega roga
in Srebrenice; premišljevat skupaj s Spomenko Hribar o slovenski spravi
kot najtežji nalogi, saj misliti preteklost ni samo opisovanje preteklosti. Mi-
sliti lingvistiko mon(ote)izmov z različnimi imeni in istimi cilji podrejanja
in uničenja drugačnega. Misliti vse človeško s pomočjo filozofov, umetni-
kov, teologov, mitologov in celo znanstvenikov. "Znanstveni" proizvodi,
namenjeni samo uničevanju človeka, vsaj meni kažejo, da tudi znanost
misli, čeprav fenomenolog Martin Heidegger pravi, da ne. Znanstveniki,
tako kot vsi drugi ustvarjalci, namreč niso brez vrednot tudi takrat, kadar
so sami pri sebi prepričani, da samo izvršujejo naročila.

Sklep

Moderna, ki je nosilka zahodne svobode, ni sovražnica vere in vernikov,
kritična pa je do poklicnega cerkvenega klera, ki se zaradi svojih resničnih
potreb tako zanima za *materialia*, da nima energije za *spiritualia* (k temu
pa sodi vera). Prazne cerkve zato ne pomenijo upada vere, ampak kritiko
pohlepnih. Dobro, da redki med njimi pravijo, da je treba kristusovsko
delovati in ne samo pridigati. "Sekularna družba hoče videti, ne poslušati,"
je kleru sporočil praški nadškof, kardinal Miloslav Vlk, ob obisku papeža
Benedikta XVI. septembra 2009.

Veri in vernikom škodi, da je cerkev proti zahodni svobodi, ki je največja
iznajdba zahodne civilizacije, saj omogoča dobro življenje različnim. In
dokler je proti svobodi, je tudi marginalizacija cerkve – njena ločitev od
države, politike in prostora republike – nujna. Morda ima krščanstvo res
odgovore na vprašanje, kako lahko različni žive skupaj, cerkev jih nima.
Njen dvatisočletni obstoj dokazuje, da služi resničnim človeškim potre-
bam, vendar ne potrebi po svobodi.

Tone Peršak

Duša Evrope ali “Evropska kultura”

Razprava o vlogi in pomenu kulture za združujočo se Evropo traja najmanj od jeseni 2004, ko je bila v Berlinu sklicana 1. mednarodna konferenca z naslovom, ki je bil promoviran v treh jezikih: angleškem, francoskem in nemškem; pri tem je bilo mogoče opaziti razliko, ki bi utegnila biti pomenljiva. Naslov konference se v angleščini glasi “A soul for Europe” in v francoščini “Une âme pour l'Europe” – oboje razumemo kot “Duša za Evropo”; v nemščini pa je naslov konference “Europa eine Seele geben” – to bi lahko prevedli kot “Dati Evropi dušo” ali morda tudi kot “Dati dušo Evropi”. Kot rečeno, med različicama je opaziti pomensko razliko, saj lahko to parolo razumemo kot poziv, naj vsi skupaj prispevamo, da bo tudi Evropa dobila svojo dušo, ali kot poziv, naj Evropi damo (zapišemo) svojo dušo. Če to ravno želimo.

Naziv in temo (obravnavano že na treh konferencah, v letih 2004, 2006 in 2008) pobude, ki naj bi prerasla v vseevropsko civilno družbeno gibanje, je že pred leti predlagal nekdanji predsednik evropske komisije Jacques Delors, izhajajoč iz spoznanja, da se Evropa (Evropska unija, EU) spopada s problemom demokratičnega deficita, ker državljani držav, združenih v EU, v zelo majhnem številu in mlačno sodelujejo pri urejanju evropskih zadev (nepoznavanje organov in dela organov EU, nezanimanje za politične projekte EU, majhna udeležba na volitvah poslancev evropskega parlamenta). To je razumel kot izraz odsotnosti evropske identitete, nizke ravni pripadnosti EU, skratka, odsotnosti “evropske duše”; to naj bi združujoči se Evropi oziroma EU zagotovila (nova?) “evropska kultura”.

Pobuda sama po sebi postavlja več vprašanj: Ali “evropska kultura”, kakršno si predstavljajo pobudniki, že obstaja? Kdo so nosilci pobude, ki so povzeli Delorsovo idejo in jo razvijajo in promovirajo? Šlo naj bi za civilno pobudo in civilno gibanje. Takšno gibanje se praviloma rodi iz potrebe, ki jo začuti dovolj velika skupina ljudi in je ne more zadovoljiti

na noben drug, običajnejši način; v tem primeru pa imajo praviloma na konferencah zdaj že institucionalizirane pobude glavno besedo politiki. O tem, da res ne gre za civilno družbeno gibanje, temveč za politični "projekt", priča že okolje, v katerem konference potekajo; obe, ki sem se ju udeležil, l. 2004 in 2008, sta potekali v razkošnem atriju reprezentativne stavbe Dresdnerske banke na elitni lokaciji v Berlinu, tik ob Brandenburških vratih in v soseščini Reichstaga.

Koncept "evropske kulture"

Gre za zelo velikopotezno zastavljen projekt. Politika mobilizira posamezne ustvarjalce, aktiviste in skupine, ki praviloma (še) ne sodijo v nacionalne kulturne elite in po večini delujejo v območju neinstitucionalne kulture (samozaposleni, predstavniki društev in zasebnih zavodov ...) oziroma na področju alternativne, lahko bi rekli subverzivne, ali nove, progresivne kulture, ki se vedno znova skuša uveljaviti v spopadu ali vsaj v polemiki z institucionalno (etablirano) kulturo, ki se v Evropi praviloma enači s pojmom nacionalne kulture z vsemi težnjami in vsebinami, ki se temu pojmu pripisujejo. Zna pa pritegniti tudi posameznike, teoretike in kritike, ki si tudi na področju etablirane kulture prizadevajo uveljaviti koncept nadnacionalne "evropske kulture" in kulturne politike, pri tem pa je eno izmed izhodišč njihovih prizadevanj predpostavka o koncu nacionalne države in konservativnosti kulturnih konceptov, ki se utemeljujejo s pripadnostjo in zavezanostjo določenemu jeziku in določeni (nacionalni) kulturni tradiciji. Tako razmišlja tudi gledališki kritik in teoretik Dragan Klaić, nekoč eden vodilnih kritikov v Jugoslaviji in sodelavec Dušana Jovanovića v uredništvu gledališke revije Euromaske, ki je pomenila eno izmed faz v razvoju slovenske gledališke revije Maska. Klaić je na shodu novinarjev, ki pišejo o kulturi, koncept "evropske kulture" in evropske kulturne politike in pobudo Duša za Evropo nedavno opisal kot prizadevanje za mednarodno kulturno politiko, ki predstavlja kulturo kot skupno "evropsko dobro, dostopno vsem" (Z. Matoz: S kulturno politiko se ukvarjamo zgolj v Evropi, Delo, 18. 7. 2009). To kulturno politiko je opisal kot "oblikovanje kulturnih mrež kot elementa sodelovanja kulturnih ustanov, društev in drugih asociacij iz različnih držav, namen katerih je predvsem preseganje kulturne politike nacionalnega prestiža na področju kulture in prikazovanja dosežkov nacionalnih kultur, katerih namen je zlasti samopromocija in ne sodelovanje". Tako opisana skupna kultura je torej "duša Evrope", temelj evropske identitete, zato je, meni Klaić, nujno, da evropska kulturna politika popravlja in dopolnjuje delovanje trga na

tem področju; kulture bi bilo lahko kmalu konec, če bi jo prepustili trgu. V zvezi s tem je ponovil mnenje, ki ga je tik pred tem izvoljeni predsednik Evropske komisije Barroso l. 2004 izrekel na prvi konferenci pobude Duša za Evropo – namreč, da je za prihodnjo združeno Evropo kultura celo pomembnejša kot gospodarstvo ali skupna zunanja politika.

Kakšna naj bi torej bila "evropska kultura", ki bo nastajala v spletu mrež, o katerih govori Klaić, in ne bo obremenjena z nacionalnim prestižem? To je pomembno vprašanje, saj vemo, da (tudi) zamisel o "Združeni Evropi" predpostavlja in napoveduje preseganje nacionalnih političnih projektov in nacionalne države, vendar nekoliko megleno. Bila naj bi vsekakor, recimo, naprednejša in predvsem naj ne bi bila zavezana konceptu nacionalne kulture, o kateri so ravno tako govorili novinarji v Budimpešti in poudarjali, da je nacionalna kultura tudi (bila) plod kulturne politike, ki jo lahko vodi že oblikovana nacionalna država, regija, mesto ali celo posameznik. Seveda bi lahko omenili še interesne skupine (sloje, družbene razrede, poklicne skupine), ki so kdaj podprle ali celo oblikovale koncepte kulture, s katerimi so posredno ali celo neposredno propagirale svoje politične in gospodarske cilje (meščanstvo kot novi družbeni razred prosvetljenski koncept kulture); kajti pri tem je vedno šlo tudi za materialne interese (spopad meščanstva kot nosilca industrijske revolucije z aristokracijo in fevdalnim sistemom ali že prej spopad lokalnih aristokracij iz italijanskih mestnih držav s papeško naddržavo, ki se je časovno ujemal z odločanjem pesnikov za pisanje v italijanščini in ne več v latinščini: Dante, Petrarca, Boccaccio). V zagovor konceptu "evropske kulture" so poudarili, da se koncept nacionalne kulture kot orodja za oblikovanje in utrjevanje nacionalne zavesti rad izrodi v "nacionalizem, tudi v najekstremnejših oblikah". Temu bi P. Stein, znani nemški režiser, ugovarjal, da "nacionalna identiteta lahko hitro zasmrdi po nacionalizmu, a po drugi strani je razlikovanje temelj kulture in umetnosti" (intervju v Dnevniku, Ljubljana, 27. 10. 2009), kdo drug pa, da je tako utemeljena in dejavna kultura v več primerih pripomogla k nastanku ali osamosvojitvi mnogih (nacionalnih) držav in uveljavitvi demokracije v njih, čeprav je nato v obdobju tranzicije partitokracija žal marsikje "požrla" demokracijo in v precejšnji meri zatrla kulturo; zlasti nekatera področja (npr. javna občila, ki si jih je podredila in jih spremenila v svoj propagandni stroj). Skoraj v vseh teh državah politika odreka kulturi poklicanost za izrekanje o javnih zadevah in ji, čeprav ji priznava zasluge na področju nacionalne identitete in ključnih ciljev skupnosti, celo odreka sposobnost za nadaljnji razmislek in presojo zadev nacionalnega pomena, jo ocenjuje za nepomembno dejavnost in ji začenja odtegovati javna sredstva oziroma delež v BDP.

Veliko očitkov, namenjenih konceptu nacionalne kulture, je upravičenih in marsikaj, kar se dogaja v okviru nacionalnih kultur, si z gledišča neutilitarnega razumevanja kulture, zlasti umetnosti, zasluži kritično oceno. Res pa je, da avtorji in nosilci zamisli "evropske kulture" počnejo isto in enako, kot so počeli nosilci zamisli nacionalnih kultur, le da v zemljepisno in politično širšem okviru, zato to prizadevanje predpostavlja še nadaljnje daljnosežne premike v kulturi. Tudi oni se zavzemajo za instrumentalizacijo kulture in "koristno" umetnost; zlasti za instrumentalizacijo umetniških praks, ki so po naravi tudi socialni dogodki (gledališče, film, plesna umetnost, performans ...) in omogočajo vpliv propagandnih sporočil na občinstvo (psihologija množice). To pomeni, da se osredotočajo na umetniške prakse, ki niso odvisne od jezika ali so mu vsaj manj zavezane, torej na umetniške prakse, za katere velja, da je njihov osnovni medij komunikacije univerzalni vizualni "jezik" (filmska slika, gib ...) in ne beseda. V tem pogledu se gibanje za "evropsko kulturo" logično navezuje zlasti na t. i. nove medije, čeprav načelno enakopravno obravnava vse umetnosti. Vseeno pa moram omeniti, da je bilo v razpravi med eno izmed delavnic na 3. konferenci pobude Duša za Evropo (2008) zavzemanje za bolj sistemski pristop k vzajemnemu in enakopravnemu prevajanju med književnostmi držav članic EU in za sklad za spodbujanje vzajemnega prevajanja književnosti vseh držav članic EU opazno preslišano.

O konceptu "evropske kulture" seveda razmišljajo tudi na drugih ravneh in v drugih organih EU; npr. v evropskem parlamentu, v katerem je bila v preteklem mandatu dejavna tudi slovenska poslanka Ljudmila Novak. O prizadevanju parlamentarcev priča intervju s tudi že nekdanjo nemško evropsko poslanko Ruth Hieronymi, ki pravi, da EU ni le skupnost s skupnimi ekonomskimi cilji, temveč tudi skupnost s skupnimi kulturnimi vrednotami ("Evropa je tudi kulturna unija", Danica Zavrl Žlebir, Gorenjski glas – Loški glas, 16. VI. 2009). Skupne kulturne vrednote ga. Hieronymi razlaga kot mnogovrstno skupno kulturno dediščino, za katero bi morala Evropa še posebno skrbeti. Gre za misel, da je kulturna dediščina (materialni spomin) poglavitni vir identitete. Hkrati pa poudarja: "Ena najpomembnejših kulturnih dobrin v Evropi je kulturna raznovrstnost. Ena izmed poti, kako jo doseči, je tudi evropski film. Na žalost imamo zelo razdrobljen evropski filmski trg. Sedemdeset odstotkov filmov, ki jih prikazujejo v naših kinematografih, je ameriških in le deset odstotkov evropskih filmov gre čez meje Evropske unije. Devetdeset odstotkov naših filmov je prikazanih le v državah, v katerih nastanejo. Za kulturno pestrost je zelo pomembno, da omogočimo večjo uspešnost evropskim filmom na evropskih tleh, zato potrebujemo široko evropsko povezovanje in zato je

med drugim nastal tudi t. i. mediaprogram. Ta je še posebno pomemben za manjše članice." Iz te izjave izhaja, da gre za isto prizadevanje kot v 14. in 15. stoletju v Italiji, v 18. v Nemčiji in v 19. v Sloveniji, ko so si v teh okoljih prizadevali utemeljiti koncept nacionalne kulture in se otresti hegemonije neke druge (v Italiji latinske, v Nemčiji francoske in v Sloveniji nemške). Po drugi strani pa vseeno gre za ideološki projekt; podobno kot pred desetletji, ko so v Jugoslaviji in Sovjetski zvezi poskušali preseči koncept nacionalne kulture in spodbuditi razvoj nadnacionalne jugoslovanske in sovjetske, razredno utemeljene kulture. Res je, da koncept evropske kulture ni tako agresiven in da ima, vsaj po izjavah gospe Hieronymi, določene meje, saj se osredotoča zlasti na kulturno dediščino in oblikovanje skupnega evropskega kulturnega trga, ki naj bi pravzaprav pomagal uveljaviti evropsko kulturno raznovrstnost in dati priložnost tudi manjšim kulturam, hkrati pa daje prednost umetniškim praksam, ki niso odvisne od jezika skupnosti, ki ji pripada avtor, in ki lahko učinkujejo neodvisno od tradicije in okolja, v katerem nastajajo. Prednost daje tudi področjem, ki so, recimo, uporabnejša za posredovanje sporočil, ki jih nosilci projekta želijo prenesti čim širšemu občinstvu; to hočeš nočeš postavlja v ospredje množična občila.

Če se torej še sprašujemo, kakšna "evropska kultura" bi proizvajala evropsko identiteto, in upoštevamo že omenjene predpostavke, je ključni pojem kulturna raznovrstnost ali multikulturalnost Evrope ob predpostavki o enakovrednosti vseh "likov" v okviru raznovrstnosti in dialoga med njimi. Vsaj v tem delu razmislekov torej ne gre za zahtevo po "enovrstnosti" ali idejni in vsebinski enotnosti/usmerjenosti "evropske kulture". Po drugi strani pa drži, da gre za ideološki projekt, s katerim naj bi presegli koncept nacionalne kulture in uveljavili koncept skupne, nadnacionalne kulture in najbrž tudi idejo o stapljanju ali zlivanju evropskih nacij v eno, za zdaj še večjezikovno, skupnost ob hkratni federalizaciji EU. Hkrati pa moramo priznati, da zamisel potrjuje pomen kulture, saj izhaja iz spoznanja, da je kultura ključnega pomena za vzpostavitev skupnosti oziroma da skupnosti ni mogoče oblikovati brez kulturne podlage. V tem pogledu tudi upošteva stališče o posebnosti evropske kulture in evropskega razumevanja kulture glede na druge kulture in vsaj nekateri nosilci pobude računajo na pomembno vlogo te zamisli tudi v razmerju do ideje in projekta globalizacije, s katero si skušajo Evropo podrediti multinacionalni kapital in ZDA kot najaktivnejša politična izpostava tega kapitala, ki tudi kulturi vsiljuje koncept trga in porabništva. Če torej Evropa želi obuditi in ohraniti način razumevanja in mišljenja kulture, ki velja tod od antike do danes in se kljub globalizaciji še razlikuje od razumevanja kulture v drugih delih

sveta, bo to zelo pomembna pozitivna plat tega dogajanja. Med predpostavke takega razumevanja kulture sodijo: razvojni pogled na kulturo skupaj s pozitivnim odnosom do kulturne dediščine oziroma upoštevanje dediščine kot referenčnega okvira, pri katerem vsaj načelno tudi zagovorniki in akterji ostrih pretrganj s tradicijo priznavajo pomembnost preteklih dosežkov in se vedno opredeljujejo (celo utemeljujejo v odnosu) do njih; velik pomen kulture za oblikovanje skupnosti in ne nazadnje enakovrednost in enakopravnost kulture v razmerju do drugih dejavnosti oziroma družbenih podsistemov (gospodarstvo, šolstvo, znanost ...). Tak koncept kulturi še zagotavlja ustrezen položaj, v posebnih primerih celo nekakšno elitnost; razen (ali vsaj manj pa) v državah v tranziciji, ki so nekritično sprejele koncept razvoja, gospodarstva in družbe, ki temelji na neoliberalizmu in ideologiji globalizacije ter zahtevah Mednarodnega monetarnega sklada in drugih nasvetodajalcev, ki jim vsiljujejo drugačen pogled na kulturo, socialno politiko itn. Razumevanje in načrtovanje kulture, značilno za ideologijo in prakso globalizacije, zanika pomen tradicije in elitnosti in zahteva uveljavitev načel porabništva ter omejitev kulture na zabavo (entertainment) in v skladu s tem prednost donosnejše množične kulture. Evropski pogled na kulturo pa se, kot rečeno, razlikuje tudi od modela, ki prevladuje v Aziji in ki v glavnem ne vključuje razvojne komponente. V Aziji dogajanje na področju kulture, tudi v okoljih, ki so najzanimivejša s stališča zgodovine kultur in civilizacij (Kitajska, Japonska, Indija), razumejo kot niz zaključenih struktur, ki ne prehajajo druga v drugo in ne vplivajo druga na drugo, vsaj ne opazno, in se (po vzpostavitvi kanona v nekem zgodovinskem trenutku) ne spreminjajo več; od takrat živijo kot kanonizirane klasične oblike umetnosti, ki ostajajo take, kot so bile dognane pred stoletji. Ob njih pa se uveljavljajo nove oblike, ki jih pogosto prevzemajo iz zahodne kulture oziroma civilizacije.

Druge in drugačne ideje

Čeprav se torej zdi, da se pobudniki projekta "evropske kulture" morda celo odločajo za ohranitev evropskega razumevanja kulture in naveze s svojo lastno kulturno zgodovino od Homerja do danes, so v razpravah enako opazna stališča v prid projektu global(izira)ne kulture, kot da vizija še ni jasna ali kot da si nadnacionalne "evropske kulture" ni mogoče predstavljati drugače kot global(izira)no. Ta smer razmišljanja utegne prevladati, ker je skladnejša z dejansko politiko in zlasti z gospodarsko politiko EU. Če to možnost zavračamo in menimo, da je prej opisana smer ustrežnejša, to še ne pomeni, da model, ki izhaja iz tradicionalnega evrop-

skega razumevanja kulture, ocenjujemo kot primerne za vsa okolja in da, podobno kot zagovorniki globalizacije, menimo, da jim ga je treba vsiliti kot edino ustreznega; je pa najbrž primeren za okolje, v katerem se je vsaj dva tisoč petsto let oblikoval, in je gotovo skladen z njim, četudi se morda komu zdi, da je model, ki že prevladuje na območju ZDA in ki ga apologeti globalizacije reklamirajo kot univerzalni model, vitalnejši.

Glede na vse povedano zamisel o "evropski kulturi", ki jo želi uveljaviti pobuda Duša za Evropo, ker verjame, da bo ta kultura dovolj ustvarjalna in povezovalna, skratka, potentna, da bo proizvajala evropsko identiteto enako učinkovito, kot je nekoč pomembnim nacionalnim kulturam uspelo ustvarjati nacionalne identitete, terja nadaljnji razmislek. Če za hip pustimo ob strani vprašanje, ali je sploh mogoče misliti, da kultura, zlasti kultura v ožjem pomenu besede (umetnost, filozofija), proizvaja identiteto neke skupnosti, gre za vprašanje, ali je že mogoče govoriti o "evropski kulturi". Ali pozitiven odnos do kulturne dediščine, spoštovanje kulturne raznovrstnosti, ki zadeva živo kulturo, in tudi politično občutena potreba po spodbujanju kulturnih izmenjav med evropskimi državami in nacijami že obstajajo? Ali torej "evropska kultura" že obstaja kot skupna nesporna vrednota ali je v resnici še vedno samo seštevek, nekakšna zmes nacionalnih kultur, kulturnih imperializmov večjih in prizadevanj manjših in mlajših nacionalnih kultur po priznanju in vsaj minimalni uveljavitvi v evropskem prostoru?

Če si poskušamo predstavljati, kakšna naj bi bila prepoznavno "evropska kultura", se zdi, da si bolj kot z značilnostmi "global(izira)ne kulture", ki prej ali slej zapelje na območje množične kulture, lahko pomagamo s primerjavo z značilnostmi regionalnih kultur, kot so "balkanska", "latinskoameriška" ali "skandinavsko kultura", in še bolj, če premislimo značilnosti nacionalnih kultur in kakšne značilnosti naj bi imela "evropska kultura", da bi izpolnjevala pričakovanja evropske politike; če seveda domnevamo, da "evropska kultura" takšne značilnosti sploh (lahko) ima. Za nacionalne kulture velja, da praviloma nastajajo na območju enega jezika, čeprav vemo, da na enem jezikovnem območju, kljub lokalnim posebnostim, ki se kažejo tudi na ravni jezika, lahko nastaja tudi več nacionalnih kultur (angleška, avstralska, irska, ameriška ali novozelandska, katerih osnovni jezik je v vseh primerih angleški, vendar z lokalnimi posebnostmi). Teže si je predstavljati nacionalno kulturo, ki nastaja na območju z več jeziki oziroma ki bi nastajala na območjih več jezikov. S tem imajo težave v nekaterih afriških državah, v katerih živi več plemenskih skupnosti z različnimi jeziki in v katerih se ustvarjalci odločajo za jezik nekdanjih kolonizatorjev (Nigerija). Pa ne gre samo za jezik. Med nacionalnimi

kulturami je opaziti tudi estetske in tematske razlike, zlasti na ravni idej in nazorov, in razlike, ki izhajajo iz dojemanja in čutenja lastnega položaja. V okviru posameznih nacionalnih kultur se nekatera področja bolj razvijajo, druga manj in tudi v okviru področij, celo posamezne umetnosti, nekatere vrste bolj, druge manj, zato so v nekaterih obdobjih posamezne nacionalne kulture opaznejše, v drugih manj. Tako Slovenci vemo, da določenih zvrsti in oblik nismo (z)mogli razviti ali pa smo to zmogli pozneje kot drugi narodi, in še to le na epigonski ravni (moderna evropski roman, kakršnega kot paradigmatični tip evropskega romana analizirata Lukacs in Goldmann, pisali pa so ga Cervantes, Stendhal, Balzac ..., isto delno velja tudi za opero ali tragedijo itn.). Seveda je vpliv posebnosti zgodovinske izkušnje mogoče opaziti tudi na ravni vsebin in tem, ki jih obravnavajo umetniki in ustvarjalci na drugih področjih (filozofi, publicisti, znanstveniki v humanistiki in družboslovju). Nekako tako naj bi bila verjetno "evropska kultura" posebna in nekoliko drugačna od kultur drugih civilizacijskih in kulturnih območij, hkrati pa naj bi, kot že rečeno, vendarle presegala zamejenost z jezikom in druge omejitve, ki izhajajo iz tega, da kultura po navadi nastaja na določenem jezikovnem območju.

Kultura, ki želi in poskuša presegati nacionalno (jezikovno, nacionalno-nazorsko in vrednostno) zamejenost, naj gre za posameznega ustvarjalca ali za skupino ali gibanje, npr. global(izira)na kultura ali "evropska kultura", se bo verjetno poskušala otresti zaznamovanosti oziroma zamejenosti z jezikom. Ustvarjalec se bo, recimo, namesto za materinščino zavestno odločil za kak drug jezik ali za ustvarjanje na področju, ki vsaj na pogled ni bistveno povezano z jezikom (video, film, ples, likovne umetnosti), čeprav vemo, da vpetost ustvarjalca v jezik ni odvisna samo od tega, ali piše v materinščini ali ne. Po navadi rečemo, da je pomembno, v katerem jeziku misli, četudi njegovo delo ne sodi v besedno ali govorno umetnost. Pa še to ni vse. V bistvu gre za to, ali avtor preseže zamejenost z vzorci mišljenja in čutenja, ki pripadajo jezikovni skupnosti, v okviru katere se je oblikoval kot osebnost. Pri tem upoštevamo domnevo, da vsak jezik kot sistem (hierarhija besednih vrst, pravila oblikovanja povedi, onomatopoejske in etimološke značilnosti, jeziku imanentne razlage posameznih pojmov, pomenska širina ali večplastnost besed, zlasti ob upoštevanju sopomenk itn.) že sam vsebuje neko občutje sveta in pogled na svet oziroma odnos do njega; to je opaziti tudi v filoloških in filozofskih razlagah in neposrednem zaznavanju razlik med besedami v različnih jezikih, ki jih razumemo in vzajemno prevajamo, kot da pomenijo isto (aletheia – veritas – resnica, poiesis – pesništvo, eleutheria – freedom – Freiheit – svoboda). To pomeni, da je tudi ustvarjalec, ki ustvarja na področju

umetnosti, katere izrazno sredstvo ni beseda, temveč barva, črta ali gib, vseeno nekako zaznamovan z jezikom, v katerem misli, imenuje svoje občutke in predstave ali sam sebi in drugim razlaga svoj pogled na svet in vsebino, s katero se ukvarja. Človek se ne more izogniti dejstvu, da praviloma tudi razume ali dojema (to naj bi bilo bolj neposredno, manj razumsko) stvari, dogodke in ideje v jeziku, ki mu je najbližji. Seveda se ustvarjalec (npr. pisatelj) lahko zavestno, hote in načrtno ali tudi brez posebnega razmisleka, ker pač živi v drugem jezikovnem okolju in želi komunicirati najprej ali predvsem s tem okoljem, odloči za ustvarjanje v drugem jeziku, vendar to še ne pomeni, da ustvarja v okviru druge jezikovne ali nacionalne kulture; v bistvu pravzaprav sam tako rekoč hkrati prevaja svoje delo. Lahko da se za to odloči tudi zato, ker – prepričan, da dovolj obvlada drugi jezik – meni, da ta jezik bolj ustreza vsebini, temi, sporočilu, ki ga oblikuje (zdi se, da je za nekaj takega šlo pri Samuelu Beckettu). Vendar to še ne pomeni, da gre za avtorja, ki piše "evropsko" ali global(izira)no književnost. Ravno tako kot to, da kdo kipari ali sklada v Chicagu, če misli, čuti, dojema in obravnava svojo "slovensko izkušnjo sveta", ne pomeni, da je ameriški ali globalen (globaliziran) kipar ali skladatelj. Čeprav je res, da so odločitve za domnevni prestop z ravni nacionalne kulture na raven "evropske" ali global(izira)ne kulture pogostejše na področjih, ki sodijo na področja vizualne ali zvočne kulture, je razliko lažje razumeti na ravni besednih umetnosti, ker je opaznejša. Vsekakor je za avtorja, ki želi pripadati global(izira)ni literaturi, v bistvu manj pomembno, v katerem jeziku piše; pomembno je, da uporablja jezik, ki že omogoča dostop do čim večjega števila možnih bralcev iz različnih (tudi kulturnih) okolij (npr. angleški, španski, arabski, portugalski, ruski ali kitajski jezik), in da piše tako, da vsebina, tema in sporočilo ne bodo zadevali samo določenega okolja, če dogajanje glede na vsebino poteka v vsem znanem okolju (Dan Brown – Da Vincijeva šifra) ali pa ne (Tolkien: Gospodar prstanov). Po drugi strani pa ni mogoče reči, da avtorji kot O. Pamuk, S. Rushdie, G. G. Marquez ipd. pišejo global(izira)no književnost, četudi so globalno uveljavljeni.

In kako med nacionalno in global(izira)no kulturo vzpostaviti "evropsko kulturo", če naj ustvarja evropsko identiteto in če upoštevamo, da kriterij razlikovanja ni ne kakovost ne dostopnost? Ko je Goethe razmišljal, kaj sodi na raven svetovne književnosti, je poudaril vidik kakovosti in univerzalnosti teme in ideje ne glede na to, koliko je vsebina lokalna. V kategorijo svetovne književnosti je uvrstil dela, ki po svojem pomenu in učinku (kakovost!) veljajo za svetovna ne glede na vsebino. Razlikovanje med nacionalno in global(izira)no literaturo pa, kot rečeno, ne zadeva kakovosti,

temveč vsebine, teme in ideje v delih global(izira)ne književnosti, ki naj ne bi značilno pripadale določenemu okolju. Dela, ki sodijo v ta okvir, naj torej ne bi bila takšna, da bi lahko posebno in globlje prizadevala bralce določenega okolja, čeprav bi bila dostopna (razumljiva, zanimiva, čustveno učinkovita) tudi za bralce v drugih. Gre tudi za razliko v rabi jezika, če gre za literaturo. Delo mora biti napisano v enem najbolj množično rabljenih jezikov, ne da bi si avtor prizadeval toliko izkoristiti posebnosti jezika, v katerem piše, da ob prevodu v drugačen jezik ne bi bilo mogoče doseči istih učinkov. In "evropska kultura" glede na global(izira)no? Zdi se, da bi morala biti, vsaj po tematski, vsebinski in sporočilni plati, še vedno bolj ali manj lokalna, pri tem pa ostaja nerešeno vprašanje, ali je torej lahko kaj več kot seštevek ali nekakšna zmes nacionalnih kultur, če želi res biti drugačna od global(izira)ne kulture.

Gre pravzaprav za politiko

To bržkone vedo tudi aktivisti pobude Duša za Evropo in vsaj nekateri so se s tem sprijaznili. Najbrž je bilo ravno zato na obeh konferencah, ki sem se ju udeležil, izrečenih veliko besed o organizacijskih projektih, katerih glavni namen so izmenjave kulturnih dobrin v Evropi, pravzaprav znotraj EU, in o podpori avtorjem, ki delujejo na področju inovativnih, včasih bi rekli alternativnih oblik ustvarjanja v okoljih, ki niso naklonjena tem ustvarjalcem in oblikam. Po drugi strani pa je bilo slišati veliko pozivov k spodbujanju načinov vključevanja v procese odločanja v družbi, še posebno vključevanja mladine in raznih robnih skupin, zlasti v okoljih (tranzicijske države), ki pogosto še ne dopuščajo enakopravne udeležbe teh skupin. Skratka, pojem "evropska kultura" je bil pogosto rabljen kot sopomenka za pojme, kot so "dejanska demokracija", vključenost, civilna družba, dialog. Šele ko bo to zagotovljeno, naj bi bilo res mogoče govoriti o demokratični in evropski družbi v pravem pomenu besede. Tudi ta poudarek priča, da gre za politični projekt, zato je bilo že ob odprtju 3. konference večkrat poudarjeno, da je družba kot skupnost, katere člani čutijo, da ji pripadajo, tudi čustveno, in vidijo v tej pripadnosti vrednoto, za EU vsaj za zdaj še nedosegljiv cilj. Vsi govorniki, politiki, ki so govorili v imenu ZR Nemčije ali EU, so ponavljali: "EU obstaja, evropska družba ne obstaja." Isto sporočilo so pošiljali v javnost s frazo: "Politika, gospodarstvo in kultura morajo iti naprej z roko v roki, toda v EU obstaja samo politika." Hans G. Pöttering, tedaj predsednik Evropskega parlamenta, je kot mnogi razlagalci pobude Duša za Evropo pred njim ponovil: "Kultura je identiteta in dokler ni evropske kulture, ne more

biti evropske identitete." Ob tem so se najbrž vsaj udeleženci, ki so bili povabljeni kot ustvarjalci in kulturni aktivisti, morali vprašati, zakaj ta mantra ne deluje, če to vsi vemo, a – naj ponovim: govornikov v okviru po statusu najpomembnejšega, otvoritvenega dela konference je bilo sedem in, razen predstavnika Dresdnerske banke, ki je pozdravil udeležence v imenu glavnega sponzorja konference, so bili vsi politiki.

Žarišče vseh razmišljanj je (bil) potemtakem demokratični primanjkljaj; kultura pa je (bila) v razmislek vključena kot eden možnih instrumentov za odpravo te napake, ker domnevno lahko zagotovi prebivalcem članic EU evropsko identiteto, torej občutek pripadnosti, in tako vzbudi v njih zavezanost ideji "združene Evrope" in jih pritegne k soodločanju. O tem je govoril H. G. Pöttering, poslušalcu pa se je ob tem postavljalo vprašanje: kako je mogoče, da so npr. lanske volitve v ZDA vzbudile tolikšno pozornost pri velikanski večini prebivalstva vsega sveta, tudi prebivalstva članic EU, ki ga praviloma bolj kot volitve v organe EU vznemirijo vsake lokalne in državne volitve v državah, v katerih to prebivalstvo živi? Zakaj volitve v evropski parlament ne pritegnejo tolikšne pozornosti in zakaj mi volivci ne razmišljamo o tem, da tedaj, ko volimo člane državnega parlamenta in posredno odločamo o prihodnji vladi svoje države, v bistvu volimo tudi člane evropskega sveta, ki je nekakšna vlada EU? Odgovorov je več; med njimi tudi ta, da večina prebivalcev držav članic EU še vedno pripisuje ZDA vodilno vlogo v svetu in da imajo zato ameriške predsedniške volitve za večino usodnejši pomen kot vprašanje, kdo bo sedel v klopih evropskega parlamenta. Drugi možni odgovor je povezan z dvomom o učinkovitosti demokracije v tako velikih, notranje razčlenjenih in tudi v notranje spore zapletenih skupnostih. Gre preprosto za to, da večina državljanov zelo malo ve, o čem in kako odloča evropski parlament, ki zaseda nekje daleč od te večine, v Bruslju ali v Strasbourgu, ljudje pa imajo že tako ali tako občutek, da demokracija dejansko obstaja samo tedaj, ko lahko o čem neposredno razpravljajo, odločajo ali se vsaj jezijo, približno tako kot stari Atenci na Agori. Skratka, mnogim ljudem se zdi, da je demokracija res mogoča samo v skupnosti, ki je še obvladljiva in pregledna, in da so organi, kot je evropski parlament, četudi v njih sedijo izvoljeni poslanci, enako odtujeni in vsestransko oddaljeni od nas kot kak vladar "po milosti božji". In res je včasih težko imeti drugačen občutek. Politiki navdušujejo volivce za volitve evroposlancev, kandidati pa kandidirajo na listah strank, ki so povezane v mednarodne povezave, o katerih volivci malo vedo, se jim pa zdi, da te povezave pogosto delujejo neskladno, celo v nasprotju z interesi nacionalnih skupnosti, v okviru katerih so bili poslanci izvoljeni. Poleg tega glede na velikost in politično

razčlenjenost (razcepljenost) parlamenta in glede na dolgotrajno in nepregledno proceduro volivci mislijo, da se parlament tako ali tako ne more hitro in učinkovito dogovoriti o nobenem pomembnem vprašanju. Američani pa volijo posameznika, ki ima vsaj na videz izjemno moč in vse možnosti za samostojno odločanje in tako že zaradi takega položaja, kdor koli je, deluje karizmatično, kot "pravi car". In ravno občutek, da bo ta človek imel tolikšno moč, dela te volitve zanimive, kajti večino ljudi moč očara in, kljub kritičnosti, ki jo zmoremo, privlači; v tem pogledu je evropski parlament neprimerno manj zanimiv.

Pomemben vzrok težav EU z vzpostavljanjem skupnosti oziroma družbe, ki naj bi samo sebe dojemala kot kolektivni subjekt z dovolj čvrsto identiteto, je raznovrstnost po različnih (verskih, socialnih, političnih, nacionalnih) kriterijih in interesih povezanih skupin, ki jih povezujejo veliko močnejši motivi od tistih, ki naj bi te ljudi pritegnili k viziji združene Evrope oziroma k EU. Prebivalstvo je še bolj kot kjer koli drugje razcepljeno tudi glede na različne poglede na zgodovino in to političnim opredelitvam pogosto daje značaj in težo ideologij. Vsa ta raznovrstnost, večkrat celo razdvojenost, se je pokazala v razpravi o "evropski ustavi" oziroma ustavni pogodbi, ratifikacija katere poteka z velikimi težavami, a tudi po ratifikaciji v vseh članicah EU ne bo povsod zares in enako spoštovana. V tej zaželeni skupnosti deluje, tudi če upoštevamo samo 27 držav, ki so že vključene v EU, toliko različnih verskih, kulturnih, političnih in civilizacijskih tradicij, da je težko, skoraj nemogoče pričakovati, da bi lahko ta konglomerat že po nekaj letih začel delovati kot enotna družba/skupnost, v okviru katere bi bil demokratični sistem lahko takoj učinkovit. Edina okoliščina, ki povezuje vse te različne skupine, je zemljepisne narave. Vsi mi, ki se združujemo, živimo v Evropi, vendar ravno zaradi različnosti niso vključeni vsi, ki živijo na tem območju. To je huda pomanjkljivost.

V nekaterih deželah in nekaterih skupinah je najbolj navzoče in učinkovito izročilo prosvetljenstva, utemeljeno in povezano z grško-rimsko duhovno tradicijo. Iz tega vira izhajajo vrednote in zavezanost demokraciji. Na drugi strani, celo na istih območjih, a v drugih skupinah, je učinkovitejša tradicija krščanstva, ki načelno spoštuje in sprejema izročilo grško-rimske antike in pridobitve prosvetljenstva, vendar vseeno izhaja iz popolnoma drugačnih izhodišč in tudi precej nedvoumno zahteva nedotakljivost področja duhovnosti in domnevno nespornih vrednot, ki naj bi jim nedotakljivost in neprašljivost podeljevala transcendenca, spoštovanje in celo podrejanje tem vrednotam pa zahteva tudi od tistih, ki v transcendenca ne verjamejo. Privrženci te tradicije želijo v celoti obvladovati območje

duhovnosti in si v praksi vedno znova jemljejo pravico do vpliva na druga področja – zlasti na politiko, šolstvo, socialne dejavnosti in tudi kulturo. Zlasti katoliška cerkev se še marsikje bolj ali manj odkrito vmešava v politiko in s svojimi posegi in tabuji ovira demokracijo. To je opaziti na ravni uveljavljanja pravne države in spoštovanja človekovih pravic, demokratičnih standardov itn. Opazno pa je tudi v odnosih med cerkvijo in kulturo, saj je krščanstvo že ves čas, zlasti potem, ko je po volji Teodozija Velikega postalo državna vera v rimskem cesarstvu, pogosto v sporu s kulturo. O teh stvareh je pred časom v Sodobnosti zapisal nekaj trditev, ki najbrž držijo, Iztok Simoniti. RKC pričakuje privolitev politike v soobstoju dveh oblasti na istem terenu, čeprav sta včasih v sporu. Ne nazadnje na istem območju kot država uveljavlja vzporedno družbeno ureditev in vzporedni pravni sistem. Protestantizem je v tem pogledu bolj zadržan in se zares strinja z izročilom prosvetljenstva in antične Grčije; tudi zato, ker je nastal iz istih vzgibov kot renesansa, saj sta obe gibanji postavili v ospredje posameznika in osebno odgovornost. O tem priča tudi osebni razvoj Trubarja od katoliškega duhovnika do protestantskega pridigarja. Zato ni čudno, da je v obdobju renesanse, ki se je zgledovala po antiki, prišlo do opaznega odklona od cerkve in hkrati do drugega velikega razkola znotraj krščanstva.

Najbrž se utegne komu zdeti, da v zvezi s krščanstvom prenapenjamo lok; a gre za pomembno vprašanje zaradi odnosa do kulture, ki naj bi pomenila ali celo proizvajala identiteto "evropske skupnosti". In če bi bilo v skladu z nekaterimi zahtevami kot drugi temelj ob izročilu razsvetljenstva v preambuli "evropske ustave" zapisano krščanstvo – to pomeni najmanj to, da bi bili na eni strani državljani "evropske skupnosti", ki so skladni s tem temeljem skupnosti, in na drugi strani tisti, ki niso, in če naj bi kultura skupnosti zagotavljala identiteto, bi prej ali slej kdo postavil vprašanje o skladnosti kulture s temelji skupnosti. Vprašanje krščanstva je potemtakem pomembno in ima lahko daljnosežne posledice za "evropsko kulturo". Gre za vprašanje, ali bo evropska družba oziroma skupnost Evropejcev laična skupnost, v kateri bodo vladali (tudi medverska) strpnost, dialog kot oblika reševanja nasprotij in spoštovanje različnosti, ali na (eni) veri utemeljena skupnost, to pomeni tudi privilegirani položaj cerkve, razločevanje med nevernimi in vernimi, lahko celo izključevanje nevernih ali vsaj dajanje prednosti vernim v zadevah, pomembnih za skupnost. Takšno uvrščanje ene cerkve ali krščanstva v celoto bi napravilo negotove ključne predpostavke demokracije. Tako bi se lahko še pogosteje pojavljalo vprašanje resnične enakopravnosti vseh državljanek in državljanov, ki ga je občasno slišati tudi pri nas, vsaj na ravni vrednotenja osebnosti,

domnevno dvomljive moralnosti in primernosti nevernih za določene položaje in dolžnosti. Cerkev si kljub vsem zagotovilom o politični nevtralnosti še vedno, tudi na ravni združene Evrope, prizadeva za poseben položaj nad položajem drugih družbenih podsistemov (politika, gospodarstvo, kultura, šolstvo ...).

Skratka, ob prizadevanju za oblikovanje dovolj enotne skupnosti državljanov in državljanov na podlagi vnaprej in politično določenih kriterijev ali evropske družbe se pojavljajo vprašanja, ki opozarjajo na težave s tem projektom. Družba v okviru neke države ali zveze več držav, kot so ZDA, je skrajno kompleksen pojav in ne samo ali predvsem gospodarska ali politična skupnost. Pri oblikovanju takšne družbe/skupnosti imajo pomembno vlogo številni dejavniki, ki jih je težko načrtovati, zavestno oblikovati, usmerjati in odmerjati. Pri tem delujejo tudi že obstoječi ali nastajajoči družbeni podsistemi, šolstvo, kultura, znanost in cerkev, ki prevladuje (če prevladuje ena) na območju skupnosti. Nič manj pomembne vloge nimajo izročilo kot skupni ali prevladujoči pogled na preteklost oziroma mitologija, s katero skupnost sama sebi predstavlja svoje dojemanje sveta (od nastanka sveta do vzpostavitve skupnosti) in svoje mesto in vlogo v svetu, obredi, šege in navade itn. Vseh teh dejavnikov ni mogoče vzpostaviti na silo, predvsem pa ne doseči, da bi začeli delovati čez noč. O tem priča usoda mnogih držav iz preteklosti, ki jim ni uspelo vzpostaviti dovolj notranje povezanih skupnosti/družb z vsemi nujnimi podsistemi v okviru svojih meja in so zato zelo hitro razpadle ali izginile. Kot primer bi lahko navedli Ilirske province ali Kraljevino Jugoslavijo, medtem ko je bila SFRJ kljub vsemu očitno že blizu temu cilju; o tem, ne glede na to, da je bila volja ljudstva v več republikah po osamosvojitvi in razdružitvi Jugoslavije pred dvajsetimi leti nesporna, pričajo pojavi "jugonostalgije" na območju nekdanje države, številne navade, vrednote in povezave med ljudmi in gospodarskimi subjekti, ki še delujejo. Lahko bi rekli, da kljub "revoluciji", ki je dejanje volje, navade ostanejo, tradicija deluje in marsikaj, kar prej še ni bilo vrednota, to postane pozneje – vse to je tudi del kulture in identitete.

Zanemarljivo pa ni niti vprašanje, ali morda od prebivalcev EU ne pričakujemo preveč. Ali je mogoče pričakovati, da bo človek, ki ga tarejo številne skrbi, negotovost glede prihodnosti, strah ob napovedih vseh mogočih katastrof, od pandemij do podnebnih sprememb, posledic recesije in energetske krize, skrb, ali bo izgubil delovno mesto, kako naj s plačo, ki jo dobi, zagotovi ustrezeni standard družini in ali bo na starost sploh dobival pokojnino, kar naprej in na toliko ravneh angažiran? Že če pogledamo Slovenijo, vidimo, da nenehno mobiliziramo volivce.

Leta 2006 smo imeli lokalne volitve, leta 2007 predsedniške in volitve v državni svet, leta 2008 volitve v državni zbor, leta 2009 volitve poslancev evropskega parlamenta, leta 2010 bodo spet lokalne volitve in grozi nam še vrsta referendumov! Ali je še mogoče pričakovati, da bodo volivci v vseh primerih zainteresirani in angažirani?

Je pa bilo na konferenci v Berlinu slišati tudi misel, da nastanek skupnosti državljanov EU ovira preobremenjenost z zgodovino; češ da ne znamo (kot posamezniki in kot družbe v okviru nacionalnih držav) opraviti z zgodovino, se otresti njenega vpliva in se odpreti za prihodnost in Evropo. Nizozemski politik Timmermans je to kritiko podprl z oceno, da bi nam ravno v tem primeru lahko pomagala nova "evropska kultura", češ da kultura lahko naredi človeku zgodovino bolj razumljivo in sprejemljivo. Na videz odrešujoče; v resnici dvoumno in nevarno. Gre za misel, da bi morala kultura začeti prirejati zgodovino in jo interpretirati tako, da bi se državljani članic EU, pripadniki evropskih nacij, lahko otresli obremenjenosti z nacionalno zgodovino in se tako osvobodili "pretirane" pripadnosti nacijam in identitete, ki nastaja in se napaja iz spomina in pretekle posamezne in skupne izkušnje. Tudi ta poziv kaže, da se projekt "evropske kulture" lahko izrodi v ideološki projekt s težnjo po prevzgoji ljudi oziroma po nekakšnem inženiringu duš. Vendar ne gre le za to, ampak tudi za naivno vero in prepričanje o nesporno pozitivnem naboju sprememb, ki jih predlaga ta politika tudi v odnosu do zgodovine, češ da se je treba otresti skepticizma, ki izhaja iz zgodovinske izkušnje, da kljub vsem dobrim namenom in zavestnemu spreminjanju ljudi in družb v celoti vedno znova pride do krize. Od tod misel, da smo preobremenjeni z zgodovino in naukom, da je zgodovina mati vseh spoznanj in učiteljica za življenje. Treba naj bi bilo preusmeriti pogled in verjeti v napredek in demokracijo, katere nosilec je državljan posameznik, ki ga animira in vodi pravilno usmerjena politika z vizijo.

Vprašanje vizije

V zvezi s tem pa se zastavlja vprašanje, ki je tudi deloma povezano s kulturo; vprašanje o viziji oziroma ciljnih skupnosti Evropejcev. Tudi o tem vprašanju so razpravljali v Berlinu, ko so se spraševali, kakšna naj bi bila "evropska kultura", ki bi zagotovila Evropejcem skupno identiteto. Ob tem je, četudi se strinjamo, da ne le umetnost, temveč kultura v celoti skupnosti omogoča, da vidi ali, še boljše, ugleda in prepozna samo sebe, kakršna je, kakršna je bila in do neke mere tudi, kakršna bi želela biti, in čeprav tvegamo očitke o zagovarjanju preseženih teorij, treba zapisati, da

je oblikovanje vizij in ciljev družbe/skupnosti vendarle v domeni drugih dejavnosti. Kultura pri tem lahko pomaga in celo omogoča višjo raven tega početja, vendar to vseeno pomeni, da se uđinja in v bistvu izdaja samo sebe in se odpoveduje položaju, ki si ga je s težavo pribojevala v zgodovini. Za to se lahko odloči sama, še posebno v prelomnih časih in okoliščinah, ali pa jo v to prisilijo razmere (tako je bilo na Slovenskem) ali celo te druge dejavnosti (politika). Sicer pa je vprašanje vizij in ciljev družbe vprašanje, na katero pričakujemo odgovor od politike. Pri tem seveda mislimo na politiko v manj pragmatičnem pomenu besede, kot je ta, s katero imamo opraviti vsak dan na vsakem koraku in ki se rada sklicuje na najslabše zglede starih demokracij. Mislimo na politiko, ki prevzema odgovornost za prihodnost družbe in res razmišlja o tem, kaj bo z družbo in državo čez petdeset ali celo sto let, in ne samo o tem, kdo bo zmagal na naslednjih volitvah. Položaj kulture je v tem pogledu dvoumen, četudi mislimo na kulturo v najširšem pomenu besede in ne samo na umetnost in filozofijo. Po eni strani ostaja v veljavi zahteva po avtonomiji kulture, še posebno umetnosti, filozofije in drugih dejavnosti, ki zahtevajo pravico, da se svobodno izrekajo o vseh drugih sferah in podsistemih znotraj družbe, in priznanju nepristranskosti. Po drugi strani se ravno tako lahko vprašamo, ali ni predsodek tudi to, da mora kultura ostati odmaknjena od vsega drugega in vztrajati v drži, ki ne dopušča nobenega stvarnega interesa ali pristranskega odnosa do česar koli, kar se dogaja okrog nje. Z drugimi besedami: gre za vprašanje, ali niso ljudje s področja kulture ob prizadevanju po umiku iz "umazane stvarnosti" morda naivni in ali ni to drža, ki nam je bila vsiljena zato, da ne bi delali težav tistim, ki na takšne ali drugačne načine vladajo tej umazani stvarnosti (politika, cerkev, kapital ...)? Nekoč, pred desetletji, ko smo živeli v državi in političnem sistemu, ki sta si nedvoumno podrejela vse ravni in področja življenja, je bilo razumljivo, da smo zlasti v zvezi z umetnostjo, filozofijo, publicistiko in še kakšno dejavnostjo poudarjali avtonomijo mišljenja in ustvarjalnosti, zavračali utilitarizem in se zavzemali za umetnost, ki da v nobenem primeru ni niti posnetek niti ustvarjanje stvarnosti, ker si je politični sistem odkrito prizadeval vpreči kulturo v svoj bojni voz. Hkrati pa je jasno, da tudi na videz čistoodmaknjena umetnost, ki se giblje v območju popolne fikcije ali abstrakcije, vedno vzpostavlja razmerje do objektivne stvarnosti in se, četudi se tako umika iz nje, izreka o njej. In če je res, da kultura (vsaj do neke mere tudi umetnost) pomeni zrcalo, v katerem si samo sebe ogleduje družba/skupnost, v kateri kultura nastaja, je težko pričakovati ali celo zahtevati, naj kultura ne bo ne lokalno ne nacionalno osredotočena, po drugi strani pa pričakovati, da bo zagota-

vljala (proizvajala) dušo (samozavest, identiteto, integracijo) združujoče se Evrope? Je pa ob tem treba zavriniti možne očitke, da propagiramo že davno preseženo teorijo izraza, odseva ali mimesis, teorijo, da je umetnost le posnemanje obstoječih stvari, dogodkov ali čustev, strasti in misli, ki smo jih preživeli, in to čim natančneje takšnih, kakršne so (stvari), kakor so se zgodili (dogodki) in kakršne smo doživeli (čustva, strasti, občutki). Ne gre za to. Gre za stališče, da kultura, zlasti umetnost, a tudi zgodovinopisje, ki sodi na področje znanosti, pa se v veliki meri prekriva s področjem kulture, in publicistika ter novinarstvo (kot obveščanje in zlasti kot komentiranje) vedno pomeni tudi ustvarjanje nove stvarnosti, četudi tako, da odkriva vzgibe in zakonitosti, ki delujejo znotraj stvarnosti. Je potemtakem interpretacija in nadgrajevanje stvarnosti; odkrivanje in izpostavljanje vzgibov, ki pripeljejo do stvari in dogodkov in obenem, če gre za umetnost, veččina, ki ni le tehnične narave in ki da temu odkrivanju in izpostavljanju auro ali šarm (estetski učinek kot skupni učinek sloga, duhovitih povezav, presenetljivih, vendar logičnih razmerij); to do neke mere velja tudi za druge oblike kulture. Šele ta presežek (popoln posnetek ni mogoč) zagotavlja, da ta ali oni artefakt, ta ali ona dejavnost sodi na področje kulture in ni samo oblika s stvarnimi interesi motivirane komunikacije med dvema osebkoma (posameznikoma, skupinama); kajti šele ta presežek (estetski učinek) omogoči komunikacijo med osebo, ki oblikuje/ustvarja sporočilo, in občinstvom, ki ga pri tem ravno tako ne vodi stvarni interes.

Zakaj ta "teoretični" izlet, ki na prvi pogled ni v nobeni smiselni zvezi s temo? Zato, ker je treba poudariti, da je za to, da se komunikacija sploh začne, vendarle potrebno, da sta oba, tako tisti, ki sporočilo oblikuje in pošilja, kot tisti, ki mu je namenjeno in čigar pozornost želi ustvarjalec pritegniti, te komunikacije zmožna – to pomeni, da oba obvladata jezik, ki jo omogoča; ne gre za jezik v običajnem pomenu besede kot slovenski, nemški, japonski jezik, temveč za "jezik", ki vsebuje različne plasti in elemente, torej tudi druge znake, simbole, vrednote, navade, skratka, vse elemente, ki vplivajo na komunikacijo, jo omogočajo ali motijo ali preprečijo. Ta "jezik" je povezan z identiteto skupnosti oziroma s pripadnostjo skupnosti, s katero se, kot pravimo, posameznik identificira. Teh skupnosti je za posameznika več in so vzpostavljene na različnih ravneh in v zvezi z različnimi interesi (od nacionalne skupnosti do zaželene skupnosti državljanov EU, pa tudi skupnosti, kot so poklicne skupine, lokalne skupnosti, skupnosti navijačev, oboževalcev te ali one zvezde itn.). Posameznik se v te skupnosti vključuje različno intenzivno, zares identificira pa se po večini z eno. Zato je o global(izira)ni kulturi še težko govoriti,

razen na ravni nezahtevne in vsem dostopne množične kulture. Skupnost zemljanov je v tem pogledu še prešibka, da bi že lahko spodbudila nastanek resnične kulture; ima premalo skupnih značilnosti in še tiste, ki jih ima, so za komunikacijo na tej ravni nepomembne in neučinkovite. Vendar global(izira)na kultura obstaja in je tudi izdatno spodbujana, predvsem kot čim bolj donosna množična kultura.

Evropa, kdaj in kje?

Nerešenih vprašanj je več kot odgovorov, ki so povrhu tega še pogosto površni in enoplastni. In če bi berlinskemu razpravljavcu, ki je Evropejcem očital zavezanost nacionalnim zgodovinam, odgovorili na isti ravni, bi rekli, da evropska zgodovina, če res upoštevamo pomembnost zgodovine za skupno identiteto, daje malo podlage za oblikovanje takšne identitete. Po eni strani gre za vprašanje, ali naj bi se Evropejci postopoma preoblikovali v ljudi z dvojno identiteto in pripadnostjo, evropsko in nemško ali evropsko in slovensko hkrati. Temu lahko kdo ugovarja, da ne gre za dvojno identiteto, temveč za večplastnost identitete in pripadnosti posameznika, ki že zdaj pripada, recimo, na osnovni ravni svoji družini, na nekoliko višji ravni vasi oziroma mestu, v katerem biva, hkrati pa čuti pripadnost tej ali oni pokrajini (Prekmurju, Notranjski ali Gorenjski, v Nemčiji še deželi, Bavarski ali Westfaliji) in nazadnje državi in naciji. Ta večplastnost pripadnosti je del identitete, pri tem pa so posamezne pripadnosti pri nekaterih bolj, pri drugih manj izražene in občutene in različno utemeljene; vendar bi v tem primeru vseeno šlo za podvojeno in celo razdvojeno pripadnost družbi/skupnosti na isti ravni, v istem segmentu. Kakor koli že, na vseh ravneh kot pomemben dejavnik učinkuje kultura (jezik, narečje, družinsko, lokalno, nacionalno izročilo oziroma družinska, lokalna, nacionalna "mitologija" in s to "mitologijo" skladni obredi, vrednote, tabuji). Gotovo na ravni Evrope deluje tudi nekaj teh dejavnikov: mit o Evropi kot zibelki kulture in civilizacije, ki še danes, kot mnogi mislijo, prevladujeta po vsem planetu, predstava o Evropi kot celini z veliko, četudi z več vidikov spotakljivo skupno zgodovino (kolonizacija drugih celin, nenehne vojne, številni množični poboji ali genocidi, prekrščevanje celih ljudstev itn.). Po drugi strani, razen morda zemljepisno, Evropa sebe v bistvu nikoli ni dojemala kot celoto. O tem priča evropsko zgodovinpisje, zlasti šolska zgodovina, ki je pristranska, lahko bi rekli kar šovinistična, saj "ne opazi" pomembnih dejstev iz evropske preteklosti, ker je pisana po meri najvplivnejših držav in nacij, cerkva in ideologij zadnjih stoletij. Že Bizanc je v primerjavi z Grčijo, Rimom,

rimsko-nemškim cesarstvom, angleškimi in francoskim kraljestvom komaj omenjen; pomen Bizanca za zgodovino Evrope je redko kdaj primerno predstavljen. Enako velja za zgodovino Rusije. O Zlati hordi kot eni največjih državnih tvorb na evropskih tleh vemo komaj kaj. Tudi zato je Evropa še vedno razdeljena na zahod in vzhod. Tak odnos do preteklosti, ob interesih zahodnega krščanstva, najbolj onemogoča resnično integracijo Evrope in učinkovitejše oblikovanje vse/evropske zavesti oziroma identitete in skupnosti.

Vse doslej povedano hočeš nočeš opozarja, da gre v primeru evropske identitete za politični projekt in zato tudi za kulturo za politično rabo. To je bilo na 3. konferenci pobude Duša za Evropo opaziti zlasti ob poročilih o opravljenem delu v korist pobude. Michaël Zeman, ki je nekoč pisal poezijo in prozo, v zadnjem času pa se ukvarja predvsem s publicistiko o evropski literaturi in evropskih vizualnih umetnostih in s projektom "evropske kulture", je poudarjal, da gre za "kulturo za Evropo" in ne za kulturo v Evropi ali za prizadevanje za njen nadaljnji razcvet v Evropi. Zanima ga vprašanje, kako ustvariti in spodbuditi nadlokalno, anacionalno, nadsacionalno kulturo, ki ne bo vezana na določeno okolje. Posebno pa je poudaril, da "kultura za Evropo", kot on to razume, predpostavlja zlasti ustrezno in temeljito informiranje, pravzaprav navduševanje ljudi za Evropo (za EU). Gre torej za promocijo EU in propagando. V nadaljevanju je govoril o potrebi po čim višji stopnji mobilnosti, izmenjavah študentov in drugih mladih ljudi, ki jih je najlažje navdušiti za selitve (za delom in drugimi priložnostmi), ker se še niso ukoreninili. Skratka, gre za indoktrinacijo ali, kot bi nekoč rekli, inženiring duš; predvsem mladih, ki so bolj odprte ali z drugo besedo lahkoverne in dojemljive za vplive. Od tod geslo, da združena Evropa pripada predvsem mladim, prihajajočim generacijam, čeprav se pobuda Duša za Evropo ob vnemi, da bi presegli demokratični deficit, srečuje z isto težavo kot politika povsod v zadnjem času – z nezainteresiranostjo večine mladih za ključna vprašanja prihodnosti. Tisti del mladih, ki še razmišlja o prihodnosti in organizirano nastopa, pa se pogosto, razen skupin ekološko ozaveščenih aktivistov, organizira v znamenju vrednot in za doseganje ciljev, ki evropski politiki niso pogodu (skupine skrajno desnih, nacionalističnih in neonacističnih gibanj ali ultralevih in anarhističnih gibanj, ki nasprotujejo globalizaciji). Večina mladih pa se ne pusti vpreči v vozove političnih projektov; to je vsaj delno posledica poudarjanja individualizma v vzgoji in vulgarnega liberalizma, ki kuje v nebo uspešnost in uveljavljanje posameznika in v skladu s tem zlasti tekmovalnost ter prepričuje mlade, da so vsi drugi, čeprav tudi mladi, nasprotniki in ovire za uresničenje njihove težnje po

uspehu. Ker pa ta skupina že več desetletij omogoča razmah mnogih donosnih industrij (industrija zabave, zabavna elektronika, množična kultura), te industrije počno vse, kar je mogoče, da to množico potrošnikov zadržujejo v stanju "nezrelosti". Pobuda Duša za Evropo pa se ukvarja z iskanjem načina, kako pridobiti mlade kot nosilce in izvajalce za svoj projekt. Temu kaže dodati le še vprašanje, ali je politika obupala nad srednjo in starejšo generacijo, čeprav ti dve omogočata obstoj in delovanje (organov) EU in polnita proračune EU in držav članic EU.

Če povežemo predpostavke nosilcev pobude "Duša za Evropo" o kulturi kot proizvodnji identitete in smisla, o podrejanju kulture političnim ciljem in o mladih kot nosilcih projekta, se odpira še več vprašanj. A težava je, kot rečeno, v izhodišču. Kultura ni proizvodnja identitete in smisla, je pa tesno povezana z identiteto in smislom. Skoznjo se identiteta izraža in postaja opazna tistim, za katerih identiteto gre, pa tudi drugim, ki ob spoznavanju te kulture spoznavajo identiteto skupnosti, v kateri kultura nastaja. S kulturo se skupnost predstavlja sami sebi kot skupnost (identiteta) in potrjuje smisel bivanja v skupnosti (pripadnost). Glede tega ni razlik med nacionalnimi kulturami, ki so kot zbirka nacionalnih kultur že doslej pomenile evropsko kulturo. Vzemimo moderni evropski roman, ki je nekakšna norma za vse evropske nacionalne kulture po izidu Don Kihota in po razcvetu v prvi polovici 19. stoletja (Stendhal in Balzac). Ameriške ali azijske književnosti niso v celoti prevzele tega žanra z vsemi lastnostmi vred. Moderni evropski roman in vse, kar se z njim dogaja po Balzacu (Flaubert, Dostojevski, Zola, Kafka, Camus, Robbe-Grillet, Beckett ...), je reprezentativni žanr evropske kulture. Isto lahko trdimo v zvezi s tragedijo in kaj podobnega bi opazili tudi na področju resne glasbe. Toda ali je to mogoče načrtovati?

Imperativ globalizacije ali dialog

Težava je, da se zlahka predpostavlja enakovrednost ali celo večvrednost "svetovne", global(izira)ne, kulture, ki naj ne bi bila obremenjena z nacionalizmom in vsakršnimi drugimi lokalnimi zaplankanostmi (je potem še zanimiva?). Gre za ideološki/neoliberalni konstrukt. Vzgib, ki deluje iz ozadja, je interes multinacionalnega kapitala, ki zelo spretno izkorišča kamuflažo iz parol o človekovih pravicah, enakopravnosti in enakosti in vsiljuje drugače mislečim, drugače čutečim, skratka, drugačnim globalizacijski model mišljenja kot edino pravi in zahteva kulturo, ki ne sme biti obremenjena z nikakršnimi posebnostmi, da bo dostopna čim večjemu krogu potrošnikov. To je bilo opaziti celo na konferenci v Berlinu, ko se je

tudi tam začela razprava o rutah, ki jih nosijo, pa naj jih ne bi smele, študentke in dijakinja arabskega rodu v Franciji. Sledi preprosto vprašanje: "Zakaj pa ne?" Če seveda nikomur ne vsiljujejo svoje vere! Istega duha je bilo zaznati, ko je neki Nемеc, ki je najprej podprl širitev EU, omenil zaplet s Turčijo, ki zadeva pogoje glede človekovih pravic in svoboščin, in z zadrego končal, da si še lahko predstavlja skorajšnji vstop Srbije v EU (krščanstvo, četudi pravoslavno), težko pa skorajšnjo vključitev Turčije (islam). Te razprave pričajo, da ima EU res težavo sama s seboj, ker nima jasne vizije, kaj je in kaj želi biti. Vizije pa nima, ker bi ob izostritvi vizije morala izbrati, ali gre res za vso Evropo in za v celoti in za vse odprto družbo, v kateri bodo človekove pravice res spoštovane, tudi enakopravnost vseh veroizpovedi in svoboda izražanja vseh prepričanj z eno samo omejitvijo: enako svobodo drugih – to bi pomenilo, da bodo edine meje Evrope zemljepisne – ali za klub podobno, če že ne enako mislečih, ki za vstopni pogoj postavlja strinjanje z normami, ki so na prvi pogled res videti kot ustrezne za vse, v resnici pa zahtevajo, da novi člani opustijo svoje nazore, šege in izročilo? Drugi pristop bi celo olajšal oblikovanje skupne identitete tako nastale skupnosti, bi pa postavil meje, ki bi za vselej preprečile združitev vse Evrope. Ta dilema je ves čas v zraku in najbrž se zato, ker govorci domnevajo, da mladi ljudje niso tako občutljivi za ta vprašanja, takšne razprave vedno iztečejo v že znane fraze in gesla, kot so: "Mladi, vzemite stvari v svoje roke!" ali "Evropa pripada mladim!" ipd.

Gre za paradoks. Zagovorniki projekta "svetovne kulture" kot global(izira)ne kulture in tudi zagovorniki projekta "evropske kulture", četudi sami trdijo nasprotno, v bistvu zahtevajo, da se kultura odreče zavezanosti kateri koli identiteti in tradiciji ter promovira "ideologijo" globalizacije (neoliberalizem) z vsemi njenimi posledicami. Gre za zahtevo, da se kultura, tudi umetnost, odpove svojim doslej temeljnim lastnostim, po katerih je (bila) to, kar je (bila). Ta težnja je tudi v Evropi in Sloveniji opazna in učinkovita že več desetletij. Gre za domnevno zahtevo časa, naj se tudi kultura podredi zahtevam po višji ravni dostopnosti in skladnosti z (modnimi) trendi in se končno strinja s tem, da o vsem odloča trg, sprejme načela potrošništva in norme medijske industrije. A če želi biti čim širše dostopna, se mora umetnost odpovedati težnji po estetskem učinku (Japonci bi temu rekli hana – "šarm", Indijci rasa – "cvet"), po katerem se razlikuje od drugih človekovih dejavnosti, in prav ta lastnost zahteva posebne zmožnosti občinstva; to je v nasprotju z zahtevo po čim širši dostopnosti. Utegne zveneti pretirano, a zdi se, da od tod izhajajo tudi nekateri prijemi postmodernizma (zavzemanje za čisto fikcijo v literaturi – izogibanje lokalnim vsebinam, eklekticizem, povzdigovanje žanrov,

brisanje meja med vrstami umetnosti, vpliv mode, uvajanje zvezdniškega sistema na področje resne kulture, ker to spodbuja trg, zahteve po priznanju večjega pomena množične kulture na račun elitne, torej manjšinske in za trg manj zanimive (vredne) kulture ipd.

In zdaj najbrž nujno sledi vprašanje: ali se je globalizaciji in njenim učinkom mogoče izogniti in ali ima razprava o "evropski kulturi" ob domnevno zmagovitem konceptu global(izira)ne kulture še kakršen koli smisel, čeprav se ob trenutni gospodarski krizi morda celo zdi, da je kriza te procese ustavila ali vsaj zavrla in da utegne razvoj zaviti v drugo smer? Vendar kaže najprej poudariti: globalizacija nima samo ene plati. Po eni strani je posledica razvoja tehnologij in zlasti razvoja komunikacij, a tudi razvoja orožij, ki lahko ogrozijo svet v celoti, ter posledica prometne obvladljivosti sveta; vsaj deloma je tudi proces vnovične kolonizacije z drugimi sredstvi itn. Ima svojo negativno, v bistvu ideološko plat in ima vsaj možno pozitivno plat. Gre pa za vprašanje: ali smo se sposobni izogniti vsaj najbolj negativnim komponentam tega procesa? Ali zmoremo ohraniti svojo identiteto (slovensko, nemško, evropsko?), seveda dolgoročno in ne samo naslednjih pet let? Ali Evropa še lahko vzpostavi svojo lastno identiteto in kulturo, četudi na ravni gospodarstva, družbenega sistema in politike prevzema ideje in cilje globalizacije? Za zdaj EU še govori, da želi biti konkurenčna in ohraniti evropskost, vendar je vprašanje, ali to res želi in ali razmišlja, kako to doseči. Videti je, da želi. Po drugi strani pa projekt "evropske kulture" oživlja predpostavke o vlogi kulture, ki so že presežene tudi na ravni večine nacionalnih kultur. Od kulture pričakuje proizvodnjo identitete ter promocijo političnih idej in vrednot ipd., hkrati pa v razmerju do nacionalnih in regionalnih oziroma lokalnih kultur (npr. balkanske, mediteranske ali srednjeevropske) vzpostavlja enak odnos kot global(izira)na kultura in je hkrati konservativnejša kot ta čas že večina nacionalnih kultur. Vse to je povezano s težavami EU oziroma združujoče se Evrope, ki se po eni strani postavlja kot obrambna zveza proti projektu globalizacije, po drugi pa se sama utemeljuje na istih temeljih in vrednotah in ima tudi zato težave z identiteto in pripadnostjo prebivalstva oziroma oblikovanjem skupnosti.

A vzemimo, da evropska identiteta obstaja in če obstaja, je neizogibno povezana z načinom mišljenja, ki se razvija od antike do danes, ve za to svojo vpetost v čas, izhaja iz te vpetosti in je ena ključnih vsebin evropske kulture! Evropski način mišljenja sveta in sebe (je po večini dialektičen in) si prizadeva razumeti celoto, to pa (lahko) pomeni (tudi) predpostavko o dokončnosti in hkrati vero v nenehno spreminjanje oziroma razvoj. Po tem se razlikuje od azijskega in tudi od ameriškega, ki veliko bolj, morda

celo izključno, verjame v neomejene možnosti razvoja. Morda je v tej razliki možnost, da Evropa odgovori na trenutno krizo na svoj lastni način in obide paradigmo globalizacije in neoliberalizma. A gre za vprašanje, ali je evropska identiteta že/še dovolj izrazita, da lahko spodbudi kulturo, s katero se bo tako jasno izražala kot dovolj prepoznavna in privlačna, da nas ne bodo zapeljale sirene globalizacije ali kakršne koli druge ideologije. Kajti čeprav kultura ni dejavnost, ki proizvaja skupno(stno) identiteto, jo pa izraža, lahko nastaja samo v skupnosti, katere identiteta je že ali še dovolj razvita, da skupnost (posamezniki in skupine) začne ustvarjati ali nadaljuje ustvarjanje kulture iz potrebe in interesa po tovrstni komunikaciji znotraj skupnosti. Tako postaja identiteta skupnosti opazna in skupnost se s svojo kulturo predstavlja najprej sebi; seveda se lahko predstavlja tudi drugi skupnosti, če je komunikacija med njima mogoča – to pomeni, da sta si dovolj blizu (sorodni?) in se razumeta. Identiteto skupnosti zagotavlja izpolnitev več pogojev: od skupne volje do skupnega védenja, od občutka pripadnosti do jasnih političnih (in vojaških) in gospodarskih ciljev skupnosti. Od tod vprašanja, ali združujoča se Evropa že zagotavlja pogoje (zavest o skupni preteklosti ali skupni spomin in vsaj večinsko enako vrednotenje preteklosti, skupne cilje, skupno vizijo prihodnosti), ki spodbujajo in omogočajo za/čutenje pripadnosti državljanov članic EU? Če jih, potem z evropsko kulturo ne bo težav. A zdi se, da na ta vprašanja, ne glede na navdušeno prizadevnost promotorjev evropskega združevanja, še ni mogoče odgovoriti popolnoma pozitivno in optimistično. Cilji so nejasni in presenetljivi (v EU s figo v žepu vabimo Turčijo, z Rusijo ne vemo, kaj bi, in zato puščamo pol celine zunaj prihodnje združene Evrope). Cilji EU na področju gospodarstva bi bili prav lahko cilji ZDA ali katere druge gospodarske sile; morda so le malo bolj ekološko in socialno naravnani, a še vedno so to cilji globalizacije. Kultura pa naj bi bila samo instrument politike. To ni ravno sodobno in domišljeno.

S čim naj se Evropejec identificira kot Evropejec? Kaj je vsem skupno? Ključno in zaključno vprašanje. Ali: vsak koncept kulture, ki naj bi podpirala nov politični projekt, je vedno spodbujala in sponzorirala skupina (razred, sloj), ki je bila pobudnica in nosilka projekta. V primeru razsvetljenske (tudi nacionalne) kulture je bilo to meščanstvo; pobudnik in nosilec nadnacionalne socialistične kulture v SZ in Jugoslaviji naj bil delavski razred, v resnici pa je šlo za konstrukt komunističnih partij teh držav. Nosilec koncepta global(izira)ne kulture, ki uvaja koncept potrošništva, je na videz anonimni kapital multinacionalk. Kdo je pobudnik in nosilec projekta "evropske kulture" in, to je politično še pomembnejše, nosilec projekta EU? Če je to le še stvar poklicnih politikov, v mnogih primerih

takih, ki so že končali svoje kariere na nacionalni ravni (nekdanji predsedniki vlad in strank, ki so bile poražene na volitvah in so morali odstopiti, nekdanji ministri in drugi funkcionarji, ki niso tako karizmatični, da bi uspevali na nacionalni ravni), potem to ni "baza", ki bi zagotavljala projektu uspeh.

Na koncu si moramo, če želimo biti dosledni, zastaviti še vprašanje, ali je vse to pehanje za evropsko ali kakršno koli kolektivno identiteto smiselno in potrebno. Še posebno, ker je med intelektualci, pisatelji, filozofi in drugimi razumniki vse več takih, ki zavračajo prizadevanja te vrste in opozarjajo, da so bile kolektivne identitete in iz njih izpeljane teorije in ideologije vzrok za najokrutnejše vojne in genocide. Na podlagi občutja skupne identitete, ki vključuje predpostavke o posebnosti in izjemnosti skupnosti, je res mogoče zgraditi zelo nevarne teorije in ideologije, ki so vzrok za agresivnost in genocidnost in tudi za odločitve, ki imajo slabe posledice za skupnost samo. Primeri Kitajcev, ki se povečujejo (ali so se vsaj povečevali), da so nebeško ljudstvo, Nemcev, ki so se razglasili za ljudstvo gospodarjev (Herrenvolk), Judov, ki se vidijo kot izvoljeno ljudstvo, te pomisleke potrjujejo. Hkrati pa še velja ugotovitev, da se ljudje od začetkov razvoja vrste na različnih ravneh združujejo v skupnosti in oblikujejo skup(nost)ne identitete, ker očitno le tako lahko obstajajo, se razvijajo, ustvarjajo, se izražajo na ravni kulture in znanosti ali tudi kot vojaške, politične in gospodarske sile, ne glede na to, koliko so predstave, na katerih temelji občutek pripadnosti posameznika, ki je bistvo takšne identitete, utemeljene in stvarne in koliko so le način manipulacije s posamezniki. Do tega je mogoče biti kritičen. Mogoče se je načelno izločiti in vzpostaviti kritično distanco do nacionalne ali katere druge skupne identitete, ki ti jo domnevno vsiljujejo, vendar se pogosto izkaže, da tudi tak kritičen posameznik ostaja znotraj skupnosti in se vsaj deloma udeležuje obredov in ceremonialov ali formalno predpisanih postopkov, ki omogočajo sožitje in organizirano življenje skupnosti. Največkrat se izkaže, da kritični posameznik ob vseh pomislekih le živi in deluje v kateri izmed podskupin, ki celo zajedajo "organizem" skupnosti. Nazadnje se celo zgodi, da skupnost, ki jo kritični posameznik kritizira in zanika predpostavke in vrednote, iz katerih izhaja njena identiteta, tega posameznika sprejme in ima do njega v bistvu pozitiven odnos, češ da je pač posebež (bohem, "enfant terrible" ipd.), ki jo tudi s svojo kritiko vzpostavlja. To ustreza konvenciji, da na pesnike, filozofe in vse druge, ki kritizirajo skup(nost)ne predsodke in celo vrednote, gledamo s strpno simpatijo kot na ne čisto odgovorne ljudi, ki jih opravičuje pomembnost njihovega dela za skupnost in jih navsezadnje ocenjujemo pozitivno; četudi nas zmerjajo

in prikazujejo v slabi luči, menimo, da prav ti ljudje najboljše pričajo o naši skup(nost)ni identiteti ali jo celo proizvajajo.

Vprašanje skup(nost)nih identitet je potemtakem zapleteno in ravno tako vprašanje vloge kulture v zvezi s skup(nostni)mi identitetami, je pa skoraj gotovo, da šele skupnost, ki je že vzpostavila skup(nost)no identiteto oziroma jo učinkovito vzpostavlja, oblikuje in ustvarja kulturo, ki izraža skup(nost)no identiteto. Kultura je, kot rečeno, praviloma izraz in plod potrebe skupnosti, da sama sebi in drugim predstavlja svojo identiteto in potrjuje obstoja skupnosti. Prizadevanje nosilcev združevanja Evrope je torej razumljivo, le predpostavke so dvomljive. Evropska kultura ne more biti sredstvo za doseganje cilja, četudi je cilj "evropska identiteta". Treba bo razmisliti, zakaj se postavlja vprašanje identitete oziroma, zakaj ni občutiti pripadnosti "državljanov Evrope" in s tem tudi identitete, če skupnost res že obstaja. Kultura pride pozneje.

Pierre Bayard

Družabna soočenja

Ogledali smo si osnovne oblike nebranja in ugotovili, da to ni le razumljiva in preprosta odsotnost branja, temveč nekaj veliko bolj zahrbtnega. Zdaj pa si oglejmo vsakdanje okoliščine, v katerih se znajde bralec (ali prej nebralec), če je prisiljen govoriti o knjigah, ki jih ni prebral. Upam, da bodo ta razmišljanja, za katera sem dobil navdih v svojih izkušnjah, koristila nebralcu, če se bo znašel v podobnem položaju.

Najpogostejša književna soočenja imamo v družabnem življenju in najneprijetnejša so, kadar od nas pričakujejo, da bomo govorili pred večjo skupino ljudi. Ob takih priložnostih utegne pogovor nanesti na knjigo, ki je nismo prebrali. Če velja, da bi jo morali poznati vsi kultivirani posamezniki ali če se po pomoti zagovorimo, da smo jo res prebrali, se lahko najdemo v zadregi in si moramo reševati čast.

Položaj je vsekakor neprijeten, a z malo zvijačnosti se lahko izmažemo brez velike škode, na primer tako, da preidemo na drugo temo. Ni pa si težko predstavljati, da se tak dogodek mimogrede sprevrže v pravo moro, če je človek prisiljen govoriti o knjigi, ki je ni prebral, hkrati pa zamaknjeni poslušalci željno vpijajo vsako njegovo besedo in komaj čakajo, da bodo izvedeli, kaj misli. V takih okoliščinah se spomnimo na tisto, čemur je Freud rekel "sanje o strahu pred izpitom": prestrašen sanjač si v njih predstavlja, da je na izpitu, na katerega se ni pripravil, in to mu v zavest priključuje potlačene strahove iz otroštva.¹

¹"Vsi, ki so po srednji šoli delali maturo, tarnajo, da jih vztrajno preganjajo sanje o neuspehu, o tem, da so morali izpit ponavljati. Pri univerzitetnih diplomantih te značilne sanje nadomestijo druge, v katerih si predstavljajo, da jim je spodletelo na zaključnem diplomskem izpitu; zaman – še vedno v sanjah – ugovarjajo, da že leta delajo v zdravstvu, predavajo na univerzi ali so na vodilnem položaju. Neizbrisni spomini na kazni, ki so nas v otroštvu doletele, kadar nismo bili pridni, v nas ponovno oživijo in se prilepijo na dve prelomni točki študija – *dies irae*, *dies illa* najzahtevnejših izpitov." (Sigmund Freud: *Interpretacija sanj*.)

To je doživel Rollo Martins v *Tretjem človeku*, romanu Grahama Greena, po katerem je nastal slavni film režiserja Carola Reeda. Glavni junak Martins na začetku romana pride na povojni Dunaj, razdeljen na štiri območja, ki jih nadzorujejo Francija, Velika Britanija, Združene države in Sovjetska zveza.

Martins pripotuje na Dunaj, da bi poiskal Harryja Lima, prijatelja iz otroštva, ki ga je povabil, naj ga obiše. Ko pa pride k njemu domov, izve, da je njegov prijatelj pravkar umrl v prometni nesreči. Ko je stopil iz hiše, ga je povozil avto. Martins odide na pokopališče, na katerem prav takrat poteka pogreb, in tam sreča Limovo ljubico Anno ter častnika vojaške policije Callowaya.

Martins naslednje dni zaslišuje priče in postane pozoren na njihove nasprotujoče si izjave, zato je prepričan, da njegov prijatelj ni bil žrtev prometne nesreče, temveč so ga umorili. Tudi Calloway dvomi o okoliščinah Limove smrti, vendar iz drugačnih razlogov. Ve, da Lime ni bil le pozoren prijatelj, kot se ga spominja Martins, temveč tudi brezobziren verižnik, ki je povojni čas izkoristil za prodajo nekakovostnega penicilina, ki je sejal smrt med uporabniki.

Martins se medtem zaljubi v Anno. Nekega dne, ko odhaja iz stanovanjskega bloka, v katerem ta stanuje, na ulici vidi človeka, ki ga opazuje, in izkaže se, da je to Lime. V resnici je živ in je svoje izginotje uprizoril ob pomoči pajdašev, ker se je bal, da ga bo aretirala policija.

Martin od enega izmed pajdašev zahteva, da mu organizira sestanek z Limom. Srečata se na velikem sejamskem vrtiljaku v dunajskem Pratru. Izkaže se, da je Lime res tisti prijazen fant, ki ga je Martins poznal v otroštvu, občasno pa v kakem preblisku izda, da je tudi človek brez predsodkov, brezbrizen do usode svojih žrtev.

Martins je zgrožen ob misli, kakšen je postal njegov prijatelj, zato sklene, da bo sodeloval s policijo in na naslednjem sestanku zvalil Lima v past. Vendar Lime pobegne v podzemski kanalizacijski sistem. Policija ga rani. Da ne bi več trpel, ga Martins ubije, nato pa z Anno odpotuje z Dunaja.

Osrednjo detektivsko zgodbo dopolnjuje duhovit zaplet, povezan z Martinsovo poklicno dejavnostjo. Pisatelj je, čeprav sam tega ne reče. Skromen je zato, ker ne piše velikih književnih del, temveč kavbojke, ki jih izdaja s psevdonimom Buck Dexter in imajo izzivalne naslove, na primer *Samotni konjenik iz Santa Feja*.

Psevdonim Buck Dexter je podlaga za nesporazum, ki se vije skozi vso knjigo. Na kulturnem uradu veleposlaništva so Martinsa zamenjali

z nekim drugim Dextrom, ki mu je ime Benjamin in piše pomembna književna dela z naslovi, kot je *Ukrivljen ladijski premec*, in ki sodijo v isti žanr kot dela Henryja Jamesa.

Martins nespোরazuma ne razjasni, temveč celo močno pazi, da zmede ne bi razpršil, kajti na Dunaj je prispel brez denarja in lažna identiteta mu omogoča, da zastonj biva v hotelu in lahko nadaljuje preiskavo. Zato se zelo trudi, da se ne bi srečal s predstavnikom kulturnega urada Crabbinom, saj se boji, da bi moral opravljati dolžnosti Benjamina Dextra.

Spodleti mu nekega večera, ko ga Crabbin prisili, da gre predavat skupini občudovalcev. Prepričani so, da je tisti drugi Dexter, zato mora govoriti o njegovih delih, na katera se (tako kot avtor) teoretično spozna, čeprav v resnici ni nobenega napisal in tudi prebral ne.

Martinsov položaj je zelo težaven, ker se drugi Dexter ukvarja s književnostjo, ki je prvemu, ki piše pogrošne romane, popolnoma neznana. Ta svet mu je tako tuj, da nikakor ne zna odgovoriti na vprašanja poslušalcev, večine pa niti ni sposoben razumeti. "Martins je v celoti zgrešil pomen prvega vprašanja," piše Greene, "a Crabbin je na srečo zapolnil vrzel in odgovoril zadovoljivo."²

Da bi bilo še huje, Martins pred seboj nima nepoučene skupine poslušalcev, temveč krog občudovalcev, navdušenih bralcev "njegovih" del, ki so srečni, da imajo Dextra končno pred seboj, in komaj čakajo, da mu izkažejo spoštovanje. Tako se ne morejo upreti želji po bahanju z zelo natančnimi vprašanji.

Ženska prijaznega obraza v ročno pletenem puloverju je hrepeneče rekla: "Se strinjate, gospod Dexter, da nihče, prav nihče ni tako poetično pisal o čustvih kot Virginia Woolf? Mislim v prozi."

Crabbin je šepnil: "Lahko bi povedali kaj o toku podzavesti."

"O kakšnem toku?"

Martins se celo pri vprašanju o pisateljih, ki so vplivali na njegovo delo, brž znajde v zadregi. Nekatero mojstre občuduje, vendar jih uvršča čisto drugam kot mož, katerega ime si je prisvojil – med pisce cenениh romanov:

"Gospod Dexter, bi nam lahko povedali, kateri avtor je najbolj vplival na vas?"

² Odlomki, navedeni v besedilu, so iz romana Grahama Greena *Tretji človek*.

Martins je brez razmišljanja rekel: "Grey". Mislil je seveda na avtorja Jezdecev škrlatne kadulje in navdušen je bil, ker je bil njegov odgovor v celoti zadovoljiv – za vse, razen za priletnega Avstrijca, ki je vprašal: "Grey. Kateri Grey? Tega imena ne poznam."

Martins je začutil, da je na varnem terenu, in odgovoril: "Zane Grey, nobenega drugega ne poznam." Ves zbehan je bil zaradi pritajenega sme-ha britanske kolonije.

Kakor koli bi Martins odgovoril, to očitno ne bi imelo nobenega nepo-srednega vpliva na pogovor, ki je ubiral svojo tradicionalno pot. Pogovor je potekal v okolju, ki je bilo po svoje neresnično, sanjsko, in njegove zakonitosti so se močno razlikovale od pravil običajnih pogovorov.

Crabbin začuti, da je Martins v zadregi, in končno le poseže vmes. Vendar njegovo posredovanje nehote še močneje zaplete pogovor, ker stopnjuje nerazumevanje med poslušalci in piscem:

"Gospod Dexter se je pošalil. Mislil je na pesnika Graya, nežnega, blagega, prefinjenega genija, očitno njegovo sorodno dušo."

"Imenuje pa se Zane Grey?"

"To je bila šala gospoda Dextra. Zane Grey je pisal romane, ki jim rečemo kavbojke – cenene romančke za množice o kavbojih in roparjih."

"Ali ni bil veliki pisatelj?"

"Ne, ne, daleč od tega," je rekel g. Crabbin. "V ožjem pomenu besede sploh ne bi mogli reči, da je bil pisatelj."

Crabbin s temi besedami ustvari neznosen položaj, ker se loti književnega področja, ki je za Martina središče sveta in smisel življenja. Čeprav se Martins na splošno nima za pisatelja, pa se to spremeni, ko vidi, da mu javno odrekajo ta naziv.

Martins mi je povedal, da so se ob tej izjavi v njem zganili prvi znaki upora. Nikoli prej se ni imel za pisatelja, Crabbinova samozavest pa ga je ujezila. Celo to, kako se je svetloba odbijala od Crabbinovih očal, je bil dovolj močan razlog, da se je še bolj zmedel. Crabbin je rekel: "Bil je le pisec, ki je zabaval ljudstvo."

"Zakaj za vraga ga ne bi?" je ostro rekel Martins.

"No, hotel sem samo reči ..."

"Kaj pa je bil Shakespeare?"

Položaj se kmalu še bolj zaplete, kajti Crabbin je poskušal pomagati pisatelju, ki ni prebral dela, o katerem razpravlja (ker ga ni napisal), zdaj pa se je tudi on znašel v zagati. Prisiljen je govoriti o knjigah, ki jih ne pozna; Martins takoj opozori na to:

“Ste kdaj brali Zana Greya?”

“Ne, ne bi mogel reči ...”

“Torej ne veste, o čem govorite.”

To je brez dvoma res. Crabbin svojo oceno utemelji z Greyevim mestom v skupinski knjižnici, ki nam omogoča, da se seznanimo s knjigami. Na podlagi žanra, v katerega sodijo Zanovi romani, njihovih naslovov in ti-stega, kar Martins pove o njih, ima Crabbins enako pravico, da pove svoje mnenje, kot vsi drugi obveščeni nebralci, ki smo jih doslej srečali.

Martins se kljub občasnemu začudenemu mrmranju med poslušalci kar elegantno izmaže iz zadrege, in to iz dveh razlogov.

Najprej zaradi svoje neusahljive samozavesti ne glede na vprašanja, ki mu jih zastavljajo.

“Pa James Joyce, kam bi postavili Jamesa Joycea, g. Dexter?”

“Kaj mislite s tem, kam bi ga postavil? Nikogar ne želim nikamor postavljati,” je rekel Martins. Bil je zelo naporen dan: v družbi polkovnika Coolerja je preveč spil, zaljubil se je, nekoga so umorili, zdaj pa ima občutek, da se popolnoma po krivici norčujejo iz njega. Zane Grey je eden njegovih vzornikov: vrag naj ga vzame, če bo še naprej trpel te neumnosti.

“Zanima me, ali bi ga postavili med resnične velikane.”

“Če bi radi vedeli, sploh še nisem slišal zanj. Kaj pa je napisal?”

Nekaj zasluge za Martinsovo samozavest ima njegov značaj, k njej pa prispeva tudi to, da so mu organizator srečanja in poslušalci podelili pozicijo moči. Vse, kar bo rekel, bo koristilo njemu, kajti glede na njegov simbolni položaj (in dokler se njegova identiteta ne razkrije) je nemogoče, da bi rekel kaj neumnega. Čim bolj torej kaže, da se ne spozna na temo, o kateri govori, tem prepričljivejši je na neki drugi ravni.

Napravil je globok vtis, čeprav tega ni opazil. Le velik pisatelj bi lahko izustil tako domišljav, izviren stavek. Več poslušalcev si je na hrbtno stran

ovojnice zapisalo ime Zane Grey, grofica pa je hripavo šepnila Crabbinu: "Kako se napiše Zane?"

"Če povem po pravici, ne vem."

Martinsu so navrgli vrsto imen – majhna, ostra, koničasta imena, kot je Stein, okrogle prodnike, kot je Woolf. Mlad Avstrijec s poduhovljenim črnim kodrom na čelu je vzkliknil: "Daphne du Maurier," gospod Crabbin pa je trznil in se od strani ozrl v Martinsa. Pridušeno je rekel: "Bodite usmiljeni z njimi."

Moč je bistvena sestavina, ki vpliva na naše razprave o knjigah, čeprav le zato, ker je navajanje iz nekega besedila najpogostejša metoda, da jo uveljavimo ali zmanjšamo moč drugih. Martins poveže Benjamina Dextra s kavbojskim izročilom, ne da bi tvegal, da mu bo kdo ugovarjal: njegove izjave bodo bodisi sprejeli kot poučne in izvirne, če bo šel predač, pa jih bodo dojeli kot duhovitost.³ V obeh primerih se je prepričanje, da je njegova trditev točna, že uveljavilo in vsebina trditve je zato skoraj nepomembna.

Razkrivanje in preučevanje vpliva moči ali, če vam je ljubše, razčlemba našega položaja, kadar govorimo o nekem delu, sta bistvena za naše razmišljanje o knjigah, ki jih nismo prebrali. Le s pomočjo take razčlembe bomo izbrali pravilno strategijo, če se bomo znašli v zagati, ker nismo prebrali knjig, o katerih govorimo, tako kot Greenov Martins. Malo pozneje bomo imeli priložnost, da se vrnemo k vprašanju strategije.

Med javnim predavanjem torej pisatelj, ki ni prebral knjig, o katerih naj bi govoril, stoji pred poslušalci, ki niso prebrali knjig, ki jih je napisal. Pred seboj imamo popoln primer tistega, kar navadno imenujemo *dialog gluhih*.

Primer predavanja iz *Tretjega človeka* je skrajšen, vendar v pogovorih o knjigah pogosteje naletimo nanj, kot bi pričakovali. Prvič, različni razpravljavci pogosto niso prebrali knjig, o katerih govorijo, ali pa so jih le prelistali; v tem primeru vsak dejansko govori o drugi knjigi.

V bolj nenavadnem primeru, v katerem je vsak razpravljavec že imel knjigo v rokah in jo zares pozna, razprava teče manj o knjigi sami in bolj

³ Preden Martins pride na Dunaj, se ustavi v Frankfurtu, v katerem ga imajo prav tako po pomoti za tistega drugega Dextra, in njegove izjave tudi tam razumejo kot duhovitost.

K njegovi mizi je stopil možki, za katerega je že z razdalje sedmih metrov uganil, da je novinar.

"Ste vi gospod Dexter?" je vprašal.

"Ja," je rekel presenečeni Martins.

"V resnici ste videti mlajši kot na slikah," je rekel možki. "[...] Kakšno pa je vaše mnenje o ameriških romanih?"

"Ne berem jih."

"Slavni zbadljivi humor," je rekel novinar.

o razdrobljeni in obnovljeni temi (kot smo videli pri Umberto Ecu, na primer), o posameznikovi prebrani knjigi, nepovezani s knjigami drugih bralcev, zato se najverjetneje tudi ne prekrivajo.

Bistvo pa presega primere posameznih knjig. Dialog gluhih ni le posledica razlikovanja med piscema, o katerem govori Martins, temveč tudi tega, da navzoči poskušajo razpravljati o dveh nizih knjig ali, če vam je ljubše, o dveh različnih, nasprotujočih si knjižnicah. Ne govorijo le o dveh knjigah, temveč o dveh nasprotujočih si seznamih imen (Dexter in Dexter, Grey in Gray), posledici velikih razlik, pravzaprav nezdržljivosti kultur, ki si stojita nasproti.

Niz knjig – nižjo kategorijo skupinske knjižnice –, okoli katerega se oblikuje človekova osebnost in ki nato vpliva na oblikovanje posameznikovega odnosa do knjig in drugih ljudi, bi lahko imenovali *notranja knjižnica*.⁴ V takih knjižnicah so zbrane posebne knjige, kot pri Montaignu, v njih pa so predvsem odlomki pozabljenih in namišljenih knjig, s katerimi spoznavamo svet.

Dialog gluhih v tem primeru povzroči to, da se notranje knjižnice Martina in njegovih poslušalcev prekrivajo le delno ali pa sploh ne. Navzkrižje ni omejeno na posamezno knjigo, čeprav so nekatere omenjene, temveč je širše in se nanaša na dojetje tega, kaj sploh pomeni knjiga ali književnost. Sporazumevanja med obema knjižnicama zato ne bo lahko doseči in vsak tak poskus bo neizogibno povzročil napetost.

V resnici torej nikoli ne govorimo le o eni knjigi, temveč se v prostor, ki ga ta odpre za razpravo, vedno zgrne množica knjig. Posamezna knjiga je začasen simbol za celostno razumevanje kulture. V vsaki taki razpravi naše notranje knjižnice – ki so se z leti oblikovale v nas in v katerih so vse naše skrite knjige – pridejo v stik z notranjimi knjižnicami drugih ljudi, zato lahko povzročijo vsa mogoča trenja in navzkrižja.

Nismo namreč le preprosta zatočišča svojih notranjih knjižnic, temveč skupek nakopičenih knjig. Postopoma so nas napravile take, kakršni smo, in ne moremo jih ločiti od sebe, ne da bi ob tem trpeli. Tako kot Martins ne prenese kritike knjig, ki jih je napisal njegov vzornik, tudi nas globoko ranijo grobe pripombe o knjigah v naši notranji knjižnici, torej napad na sestavni del naše identitete.

Prevedla Dušanka Zabukovec

⁴ *Notranja knjižnica*, ki jo omenja avtor, je subjektivni del *skupinske knjižnice* in vanjo sodijo knjige, ki na bralca napravijo globok vtis.

Jože Horvat s Pinom Poggijem

HORVAT: Kolikor vem, ste začeli kot kipar. Potem ste se leta/desetletja dolgo posvečali drugim oblikam likovnega izraza, toda pred dvema dnevoma sem v vašem ateljeju v naselju Comitini na jugozahodu Sicilije videl, da se spet ukvarjate s kiparstvom, saj ste si dajali opravka z glavo neke mitološke figure. Hočete torej, potem ko ste se zelo uspešno predstavljali z uporabno umetnostjo, zasnovali in razvili svojo zvrst "socialne estetike" in z instalacijami in environmentom postali znani po Evropi, vendarle postati kipar?

POGGI: (*Smeh.*) Ne! Nikoli ne bom kipar. S tem sem opravil okoli leta 1963 ali 1964. V tem času sem naredil tudi vstalega Kristusa, to črno skulpturo, ki ste jo lahko videli v moji sobi. Ne bom pa trdil, da česa podobnega nikdar več ne bom naredil. Vendar se ne identificiram stodontno s tem; takrat sem potreboval tisto svojo izvorno kvaliteto, ki sem jo lahko izrazil pri delu, in še zdaj uživam in sprošča me, če klešem to mitološko figuro. Kar zdaj klešem, so predvsem osebe iz grške mitologije, kot so Odisej, Zevs, Polifem, Meduza in še nekatere – pač take, kakršne so bile prenesene k nam, pri tem pa si npr. Odiseja poskušam predstavljati tako, da mu skušam dati osebni izraz. To je nekakšna vaja, kajti med delom mislim na sodobni čas ... in na številne probleme, ki nas obremenjujejo in zaradi katerih je prihodnost naših otrok tako zamegljena. Ta moja zaskrbljenost se mora nekako kazati tudi na tem delu. Sicer pa bi vsakomur svetoval, da prebira knjige o stvareh, s katerimi se zdaj ukvarjam. Jaz si najprej naredim risbo, nato na podlagi te risbe, ki je že moja predstava o prvotni figuri, poskušam izdelati figuralno obliko in čim bliže sem cilju, tem bliže sem tudi formi, ki sem si jo na začetku želel doseči. Ta razvoj vključuje tudi to, da se o figuri poprej informiram, in to ravno iz knjig, starih in novih – da si torej o njej ustvarim subjektivno predstavo, ki jo potem, kot sem rekel, spravim na papir kot risbo, le-to pa nato preoblikujem v figuro, ki je moje doživetje nekdanjega junaka. Vse to na koncu položim na podstavek in razmišljam, kaj bi iz tega lahko še naredil, kako bi lahko izpopolnil. Tako da mi dotedanje delo pomeni le nekakšno skico za tisto, kar potem ustvarim kot kiparski izdelek.

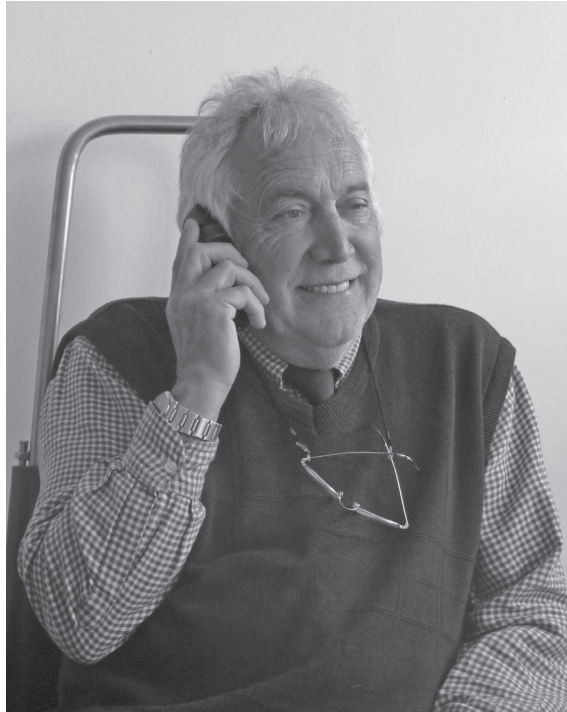


Foto: Andrej Mlakar

Pino Poggi

Pino Poggi je bil rojen v Genovi (1939). Njegova ustvarjalnost je vsestranska. Začel je kot kipar, bil scenograf, igralec, pisal pesmi. V začetku šestdesetih let prejšnjega stoletja je prišel v Slovenj Gradec. Velik del njegove poznejše ustvarjalnosti ima domicil prav v tem mestu. Nato ga je zaneslo v Nemčijo (1967); tam je med drugim deloval kot grafik, oblikovalec, pisec znamenitega manifesta o uporabni umetnosti (“arte utile”), v katerem je razložil svoj pogled na sodobno (avantgardno) umetniško delo, nastopal z mnogimi svojimi umetniškimi akcijami na ulici, bil predavatelj na likovni akademiji v Münchnu ter sodeloval z instalacijami in environmenti na mnogih razstavah po Evropi, med drugim na Beneškem bienalu in v Kasslu (*Documenta*). Bil je umetniški direktor filma *Halgato* (1994) Andreja Mlakarja, svojo zadnjo veliko razstavo v Slovenj Gradcu pa je imel leta 2000 z naslovom *Brez modrine neba je drugače*; šlo je za retrospektivo 1962–2000. Na njej je obiskovalec lahko videl njegove stvaritve, od risb do instalacij, environmenta in dizajna, ter se znova seznanil z uporabno umetnostjo in “socialno estetiko” – s pogledom na umetnost, ki ne more biti zunaj družbe, ampak kritično posega vanjo in s svojo “lepoto” kot sredstvom za komunikacijo nagovarja občinstvo, da bi ga ozavestil.

Pino Poggi po upokojitvi živi deloma v Nemčiji, deloma na Siciliji, vsako leto pa preživi nekaj časa tudi v Slovenj Gradcu; še naprej je neutrujen animator dogajanja na likovnem področju v tamkajšnji Umetnostni galeriji. V njej je 21. junija letos potekal njegov najnovejši nastop, in sicer v performansu *Sedel sem na vrhu sveta in strmel v globino pod sabo*. Tale pogovor je nastal kmalu po njegovem življenjskem jubileju na njegovem domu v kraju Comitini na Siciliji.

HORVAT: Ni to zapletena in dolga pot do cilja? Sicer pa, kaj te je privedlo do tega, da si od začetnega kiparstva prešel na “arte utile”, environment, socialno estetiko ...?

POGGI: Glede prvega vprašanja: ne, ta pot ni zapletena, nasprotno, saj rad berem in se informiram. To, kar berem, pa mi nenehno govori o tem, da je arhaična, klasična mitologija s svojim svetom nekako še vedno živa, se pravi, da iz nje prihajajo glasovi, kakršne je neredko slišati tudi v sodobnosti. Je nekakšen most do sedanjega časa. To pomeni, da so opozorila v zvezi s tedanjimi dogodki, ki nam jih pošiljajo nekatere figure, aktualna in da se marsikaj ponavlja.

Kar pa zadeva environment, moram reči, da je bil izziv časa, v katerem sem živel. Z environmenti sem imel tematiko časa pred sabo, pri tem pa nisem poskušal doseči samo tega, da bi jo ljudje lahko opazovali in se s situacijo vizualno soočili, ampak tudi to, da bi stopili v njen prostor, njeno podobo – če to ne zveni preveč arogantno – doživeli, kot sem jo doživel jaz, pa tudi to, katere probleme sem pri tem nagovarjal, katero osebnost ali katerega junaka sem skiciral in jim ga predstavil. Tako je bilo pri Damokleju, Pandori, Meduzi, Prometeju in drugih. In ljudje so, npr. pri Prometeju, ki je bogu, svojemu očetu, preprosto ukradel luč, reagirali nekako tako: ja, v tem kratkem času, ki nam je na voljo, moramo svet dojemati socialno in ga ne prepustiti v upravljanje le peščici izbrancev – da pa bi to zmogli, moramo brati in se izobraziti, postati enaki tistim, ki mislijo, da nam lahko ukazujejo. Pri tem pa se moramo izogibati dogmam, upoštevati moralna pravila in misliti globalno.

HORVAT: Če prav razumem, je vzrok, da ste se odvrnili od kiparstva in se oprijeli novih oblik umetniškega izraza, da bi lahko bili kritični do razmer, v katerih ste živeli, čas. Kako ste pri tem v svojem ustvarjanju doživljali in reševali probleme estetike?

POGGI: To je gotovo zanimivo. A kar bom povedal, bo zelo subjektivno. Socialna estetika, ki jo imenujem tudi “arte utile”, je moralna zadeva, kaže pa nam rano, ob kateri lahko kritiziramo okolje, v katerem smo (bili). V bistvu gre za to, da bi se poboljšali. Z environmenti sem poskušal javnosti prinesiti sporočilo, da se nekatere stvari ne smejo več zgoditi, če hočemo preživeti. Sicer pa se s socialno estetiko ukvarjam že od leta 1965; tedaj so bili v ospredju socialni problemi in ne toliko estetika. To ne pomeni, da je bilo treba iskati samo močne geste, poteze, barve ipd., da bi ljudi predramil: ne, ni šlo za to: to so počeli junaki izvirnega začetka; moja naloga je

bila oblikovalska, oblikovanje situacij v sedanjosti, situacij, prignanih do popolnosti. Pri tem je bilo zame zelo pomembno, da so bili v njih barve in določeni simboli, kot so ogledalo, modra in bela barva, verige, knjige itn., strukturirani tako, da so obiskovalcu omogočali komunikacijo ali celo grdo polemiko oziroma ga celo izzivali k njej. No, pri tem si lahko dobil tudi kakšno buško, toda ta buška je v resnici sijajna reč, kajti ponujati ljudem samo lepe stvari ne gre ali ni šlo več. Tako ne gre več naprej; to buško, to bolečino moramo doživeti in jo prenašati naprej.

HORVAT: Schiller je nekoč pisal, da je ljudi treba vzgajati z lepoto (lepe umetnosti) in jih tako odvrniti od barbarstva ter jih privedi k človeškosti.

POGGI: No ja, to je Schiller počel v svojem času, ko je tisto lepo imelo drugačen pomen kot zdaj. Kajti kaj je danes pravzaprav lepo? Zame je to socialna estetika. Danes so vrednote postavljene na glavo, v tem smislu pač, da če danes fašist govori o rdeči barvi, komunist ali levičar pa o črni, sta to dve različni stvari; komunist bo kazal velik odpor do črne, fašist do rdeče barve. Če pa barvo v njenem nevtralnem obstoju opazuje inteligenten človek, bo zanj rdeča – rdeča, črna pa – črna. Uporabljal jo bo, da bi npr. naslikal kakšno pokrajino, jo po možnosti podal kritično, to pa pomeni, da bo uporabljal obe barvi, saj brez njiju ne bi mogel slikati. Če bo tematiziral histerijo ali sožitje, bo s tem pokazal, da je presegel populistični politični smisel barve in jo bo uporabil kot sredstvo za dialog.

HORVAT: Ni bil pred 40 ali 30 leti način oblikovanja environmenta ali instalacije nekaj zelo provokativnega, in to ne le s socialnopolitičnega, ampak tudi s socialnoestetskega gledišča? Kako se je to potrjevalo vsa ta leta? Ali je po vašem mnenju mogoče že govoriti o kakšni novi avantgardi? Je zdaj še umetnik tisti, ki snuje kaj novega – ali je to raje samo galerija?

POGGI: V tistih letih nam je bil čas zelo naklonjen in spodbuden, kajti ljudje, se pravi občinstvo, so bili blizu resničnosti. Danes je drugače in enako je, če gre za umetnika ali galerijo; vse teče naprej anonimno. Tisto, kar nas nagovarja danes in od česar prihaja resničnost, so mediji, posebno televizija. Nihče več ne opaža občutljive sestave okolja, resničnosti, konzuma in populističnih sanj. Nas umetnike so tako rekoč ugasnili. Prišli smo v obdobje obskurantizma, v katerem tvoj umetnik, če ga ne vidiš doma na televiziji, ni več verodostojen oziroma živ. Z drugimi be-

sedami: če umetnik na televiziji ne doživi odziva, ga sčasoma preprosto ni več. Današnja zahodna družba je v tem pogledu zelo bolna. Izolacija, v kateri je umetnik, je grozljiva. Vemo, česar nam ne bi bilo treba vedeti, pa tudi, česar nismo hoteli vedeti, in za povrhu, kar bi morali vedeti. Vse to je pravzaprav noro, toda biti neumen danes ni nobena posebnost. To se imenuje udobje, v katerem se čez dan prehranjujemo z nepotrebnim konzumom, zvečer pa s televizijskimi oddajami.

HORVAT: Nekajkrat ste razstavljali tudi v umetnostni galeriji v Slovenj Gradcu. Kaj je za vas to malo mesto? Vam je kaj dalo?

POGGI: Pravzaprav nič, pa tudi veliko. Povezano je z mojo pokojno ženo, ki me je pripeljala vanj, tu je bil embrio tistega, iz česar je potem nastal najin zakon. Naučil sem se biti človek, nisem bil več tako aroganten, čeprav sem nekako še vedno, toda prizadevam si, da bi se obvladal. V Slovenj Gradcu sem srečal nekaj kolegov, ki so morda imeli drugačne predstave od mojih, toda njihovo navdušenje nad ustvarjanjem je bilo pristno, kot npr. pri Jožetu Tisnikarju, ki je bil zmerom pozoren do tega, kar sem delal, in se je tudi sam želel razvijati. Tu je bil tudi slikar samouk, menedžer Karel Pečko; bil je odprt in uspelo mu je, da je v Slovenj Gradec pripeljal marsikaj novega. Počasi sem spoznaval Slovenijo in njeni ljudje so mi postajali všeč. Sčasoma sem v zvezi z umetnostjo marsikaj predlagal in sam ustvaril nekaj del, kot je med drugim tisti veliki S pred vhodom v Slovenj Gradec; ta S je bil tedaj zame pomemben, saj je bil povezan z abecedo in sporočilom, da se je treba abecede umetnosti učiti, šele potem se lahko začne razvoj. Predlagal sem, recimo, da se ustanovi muzej za "arte utile", vendar nisem uspel, saj so moj predlog zavrnil. Toda mnoga moja umetniška dela so v Slovenj Gradcu – približno 70 odstotkov. Imel sem več razstav in če sem bil kje v tujini, npr. v Hamburgu, v Kasslu (*Documenta*), Lenbachu ali kje drugje, sem vedno znova omenjal svoje povezave s Slovenj Gradcem in govoril, da sem "primarno Slovenec". Torej sem se od Italije distanciral. Tudi zdaj, ko živim na Siciliji, sem z eno nogo v Sloveniji in Nemčiji, Italija mi je postala tuja.

HORVAT: Lani je bila v Umetnostni galeriji v Slovenj Gradcu velika prireditev moderne umetnosti z naslovom *Hysteria*, ki jo je zasnoval vaš sin Rado. Na njej so nastopali umetniki iz Slovenije in tujine, sodelovali ste tudi vi (z instalacijo *Meduza*). Odziv v javnosti je bil dober, zlasti na tujem, v sosednjih deželah. Kako ste doživljali to prireditev?

POGGI: Bil je sijajno. Zame je bilo zanimivo tudi zato, ker sem videl, da ima moj sin veliko dobrih idej, da je k sodelovanju povabil zelo dobre mlade umetnike, zlasti iz Slovenije, in je bil sposoben voditi tudi pogovore. Seveda moram v zvezi s tem omeniti tudi zelo dejavnega Jerneja Kožarja iz same galerije, tako da lahko rečem, da so nastopali v redu ljudje, uporniško, naivno, toda zelo senzibilno, četudi ne brez določenih vrzeli. Navdušeno sem jih opazoval in v njih nekako videl sebe, saj sem nekoč delal podobne napake. Po mojem je bilo zelo pozitivno, da je mlada generacija pripravila tisto v prihodnost obrnjeno predstavitev različnih zvrsti, pri tem pa dialogizirala s starejšimi ljudmi in se z njimi povezovala. Odmev je bil mednaroden, pridobila pa sta tako Slovenj Gradec kot vsa Slovenija. To je bilo zelo pomembno, nastopati je treba skupaj in se učiti od drugih. Kajti zdi se mi, da je v Sloveniji na tej ravni še preveč ločevanja na domačine in tujce. *Internacionalnost* je zato pomembna. Opustiti je treba včasih šovinističen slogan "pri nas predvsem Slovenci" ter poskušati stvar jemati bolj velikopotezno in v tem prepoznati kulturno prednost. Govoriti moramo o kulturi, pri tem pa ne sme biti pomembno, ali ima kdo nemški ali ruski ali kateri drugi priimek. Z vsemi temi čudovitimi ljudmi ali celo geniji je treba razpravljati in se od njih učiti, da si pridobimo kaj novega in to novo sporočimo naprej. Pri Hysterii je bila sijajna priložnost za to in ob njej si je mlada generacija v Sloveniji gotovo pridobila nove izkušnje.

HORVAT: ... Zdaj že sediva zunaj, v sadnem vrtu pred vašo hišo. Potem ko sem si ogledal oboje, zlasti notranjost hiše, ki je pravzaprav galerija vaših del, in sadni vrt, bi rekel, da je vse skupaj svojevrstno umetniško delo, ne pa navadno podeželsko "posestvo".

POGGI: Ja, je umetniško delo, saj sem vse skupaj, z vrtom vred, tako tudi načrtoval. Oblikoval sem po zamisli, po kateri sem vrtu glede na rahlo položen teren dal terasasto podobo, tako kot rojaki v moji rojstni Genovi oziroma njeni okolici. To je bilo potrebno in pomembno, saj tu ni dovolj vode. Vodo lahko, če priteče zlasti pozimi, s terasami zajeziš in jo tako rekoč uskladiščiš, kot so nekoč počeli stari Rimljani in Etruščani, ki so ugotovili, da terase preprečijo, da bi voda prehitro stekla v morje.

HORVAT: Zdi se mi, da je to umetniško pred nama izšlo iz vašega – po eni strani – razumevanja environmenta, uporabne umetnosti in socialne estetike, po drugi pa iz dizajna ipd. Gre za združitev vaših iz umetnosti izvirajočih pogledov na življenje in njihovo aplikacijo v praktičnem svetu "dóma"?

POGGI: Trenutek! Govoriva o vrtu s sadovnjakom, o postavljanju teras. V zvezi s tem naj še dodam, da je bil to proces, vendar z njegovim prvim koncem še ni bilo vse končano, saj je šlo le za začetni model. Pozneje sem moral veliko razmišljati o tem, katera drevesa naj zasadim, kajti na Siciliji jih imamo nešteto vrst, izmed katerih je bilo treba izbrati zame najznačilnejše. Najprej sem sklenil, da na tem terenu ne bo samo določena monokultura, ampak naj na njem živi tako imenovana drevesna promiskuiteta, tako da lahko najdeš med drugim oljke, pinije, poprovice, limone, pomaranče, razne vrste rož, vse pa je zasajeno tako, da rastline med sabo lahko "komunicirajo". Šele ves ta zbor rastlinskih bitij, med katerimi živijo tudi družina divjega zajca, kuščarji in celo kače – prej sem v pokritem kokošnjaku imel še kokoši – na teh 10.000 kvadratnih metrih površine sestavlja t. i. umetniško delo, v okviru katerega se lahko npr. grmiči rož "pogovarjajo" z velikimi drevesi, rožmarin spet s svojimi in različne vrste gob z drugimi rastlinskimi primerki. Skratka, teh 10.000 kvadratnih metrov površine, sredi katere je hiša, gosti zelo različna živa bitja, med katerimi je največ oljk – približno 120.

HORVAT: Kot rečeno, hiša ni le dom, temveč je tudi velika galerija, v kateri je videti nemalo vaših risb, kipov in kipcev, fotografij, pohištva v vašem dizajnu, pa tudi nekaj pesmi, ki ste jih sami napisali. Toda vse to – s sadnim vrtom vred – je dostopno le vašim gostom, ne pa tudi javnosti. Ni to senčna plat te "celostne umetnine", kot bi se ji lahko reklo?

POGGI: Seveda je, ampak kako naj bi vse to odprl za javnost? Vsa Sicilija je v bistvu malce zaspana, kar zadeva tukajšnjo sodobno kulturo. Tu imam sicer sijajne prijatelje, žal pa nimajo duše za te stvari. In čeprav me imajo za avtoriteto, za zelo simpatičnega človeka, Genovežana, ki je prišel na Sicilijo in jo ima rad, moram vendarle priznati, da me v teh dvajsetih letih, odkar sem tu, niso identificirali za umetnika. Jaz jih sprejemam, kakršni pač so. Sicilijanec je drugačen, je pravzaprav preprost svet, ima nekatere drugačne vrednote kot jaz, toda zame je ta prostor vsekakor zelo zanimiv, morda tudi zato, ker imam tukaj mir, lahko živim izolirano in intenzivno delam. Moje delo je videti zlasti v Nemčiji, na Nizozemskem, v Angliji itn. Te radovedne dežele, ki nikogar ne pustijo pri miru, me tu ne motijo; to je zame zelo pozitivno.

HORVAT: Sicilija je že za naključnega obiskovalca magični otok z ne-navadno igro senc in svetlobe, saj se ta skoraj vsako uro spremeni, morda zato, ker je pokrajina gričevnata, morda pa tudi zaradi bližnjega morja

in barv rastlinja. Svet je tako videti izjemno slikovit. Da ne govorimo o izredno bogati kulturni dediščini ... Kaj pa vam je dala Sicilija?

POGGI: To, kar ste pravkar omenili. To je zagotovo magični otok. Moja pokojna žena je bila navdušena nad njim in njeno navdušenje je samodejno prešlo vame. Zdaj, ko je mrtva in del njenega pepela leži tu, je moja zavezanost otoku in njegovi arhaični, magični zgodovini toliko močnejša. Žal pa Sicilija ne ve, kaj početi s temi dragocenimi zakladi. V svojem položaju stagnira kot kak fosil, ne obnavlja se, ne razvija, prebivalstvo pa se pusti manipulirati. To je pravzaprav katastrofa. A kot sem že rekel, se tu vseeno počutim zelo dobro, delam rad in veliko; to sonce, številno rastlinje in tradicija ... so zelo spodbudni, čeprav je položaj slab.

HORVAT: Ves svet ve, da s Sicilije prihajajo veliki italijanski avtorji, če omenim samo tri: Pirandello, Sciascia, Camilleri – zadnji je trenutno največji italijanski pisec uspešnic. Ima Sicilija tudi velike slikarje?

POGGI: Guttuso je že eden izmed njih, so pa tudi še živi zanimivi umetniki, vendar moram pošteno priznati, da vseh ne poznam dobro, saj sem, ker tu ne bivam stalno – že kakih 40 let živim v tujini – kulturni svet Italije nekoliko zanemaril. Toda v času mojega bivanja na otoku so bile tu na ogled zanimive razstave, katerih umetnike znam ceniti; res pa je, da galerije nimajo denarja, s katerim bi se lahko lotile česa velikega, in res je tudi, da Katoliška cerkev ni naklonjena moderni umetnosti. Kar pa zadeva mene: nekoč so me že povabili, da bi razstavljal, toda potem se je izkazalo, da ni zadosti denarja za to, celo za prenočišče ne. In prav to, da se tu za umetnost ne najde denar, da Sicilija nima možnosti za razvoj kulture, niti v embrionalnem smislu ne, po drugi plati pa je dovolj denarja za mafijske interese – je spet katastrofalno. Tudi s te perspektive nima prihodnosti. Toliko bolj žalostno, ker je prebogata s kulturo iz preteklosti, a se ji ne odpira možnost, da bi ustvarjala sodobno – ta je izrazito zanemarjena. S tem nočem reči, da je Sicilijanec neumen, nikakor, kritiziram samo kulturno politiko, kritičen pa sem tudi do otoške in italijanske državne politike, saj otok zaostaja – in to traja že od 70-tih let. Prav nasprotje tega si želim v prihodnosti.

HORVAT: A kakšen je pravzaprav vaš pogled na umetnost? Ker deloma poznam vašo ustvarjalnost, se mi zdi, da ima več vlog, da bi umetnost želeli vpeljati v življenje in ga prepojit z njo, ga skoraj spremeniti v umetnost. Kakšna je ta večplastna vloga umetnosti? Socialna, politična, duhovna, moralno-etična ...?

POGGI: Vpeljati umetnost v praktično življenje, ga "poumetnostniti": ja in – ne. Vidim se predvsem kot nekdo, ki kulturo prinaša, kajti kultura je širok pojem, mnogovrsten in svoboden, ni vezan na šablone, ki bi nam jih radi vsilili nekateri posamezniki. Kot človek, ki ustvarja na različnih področjih, se močno identificiram z Leonardom da Vincijem, ki je bil prinašalec raznovrstne kulture oziroma umetnosti. Kulturi in umetnosti ni prinesel konca, ampak prihodnost. To je pozicija oziroma smer, v katero se mnogi umetniki ne podajajo ali se ne morejo podati. Leonardo je za umetnost zavestno izbral izvorni grški izraz TEHNE, s katerim je učinke kulture, umetnosti in celotnega sveta tehnike prečrpal v pomen te starogrške besede. Tudi sam se poskušam s svojim delom ponižno približati vsebini/pomenu tega izraza, v katerem vidim zajete svoje instalacije in vse drugo, kar ustvarim. Tako lahko rečem, da je zame TEHNE zelo aktualen pojem, čeprav je glede na svoj izvor močno vezan na tedanji čas z mnogimi protislovji, čas, v katerem pa so potekali učni procesi, ki so tudi danes tvorni. Z branjem filozofskih del in seznanjanjem z antičnimi sagami, mitologijo in antičnimi skulpturami v svojih delih poskušam današnjemu človeku posredovati podobo antične kulture, ki pa jo hkrati aktualiziram s svojim lastnim doživljanjem sodobnosti.

Madlenka Šotćic

Uvod

Ko me je pred dobrim letom Jurij Koch, uveljavljeni in tudi že v Sloveniji znani lužiškosrbski avtor, vprašal, ali ne bi želela sestaviti antologije lužiškosrbske sodobne književnosti, mi je bilo takoj jasno, da bom poskusila z “malce drugačnim prerezom”. Nikakor nisem hotela nametanega skupka vseh generacij in žanrov. Iskala sem najmanjši skupni imenovalec med dvojezičnimi pisci, neodvisen od generacije, teme in žanra. Tako je nastal seznam avtoric in pri njem sem ostala. Vse štiri pišejo dvojezično – v lužiščini in nemščini. Ta besedila so bila v izvorniku napisana v nemščini in nato neposredno prevedena v slovenščino. S tem je prva naloga končana, druga pa je še pred vami – kratek uvod v lužiškosrbsko žensko literarno ustvarjanje.

Lužiškosrbska jesen

“Pisana zarjavelost počiva nad gozdovi in parki. Drevesa in grmi se toplo svetlikajo. Neutrudne ceste. Mehka polja v meglici. Jeseni se obirajo sadovi dela. Jesen diha v popolnosti in začetku. Žanjejo se polja in se znova sitijo. Kako ljubim te polne dneve!” je nekoč v *Jesenskih mislih* (*Nazymske myslički*, 1961) zapisala lužiškosrbska feljtonistka, literarna kritičarka in pisateljica Marja Młynkowa (1934–1971). Młynkowa je po mnenju Kita Lorenca sodila med “najobetavnejše pisce mlade lužiškosrbske književnosti” (*Sorbisches Lesebuch*, 1981). V tem letu bi praznovala 75. rojstni dan. Christiana Piniekowa jo je označila za “najbolj odprto kritičarko tradicionalnih struktur”, vendar pa je po njeni smrti in “literarnem molku” Angele Stachowe napovedala konec lužiškosrbskega ženskega literarnega ustvarjanja: “Nekaj literarnih generacij trajajoče in tako zelo napredno samoutemeljevanje kot izraz poetološke odprtosti k

samemu sebi v tej izključnosti skoraj nujno pomeni začasen, ne nazadnje samoiniciativen konec ženske zgodbe v lužiškosrbski literaturi.” (Piniekowa, 1993.) Kaj se je dogajalo z lužiškosrbskimi ženskami in okoli njih? Vse se je začelo s Hertó Wićazec (1819–1885), prvo ljudsko pesnico. Toda do preboja emancipiranih lužiškosrbskih žensk in njihove književnosti so minila še desetletja. Pred dobrimi sto leti, 1907., je Adolf Černý zapisal: “Resnična nacionalna nesreča Lužiških Srbov iz Lužice je ta, da jim manjka ženska inteligenca – po krivdi moških.” Toda to se je končalo najpozneje po drugi svetovni vojni. Še sto let pozneje – po Černýju – je mogoče trditi, da lužiškosrbsko žensko pisanje cveti, kljub napovedi Christiane Piniekowe iz leta 1993 in v zahvalo Marji Młynkowi. Tako je pač v življenju, včasih se samo zdi, da je setev izgubljena. Zdaj ženske vseh generacij pišejo o sebi, življenju, vsakdanjiku in lužiščini ... O vsem iz ženske perspektive. To so “hčere”, “sestre”, “vnukinje”, “znanke” in morda tudi “prijateljice” Marje Młynkowe; štiri izmed njih so zbrane na tem mestu, da svoje sadove predstavijo v Sloveniji.

Prevedla Tanja Petrič



Foto: Jürgen Macíj

Měrka Mětowa – Mirana Mieth

Měrka Mětowa – Mirana Mieth (1959), rojena v Budišinu na Saškem. V Leipzigu je študirala bibliotekarstvo. Od leta 1992 je zaposlena kot urednica za promocijo pri založbi Domowina v Budišinu. Piše kratko prozo v lužiščini in nemščini. Od leta 1992 objavlja svoja dela v obeh jezikih v antologijah in revijah. V lužiščini je izdala dve samostojni zbirki kratkih zgodb, *Wulět do paradiza* (Izlet v paradiž, 1997) in *Šklenčane dny* (Stekleni dnevi, 2002).

*Měrka Mětowa***Igre**

Začelo se je s telefonskim klicem. Pred davnimi časi, se mi zdi. Zaradi prijateljske usluge Marii. Samo ti si ji lahko v tem primeru svetoval. Jaz naj bi posredovala.

Poznala sva se bežno. Včasih sva na cesti izmenjala nekaj besed.

Telefonski pogovor sem prelagala, kot človek vselej prelaga stvari, ki so mu neljube. "Jutri," sem rekla Marii, "jutri bom poklicala."

Kako sovražim takšne telefonske pogovore. Nekoga moram prositi za nekaj. Se vtikati v zadeve drugih. Toda obljubila sem.

Pokleknila sem na tla in zarezala v zavese iz pisanega blaga. V glavi ta telefonski pogovor. Čez nekaj dni bo Robert, moj sin, star sedem let in obljubila sem mu, da mu bom preuredila otroško sobo, preden bo šel v šolo. Položila sem škarje na tla, na rjavo melirano oblogo iz igelita, po kolenih oddrsala do telefona, se s hrbtom naslonila na mlačno pečico, zraven mene na tleh aparat, in sem zavrtela tvojo službeno številko. Številčnica je ob vsaki številki s tihim klenkom poskočila v svojo začetno pozicijo. Samo še sekunda in že si bil na drugi strani linije. Dlan se mi je začela znojiti, ko sem zaslišala tvoj glas.

Po nekaj stavkih si se z mano dogovoril za zmenek. To me je zmedlo. Če sva se srečala na cesti, me je to prav tako zmedlo. Ker si me spominjal na nekaj v meni.

Kar si mi povedal o očetu, ki je zame ostal anonimen in ki ga nisem nikoli iskala, me je približalo sebi. In ti, tako se mi je zdelo, si bil kot jaz, kot moj oče. Ko sem te pozno zvečer zapustila, sem vedela – hotela sem biti tvoja hči, tvoja ljubica, tvoja žena. Ponoči se je Robert zbudil. Pripovedovala sem mu o njegovem dedku. In o tebi. V teh urah so slike drsele kot druga na drugo naložene šipe.

Po nekaj tednih najinega znanstva si me povabil s seboj v Varšavo. Ogladala naj bi si univerzo, na kateri je študiral moj oče in na kateri si študiral tudi ti, hoditi sva želela po širokih ulicah in prostranem trgu pred

kulturno palačo, ki jih prečkajo poljski študentje na poti do kavarn, hotela sva poslušati slovanske besede, ki si jih govoril in ki jih je govoril tudi moj oče, meni pa so bile neznane.

Univerzitetna knjižnica se je zapirala šele zvečer.

Vzpenjala sva se po kamnitih stopnicah. Sivi opečni zidaki so dihali nemir. Tam je bilo le nekaj študentov. Nagovoril si nadzornico čitalnice. Bila je še ista kot takrat, pa tudi plakati na stenah so bili še isti, stari leseni stoli, tvoji spomini. Kmalu se bodo začele binkoštna počitnice. Popoldanska vročina je zajela sobo. Tvoja navzočnost je zapolnila vsak kotiček čitalnice. Pogledala sem skozi okno na neko notranje dvorišče s kamnito klopjo, na kamniti tlak, na divjo trto, ki se je vzpenjala po zidu, ga preoblačila in v čitalnico spuščala številne drobne pajke.

“Pajki,” si rekel, “pajki so bili tukaj že takrat.”

Divja trta, ki je ne bom pozabila in katere listi se po dežju voščeno svetlikajo in ki se znajde v mojih sanjah, ko si v njih ti. Nadzornica ti je povedala, kje v bližini lahko dobiš hotelsko sobo za naju.

Jeseni sva se spet videla. Nekaj časa si ostal v Varšavi. Obiskovala sem jezikovni tečaj na univerzi. Robert je šel prvič v šolo, v posebni razred, v katerem so se otroci učili tvojega jezika.

Po počitnicah si se vrnil iz Poljske.

Povabila sem te v drago restavracijo.

Bila je skoraj prazna. Natakarkar je čistil okna, čeprav je zunaj deževalo. Sedela sva drug nasproti drugega in naenkrat nisem več vedela, kam s teboj, kam naj gledam in kam s svojimi rokami; na koncu sem jih potisnila pod mizo.

In potem sem te vprašala, v praznino, v prostor, v zdolgočasene, enakomerne natakarkarjeve gibe, ali bi se poročil z mano.

Namizni prt je imel droben, rjav karirast vzorec. Rjavo tkanje je prepredalo svetlo blago. Neki nemir je bil v tem vzorcu, nemir, za katerega nisem vedela, od kod prihaja. Natakarkar se je z vedrom za čiščenje sprehodil mimo. Rekel si, da bi rad jedel pečenega lososa z mandljevimi kroketi. Potem si se zasmejal in rekel, da se ne moreš poročiti z vsako žensko, v katero se v življenju zaljubiš. In tudi jaz sem se nasmejala in videla samo sebe, kako ti sedim nasproti, in videla sem tvoj obraz in kako me opazuješ. Raje bi sedela zraven tebe, da bi lahko zbežala vsaj s pogledom. Toda zbežati pravzaprav nisem nameravala.

Čeprav živiva in delava v sosednjih mestnih četrtih, se od tistega popoldneva le še poredko srečava. Včasih te vidim na drugi strani ulice. Takrat si pokimava. In jaz pospešim korak. Če za opoldanski premor hodim po ulici, si predstavljam tvoje poglede na svojem hrbtu. Tako živim z Robertom in temi srečevanji in Robertovimi prvimi besedami v tvojem jeziku.

Pred tednom dni tvoj nepričakovani klic. Ne da bi se obotavljala, sam privolila. Že naslednji dan sem šla peš do dogovorjenega mesta, da bi ugotovila, kje je kavarnica, v katero si me povabil. Vsaj vsako zunanje vznemirjenje sem želela izključiti, da bi lahko obvladala svojo osuplost, najino tujost, svojo bolečino. Ti se boš zagotovo znašel, vse boš potlačil s svojimi karierističnimi načrti, da ti ne bo treba govoriti o sebi.

Snežilo je in moker sneg mi je pljuskal v obraz. Po ulici sem hodila s hitrimi, naglimi koraki. Mimo visokih, ozkih meščanskih hiš, ki so bile prilepljene druga na drugo, "brisačaste hiše" si jih imenoval. Prehodila sem vrsto hiš, med katerimi naj bi bila neugledna mala kavarnica. Pred vhomom so ležali umazani madeži snega. Nisem je takoj opazila. Toda potem sem videla tablico za šipo. "Zaradi prenove zaprto." Tudi jutri bo še v prenovi, tudi pojutrišnjem, ves teden.

Na poti na najin zmenek na tramvajski postaji srečam Mario. Mrzel in vlažen marčevski dan je. Sicer ne dežuje, toda čez mesto se vleče težka vlaga.

Maria stoji tam čisto po naključju.

Vzdolž ulice poteka ozek cestni jarek. Mokro, težko listje od pretekle jeseni je zalepljeno na beton in pomislim na to, kako ga je težko grabiti iz jarka. Toda to delo je treba opraviti, saj sicer listje zamaši odtok, ko se začne sneg topiti. Konice grabelj se zatikajo na nezglajenem betonu. To poznam iz svoje prakse pri mestnem vrtnarstvu. Zdaj gledam v nebo, to golo nebojgleno nebo, preko katerega kriče potujejo jate vran. Da bi se poskrile v golih drevesih mestnega parka. Dlani zakopljem v žepe zimskega plašča. Maria se naenkrat zasmeji, ker predolgo molčiva in pravzaprav ne moreva dolgo molčati, če se vidiva. Pleteno kapo si potegne niže na obraz. Maria v vsako kapo vplete pisan karo in cofka pri ušesih, tudi v to jih je.

"Tvoj nos je rdeč od mraza," reče.

Potem me spet molče gleda in, kot se mi zdi, se ji okrog ustnih koticov zariše rahlo obžalovanje.

Mariin tramvaj pripelje skoraj brez zvoka. Le zavore zacvilijo pri ustavljanju. Maria teče k vratom. Za trenutek mora počakati, ker se pred njo vrine zajeten moški.

Še enkrat se obrne proti meni in mi pomaha. Potem zmaje z glavo in vidim, da njena usta oblikujejo besede, vendar ji jih iztrga veter.

Mario poznaš, spoznal si jo prek mene in ob priložnosti si se ji prav tako poskušal približati. Tako kot se približaš skoraj vsaki ženski, ki ti to dovoli.

Maria naj ne bi izvedela, v kakšnem stanju sem bila jaz.

Rada bi sprovcirala hud prepir. Jeza v meni se stopnjuje. S konicami prstov bi se te lahko dotaknila. Toda najin prepir bi tvojo bližino naredil znosno. In tudi tvoje odhode poznejše.

Osem postaj s tramvajem.

Mokro svetleča se streha cerkve Sv. Trojice. Umazano rumen zid, poln madežev, človek z dežnikom pred portalom kot na kakem starem akvarelu. Stoletja ponavljajoče se čakanje na srečanje. Stojim na prehodu. Skozi šipo te vidim stati pred vhomom v kavarnico. Obrnjen s hrbtom proti meni preučuješ tablico z napisom "Zaradi prenove zaprto." Pravkar si jo odkril. Tega nisi pričakoval. Z eno roko se oprimem držala, z drugo robčka v žepu plašča. Tramvaj se ustavi, vrata se odprejo. Čutim vlažno, mrzlo sapo, ki mi zleze v ro kav. Nihče ne zapusti tramvaja. Še trenutek. Ali res ne bo nihče več izstopil? Zazvoni. Vrata tramvaja se hlastno zaprejo. Prepozno za skok. Konec. Še vedno lahko potegnem zasilno zavoro. Ne premaknem se, stojim tam kot vkopana. Ti tam zunaj čakaš name. Kavarnica je zaprta. Dogovorjeni čas je pretekkel. Tramvaji lahko zamujajo.

Peljem se mimo tebe.

Za delček sekunde uživam v tvoji zmedi.

Prevedla Tanja Petrič

*Měrka Mětowa***Sram**

Parkirišče zunaj mesta je sanjarilo v novembrski letargiji. Brezupno je čakalo na nedeljske obiskovalce. V drugih letnih časih so meščani radi hodili na izlete, se sprehajali, se morda povzpeli na kak hrib, se preprosto malce spočili. In tako so parkirali avtomobile na parkirišču. Videti je bilo, da bo tudi ta nedelja potekala brez posebnih sprememb.

Toda takrat je izza vogala pripeljal avto. V njem mlada družina. Avto se je ustavil in vrata so se hrupno odprla. Žena je pomolila glavo ven. Pogledala je v nebo in priprla oči. Novembrsko nebo je bilo zagrnjeno z belimi krpami, ta belina je bodla v oči. Žena je zadrževala. Tesno si je ovila plašč okrog ramen in stopila iz avtomobila. Po sivi, brozgasti poti je gazila skozi težko, mokro listje. Pogledala je naokrog, vendar se mož in sin v avtu nista zmenila zanjo. Mož je dečku nekaj razlagal. Ustavila se je. Stala je v brozgi kot na kakem otoku. Tukaj ne pripada ničemur in nikomur. Narava je bila otopela in nema in ženi se je zdela kot izumrla. Njene oči so begale čez mokra svetlikajoča debela, se zapletle v gnezdu vej in nato končno sledile steklenim kapljam, ki so brez moči drsele po skorji navzdol, dokler niso padle na mokro zemljo. Žena se je nezavedno dotaknila mokre skorje. Novembrsko popoldne se ji je zdelo izredno težko.

Nato sta iz avta prišla tudi mož in sin. Sin je stopal ob očetu z enakim gugajočim se korakom in ga z velikim zanimanjem poslušal. Prišla sta do nje in hodila ob njej in sin jo je prijateljsko potrepil po rami in se ji nasmehnil. Bil je skoraj tako velik kot ona. Pobegnili so mestu, želeli so na sprehod, čeprav je bilo vreme ostro in neprijazno. Tudi žena je izžarevala neprijaznost. Danes ji je bilo do zmerjanja in prepira.

Zdrznila se je, zeblo jo je, in začela slediti možu in sinu. Odmaknila sta se za že kar lep kos poti. V nekem trenutku sta se ustavila in počakala, da se jima je pridružila. Končno ju je dohitela in mož jo je privil k sebi, ji položil roko okrog ramen; tako so šli po brozgasti stezi vse do mokre gozdne poti, ki je peljala na hrib.

Sin se je z očetom pogovarjal po nemško. Oče je bil Nemec. In tudi z mamó je govoril po nemško, ker je bilo enostavneje. In ona je bila preveč utrujena, da bi sinu odgovarjala v lužiščini.

“Pokvarjena nedelja,” si je mislila, tako pokvarjena, kot so nedelje, če ne veš, kam s sabo. Pravzaprav si je želela domov. Danes je bil spet eden tistih dni, ko moža ni mogla trpeti. Včasih ga preprosto ni mogla prenašati. Ta njegova pedantnost. Že ko je šel dvakrat okrog avtomobila in pregledal, ali so vsa vrata zaklenjena, je čutila, da jo od spodaj navzgor, od pet do glave, obhaja ta odvrtni občutek, ki se zmeraj pomeša s srbenjem na vratu, če postane njegova navzočnost zanjo neznosna.

Spomnila se je preteklega konca tedna, na sobotno popoldne doma, na boj in trud, da bi prepričala sina in moža, naj se odpeljeta zraven na žeganje.

“Hočem svoj mir,” je kričal deček, “ves teden sem v šoli, rad bi ostal doma,” in potem je jokal in nobeno prigovarjanje ni pomagalo. Zaprl se je v otroško sobo in mož se je valjal pred televizorjem in ona je stala v kuhinji. Iz dnevne sobe je slišala brenčanje televizorja. Imela je solzne oči. Saj ne more kar sama oditi na žeganje, le kaj bo rekla materi in kako naj razloži bratu in sestri, da je prišla sama? Udarila je po mizi. Potem je začela z drugo taktiko, s kompromisi in pregovarjanjem.

In potem so se le vsi trije tisto nedeljsko dopoldne odpeljali na žeganje v njeno lužiškosrbsko rojstno vas. Tam je bila mati in žena se je je razveselila, kot se je veselila vseh družinskih praznovanj doma na vasi. Toda zmeraj, ko se je peljala iz mesta domov, je čutila odtujenost, bolečo tujost med seboj ter sestro in bratom in materjo. Bila je kot oni in hkrati ne, govorili so isti jezik, pa vendar si niso bili več blizu. Sedeli in praznovali so v dobri stari izbi. Najprej so se pogovarjali v jeziku, ki ga je razumel tudi njen mož. Toda kmalu so začeli govoriti o svojih stvareh, o svojem svetu, v svojem jeziku. Žena se je živčno presedala sem in tja, kot da bi sedela med dvema stoloma, in pogledovala k možu, iskala razumevanje v materinih očeh, pa ni zasledila nobene pomoči.

Naj se le nauči lužiščine, je rekla mati, ko je Nemca doma prvič predstavila.

Da je na žeganju in ob družinskih praznikih sedel pri njih kot za steklom, skozi okno opazoval oblake, da se je na začetku smejal z njimi, pozneje pa nič več, o tem mož z njo ni nikoli govoril. In tudi o tem ne, da se je na enem izmed prvih žeganj igral z dečkom in z njim vadil besede v lužiščini, celo stavke, da se je lahko tudi sam učil. Pri tem se je malce zapletal, jecljal. “Napačna slovnica, napačna izgovorjava,” mu je očital

svak. In da dečka uči napačno govoriti. Mož je obmolknil. Toda z njo ni govoril o tem. In ona si ga ni upala spraševati.

Ko se je žena po popoldanski malici vrnila v izbo, moža že ni bilo več tam. Sedel je v mali sobi in gledal skozi okno na vaško pot in sin se mu je čez nekaj časa pridružil in se ni več igral s sestričnami in bratranci na dvorišču. Žal mu je bilo za očeta in zvečer ji je v postelji zaupal, da si ne želi lužiškosrbske matere, začel je jokati in ona ga je poskušala umiriti, toda sin je med jokom utonil v spanec.

In potem je prišel ponedeljek po žegnanju, ponedeljkovo popoldne. Pokleknila je na kuhinjska tla in pospravljala gospodinjsko opremo v spodnjo omaro. Slišala je, da je nekdo stopil v kuhinjo. Obrnila se je. Med vrati je stal njen mož in njegova zajetna postava je zapolnila odprtino. Ves bled je stal tam in jo gledal navzdol in zdel se ji je velikanski. Z vsakim trenutkom je bil večji in bolj neomajen. Mežikal je, skoraj neopazno, živčno. Za trenutek jo je še premeril in žena je že začutila plaz, še preden se je v utrujeni toploti kuhinje v resnici spravil nadnjo: "Bolje bo, da fant nadaljuje šolanje na nemški šoli." Naredil je kratek premor. "In ti pusti svojo lužiščino zunaj naše družine. Ostani Lužiška Srbkinja pri sebi doma."

Žena ni razumela. Strmela je v moža, ki se je držal za vratni podboj. Zaznala je, da ji kri buta v obraz. Vprašanje se ji je zataknilo, se ji zapletlo in končno je zasikala: "Ampak zakaj?"

"Nočem, da bi v naši družini vladala dva jezika. In ti si moja žena."

Obrnil ji je hrbet in molče zaprl vrata. Čez nekaj časa je v kleti zaslišala nemirno potrkavanje. Še vedno je klečala na tleh, tapetni vzorec se ji je vrtel pred očmi, dokler v kolenih ni začutila nenavadne mehkode in se za hip oprijela kuhinjskega regala.

Potem je vstala in sedla v dnevno sobo. Ven je potegnila gramofonsko ploščo in poslušala glasbo. Po navadi jo je glasba pomirjala, toda tokrat ne. Trdno si je zadala, da bo zvečer govorila z možem. Želela mu je razložiti, kako pomembna je zanjo lužiščina.

Končno je bil večer. Sedela sta drug nasproti drugega. Miza med njima je gradila zid, leden in trden, in postalo jima je hladno v topli izbi. Žena je vstala, odhitela v kuhinjo po vžigalice za svečo na mizi, vendar jih ni takoj našla. Živčno je iskala na napačnem kraju; končno jih je le opazila. Zdrsnile so ji iz roke in morala jih je loviti po tleh.

Potem ni vedela, kako bi začela. Sveča na mizi je brlela nemirno in ogrožajoče. In pogovor se je mučno zavlekel v noč. Argumenti so se opotekali po krivih poteh in mračili glavo. Kot svinec težka utrujenost

se je razširjala po vsej sobi. Utrujeno sta obmolknila. In morala sta sprevideti, da besede med njima ne morejo več posredovati. Opolnoči se je žena pritipala do kopalnice. V temi, molče. Prižgala je neonsko svetilko, bela svetloba je zakričala in jo udarila v obraz. Iz ogledala je vanjo buljil brezbarven obraz. To ni bila ona, to ni hotela biti ona. Z dlanmi si je šla čez oči, sovražila se je. Iz omarice je vzela glavnik in si počesala lase s čela. Pogledala se je in se sama sebi zazdela stara, počutila se je neskončno stara. Glavnik je vrgla nazaj v omarico in ugasnila luč.

Ni mogla zaspati. Razburjenost ni minila. Po dolgem času je počasi končno zdrsel v spanec, toda le navidezno, samo da se je srečala s svojo staro nasprotnico, mučno nočno moro. Predobro jo je poznala. Neki nočni velemestni trg. Tam stoji sama, okrog nje ležijo pozabljeni, smrdeči odpadki s tržnice, prši. Teče in blodi skozi nočne ulice, zasleduje jo strah. Išče železniško postajo in ko jo po dolgem iskanju najde, je vlak že odpeljal. Ne more domov. Potna in utrujena se je prebudila. Molče se je splazila iz postelje, za hip je sedla zraven spečega dečka. Po cesti je glasno in neprijazno zdrdral mimo neki avtomobil, luči so razdelile temno sobo in na steno naslikale nemirne sence. Deček, zvit kot jež, je bil nemiren. Pokrila ga je in ga pogladila po laseh. In si obljubila, da bo sinu dajala toplino in varnost.

Proti jutru se je prestrašena zbudila, toda nič se ni zgodilo. Deček se je ulegel med njiju v posteljo in mirno spal ter v spanju močno držal očeta za roko. Noč je minila. S trdosrčno enakomernostjo je minil ves teden.

Gozdna pot na hrib je bila blatna. Klokotalo je pod škornji, stopali so čez luže. Vsi trije so se tiho pomenkovali in ženska je dečku odgovarjala v nemščini. Morala se bo navaditi na nemščino v družini. Le včasih jo bo obšel sram, sramovala se bo, doma, na vasi, pred materjo, pred sorodniki, na žegnanju.

Prevedla Tanja Petrič

*Lubina in Dušan Hajduk – Veljković***Telefon**

“Draga, moram iti. Mimogrede, tehnik je že bil tukaj.”

Laura si je stresla dež z las, poljubila moža in pogledala za njim, ko je odšel po stopnicah navzdol. Potem je slišala le še njegove korake in nato vhodna vrata, ki so se odprla in spet zaprla.

Sezula si je tekaške čevlje in stopila v stanovanje. Polna sovraštva se je zastrmela v črni telefon. Najraje bi ga zabrisala v steno in se odpovedala vsakemu aparatu. To je bila ta zahrbtna prevara, to predrzno tehnično izdajstvo, ki jo je včasih pripeljalo celo tako daleč, da se sploh ni oglasila, ko je zazvonilo. Po navadi so se pogovori začeli čisto nedolžno, vse je šlo kot po maslu in vsako besedo je bilo mogoče razumeti. Nato pa se je naenkrat začelo; sprva zelo kratko, komaj zaznavno pokljanje v liniji ali oddaljeni tresljaji, potem pa spet mir. To je bilo lahko vse, lahko pa se je čez nekaj časa ponovilo, močnejše in glasneje, kot da bi se kak telefonski črv vse bolj približeval in se ji naposled splazil v uho. Šumelo in pokljalo je tako glasno, da na koncu ni ničesar več razumela. Včasih je telefon preprosto za nekaj časa prekinil zvezo. Potem ni slišala niti običajnega signala, ko je dvignila slušalko.

In tega ni mogla nikomur razložiti. Manjkale so ji besede, da bi lahko točno in natančno opisala zvoke. Če je svoje sogovornike spraševala po motnjah, je zmeraj naletela na osuplost. Večkrat se je obrnila na službo za odpravljanje okvar, toda če je potem poklical kak prijazen sodelavec, je bilo vse v najlepšem redu. Nekateri so ji predlagali, da razišče vzajemno učinkovanje telefona s hladilnikom ali zamrzovalnikom, ali ji celo predlagali merjenje njenih lastnih energetskih valovanj. Enkrat so ji poslali tehnika, da bi preveril zvezo, ker pa ni mogel ničesar ugotoviti, ga je morala še sama plačati. In čez nekaj časa tudi njen mož ni hotel nič več slišati o tem. Morda pa ji poklja v ušesu, ji je le še rekel.



Lubina Hajduk – Veljković

Lubina Hajduk – Veljković (1976), rojena v Budišinu na Saškem. Odraščala je v lužiško-srbskem jezikovnem okolju. Kot svobodna pisateljica in prevajalka živi v Leipzigu. Piše poezijo, prozo in radijske igre, pretežno v lužiščini. Leta 2006 je pri založbi Domowina izdala kriminalko *Pawčina zlóscé* (Pajčevina zla). Od leta 1998 skupaj z Dušanom Hajdukom – Veljkovičem objavlja predvsem kratko prozo v različnih lužiškosrbskih revijah in antologijah. Trenutno v lužiščini pripravljata prozno zbirko z naslovom *Ghostwriter*.

Laura je postala nezaupljiva. Nobeni električni napravi ni več zaupala, domnevala je, da so se zarotile proti njej. Bila je pozorna na to, ali se televizijska slika zoži, ko je na vrsti njena najljubša nadaljevanka. Ali fen morda v njene lase piha le še hladen zrak. Zapisovala si je, kolikokrat so pregorele žarnice, ko je prižgala luč. Toda vse je bilo kot po navadi. Razen telefona. In z njim je bilo danes dokončno konec.

Laura je dvignila slušalko. Nič se ni več slišalo, čisto nič. Končno je bil mir. Končno ni bilo več nobenega šumenja in nobenega piskanja. Potegnila je električni kabel iz vtičnice. Telefon je na kratko utripnil, potem pa dokončno obmiroval. S prsti je še enkrat počasi zdrsela pot tipkah. Bilo je konec.

Laura je globoko vdihnila in odšla v kuhinjo. Kito ji je prišel nasproti in se ji podrgnil ob noge.

“Si me čakal?” Dvignila ga je v naročje in šla s prsti skozi njegovo košato dlako. Vedno glasneje je predel in z repom udarjal ob njeno stegno.

Laura je tako sedela in opazovala nov majhen prenosnik s srebrnim sijajem na mizi, gladek in hladen. Čisto mirno je ležal tam, čisto nedolžno. Kito je dremal, njegovo predenje je postalo tišje, toda nenadoma je poskočil in hlastnil po telefonu. Ta se je tresel in počasi drsel čez mizno ploščo. Laura je opazila, da zvoni, toda vibriranje se je začelo prej. Kito se je hotel z njim igrati, potiskal ga je sem in tja. Laura ga je rešila izmed njegovih tac, ga dvignila kot kakega hrošča in si ogledala utripajoče okence na sredini. Potem je pritisnila na gumb.

“.. danes ne grem zraven,” je rekel neki jokajoč glas.

“Halo? Kdo je tam?” je rekla Laura.

“Prosim. Samo še danes,” je rekel neki moški. “Vzemi se no skupaj.”

Ta glas je poznala. Globok, osoren, z rahlim naglasom. Gospod Pontkofski z nasprotne strani hodnika. Še naprej je dopovedoval ženski: “Tokrat je zadnjič. Obljubim, daj no. Reci ja.” Laura se je zdrznila. Tega sploh ni hotela. Pritisnila je na neki gumb in prekinila pogovor. Telefon je porinila daleč stran od sebe. Kito jo je opazoval in iztegnil tace po njem. Potem se je njegov hrbet napel, privzdignil se je za skok in ga ujel. Padel je po tleh. Laura ga je pobrala in Kita dregnila v smrček.

Mobilnik ji je začel vibrirati v roki, Laura ga je prestrašeno odložila na mizo in opazovala, kako drsi proti robu. Zgrabila ga je hkrati s Kitom, ki ji je zaril kremplje v roke. Laura je zakričala in spodila mačka s kuhinjske mize. Telefon je še vedno vibriral. Laura je pritisnila na zeleni gumb in za trenutek počakala.

“Halo, draga. Hotel sem le preizkusiti, če že deluje.”

“Ah, ti si. Ja, deluje. Vedno se tako trese, ko zvoni. Kito misli, da je miš.”

“To se da tudi izključiti. Ti bom pokazal zvečer, ko se vrnem.”

Laura si je skuhalo kavo in nato odprla vsa okna. Sklonila se je na ulico, najprej je mimo zapeljal smetarski avto, potem se je vzdolž okna sprehodila še mama z otroškim vozičkom. Le pršlo je še, nebo se je spopadalo s trdoživo odejo oblakov. Zagotovo je bilo le naključje. Gospod Pontkofski je preprosto ujel isto linijo kot ona. Okrog opoldneva je spet zazvonilo.

“Manfred?” je zaklical neki tih glas. “Manfred?”

“Tukaj Schummer,” je rekla Laura. “Schummer. In kdo je na drugi strani?”

Zveza je bila prekinjena. Laura si je v glavi naštel vse preostale prebivalce hiše. Lahko bi bila gospa Mechtel iz pritličja, zmeraj je s svojo prijateljico na cesti govorila tako tiho, ko sta skupaj sprehajali psa. Ali operna pevka iz četrtega nadstropja, morda se je prehladila. Brez dvoma je šlo za starejši glas.

Laura je iz predala na hodniku izbrskala nepopisan zvezek. Potem je sedla za klubsko mizico ob kavču in na prvo stran napisala datum. Podčrtala ga je z ravnilom. Pod njim je naredila črtico in zapisala: “Pontkofski – mlada ženska naj bi še zadnjič sodelovala” in nato debel vprašaj, kot drugo oporno točko pa: “Tih glas bi rad govoril z Manfredom.” Potem je spet zaprla zvezek.

Mož jo je še enkrat poklical, da bi ji povedal, da bo prišel malce pozneje. Laura se je poskušala zatopiti v reportažo o pridobivanju kakava. Ko so njene misli vedno bolj begale vstran, je prižgala televizor. Našla je oddajo, v kateri so delili nasvete o potovanju v Maroko. Telefon je imela poleg sebe na naslonjalu sedeža, včasih ga je pobožala. Komentarji na televiziji so se ji zdeli moteči in preglasni, utišala jo je, da ne bi preslišala morebitnega zvonjenja. Potem je televizor ugasnila.

Odprla je zvezek in zadaj dodala seznam vseh stanovalcev hiše, ki jih je poznala. Z možem sta stanovala v tretjem nadstropju, vse pod njima je poznala po videzu in jih pozdravljala. Le nad njiju se je preselil neki nov najemnik, ki ga še ni videla.

Dve strani je popisala z imeni in vsakič dodala še podatke, ki jih je vedela. Gospod Pontkofski je delal na finančni upravi in se je v pisarno po navadi peljal s kolesom. Imel je hčer, vendar je ta živela pri njegovi ločeni ženi. Ali je bila morda ona tista mlada ženska na telefonu?

Zazvonilo je. Nervozno vibriranje prenosnega telefona se je preneslo na Laurine roke in se nadaljevalo v njeni glavi.

“Sabine, spet sem se ti hotel malce oglasiti.” Neki razdražen moški glas.

Laura je molčala. Sabine tudi. Ali ni Sabine mati samohranilka iz prvega nadstropja? Sabine Mehnert.

Moški glas je prekinil Laurino razmišljanje. “Prosim, pogovoriva se.”

Spet samo molk.

“Daj, no, Sabine.”

“Pusti me pri miru.”

Laura je slišala le še tutu. Naredila je nov vnos. Potem se je davčna svetovalka iz pritličja z eno svojih strank dogovarjala za termin. To ni bila velika stvar, toda Laura jo je vseeno zapisala v svoj zvezek. Neki temen moški glas je dobil termin pri kožnem zdravniku, ni pa povedal, kakšne težave ima.

Ena stran se je že napolnila. Večkrat je še zvonilo, medtem je Laura urejala klice v pomembne pogovore, ki si jih je nato zapisala v zvezek, in nepomembno dogovarjanje za termine, ki ga je izpustila. Zada je pripravila še nekaj strani za še nedoločljiva dejstva. Začela je izpeljevati sklepe in jih zapisovati s pisalom druge barve. Če je recimo Sabine Mehnert svoji prijateljici sporočila, da je pravkar kupila hlače po ugodni ceni, je Laura sklepala, da mora Sabine varčevati. To je le še potrdilo njeno domnevo, da otrokov oče ne plačuje preživitve. Morda sploh niti ne ve za svoje očetovstvo. Čeprav se to danes le malokrat zgodi.

Zvečer je s svojim možem sedela v kuhinji.

“Naj izključim vibriranje?” jo je vprašal.

“Pravzaprav ni treba, sem se navadila nanj.”

“Je potemtakem klicalo veliko ljudi?”

“Ne, sploh ne. Pravzaprav samo ti.”

Na hodniku je zazvonil telefon.

“Naj se jaz oglasim?” je vprašal mož.

Toda Laura je že skočila ponj. “Morda pa je Peggy. Hotela se je še enkrat oglasiti.”

Gospa Mehnert je telefonirala svoji mami. Laura ju je napeto poslušala. Pogovarjali sta se o nekem rojstnodnevnem praznovanju za konec tedna. Toda nista omenjali imen.

“Ali ne bi šla še malo v park? Končno je prenehalo deževati,” je predlagal mož.

Laura je privolila. “Veš kaj, nekaj ti moram povedati.”

“Pa ne spet v zvezi s telefonom?”

Laura je zastala. “Pač.”

“Morda bi morala na temeljite preiskave.”

“Nič za to,” je rekla Laura in si zavezala tekaške čevlje.

Naslednji dan je spet sedela na svojem položaju. Ni si upala iz hiše, ker ni vedela, kako daleč telefon lovi signal. Poslušala je samo svoje hišne prebivalce, ne pa tistih iz sosednjih hiš, seveda.

Napolnila je to in naslednjo stran svojega zvezka. Pravzaprav ni bilo nič novega. Danes so bili številni sosedje precej zgovorni, s prijatelji so govorili o majhnih pripetljajih in tudi o sebi in drugih. Laura je razvila občutek, kdaj kdo razkriva kako resnično skrivnost. Takrat je bilo mogoče zaslutiti rahlo obotavljanje, glas je neopazno postal tišji. Natančneje je prisluhnila; potem so prišle pikantne podrobnosti. Spet drugič pa je bilo težko razložiti glasove ali pa so šušljali. Gospa Brollert iz drugega nadstropja z neponovljivo rezkim glasom je dostikrat govorila bebljavo, kot da bi kaj spila. Tega si Laura nikoli ni mislila, vedno je bila videti tako urejena in prijazna. Morda pa je že kdaj pri njej zasledila rahel zadah, pa si ga ni želela priznati.

Tako je vedno tesneje živela s svojimi sosedi, povezala se je z njimi na neviden način; tu in tam je možu povedala kako izbrano podrobnost, toda le take, ki bi jih lahko izvedela tudi na stopnicah. Ničesar ni posumil, le včasih jo je vprašal, zakaj je tako odsotna in se z njim ne more več v miru pogovarjati. Ali tiči za tem spet kaka zgodba s telefonom? Toda ona je zanimala.

Nekega dne Laura ni več našla telefona. Iskala ga je, prav gotovo ga je položila na komodo v hodniku, ne bi smel izginiti. Iskala ga je vedno bolj obupano. Koliko telefonskih klicev ji je medtem že ušlo? Kito ni bil v nobeno pomoč, nadirala ga je in ga odganjala. On pa je vedno znova prihajal, ker si je verjetno mislil, da gre za igro. Laura je sedla v naslanjač in najprej želela urediti svoje misli. Kje ga je nazadnje pustila? Včeraj ponoči, ko se je umivala, ga je pustila na umivalniku v kopalnici. In potem? Šla je v posteljo. Mož je še gledal televizijo.

Morala se je preobleči, tako je bila prepotena od skrbi. Morda bi morala spet sistematično iskati? Preiskala je vsako sobo po vrsti, pogledala pod posteljo v spalnici in v vsak predal omare, v kuhinji je odprla celo hladilnik, v dnevni sobi je pretipala razpoke v zofi in na hodniku dvignila preprogo. Nič. Nikjer nobene majhne, srebrno svetleče se stvarce. Niti v Kitovi mačji košari. Sumila ga je namreč, da jo je skrtil; morda je ponoči vibrirala in je šel maček na lov. Zato je pogledala za vse radiatorje in zavese. Še vedno nič.

Obšla jo je strašna misel. Mož ga je morda odnesel v pisarno. In njen zvezek? Odhitela je v dnevno sobo in segla za svojo zbirko ilustriranih knjig. Še je bil tam. Previdno ga je povlekla ven, vse je bilo tam, skrbno zapisano, zvezek je bil skoraj poln. Z roko je zdrsela po platnici in ga spet spravila nazaj.

Potem se je oblekla in se s tramvajem odpeljala v moževo pisarno. Enkrat je morala prestopiti in nato še pet minut pešačiti. Sedel je na svojem mestu in jo presenečeno pogledal.

“Je telefon pri tebi?” je vprašala Laura prisiljeno neprizadeto.

Molče jo je pogledal.

“Mobilnik,” je ponovila.

“Ah ja,” videti je bilo, kot da bi se prebudil iz sanj. “Ne.”

Toda v tistem trenutku je zaslišala zvonjenje. Na moževem hlačnem žepu se je videlo rahlo vibriranje.

“Bom jaz,” sta rekla oba hkrati. Pa nista. Laura se je spustila na stol in tako sta si sedela nasproti.

“Si tudi ti opazil?” je vprašala Laura.

“To s prisluškovanjem?”

Laura je prikimala.

“Šele tukaj v pisarni,” je rekel mož.

“Kdo je bil?”

“Moj šef.”

“In kaj je rekel?”

“Dogovoril se je za kosilo.”

“S kom?” Laura je vstala in stopila k oknu.

“Bil je neki ženski glas. Brez imen.”

Laura ga je pogledala v obraz. “Po navadi je tako. Kot da bi kaj slutili.”

Kar naenkrat je njen mož poskočil, odprl okno in zabrisal mobilnik skozenj.

“To je četrto nadstropje!” je zaklicala Laura in se pognala k vratom. Toda mož je bil hitrejši. Zgrabil jo je in jo pritisnil ob vrata.

“Komu vse si prisluškovala?”

“Samo sosedom, hudiča, samo sosedom.”

Spustil jo je in stopil k oknu. Spodaj na kamniti plošči so ležale razbitine mobilnika. “Bova kupila novega,” je tiho rekel.

Prevedla Tanja Petrič

Lubina Hajduk – Veljković

Pesmi

Zapeljevanje

okenski križ čaka
primula veni na zidcu
pridi skoči
ne kričim
pelji me daleč daleč stran
davim besedne štelje iz svojih ust
ustnice ovenčane s krvjo
bela koščena roka me grabi
vem da me drži
od zaploditve
objema moj šklepetajoči vrat
toda pozna tudi voljo
ki me priklepa na tostranstvo

Končno

prepiram se sama s seboj
ali si želim s teboj
ali ne
ti pa že odpiraš
nočno nebo
prižgeš ogenj
ki mi požene
vročino v podplate
in se skloniš k meni
me neseš na tvojih širokih rokah
v golo kraljestvo senc
s svojimi luskastimi ustnicami strgaš
moj porasti oklep
mi vdahneš globok dih
in jaz s teboj krožim
okrog korita z lavo
dokler končno ne steče čez rob
in se pretegujeva
in sva spet eno
sama s sabo

Neskončna tradicija

plemenski ples naj se začne
peresa se zatrgajo
zapirajo blago noš
duše trakov združene
duhovi noči se hihitajo in sopihajo
tukaj blizu mojega pomladnega ušesa
svet je tu da me opaja
da ni zmeraj enak kot včeraj

korakanje korakov
vznemirja zemljo
oblaki se umikajo razpoki prepada
prah nas bo pogoltnil
oblikoval v klorofil
večno se bomo spreminjali
kamni v zrak

Prevedla Tanja Petrič

Róža Domašcyna

Prazna figa

A: zakaj ste uporabili ta jezik
zakaj niti besedice v drugem

B: jeziki so vetrnjaki
v zaletu mimo

A: toda vaše ime

B: imena so prazna ne označujejo mene

A: na kateri jezik sliši vaš pes

B: psi ne razumejo nobenih jezikov temveč ukaze
jaz ne razumem nobenih ukazov temveč jezike

A: govoriti morate v svojem jeziku

B: nujno
toda v vseh hkrati ali vsevprek

A: v prvem

B: zdaj krožim s prstom nad jezikovnimi otoki
zaprem oči in pokažem na enega
ta je potem prvi

A: ta pač ni nikoli prvi kvečjemu tretji
vzemite tistega ki ste se ga najprej naučili
materinščino



Foto: Angela Hampel

Róža Domašcyna

Róža Domašcyna (1951), rojena v kraju Zerna v občini Ralbitz-Rosenthal. Od leta 1970 objavlja poezijo v lužiščini. Študirala je rudarstvo in bila do leta 1984 zaposlena kot strojepiska in ekonomistka v kraju Knappenrode. Od 1985 do 1989 je študirala na literarnem inštitutu Johanna R. Bechera v Leipzigu, od leta 1990 pa deluje kot svobodna pisateljica. Piše poezijo, prozo, esejistiko, radijske igre in dela za otroke. Je urednica lužiškoserbskega literarnega zbornika *Wuhladko* (2000–2004). Nagrade in priznanja: nagrada sklada Eduarda Mörika (1994), nagrada Anne Seghers (1998), literarna nagrada Exil-P. E. N. (2001).

B: tistega ki sem se ga najprej naučil je govoril samo oče
tistega ki sem se ga naučil pet dni in pol pozneje je govorila le
mati
pravzaprav živim v tretjem

A: pa me ja nočete zdaj prepričati
da živite v nekem tretjem jeziku

B: ja prvovrstno

A: ostaniva kar pri materinščini

B: mati je imela svoje štiri
dva po babicah dva po dedkih
prvi dedek je govoril

A: materinščina vendar!

B: torej jeziki mojih babic
prvi stopi v ospredje ko se drugi umakne
ko stopi ta v ospredje se prvi umakne

A: zdaj zaprite oči
žvižgam
in uporabite tistega ki ga imate
na jeziku

B: saj sem že rekel ne razumem ukazov

Legel je k meni

na robu trga je legel k meni
rekla sem nič-nimam torej nič-nisem
rekel je pij vino ki ti ga dolivajo
rekla sem ogrej se pri Imetnikih
toda legel je k meni
ker jaz imam besedo brez zasede
poezijo brez sodnije
objemko brez prijema
in grad brez ključa
tja pelje steza brez brvi
spodaj je pozidan in zgoraj poslikan

on je legel k meni on
vendarle je legel k meni

Iz hladu

Paulu

sence slik se vračajo
k svojemu izvoru
tvoja brada sili iz hladnega
klasja

slišim kako mi rastejo lasje
pod bezgovo rokavico
iz jelševe jope
iz brezovih hlač

njiva prihaja počasi proti meni
odpada

naj rečem: morje se strjuje
in ptice okamenevajo v letu

če pa morje pihlja
in se ptice v letu pariyo

Drobim si kruh na sol

izbrskala sem lopato ocenjevala sredino
se razkosala

končala sem
posedanje molčečega očeta
na meji na pragu sem stala
dvakrat dlje kot sem prišla

oče se je raztreseno dvignil
obesil je otožen pogled na klin
vzravnano je odšel
po sledi preostalega leta
je prišel k sebi

in mati me je končno vodila
s praga potegnila v sobo

zapuščena je pobegnila le
moja preostala senca
kriče čez skedenj stran

Spomin deluje vedno bolj

v kratkih ponovitvah prisiljeno
notranje izžareva navzven
zunanje komaj še navznoter

in če že potem v segmentih pogled
je povečava izseka
ki pride v poštev pri opazovanju
roke ali recimo hrbta

notranje brez truda projicira pokrajino
travnik v preseku trpek vonj
ivanjščic v višini nosu lepljiva vlaga
izvaljenih ptic njihov pulzirajoči strah

ali obed s hrenom na širokem krožniku
v prostoru z izpraskanim tapetnim vzorcem
ključna znamenja nekega figuralnega gledališča
v katerem so se naselile sence
na steni ob vetru ponavljajoče se kimanje
kot obljuba bližnje izvršitve

V belem prostoru

hodiš po strmi cesti. greš do obrežja. tam, kjer se moč toka okrepi z drznim rtom, leži hiša. vila. če porineš ključ v ključavnico, se vrata odpro in vstopiš čez prag, na katerem te pozdravijo ženske. saloma pride z janezovo glavo. ker so njene želje zdaj izpolnjene, je izčrpana, prozorna, na koncu. glava pa, ki spreminja barve, hlini življenje. čeprav se seveda ve, da je mrtva in naslikana.

in če ne bi bilo živali, ki ti nežno padajo v objem in te lahko zgrabijo za meso, ali zadnje bojevnice, ki vzravnano sluti morebitno ogroženost, bi bila hiša lahko tudi čisto običajna stavba. tako pa samo za trenutek zadržiš korak, da se usmeriš k stopnicam, ki se odpirajo za ločilno steno. stopnice se polžasto zavijajo in vodijo v zgornje nadstropje. še preden stopiš na hodnik, si prepričan, da se bojevnica ni zmotila.

živalske pojave so poleg gest ohranile tudi svoje glasove. glasovi vabijo v belo sobo.

toda soba je le na prvi pogled bela. na stenah so sence debel in palic, tam sta njihovo gibanje v sapici in luč. v beli sobi se začčenja gozd. luč določa pozicijo: oditi vanj. naravnost na sredo. in gibanje za debli ni le senca dreves, katerih ostro vejevje spominja na zvezde danice. to je tudi krik divje gosi in agonija vretice, ki se je nabodla na odmrlo vejo, trn pasti.

in to so glasovi volkov, ki se vabeče svetlijo. popevanje, ki napeljuje k premoru, k zadrževanju koraka. ki vabi k prisluškovanju, k odprtju oken in vrat. SPUSTITE ME NOT. JAZ SEM VAŠA LJUBA MATI. čreda se približuje. lačna je. zobje so ostri kot kremplji, s katerimi se tiger dotakne kože na prsih ženske. dotakne, dokler ne vdre vanjo, dokler kremplji in zobje ne začutijo mesa. pulzirajoče meso in rdeč življenjski sok, ki bo mezel v gozdna tla. ki bo poniknil, kot je poniknil življenjski sok dreves. sveže meso velikega premagane bitja pa prinaša toploto. male gozdne živali že kukajo iz zasede, si že ližejo tace. toda še čakajo, v tem trenutku plenitve, dokler se žretje ne začne. žretje nekega materinskega telesa, za katero se zmeni le tisti, ki mu hoče kaj vzeti. to ve tudi bojevnica, ki se zdaj počasi vzpenja po stopnicah in opreza po prostoru. ve za lov. začuti trenutek, preden gre zares. v gozdu.

srečen tisti, ki se je pravočasno pobral. ki je zapustil hišo in s seboj odnesel le zbit nasmešek hvatana. s klicem divjih gosi popihati jo čez drn in strn. zmeraj za tokom. mimo krajev, ki so si zaslužili ime industrijska cona. mimo pokrajine v snežni svetlobi, ki od daleč spominja na švico in jo z obeh strani spremljajo pozicijske luči dimnikov in avtomobilov, da postane le premična slika. plakat za ozadje, s kovinskim sijajem, urejen. neresničen.

Prevedla Tanja Petrič

Měrana Cušcyna – Zuschke

Pesmi

neodločno

po požirkih srebati
radijske besede jutranja kava
prežvekuje drug jezik
saško obrobje

še ne vem
kaj se mi bo danes bolje
stopilo na jeziku
jah ali *haj*
kot besedna jed
oboje kot božanski obed

na izbiro je evrski kovanec
glava dvojina cifra množina
dvojezična ednina
je na koncu praznina



Měrana Cušcyna – Zuschke

Měrana Cušcyna – Zuschke (1961). Piše poezijo in kratko prozo v gornji lužiščini in nemščini. Živi in ustvarja v Budišinu na Saškem. Knjižne objave: *Jaskrawe jasle* (Ostre ovire, 2000) in *Wodnjo dycham dypki* (Čez dan diham pike, 2005). Njeni literarni prispevki so objavljeni v številnih lužiškosrbskih in nemških antologijah in revijah.

na tipkovnici se je pritisnil ä

ne gre
te pesmi ne morem prevesti
je prenesti na drugo
obrežje metafore
pa četudi na rokah
bi zven besed strohnel
listi zvoka oveneli
se v epruветah obdali z rešetkami
razbili koračnico besednega reda
ne bi preživeli

na tipkovnici
se je pritisnil äh
nastaja nova pesem

dim cigar

znamke “jagdkammer”
je meglil
krojačnico
prvega dedka
od temena do stopala
sem v plisiranem krilu
se nerodno okorno vrtela
v odsevu velikanskega ogledala
nevarnost bila je vsaka zlikana guba
na dosegu
pa moje plezalne hlače

znamke “jägermeister”
je prekadil
zeleno lovsko uniformo
drugega dedka
z njegovimi štirimi skloni
izmed mojih sedmih

uvidi

v džungli tvojega obraza
na levi nozdrvi
desna veča trza
vozli panike brazdajo čelo
prepustno levo uho
na desnem mostičku odmeva bledica ličnic
polosminski prameni se zibajo
na desni spodnji čeljusti
se zvija levi črv zlogovne solate
k sesljavi konici jezika
v požiralni skledici neba je pravkar izginil
na stran zasukani
tvoj jaz moj ti
v filmski džungli
najde

lupina

temperatura občutno pada
veter dežnik kuštra
plašč pretanek
drevo brez obleke

samo občutek
na robu gomazenja
živo srebro šepa
senčni mož prepeva

odvisnost

včeraj
grbasta ženička
ob predpasniku
veselo stopicljanje
štirinožca
obojestransko smehljanje

danes
žaluje pot
stara grbača izgine
psiček jo pogreša
smehlaj se izseli

Tripovršinska besedila:

V trikotniku

Od tukaj zgoraj je svet videti popolnoma drugačen, se smehlja Simon in maje z glavo skozi okenski okvir.

V cerkvi sredi mesta zvonovi zvonijo k duhovnosti. Nedeljske pričeske se sprehajajo po potkah za zaljubljenca. Raztresajo okvir vsakdanjika.

Simon iz stojala za dežnike ujame belo sprehajalno palico in zaigra svoj nedeljski obraz. Z rokava plašča odstrani točke na roki.

Danes je dovolj znamenje na ovratniku. Danes je nedelja.

Plimooseka

Avtomobili stojijo na parkirišču z oseko. Kmalu bo voda prišla domov. Prej morajo pospraviti prostor.

V bibavičnem pasu morja stoji na velikanskih berglah hiša na koleh. Natarica kadi tobak iz valov. Severno morje so bile njene sanje, nekoč. Zdaj prodaja bržolo na zgornji strani kola.

Kmalu bo voda zalila bergle. Nekateri izletniki še vedno plavajo na očesih daljnogleda.

Parkirišče z oseko se prazni.

Natarica ne sanja več o bibavičnem pasu morja.

Upesnjevanje ploskev

Kos žvrgoli na strešnem slemenu. “Za zvočna telesa vstop prepovedan,” mrmra Bodo in zapre okno. Nenavadna melodija izzveneča v cikcakastem rondelu jelševega parketa. Vrata so za las odprta. Toda Bodo jih popolnoma zapre. V svoji hiši ne prenese nobenega glasu, še najmanj pa zlogovnih spominčic na balkonu, niti na trti plezalki.

Včasih je bilo drugače. Pri Bodu je nekoč živel kanarček. Žvrgoleči ljubljenec je prenočeval na karnisi. Za Bodov rojstni dan je ptica pevka priredila pravcati ognjemet zlogov. Po vseh kotičkih sobe so bliskali pernati napevi in zastirali soj sveče. Rumeno perje se je vžgalo in leteča himna je zgrmela v globino.

Od takrat Bodo v svoji hiši ne trpi več zvočne poezije. Praske na jelševem parketu upesnjujejo ploskovni verz. Kos žvrgoli na okenskem zidcu.

Prevedla Tanja Petrič

Tone Pavček

In spet soline

Žetev

Pod nebesnim obokom
od krša do morskih plitvin,
točno pod božjim bokom,
je kraljestvo solin.

Vejejo čezenj vetrovi
burja, borin, maestral,
a na petolski praosnovi
gre slanica v kristal.

In je čas žetve. Kot verz
ob verzu, stožec ob stožcu
je sol. Svoj slani nadih
čas piše na sončni uri.

A nad vsem vladata bogca
solni Jernej in moj Jurij.

Zgodovina

1

Na hrbtni strani pokrajine,
ki zdi površen se natis,
izpisan burne zgodovine
razkošen je življenjepis.

Zapisovali so ga mnogi,
vanj vtisnili srce, kri, um,
bogati, revni, mili, strogi,
a vse razvel je časa šum.

Vendar od njih, od praprageda
do naših dni, gre ravna pot,
v njej je načrtana beseda,
prehajajoča iz roda v rod,

da vse od zibke do grobov
kristalizira bela sol.

Zgodovina

2

Na teh prostorih se neutrudno
je umnost družila s soljo
in je darove nezamudno
ljudem ponujalo nebo.

Bili so Istri, Benečani,
sinovi teh ubožnih tal,
slanušam in solinam vdani,
da ni jih vstran zvabila dalj.

Stoletja z gavei, paloti
so grebli sol, vsakdanji kruh.
Bil slan je, vroč in le za sproti,

a v letni žar in v mraz pozimi
edini. Dan in noč v družini
je kraljeval kot dobri duh.

Zgodovina

3

Ko je nad njimi bdel gospod Tartini,
vladaril dož jim, prvi Benečan,
k obema so trkljali se cekini,
za druge pa je kruh solin bil slan.

In šla je sol v dežele po Evropi,
z njo slava kavedinov teh solin,
a Benečani, bogatini skopi,
sol otežili s pezo so carin.

Kristali, porojeni s solnih polj,
postali so državni monopol
in s tem za tihotapstvo bolj vabeči.

Številni, ki poklic nespoštovan
gojili so, še danes so sloveči.
Med njimi z Vrha naš Martin Krpan.

Zgodovina

4

Po teh prostranstvih blodi duh
minulih časov. Zdaj kot cezar
odstira staro, zdaj gleduh
za novim zaskrbljen opreza.

V njem je menjav nenehni tok,
v njem vidni so in so prezrti,
je vrisk strasti in jok otrok,
je malo upov, mnogo smrti.

Je stalnica. Ta, ki zaznava
gib vstran, hod v vrh, skrunitev tal,
za enega nič je, za druge postava,
skrinja zaveze, sveti gral.

A dandanašnji vernik vidi,
da tudi duh lahko se spridi.

Slanuše

Rastejo trpke slanuše
na robu plitvih obal
iz slanosti in iz suše,
iz nerodovitnih tal.

Njihova strast je upornost,
rasti, cveteti njih cilj,
a koreninje uborno
zmore premalo sil.

Vseeno vsaka bil biva.
Vseeno v čas grdih suš
grejo slanuše v razcvetje

in mrežnica sramežljiva
svoje razkošno imetje
ponuja za lakoto duš.

Togotnik

Šel je čuden popotnik
na soline sebe iskat
in ga okliče togotnik,
ptiček, polojniku brat:

Zavedi se, bitje človeško
svojih in trav korenin,
polni se z zarjo nebeško,
kot se s soljo kavedin.

Šel je naprej potohodec,
zamaknjen v svoj votli nič.
Zanj se ni zmenil več modrec –
mali togotni ptič,

vendar še dolgo s solin
mu je paral spomin.

Solinske višine

Iz nedoumljivih obnebij
sinja svetloba prši.
K njej vzletajo galebi
in pritlehnost ljudi.

Iz nizkega hoče v višine
človek – Ikar brez kril.
Od nekdanj, od pradavnine
išče v visokem cilj.

A svetloba na solne fonde
lije kot milosten up
in solinarka s smehom Džokonde
spravlja sol sonca na kup.

Zdaj vidim: pod njeno roko
je nizko lahko visoko.

Božji počitek

Na solni transverzali med kanali,
v prepletu zemlje, morja in neba,
v sobivanju človeka in živali,
je svet kot kraj oddiha za boga.

Med čigre in galebe na brežino
se je usedel in je sam prevzet,
ko ogleduje solno pokrajino,
da se mu je vsaj tu posrečil svet.

Breguljčice mu zletajo na ramo
poslušat psalme in mu pet hozano,
polojnik pa se komaj zmeni zanj.

Solinar vidi v njem trpina brata,
solinarka pa jedra in prsata
mu rine gaver v čudodelno dlan.

Milan Vincetič

SKRITOSTI

Vidi, popolnoma

Sanjska

Ko boš mojih oči
mi godi morje
čez stolne otoke
strastje iz tišin
in sračje roke
ko boš
ko bom
me prišepni
mimo zvezd
ki jim počneva
kar se z nama sme

Zapeljiva

Šminka ki jo brkljaš
po torbici
se je zmuznila
na sprehode
in popisala
okna čez balkone
višnjevo višnjevo
da nisva mogla
spoditi škorcev
v luske mesečine
na prstancu

Bela

Kaj vidijo
tvoje oči
ki spijo
in čemulušljajo
ter nergajo
tvoji smrčki
ki jih blodim
s kleščami
za orehe
do metulja
če je že sneg

Igriva

Luč ki se je stegnila
v svetni dež
je imela krompir
pa me ni
pa te ni
po verižici
okoli gležnjev
s katero sem zapel
muškatni grič
in dan je bil
preskoraj bil

Prešuštna

Pa si nedelja
spodreca krilo
raje visoko
kot široko
čez holme
tvoje bluze
ki jim ni para
ker se višajo
in nižajo
do drznosti
in v nedogled

Zavezna

Pod rdečo baretko
ki si jo nosila
postrani postrani
je privršal vrabec
in te kuštral
ter se gumbal
s tvojim popkom
da si me
ko sem ga
kot tvojo dojko
prehote

Vrela

Pa si me zamedla
pod pulover
da je huškal
kakor peč
kašmirski stog
ter kuverta
vržena kot vedno
čez strpne otoke
po morje
in vrele noči
ko sem tvojih oči

Tina Kozin

Naphana nebesa

ta vzpetina je fantastična
zelena hruška raste iz gnojene
peške kozmosa za kapo stožca pa
drevo zvaljeno v svojo krošnjo
nebo nad njo je trikrat zapeto
s pomnoženo luno in trebušasto
telo je strumna trava poteptana
v dveh vzporednih prečnicah razpetih
od nadirja Ruš k zenitu hruške

ta pot popušča predolgo stoji
vozilo v krošnji še v tovarni
dušika je brezbarvno tiho
plin se plodi v svetlobi
luči na ulici pobira pičle
odtenke zelene da lunam
nabrekne rumeno življenje

tisto jutro ni bilo
nič posebnega spet je sejala
smrt na poti
je neminljivo povozilo srno
zajca in dva sinja ježa
narava je darovala

tisto poletje je razneslo
v samoto tam so celo robide
za svojo rast potrebovale hrast
lezle so ob deblu in se oprijemale
njegovih suhih vej potem so ljudje
viseli z njih kot divje jagode

v tej sobi je prah
prekril tišino in zazvenel
z vonjem zrelih semen
medi mu oči

v tej sobi je ženska
razgaljena zgodovina
nima njenega telesa
odeto je v veko

ta ženska ima roke
kot sence okamnelcev
rastejo z vzdihljaji sonca
globoko v osmukano okno

ta ženska nima kože
le trepalnice zaobljene v zrno
cvetnega prahu po vsem telesu
z njimi prestreza roki in

prečesano brezčasje prši
z dlani na konice oči
najdaljše so na hrbtu
tako odprto ga težijo

prepišna tišina
noči na rami
mesta v naravi
razmetana telesa
grmičevja
veter
tone med tone
brez zarez

med njimi
vzdih
prvinska pobočja
pozornosti
strah
strast temnega
neba ukradena
luna
odmev vroče
krošnje
luči
oči na čistini
v preglašeni travi
položen mejnik
lesene sence
stebila
med listjem
brst srebra

pohujšan polh
deli tišine
dvojine

čez dan sta spala
pod kandelabri
ponoči pa risala
ukradene kroge
po pooljenih poljih

mestni sovi

z luno
med očmi
v soncu
sipko sivi
s peresi
prerisani konturi

kako je pero drselo
ko je bilo črnilo čisto
belo

morje
moker odsev neba
senca romba
na nihalu
sonca
žar sledi

gibanje
odmik prostora
v oddihu časa
tèma s premerom
daljave silhueta svetlega
lebdenja lèt
nihanja krilasta
usta
reža repa

manta
odsev morja v objemu
neba

ta prizor je temno siv
in kamnit zvonik
v ospredju horizonta osamela os
med modrino morja in modrino neba
na gladini plava s konico turna
se zabada v kopast zablodel oblak

ta prizor je tudi moder
in shiran starec
na obali obraz posušene oljke
olesenela zemlja je njegova
koža v morju prst na jeziku
sled besed odvrženih v bližino
med vama le dotik morja
še ni zlitje s celoto vesolja

vate se je zalezla zemlja val
spet je drobljena peščena
tla so nekje utrjena obala
živi v tej ranljivi steni utrip
je rdeč in rjav nasip prežet
s soljeno vodo vlomi v tvojo voljo
pri strženu spodreže polkrožno
horizontalo vodi tok v zvok

zlitja prej razločenih oblik
odteka običajno vidno dno
spojeno z obalo se dvigne nad balo
obzorja ravnina je zdaj ena sama
vsa usločena
v valj votle vlage le srage
oblakov so spodnji okop
te motne podobe vsakdanje
valovanje stisnjene vode je
gibanje zavito v ovlažen izdih
narave nadaljuje ga tangenta
neba in vročega peska

vate se je zalezla zemlja val
pod mano pa nebo razjeda
zemljo in vodo
ogenj in končno
še svoje telo in
neskončno
zračno
zahaja kjer vse
drobno spet
vzhaja

Vinko Möderndorfer

Nimam več sadja zate

nimam več sadja zate

miza je prazna
še včeraj do roba
kozarci in čez
danes počiščena

naveličana dotikov
ponedeljkov
zajtrkov v postelji
sadežev ki jih sesaš

postelja je prazna
obraz brez gub
zloženo telo po robovih

nobene usedline
niti na dnu skodelice
ko rečeš

nimam več sadja zate

jutro

svetloba je srebrna pa potem bela
na koncu zlata
bakreno je telo pa potem posuto
s kapljicami

kot z biseri
dotiki grabijo ne več po gladini
sežejo do krvi
zobje drobijo besede zaljubljenecv

pa tudi prebujanja
vsakič na novo pa potem navajeno
golota plane za mano

skok srne ki od zadaj sledi
je srebrn pa potem bel
na koncu samo še zlat

mnogokrat

mnogokrat sva se že prebudila
roke položila mnogokrat na oči
na prsi na stegna na belo meso
pod hrbtom mnogokrat sva štela

jutra in trenutke do poletne nevihte
besede izrekala kot peno se obračala
stran od obraza užaljeno mnogokrat
sva začela in končala v ustih cedila

med in mleko poljube samo včasih
mimogrede sprejemala težo sveta
vsako jutro na novo zaustavila svoje

vesolje mnogokrat sva prepletala prste
trebuh na trebuh znova in znova
mnogokrat s preveliko lahkoto

slina steče

slina steče po jeziku
ko se okoli
tvojih zob sprehajam
kot potok je

v tvoje grlo se cedi
z molkom
brez misli samo
z vročo sapo

in ko vrneš ustnice
kot rahel ugriz
ko jezik prepleteš

kot kačo s kačo
in utripneš in zadihaš
enako

se zgodi poljub

v kotu

v kotu s koleni stisnjenimi k prsim
koža se dotika parketa rahla omotičnost
kemikalije jack daniels pa spet drobne
bele pike pod jezikom da se raztopijo

poleg knjige paveze benn valleyo
telefon po katerem nihče ne pokliče
noč se je naselila v telesu in noče stran
podoba tvoje gladko pobrite pičke

skače pred očmi in vrta v možgane
boli pokošena trava kamni skelijo
težko položeni na rane v kotu zmečkan

kot nadležna žuželka med tvojimi prsti
poči kot mehurček spomina kot izliv semena
tako med nogami tako zdaj tako gol

tako sam

zakaj imeti rad

zakaj imeti rad če je znova in znova
če drug obraz zamenja če drug dotik
nadomesti se namesti druga koža
poleže drugo telo kot ustvarjeno zate

zakaj imenovati željo hrepenenje
če se izjalovi trenutek v hipu če se
razpusti čas med prsti sipek pesek
že takoj na začetku zakaj zakaj

ne spoznati drugega v edinem
vse naslednje v enem dihu v eni
podobi zakaj tavati in kar naprej

iskati tekmovati z minljivostjo
ko pa je kot labod lahko v enem
zakaj ljubiti če izguba tako boli

včasih se prestrašim

včasih se prestrašim časa ki še pride
samote in prevare da si mogoče z nekom
čeprav ni nikogar včasih me močno stisne
in ne izpusti koščena roka na goltancu

bregovi še obstajajo reke ni več nikjer
roke so še telo je izginilo samo spomin
na kodre valov ki jih dela nespodobni veter
in na telo ki švistne mimo drugega drugam

ostaja občutek zime občutek da ni več hiše
da so knjige odnesli in da vse okoli telesa
potuje proti domu samo mene so pozabili

na križišču ki gori z visokim plamenom
... .. jalovega pehanja
... ..

najina ljubezen riše rdeče cvetove

najina ljubezen riše rdeče cvetove
najini poljubi jih arhivirajo
dotiki zapisujejo nevidno zgodbo
prve in druge in tisoč in ene noči

najina ljubezen se spreminja
najina smrt jo vedno dela večno
vklesuje v čas njena obraza
mojega tvojega *mojegatvojega*

najina ljubezen se spominja začetka
najin konec beži pred nama od prvega
in drugega in tisočprvega dne

najina ljubezen ima roke in noge
ima najini telesi najina ljubezen ima
sposobnost da preživi ledeno dobo

Sebastijan Pregelj

Mož, ki je jahal tigra

(odlomek iz romana)

Z iztegnjenimi nogami sedim na udobnem, oblazinjenem sedežu. Skozi ovalno lino gledam v vesolje. Tudi včeraj sem sedel v oblazinjenem sedežu in gledal v vesolje. Pred petindevetdesetimi dnevi sem nehal delati telesne vaje. Pred sedemsto štiriinšestdesetimi dnevi sem prispel na orbitalno postajo Zarja. To je bilo pred dvema letoma, enim mesecem in tremi dnevi. Pred dvema letoma, enim mesecem in petnajstimi dnevi sem zadnjič videl Ulano. Pred tremi leti in sedmimi meseci sem prejel telegram ministrstva. Pred sedmimi leti sem bil premeščen v Bajkonur. Pred osmimi leti sem napredoval v čin majorja. Pred petindvajsetimi leti je umrla mama, mesec dni pred njo striček Kiril. Pred devetindvajsetimi leti je umrl oče. Pred petinštiridesetimi leti sta se oče in mama poročila. Slavje je trajalo tri dni, od petka do nedelje. Pred šestinštiridesetimi leti sta si mama in oče obljubila zvestobo. Če bi oče imel denar, bi mami kupil zlat prstan s tremi diamanti. Obljuba je držala tudi z navadnim prstanom. Pred šestinšestdesetimi leti je striček Kiril v gozdu za vasjo naletel na premraženega duhovnika Anatolija. Duhovnik Anatolij je stričku Kirilu zaupal skrivnost. Naložil mu je odgovornost. In takrat se je vse skupaj začelo.

Duhovnik Anatolij je skrivnost, ki jo je zaupal Kirilu, izvedel od meniha Stanislava. Menih Stanislav jo je izvedel od puščavnika Nurbola, ta pa od imama Adnana. Imam Adnan jo je prejel od Pobožne Amine, Pobožna Amina pa od učitelja Mamerta. Mamert Babatunde jo je po izročilu prejel od Taonge. Taonga je bila zadnja *hči*.

Skrivnost težko ostane skrivnost. Ljudje ne znajo molčati. Nekateri govorijo, ker bi bili radi v središču pozornosti, drugi, ker preprosto ne morejo molčati. Mnogi spregovorijo v pijanosti, večina spregovori pod prisilo. V glavnem je pozneje vsem žal. Kolikor večja je bila skrivnost, toliko težje se znebimo občutka krivde. So pa tudi ljudje, ki jim je popolnoma vseeno, ker nimajo tega občutka.

Ne vem, ali bi zdržal, če bi striček Kiril tako veliko skrivnost zaupal meni. Lahko je reči, da bi. V resnici je vprašanje, če bi res. Striček Kiril mi je vsake toliko povedal kakšno zgodbo, ki je bila mogoče del skrivnosti, vendar je kot otrok nisem razumel tako, možno pa je seveda tudi, da si samo domišljam in je bila v resnici čisto navadna zgodba, kakršne odrasli pripovedujejo otrokom. Ne vem.

Kakor koli, pred šestinšestdesetimi leti je striček Kiril v gozdu za vasjo naletel na premraženega duhovnika Anatolija. To je bilo v letu, ko se je končala svetovna vojna, v kateri je padlo neskončno veliko ruskih mož in žena. Učili so nas, da so ti ljudje padli za nas in da se moramo za vse, kar imamo, zahvaliti prav njim. Učili so nas, da teh žrtev ne smemo pozabiti. Ampak danes so v glavnem pozabljene. Pozabili smo, da so trpele in umirale, pozabili, da so stradale, pozabili, da so za preživetje jedle človeško meso, in pozabili, da so tudi same zagrešile precej zločinov. Ampak tako gre ta svet. Treba je pozabljati. V glavnem je treba pozabljati hitro, sicer preteklost zavlada sedanjosti. Če preteklost zavlada sedanjosti, živimo življenja drugih, živimo včeraj namesto danes. Sploh ne živimo.

Da pa bi se vseh teh ljudi in njihovih herojskih dejanj včasih vendar še spomnili, na državni televiziji ob obletnicah zvrtiljo kakšen star, črno-bel dokumentarni film, na katerem možje, ki so osvobodili vas za vasjo in mesto za mestom, znova oživijo. Spet so nasmejanih obrazov in posuti s cvetjem. V ozadju je junaška glasba, harmonika in violine. Prah, ki ga vidimo na ekranu, ne gre v nos in dim ne draži oči. Ko je filma konec, tudi junaki ležejo nazaj k zaslužnemu počitku. Do naslednje obletnice jih nihče ne moti. Spijo v pozabi, kot žuželke v jantarju.

Striček Kiril je bil zadnje mesece vojne doma zaradi rane, ki jo je dobil na bojišču. Najprej so mislili, da ne bo preživel. Ko se je izkazalo, da je zunaj življenjske nevarnosti, so ga v spremstvu tovariša, ki je še lahko hodil, izgubil pa je desno roko in oko, poslali domov. V naslednjih mesecih je striček Kiril okrevail. Na začetku je vztrajno hodil gor in dol po hiši, čeprav ga je v hrbtu peklo, kot da bi imel med vretenci razbeljene kovinske ploščice namesto ploščic prožnega hrustanca. Noge so ga pogosto izdale, tako da je z vso težo padel po lesenih tleh in si pri tem večkrat potolkel roke in obraz. Vendar ni odnehal. V prvih zimskih mesecih se je začel sprehajati po zamrznjenem dvorišču, potem ni bilo dolgo, ko se je oprt na leseno palico sprehodil skozi vas. Preden se je zima prevesila v pomlad, je bil toliko pri močeh, da je lahko šel do gozda nabrat dračje.

Tisti dan, ko je striček Kiril v gozdu za vasjo naletel na premraženega duhovnika Anatolija, je bilo nebo jasno. Mraz že več dni zapored ni grizel. Sneg se je topil in poti so bile blatne. Kiril je zmrzujočega moža ogrnil v

svoj vojaški plašč in ga hotel odpeljati domov, vendar mož, ki ga je našel, o čem takem ni hotel niti slišati. Prosil ga je, naj mu naredi bivak. Ne bom več dolgo, se je nasmehnil Kirilu, ki je bil zaskrbljen in ni razumel, zakaj hoče neznanec ostati v gozdu. Če bi šel z njim v vas, bi bil vsaj na toplem, si je mislil, vsaj umrl bi na toplem, kot človek. Skušal ga je pregovoriti, vendar je bila vsaka beseda zaman. Na koncu se je sprijaznil z odločitvijo moža, ki je z rdečkastimi rokami krčevito držal platneno torbo, v kateri je imel trd, štirioglat predmet, za katerega se je pozneje izkazalo, da je knjiga.

Striček Kiril se je vrnil v vas z nekaj dračja. V hiši je odrezal krajec posušenega hlebca, v en žep zatlačil svečo, v drugega vžigalice, potem pa pograbil sekiro, ki je stala za vrati, in na več mestih raztrgano odejo, ki je bila zložena na zaboju drv. Kirilova druga žena, Tatjana, ki je pod srcem že nosila otroka, vendar tega še ni vedela, ni razumela, zakaj se hoče vrniti v gozd, še manj pa, zakaj s seboj nosi odejo, svečo in vžigalice. Ni ji bilo jasno, kje je pustil plašč. Resda je zunaj sijalo sonce, resda je bilo topleje kot prejšnje dni, vendar je bila še vedno zima s stopinjami okrog ničle. Rekla mu je, naj ostane doma. Nič ne more biti tako nujno, da bi moral takoj nazaj, ga je zgrabila za rokav. Nisi še zdrav. Nisi še pri močeh. Komaj si se izvlekel, se spomniš? Moram, je kratko odgovoril Kiril, se oprl na palico in odšepal po blatni poti. Tatjana ga je klicala nazaj, a se ni niti obrnil. Zamahnil je s palico, naj ne stoji zunaj in naj ne kriči za njim. Kaj si bodo mislili ljudje? Lepo te prosim ...

V gozdu je nasekal vej in Anatoliju postavil preprost bivak. V njem mu je pognil s smrečjem in raztrgano odejo. Ob strani je odložil svečo in vžigalice. Nazadnje je premraženemu možu dal krajec kruha in skomignil, da več nima. Hudi časi so. Če bi šli z menoj v vas, bi lahko za vas bolje poskrbel. Tako pa ... Nikar, ga je ustavil mož v raztrganih oblačilih. Nikar o tem. Ne morem v vas. Naprej pa tudi ne. Prihaja moja zadnja ura. Preden mi odbije, moram še nekaj postoriti. Z rumenkastimi očmi je pogledal Kirila.

Naslednje ure so Kirilu spremenile življenje, pa tudi vsem, ki so ga čakali v vasi, in celo nam, ki takrat sploh še nismo bili na svetu. V naslednjih urah je Anatolij stričku Kirilu zaupal skrivnost, ki se je ohranila sto in sto let, ker so bili možje in žene, ki so jo prenašali v prihodnost, predani in pogumni, ker niso mislili samo nase, ampak predvsem na druge, in ker so verjeli. Verjeli so zlahka. Nič takšnega ni bilo, da ne bi mogli.

Preden je Anatolij Kirilu razkril skrivnost, sta moža zlezla v bivak. Zunaj je sijalo sonce, vendar je bilo notri zaradi gostih vej temno. Kiril je prižgal svečo, Anatolij pa je odprl torbo, izvlekel debelo knjigo in si jo položil na noge.

To je *Knjiga drevesa*. Dolgobradi mož je pogledal strička in s počasnim gibom odprl knjigo. Drevo življenja, je rekel s šibkim glasom. Drevo, ki daje življenje, je prikimal svojim besedam in si obliznil suhe, razpokane ustnice. Vsi smo njegovi služabniki, tako Jezus Kristus kot Josip Visarionovič.

Drevo na sliki je imelo zeleno krošnjo, ki so jo sestavljali natančno izrisani listi. Vsak list je imel na spodnji in zgornji strani po eno oko. Očesa na spodnji strani so bila odprta, na zgornji pa zaprta. Listi so proti vrhu rdečeli in se spreminjali v rdeče rumeno kroglo, ki je pomenila sonce. Vseh listov je bilo sto šestdeset. Na spodnjem delu strani so se korenine drevesa oklepale rdeče krogle. Rdeča krogla je simbolizirala ognjeno središče zemlje. Drevo je imelo sredi debla usta, ki niso govorila. Anatolij je prijel Kirila za roko in mu jo postavil na sliko. Če s prsti čisto narahlo potegneš po sliki, boš začutil drevo. Čutiš liste? Čutiš deblo in korenine? Vedeti moraš, da vse prihaja z drevesa. Vsa ljudstva in vsa kraljestva so s tega drevesa, se je nasmehnil starec in si pomel rdečkaste roke. Zadnje kraljestvo še pride. Ko bo prišlo, bo na nebu sijalo devet sonc. Takrat se bodo odprla vrata *Mesta devetih sonc*.

Striček Kiril je onemel. Tako lepe slike ni videl nikoli prej. Z njo se niso mogle primerjati niti ikone v domači in sosednjih cerkvah. Vendar strička Kirila ni prevzela lepota. Prevzel ga je občutek, ki se mu je kot drobne iskre širil s slike v blazinice prstov in po roki navzgor, v srce, od tam pa v glavo in trebuh. V trebuhu je imel občutek, kot da bi pravkar pogoltnil deset metuljev, ki zdaj iščejo pot ven in s krili udarjajo v njegovo želodčno steno. Po dolgem času je imel občutek sitosti, udarjanje pa ga je nekoliko žgečkalo. V glavi je imel občutek, da se je čas ustavil, da naenkrat ni ne preteklosti, ne sedanjosti, ne prihodnosti. Vse se je prepletalo v enem samem, neskončno dolgem trenutku, v katerem je bil hkrati otrok, odrasel mož in starec, z enim telesom, vendar s tremi pari oči. V istem trenutku je stopal po blatni vaški poti in zlatem mostu, ki vodi v bleščeče Mesto devetih sonc. Z mostu je videl vse: tiste, ki so živeli pred njim, in tiste, ki še pridejo. Obšel ga je občutek nepopisne sreče.

To je drevo življenja. Anatolij je pogledal Kirila in obrnil stran. Na naslednji je bila narisana široka reka, ki se je zlivala v morje, ali pa morje, iz katerega je iztekala reka. V ozadju je bilo drevo življenja, za njim modro nebo. Dotakni se vode, je rekel Anatolij, prijel Kirila za roko in mu jo postavil na spodnji del lista, na katerem so bili s črno, svetlo modro in belo barvo narisani kodrasti valovi. V trenutku, ko je Kiril položil roko na hrapavo površino, so valovi oživele. Čutil je kapljice, ki so ga poškrpale po hrbtni strani dlani in po obrazu, in zaslišal prijeten šum. Hip zatem je

nekje med valovi zagledal bitja, ki so bila na las podobna ljudem, le da so imela namesto nog plavuti.

To je ljudstvo voda, je rekel Anatolij in ga pogledal, vendar Kiril teh besed ni slišal, ker je bil takrat že med njimi. Tudi sam je imel namesto nog plavut in za ušesi škrge. Kot velika riba se je pognal proti dnu morja, ki z globino ni postajalo nič temnejše. Čez čas je opazil, da ne plava sam, pač pa v jati. Ozrl se je levo in na desno. Vse, ki so plavali ob njem, je poznal. Tik ob njem je bila njegova druga žena, Tatjana, malo stran je plavala prva žena, Galina. Pred njim je plaval mlajši brat Miša, tik za njim starejši brat Dima. Nekoliko naprej sta plavala oče in mama, še pred njima oba deda in obe babici. Vsi, ki jih je imel rad, so bili okrog njega.

Kiril je v trenutku razumel stvari, ki se jih je včasih spraševal, vendar se sam ni dokopal do odgovora, nikogar, ki bi mu znal odgovoriti, pa ni poznal in mu zaupal toliko, da mu ne bi bilo nerodno vprašati. Zanimalo ga je na primer, s katero ženo se bo srečal po smrti. Bo z Galino, ki jo je ljubil od mladosti, a mu jo je smrt iztrgala iz objema le nekaj mesecev po poroki, ali s Tatjano, ki jo je imel rad, vendar nikoli tako kot Galine ali pa vsaj ne na tak način? Bo Tatjana nekoč, ko bo vsega konec, izvedela, da je imel Galino rajši? Mu bo Galina verjela, da je ni nikoli pozabil? Kiril je tisti trenutek, ko je plaval v jati, vedel, da na koncu pride čas, ko ni nihče v napoto in nihče odveč, ko nikogar ni treba skrivati in nikogar zamolčati. Kiril je bil popolnoma brez skrbi. Plaval je in občudoval oblike, ki jih je delala jata bleščečih plavalcev. Šele ko ga je Anatolij prijel za roko, se je zdrznil, hlastnil za zrakom in presenečeno ugotovil, da ni globoko pod morsko gladino, pač pa v bivaku, ob starcu, ki ga je našel pred nekaj urami. Anatolij je Kirilovo roko dvignil toliko, da je lahko obrnil stran. Potem se je nasmehnil: To je šele začetek.

Kiril je z Anatolijem sedel v bivaku, dokler ni ugasnila sveča. Takrat je Anatolij rekel, naj vzame knjigo in odide. Pa vi? je bil presenečen Kiril. Kdo bo poskrbel za vas? To naj te ne skrbi, se je nasmehnil Anatolij in suho zakašljajal. Poskrbi za knjigo! Ko bo prišel tvoj čas, pazi, komu jo boš zaupal. To je vse. Zdaj pa pojdi! Pojdi, je ponovil, ko je Kiril že zlezal iz bivaka in si čez ramo obesil platneno torbo, v kateri je bila knjiga. Za pas si je zataknil sekuro in pohitel med drevjem, stran od vasi.

Naslednji dan so vsi v vasi vedeli, da Kiril zvečer ni prišel domov. Najprej ga je šla v gozd iskat žena. Nekoliko pozneje so se ji pridružile sosede. Nazadnje je Kirila iskala vsa vas. V gozdu za vasjo so namesto Tatjaninega moža našli mrtvega duhovnika in raztrgano odejo. Zavili so ga vanjo in ga prinesli v vas. Odeja, v katero je bil zavit mrtvec, je bila Kirilova, tako kot je bil Kirilov plašč, v katerega je bil mrtvi mož ogrnjen.

To je potrdila Tatjana. Povedala je tudi, da je mož prejšnji dan dvakrat odšel v gozd. Vmes se je za kratek čas vrnil domov. Vrnil se je brez plašča, s seboj pa je odnesel sekiro, odejo in svečo. Ni mi povedal, zakaj, je odkimavala in gledala v tla. Rekel je samo, da ne more čakati.

Med vaščani je hitro prevladalo mnenje, da je Kiril iz takšnega ali drugačnega razloga pokončal duhovnika. Zato je zbežal. Če bi imel čisto vest, bi se vrnil domov. Ker je umoril starca, je zbežal. Razloga, zakaj bi Kiril to storil, sicer niso ugotovili, tako kot niso ugotovili, zakaj bi Kiril umorjenega ogrnil s svojim plaščem, vendar jih to ni odvrnilo od prepričanja, da je moril. Prepričani so bili, da v nobenem primeru ni bila nesreča, da starec v nobenem primeru ni umrl od izčrpanosti, podhladitve, izstradanosti ali česa podobnega. Kiril prav daleč ne bo mogel, so ponavljali drug za drugim, dvigovali nosove in jih vrteli v vse strani. Ni zdrav in komaj hodi. Potrebuje veliko počitka. Tak, kakršen je, ne bo prišel daleč. Oči so se jim krvavo svetile. Vprašanje je samo, ali ga bomo našli. Mogoče ga bomo našli prepozno, ker ga bo prej uspaval mraz. Počepnil bo pod kakšno drevo in si rekel, da bo malo zadremal. Rekel si bo, da samo malo. Takoj ko bo zaprl oči, pa bo že sanjal. To bodo Kirilove zadnje sanje. Ne bo se več zbudil, pač pa bo zmrznil in umrl. Vprašanje je tudi, ali bomo truplo našli pravi čas. Možno je, da nas bodo prehitele lisice ali volkovi. Če ga bodo zveri našle pred nami, od njega ne bo ostalo dosti.

Tatjani je šlo na jok. Komaj je zadrževala solze, a je vedela, da je nobena izmed sosed ne bo tolažila. Zdaj, ko je obveljalo, da je njen Kiril ubil duhovnika, ji ne bodo rekle niti besede v tolažbo. Prej nasprotno! Saj je res, da je vojna, res je, da ljudje na vsakem koraku umirajo, ampak ubiti duhovnika, to pa ne! Toda zakaj? Zakaj je Kiril ubil starca? Je ta imel pri sebi kakšno dragocenost? Zlat križ z dragimi kamni? Je imel pri sebi denar? Tatjana ni verjela, da bi Kiril ubil duhovnika. Tudi če bi imel starec pri sebi zlat križ ali več zvitkov denarja. Kiril tega nikoli ne bi storil. Vendar ji to prepričanje v tistem, ko je bila vsa vas na nogah, ni pomagalo.

Možje, ki niso odšli za Kirilom, so mrtveca odnesli pred cerkev. Diakon Ivan, ki je novico o mrtvem duhovniku izvedel malo prej, je že stal na vratih. Rekel je, naj pokojnika odnesejo za ikonostas. Tam je stala z rjuho pregrnjena miza in možje so odložili truplo nanjo. Potem jih je diakon prosil, naj odidejo domov. Prosil jih je tudi, naj o tem, kar se je zgodilo, ne govorijo, še posebno ne pred otroki.

Možje, ki so v spremstvu radovednežev hitro odšli izpred cerkve, so osemdeset korakov molčali. Pri enainosemdesetem koraku je spregovoril najmlajši, Oleg, ki mu je delala samo polovica srca, druga polovica pa je bila po ugotovitvah zdravnika od otroštva mrtva. Zasopli mož ni

mogel biti več tiho. Osemdeset korakov se je grizel v jezik, pri enainosemdesetem ni več zdržal. Rekel je, da je imel mrtvec, ki so ga nosili, prav poseben vonj. Ste opazili? Timur, Lev in Roman so ga presenečeno pogledali. Poseben vonj? so vprašali v en glas. No ja, je ponovil Oleg Ivanovič, poseben vonj. Sem rekel kaj drugega? Nisi, je odkimal skoraj slepi Roman, ki se ga je prijel vzdevek Krt. Rdečkasti nos si je obrisal v rokav volnenega puloverja in skomignil z rameni, češ da ne ve. Meni se ni zdel nič posebnega. Pozimi mrtveci ne smrdijo, je dodal Timur, ki je imel eno nogo zdravo, drugo pa suho. Mogoče zato. Ne, je odkimal Oleg, ne zato. Eno je, da mrtvec ne smrdi, drugo pa, da ima poseben vonj. Če pravim, da je imel poseben vonj, s tem mislim poseben vonj. Meni se je zdelo, da ima vonj po spomladanskem cvetju. Po spomladanskem cvetju? se je ustavil Lev, ki je bil v nasprotju s preostalimi tremi zdrav, pa ga vseeno niso mobilizirali v vojsko. Kako to misliš? Kot sem rekel, se je ustavil tudi Oleg in nekajkrat hlastnil za zrakom. Po spomladanskem cvetju. Ne vem, je rekel Lev in skomignil z rameni. Slišal sem že, da je imelo truplo vonj po cvetju. Se spomnite Ane Šarapove? Se spomnite petnajstletne punce, ki so jo predlani našli za reko? Bila je večkrat posiljena in zadavljena. Se spomnite? No, da vam povem, tista ženska je ležala za reko vsaj teden dni. Tako sem slišal od znanca, ki mu zaupam. Aleksej Leonidovič Kovalevski ni imel nobenega razloga, da bi povedal drugače, kot je bilo. Poleg tega je truplo mlade ženske videl na svoje lastne oči! Prav ta Aleksej Leonidovič mi je zatrdil, da je truplo umorjene ženske dišalo po vrtnicah in narcisah in kaj vem kakšnem cvetju še. Celo po tednu dni ležanja za reko ni kazalo znakov razkroja. Če ne bi zdravnik potrdil, da je mrtva, bi mislil, da spi. Tako mi je rekel Aleksej Leonidovič Kovalevski. Ne vidim razloga, zakaj bi mi lagal.

Po teh besedah so možje stopili naprej, naprej je stopila tudi množica radovednežev, ki je bila vsak trenutek večja. Ni ga bilo človeka, ki ne bi prišel bliže, potem ko je slišal, kaj se je zgodilo in kaj se govori. Radovedneži so sledili štirim možem, ki so pred dobro uro iz gozda prinesli truplo duhovnika, zdaj pa vse glasneje govorijo o tem, da ima mrtvi starec prav poseben vonj. Ne po pokvarjenem mesu, pač pa po rožah! Hitro je obveljalo, da mrtvi starec ni bil navaden človek. Navaden človek smrdi že, ko umira. Ko umre, pa začne razpadati. Takrat je smrad prav nemogoč. Starec, ki so ga našli v gozdu, pa diši. In to nekaj pomeni!

Ponoči se je diakon odločil, da moža, ki je imel na sebi ponošena in raztgana duhovniška oblačila, pokoplje takoj naslednji dan. Kdo ve, od kod je prišel. Kdo ve, kam je bil namenjen. Kdo ve, ali ga bodo iskali. V nobenem primeru ni pričakovati, da bodo tisti, ki ga bodo iskali, prišli v

vas v prihodnjih dneh. Poleg tega je slišal, kaj se govori po vasi. Če bodo ljudje začeli verjeti, kar se širi od ust do ust, se ne obeta nič dobrega. Zato se je odločil, da ga pokoplje.

Pogreba se je udeležilo na desetine ljudi. Na pokopališču ni bilo prostora za vse ženske, otroke, starce in pohabljene može. Mnogi so stali daleč stran, molče in vztrajno. Diakon se je po obredu izognil množici. O starcu, ki ga je pravkar pokopal, ni hotel govoriti. Vedel je, da ljudi muči prav to: kdo je bil starec, ki ga je pokopal, in kaj si o vsem skupaj misli on, diakon, ki se na takšne reči spozna, on, ki prav gotovo pozna podobne primere. Ni za vaša ušesa, si je zamomljal v brado, ni za vašo pamet. Zrinil se je med množico, ki je pritiskala z zunanje strani, saj je vsak hotel priti čim bliže gomili, pod katero je počival neznanec. Verjeli so, da je z dišečim truplom v vas prišlo nekaj dobrega.

Devet let pozneje je zgodba o dišečem truplu v vas pripeljala pripadnike državne varnosti. Štirje moške v usnjenih jaknah in jahalnih škornjih so prišli s črno limuzino, ki je imela počeno zadnjo šipo. Najprej so zaslišali diakona Ivana, za njim Leva in Timurja, ki sta truplo prinesla iz gozda. Oleg je bil takrat že več let mrtev, Roman pa se je dobro leto prej odselil. Nihče ni vedel, kam točno, verjetno pa tega tudi sam ni vedel, saj je do takrat popolnoma oslepel. Lahko bi bil kjer koli. Moške v usnjenih jaknah so Leva in Timurja zaslišali ločeno. Vsakemu so postavili petindvajset vprašanj. Sedemnajst odgovorov se je ujemalo, osem pa ne. Eden izmed vaju laže, so rekli najprej Timurju, potem še Levu. Ni izključeno, da lažeta oba. Ampak če nočeta sodelovati, potem pač nočeta. Najprej so vklenili Leva, za njim Timurja. Ker v avtu za dodatna potnika ni bilo prostora, so oba stlačili v prtlačnik. Preden se je večer prevesil v noč, se je črna limuzina odpeljala skozi vas in po blatnem kolovozu proti zahodu.

Po tistem o Levu Fjodoroviču, za katerega se do zadnjega ni vedelo, zakaj ni bil mobiliziran v vojsko, govorilo pa se je mrsikaj, in o Timurju Konstantinoviču, ki je imel eno nogo zdravo, drugo pa posušeno, niso več slišali. Ženi sta ugibali, ali so moža odpeljali v zapor. Mogoče so ju izgnali v Sibirijo. Možno je bilo tudi, da so ju preprosto ustrelili. Vprašati si ni upala nobena.

Štirinajst let po dogodku se je v vas pripeljal motorist. Kmalu za njim je pripeljal še kombi, v katerem je poleg voznika sedel moški v obleki, s kravato po moskovski modi, na klopi za njima pa delavci v kombinezonih. Moški v obleki je iz notranjega žepa izvlekel prepognjen list in radovednežem, ki so se hitro nabrali pred pokopališčem, povedal, da je član posebne preiskovalne komisije. Zanima me, kje je pokopan Anatolij Pavlovič Tulikov. Nihče v vasi ni vedel, kdo naj bi bil Anatolij Pavlovič,

dokler ni moški v obleki dodal, da je to stavec, ki so ga pred štirinajstimi leti našli v gozdu za vasjo. Diakon ga je naslednji dan pokopal, med ljudmi pa so se še nekaj časa širile najrazličnejše govorice. V glavnem neumnosti. Med drugim to, da je truplo dišalo. O, ja, ljudje so takoj vedeli, o katerem človeku je govor. Pridite, so rekli in peljali moža v obleki k majhnemu grobu tik ob zidu, na katerem je stal križ brez imena. Tudi v zemlji pod rožami ni bilo črk, ki bi odpadle s križa. Nihče izmed tistih, ki so starca pred mnogimi leti našli in pokopali, ni vedel njegovega imena. Zato. Ste prepričani? Moški v obleki je privzdignil levo obrv. Stoodstotno, je prikimalo več ljudi hkrati in s prsti pokazalo na gomilo, ki je bila v nasprotju z drugimi grobovi prekrita s cvetjem, ki je raslo samo od sebe in je v vseh letnih časih cvetelo in dišalo, medtem ko se je na drugih grobovih čez zimo posušilo vse, kar so spomladi in poleti zasadili. To je njegov grob. Stoodstotno.

Moški v obleki je šel k ograji in zažvižgal. Delavci, ki so sedeli v kabini, so ga pogledali. Pridite, je zamahnil z desno roko. Tukaj vas čaka.

Nekaj minut pozneje so delavci v rjavih kombinezonih začeli odkopavati grob, v katerem je ležal stavec, ki so ga našli za vasjo. Radovedneži so jih od daleč opazovali, ko pa so slišali, da je truplo odkopano, so prišli nekoliko bliže. Ni mogoče, so bili osupli, ko so videli, da se telo, ki so ga delavci dvignili iz zemlje, v vseh teh letih ni spremenilo. Lasje in brada so se držali kože, koža se je prilegala mesu, meso pa se je držalo kosti. Medtem ko so se vaščani čudili, so delavci truplo pospravili v dolg žakelj in na hitro zasuli jamo. Dve uri potem, ko je kombi pripeljal v vas, je moški v obleki zamahnil z roko. Naprej proti vzhodu! je zaklical motoristu. Samo naprej! Ana Šarapova nas čaka!

Vaščani so bili še dolgo razburjeni. Marsikaj se je govorilo, preden se je nemir vendar polegel. Pozneje je tu in tam beseda še nanekla na mrtvega starca, ki so ga našli v gozdu, vendar so vsi vedeli, da o tem ni pametno govoriti. Leva Fjodoroviča in Timurja Konstantinoviča so odpeljali. Nikoli se nista vrnila. O Romanu Barišnikovu ni bilo nobenega glasu. Kiril Kačikijan je izginil.

Nihče iz vasi ni vedel, ali je Kiril Kačikijan sploh še živ. Prej bi rekli, da ni. Vendar o njem – tako kot o drugih, ki so izginili – niso hoteli govoriti. Molk je pomenil, da ne vedo. Kdor ne ve, ne more prikrivati. Kdor ne prikriva, ne more biti odgovoren in kaznovan. Po navadi.

Ljudje v vasi so si štirinajst let po dogodku mislili, da je Kiril zagotovo mrtev. Drugače ne more biti. Če bi bil še živ, bi se po toliko letih vrnil ali pa bi se ženi oglasil s pismom, v katerem bi ji povedal, da je živ in zdrav, da pa se ne more vrniti. Še posebno zato, ker je Tatjana nekaj mesecev po

moževem izginotju rodila. Moral je vedeti, da pod srcem nosi otroka, a se ji ni oglasil. Če bi bil živ, bi se ji, poslal bi ji denar, a se nič od tega ni zgodilo. Zato so bili prepričani, da je mrtev. Vendar je bil Kiril Kačikijan živ. Živel je na obali Bajkalskega jezera. Naselil se je v votlini, ki jo je preuredil v bivališče. Da je bila Tatjana ob njegovem odhodu noseča, ni vedel. Tudi če bi vedel, ne bi ostal. Mogoče pa bi jo vzel s seboj.

Kiril je med potjo srečal dosti ljudi, čeprav se je naseljem izogibal, kolikor se je dalo. Z mnogimi je govoril, marsikomu je pomagal, marsikdo je pomagal njemu, nikomur pa ni povedal, kam je namenjen. Sicer pa tega niti ni vedel. Prepričan je bil, da bo preprosto začutil, ko bo prispel na cilj. Ne more biti drugače. Kiril je čutil, da je njegovo življenje vse manj njegovo. In manj ko je bilo njegovo, več miru je nosil v sebi. Bil je pomirjen in spravljen. Izgubil je strah. Poleg tega je opazil, da se – vse odkar je na poti – okrog njega dogajajo čudeži. Prvi čudež je bilo njegovo zdravje. Takoj ko je s knjigo v platneni torbi, ki si jo je obesil čez prsi, stopil v sneg in pohitel stran od vasi, je začutil, da ima noge lahke kot nekoč, da ga v hrbtu ne peče in ne samo, da zlahka hodi, pač pa lahko tudi teče. Slab kilometer od vasi je odvrigel palico, na katero se je opiral zadnje mesece, in stopil v potok. Šel je proti toku. Vedel je, da se bo za njim izgubila vsaka sled, če bo hodil po vodi. Ljudje mu ne bodo sledili. Tudi če bodo imeli pse, bodo izgubili sled.

Brez premora je hodil pet noči in štiri dni, ves čas proti vzhodu. Peti dan je obstal v mokrem snegu na robu vasi, ovite v megleno kopreno. Opazil je, da se mu je v zadnjih dneh močno popravil vid. Še pred kratkim bi od tako daleč videl le brezoblične postave, zdaj pa jih je naenkrat razločil tako dobro, da je zlahka razlikoval moške od žensk in stare od mladih. Poleg vida se mu je izostril sluh, dobil pa je tudi voh, kakršnega imajo živali v divjini. Ljudi je vohal na kilometre daleč. Začutil je njihov strah in nemir. Ujel je sladkobni vonj starcev in bolnikov. Tako kot povsod so bili v vasi pred njim v glavnem ženske in otroci.

Prvi ljudje, ki so videli Kirila prihajati v vas, so presenečeno obstali. Niso se mogli načuditi postavi, ki je stopila iz gozda. Moški v najboljših letih je bil oblečen v debel pulover in hlače, čez prsi je imel obešeno platneno torbo, razmršeni lasje, obrvi in nekajdnevna brada so bili beli od ivja. Kiril je v pozdrav dvignil desnico in se široko nasmehnil. Ljudje, ki so se bali tujcev, so ga previdno opazovali. Tujci niso pomenili nič dobrega. V zadnjih letih je bilo vse več takšnih, ki so bežali pred oblastmi, pred trdo roko pravice, ki je pogosto tepla nedolžne, vendar nikomur ni padlo na pamet, da bi ubežnikom pomagal. Zaradi očesa, ki vse vidi, in ušesa, ki vse sliši. Hitro se je vedelo, kdo je pomagal. Pripadniki državne varnosti

so bili v kratkem tam. Niso odpeljali samo tistega, ki je pomagal, ampak tudi vse, ki so to vedeli, pa niso obvestili oblasti. Tujcev, ki so bežali, pa je bilo čedalje več. Bežali so Rusi in Ukrajinci, bežali so Belorusi in Slovaki, Bolgari, Kozaki in Nemci. Bežali so Židje, ki so kruh in jajca plačevali z nakitom, dokler so ga še kaj imeli. Ko jim je zlatnina pošla, niso več dobili niti skorij. Nihče ni vedel, kam bežijo. Nihče ni vedel, kje so tisti, ki jih na begu ne ujamejo. Nihče se ni spraševal o tem.

Nekateri so Kirilu prikimali v pozdrav, drugi so bolščali vanj. Galina Elizaveta, vdova, ki je v vojni izgubila moža in tri sinove, pa ga je glasno ogovorila: Nisi takšen kot drugi, ki bežijo tod mimo. In ne moreš biti od daleč. Če te dobro pogledam, se mi zdiš bolj od tu kot od tam. Če pa te pogledam v oči, se mi zdiš bolj od tam kot od tu. Stopi z menoj, je pomignila z glavo. Skuhala ti bom čaj. Posušil si boš noge, potem zaradi mene lahko nadaljuješ svojo pot. Lahko pa tudi ostaneš. Tako kot povsod tudi pri nas primanjkuje mož. Še posebno mladih in zdravih. Mladega in zdravega moškega žensko oko v teh krajih ne vidi pogosto, se je zasmejala in stopila po blatni cesti, ki je vodila skozi vas.

Na pragu svoje kočje je počakala, da je Kiril prišel za njo, potem je odprla vrata in mu rekla, naj ne stoji na pragu. Hitro stopi noter. Mraz pusti zunaj. Če ga boš spustil noter, boš moral po drva. Drv pa ni daleč naokrog. Razumeš? Kiril ji je prikimal, skočil v kočjo in za seboj zaprl vrata. Tamle, je ženska pomignila z roko proti klopi ob steni. Sedi. Sezuj se, da se ti noge posušijo. Na tlečo žerjavico je vrgla grčasto vejo in nekajkrat pihnila, da se je s kurišča najprej dvignil gost dim, potem pa komaj opazen ognjen jezik, ki je oblizoval mokro vejo. Čez čas je les začel cviliti in pokati. Ženska je na ogenj pristavila kovinsko skodelico z vodo in pogledala Kirila, ki se je na klopi nekoliko pokrčil in zaprl oči.

Od daleč je zaslišal konjski topot, ki se je hitro približeval. Ko je pogledal, je bil sredi bitke. Sedel je na konju in skupaj s tovariši v oblaku prahu jurišal proti nemškimi mitraljezom. Konjenikom je nad glavo sijalo sonce. Od daleč so bili videti kot božji bojevniki, ki jih osvetljuje nebeška luč. Od blizu so bili videti kot rdečearmejci, ki drvijo v smrt. Večino je strah ščipal in kljuval v kosti. Da bi ga premagali, so na vse grlo kričali in vihteli orožje, medtem pa scali v hlače.

Tako kot drugi je tudi Kiril kričal, kolikor je mogel. Visoko nad glavo je vihtel puško, medtem ko so mu okoli ušes žvižgali sovražnikovi izstrelki. Dokler ni začutil ostre bolečine, ki ga je zbila s konja. Trenutek pozneje se je začel pogrezati v črno smolo, pomešano z medom. Lepljiva sladkoba mu je najprej stekla v oči, tako da je videl vse manj in vse bolj nejasno, potem mu je zalila usta. Nekajkrat se je obliznil, saj mu je sladki okus

prijal, potem ni mogel več premakniti jezika. Čutil je, da se telo pogreza v do takrat neznanе globine. Ni se več trudil gledati in premišljevati. Prepustil se je občutku, ki mu je pravil, da ni razloga za strah. Vse okrog njega je postajalo črno. Postalо mu je toplo in udobno kot še nikoli prej. Mislil je, da spi in sanja. Čez čas ni več sanjal, ampak samo še spal, tako kot spijo žuželke v jantarju.

Dvesto milijonov let pozneje je odprl oči. Pred seboj je zagledal mlado žensko, ki je sedela na stolu in mu ustnice vlažila z gazo, ki jo je namakala v kamilični čaj. Hotel je premakniti roko in se je dotakniti, a ni imel moči. Hotel se ji je vsaj nasmehniti, a ga tudi obrazne mišice niso ubogale, zato jo je samo gledal. Dokler ni začutil pekoče bolečine, ki se je iz nič začela širiti po vsem telesu. Najprej mu je napolnila prsi, potem ude. Nazadnje mu je kljunila v glavo in na ves glas zakričala. Krik je odmeval z ene strani lobanje na drugo. Namesto da bi se počasi polegel, je bilo odmevov vse več in vsak izmed njih je bil glasnejši. Kiril je zaprl oči. Čakal je, da bolečina mine. Vendar se ni polegla, pač pa ga je vse bolj peklo in trgalo, zbadalo in rezalo. Imel je občutek, da razpada. Najprej je s trupa odletela glava, potem so odpadli še udi, z udov so odleteli prsti in z glave ušesa in nos. Oči se se skotalile po tleh, po tleh se je skotalilo srce. Jetra, ledvica in trebušna slinavka so obviseli iz njegovega odprtega telesa kot pri prašiču, ki sta ga s sosedom Mišo deset let prej pri zaprtih in zagrnjenih oknih zaklala v hiši, da se kruljenje ne bi slišalo naokrog in da jih ne bi izdala kakšna kri ali ostanki tkiva, ki bi jih mačke raznesle po vasi. Čreva sta ob prvem mraku odnesla daleč v gozd in jih raztresla, da bi jih živali čim prej našle in požrle. Medtem je žena odprla vsa okna, da bi se hiša prezračila, vendar je trajalo precej dni, da je duh po mrtvi živali v resnici izginil. Strah, da jih bodo odkrili, pa nikoli. Vsak košček mesa jih je opominjal, da je to, kar so naredili, narobe. V državi primanjkuje hrane. Milijoni stradajo in umirajo od lakote. Oni pa jejo meso! Potem niso zaklali nobenega prašiča več.

Čez čas je podoba odprtega prašiča zamenjala podoba družine. Oče, mati, sestre in bratje so stali okrog Kirila, ki je ležal na postelji, izmučen od bolečine, čakajoč odrešitev. Kiril se je spraševal, od kod so se vzeli. Še sam ni vedel, kje je. Kako bi ga družina lahko našla? Zato je bil toliko bolj prepričan, da umira. Prišli so se posloviti. Prišli so od daleč, ne z vlakom ali na tovornjaku, pač pa kot duhovi. Prišli so, da v teh zadnjih trenutkih ne bi bil sam. Pospremili ga bodo na prag tega sveta. Z druge strani bodo prišli predniki, ki so odšli pred njim. Živi in mrtvi se ne bodo videli, Kiril, ki bo vmes, pa bo lahko za nekaj trenutkov videl prve in druge. Če mu bodo živi dali sporočilo za mrtve, ga bo odnesel s seboj.

Vendar Kiril ni stopil na drugo stran. Medtem ko je vročičen in spenjen okrog ust čakal, da ga neznana sila potisne proti robu sveta, se je s tiste strani pojavila ženska, ovita v meglico kot privid. Meglica okoli ženske se je z vsakim korakom, ki ga je naredila, redčila. Podoba je postajala vse jasnejša in resničnejša. Ko je ženska prišla do postelje, se je sklonila in se s kazalcem in sredincem dotaknila Kirilovega čela. Glasovi v glavi so utihnili, kot da bi jim dotik zaprl usta. Bolečina je izginila. Kiril je začutil, da mu pljuč nič več ne stiska. Začutil je srce, ki mu je udarilo močnejše, čutil je moči, ki so se začele vračati. Žensko je hotel vprašati, kdo je. Hotel se ji je zahvaliti, a je skupaj z očetom, materjo, sestrami in brati izginila, še preden je odprl usta. Kljub razburjenju je hitro potonil v spanec.

Ko je spet odprl oči, je na mizi pred njim stala skodelica, iz katere se je kadilo. Spij, dokler je čaj vroč, mu je rekla ženska, ki ni bila ne žena ne bolničarka. Moški jo je zmedeno pogledal. Potem se je razgledal po prostoru. Nazadnje se je spomnil, da je v hiši Galine Elizavete, daleč od bojišča in še dlje od doma. Prikimal ji je in z obema rokama prijel skodelico, da bi si pogrel roke. Medtem ko je delal kratke požirke vroče pijače, je začutil, da ima noge bose. Preden je odložil skodelico, je pogledal pod mizo. Res je bil bos. Medtem ko si dremal, sem te sezula, mu je rekla ženska, ko je videla, da gleda pod mizo. Čevlji se ti na nogah ne bodo posušili, se je zasmejala in mu rekla, da lahko vzame debele nogavice, ki so ležale na robu mize. Moževe so. Ampak moj mož jih ne bo več potreboval. Tudi sinovi jih ne bodo potrebovali. Tam, kjer so, ljudje ne hodijo v nogavicah. Na drugi strani je vedno toplo. Na drugi strani nikogar ne zebe, je nekoliko nagnila glavo. Lahko hodijo bos. In nikoli niso lačni. Po teh besedah je obmolnila.

Kiril je obul debele volnene nogavice in naredil še nekaj požirkov čaja. Potem si je pomel oči in se razgledal po koči. V kotu pod križem je zagledal fotografijo. Na njej so bili Galina Elizaveta in štirje moški. Eden je bil starejši, trije mlajši. Tisti, ki ne potrebujejo nogavic, je pomislil Kiril. Ko je Galina opazila, da Kiril gleda fotografijo, je stopila v kot in jo vzela v roke. Moji fantje, je rekla in jo trenutek pozneje podala Kirilu. Tisti dan je bil najlepši dan mojega življenja. Tisti dan sem imela vse. Ves svet je bil moj! S tema dvema rokama sem ga lahko objela! To ti povem. Popoldne smo se sprehodili med njivami. Mož si je ogledal zeleno klasje. Rekel je, da tako polno ni bilo že šest ali sedem let. Rekel je: samo še nekaj tednov, pa bodo prihrumeli kombajni. Samo še malo, pa bo konec lakote. Tako je rekel moj Igor enaindvajsetega junija. Naslednji dan je bilo vse drugače. Namesto kombajnov so hrumeli tanki, moža in sinove so vpoklicali v vojsko. Preden smo imeli žetev, je padel prvi sin. Kmalu za njim še drugi.

Bila sta tako mlada. Tako mlada in neizkušena. Požrla je slino. Starejši sin in mož sta zdržala dlje. Ampak vojna vse požre. Z ostrimi zobmi grize in prežvekuje, trga in včasih golta cele kose. Ostale so hčere. Ampak jaz je nisem imela, je odkimala.

Kiril ji je vrnil fotografijo. Galina jo je odnesla nazaj na kotno polico, pod katero je bila obešena ikona svete Anastazije. Ženska se je pokrižala, si poljubila blazinice prstov na desni roki in se z njimi dotaknila svetničine podobe. Obrnila se je k moškemu in rekla: Na potek dogodkov ne more vplivati, mi pa vedno prisluhne. Dobra poslušalka je. Kadar je stiska največja, tudi spregovori. Ne govori dosti, vendar njene besede celijo rane. Snela je ikono z zidu, stopila h Kirilu in mu jo podala. Meni nima več kaj povedati. Nasprotno pa lahko tebi še veliko. Od zdaj naj bo tvoja.

Kirilu je ob pogledu na podobo postalo vroče. Ženska, ki je utišala bolečino! Ne, je dvignil roke v bran, ne morem. Takšno darilo ne pride v poštev. Kdo bo prisluhnil tebi, če jo odnesem s seboj? Že dnevi so predolgi, kaj šele noči! Ne morem, je odkimal. Sprejmi, mu je ženska v roke potisnila ikono. Pomagala ti bo. Pri meni je svoje opravila. No, daj ...

Zunaj se je začelo mračiti. Kiril si je obul čevlje, ki še niso bili suhi. Vseeno. Mislil si je, da mora hišo zapustiti pred nočjo. Sicer se bo po vasi hitro začelo govoriti, da je imela Galina Elizaveta pri sebi moškega in še slabše, hitro se bo začelo govoriti, da je ubežnik pri njej prespal. Preden si je čez prsi obesil platneno torbo, zataknil za pas sekuro in odšel, ji je stisnil roko. Nič ni rekel. Tudi ženska je molčala.

Naslednje jutro je Galina Elizaveta v kuhinjskem predalu odkrila črn hlebec kruha in sveža jajca. Nekajkrat si je pomela oči, preden je verjela, da to ni privid. Uščipnila se je v levo in desno roko, potem pa pograbila nož in si čisto na tanko odrezala krajec. Sedla je na zaboj drv, pripravila oči in počasi žvečila grizljaj za grizljajem. Ko je bila pri koncu, je še dolgo sedela z zaprtimi očmi, še dolgo je uživala v okusu, ki se ji je razlival po jeziku, in vonju, ki ga je imela v nosnicah.

*Edogava Ranpo***Gosenica**

Tokiko se je poslovila od ljudi v glavnem poslopju in se v mraku namenila čez prostrano, s plevelom že divje zaraslo dvorišče proti hiši, v kateri je živela skupaj z možem, ter si v mislih ponavljala prazne laskave besede, ki ji jih je še malo prej govoril gospodar glavnega poslopja, rezervni generalmajor, da jo je navdajal zoprn občutek, kakor da prežvekuje pečen jajčevce, prelit s sladko sojino omako, svojo najbolj osovraženo jed.

“Neomajna zvestoba poročnika Sunage (kako smešno, da je generalmajor še zdaj klical tega pohabljenega vojaka, skoraj že nič več podobnega človeku, s starim častnim nazivom) je naši vojski, se razume, v velik ponos, a zanjo ve zdaj že ves svet. Toda za tvojo krepost ... Tri leta že predano skrbiš za pohabljenega vojaka, pa ob tem niti obraza nisi nikoli skremžila, kaj šele, da bi zahtevala kaj zase! Kdo bo morda rekel: Ženi se tako spodobi! Toda ne, tvoji kreposti ni para. Vedi, da sem zelo prevzet! Ljudje danes pretakajo solze ob takih zgodbah! Toda – zgodbe še ni konec, dolga pot je še pred tabo, zato te moram prositi, da mu še naprej stojiš ob strani kot doslej!”

Stari generalmajor Vášio je vsakič, ko je naletel nanjo, brez izjeme, kakor da ne bi mogel mimo brez besed, začel stresati hvalo njej in njenemu možu, invalidnemu poročniku Sunagi, nekoč svojemu podrejenemu, zdaj pa vzdrževancu v svojem gospodinjstvu. Za Tokiko so bile te besede kakor prej omenjeni pečeni jajčevce v sladki sojini omaki, zato je po navadi, kadar se je odpravila h gospe ali njeni hčeri na klepet, najprej preverila, ali je doma ali ne, da se je tako po možnosti izognila srečanju z njim; ker pa vendarle ni mogla vseh dolgih dni presedeti le ob svojem negibnem, mutastem možu, je prihajala vedno pogosteje in ji ni preostalo nič drugega, kot da ga posluša.

Te besede hvale so v začetku zares ščegetale Tokiko okoli srca z nedopovedljivo prijetnim občutkom ponosa, saj so se vendar tako lepo podale

njenemu požrtvovalnemu duhu in njeni izjemni kreposti, toda zadnje čase jih ni mogla več sprejemati tako voljno kot prej. Še več kot to, začejala se jih je bati. Groza jo je obhajala, kadar so bile izrečene, kakor da bi kdo s prstom pokazal nanjo in jo obtožil: Postavljaš se z lepim imenom kreposti, na skritem pa delaš tak ostuden greh!

Težko je verjela, da se lahko človek v svoji notranjosti tako strašno spremeni. Sprva je bila še tako nevedna in plašna, krepostna žena v pravem pomenu besede, zdaj pa, naj je bila navzven njena podoba takšna ali drugačna, ji je demon prepredel srce s pohotnostjo, da se ji je ježila koža, toliko bolj, ko je slednjič začela v svojem pokvečenem možu (pokvečenem preveč odvratno, da bi bila beseda pokvečen še dovolj), nekoč herojskem branilcu domovine, videvati samo še nekakšno orodje, samo še divjo žival, ki jo goji le zato, da si z njo teši pohoto.

Od kod neki se je vzela ta sprijeni demon? Je mar tako učinkoval nerazumljivi čar tiste rumene kepe mesa (kajti njen mož, poročnik Sunaga, je bil le še kepa rumenega mesa, in tak, kot kaka defektna vrtavka, je v njej podžigal samo pohoto)? Ali pa je delovala neka neznana sila, ki je prežemala njeno tridesetletno telo? Morda pa je bilo v resnici oboje ...

Vsakokrat ko jo je stari Vašio ogovoril, se je Tokiko počutila neznosno krivo, zdaj zaradi svojega telesa, ki se je v zadnjem času opazno poredilo, zdaj zaradi telesnega vonja, za katerega se ji je zdelo, da puhti od nje.

“Joj, zakaj se vendar takole redim kot kaka pehta?”

Proti pričakovanjem pa je bila v obraz pretirano bleda, toda stari generalmajor je vedno, kadar se je ustopil in začel napletati tiste hvalnice, oprezal le po njenem zamaščenem telesu, in morda je bil to tudi poglavitni vzrok, da Tokiko generalmajorja ni marala.

Med glavnim poslopljem in hišo je bilo skoraj za nekaj minut hoje, kot je običajno v samotnih vaseh. Zemljišče vmes je bilo zanemarjeno in brez poti. Skozi rastje so se rade plazile kače, tam, kjer je trava prekrivala star vodnjak, bi bil neroden korak lahko usoden. Obsežno posestvo je le zaradi lepšega ograjevala neenakomerno raščena živa meja. Onkraj nje so se razprostirali polja in njive, še naprej v daljavi pa je pred gozdčkom, ki je obdajal svetišče Háciman, kot samotna črna pega stala enonadstropna hiša, bivališče Tokiko in njenega moža.

Na nebu je zasvetila zvezda, nato še ena. V sobi je zdaj gotovo že popolnoma temno. Kadar Tokiko ni pustila prižgane luči, je mož, ki ni imel moči, da bi jo prižgal sam, kot kup mesa, sloneč na talnem sedežu, ali pa, če je zdrsnil z njega, valjajoč se po tleh, lahko le mežikal v temo. S pomilovanjem je pomislila na to in po hrbtu jo je mrzlo spreletelo od gnusa, obupa in žalosti, toda vmes so se primešali tudi prijetno ščemeči občutki.

Bližala se je hiši in že je lahko videla razprte oknice v prvem nadstropju, ki so črno zijale, kakor da bi hotele o nečem spregovoriti, nato pa je zaslišala pridušeni top top, zvok udarcev po tleh. A-ah, spet to počne, je pomislila in pri srcu jo je stisnilo, da so ji solze stopile v oči. Kakor bi zdrav človek potrkal z roko in koga poklical, tako je njen invalidni mož, ležeč na hrbtu, z glavo butal ob tla in nestrpno klical njo, Tokiko, svojo edino oporo.

“Že grem, že grem! Si verjetno že lačen, kajne?” je rekla Tokiko, vendar le iz navade, kajti vedela je, da je mož ne sliši, in pohitela skozi kuhinjska vrata ter se po lestvenih stopnicah povzpela v nadstropje.

Soba v nadstropju je merila šest rogoznic, imela je okrasno alkovo, čeprav v njej ni bilo nobenega okrasja, in v kotu alkove je stala svetilka, poleg nje pa so ležale vžigalice.

“Ti ubožec, si me moral čakati! Ah, oprosti, oprosti!” je z glasom matere, ki prigovarja dojenčku, začela Tokiko. “Tako j bo, tako j! Nikar ne priganjaj, saj veš, da v temi ne morem nič. Bom tako j prižgala luč, samo še malo, samo še malo!” je nadaljevala svoj samogovor (kajti njen mož je bil popolnoma gluha) in medtem prižgala luč ter jo odnesla k mizici na drugi konec sobe.

Pred mizico je stal sedež, oblazinjen z ročno vzorčenim muslinastim blagom in z nekim novim patentom, toda bil je prazen, šele daleč stran od njega se je po tleh valjala nekakšna prečudna stvar. Ta stvar je imela na sebi starinski kimono iz óšimske svile, toda bolj kot oblečena je bila videti le nekako ohomotana vanj ali raje, bila je videti kot brezoblična, v svilo zavita gmota, malomarno vržena na tla. In na koncu te gmote je štrlela ven človeška glava in udarjala ob tla, top top, top top, da je spominjala na klinoglavo kobilico ali morda na kak nedojemljiv avtomat, ter se zaradi nasprotne sile z vsakim udarcem po malem premikala po prostoru.

“Kaj pa se je treba tako razburjati! Kaj je vendar? Tole?” Tokiko je naredila gib z roko, ki je pomenil jesti. “Ne? Hmmm, kaj pa potem? Tole?” Zdaj je naredila gib za nekaj drugega.

Toda njen nemi mož je ob vsakem vprašanju le odkimal in spet začel še bolj nestrpno udarjati z glavo ob tla.

Ves njegov obraz je bil zaradi delcev granate izmaličen do neprepoznavnosti. Levega ušesa sploh ni bilo več, ostala je le majhna črna luknja, od levega koticčka ust se je do očesa poševno čez lice vlekla velika brazda, ki je kakor šiv zategovala dve polovici skupaj, od desnih senc pa se je čez glavo vzpenjala odurna brazgotina. Grlo se je vdiralo kakor izdolbeno, tudi nos in usta niso več imeli svoje oblike. Na tem pošastnem obrazu so bile kakor v odkup za grdoto vsega drugega nepoškodovane le jasne, okrogle oči. Bile so kakor oči nedolžnega otroka, ki so zdaj divje mežikale.

“To bo torej, nekaj bi mi rad povedal. Prav, počakaj malo, no.” Tokiko je iz miznega predala vzela beležnico in svinčnik, le-tega vtaknila v pohabljenčeva skrivenčena usta in zraven primaknila odprto beležnico. Njen nemi mož ni mogel niti pisati, kajti ni imel ne rok ne nog, da bi z njimi lahko držal pisalo.

“Si me že sita?”

Invalid je s pisalom v ustih vlekel črke po beležnici pred seboj, podobno kot v mestih počno drugi nesrečniki na ulicah. Dolgo je trajalo, da je nanizal teh nekaj skrajno nečitljivih besed.

“Ho, ho, ho, spet si ljubosumen! Kje pa, kje pa!” Smeje se je odločno odkimala z glavo.

Toda invalid je znova začel ihtavo udarjati z glavo ob tla, zato mu je Tokiko spet primaknila beležnico k ustom. Pod svinčnikom se je negotovo izpisalo: “Kje si bila?”

Takoj ko je to videla, je Tokiko zlovoljno izpulila svinčnik invalidu iz ust, na rob beležnice napisala “Pri Vašievih” in mu jo potisnila pred oči.

“Kakor da ne bi vedel! Kam pa lahko še grem?”

Invalid je spet zahteval beležnico in napisal: “Tri ure!”

“Hočeš reči, da si me moral čakati tri ure? Oprosti, no.” Z izrazom obžalovanja se je priklonila pred njim. “Ne bom več hodila, ne bom več hodila,” je dodala in odmahnila z roko.

Poročnik Sunaga, ovit kakor cula, bi bil rad še marsikaj povedal, toda videti je bilo, da se je naveličal umetnije pisanja z usti, zato je pustil, da mu je glava omahnila. Namesto tega pa je zdaj uprl svoje velike, vsakršnih čustev polne oči v Tokiko in jo napeto gledal.

Tokiko je vedela, kako v takih primerih razvedriti moža. Besede ji namreč niso bile v pomoč, da bi z njimi podrobneje pojasnila stvari, prav tako se ni mogla zanašati na drobne odtenke pogledov, ki bi poleg njih najzgovorneje izrazili njena občutja, saj je mož postal nekoliko počasnejše pameti. Zato je vselej, kadar sta takole natakunjena končala svoj kuriozni zakonski prepir, izbrala najpriročnejše sredstvo za pomiritev.

Naenkrat se je sklonila nad moža in prekrila veliko, gladko sijočo brazdo, ki mu je vlekla usta postrani, s točo poljubov. Kmalu se je v invalidovih očeh naselil mir in okoli krivih ust se mu je zarisal oduren nasmešek, kakor da bi jokal. Tokiko ga kljub pogledu na to že iz navade ni nehala noro poljubljati. Nekaj zato, ker bi rada premagala odpor in samo sebe pripeljala do sladkega vzburjenja, ne oziraje se ne moževo grdoto, nekaj pa zato, ker jo je navdajala nenavadna želja, da bi se po mili volji izživela nad ubogim pohabljenecem, oropanim vse svobode gibanja.

Toda invalida je ta njena čezmerna naklonjenost presenetila, začel se je dušiti, zvijati od nelagodja in čudno pačiti svoj grdi obraz, kakor da bi neznosno trpel. Ob pogledu na to je Tokiko kot vedno začutila, da ji v globini telesa ščemeče narašča neko čustvo.

Kakor obsedena se je vrgla na invalida in trgaje zvelkla z njega svileno blago, v katero je bil omotan. In prednjo se je prikotalila ničemur podobna kepa mesa.

Pred časom je popolnoma upravičeno završalo v medicinski stroki, ki ni mogla doumeti, kako je lahko nekdo v takem stanju preživel, in časopisi so pisali senzacionalne, komaj verjetne zgodbe, kajti telo nekdanjega poročnika Sunage je bilo prav kakor lutka s potrganimi rokami in nogami in kot da poškodb še ne bi bilo dovolj, tudi brezupno, gnusno zmaličeno. Obe roki in obe nogi mu je bilo odtrgalo tik ob telesu, tako da je za njimi ostalo le nekaj nabrekliga mesa, po obrazu in telesu, ki je bilo samo še pošasten torzo, pa so se svetile neštete brazgotine vseh velikosti.

Toda kljub temu resnično brezupnemu videzu je bilo njegovo telo začuda dobro prehranjeno in zdravo, kolikor je za pohabljenca lahko bilo (stari generalmajor Vašio ja zasluge za to pripisoval Tokikini vdani negi; tega ni pozabil dodati svojim hvalnicam). Na vsem telesu, ki je bilo samo trup, mu je – najbrž zaradi čezmernega teka, saj drugega veselja ni imel – najbolj izstopal prav gladko napihnjeni trebuh, ki je že grozil, da se bo razpočil.

Videti je bil kot velika rumena gosenica. Ali kakor je to sama pri sebi imenovala Tokiko, bizarna, skrivenčena mesena vrtavka. Kajti včasih je s svojimi štiri mesnatimi kepami, ostanki rok in nog (konci teh ostankov so bili zadržani kakor mošnjički in koža na njih z vseh strani globoko nagubana, na sredini pa se je delala majhna, ostudna duplina), s temi mesnatimi štrclji razburjeno stresal kakor gosenica z nogami in se resnično podoben vrtavki z rameni in glavo poganjal v krogu okoli zadnjice, ki je mirovala v središču.

Čeprav ga je Tokiko zdaj razgalila, se ni posebno upiral, pač pa je, medtem ko se je kleče nagibala nad njegovo glavo, napeto gledal v njene nenaravno zožene oči, podobne očem zveri, ki preži na plen, ter v njen gladki, nekoliko otrdeli podbradek.

Tokiko je znala razbrati pomen tega pohabljenčevega pogleda. V primerih, kot je bil ta, je morala narediti le še korak, pa je izginil, kadar pa je na primer šivala zraven njega, tako da ni vedel, kaj bi sam s sabo, in je le nepremično gledal nekam v prostor, je njegov pogled postal še globlji in poln tistega žgočega trpljenja.

Oropan za vsa izmed petih čutil razen vida in tipa je invalid, ki se v svojem življenju samotarskega vojščaka za branje in podobno ni prav nič zanimal in je po doživetih travmi postal še nekoliko počasne pameti, izgubil vsak stik s pisano besedo, zato se zdaj ni mogel tolažiti z ničimer drugim kot edinole fizičnim ugodjem, prav kakor žival. A v tem mizernem, s peklenskim brezupom zaznamovanem obstoju mu je njegovo počasno pamet še vedno kdaj pa kdaj spreletel vojaški moralni čut, ki so mu ga bili vbili v glavo, ko je bil še normalen človek, in ta se je najbrž zdaj v njegovi notranjosti bojeval z meseno poželjivostjo, ki jo je njegova pohabljenost še bolj podžgala. Od tod tudi tista čudna senca trpljenja, ki je zastirala njegov pogled. Tako si je to razlagala Tokiko.

Tokiko pravzaprav ni bilo zoprno gledati tega napetega izraza trpljenja, ki je odseval v očeh nemočnega moža. Čeprav je bila sama po naravi sila jokava, je imela tudi neko čudno nagnjenje k izživljanju nad šibkejšim. Trpljenje tega ubogega pohabljenca ji je celo pomenilo neusahljiv vir vznurjenja. Zato se tudi zdaj ni imela namena ozirati na njegova občutja, pač pa je, nasprotno, kakor v naskoku napadla prav njegovo razgorelo poželjivost.

Strašen krik se je izvil Tokiko, ki jo je tlačila grda nočna mora, in naslednji hip se je vsa premočena od potu zbudila.

Na steklenem cilindru svetilke ob vzglavju so se v čudnih oblikah nabrale saje, od stanjšanega stenja je cvrčeče prasketalo. Strop in stene v sobi so bili kakor oviti v nekakšno oranžno meglico in tudi možev obraz na sosednjem ležišču – luč je odsevala ravno od brazgotine – se je oranžno svetlikal. Čeprav ni mogel slišati krika, je široko odprtih oči nepremično strmel v strop. Ura na mizi je kazala nekaj čez eno.

Vzrok nočne more je bil morda neki neprijetni telesni občutek, ki se ga je Tokiko zavedela tisti hip, ko je odprla oči, toda še preden ga je lahko razločno čutila, si je, še vedno nekoliko omotična in hkrati začudena sama nad sabo, pred oči nepričakovano priklicala nekaj drugega, nekakšno fantomsko podobo poprejšnje bizarne igrice z možem. Videla je kepo mesa, ki se hlastno vrti kakor živa vrtavka. Nato še grdo rejeno, zamaščeno telo tridesetletne ženske. In oboje se je prepletalo kakor v prizorih iz pekla. Kako ostudno, kako odvratno! Toda ta ostudnost in ta odvratnost sta kakor droga netili v njej poželenje bolj kot kateri koli drug dražljaj in sta imeli več moči, da ji vzbujata drhtavico po telesu, kakor bi si mogla po tridesetih letih življenja sploh še misliti.

“Aaa, aaa!”

Z rokami, trdno sklenjenimi čez prsi, je Tokiko gledala moža, ki je kakor polomljena lutka ležal poleg nje, ko se ji je izvil ta nedoločni, zdaj stoku, zdaj jeku podobni glas.

V tem trenutku je končno spoznala, kaj je vzrok telesnega neugodja, ki ga je čutila ob prebujenju. "Nekam prekmalu se mi zdi," je pomislila, vstala z ležišča in po lestvenih stopnicah odšla navzdol.

Ko se je vrnila in pogledala proti možu, je bil ta še vedno nepremično zazrt v strop, ne da bi se pri tem kakor koli zmenil zanjo.

"Še zmeraj razmišlja."

Nenadoma se je ob tej podobi človeka, ki takole sredi noči nepremično strmi v eno samo točko pred sabo, in nima nobenega organa, s katerim bi lahko izrazil svojo voljo, razen oči, vsa zgrozila. Resda je vedela, da je počasne pameti, toda v glavi telesno tako skrajno prizadetega človeka se je bržkone razpiral čisto drugačen svet kot pri drugih ljudeh. Kaj pa, če prav zdaj blodi po tem svojem svetu, je še pomislila in spreletela jo je zona.

Tako streznjena ni mogla več spati. V glavi ji je topotaje udarjalo, kakor da bi v njej plahutal plamen. Vsakršne blodnjave misli so ji nezadržno silile na površje in znova izginjale. Mednje so se vmešali tudi dogodki, ki so pred tremi leti tako temeljito spremenili njeno življenje.

Ko je prejela sporočilo, da so moža ranjenega pripeljali z bojišča, je najprej pomislila, da na srečo vsaj ne mrtvega. Druge žene, njene sodelavke, s katerimi se je takrat še družila, so ji celo zavidale njeno veselje. Kmalu potem so časniki začeli na veliko pisati o moževem bleščecem vojnem podvigu. Takrat je tudi izvedela, da so bile rane precej hude, toda niti predstavljala si ni, da tako zelo.

Najbrž vse življenje ne bo pozabila trenutka, ko je prišla v bolnišnico garnizona obiskat moža. Najprej jo je pričakal le njegov strahotno izmaličeni obraz, ki je izpod snežno bele rjuhe topo zrl vanjo. Že ko ji je bil zdravnik z nerazumljivimi strokovnimi izrazi razlagal, da je zaradi poškodb izgubil sluh in da zaradi kompleksnih motenj govornih organov tudi govoriti ne more, je imela oči vse rdeče in si je nenehno brisala nos. Ne da bi slutila, kakšna grozota jo še čaka.

Zdravnik je bil videti strog, vendar ni mogel skriti izraza pomilovanja, ko ji je prigovarjal, naj se nikar ne prestraši, ko se je namenil odgrniti še belo rjuho. Kar je v studu zagledala, je bil samo okrogel, v poveje ovit trup, brez rok, kjer bi morale biti roke, in brez nog, kjer bi morale biti noge, bolj podoben spaki iz morastih sanj kot človeku. Ležal je tam prav kakor neživ doprnski kip iz mavca.

Tokiko je začutila, da se ji vrti pred očmi, in se je sesedla ob vznožje postelje. Na glas je od žalosti lahko zajokala šele v drugi sobi, v katero sta jo odvedla zdravnik in sestra. Sloneč na zamazani mizi je jokala dolgo in nezadržno.

“To je popoln čudež. Poročnik Sunaga ni bil edini ranjenec, ki je izgubil obe roki in nogi, a nihče izmed drugih ni preživel. Zares, pravi čudež. Jaz pravim: to je rezultat izredne izurjenosti vojaške zdravniške ekipe in doktorja Kitamure. Verjemite, v nobeni drugi garnizijski bolnišnici na svetu še niso dosegli česa podobnega.”

Tako je zdravnik govoril jokajoči Tokiko na uho, da bi jo potolažil. Znova in znova je ponavljal besedo čudež, za katero ni bilo jasno, ali naj bo znamenje veselja ali žalosti.

Če so časopisi na veliko pisali o spektakularnem herojstvu neuničljivega poročnika Sunage, so, razumljivo, tudi o tem čudežu kirurške stroke.

Pol leta je nato minilo kot kratke sanje. Sunagov živi trup so v spremstvu nadrejenih ter nekdanjih soborcev prepeljali na njegov dom in mu skoraj še isti hip kot nadomestilo za okončine podelili odlikovanje reda zlatega škarnika pete stopnje za izredne zasluge. In medtem ko je Tokiko prelivala solze ob negovanju pohabljenca, je svet bučno proslavljal triumfalno vrnitev vojakov. Tudi k njej je od sorodnikov, znancev ter številnih meščanov kakor dež zanašalo vedno isto besedo: slava.

Ob skromni pokojnici pa sta vse teže shajala in nazadnje sta se morala prepustiti blagohotnosti nekdanjega vojaškega starešine, generalmajorja Vašia, ki jima je zastoj odstopil pomožno hišo na svojem posestvu, ter se preseliti vanjo. Ker je bilo posestvo na deželi, je njuno življenje postalo neprimerno tišje. Tudi svet je postal tišji, potem ko je minila vročica triumfalnih slavij. Nikogar izmed prejšnjih obiskovalcev ni bilo več na spregled k njima. Vznesenost nad zmagovito vojno se je iz dneva v dan bolj poglobila, z njo pa tudi hvaležnost do zaslužnih borcev. O poročniku Sunagi že ni govoril nihče več.

Tudi moževi sorodniki so skoraj popolnoma nehali zahajati k njima na dom, ali zato, ker jim je pohabljenec zbujal odpor, ali ker so se bali, da bi jima morali materialno pomagati. Podobno je bilo na njeni strani, saj staršev ni več imela, bratje in sestre pa so bili vsi po vrsti ravnodušni do nje. Nesrečni pohabljenec in njegova vdana žena sta kakor odrezana od življenja obstajala le še sama zase. Šest rogoznic v prvem nadstropju njune samotne hiše je bil zanju ves svet. In poleg tega je bil eden izmed njiju kakor glinena figura, gluha, nem in popolnoma nebogljen.

Kakor da bi na ta svet zaneslo bitje iz neke druge sfere, se je moral invalid sprva še nekaj časa spoprijemati s tem čisto drugačnim načinom življenja, saj je tudi potem, ko so se mu povrnila moči, le negibno ležal vznak in topo zrl predse. Ne glede na čas dneva je pri tem pogosto zadremal.

Ko se je Tokiko domislila pisanja z usti, da bi se lahko pogovarjala, sta bili prvi besedi, ki ju je zapisal, “časopis” in “odlikovanje”. “Časopis” je

pomenilo časopisni odrezek s člankom še iz vojne, ki je poročal o njegovem herojstvu, "odlikovanje" pa, razumljivo, tisto reda zlatega škarnika. Dobro se je namreč spominjal, da mu je, ko se je zbudil iz nezavesti, generalmajor Vašio pred nos molil prav to dvoje.

Znova in znova je invalid z istima dvema besedama zahteval ti dve stvari, in ko mu ju je Tokiko prinesla, si ju je v neskončnost ogledoval. Kadar je tako brez konca prebiral članek, je morala Tokiko molče prenašati drevenenje roke, ob tem pa se ji je vse skupaj zdelo še toliko bolj neumno, ko je opazovala čisto pravo samozadovoljstvo v moževih očeh.

A čeprav se je zgodilo šele dolgo po tistem, ko je sama začela čutiti prezir do "slave", se je je očitno nazadnje naveličal tudi invalid. Nič več ni zahteval istih dveh stvari kot prej. Kar mu je ostalo zdaj, so bila le še telesna poželenja, v njegovi pohabi še toliko bolestneje podžgana. Kakor bolnik, ki okreva po bolezni prebavil, je hlatal za hrano in ne oziraje se na trenutek zahteval ženino telo. Če se mu Tokiko ni odzvala, je naredil iz sebe ogromno meseno vrtavko in se kakor blazen začel premetavati po tleh.

Sprva je Tokiko to plašilo in navdajalo z odporom, a bolj so dnevi minevali, bolj se je tudi sama sprevračala v nenasitno pohotnico. To je bilo vse, kar sta imela zakonca od življenja, ujeta v tej hiši sredi polj, brez vsakega upanja za prihodnost in skoraj popolnoma nevedna. Kakor dve zveri, ki bosta do svojega konca živeli v kletki živalskega vrta.

Ob vsem tem je bilo zato še najbolj naravno, da je Tokiko začela videti v svojem možu nekakšno veliko igralo, s katerim lahko razpolaga po mili volji. In samo po sebi umevno je bilo, da je s svojo nenasitnostjo začela spravljati v zadrego celo svojega moža, ona, ki se je prav od tega pohabljenca šele navzela brezsravnosti in je poleg tega bolj kot kdor koli drug še vsa prekipevala od moči.

Od časa do časa je pomislila, ali ne bo morda zblaznela. Spraševala se je, od kod neki so se vzela ta zavržena čustva, in ob tem od nerazumevanja drhtela po vsem telesu.

Temu zmaličenemu, usmiljenja vrednemu orodju, ki ni niti govorilo, niti slišalo, niti se ni moglo prosto premikati, je dajalo neskončen čar to, da ni bilo iz lesa ali gline, pač pa živo bitje, ki lahko čuti veselje in jezo, žalost in srečo. In njegove okrogle oči, ki so ostale edini posrednik njegovih čustev in s katerimi je gledal zdaj tako otožno, zdaj spet tako besno, kadar se ga je Tokiko polotila v svoji nenasitni potrebi. Toda naj mu je bilo še tako hudo, kaj več od tega, da je potočil solzo, ni mogel storiti, in naj ga je še tako peklilo, ni imel roke, s katero bi ji lahko zagrozil, tako da se je moral na koncu vedno vdati njenemu vztrajnemu mamljenju, ki je v njem le boleče raznetilo že tako nenormalno slo, njej pa nikoli ni bilo

slaje pri srcu kot v trenutkih, ko je lahko tako trpinčila to nemočno živo bitje proti njegovi volji.

Za Tokikinimi stisnjenimi vekami so se tako v preskokih drug za drugim zvrstili dogodki teh treh let, najburnejše epizode, včasih po dve ali po tri prepletene med sabo. Ti spomini, ki so se kakor film nadvse živo vrstili pod njenimi vekami, so se vračali vsakič, kadar je njeno telo doživelo pretres. In kadar se je to zgodilo, je njen nagon še huje podivjal, tako da je še bolj navalila na ubogega pohabljenca. A čeprav se je tega sama zavedala, proti besnilu, ki ji je zavrelo v telesu, s svojo voljo ni mogla popolnoma nič.

Nenadoma se je zdramila in opazila, da se je soba, podobno kot njen privid, pogreznila v megličasto temo. Kakor da en privid za seboj vleče drugega, in ta drugi je zdaj počasi izginjal. Od prenapetih živcev jo je pograbil strah, v prsih ji je začelo močno razbijati. Toda ko je malo pomislila, je spoznala, da ni nič takega. Dvignila se je izpod odeje in odvila stenj v svetilki ob vzglavniku. Le plamen je dogoreval, ker je šel stenj, ki ga je bila prej privila, h koncu.

Soba se je v hipu razsvetlila. Toda čudni občutek, da je še vedno ovita v oranžno meglico, je ostal. Pramen svetlobe je Tokiko spomnil na moža ob sebi in skrivaj se je ozrla proti njemu. Še vedno je kakor prej nepremično strmela v strop.

“Koliko časa neki bo še razmišljal?”

Obšel jo je rahel stud, a bolj kot to se ji je zdelo nedopustno, da takale pokveka, ki ni ničemur več podobna, pri sebi še o čem tako globoko razmišlja. In spet je iz globin njenega telesa ščemeče privrela tista znana okrutnost.

Na vsem lepem se je z bliskovito naglico vrgla na moževo ležišče. Prav tako nenadoma ga je prijela za ramena in ga začela divje stresati.

Ob tolikšni nepričakovanosti se je invalid od presenečenja zdrznil z vsem telesom. S togotno kletvijo v očeh se je zazrl vanjo.

“Si jezen? Kaj me tako gledaš?” je kriknila Tokiko in dregnila moža. Ne da bi ga hotela znova pogledati v oči, je začela zahtevati njuno običajno igro.

“Ti nič ne pomaga, če si jezen! S tabo lahko delam, kar hočem!”

Toda naj se je še tako naprezala, invalid prav takrat ni pokazal nobenega znamenja privolitve, kot bi ga sicer. Morda je bilo krivo tisto, o čemer je razmišljal, negibno zagledan v strop, morda ga je preprosto razkačilo ženino sebično vedenje, zapičil je vanjo svoj besni pogled, da bi mu velike oči lahko zdrknile ven, in jo le gledal.

“Kaj me tako gledaš!”

Tokiko je zavpila in pritisnila obe svoji roki na njegove oči. "Kaj? Kaj?" je z norim glasom vpila naprej. Bolestna vzdraženost ji je otopila čute. Komaj se je zavedala, koliko moči je imela v prstih.

Potem pa, kakor da bi se na mig prebudila iz sanj, je spet prišla k sebi in videla, da se invalid pod njo zvija kakor obseden. Čeprav ga je bil samo trup, se je zvijal s tako neznansko močjo in tako krčevito, da je težko Tokiko odbilo vstran. Na njeno veliko začudenje mu je iz obeh oči brizgala živo rdeča kri in ves brazgotinasti obraz je imel zaripel kakor kuhan rak.

Tokiko je v tistem trenutku sprevidela nastali položaj. V svoji razvnetosti je neusmiljeno pokončala edino okno v svet, ki je možu še ostalo.

Toda ni bilo mogoče trditi, da mu je prizadejala škodo samo zaradi razvnetosti. Dobro je vedela. Od vsega se je najbolj zavedala, kako močno so moževe zgovorne oči v napoto temu, da bi lahko za vselej zaživela kot pravi zveri. Kako sovraži tisto privrženost pravici, kot bi temu rekla, ki je včasih presevala iz njih. A v teh očeh ni videla le nečesa prezira vrednega in odvečnega, pač pa še nekaj čisto drugega, nekaj še veliko ostudnejšega in srhljivejšega.

Toda to je bila laž. Mar ni globoko na dnu svojega srca tajila neke čisto druge, še srhljivejše misli? Mar ni želela narediti iz svojega moža resničnega živega trupla? Ga predelati v popolno meseno vrtavko? Narediti iz njega žive stvari brez vseh čutil razen občutka po trupu? In mar ni hotela le do kraja zadovoljiti svoje okrutnosti? Oči na invalidovem telesu so bile edino, kar je ohranilo še nekaj sledi človeškosti. Dokler so te ostale, se ji ni zdelo popolno. Ni se ji zdelo, da je resnično njena mesena vrtavka.

Ta misel je za sekundo spreletela Tokiko. Predirljivo je kriknila, pustila besno zvijajoči se kos mesa brez pomoči, se skoraj zakotalila po stopnicah in bosa stekla v temo. Tekla je na vso sapo, kakor da jo preganja nekaj grozljivega iz morastih sanj. Najprej skozi zadnja vrata, potem po vaški cesti na desno. A da hiti proti zdravnikovi hiši, oddaljeni kakih tristo korakov, se je kljub temu zavedala.

Ko je po dolgih prošnjah naposled le pripeljala zdravnika na dom, se je živi kos mesa tam še vedno zvijal enako besno kot prej. Vaški zdravnik je bil resda slišal govorice, toda živo pohabljenca ni nikoli videl, zato je ob njegovi pošastnosti obstal kot vkopan in večine tega, kar je zmedeno razlagala Tokiko, kako jo je zaneslo in je povzročila to neklicano nesrečo, niti ni slišal. Dal mu je injekcijo proti bolečinam, mu oskrbel rano, potem pa hitro izginil.

Ko se je ranjenec naposled le nehal premetavati, se je zunaj že belo svitalo.

Tokiko je v potoku solz gladila ranjenca po prsih in zraven nenehno ponavljala: "Oprosti, oprosti." Videti je bilo, da ga je zaradi ran zgrabila vročica, saj mu je obraz rdeče otekel in v prsih mu je silovito razbijalo.

Tokiko se ves dan ni ganila od bolnika. Niti obedovala ni. In ko je tako v zavedanju svoje žalosti in zločina neutrudno ožemala premočeno brisačo ter jo polagala bolniku na glavo in prsi, šepetala neskončna, napol zmešana opravičila in s prstom znova in znova pisala bolniku po prsih "odpusti mi", je nazadnje pozabila, kako mineva čas.

Proti večeru je bolniku vročina nekoliko upadla, dihanje se mu je umirilo. Tokiko je presodila, da se mu je zavest vrnila v normalno stanje, zato mu je na prsi še enkrat črko za črko razločno napisala "odpusti mi" in čakala na reakcijo. Toda od grude mesa ni bilo nobenega odgovora. Resda je izgubil vid, a bi še vedno lahko stresel z glavo, se nasmehnil ali kako drugače odgovoril na njene besede, toda ni se ne zganil ne spremenil izraza. Sodeč po načinu, kako je dihal, ni bilo verjetno, da spi. A prav tako ni bilo mogoče vedeti, ali besed, ki mu jih je napisala po koži, morda sploh ni razumel, ali pa od prevelike jeze nalašč molči. Zdaj je bil zares samo še mehka, topla materija.

Tokiko je napeto zrla v to mirujočo, z besedami težko opisljivo grudo mesa, ko jo je nenadoma do dna duše prevzel strah, kakršnega ni izkusila še nikoli v življenju, tako da je začela nezadržno drhteti.

Ni bilo dvoma, da tam leži živo bitje. Imelo je pljuča, želodec tudi. A vendar ni moglo ničesar videti. Ni moglo slišati. Ni moglo govoriti. Ni imelo rok, s katerimi bi lahko prijemalo stvari, niti nog, na katere bi se lahko postavilo pokonci. Ta svet je postal zanj večno mirovanje, neskončni molk, brezdanja tema. Kdo bi si sploh lahko kdaj predstavljal svet takšne groze? S čim bi bilo mogoče primerjati počutje človeka, ki živi v njem? Najbrž bi rad na ves glas zavpil: "Na pomoč!" Rad bi videl, če še tako nejasno. Rad bi slišal zvoke, če še tako slabotno. Rad bi se česa oklenil, kaj trdno zgrabil. A ne more nič od tega.

Tokiko je naenkrat izbruhnila v glasen jok. Ni več vzdržala sama s svojim nepopravljivim zločinom in brezupno grenkobo v srcu, hotela je koga ob sebi, hotela je videti normalnega človeka. Pustila je ubogega moža samega v sobi in ihte kakor otrok odhitela k Vašievim na dom.

Stari generalmajor Vašio je molče poslušal njeno dolgotrajno izpoved, ki ji zaradi njenega prehudega hlipanja ni mogel popolnoma slediti, in ko je končala, je od osuplosti za nekaj trenutkov ostal brez besed.

"Pojdiva zdaj najprej pogledat, kako je s poročnikom Sunago," je na posled spraval iz sebe.

Zunaj je bila že noč, zato so starcu prinesli lampijon. Zatopljena vsak v svoje misli sta molče prekoračila temni travnik in prišla do hiše.

“Nikogar ni tu! Kaj se to pravi?” je presenečeno kriknil starec, ki se je prvi povzpел v nadstropje.

“Dobro pogledjte, tam na ležišču je.” Tokiko se je povzpela za starcem in stopila mimo njega tja, kjer je še malo prej ležal njen mož. Toda zgodilo se je nekaj zares nezaslišanega. Razgrnjene rjuhe so prazno zijale pred njo.

“Lepa reč!” je še mogla reči, potem pa obstala kot vkopana.

“Iz hiše gotovo ni šel, saj ni zmožen. Treba bo pogledati po hiši,” je naposled odločil stari generalmajor. Preiskala sta obe nadstropji v hiši do zadnjega koticčka. Toda o pohabljenecu ni bilo nobenega sledu, nasprotno, odkrila sta nekaj veliko strašnejšega.

“Poglejte, kaj neki je tole?” Tokiko se je napeto zagledala v tram pri vzglavju, na katerem je še malo prej počival pohabljenec. Nekaj podobnega otroškim kracarijam, ki jih je mogoče razbrati le po precejšnjem razmisleku, je bilo zapisanega z negotovimi potezami svinčnika.

“Odpustim”

Ko je Tokiko uspelo razvozlati napisano, ji je nemudoma postalo vse jasno. Pohabljenec je odvedel svoje nerodno telo do mize, z usti poiskal svinčnik, potem pa po zanj najbrž strahovitem naporu zapustil to sporočilo.

“Da ni storil samomora?” je rekla s tresočimi se brezkrvnimi ustnicami in strahoma pogledala starca.

K Vašievim je bil takoj poslan klic v sili in na zaraslo polje med glavnim poslopjem in hišo so trumoma prihiteli služabniki, vsak s svojim lampijonom v rokah. Razdelili so se v skupine in v črni temi začeli iskati po vseh koncih polja.

S silnim razburjenjem v prsih je Tokiko stopala za starim Vašiem, sledeč medli svetlobi njegovega lampijona. Na tramu je pisalo “Odpustim”. Ni bilo dvoma, da je bil to odgovor na njene besede, ki jih je bila malo prej pisala invalidu po prsih – “Odpusti mi”. Govoril ji je: “Zdaj umrem. Toda tvoje dejanja ti ne zamerim. Bodi mirna.”

Ta velikodušnost jo je še huje zadela. Ko je pomislila, da se brez rok in nog ni mogel spustiti po stopnicah drugače, kot da se z vsem telesom prevali čez vsako stopnico posebej, jo je od žalosti in groze oblila mrzla zona.

Ko sta že nekaj časa hodila, se je naenkrat nečesa domislila. Pritajeno je šepnila proti starcu:

“Malo naprej od tod je stari vodnjak, kajne?”

“Mhm.” Stari generalmajor je samo prikimal in hodil naprej proti vodnjaku. Ogenj v lampijonu je v širjavi noči medlo osvetljeval komaj kak seženj okoli sebe.

“Tu nekje mora biti,” je rekel stari Vašio kakor sam zase, dvigajoč lampijon visoko nad sabo, da bi videl čim dlje.

Takrat pa je Tokiko spreletela nekakšna slutnja, da je obstala. Od nekod je bilo slišati rahel zvok, kakor da bi kača lazila skozi travo.

Potem sta oba skoraj hkrati zagledala isto. Ob Tokiko je celo stari generalmajor od prevelike groze obstal kot vkopan.

V mračni senci, kjer se je končavala svetloba lampijona, se je skozi gosto rastje počasi rinila popolnoma črna stvar. Podobna je bila ostudnemu plazilcu, ki z iztegnjenim vratom pazljivo opazuje pot pred seboj, in ne da bi dajala kakršen koli glas od sebe, je valovito zvijala trup, zraven pa mahaje s štirimi bulastimi izrastki ob straneh trupa na vso moč grebla po zemlji; a kakor da se telo ne bi hotelo odzvati tej vnemi, se je le ped za pedjo s težavo pomikala naprej.

Naposled pa je iztegnjeni vrat nenadoma omahnil in izginil iz vidnega območja. Listje je zašuštelo nekoliko močnejše kot prej in trup, ki se je scela obrnil navpično, se je izgubil pod zemljo, kakor da bi ga kaj povleklo. Z globokega dna se je nato razlegel le še zamolkel štrbunk.

Prav tam, preraslo s travo, je bilo ustje starega vodnjaka.

Oba sta dobro vedela, kaj se je zgodilo, a vseeno nista zbrala moči, da bi pohitela tja. Obstala sta na mestu in nemo gledala predse.

A zares nenavadno je bilo, da si je v tem napetem trenutku Tokiko kakor nehote naslikala v domišljiji prizor, kako sredi temne noči gosenica leze po suhi veji drevesa, potem pa, ko pride na konec, zaradi teže svojega nerodnega telesa zdrkne z nje in nebogljenopade v črni prostor pod seboj.

Prevedel Peter J. Vojvoda

Katarina Majerhold

Umetnost in ljubezen do umetnosti

Zdi se, da v današnjem času ljubezen do umetnosti izumira in je predvsem privesek drugih motivov ljubitelja umetnosti. Enako lahko rečemo, da se umetnost vedno bolj pojavlja v različnih kontekstih zunaj svojega primarnega delovanja. Tako jo vedno bolj opažamo v kontekstu *dekorativnega* elementa (na primer kot popestritev velikih poslovnih zgradb, bivalnih prostorov, izložbenih oken in parkov, kot ilustracije v revijah in časopisih ipd.), v kontekstu *ekonomskega in političnega* elementa (na primer: koncerti ali razstave delujejo v ekonomskem kontekstu oživljanja starega mestnega jedra, ki je po preselitvi trgovinske aktivnosti v velike trgovinske centre mrtvo; znana umetniška dela se izkoriščajo v okviru turistične dejavnosti; različni umetniki nastopajo kot agitatorji ali propagandisti na političnih zborovanjih; plesne predstave popestrijo državne praznike; znani režiserji snemajo arty reklame, v katerih nastopajo znani igralci ipd.) in ne nazadnje v kontekstu *znanstvenega* elementa (kot ilustracije vseh vrst z znanstvenimi opisi, plastike ali kipi razkrivajo, kakšni so bili na primer prvi ljudje, faraoni ipd.). V bistvu bi lahko rekli, da v tem primeru govorimo o uporabni umetnosti, ki ne razkriva pristne novosti ali inovacije, ampak popušča gledalčevi želji po znanem in vključuje površne značilnosti "novega". Enako lahko rečemo, da se pri današnji ljubezni do umetnosti razkriva predvsem površna težnja, da bi se gledalec kazal drugim na umetniških in kulturnih prireditvah in razkazoval (svoje bogastvo in ugled) pri nakupu umetniških del. Vendar bomo v tem eseju videli, da to vendarle ni vsa zgodba o današnji (ljubezni do) umetnosti in da je treba na fenomen pogledati širše ter upoštevati zgodovinski kontekst, v katerem smo.

Toda kaj je umetnost, če že govorimo o ljubezni do umetnosti, kakor jo definirajo nekateri filozofi in sami umetniki? Za Aristotela je umetnost *mimesis* tragičnih dogodkov v življenju glavnega junaka, da bi se vzpostavila etična (sočutna) nota v gledalcih (v antiki je bil človek cilj vseh

pojmovanj realnosti in poglavitno vodilo umetnosti etika); za Nietzscheja je zmes apoliničnega (urejenega, celovitega, logičnega) in dionizičnega (kaotičnega, fragmentarnega, iracionalnega), ki mora postati celostni princip življenja oziroma njegovo ustvarjajoče-uničujoče dogajanje, za Benjamina je nosilka družbenopolitičnega programa, za Rothka je posplošitev realnosti (ker umetnost reducira vse fenomene časa na enotnost čutnosti); za Duchampa je kreativni akt bipolarni odnos, ki ga konstituirata na eni strani umetnik, na drugi gledalec; pozneje ta postane posteriornost. Za Beuysa je umetnost kapital (vendar je pri tem imel v mislih duhovni kapital, dobro počutje, blaginjo ljudi), za Groysa je inovativno kombiniranje profanega prostora brez vrednosti (kantovska "dejanskost sama na sebi") in tradicionalnih kriterijev umetnosti na podlagi kulturno-ekonomske menjave, za Demarca pa nov/inovativen način interpretiranja, sestavljanja ali povezovanja že znanega.

Sami se strinjamo, da je bistvo umetnosti osebna izraznost, ki izpričuje posameznikovo življenje – čutno, čustveno in intelektualno dojetje njegovih specifičnih izkušenj, ki jih z imaginacijo in kreativnostjo preoblikuje v umetniško delo. Umetnost je torej določen način izraznosti posameznika v odnosu do tega, kar se mu godi ali se mu je godilo oziroma se godi v njegovi okolici/generaciji. Še več, je izraz njegovih subjektivnih želja, intuicije, predstav, izkušenj, misli, čustev, spominov in hrepeneja – zavednih in še bolj nezavednih.

To je podobno Duchampovi razlagi, kaj sta umetnost in umetniško delo, v njegovem delu *Creative Act*: "Če dodelimo umetniku attribute medija, moramo na estetski ravni zanikati njegovo zavedanje tega, kar dela oziroma zakaj dela. Vse njegove izbire v okviru artistske izvedbe dela tedaj pripadajo intuiciji in ne morejo biti prevedene v samoanalizo, bodisi govorjeno, zapisano ali natančno premišljeno." (Duchamp, <http://www.wisdomportal.com/Cinema-Machine/Duchamp-CreativeAct.html>). Duchamp se tukaj postavlja po robu tistim, ki zagovarjajo svojo ozaveščenost pri ustvarjanju, in postavlja njihovim trditvam nasproti dejstvo, da zgodovina umetnosti odloča o vrednosti umetniškega dela na podlagi premislekov, ki so popolnoma ločeni od racionalnih razlag, ki jih podajajo umetniki sami. "Koefficient umetnosti" stoji za tistimi subjektivnimi mehanizmi, ki producirajo to, čemur Duchamp pravi umetnost v surovem stanju (*a l'etat brut*).

Vendar pa umetnost ni le nekaj subjektivnega, ampak tudi nekaj objektivnega, saj se to subjektivno lahko izrazi le v okviru določenega umetniškega medija, ki določa objektivne (realne/čutne) pogoje in omejitve subjektivnemu. Rothko to lepo formulira: "Toda da bi razumeli, kaj so [ljudje neke dobe] 'čutili do sveta', da bi lahko vedeli, kako so njihova

pojmovanja našla izraz v čutnem zaznavanju sveta, bi si morali ogledati njihovo umetnost” (Rothko, 2008: 53), saj umetniki reducirajo vse svoje zaznave dejanskosti na najosnovnejšo raven, na katero se človek nanaša: na čutnost. (Rothko pravi, da je razlika med filozofom in umetnikom to, da je filozof reduciral celoto pojavnosti na pomen človekovega ravnanja ali etiko. “Filozof ustvarja ta enotni pogled na svet tako, da postavlja etiko za cilj vseh svojih raziskav in namesto da bi bila njegov cilj čutnost, jo je prisiljen prilagoditi harmoniji vseh drugih dejavnikov” (ibid. 54). Umetnik pa, nasprotno, dosega najvišjo enotnost tako, da reducira celotno pojavnost na čutnost. Kajti čutnost je tista temeljna človekova lastnost, ki je potrebna za spoznanje celotne resnice.)

Kaj pa je ljubezen? Za temeljno opredelitev ljubezni bomo vzeli Platonovo delo *Simpozij*, natančneje, šesti Sokratov govor, saj v njem razkrije temeljne opredelitve ljubezni, ki se po večini lepo ujemajo z nadaljnjo razpravo o ljubezni do umetnosti. Sokratovo dognanje o ljubezni bi lahko strnili v štiri faze. Najprej pravi, da je splošna opredelitev Erosa (ljubezni) tisto, kar hočemo in po čemer hrepenimo, ker tega nimamo. Hrepenimo pa po lepem, dobrem in razumnem. Če hrepenimo po nečem, česar nimamo, ali to pomeni, da je Eros grd, slab in neumen? Diotima je na to Sokratovo vprašanje odgovorila negativno in rekla, da Eros ni ne lep ne grd, ne dober ne slab, da ni ne bog ne smrtnik, ampak nekje med bogom in smrtnikom (demon) in nekje med vednostjo in nevednostjo. Njegova narava je zgrajena na tej vmesnosti. Ljubezen kot nekaj vmes pa ni nikoli dokončana, vedno se razvija. “Ljubezen je gonilna sila nenehnega gibanja, nenehnega prevrednotenja, nenehnega nastajanja” (Irigaray, 1994, 183). Drugič: ljubeči teži k temu, da bi si pridobil lepo, dobro in resnično v trajno posest, saj ga osrečuje. A kaj pomeni pridobivati si lepo, dobro, resnično v trajno posest, ki ljubečega osrečuje? Čemu, kaj mu bo? To pojasnjuje v naslednjem, tretjem koraku: s pomikanjem k lepemu se zasveti še ena pomembna stvar – v ozadju ljubezni kot ljubezni do lepega se pravzaprav napoveduje želja po oplojevanju v lepem. “Vsi ljudje nosijo v sebi plodilno slo /.../, in sicer v telesu in v duši. In kadar dozori svojih let, želi naša narava ploditi” (Platon, 1960, 99). Toda plojenje samo po sebi ni tisto, kar je lepo in kar utemeljuje namen ljubezni. Prava lepota plojenja ljubezni med zaljubljenca je pravzaprav uresničenje nesmrtnosti v smrtnosti. Plojenje in bogatenje pomeni za ljudi in za naravo na splošno, “... da bi bila kolikor moči večna in neumrljiva. To pa more doseči le s ploditvijo, zakaj ploditev nenehoma poraja novo življenje ter nadomešča staro” (ibid., 101). Četrtič: plodilnost je možna tako na telesni kot na duševni ravni. Tisti, ki skrbijo bolj za telesno, se ukvarjajo s potomstvom in ljubeznijo

do ženske, tisti, ki skrbijo bolj za duševno,¹ se ljubijo z moškimi in jih zanimajo predvsem pravičnost, krepostnost in najvišja modrost, ki je vednost o lepoti kot taki. Sokrat opisuje, kako dosežemo to najvišjo lepoto, ki je modrost in nas postavlja ob bok nesmrtnim bogovom: od ljubezni do lepega posameznega telesa preidemo k uvidu v lepoto vseh lepih teles (oziroma lepega telesa na splošno), od vseh lepih teles se povzpnejo do lepote duše, ki je vredna več od telesne lepote. Lepota duše se kaže v zmernosti, pravičnosti, krepostnosti, ki jih najdemo zapisane v običajih in zakonih. Po običajih in zakonih se povzpnejo do vednosti, ki razpre lepoto miselnega sveta, in končno naj bi se z raziskovanjem miselnega sveta razprla vednost o lepoti sami na sebi, ki se je z očmi ne da videti in ki ne nastaja in se ne spreminja.

Vendar pa se s Platonovim pogledom na ljubezen strinjamo v tem, da so pomembne neke splošne vrednote, običaji in ideje (resnice, lepega, dobrega), ki se izmenjujejo z ljubezenskim odnosom; za dovzetnost za te pa je zelo pomembno, kakšno osebnost ima ljubljena oseba, kakor opisuje Platon v delu *Fajdros*, kajti pri ljubezni ni pomemben le prenos ideje (resničnega, ki je hkrati dobro in lepo), ampak je za uspešnost in specifičnost ljubezenskega razmerja pomembno tudi, za kakšno strukturo osebnosti gre in da ta vseeno poteka s telesnimi stiki. "Če pa tako dela dlje časa in se z njim telesno dotika v telovadnicah in pri drugih družabnih zabavah, potem šele teče vir tistega veletoka, ki ga je Zevs, ko je ljubil Ganimeda, imenoval ljubezensko hrepenenje, na ljubimca in en del tega vira pronikne vanj, drugi del pa odteče, kadar ga je ljubimec poln, iz njega ven" (Platon, 1969, 43). Ko ljubezenski odnos temelji na podobnosti zanimanj in značaja, ga nujno preveva tudi manija Erosa – najboljše človeško življenje pa vključuje čaščenje konkretnega posameznika. Tako po Platonu ognjevito in borbena osebo bolj privlači oseba, ki jo vodi Aries, kot pa na primer Apolon, in bolj estetsko osebo bolj privlači oseba, ki jo vodi Afrodita, kot pa Atena. In tako kakor je pomembna osebnost pri ljubezni, tako je pri ljubezni do umetnosti pomembna tudi ljubezen do določenega avtorja ali avtorjev – do določenega izraza, ki nas bolj gane kot drugi. Se pravi, da lahko govorimo na splošno o ljubezni do umetnosti, specifično pa o ljubezni do določenih avtorjev.

A kaj pomeni avtorstvo v tem kontekstu, kdo oziroma bolje, kaj je avtor, kakor Foucault pravilno zastavi nalogo? "V resnici je edina enotnost, ki jo

¹ V Ksenofonovem *Simpoziju* najdemo zanimivo primerjavo med telesno in duševno ljubeznijo: "Tisti, ki svojo pozornost obrača le na zunanost, je podoben tistemu, ki je najel njivo. Ni mu mar za to, da se njena cena zviša, ampak le za to, da pridela čim več pridelka; tisti, ki teži k prijateljstvu, pa je bolj podoben tistemu, ki ima svojo lastno njivo" (Ksenofon, 1981, 125). Zato bo med tistima, ki dajeta le telesi in ne krepost, spoštovanje, znanje in ljubezen, hitreje minila.

lahko priznamo 'delu' kakega avtorja, določena izrazna funkcija. Predpostavljamo, da mora obstajati (tako globoka, da jo je treba predpostaviti), na kateri se opus v vseh fragmentih, tudi najbolj drobnih in nepomembnih, razodene kot izraz avtorjevega mišljenja ali izkušnje ali imaginacije ali nezavednega ali zgodovinskih določenosti, v katere je bil ujet" (Foucault, 1998, 34). Prav na to nas opozarjata Duchamp, ki smo ga že predstavili, in Rothko, ki pravi, da je funkcija umetnosti, da izraža in da nas gane.

Hkrati pa se je sam pojem avtorja in avtorstva pojavil šele v modernem času, in sicer šele takrat, ko je umetniško delo, kakor pravi Benjamin, izgubilo svojo posvečeno avro in se je spremenila celotna funkcija umetnosti. Zato Benjamin pravilno opazuje, da v visokem modernizmu namesto iz rituala in resničnosti biti umetniškega dela njena funkcija zdaj izhaja iz prakse (politike) in ekonomije. Čeprav je Benjamin verjel, da je "umetnost nosilka družbenopolitičnega programa emancipacije (politike), pa vsaka praksa po določenem preteku zgodovine postane zahteva po reintegraciji ravno merila avtentičnosti" (Benjamin, 1998, 155). Remuzealizacija kot določitev, zavarovanje mesta je posledica nenehnega procesa kulturne privatizacije. Avtorstvo oziroma avtentičnost tako v nekem zgodovinskem trenutku nadomesti funkcijo sakralnega, svetega ali ideje Dobrega, Lepega, Resničnega.

In ko že govorimo o tem, kaj naj bi bili avtorji in avtorstvo, se seveda ne moremo izogniti vprašanju po vzgibih njihovega ustvarjanja. Kakor smo že na začetku izvedeli od Duchampa, so ti vzgibi po navadi zelo osebni (partikularni) in velikokrat tudi nezavedni – lahko bi si celo dovolili reči, da avtorja (tako kot tistega, ki iz ljubezni do umetnosti kupuje umetniška dela določenih avtorjev) vodi specifičen okus, specifičen pogled. In Groys pravilno opazuje, da je bilo pri ustvarjanju umetnosti pravzaprav od nekdanj tako, saj pravi, da so se "... [d]o zdaj opazovalci umetniškega dela spraševali, kaj slika prikazuje, in so prikazano interpretirali. Toda pri umetnini je odločilno, zakaj prikazuje prav to in nič drugega. Odgovor pa zahteva raziskavo umetnikove strategije (in sicer ne v smeri tako ali drugače razumljene stvarnosti, temveč glede slik, s katerimi se umetnik identificira ali od katerih se distancira, pri tem pa je to, kar je upodobljeno, le sredstvo strategije njegovega okusa)" (Groys, 2002, 38).

Rothko sicer govori o okusu v umetnosti, kakor o kupovanju umetniških del, ki prevladuje v naši civilizaciji, slabšalno in pravi: "Naša civilizacija je, kar se umetnosti tiče, resnico nadomestila z okusom, kar prinaša več zabave in manj odgovornosti, tako da, ...[naša civilizacija] spreminja okuse enako pogosto, kot menja čepice in čevlje" (Rothko, 2008, 36). Temu se je 50 let pozneje pridružil Groys: "Živimo v družbi, v kateri ni več morale in resnice, ampak vsemu kraljuje le naš okus. Kot demokratičen

in suveren subjekt imam ustavno pravico, da razvijem svoj okus do stvari in razmerij ...” (Podkrižnik, intervju z Groysom; 2003: 38.)

Rothko je vzrok za takšen način ustvarjanja in ljubezni do umetnosti, ki se ravna samo v skladu s subjektivnimi strategijami in okusi, pripisal “pokvarjenemu” stanju duha sodobne kapitalistične družbe, ki je zaradi novih tehnologij izgubila smerokaz glede tega, kaj je zares pomembno. “Te [tehnološke] naprave, ki prihranijo čas, omogočijo prosti čas, ki naj bi ga zapolnjevalo zadovoljevanje estetskih vzgibov. Brezdelje zahteva svoje okrasje in to mora biti predvsem privlačno” (Rothko, 2008, 39).

Toda tudi v tem Rothkovem primeru lahko opazimo njegovo osebno (partikularno) izbiro, ki je zavezana določenemu zgodovinskemu, tj. modernističnemu pogledu na stvari in umetnost. “Moderna je novo (izum, inovacijo) pojmovala kot ultimativno novo(st), ki bo neomejeno zagospodovalo nad sedanostjo in prihodnostjo. Z novim so modernisti hoteli zaustaviti spreminjanje časa (zagospodariti nad časom) in s tem posledično novo navezati na destruktivnost, ki jo s seboj nosi čas (*sign of times*) oziroma vsaj nadzorovati/krmiliti smer časa in ga tako predstaviti kot napredek, usmerjen k določenemu končnemu cilju (skriti, resnični biti). Modernemu umetniku ali teoretiku se je novo kazalo kot resnično in kar določa prihodnost (ima pod nadzorom čas) in kar je še vedno povezano s starim razumevanjem kulture: mišljenje in umetnost morata adekvatno opisovati ali mimetično prikazovati svet, kakršen je – kriterij za resničnost prikaza/opisa je njegovo skladanje z dejanskostjo” (Groys, 2002, 27). Se pravi, da je umetnost, tako kot ljubezen, do začetka moderne težila k resničnemu, dobremu in lepemu.

A Groys pravilno opazuje, da je Rothkov pogled danes zastarel in neustrezen, saj živimo v globaliziranem in demokratičnem svetu, v katerem nepregledne množice ljudi nenehno proizvajajo kaj novega. “Nad vsem tem novim seveda ne moremo imeti nadzora. /.../ V takšni situaciji je izbirati mnogo pomembnejše kot proizvajati predmete, kajti z zbiranjem vsak oblikuje specifični prostor, ki je zaprt prostor njegove individualnosti. Ne more ga primerjati s podobno omejenimi okolji drugih, vse dokler niso ustvarjeni prostori primerjave in izmenjave. O sodobnem umetniku razmišljamo kot o nekom, ki prinaša v prostor svoj izbor. /.../ Včasih ni bilo tako. Avantgarden umetnik ali teoretik je bil proizvajalec, nekdo, ki je oblikoval nove predmete in postopke. To je mogoče le, če verjameš, da je svet bolj ali manj poznan prostor, ki se ga da nadzorovati. Ne verjamem, da je danes tako, in deloma nikoli ni bilo” (ibid.: 38).

Zato glede na povedano ni čudno, da smo imeli na začetku 20. stoletja opraviti z izumom nove (sedme) umetnosti, tj. filma in kina, ki uporablja izključno bežeče in efemerne podobe in je sam po sebi efemeran medij.

Kino tudi sicer pomeni kontinuirano gibanje – “(ne reprezentacija, obdarjena s premakljivostjo, temveč premakljivost kot bistvo, navzočnost in navzočnost kot *prihod*, prihod in prehajanja) premeščanja, nadaljevanja, vztrajnosti, bolj ali manj negotovega blodečega lova” (Nancy, 2009, 36). In v filmu je tudi odpravljen subjekt s svojim projektom. “Subjekt nima *projekta*, čemur pravimo *iskanje* (tu ni nobenega grala, ne zato, ker ne bi bilo na kaj upati, temveč zato, ker je upanje vse kaj drugega kot zaupanje v pričakovano, torej umišljeno prihodnost). Poleg tega prav zato ta ‘subjekt’ ni pravilno poimenovan. Ne obstaja subjekt, nosilec nekega namena ..., obstaja ... samo pozornost nekoga ... znotraj nadaljevanja tega, da se nadaljuje. V tem nadaljevanju ni nič mehanskega ali divjega. Je vsak – vsak posameznik –, ki gre do konca svoje posamičnosti” (ibid., 37). In ni čudno, da imamo prav v 20. stoletju opraviti z neslutnim razmahom avtorstva s subjektivnimi izbirami na podlagi okusa posamičnosti.

Potem ko smo definirali besede “umetnost”, “ljubezen” in “avtorstvo”, pa poskušajmo pojasniti samo besedno zvezo “ljubezen do umetnosti”. S tem merimo na ljubezen do različnih umetnosti, ki jo posamezniki čutijo, gojijo in podpirajo z različnimi oblikami, kot so obiskovanje umetniških predstav (razstav, koncertov, galerij, performansov, inštalacij, videov, filmov, gledaliških predstav) in nakupi umetniških del (kipov, slik, knjig, zgoščenk z glasbo ali filmov).

Ali je ljubezen do umetnosti nekaj, česar se da naučiti in kultivirati? Nekoliko da, nekoliko ne. Zakaj ja in zakaj ne – kaj je tisti odločujoči dejavnik za ljubezen do umetnosti? To je isto, kot če bi rekli, da se ljubezni da naučiti, in hkrati, da se je ne da naučiti. Tisto, česar se ne da naučiti, je izvirni občutek ali čustvo veselja ob pogledu na neko umetniško delo (če govorimo o kiparstvu, slikarstvu in vizualni umetnosti) ali pisano delo (če govorimo o literaturi in poeziji) in še bolj, če bi to umetniško delo imeli v lasti. Pri ljubezni do umetnosti se pokaže spremljajoči dejavnik želje po tem, da bi imeli v lasti umetniško delo, in nato še po plojenju le-tega. Da je vse to zares in brez dvoma povezano z ljubeznijo, smo predstavili s Platonovo/Sokratovo opredelitvijo ljubezni v *Simpoziju* in *Fajdroso*. Tega občutka se ne da naučiti, saj gre morda za osebnostno lastnost ali nagnjenje posameznika, da pa se ga vsaj delno privzgojiti in brez dvoma kultivirati. Saj kakor vemo iz *Simpozija*, Sokrat potrebuje ljubezen kot sredstvo za pretakanje vrhovnega filozofskega znanja (ideje resnice, dobrega in lepega) iz enega ljubimca v drugega; pri tem se ta pretaka iz starejšega (modrega) v mlajšega (ki mora imeti v sebi potencial za lepega in dobrega človeka) in se tako vzgaja, nadgrajuje ter kultivira. Poleg tega Aristotel tragiško umetnost uporablja kot sredstvo za vzgajanje etičnega občutka v ljudeh. Zato morda ni odveč, če rečemo, da se ljubezen do umetnosti

da kultivirati z domačo, na primer šolsko in občo družbeno vzgojo, pozneje pa, kakor rečeno, s samim obiskovanjem/branjem/poslušanjem umetniških del kot nadgraditvijo omenjenega.

Ljubezen do umetnosti tako ni le nekaj, s čimer se “rodiš”, ampak tudi, kar gojiš. Tisti, ki čuti ljubezen do umetnosti, jo torej tudi goji – goji ljubezen do lepe besede, branja, lepega kipa ali slike, obiskovanja koncertov, razstav, gledaliških predstav, v ta namen spoznava umetnike in z njimi razpravlja o statusu umetnosti, celo piše razprave o umetnosti ... in jo oplemeniti. Se pravi, tako kakor ima in goji človek ljubezen do določenega vizualnega izdelka (specifičnega kipa ali slike, ki jo ima tako rad, da si jo pridobi v trajno posest in pri tem pazi, da gre za original), lahko ima in goji ljubezen do pisane ali govornjene besede (pisane v obliki literarnega, dramskega ali pesniškega dela, ki si ga tako želi, da si zato kupi knjigo in pri tem pazi, za kakšno edicijo in številčni primerek gre) ali določenega glasbenega dela (klasičnega, elektronskega, hip-hopovskega ipd). Ljubezen do umetnosti tako ni nič drugega kot nezadržno in nezadržano veselje (najprej že samo ob pogledu/branju/poslušanju nekega umetniškega dela), ki se prevesi v takšno nezadržno privlačnost, da si človek želi pridobiti delo v trajno posest, potem pa še to, da ima to posedovanje pozitiven učinek dolgoročno donosne naložbe.

Ljubezen do umetnosti, gojenje ljubezni do nje, tako pomeni ohranjanje (in kultivacijo) osnovnega počela ljubezni – tj. gibanja hrepenenja po pridobivanju vedno novih in novih umetniških del, ki jim z leti raste cena, se pravi zmožnost oplojevanja. Nekateri sicer pravijo, da se v plojenju in “razmnoževanju” izgublja posvečena umetniška avra (Benjamin) in da se tako izgubi tisto stalno gibanje, nenehno prevrednotenje in nenehno nastajanje ljubezni, kakor pravi Irigarayeva: “(...) s postavitvijo razmnoževanja za cilj ljubezni se tvega izguba notranje motivacije ljubezni – njene plodnosti v ‚sami sebi‘, njene počasne in stalne regeneracije” (Irigaray, 1984, 184) – oziroma če govorimo o ljubezni do umetnosti, se čista ljubezen do umetnosti, pomešana z željo po nalaganju v umetnost, “okuži” z ljubeznijo do denarja, kajti v tem primeru, po mnenju nekaterih interpretov sodeč, ne moremo več govoriti o čisti ljubezni do umetnosti zaradi nje same, ampak je umetnost sredstvo za doseganje cilja zunaj nje same, to je denarja. Vendar pa bi lahko postavili tudi drugače in rekli, da je prav nenehno kopičenje umetniških del pravzaprav gojenje in kultiviranje ljubezni do umetnosti, saj se z večanjem zbirke in nakupov povečuje tudi znanje o umetniških delih avtorjev. Kajti če želimo kupiti določeno umetniško delo, ki ima visoko ceno, moramo navsezadnje vedeti, zakaj ima takšno (visoko) ceno – pozanimati se moramo o avtorju in umetnosti, ki jo ustvarja, in znati ovrednotiti delo glede na preostala umetniška dela na trgu.

Torej imamo tri motive ljubezni do umetnosti (hrepenenje, posedovanje in plojenje), ki so temeljne značilnosti ljubezni do umetnosti. Vendar pa je treba na to pogledati še z druge plati. Sami menimo, da moramo v ljubezni do umetnosti (pre)brati še nekaj drugega – namreč ljubezen do vsega, kar posameznik je in ljubi. Po našem mnenju je ljubezen do umetnosti izraz človeka samega in z njegovo ljubeznijo do umetnosti ter kupovanjem umetniških del se oplaja in krepi “duša” oziroma osebnost posameznika samega. Ali kakor pravi Martha Nussbaum: “Zdaj smo prišli do točke, ko je ljubimcu v interesu vse tisto, kar sam meni, da je dobro – vse, v čemer je kreativen in v čemer kreativnost pravilno izrazi celoto njegove duše. Glede na to, da je zdaj dosegel enotnost dobrega v mnogih stvareh, so njegovi mnogi dobri objekti del samega morja Dobrega” (Nussbaum; 2001, 79). Od zdaj ljubimec ali ljubitelj umetnosti in umetniških del počne veliko stvari in je z mnogimi v takšnih in drugačnih odnosih, na vse pa gleda kot na možnost ustvarjanja samega sebe in reproduciranja sebe skozi dobro in lepo, ki ga bo videl v preostalih (npr. umetniških) objektih ali s sodobnim žargonom rečeno reproduciranja njegovega okusa.

Vse to skupaj pa nakazuje, da je tisto, zaradi česar nekdo ljubi nekega avtorja ali umetniško delo ali pa umetniško delo ustvarja, navsezadnje res močno določeno s tem, kar presodi za dobro, lepo ali vredno. Damarco tako pravi, da umetnik in njegova umetniška dela ne morejo biti “absolutno negativni”. Tudi če reduciraš človeštvo na njegovo minimalno raven, ostaja upanje, vera vanj. To je bistvo civiliziranega vedenja; to je bistvo umetnosti. Sreča je posledica ukvarjanja z nečim, kar je dobro, [lepo] pravilno/[resnično]” (Damarco, v: Fabiani, 2007: 13)², in enako velja

² To, kaj je dobro, lepo in resnično, presega našo razpravo, na hitro pa podajmo kratke opredelitve vsega trojega. Tako so Grki to, kar mi imenujemo lepo, imenovali *kalon*, Rimljani pa *pulchrum*. Drugi izraz se je v latinščini obdržal vse do renesanse, ko ga je zamenjal pojem *bellum*. Morda bi bilo na tem mestu zanimivo omeniti, da so Grki pojem lepega razumeli predvsem širše od tega, kar zmorejo zaznati naše oči. S Platonom smo videli, da v to rubriko sodijo tudi same misli in običaji ter da k ideji lepega pravzaprav sodi sama ideja dobrega. Če sledimo samemu dojetju in razvoju obravnavanega pojma, kaj kmalu naletimo tudi na zoženje njegovega pomena. Stoiki so ga namreč pozneje opredeljevali samo za nekaj, kar ima pravo razmerje in privlačno barvo. Morda lahko ravno v tem poskusu obrazložitve potegnemo paralele z občasnim ali celo vse pogostejšim sedanjim dojetjem lepega. Lepo je namreč po definiciji našega sveta tisto, kar je skladno, pri katerem so mere v točno določenem zaporedju (egipčanski zlati rez), kakor pravijo današnji znanstveniki – preučevalci lepega. A niso se v vseh obdobjih ustavili ob tako reduciranih definicijah. Tako je recimo Aristotel za *lepo* definiral tisto, kar je poleg tega, da je dobro, tudi prijetno, in Kant kot nekaj, kar nam ugaja, vendar ne zaradi vtisa in ne zaradi pojma, ampak zaradi subjektivne nujnosti, na splošen, neposreden in popolnoma nekoristoljuben način (lepota je nekaj, kar nima svojega objekta). *Lepo je tako rekoč objekt brez reči*. Kot objekt brez reči se kaže kot smotrnost spoznavnosti brez spoznavnega interesa. Po Heglovo pa bi lahko rekli, da je “ves svet lep”, saj je funkcionalen in dejansko smotr. Lahko rečemo, da na splošno obstajata dva pogleda na resnico: predsokratski in sokratski. Za predsokratskega je Heidegger ponudil to (Parmenidovo) definicijo: *a-letheia* ali jasnina samo-skrivanja. Kant je trdil nekaj podobnega: da resnica v sebi skriva tudi neresnico; za sokratski pogled pa, da je resnica ujemanje izjave (teorije, eksperimenta) z dejanskostjo.

za ljubezen do umetnosti – to je navsezadnje ukvarjanje z nečim, kar ljubitelja umetnosti osrečuje, ker ljubi in zbira/oplaja tisto, kar je lepo in dobro, pa čeprav le v okviru tistega, kar posameznik ceni in reproducira na podlagi osebne izbire in okusa.

LITERATURA

- Giorgio Agamben, *Ellogio della profanazione*, v: Profanazioni, Notte-tempo, Rim 2005.
- Aristotel: *Poetika*, Ljubljana, CZ, 1982.
- Walter Benjamin, *Izbrani spisi*, Studia Humanitatis, Ljubljana 1998.
- Marcel Duchamp, *The creative act*. <http://www.wisdomportal.com/Cinema-Machine/Duchamp-CreativeAct.html>
- Michel Foucault: "Kaj je avtor?" v zborniku *Sodobna literarna teorija*, Krtina, Ljubljana 1995.
- Boris Groys: *Teorija sodobne umetnosti*, Koda, Ljubljana 2002.
- Mimi Podkrižnik, intervju z Groysom: *Umetnost lahko nekoč tudi izgine*, Ljubljana, Delo, 21. 6. 2003.
- Luce Irigaray: "Socerer's Love, Diotima's Speech" v: *Feminist Interpretation of Plato*, Penn State Press, Pennsylvania, 1994.
- Immanuel Kant: *Kritika razsodne moči*, ZRC, Ljubljana 1999.
- Ksenofon: *Simposion*, Logos, Split 1981.
- Anja Muck intervju z Richardom Demarcom: "Umetniki povzročajo težave. So provkatorji.", v: *Delo*, Ljubljana, 21. 7. 2007.
- Friedrich Nietzsche: *Izvor tragedije iz duha glasbe*, Ljubljana 1996.
- Jean-Luc Nancy: *Evidenca filma: Abbas Kiarostami*, Kino, Ljubljana 2009.
- Nussbaum, M. C.: *The Fragility of Goodness, Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge University Press, ponatis 2001.
- Platon: *Simpozij in Gorgias*, Slovenska matica, Ljubljana 1960.
- Platon: *Fajdros*, Založba obzorja Maribor, Maribor 1969.
- Mark Rothko: *Umetnikova realnost – filozofije umetnosti*, Inštitut za likovno umetnost, Ljubljana 2008.
- Jean-Paul Vernant in Pierre Vidal-Naquet: *Mit in tragedija v stari Grčiji*, Krt, Ljubljana 1989.

Aristotel je človekovo najvišje dobro (tj. srečo) definiral kot razumno delovanje v skladu z vrlino, Platon pa je dejal, da je vsaka stvar dobra, ko je takšna, kakršna je – to je vrlina oziroma Ideja Dobrega, prvo počelo, ki presega človekov um. Kant je Dobro definiral v okviru kategoričnega imperativa: "Vedno deluj tako, da bo maksima tvoje volje hkrati lahko veljala tudi kot načelo zakona, ki velja za vse." Za Rowlsa pa je Dobro povezano s pravičnostjo kot temeljnim sporazumom v družbi glede njenih institucij.

Milan Vincetič

Aleš Debeljak: *Tihotapci kamnov.*

Ljubljana: Mladinska knjiga (Knjižna zbirka Nova slovenska knjiga), 2009.

Zadnja, osma pesniška zbirka *Tihotapci kamnov* Aleša Debeljaka, ovenčana z letošnjo Jenkovo nagrado, je že na prvi pogled urejena zelo koncično: pet ciklov po osem pesmi, ki jih sestavljajo štiri široke, z notranjim ritmom umerjene kvartine, napolnjene z “že znano” Debeljakovo govorico, ki jo zaznamuje gosta, ritmizirana, a ne razpršena plazma besed, natkana z drobnimi, občutljivimi, ponekod karikiranimi šivi, ki še najbolj spominjajo na “opeke, ki tonejo v skupnem spominu”.

Debeljakovi *Tihotapci* so namreč en sam brevir (kolektivnega) spominjanja, še najbolj podoben “žarečim pikom, daljnim v tekstu in resnici”, pikom, ki puščajo na koži ali v zavesti bralca tako “temno / svetle sije (lastne) svetlobe” kot travmatičnost in skepticizem “zrelih melanholikov, (češ) mi smo banda lažniva”. Tako v pesmi, ki od daleč aludira na Kocbekovo *Igro* in po kateri je zbirka tudi naslovljena, pomenljivo piše: “Zgodaj zjutraj, preden je iz igre izpadel / zadnji bodoči pravnik, smo ostali sami, / rekruti neuporabne vojske: prenašamo / kamne od palač do tja, kjer je bil travnik”. To njihovo iz bralčevega zornega kota morda sizifovsko početje ni nič drugega kot vznemirljivo vračanje v “kraj privatnega spomina”, postajanje ob rojstni hiši, ob ljubljanskih mestnih vedutah, ulicah, tako partizanskih kot kulturnih spomenikih, grobnici narodnih herojev, v kinodvorani Komuna, džezovskem klubu, stari tovarni, pod oknom Lili Novy ter navsezadnje vnovičen reminiscentni (pre)skok v knjigarno, balinišče, na speedway, pod koše ali na železniški kolodvor, na katerem se je nekoč ustavil J. Joyce, tokrat pa ga na njem – tako bralca kot slavnega Irca – nagovarja “sestra smrti” in mu da vedeti, da je “dol šla na svojem tiru (in da) zeleni otok je zdaj tvoj novi dom, mene/nas pa si obsodila na privide”. Pesnik je v svoj katalog spominov priklical tudi celo galerijo tako samo njemu znanih prijateljev kot tudi tistih, ki ne želijo biti imenovani, ob tem pa seveda nagovarja in postavi v skupinski portret tudi znane

(tako žive kot preminule) umetnike (D. Albahari, B. Seliškar, I. Štiks, I. Andrić, I. Zabel, E. Kocbek, L. Novy, M. Pikalo, L. Hartinger ...), ki še najbolj spominjajo na “društvo nespečnikov v svetu brez izhoda”.

Prav to. Debeljakovi hodci v njegove težke, tu in tam že kar grumovske pokrajine se namreč vrtijo v krogu, kot da nočejo “čutiti ne raja ne pekla”, in obiskujejo pesnika z grenkobo svojih trpkih usod. Zato nas seveda ne preseneti pesnikova maksima “zibelka in grob, kje je tu razlika?”, ko se ustavi ob “klopi, skoraj spomeniku Edvardu Kocbeku” v tivolskem parku, v katerem dehti od “omamnega vonja akacije”, četudi “jutri bomo vsi neobzirni, / čeprav v majhnih dozah”. Kaj mu torej preostane? Da leže pod “drevo ljubezni”, “ki je znane sorte, veliko moje (njegove) blaznosti in malo lipe”? Da stopi na “palubo”, ki so jo “zasedli zbiralci perja / in porazov, (in) nikomur ni jasno, kdo je na vrsti”? Ali navsezadnje gre z “raznašalcem časopisov”, ki “bos hodi v tuji / zimi, nič prav dobro ne pomaga, zlorablja / mnoge bralce in tiskarske škrate, (in) novice / nadomešča s ploščatimi skalami Paga”?

Vsakega po malem, bi dodal, če bi se postavil v držo pesnika, ki ne verjame v iluzijo obče resnice/pravice. V zadnjih dveh verzih uvodne pesmi *Doma* namreč piše: “Poznavalsko kimam: dobro je glavo oprati in posušiti / se na hladnem zraku, dobro je vedeti, kdo plača račune”. Pesnik se torej seli v kožo zrelega premišljevalca, k temu pripomore tudi njegov esejistični dar; zdi se, da vleče črto z ravnilom, kajti hodi “v počasnem ritmu brez sinkop”, zato so tudi njegove pokrajine otrplo zamrznjene v hologramu spomina kot elegantni lok trnovskega mostu. Vse namreč teče kot prividni *slow motion*, v katerem je “veliko male drame”. Ki jo pesnik nazobča v krog, ki se začneja Tukaj, torej z “obiskom” doma, ter konča Na napačni strani s (po)potnico smrti na železniškem kolodvoru.

Vmes nas seveda kot vztrajen, a nikoli predrzen sprehajalec povede v notranjost kroga, tudi na pokopališče med žive in mrtve, med odstotne in navzoče ter navsezadnje v spiralo Notranjega kroga, v katerem se boči balkanski most z andričevsko “žensko/Jeleno, ki je ni” čez ljubljansko predsedniško palačo, pred katero se “stiska, (kot) bedni črv, ob blede skorjo”. Debeljak se namreč še kako zaveda majhnosti, a pomembnosti posameznika, ki pa v primežu velikih politično-vojnih dogodkov kaj kmalu postane minljiva žrtev, upodobljena v proklamiranem monumentu neznanega junaka. Ali kot “odložena kazen”, kajti “za skupno stvar in obstoj plemena je vse dovoljeno”. A pesnik se še kako zaveda svoje (ne)potrebne žrtve, ki bi bila plod političnih manipulacij, zato je v pesmi *Spodletelo srečanje*, ki seveda aludira na bratomor iz minule svetovne morije ter komunistično diktaturo, zapisal: “... a zdaj moram končno iti, drhtijo tla

in tanki so na meji, / pešci bojo kaznovani s samico in koristnimi deli, / vsi drugi bomo ustreljeni: to je lažje reči kot storiti”.

Že v naslednjem razdelku z naslovom *Obvezne vaje* v pesmi *Vrvohodec* precej natančno predstavi svoj življenjski kreda, ki seveda še zdaleč ni drža ne revolucionarja niti reakcionarja (ali nista navsezadnje oba revolucionarja?), ki poskušata preskočiti prepad, temveč hoja vrvohodca, ki “hodi po tenki vrvi in že to je milostno, da sploh kaj v kozarcu obdrži, ne da bi polil”. In doda: “... naši stili ravnotežja so različni, obsedenost pa ista: / priti na drugo stran, se rezila dotakniti in se vrniti”. Tudi v zadnjem razdelku, v katerega prav tako veje (samo)pomirjenost, “ponavlja to, kar ve”, ter vneto opozarja: “ne, zaboga, razbite glave tlačiti v vrelo vodo, / kjer preteklost in prihodnost sta enako neresnični / kot tekma med vulkani”. Kot odkruški spominov z dirkališča, iz “šolarjevega bluesa”, saj smo ne nazadnje “krhki in trdi kot papir na begu pred žerjavico”. Pod katero bomo nekoč le pepel, ki ga v neko drugo, priklicano resničnost spet razpiha spomin.

Pesniška zbirka Aleša Debeljaka *Tihotapci* je brez dvoma njegova najzrelejša pesniška knjiga, v kateri sicer ni prestopil bregov svoje vsem znane poetike; še več, v strugo, v kateri ni ne deročine niti brzic – začrtal jo je že v *Zamenjavah v Pesniškem almanahu mladih* (1982) – je tudi tokrat spustil umirjen tok, reko s pristani in rokavi, v katerih se odslikavajo spominski refleksi kot vabljeni, a ne zahrbtni tolmunji, ki te dobesedno posrkajo vase. Mene so resnično “odtihotapili” v potemnjene in magične globine, kot bodo tudi vse druge sladokusce, saj s(m)o prepričani, da bo prav s svojo (navidezno) oljnato gladino dodobra razburkala vode sodobne slovenske poezije.

Lucija Stepančič

Uroš Zupan: *Rilke proti Novim fosilom.*

Ljubljana: Študentska založba (zbirka Beletrina), 2009.

Variacije na temo najljubše knjige/avtorja/vplivov/vzornikov/5 naj/10 naj/celo100 naj in sploh vseh odločilnih ali pa vsakdanje nepogrešljivih branj srečujemo kar pogosto. Od minirubrik v *Bukli* in nekdanjih miniprispevkov v kulturnem bloku po TV-dnevniku do občasnih vprašanj v intervjujih in velikopoteznih projektov, na primer tistih pri *Novi reviji* (100. številka in *Orfejev spev*), in knjige, kakršno je že davno napisal Henry Miller (*Knjige mojega življenja*).

Po vsej verjetnosti še zdaleč nisem edina, ki ji je vse to simpatično – v smrtno resno razglabljanje o literaturi vnese vsaj nekaj tistega prvinskega žara, ki je človeka sposoben zapeljati, da posveti svoje življenje črkam. Naporni cirkus, povezan z branjem in pisanjem, se sprosti in postane globoko oseben. Tudi najbolj karizmatičen pesnik ima po vsej verjetnosti neke svoje nedosegljive vzornike in najbolj tečen kritik neke v najbolj skriti kamrici srca svoje najljubše verze, še Harold Bloom in Umberto Eco imata gotovo kje na varnem kake zguljene stare knjižurice, ki sta jih prebrala najmanj že tisočkrat in jih za vse na svetu ne bi dala iz rok. V magično privlačnost tega najbolj osebnega življenja, ki ob vseh žurnalističnih posegih ostaja bolj ali manj skrito, je zdaj posvetil Uroš Zupan in razkril vsaj nekaj s kupa na svoji nočni omarici. V svoji peti esejistični zbirki se namreč predstavlja skoraj izključno kot bralec – resda kompetentnejši, bolj pustolovski in bolj navdihnjen od večine, a še vedno bralec. Ki tudi še kako dobro ve, da se pisanje formira predvsem z branjem in da je do sebe mogoče priti le po ovinku, po možnosti čim večjem (njegova vijuga sega do Kalifornije – in nazaj v rojstne Trbovlje s postankom v Ljubljani). Naj opozorim še na nekaj, kar nikakor ne more biti samoumevno: knjiga je prava hvalnica pasivnim užitek, branju, poslušanju glasbe, sprehajanju, opazovanju, potovanju, no, in tudi zadevanju. Na delu so torej vrednote, ki se mi, razen zadnje izmed naštetih, zdijo ogrožene, pri Urošu Zupanu pa

izoblikujejo svojevrsten pogled na svet in vsekakor nekaj, kar je neločljivo od njegove poezije.

Precizna žanrska opredelitev bi knjigo uvrstila nekam med avtobiografske eseje in večino tega, kar prinaša, smo lahko že brali v revijalnih objavah. Pa vendar je vredno še enkrat sestri in zbirko prebrati kot celoto, po možnosti od začetka do konca. Poglavlja si ne sledijo popolnoma kronološko, a koraki naprej in nazaj so logični: od prvega srečanja z ameriško poezijo in potovanj po Ameriki (*Vtisnjeno v samo čelo kometa*) nazaj k svoji lastni uvrščenosti v čas in prostor, se pravi v glasbo, ki se je poznavalsko poslušala v zgodnjih osemdesetih, še pred odkritjem poezije, in potem v zvezi z njo (*Rilke proti Novim fosilom*), od ritualov že skoraj formiranega avtorja in občutka cehovske pripadnosti (*DSP – Hiša na Tomšičevi 12*), pa spet krepko nazaj, čisto na začetek – kam drugam kot v otroštvo (*Neckar je lahko samo Trboveljščica*).

Pri Urošu Zupanu se je vse začelo s presenetljivim odkritjem, da lahko pesniška govorica učinkuje tudi “tukaj in zdaj, ne v neki mitični preteklosti ali pa v skrajno odtujenem vesolju”. Gre seveda za prvo srečanje z ameriško poezijo, obetavno alternativo mučnega šolskega branja, predvsem pa razumevanja poezije kot “zadnje službe božje”. Do tega je sicer upravičeno čutil tak odpor, da se v tistih najbolj rosnih letih nikakor ni mogel imeti za pesnika. Zasledovanje “žive vode” se je nadaljevalo v Delavski knjižnici ter pozneje v čitalnici Ameriškega kulturnega centra in seveda v Konzorciju, svoje pa je opravil tudi posebni naboj, ki so ga prinesla s sabo osemdeseta leta (prejšnjega stoletja): “Energija, ki je jeziku takrat še ni uspelo adekvatno zaobjeti, je bila sveža in je imela daljnosežne posledice.” Vsi, ki smo vsaj približno njegove starosti, natančno vemo, o čem govori. Saj sta imela svoj posebni pomen celo frustrirajoče pomanjkanje prevodov in težka dostopnost originalov!

Posebno mesto gre v tej knjigi prizorom s potovanj po Ameriki: njihova privlačna ležernost ustvarja najboljše ozračje za maratonsko branje. To so neskončne avtobusne vožnje po puščavski pokrajini, osamljeni moteli kot iz filmov, občutek nepredstavljive svobode in odprtosti ter seveda knjigarne in antikvariat, še posebno tisti, ki so odprti dolgo v noč. Nove možnosti, ki se s tem odpirajo poeziji, so preprosto neverjetne in avtor jih navdušeno pretresa brez konca in kraja, vanje se meče kot v nepresegljivo nirvano. To so Ginsbergovi “dolgi verzi, podobni saksofonskim frazam, za katere sem vedel (tako pravi Ginsberg), da bo Kerouac lahko slišal njihov zvok”. Pri Kerouacu ga navdušujejo “opisi mest, pokrajine in jazza, nekakšna nenavadna moč, že skoraj transcendentalna energija, ki presega večino pisanja in književnost, presega umetnost in zdrsne nekam onkraj

nje, nekam v življenje samo”. Nekaj podobnega je našel pri srbskem romanopiscu Oklopdžiću, ki je prav tako šel skozi kalifornijsko obdobje: “Tekst ne miruje, pač pa se giblje ... Vse je svetlo, okopano v neki trajni in nepojenljivi svetlobi, možnosti, ki se odpirajo junaku, pa so neslutene, že skoraj na meji sanjskosti”. Pesnikova fascinacija se sicer začne, ne pa tudi konča, z bitniki: s skrivnostno energijo je lahko prepojen celo čisto ruralen prizor s pastirjem na mostu, saj gre za pesem o prečiščenem spominu starca, ki bo pred smrtjo ugledal točno določene, jasne in močne podobe, ki si jih je nabral vzdolž poti (življenja) in bodo preživele, tudi ko njega ne bo več. Preživele, ker se je smrtnikova roka maščevala in ji je uspelo, da jih je zamrznila in petrificirala v pesmi.

Pri Urošu Zupanu gre resnično za branje, ki bralca (pesnika) obilno zasuje z neslutnimi novimi možnostmi, odpira pretoke med občutji, osmisli naključja, lirski subjekt pa posadi na letalo. Enako močna je tudi meditativna komponenta, pa naj jo najde v svojem lastnem doživljanju sveta (slavnostno občutje “statičnega brezčasa” v otroštvu) ali prepozna pri drugih. “Robert Hass v eseju Wallace Stevens piše, da posamične pesmi ostanejo v njem na isti način, kot ostanejo skladbe, ob katerih se zaljubiš, se pravi, da ostanejo kot nekakšna podoba nekega časa in ljudi iz tistega časa.”

Smo že vedeli, da je dobra poezija predvsem stvar čutov (in ne le intuicije oziroma emocije, kot je po inerciji obveljalo do današnjih dni)? Od zdaj naprej bo to popolnoma jasno in tudi avtor sam je natančen, kar se le da. “Najprej moram imeti vonje, potem zvoke, potem svetlobo: z zlatim lamejem krašene vrhove hribov po poletnih nevihtah ali pa svetleče se črte, ki se pomikajo po dnu bazena, ko jaz drsim skozi vodo in jih gledam, da bi se potem dvignil na površje po zrak ali pa se prijel za rob bazena in se ozrl v oblake in gozdove.”

Svoje mesto v tej knjigi imajo tudi droge, čeprav se avtorjeva izkušnja omejuje na lažje variante, na zakajanje v rosnih letih. Ne le zato, ker je možnost zadevanja na način “s sofisticiranega intelektualca”, ki tako odpira “vrata zavedanja”, zanemarljiva v primerjavi z možnostjo “predčasne preselitve med prikazni”: taki percepciji največ pove epizoda z Novimi fosili, prigoda, ki je zbirki esejev tudi priskrbela naslov.

Pri Urošu Zupanu, ki je kot komaj še kdo svojo mentalno pustolovščino sposoben črpati iz najbližje okolice, droge sploh nimajo večjega pomena; od kod torej neustavljiva domišljija in pesniška kondicija, ko pa avtor izhaja iz revirjev, ki so po tradicionalni sodbi popolno nasprotje vsega lepega in poetičnega? Prve namige na potenciale postapokaliptične scenerije z dimniki in rudniki so prispevali japonski alternativci, ki so pred desetletji

vse skupaj navdušeno prefotkali. Toda pesnik gre še korak dlje in zdrži brez vsakršnega stripovskega patosa: svoje okolje opazuje brez vsakršne olepšave, a hkrati neskončno bogateje. Z neizčrpno sposobnostjo odkrivanja neznanega v znanem. “Kakšne so moje Trbovlje? Kakšen je fini zlati prah, ki se je nabral v mojem duhu? Kakšen je odtis, ki ga nosim v sebi, ki je tako drugačen od stereotipne predstave, ki jo imajo ljudje o Trbovljah, in ki grozi, da bo vse prerasel?” Najprivlačnejši presežek njegovih esejev niso interpretacije, čeprav so izjemne, temveč energija, ki seva iz ozadja, mitotvorna energija vsakdanjega življenja, popolnoma spontani proces, ki resničnost, sicer z nekajdesetletno zamudo, nezgrešljivo spreminja v legendo.

Barbara Jurša

Jurij Hudolin: *Ljubezni*.

Ljubljana: Nova revija (Zbirka Samorog), 2009.

Hudolinova nova knjiga pesmi naslavlja ljubezen. Posvečena je avtorjevemu sinu in sinovi materi in z njene naslovnice nam mežika fotografija odgrnjenih rjuh. Sestavljena je iz treh delov, povezanih v krožno obliko: začne se s sklopom *Ljubezni*, ki ga preseka *Fabula*, in se vrne k *Ljubezni*. Zdi se, da je osrednji del postavljen na sredo pravzaprav zato, da bi v celoti še vedno lahko prevladala ljubezenska tematika, vendar pa v pesmih vlada precej enoten duh. V tej zbirki z močno "avtobiografsko" noto ne beremo s hormoni "pomladno opijanjenih" ljubezenskih sekvenc – ljubezen pesnika zanima kot moralno podjetje, kot prevzemanje odgovornosti zase in bližnjega ter dejavno prizadevanje za stabilno sožitje ali, drugače rečeno, kot oblikovanje družine, ki kot živo in trajno preseganje (in nadaljevanje) individuuma temu pomeni rezervoar življenjskega smisla. V delu spremljamo predvsem začudenje subjekta ob spoznanju, da je tega vendarle mogoče doseči.

Ljubezni je pesnikova sedma zbirka in morda je sedem res srečno število: od prejšnjih se razlikuje po tem, da temačnost tukaj dramatično prestreli občutek umirjene nežnosti, pripadnosti in gotovosti. Znano je, da so Hudolinove začetne pesmi z živalskimi podobami stopale po sledih Daneta Zajca, da so se dogajale na robu mitskega sveta in ubirale zaklinjevalski ton, v svoj jezik pa že od začetka pritegovale tudi ščepec pogovornega. Določala sta jih estetika grdega in negativizem in razglašale so predvsem samomorilsko agonijo ter podvrženost vsega demonično uničevalnemu demiurgu. Že v prvih pesmih lahko zaznamo odpor do temeljne zavrženosti, ki jo Hudolin pripisuje pesništvu in pesnikom, ali vsaj skrajno ambivalenten odnos do svojega lastnega početja. V poznejših pesmih se pojavljajo groteskne podobe ljubljanskega vsakdanjika. Zbirko *Prividi nemirnega čudaka* poseljujejo nizkotneži, pesnik pa je temu primerno zazrt v zevajočo razpoko med sabo in svetom. V *Divjanju* najdemo

izrazito erotično motiviko, a vse do te zbirke je bila spolnost vnaprej zapisana jalovosti, tudi ko je Hudolin z napol solznim nasmeškom na licu ponosno opeval svoje donjuanstvo. V predzadnji zbirki *Govori ženska* so se prvič pojavile ljubezenske pesmi ter z njimi nakazovanje obrata k neprimerno svetlejšim čustvenim odtenkom.

Uvodna pesem v zadnji zbirki upesnjuje pesnikov dom in je zgovorno naslovljena *Hotel Ideal*. Njegovo osebo kot jadrnico drži na površju njegova partnerica, s katero se stapljata v eno. Vendar pa se v to tematiko takoj vtihotapi moteča misel na sosede, ki nimajo razvitega posluha za lepoto nočne tišine. Njihova življenja so votla kot hišice iz kart, označujeta jih zadrogiranost s farmacevtskimi izdelki ter nasilnost noža in so le del pohlevne črede, v kateri vsak oponaša drugega. Pesniški subjekt želi sebe in svoje ločiti od njih – domačo posteljo, ki je prostor šepetanja med “nežnim možem” in “nežno ženo,” bi rad obvaroval pred grobstvo in brezdušnostjo zunanjega sveta. Poudarja, da ne gre za erotično pesem, ampak za odo odrešilni intimnosti: da je povezanost zakoncev zasidrana v vsakdanjiku in da ju povezuje otroški jok. V celotni zbirki se subjekt sklicuje na ljubezen do otroka kot tisto, kar je dalo njegovim pogledom in vrednotenju novo, pravo mero in njegovemu življenju polet. Ob pogledu skozi oči svojega sina ali skozi svoje lastne oči – pogledu, na katerega vpliva skrb zanj – lahko svoje privajene načine delovanja oceni za “neumno spakovanje”, in če se česa boji, se boji umreti kot pijanec, stran od svoje družine.

Pesnika se vztrajno drži nadih slovenskega temnega modernizma; jedrce nove svetlobe prikazuje kot le s težavo izbojevano in krhko. Z melanholijo ga navdaja zavest o zlu v vsakem človeku: če se po čem razlikujemo, zatrjuje, se po tem, kako intenzivno svojo zlohoto živimo navzven. Z zbirko sporoča, da je odkril vsaj točko, na kateri ni sam oziroma na kateri se je njegova samota odprla še za nekoga. Njegovi dve ljubezni – njegova ženska in otrok – vse spremenita: “ugnezdenost v ljubezen” daje “črkam vsebino”. Napočil je čas smisla in zaupanja, da ni zapravljal svojega življenja. Tesnoba, groza, grizenje razuma, odtujenost in kar je še takih eksistencialnih občutkov se umikajo pred pristanom toplote, ki spreminja tudi pesnikov odnos do svojega prijateljevanja z literaturo. Strah pred smrtjo, občutek neobstoja ter z njima literarno ustvarjanje in ljubezen do mrež misli in besed, vse to otrpne pred mogočnim prepoznanjem lepote nekega partikularnega ženskega trebuha. Po burnem obdobju “plavanja proti sebi”, ki je bilo tudi boj s stremuštvom in lažnivostjo, boj za duševni obstanek in istovetnost, se pesniški jaz svetu ne upira več sam, kot pastorek, in pesmi, ki so bile pisane iz občutka izgubljenosti in iskanja, morda

odslej ne bodo več potrebne. Prav tako se želi od pesnika v sebi odmakniti, ker ga vidi kot implicitno nečimrnega. Predstavniki kulturniškega življenja v njegovi viziji racajo ter se obremenjeni s sabo in svojo bore majhno literarno bero pogrezajo, ker niso imeli “časa, da bi / stkali ljubezen”. Subjekt njihovemu slepomišenju energično postavlja nasproti svoje bedenje nad spanjem svojega otroka. V pesmi *Mali: Oskar* sina blagoslavlja, poln dobrih želja pogledujoč v njegovo prihodnost, ko bo ta postal starec, a ostal otroško nepokvarjen in varen pred človeškim zlom.

Osrednji razdelek, *Fabula*, pesnik posveča preminulemu prijatelju. Življenje, ki ga je nekoč živel sam, razrvano, nemirno in bohemsko, postavi nasproti življenju z(a) družino. Pred usodo svojega prijatelja, ki ne bo nikoli spoznal svojega odraslega sina, žalobno svari. Sam se odreka letom, ki so bila tako zapolnjena s praznino, da se jih ne spomni, odlaga jih in raje prikimava prizemljenosti, ki se ne sprašuje o bogu – zaradi sina, ki ga dobesedno in v prenesenem pomenu zbujajo iz spanca ter mu odpira oči. Pesnikovo “novo rojstvo”, njegova notranja preroditev, je prišlo hkrati z rojstvom njegovega otroka.

Lirski jaz ugotavlja tudi, da na slovenskem pesniškem prizorišču kronično primanjkuje čustvene živosti, velikopoteznosti in drznosti. Namesto tega opaža brezciljno zaletavanje akvarijskih rib v steklo, ki se prodaja kot “plavanje proti toku”, je pa le provokacija, ki je namenjena sami sebi in razkriva razvodenelost in mlačnost duha. “Novi revolucionarji”, pesniki tretjega tisočletja – junaki, na katerih ni nič junaškega – streljajo v prazno, ker ne poznajo človeškosti.

Subjekt zato tudi samemu sebi ne sodi obzirno, prepozna svojo nemoč in majhnost, v kateri ni tako drugačen od drugih, ter poudarja neizjemnost svoje pesniške vloge. Pesniški jaz na tem mestu ponuja lekcijo iz skromnosti: noben človek ni boljši od drugega, modro življenje je življenje “brez tožb” in misel “sam proti vsem” je iluzija. V zbirki tako evidentira proces svoje samopreobrazbe, iz katere lahko obsodi nezrelost “prevzetnega intelektualnega ponosa” in izjavi, da je tragična drža pesnika prvovrsten primer krokodiljih solz. Jasno čuti, da bi bilo zato neopravičljivo sinu ponuditi le kelih dolge tradicije “pesniškega narcizma”. Oglašajo se želja po fabuli, ki bi opravila s “preroško” pozo pesnjenja, zato ni čudno, da se pisci spremnih besed sprašujejo, ali zbirka naznanja avtorjevo slovo od poezije. To domnevo bi lahko po svoje tako potrdile kot ovrgle številne pesmi, ki se ukvarjajo z ustvarjalnim procesom pisanja: pesnjenje tukaj vodi tudi sanjarjenje, da je z njim mogoče “zagospodariti nad silnicami / mraka in morbidnim strojem / nakupovalnih vozičkov ...” Pesmi so ne nazadnje kazalec nežnosti, ki se “maščuje” tiranom in zavrača predsodke

proti poljubljanju v javnosti. Pesnik nastopa kot iskren borec proti pritlehnosti v družbi in sebi, borec za človekovo dostojanstvo. V to stvarnost njegovega prizadevanja pa vpada njegova javna podoba, ki mu je podtaknjena in mu nikakor ne ustreza.

Bralec pluje po jeziku, ki mu je znan iz prejšnjih Hudolinovih zbirk: tu in tam abstraktno besedišče, ki rado sega po tujkah, je premešano s pogovornim, posebno značilno pa je ponavljanje stavčnih vzorcev, ki vlivajo pesmim emotivno težo. Kot rečeno, si bomo lahko zbirko zapomnili po resnobno intoniranih ljubezenskih pesmih, ki ne zmorejo brez erotike: pesmih o odločitvi za nekoga, odločitvi za golo bivanje ob nekom brez preoblek, za katero je potreben pogum, in odločitvi za pritrditev “lepemu telesu brez metafore”. Prostor ljubezni se kaže kot vseobsegajoč in predvsem presegajoč literaturo: razteza se “od doline do doline” in sega celo v preteklost, ki jo s čudežem sedanje sreče briše. Pesnik daje spregovoriti jasnosti, katere izvir je, pravi, njegova čista, “globoka, nora” ljubezen, ki njegovo brezkompromisno uporniško držo po eni strani mehča, po drugi pa ji daje še bolj prepričano smer. Ob robu zasebnega sveta, svetlega ognjišča, še naprej brli senčni družbeni svet podlosti in topoglavosti, ki pesnika odbija in ki ga je doslej vselej obsojal na razbolelo samoto.

Tisto dragoceno na Hudolinovem pesnjenju ostajata izvornost in prepoznavnost njegovih slogovnih prijemov in tematik. V zadnji zbirki nas (bolj kot kdaj prej) pričakajo udarne, s poanto zaokrožene pesmi, pri katerih gre zares, za človekov smisel in minljivost oziroma za tisto najtehtnejše. Treba je priznati, da je njihova deklarativnost – to, da imajo vselej nekaj jasnega in glasnega za bregom – privlačna, pa četudi se zdi njihovo videnje sveta zato precej črno-belo.

Uroš Črnigoj

Vanja Pegan: *Potovanje na začetek poti.*

Ljubljana: Litera (Knjižna zbirka Piramida), 2009.

Vanja Pegan je po izrazu, motiviki in predvsem okolju, v katero postavlja svoje zgodbe, izrazito primorski pisatelj. Usode njegovih junakov se porajajo in razpletajo v njegovih domačih obmorskih krajih in istrskem zaledju, zaznamuje pa jih značilno mehko in nekoliko melanholično sredozemsko občutje. Peganovi nazorno lirični opisi bralca postavijo na s soncem obsijan pomol, na skalnato potko, ki se vzpenja med redkimi bori na obrobju s soncem obsijane istrske vasice, ali pa v sobo sredi blokovskega naselja, v kateri skozi z žaluzijami zastrto okno piš z morja prinaša vonj po soli.

Vanja Pegan, ki je začel svojo pisateljsko pot s slikanicami in gledališkimi igrami za otroke, je v zadnjih šestih letih, odkar izhajajo tudi njegove knjige za odrasle, napisal dve zbirki kratkih zgodb in tri romane. Z njimi je tako bralce kot tudi kritike dodobra opozoril nase. Njegovo pisanje je priljudno in berljivo, hkrati pa je na prijeten način lirično ter zaznamovano z globokim razumevanjem do človeške plati protagonistov in pretanjenim poslušom za njihovo notranje doživljanje. V Peganovih prozih delih po večini nastopajo navadni ljudje, katerih življenja zaznamujejo včasih nenavadne, a vedno čisto človeško razumljive okoliščine. V nasprotju z drugima dvema najizrazitejšima slovenskima obmorsko-istrskima pisateljema, Marjanom Tomšičem in Franjem Frančičem, katerih pisanju je Peganovo nekoliko sorodno, je Pegan manj mističen in bolj usmerjen v sodobnost od Tomšiča, v primeri s Frančičem pa svojih pretanjenih poglobljenih vpogledov v notranjost po večini samotnih junakov ne usmerja na obrobje družbe in ne opisuje nasilnih ekscesov ali družbenih krivic. Značilne teme Vanje Pegana, ki se popolnoma izrazijo tudi v tem romanu, ki je v spremnem besedilu na platnici opredeljen za “razvojnega”, so osamljenost kot “prvotno agregatno stanje” junaka, hrepenenje po ljubezni in globoka spoznanja, ki se izkristalizirajo postopoma, z življenjskimi izkušnjami in preizkušnjami.

V romanu *Potovanje na začetek poti* se Pegan tako bralcem znova predstavi kot pisatelj s svežo domišljijo in darom za povezovanje različnih ravni človeškega doživljanja v sklenjeno in razumljivo zgodbo. Pri tem ne deluje visoko umetniško ali slogovno inovatorsko, temveč na videz preprosto in skoraj lahkotno, vendar presega klišejske okvire z nevsiljivo, a sugestivno poetičnostjo, ki bralca v hipu prestavi v junakove misli, ali pa z zasanjanimi opisi pokrajine sugestivno pričara ozračje. Potem ko se je v prejšnjem, precej odmevnem romanu *Pisatelj, Adam in pilot* lotil zgodovinske tematike in spretno konstruiral “razširjeno resničnost” in panoramski vpogled v silnice, ki so skozi čas in zgodovinska dogajanja oblikovale življenjsko okolje njegovega domačega Pirana, je v romanu *Potovanje na začetek poti* nekoliko obrnil perspektivo navznoter in se še izraziteje usmeril v intimni svet posameznika, k silnicam, ki oblikujejo glavnega junaka romana, Iveka.

Ivek je otrok iz razpadle družine, ki se na pragu srednjih let sooča s svojo osamljenostjo. Njegovo življenje se je izkoreninilo z ločitvijo staršev, po kateri je z očetom zapustil kvarnerski otok svojega otroštva in šel živeti k njemu v “obmorsko mesto na severu”, ki ni poimenovano (tako kot v romanu niso poimenovani, temveč le opisani tudi vsi drugi kraji dogajanja), vendar v njem zlahka prepoznamo Koper. Ivek ob vplivu očeta, ki se zapre za obzidje hladnosti in čustvene krhkosti, za katerim se kopiči neizgovorjena preteklost, odraste v tihega in vase zaprtega fanta, ki postane briljanten računalniški strokovnjak, se veliko seli po Evropi, vendar se ves čas izogiba bližnjim človeškim stikom. Edini odklon od tega načina življenja je njegovo ljubezensko razmerje z učiteljico telovadbe Heleno, ki pa se prekine, ko Helena zapusti svojega odtujenega moža in se odloči, da si bo sama ustvarila novo življenje na drugem koncu Slovenije. Ivek se po Heleninem odhodu in očetovi smrti sčasoma vrne domov, tam pa ga vse bolj razjedata nemir in nejasno hrepenenje po izgubljenem otoku njegovega otroštva. Potem ko nenadoma umre njegov stric Tomo, ki živi na obali nasproti otoka in ki je vsa leta pomenil tisto skrajno točko, do katere je Ivek prišel, kadar se je odpravil proti otoku, se Ivek odloči, da je nazadnje napočil čas za soočenje s preteklostjo.

Njegovo dolgo potovanje nazaj k samemu sebi je v kontekstu sodobnega slovenskega romanopisja nekoliko presenetljivo predvsem zato, ker se s težavo, a vso silo notranjega vzgiba vztrajno prebija čez ovire, ki jih postavlja samemu sebi, in ker se konča s pozitivno noto. Čeprav so se Ivekove vezi z njegovim otroškim jazom zaradi okoliščin pretrgale, je vendarle mogoče in tudi treba vzpostaviti novo ravnotežje. V nasprotju s številnimi sodobnimi slovenskimi proznimi deli, v katerih junake in

antijunake vseh vrst premagujejo njihovi demoni v ozračju vsesplošne odtujenosti, zmede in novodobnega razkroja medčloveških odnosov, je *Potovanje na začetek poti* v bistvu precej staromoden roman, ki pa ima sodoben poudarek. Prav tako ne gre za pogosto varianto romana, katerega sporočilnost bi temeljila na idejah in ki bi s filozofskih izhodišč slikal stanje sveta v skladu z avtorjevim pogledom nanj. *Potovanje na začetek poti* učinkuje bolj kot preprosta pripoved, ki, ne brez poučnosti, upodablja usodo pripadnika pisateljeve generacije v njej lastnem referenčnem okviru in s samosvojo, a dovolj značilno življenjsko izkušnjo, hkrati pa nosi v sebi univerzalno sporočilo o dimenzijah, ki zaznamujejo življenje samotnega posameznika v prepoznavno današnjem svetu. Ta svet v romanu, presenetljivo, živo zaznamuje spomin na izgubljeno življenje v tesno povezani vaški in družinski skupnosti. Prav zato ni presenetljivo, da se zgodba konča z idejo o vzpostavljanju novih vezi na nove načine.

Namesto v sodobni slovenski prozi pogosteje navzočega vsesplošnega tranzicijskega razsula, v katerem so stare vrednote razpadle, nove pa še niso vzpostavljene, torej Vanja Pegan ponudi izrazito lokalno obarvano zgodbo, v kateri vrednote nikoli niso vprašljive in ki izhod za junaka vidi v vzpostavljanju kontinuitete oziroma v pomiritvi s preteklostjo. Širše družbeno ozračje je ves čas navzoče in v bistvu zgodbo tudi odločilno zaznamuje, vendar se le redko znajde čisto v ospredju. Sporočilo romana je tako izrazito pozitivno, z ugotovitvijo, da se življenje nadaljuje, da se bodo rane počasi začele celiti in da je odločilna odprtost, s pomočjo katere se začnejo tkati nove vezi. V romanu ima veliko vlogo posebno ozračje, ki obuja podobe obmorske pokrajine, hkrati pa je polno romantičnih opisov čustvovanja, zastrtega hrepenenja in občasno tudi pravljичnih podob otroštva.

Vanji Peganu je s čutom za otroško doživljanje sveta uspelo prodreti zelo globoko v zakopano resničnost osamljenega odraslega moškega in tako zasnovati vznemirljivo potovanje v njegov notranji svet. *Potovanje na začetek poti* je sicer napisano zelo preprosto in ustvarja rahel vtis, da bi v rokah drugačne vrste avtorja takšna zgodba lahko segla še globlje in bila bolj "umetniška". Vendar pa imamo opravka z romanom, ki pač bolje deluje na preprostejši, neposredni ravni. In v tem pogledu mu ni kaj očitati. Celo nasprotno. Roman prinaša nekaj prepotrebne svežine v aktualno slovensko knjižno ponudbo. Zgodba je zasnovana spretno in tekoče, poetični opisi ustvarjajo sugestivno ozračje, Pegamovo pero je disciplinirano in jasno osredotočeno od uvoda do razpleta. Skratka, pred seboj imamo delo obetavnega pisatelja in hkrati berljiv roman o osamljenosti in iskanju ljubezni z veliko srca, poetično nostalgičnih obmorskih podob in kančkom zasanjane melanholije.

Andrej Lutman

Tadej Golob: *Svinjske nogice.*

Maribor: Litera (Knjižna zbirka Piramida), 2009.

Druga knjiga pisatelja, rojenega v Lenartu v Slovenskih goricah, je dvo-delna pripoved o dveh vzponih in padcih. Jani Bevk, risar stripov in še česa, v devetindvajsetih poglavjih predstavi svojo pot iz kotlovnice. "Po trendovskih linijah novega realizma umerjen roman, ki zavibrira med svojevrstno variacijo zgodbe o zločinu na eni in nadrealistično grotesko na drugi strani, nas popelje v svet sodobnega egoizma, kjer nam prvoosebni pripovedovalec dovoli vpogled v prenekateri detajl svojega življenja, ravno v enaki meri, kot se požvižga na življenje svojih sopotnikov." Tako označuje pisarijo Gregor Lozar v spremnem besedilcu oziroma napotilu. Sabina Šinko je na naslovnico postavila pisano slikarijo, na kateri prelivajoče se barve ostrijo nekatere robove oblik in likov; to odlično dopolnjuje tematiko ter tudi način obdelave tematike, ki si jo je pisatelj vzel v osvetlitev: dolžnost in izmikanje, krpanje.

Tadej Golob ob pomoči Janija Bevka pripoveduje o družini, o sobivanju ljudi, ki so skupaj zaradi družbenih vzvodov in družabnih vzrokov, a jih družijo razdvajanje; bolj so si enotni v razdružitvi in s tem v razdružinjanju. Jani, Maja in Simon so mlada družina, ki si mora iskati skromnejše bivališče. Nepremičninar jim kot trisobno stanovanje odda kotlovnico, ki ima v tleh po kotih čepe. Kletni prostori so majhni, slabo osvetljeni, vlažni, a vsekakor sprejemljivejši od prejšnjega bivališča. Sprejemljiv je tudi urednik, morda bodoči založnik, ki Janiju ponudi možnost zaslužka: v obliki stripa naj bi predstavil književnega junaka. Risar je namreč pred rojstvom sina objavil strip z naslovom *Pofucus* in ta naj bi bil možnemu bodočemu delodajalcu zelo všeč. Sprejemljivo je tudi podnajemniško stanovanje, v katerem se bo dalo stanovati, opravljati dejavnost, od katere naj bi se dalo preživeti, in omogočiti vsaj začetno obliko preživljanja tudi potomcu. Sprejemljiva je torej revščina v skoraj najžlahtnejši obliki in mnogih preobekah. Sopotnica Maja ima priložnostno zaposlitev,

zadolžena je pri starših, da lahko plača predplačilo, in uresničuje zamisli svojega sopotnika, saj ji je dodeljena vloga skoraj dvojne skrbnice: matere in sopotnice. Sinček, ki ima nekaj možnosti, da postane sin in tudi odraste, je stičišče gibanj, ugibanj in gubanj bivajočih osebkov. Tako sestavljeno trojico dopolnjuje še nekakšen družinski prijatelj Borut, ki pomaga, kakor ve in zna. Pomaga tudi z nečim, kar se izkaže za pomoč, ki prijatelja potisne v položaj motečega, tistega, ki je odvečen na način ne toliko drugačnega kakor različnega življenjskega sloga. V tem pogledu je sinček Simon tisti, ki družinskega prijatelja uravnoveša, se pravi, da poskuša to ravnovesje doseči pri svojem očetu. Oče Jani se torej z vsem silami loteva služenja denarja, a temu početju niti ni dorasel, pa sega po različnih približnih rešitvah, ki nikakor ne ustrezajo temu, kar se od njega pričakuje. Še manj zadovolji tiste, ki od njega pričakujejo odgovornost, preudarnost, vzgojnost in tudi vzornost. Vse preveč preklinja, uporablja tako pogovorni jezik, da je na tisti meji dobrega okusa, ko je pogovor že kar brez okusa, pa zamira, postaja splet enozložnic, začetkov stavkov, povedi. Morda pa je to treba razumeti, saj kaj je pravzaprav strip: sestavljena iz slike in najmanjšega možnega števila besed, zlogov. Morda je treba razumeti tudi to, da je mogoče risati tudi na svinjsko kožo. Morda je pomembno še, da je Tadej Golob napisal knjigo z naslovom *Moške svinje*. Marsikaj je mogoče razumeti in razumevanje celo dojemati za sočustvovanje. In področje nravnosti je tisto področje, na katerem je razumevanje nekaterih dejanj na meji razumevanja, dojemanja, dopuščanja. In odpuščanja. Kolikokrat dopustiti nasilje nad seboj, drugimi, drugačnimi, različnimi, kolikokrat ponoviti splet naključja in usode, kolikokrat razložiti svoje početje s početjem okolja? Jani Bevk se o vsem tem bolj malo sprašuje. Sprašuje pa se o razlogih za svojo bedo, svoj manko, svojo razsutost. Pa si odgovarja s tolažbami, ki to niso, pa s približki, ki ga zadovoljijo le do pozabe; in se spet in spet spozabi. Tako teče čas: s spominjanjem že preživetih težav opravičuje in tudi upravičuje težave v prihodnosti, a prihodnost je tako malo zaznavna in samospraševanj o njej je premalo, da bi sedanost vzdržala. Odrivanje težav je tako tudi odrivanje časa, a kaj, ko je časa kljub temu preveč. In v zaletavanju ter prezačasnih rešitvah tava up na nekaj boljšega, vzdržljivejšega.

V svetu stavkov z množico kletvic je poudarjena nežnost, ki ni ženstvenost, ampak otroškost. V medsebojnem zažiranju in razžiranju zdravih medčloveških odnosov je novo življenje tisto področje, na katerem se prostor skrči, povezave dobe smisel, če že so in vežejo. Tadej Golob je s precej zlahkim predajanjem kar najširšemu besedišču zvočnega jezika napisal sestavljeno pripoved o končnem, zakoličenem, dokončnem.

A izhod obstaja in je v sočloveku, v bližini pomoči. Branje takšnih besedil je odvisno od odprtega pristopa do ponavljajočega se. Svežine ni; to sicer ni moteče, a je tik ob meji dopustnega. Pisarija je tako tudi duhovit prikaz osnov ustvarjalnega postopka, pri katerem je predvidljivost precej krhka zanesljivost. Družba s cenenostjo kot merilom za vpliv uspeha kaže svoje stopicanje na mestu. In izraz tega je tudi odziv osrednjega lika, osebka, ob katerem je nevzdržno živeti. Tega se zaveda tudi junak ob prehodu v svoje nasprotje. Stalna želja po samoizboljševanju daje le malo opore za resnično izboljšanje, okolje kot tako tudi ni prav vzpodbudno, trud morda ne bo poplačan in izhod je tako daleč, da nima pomena niti razmišljati o njem. Dejavnik tveganja je v ospredju preboja ob stvarih, kot so prijateljstvo, človeška toplina, ljubezen. Obstaja oklepanje, obstaja izkoriščanje družbeno določenih in zapovedanih odnosov, obstaja šibkost kot izraz bivanja.

Izraz ustvarjalnega postopka je tudi poskus hkratnega zapletanja in razpletanja v smislu prenašanja težišča z nosilca dejanja na nosilko izvrševanja dejanja. "(...) ko sem začel raziskovati zadevo oziroma jo je Maja." Moški lik je odsoten, deluje za nazaj, preobilje naloženega dela ga peha v odrivanje; predvsem sebe. Jani pač odgovornejše postopke izboljševanja svojega stanja dodeli sopotnici in se s tem rešuje odgovornosti do časa oziroma do pomanjkanja le-tega. Prenos odgovornosti je vsaj nakazan tudi glede ustvarjalca, risarja. Podlaga za risarije je lahko skoraj kar koli: miza, papir, koža. Služenje denarja je pač opravljanje storitev, obrt zahteva mojstra, ustvarjanje pa čas. Stopnjevanje prikaza raztegljivih možnosti človeške sposobnosti za odločanje omogoča Tadeju Golobu plastenje in nizanje zgodbe; vrtanje Janija Bevka po svojih izkušnjah sicer ne prinese novih plasti, a dosežek besedila je, da kljub vračanju in vztrajanju v življenjski godlji utapljajočega se osebka pisatelj najde gonilo za napredek tako pri svojem junaku kot tudi pri razbiranju besedila. Pripoved *Svinjske nogice* uspešno opravlja svoje starševsko poslanstvo.

Vesna Jurca Tadel

Režiserski ekstremi

26. septembra 2009, Mala Drama, SNG Drama Ljubljana – Samuel Beckett: Gledališka skica II, Igra

Beckettov vpliv na dramatiko in gledališče je toliko in tolikšen, da ga nima smisla posebej navajati in ponavljati. Slovenski gledališčniki se do njega neposredno ali posredno opredeljujejo v generacijsko precej širokem razponu, kot je razvidno iz zapiskov v gledališkem listu o sledovih, ki jih je njegovo delo pustilo npr. na Miletu Korunu, Matjažu Zupančiču ali Marku Sosiču. Vprašanje, kako ga bere generacija režiserjev, ki šele dobro začenjajo svojo pot na odrih, je zato toliko zanimivejše – kot tudi odgovor, ki smo ga dobili v uprizoritvi dveh Beckettovih enodejank od režiserke mlajše generacije, Ajde Valcl, ki je prvič režirala na odru Male drame.

Valclova namreč Becketta ne bere s strahospoštovanjem, ki predvideva strogo sledenje avtorjevim predpisanim in zelo omejujočim didaskalijam; niti se ne ozira na širši filozofski kontekst, v katerega se Beckettova gledališka besedila praviloma uvrščajo in ki predvideva prizadevno iskanje medvrstičnih sporočil. Bere jih preprosto z gledišča žive gledališkosti, ki se je v primerih teh dveh enodejank izkazalo za zelo učinkovit ključ.

Tako je poskušala v prvi izmed enodejank, *Gledališki skici II*, skrajno ogolele Beckettove like upodobiti kot žive, prepoznavne ljudi iz mesa in krvi – in to ji je z idealno igralsko zasedbo tudi uspelo. V tem nenavadnem, gegov polnem dramoletu Beckett prikazuje A-ja in B-ja, zalezovalca – birokrata, ki sta prišla pomagat C-ju pri samomoru; medtem ko iz svojih materialov poskušata izluščiti bistvo C-jeve osebnosti, morda celo tisto, kar ga je napeljalo na ta usodni korak, C ob njunem dialogu, ki se nikakor ne meni za njegovo navzočnost, stoji na okenski polici, na meji med dvema svetovoma, med biti in nebiti. Mučnost, imanentno napetost situacije nenehno lajšajo in prekinjajo momenti prave burleske, A in B

sta na trenutke skoraj kot Stan in Olio, in prav to neizprosno mešanje in prepletanje vzvišenega in banalnega je tisti element, ki dela Beckettove igre tako prepoznavne – pa tudi zahtevne za uprizarjanje, saj lahko zdrsnemo v karikiranje in klovnovstvo. Tokratni ustvarjalci so se tega dobro zavedali in ubrali drugo pot: A in B namreč nista le pajaca, ki se ravnata po zakonitostih, ki so zunaj dometa njunega razumevanja. V tokratni uprizoritvi sta živa človeka, psihološko izdelana do zadnje podrobnosti, tako da si zlahka predstavljamo, kako enako pedantno, skoraj bolešno in živce parajoče dosledno (Saša Tabaković) oziroma z malo bolj ohlapno radovednostjo in nervoznostjo (Bojan Emeršič) počneta tudi vse druge stvari v tistem delu njunega življenja, ki ga ne vidimo na odru. In prav s tem – s tem nanosom plasti psihološkega realizma – je, paradoksalno, na trenutke toliko bolj očitno, da sta tu pred nami dejansko ogoljena do samega bistva in podvržena zakonitostim absurda.

Kombinacija tega dramoleta z *Igro* sledi svojevrstni logiki; če namreč *Gledališka skica II* kaže trenutke pred usodnim korakom onstran, so liki v *Igri* to mejo že prestopili. M (Bojan Emeršič), Ž1 (Saša Mihelčič) in Ž2 (Silva Čušin) – tri glave, ki kukajo iz žar, njihovi izmenični kratki monologci pa so določeni z reflektorjem, ki nanje posveti – so v nekakšnih vicah, v katerih delajo rezime svojega neuspešnega ljubezenskega trikotnika. In tudi tu se zgodi podobno kot pri prvi igri: glave moža, prevarane žene in ljubice prenehajo biti le abstrakcija, ampak se na trenutke približajo podaljšku ljubezenskih trikotnikov iz čisto drugega vica, ki smo jih zadnja leta gledali na tem odru – na primer kot nekakšen odvod Barnesovih *Prerekanj*. Beckettovo poudarjanje luči, ki skače z ene glave na drugo in je pravzaprav četrti igralec, saj po eni strani daje iztočnice in po drugi jemlje besedo, pa je videti kot dobrodošla režiserjeva domislica.

Precej nenavadno, da je najnovejša uprizoritev Becketta najvznemirljivejša tam, kjer se giblje na meji paradoksalnega – kjer tako rekoč zanika Beckettovo izhodišče in se skoraj približa nekakšnemu psihološkemu realizmu, ki je v diametralnem nasprotju z Beckettovim principom abstrahiranja. Režijsko je čista, v vodenju igralcev inteligentna in dosledna; zato bo prav zanimivo videti, kako se bo režiserka lotila naslednjega besedila, ki je v izhodišču ne bo tako omejevalo.

* * *

9. oktobra 2009, SNG Drama Maribor – Vili Ravnjak: Potovanje v Rim (Caravaggio)

O naslednjih dveh predstavah težko pišem popolnoma objektivno; pri nastanku besedila za prvo sem bila napol vpletena, pri drugi pa sem imela

občasen dostop do "internih" informacij o razpoloženju v ekipi v času vaj. Pa vendar ...

Potovanje v Rim je bilo ob svojem nastanku pred dvajsetimi leti res nekaj posebnega. Kot sem takrat zapisala v uvodu v knjižno izdajo, je predstavljalo svojevrstno in času primerno "pot v Zeitgeist". Formalno je ta drama tako rekoč vzor postmodernističnih poigravanj, prehajanja med časovnimi obdobji, menjavanja vlog itn., medtem ko je vsebinsko zaobsegla celotno miselno in čutno obzorje newageevskega duhovnega obzorja, ki je bilo tedaj na vrhuncu svojega razcveta. Takrat sem jo brala kot epopejo človeškega duha, ki prinaša "spoznanje relativnosti bivanja, spoznanje o kratkotrajni udeležnosti človeškega življenja v mitični spirali strukture kozmosa, spoznanje o tuzemskem človekovem dejanju in nehanju in o onstranski karmični izravnavi vseh efemernosti".

Vse to naj bi se skrivalo v kompleksnem prepletu treh zgodb, ki potekajo v renesansi – za Caravaggievega življenja – in v takratni sedanosti (leta 1988); osebe prehajajo iz enega obdobja v drugo oziroma se podvajajo, podvajajo se tudi njihove zgodbe iz preteklosti in sedanosti ter se mešajo s svetopisemskimi. Te tri zgodbe Caravaggio umetniško upodablja in hkrati živi njihovo dejanskost ter ob njihovi pomoči išče svojo odrešitev oziroma spoznanje svojega večnostnega bistva. Dogajanje se začne v Rimu leta 1610 s Caravaggiovo smrtjo, vendar odrski Caravaggio oživi in potem sledimo po eni strani njegovi umetniški poti, ki v glavnem ponuja svojevrsten vpogled v realno podlago njegovih slikarskih motivov, po drugi pa njegovi erotični poti, ki ga vodi od modela Grazie Lene, mlade prostitutke, do novega ljubimca Tomassonija – vse do usodnega prepleta teh erotičnih niti, saj je Caravaggio hkrati zaljubljen v oba, onadva pa drug v drugega. Ko Caravaggio iz ljubosumnosti te štrene še bolj pomeša, preide na področje usodnega, saj svojega ljubimca Tomassonija v dvoboju ubije, s tem pa je izgnan iz Rima. Vmes so potaknjeni fragmenti zgodbe o Juditi in Holofernu v raznih časovnih perspektivah; eden se dogaja v bibličnem času, drugi v renesansi, tretji zdaj. Ravnjak tako nenehno vleče vzporednice med osebami iz biblije, iz Caravaggievega življenja ter s sodobnostjo, pri tem pa se nenehno izmenjujeta tudi raven resničnosti in iluzije.

Zdi se, da je Sebastijan Horvat uporabil pravi ključ za odklepanje skrinjic pomenov, ki se skrivajo v Ravnjakovem besedilu: po svojem prepoznavnem režijskem receptu (ki sicer ne učinkuje pri vsakem besedilu) se je prizorov loteval kot samostojnih zgodb, vse skupaj pa je začinil z radikalno velikim odmerkom ironije in sarkazma. Predstava deluje kot prava mala retrospektiva Horvatovih režijskih prijemov. A če mu sicer po navadi očitam premajhno selektivnost, se je tokrat izkazalo, da je Ravnjakovo besedilo naravnost idealno za takšen *laissez-faire*. Predstava

zato – enako kot besedilo – izrazito niha, tako po intenzivnosti in naboju kot po sporočilnosti. A čeprav je v njej precej navlake, je polna izjemno močnih prizorov, ki se s svojo gledališko inventivnostjo in sugestivnostjo močno zarežejo v spomin. In tudi če se nekateri detajli zdijo redundantni ali – to se pri Horvatu pogosto zgodi – larpurlartistični, imajo v tem primeru alibi za to v besedilu.

Med najbolj posrečene sodi na primer prizor med kurtizano Phyllis (novodobno Judito – odlično jo je zastavila Nataša Matjašec Rošker) in Tomassonijem, šoferjem njenega ljubimca, generala Holoferna, ki je narejen v maniri mehiških milnih oper (z naslovom “Las Salomas”), z značilnimi televizijskimi zvočnimi efekti smeha, začudenja, odobravanja in zgražanja, in se konča s posnetkom treh turbo bejb; pri tem sploh ne moti, če se spomnimo, da je Horvat na precej podoben način parodiral sodobno stanje duha že v *Lepi Vidi* s sklepnim parafraziranjem prizorov iz filma *Ves ta jazz*); pa do skrajnosti karikirani lik generala Holoferna, ki se vede kot pajac (pretresljiva epizoda Matjaža Tribušona), čisto infantilni in s tem hkrati seveda skrajno nevaren, pa popolnoma odvisen od svoje ljubice Judite, ki ga zvabi v smrt med pomenljivo odtujenim fingiranim virtualnim seksom; ali prizori z odprtja razstave, ko živi tableauxji začnejo dihati in se Caravagгиеve slike pretapljuje druga v drugo, razni kadri s platen pa oživljajo; ali dvoboj med Caravagгиеm in Tomassonijem, ki je odigran, kot da se božata z meči; ali Caravagгиеvo mehanično klicanje mrtvega ljubimca – kot da ne bi mogel dojeti, kaj se je zgodilo.

Predstava je v drugem delu veliko bolj zgoščena in koherentna ter se bolj fokusira na Caravaggia. Njegova pot vedno bolj zahaja v območje oniričnosti, večina prizorov ima atmosfero morastih sanj, ki kulminira v trenutku, ko Caravaggio na postelji kot nekakšno svojevrstno navlako/prtljago vleče za sabo vse, s katerimi je prišel v stik na svoji poti skozi življenje. Horvat konča predstavo bolj radikalno – potem ko Caravaggia najprej odnesejo kot Kristusa in po (Ravnjakovem) epilogu, teniškem dvoboju med Caravagгиеm in Tomassonijem, s katerim naj bi se iz absoluta križanja vrnili v relativnost karmične izravnave, Horvatov Caravaggio reče “Ne grem se več” in – odide.

Škoda, da je predstava dobila pravi ritem in polet – da se je začela zares sestavljati – šele skoraj čisto na koncu, ko se Caravagгиеva umetniška pot končuje; škoda, da se ni Horvat prej odločil za fokusiranje na le eno izmed preštevilnih plasti. Gre namreč za problem umetnika, njegove osebnosti, ustvarjalnosti, odnosa do preostalega sveta, a to se zaradi siceršnje nepreglednosti zgodbe o Caravagגיעu preveč razdrobi; tudi Vladimir Vlaškalić svojo vlogo sestavlja iz drobcev, ki se ne zlepijo v polnokrvno celoto

(drugi igralski dosežki pa ostajajo na ravni učinkovitih epizod, zlasti Maša Židanik Bjelobrč kot angelsko razumevajoča Caravaggieva mama v duhoviti parafrazi cankarjanskega prinašanja kave).

Namesto da bi predstava zavezujoče spregovorila o večnem prizadevanju za spoznanje meja svojega bivanja, se je zgodilo to, za kar sem pred dobrimi dvajsetimi leti trdila, da se v besedilu ne: da "... se zgodba niti za trenutek ne razdrobi v nepregledni kaos koščkov, ampak se, ravno nasprotno, sestavlja v fascinantno koherentno celoto". No, v mariborski praižvedbi se je skozi razkošni plašč fantastičnih režijskih domislic prevečkrat zasvetilo krhko in s časom svojega nastanka usodno zaznamovano okostje besedila.

* * *

10. oktobra 2009, SNG Drama Ljubljana – Thomas Middleton in William Rowley: Premenjave

Pravo nasprotje tej predstavi je bila premiera v ljubljanski Drami naslednji dan, delo avstralske režiserke, katere glavna preokupacija in kvaliteta naj bi bil – po številnih intervjujih sodeč – njen lastni sistem igre, ki ga je na podlagi svojih izkušenj in tudi travm v dolgih letih razvila in ga zdaj uporablja. Na podlagi tega, pa tudi zaradi zelo pozitivnih odzivov igralske ekipe, o katerih sem veliko slišala pred premiero, sem pričakovala, da bo predstava vsaj po igralski plati nekaj zares izjemnega ali vsaj malo novega. A od vseh teorij, ki jih režiserka opisuje, ni v predstavi videti prav nič – rezultat naj bi bila namreč vsaj popolnoma naravna igra, ki naj bi, če sem prav razumela, izvirala iz vsakega trenutka posebej; igralci naj se vloge ne bi naučili, ampak naj bi jo vsakič sproti sprožali na podlagi fiksiranih zunanjih elementov, torej naj bi se vloga dejansko ob vsaki ponovitvi rodila sproti. Morda to pripomore k boljšemu počutju igralcev, k njihovi samozavesti in trdnejši podlagi, a h končnemu učinku, k tistemu, kar pride z odra do gledalca, vsaj v tem primeru ni. In morda je prav to krivo, da je pri podajanju osnovnih informacij o likih pravzaprav prišlo do nedoslednosti, nejasnosti in celo kontradikcij.

Režiserka namreč očitno ni imela izdelane predstave o tem, kaj bi s predstavo želela povedati, katero fabulativno linijo ali temo bi želela poudariti, pač pa je vsak prizor posebej, ne oziraje se na predhodne in poznejše, preprosto – postavila na oder. Rezultat je sicer na neki način zelo čista predstava, ogoljena do skoraj prvinskih gledaliških elementov: osnovni poudarek je na igralcu in njegovem podajanju besedila; k temu naj bi čim bolj neopazno pripomogla tudi vsa preostala odrska mašinerija,

od scene do glasbe. Pa vendar se izkaže, da tak pristop – čeprav dejansko prav nič revolucionaren – pri tako kompleksnem in problematičnem tekstu, kot so *Premenjave*, ne zadostuje. Nasprotno. Izkaže se celo, da režiserkin sistem, ki ne predvideva celovitega pristopa k vlogi, ampak spodbuja iskanje primerne spomina in stanja za vsak prizor posebej, pripelje do tega, da nekatere podrobnosti detajli moteče zaštrlijo iz celote.

Premenjave veljajo za enega najboljših primerov t. i. jakobinskega gledališča, obdobja po Shakespearju, ko so optimizem njegove dobe zamenjali skepsa, pomanjkanje vere itn. Igre iz tistega časa so zato krutejše, v njih pa je čutiti pomanjkanje vere v kar koli že. V *Premenjavah* tako zasledujemo propad Beatrice, ki naj bi se po očetovi volji poročila z Alonzom, a se tik pred poroko zaljubi v plemiča Alsemera. Edini izhod iz zagate vidi v paktu z očetovim služabnikom De Floresom, ki se ji sicer studij; naroči mu umor Alonza in računa, da se bo s tem znebila tudi zaničevanega De Floresa, saj misli, da bo potem seveda moral pobegniti. A De Flores, ta mešanica marsikaterega Shakespearejevega zlega lika, za plačilo zahteva njeno čast, to pa vodi v nov, neobvladljiv niz zločinov. Žanrsko je to zanimiv preobrat, saj avtorja iz izrazito komične strukture na začetku gledalce kar hitro zapeljeta v šokantno serijo bolj ali manj prepričljivih nesrečnih dogodkov.

Potem ko uspešno da odstraniti nezaželenega zaročenca, se namreč Beatrice sicer “srečno” poroči z Alsemerom, a da bi prikrila svojo sramoto, prosi zvesto služabnico Daiphanto, naj jo na poročno noč nadomesti v postelji; in da bi preprečila njeno morebitno izdajstvo, na De Floresov predlog privoli celo v njen umor ... In ko na koncu pod težo dokazov Alsemeru prizna, da je zanj morila, De Flores ubije njo in na koncu še sebe.

Vzporedno poteka stranska zgodba, ki naj bi vsebinsko in žanrsko pomenila antipod glavni in katere glavni lik je po nekaterih teorijah dal drami celo naslov (“premenjavec”): dva plemiča iz spremstva Beatricinega očeta Vermandera se preoblečeta v norca in se dasta zapreti v norišnico, da bi se tako približala predmetu svoje ljubezni – Isabelli, ženi zdravnika Alibiusa, ki jo ljubosumni mož zapira pred svetom. Vendar ona do konca ostane krepostna.

Kvaliteta *Premenjav* je, da nikakor ne moralizirajo, ampak kažejo like in njihova usodna, na trenutke nedoumljiva dejanja, v vsej njihovi kompleksnosti. Najbolj nedoločljiv in za razne interpretacije odprt je seveda lik Beatrice, saj na svoji poti sprejema eno napačno odločitev za drugo. Tu je seveda vprašanje, zakaj se na začetku odloči za tako radikalen korak, kot je umor zaročenca; kako je možno, da ni opazila De Floresove pohote; kako je možno, da se mu je pustila zapeljati še v nadaljnje zlo in privolila v umor zveste spletične; in kakšen je sploh v resnici njen odnos do De Floresa.

Poleg te besedilo seveda ponuja še množico drugih uprizoritvenih linij; poudarek bi bil lahko na intimni Beatricini zgodbi in tem, da napačna odločitev vodi v spiralo pogube; lahko bi bil poudarek na družbeni kritiki; lahko bi bila poudarjena tragika časa, v katerem je forma pomembnejša od vsebine. A za katero koli bi se ustvarjalci odločili, bi zahtevala predvsem jasno misel, ki bi tej "zgolj" uprizoritvi dala smisel. Tako pa je rezultat formalno sicer zelo čista, a nekam prazna predstava brez kakršnih koli režijskih intervencij – videti je, kot da je pravzaprav tekst le zelo zvesto in brez kakršnega koli interpretativnega poskusa postavljen na oder. Na misel mi je prišlo celo, da je bila morda za režiserko, ki naj bi se tako zelo opirala na besedo, vseeno prevelika ovira, da je režirala v tujem jeziku – kar nekajkrat sem namreč imela občutek, da so stavki ali pa celo celi prizori narobe poantirani ali pa sploh ne.

Precej nelogično in nedosledno je na primer, da se Alsemero in Beatrice že na začetku strastno poljubljata, čeprav je to v nasprotju z vsemi družabnimi normami tistega časa – in tudi z njenim poznejšim plahim ravnanjem in oklevanjem, da bi očetu povedala, da si je pač premislila. Enako neupravičeno je na primer Isabellino vdajanje obema ljubimcema, saj naj bi njen lik s svojo (čeprav morda res nerazložljivo) stanovitnostjo pomenil tisti pravi kontrast Beatrice, zaradi katerega se lahko zazdi njena spremenljivost – čeprav smo na začetku kot gledalci na strani prave ljubezni, ki jo zaslutimo med njo in Alsemerom – toliko bolj vprašljiva. Popolnoma nejasni in neizkoriščeni so tudi prizori v norišnici. Nejasen je tudi lik Beatrice in njen odnos do De Floresa; za hip se zazdi, da bi bilo zanimivo, če bi se med njima vzpostavil odnos odvisnosti med žrtvijo in rabljem/mučiteljem, vendar tudi to ni izpeljano.

Skratka, povsod, kjer bi morala pomagati roka režiserja, to v tej predstavi manjka: tako pri vlečenju črt, ki bi lahko bistveno pripomogle k lažjemu razumevanju zgodbe (tako pa je npr. to, da sta se dva plemiča zatekla v norišnico le zato, ker sta zaljubljena v Isabello, in sta pozneje slučajno obdolžena Alonsovega umora, marsikateremu gledalcu skoraj zanesljivo ušlo, saj se v okviru situacije preprosto izgubi); nekatere poante so premalo poudarjene, tako v besedilu kot v okviru mizanscene in situacij, tudi značaji ostajajo nedorečeni. Z gledišča režiserkine poglavitne skrbi – originalne metode dela z igralci – pa je še kar paradoksalna ugotovitev, da predstava tudi igralsko ni tako zelo izjemna, kot smo v Drami sicer navajeni.

Predvsem pa pušča predstava občutek, da režiserka preprosto ni prav dobro vedela, kaj želi z uprizoritvijo tega besedila povedati.

* * *

22. oktobra 2009, Mestno gledališče ljubljansko – Matjaž Zupančič: Reklame, seks in požrtija (ogled ponovitve; premiera je bila 8. oktobra 2009)

Če lahko Zupančičeva besedila na splošno delimo na realistične in absurdistične, sodi njegova najnovejša igra *Reklame, seks in požrtija* v drugo kategorijo. In če sem že pred leti ob *Vladimirju* in *Hodniku* zapisala, da se mi zdi, da je Zupančič neprimerno bolj prodoren in vznemirljiv na svoji prvi poti, je uprizoritev igre *Reklame, seks in požrtija* še en dokaz, ki to moje prepričanje potrjuje.

Ta črna komedija namreč govori o do skrajnosti priganem, hipertorifrano ambicioznem in brezobzirnem Mocartu, direktorju podjetja, ki poskuša prodajati izdelek za dvigovanje potence, pri tem pa zaradi (po njegovem mnenju) premalo agresivne oglaševalske kampanje odpusti sodelavko Andrejo. Ob strani mu stoji odtujena žena Karmen, ob njem oziroma njemu nasproti pa partner Tibor, njegovo nasprotje, kar zadeva filozofijo podjetništva; v nasprotju z Mocartom, ki rad tvega in stavi na vse ali nič, prisega Tibor na sistematično, počasnejšo in zanesljivejšo metodo, to pa gre na živce njegovi puhli in skrajno nesrečni ženi Vesni. Tu je še ambiciozna, a neizkušena Klara, nadomestilo za odpuščeno Andrejo, pa robotizirana tajnica in zvedava študentka. Vsi liki in odnosi med vsemi njimi so skrajno odtujeni in pretirani, dogajanje je začinjeno s seksualnimi deviacijami, konča pa se s simbolno grotesknim finalom. Izkaže se namreč, da bi usodna Mocartova podjetniška špekulacija, odvisna od nikoli videnega investitorja Strelkova, uspela le, če bi se mu Andreja vdala; in ker se ni pripravljena tako žrtvovati za svojo (nekdanjo) službo, vse propade – tudi ona.

Enako skrajna kot besedilo je tudi predstava, ki jo je režiral avtor. Tako smo od začetka do konca priča karikaturam, ki se (po volji avtorja in režiserja pač) spakujejo – od Gašperja Tiča kot hiperaktivnega, kot struna napetega, brezobzirnega direktorja Mocarta do Mirjam Korbar Žlajpah kot njegove perverzne žene, Gregorja Čušina kot njegovega partnerja oziroma tekmeča Tiborja, Tanje Ribič kot njegove prikupno zabite in popolnoma izpraznjene žene Vesne, Tjaše Železnik kot nove uslužbenke Klare, Jette Ostan Vejrup kot ne čisto uklonljive sodelavke Andreje ter Tanje Dimitrievske kot Tajnice in Lidije Sušnik (AGRFT) kot študentke.

Podobno kot na primer v *Razredu* ali *Golem pianistu*, ki sta bila tudi polna občin mest, klišejev in fraz, ki naj bi seveda razgaljale strahotno praznoto in bedno stanje sodobne porabniške družbe, se tudi v igri *Reklame, seks in požrtija* vsi šaržerji izprazniijo že takoj na začetku. Če že

v prvih petih minutah ugotovimo, da so vsi hipertrofirani, napol manični bedaki, potem nas niti ne zanima tako zelo, kaj se bo z njimi zgodilo, niti zaključni simbolni prizor – v katerem kot glavno jed pripeljejo na oder kot žrtveno jagnje neposlušno kolegico Andrejo, s katere si vsi režejo slastne zalogaje – ne učinkuje kot šok ali poanta. Avtorjev gnus kot da je preočiten, da bi bil še zanimiv, saj je preveč didaktičen.

Z minimalnim posegom v tekst bi lahko znižali ton, like pa namesto v groteskne klovne spremenili v prepoznavne figure iz vsakdanjika; s tem bi celotna predstava zgubila nekaj všečne vulgarnosti in banalnosti, pridobila pa bi relevantnost in aktualnost. Zamujena priložnost.

Matej Bogataj

Ješči in jedeni, požrešni in požrti

Matjaž Zupančič: Reklame, seks in požrtija. Režija Matjaž Zupančič. Mestno gledališče ljubljansko, 4. novembra 2009.

Reklame, seks in požrtija so tipična črna tranzicijska komedija, po okolju, o katerem govorijo, torej po finančnomenedžerskem parketu, na katerem poplesujejo te tudi sicer iz javnosti in rumenjakov prepoznavne kreature, blizu recimo Jančarjevi *Lahki konjenici*. V tej je glavni junak tajkun, ki se ne gre več, se malo akutno zapije in se potem umakne na podeželje, še natančneje, v oddaljeno župnišče, zbeži pred delom in še bolj pred sodelavci; kot vidimo potem, so ti čisto do konca brezobzirni in preveč pod vplivom tarantinovščine. Tajkun zbeži pred ženo in ljubico, ker se mu zdi, da je treba iz sveta izstopiti, da tako ne gre več naprej, stres in laži in flodranje počez in sumljive transakcije, in potem takoj napiči restavratorko, ki mu kuha lipov čaj in sploh kaže močne materinske nagone, ki jih uspešno prelijeta v erotiko. Tu, pri Zupančiču, so mogotci in finančni špekulanti in njihove žene glavni dramski liki in Mocart, izgovorjeno Mokart, prvi med enakimi; njegovo ime, kot je zapisano v opombi ob igri, bolj kot v imenu glasbenega genija korenini v mock-artu, v umetnosti pretvarjanja in sprenevedanja, varanja – beseda mock v angleščini pomeni hlinjen in ponarejen, nepristen, in s tem natančno označi poimenovanega, samopoimenovanega. Sam sebe ima za genija, njegovi posli so tvegani, njegove odločitve nekonvencionalne, drzne in dobičkonosne; še malo, pa bo zaprl konstrukcijo, finančno seveda, pred njim je posel stoletja in življenja (njegov kolega in sodelavec Tibor, mesar po izvoru, bi lucidno in z nekaj zdrave mesarske pameti rekel, da ne prvi in ne zadnji tak in tako poimenovan). Jasno, okolje in čas dogajanja sta prepoznavna, to je skoraj tale naša Slovenija v svoji divji in tranzicijski fazi, to je čas, ko ljudje ob velikih poslih še razmišljajo o dobičkih in še ne toliko tudi o medijskih

poročilih o aretacijah in preiskavah v podjetjih in na domu; to je glede raznih nadzornih instanc še čisto nekontaminirano okolje, tudi delavski revolt je še nekje v ozadju – to je komedija brez stika s proletariatom, ki smo ga v sprevrženi in srednjeslojni podobi opazili v Zupančničevem Razredu, tudi kakšnih večjih odpuščanj in demonstracij še ni pričakovati. Borzno špekuliranje je še predrecesijsko, čeprav ravno besedo recesija, pa mislimo, da bolj splošno in manj konkretno, bolj mimogrede in manj z mislijo na konkretno krizo in razsutje borz, v komediji tudi uporabijo, enako kot primerjavo s prehitrim napihovanjem balončka, finančnega seveda, ki se vsled tega utegne razpočiti; hočem reči, da je igra nastala pred recesijo, vendar že nekako sluti in daje vedeti, kje bo vse skupaj počilo in usekalo. Zdi se, da je kapitalistična zahteva po vse večji rasti in vse večji porabi, nekakšen ničemur zavezan neoliberalizem, že tarča tega pisanja, da je tisto, kar se je zgodilo in kar se bo še moralo zgoditi, že vpisano v samo naravo družbenih in ekonomskih razmerij in tako na splošno, poleg konkretnosti, že na voljo dramatiku in komediografu.

Če lahko za Mocarta – ime je dobil zaradi genialnosti, izgovorjavo pa seveda prilagodil svoji enkratnosti, on ni nekaj kot nekaj, nekdo kot nekdo drug, ni ponaredek, čeprav je v krogih teh prihajačev in povzpeticov Mozart in podobno nekaj sladko povezanega s kulturo in omiko, sladko povezanega seveda predvsem zaradi Mozartovih kroglic, te salzburške čokoladne specialitete izpred časov poplave podobnih in konkurenčnih čokoladnih kroglic – rečemo, da se ukvarja z ekonomijo brez likvidacij podjetij in odpuščanja, to je tak *hajtek* menedžment brez mazanja rok, to bodo naredili tisti na nižjih instancah, pa je njegov, kot vidimo proti koncu, glavni in naglavni greh kljub vsemu povezan z odpustom. Z enim samim in nemnožičnim, individualnim in impulzivnim, ki mu nakoplje kar nekaj težav. V napadu genialnosti namreč odpusti Andrejo, strokovnjakinjo za lansiranje in plasma nekakšnega genitalnega stimulatorja, strokovnjakinjo za občevanje z javnostmi – ali pa vsaj službujočo na tem delovnem mestu. Nič usodnega, eno samo naključje, Mocart ima pač vsega čez glavo, kot buldožer odriva staro in se nastavlja novemu, in tako pripelje v firmo novo moč – sicer popolno začetnico, vendar nekoliko bolj reprezentativno. Pa ne iz tistih starih in znanih razlogov, zaradi katerih so menjavali kadre nekdanje – zaradi videza in obojev seksualnosti – ne, Mocarta *boli* vse, precej brezbrizen je do takšnih jeftinih sluzastih užitek; tudi doma se žena pritožuje, je pa žena takšne sorte, da ji nikoli ni zadosti, to je tudi res. Mozartov navdih in najvišji užitek je kombinatorika, skladanje delnic in delniških skladov; zdi se, da je to družba, ki je seksualno ubita – ali pa prenapeta. Mozartova žena recimo sladostrastno govori o tem, kako

se je urezala na nožu, ki je bil nastavljen v pomivalnem koritu, in to jo čisto narajca – živa rana, živi sok, brizganje krvi, to je njen seksualni stimulans, njene idealne počitnice pa obisk ječ in mučilnic, navzočnost pri obdukciji, izpostavljenost telesa končnim in neskončnim bolečinam, intenzivni dražljaji, takšne stvari; kot takšna panerotizirana mrha seveda provocira skrajno mejo užitka, hoče do konca, in to ji proti koncu tudi uspe, z medsebojnim bičanjem z Mocartom, ko delata pokoro za vse bedarije, ki so pripeljale do bankrota, vmes pa še malo zapeljuje novo piarovsko-reklamatorsko moč.

Reklame, seks in požrtija je igra o novih povzpetnikih; Mocart je nepredvidljiv špekulant, zaverovan vase in prevzetan, divji in pripravljen na vse, njegov drugi pol pa je družinski prijatelj, nekdanji mesar Tibor, previdnejši, vendar ne popolnoma umirjen tip; ko se prvi zafinancira in je ob vse, je Tibor tisti, ki mu da drugo priložnost, postane lahko šef strežbe v njegovi restavraciji, medtem ko bo Mocartova žena animirala goste; iz ukazovalcev se tako prva dva, Mocart in njegova, spremenita v strežno in pomožno, službujoče osebje, Tibor in njegova pa postaneta vladajoča in ukazujoča in Tibor, čeprav je pri seksu neroden in štorast, pokaže prav veliko domišljije, ko govori o tradicionalnem, ročnem klanju brez elektrike in podobne anestezije, ki da ga bo uprizoril na Mocartu, če bo še kaj zajebal. V tej novi Zupančičevi komediji imamo torej enak zaplet kot v komedijah Čehova; priče smo, kako nekdo iz ozadja, nekoliko bolj neroden in najprej inferioren, na videz štorast in skoraj vreden pomilovanja in morda celo sočutja, namreč Tibor in njegova ne ravno bistra žena, prodira proti središču, proti oblasti, moči; vendar se tokrat to ne dogaja kot menjava razredov, ne gre za spor med nekoliko melanholičnim in iztekajočim se vladajočim razredom, ki se umika povzpetnikom brez omike, ne gre za zamenjavo prejšnjih z novimi, temveč za kadrovske prerazporejanje znotraj istega menedžerskega razreda. Mocartov način je tvegan in za čas zaustavljene rasti neprimeren; Tibor, ki je očitno začel na dnu mesnopredelovalne industrije, torej na položaju neposrednega izvajalca, mesarja, s svojimi počasnimi in pretehtanimi mahinacijami uspeva, Mocart, ki stavi na vse ali nič, pa prej ali slej potegne nič, njegovo hazardiranje ga pripelje v nezavidljiv položaj.

Malo tudi po naključju, kot smo omenili; za vsemi velikimi posli namreč stoji (nomen est omen?) Strelkov, tajkun iz ozadja. Po priimku bi morda sodili, da gre za pralca ruskega mafijskega denarja, vendar to ni nujno, čeprav je omenjeno, da pred njim trepetata in se mu prilizujeta tudi mafija, še toliko bolj pa Mocart. Strelkov je bog in batina vseh teh finančnih prekucij, človek z izredno močjo, od njega je vse odvisno; morda je blizu finančnim

lobijem, morda je ministrov odposlanec za dajanje ugodnih “tajkunskih” posojil, saj vemo, kako zlahka so jih nekateri dobivali, ob vedenju in z žegnom celotnih vladajočih garnitur. In malce tudi muhast in samovšečen, z nenavadnim okusom, bi lahko rekli. Njegov pogoj za podpis pogodbe, ki naj bi omogočila kolosalni posel, je namreč večerja in morda še kaj, kar naj bi po njegovem sodilo zraven – z oblikovalko vizualnih sporočil Andrejo, z žensko, ki jo je Mocart razglasil za kronično nesposobno, ki jo ves čas uči manir in ima pripombe k njenemu oblačenju, ji očita njeno slabo samopodobo, takšne stvari. Ne vemo, zakaj ravno ona, kaj je na njej takšnega, vendar gre za skoraj nerazumljivo željo, ki se ne more izpolniti; Andreja namreč reče ne, in ko reče ne, ne tudi zares misli.

Vendar Andreja ni kakšen cankarjanski Jerman, ni hlapec Jernej v boju za svoje delavske in sindikalistične pravice, niti ni proletarec, čeprav zelo hitro nizko pade; vidimo jo, na začetku nekoliko štorasto, pri prezentaciji propagandne strategije, potem pa kar naenkrat z vrečko na glavi med dežjem pobira iz kant, ali pa se tako zdi mimoidočim, ki morda tudi malo projicirajo; pot navzgor v tem svetu kapitala in biznisa je strma in silovita, padeč še hitrejši in čisto do dna. Tudi v prejšnji Zupančičevi igri, v Razredu, smo imeli jebeno stranko – to je bil kandidat, ki mu strokovnjaki za vse mogoče, od retorike do psihologije, od vodje seminarja, paranoidnega varnostnega specialista z logoreičnim nagnjenjem k izštevanju, do strokovnjakov za podobo, nastop in marketinške strategije, predavajo in od njega zahtevajo vse mogoče. Poba, možak, vsekakor nekdo, ki se vzpenja in je za kariero pripravljen storiti čisto vse, potem naštudira svojo točko, nekakšen vajeniški plesni izpit. Tam ni nobenega upora, nobena emancipacija ni mogoča; razred – gre za prostor, v katerem naj bi usposabljali kandidate, pa tudi za jasen namig na družbeni razred, recimo delavski – ne more nikamor in ne ve, kam bi sploh lahko šel; kandidatovih kolegov ni, prišel je sam in osamljen pred komisijo, ki je dobro namazan stroj, ki ga bo prilagodil potrebam podjetja, in on je pripravljen v vsem sodelovati, delati skoraj mehanične gibe, se preoblačiti, zatajiti svoj spol in karakter, zamenjati vrednostno lestvico, čisto vse, za napredovanje – večjo pisarno, višje nadstropje v zgradbi in nekoč morda individualno pogodbo, avto, služben mobilnik in prenosnik, takšne stvari. V Reklamah, seksu in požrtiji pa se zaplete; Andreja namreč ne da ni kooperativna in ne deluje iz kakšne vnaprejšnje moralne drže, njena zavrnitev Strelkova je čisto ženska in individualna, možak ji preprosto ni všeč. To, da bi morala za ohranitev službe legati v posteljo, njena razpoložljivost v imenu interesov podjetja, torej tudi družbenih interesov, kot jo prepričuje Mocart, je tista kaplja čez rob. Odloči se, in to prav uporno in Mocartovem besednemu

prepričevanju in skoraj osvajanju navkljub, da se ne bo skobacala v posteljo Srelkova. In potem gre vse v maloro, posel propade, Mocart postane šef strežbe, njegova žena pa animirdama v Tiborjevi restavraciji. En sam upor je dovolj, da veriga počni na najšibkejšem členu, denarni tokovi so pretrgani, podjetja gredo v stečaj, osebna lastnina banki, ker je bila očitno hipotekarno obremenjena, vse, celotna Mocartova finančna simfonija postane kakofonična in kaotična, skrbno načrtovana konstrukcija se poruši in položaji se dodobra premešajo, tisti iz ozadja pridejo v ospredje, tisti iz središča so odplaknjeni na periferijo.

Vendar Andrejinega upora ne moremo razumeti kot načelnega in njene drža ne kot osmišljeno ljudomrzniške; ne gre za premislek o svetu in ugotovitev, da se ne gre več, za tem dejanjem ne stoji vizija ali razredna zavest, kar koli že razred danes, ko so se vsi med sabo premešali in na videz nekonfliktno kohabitirajo, pomeni. Andrejina odločitev je skoraj naključna, kljub njej ostaja še vedno vpeta v sistem, in ta je prav biciklističen – pritiskanje navzdol in popuščanje navzgor. Andrejino početje, poleg službenih obveznosti in nalog, namreč vidimo ob njenem srečanju s študentko, ki jo na ulici ogovori, ker dela anketo in raziskavo o arhetipih propadlih intelektualcev, tistih, ki kljub svojemu nekdanjemu položaju in izobrazbi brskajo po smeteh in se hranijo z odpadki in zavržki. Andreja nastopi kot demiurg, kot trickster, in punc, ki sili vanjo, prikaže nekaj reklamnih trikov; iz okolja s kantami za smeti, iz nekega zadvoriščja, ji pričara krajino z divjimi pticami, skoraj idilično in sanjsko podobo; študentka pravi, da ima sposobnost transcendiranja, mi pa nekako slutimo, da bi kdo bolj izkušen in previdnejši to razumel, kot da ji prodaja bleščečo embalažo, ki naj prikrije bolj ali manj neugledno stanje stvari. “Kariera. Poroka. Služba, depilacija, kostimčki, doma trenirka, mož, otroci; kariera in garanje, pa jok in stok in preživetje ...”, to je realnost, in od te se po fascinantnih slikah, ki ji jih je naslikala Andreja, študentka raje umakne nazaj v polikani in zloščeni svet reklam in lažnih bleščečih videzov. Andreja torej kljub svoji prvi izgubi službe in z ničimer utemeljenim odpustom ne izstopi iz logike prebarvanja sveta z intenzivnimi in osupljivimi podobami, ostaja v njem, čeprav na njegovem robu; za kakšen radikalen izstop in prepričanje, ki bi se napajalo iz deziluzije in vpogleda v pravo naravo kapitalizma, v katerem danes si, jutri pa te ni več na položaju, pri koritu, v tej igri še ni prostora. To samo kaže današnje družbeno stanje, v katerem res težko najdemo celice reflektiranega odpora proti sistemu, ves političen parket je eno samo osvajanje potrebnega soplesalca, volilnega telesa, radikalnih premislekov in njihovih upornih in emancipatoričnih konsekvenc ni mogoče zaslediti.

Uprizoritev, ki jo je režiral avtor ob dramaturški asistenci Andreja Jakliča, je najprej izpostavila glamuroznost tega sveta. Kostumi Bjanke Adžić Ursulov so, kot vedno, izčiščeni, s samo nekaj duhovitimi detajli – to so novodobni poštirkanci v dragih oblekah, ljudje, ki se zavedajo, da so kot iz reklame, pardon, škatlice, in samo Mocart nekoliko izstopa, z uravnalno paličico v speti figi kaže svojo odhakljanost. Sicer pa je to jet set, mesarji s svojimi dragimi krojači in modnimi svetovalci pač. Scenografija Janje Korun priskrbi dva dovolj premišljena in tudi nekoliko duhovito zmaknjena prostora; prvi je notranjost prve Mocartove družbe, z drsljivo dolgo mizo, posuto s stojali za mobije, s stoli, to je takšna kongresna ali konferenčna soba, v kateri šefi predavajo in pametujejo svojim podrejenim. Prvi prostor koketira s fasado slovenske borze, prepoznamo monumentalni portal; drugi še najbolj spominja na secirnico ali operacijsko dvorano, zelenkasta barva pa je, kot se izkaže, tudi replika mesarije, klavnice, v kateri naj bi potekala pogostitev. To je sicer prostor za specialne družbe, kot sta Tibor s svojo in Mocart, ki mora prepustiti dominacijo prvemu; to je kraj simbolnega zakola. In tudi čisto konkretnega; že Razred se je uprizoritveno zašpilil z grotesko, s preoblečenim plešočim kandidatom, z njegovim mučnim in malo tudi smešnim nastopom; vsekakor smešnim, povezava akcij in “znanj”, ki jih je pridobil od svojih predavateljev, v “točko”, v nastop, je ob njegovi preobleki in ob glasbeni spremljavi pravzaprav smešna, mučno in deziluzorno pa je, da poba ali možak naredi vse, da je v tej želji po ugajanju predstavnikom kapitala mehaničen, ponižen in ponižan, in v tej kreaturi in njenih krčevitih gibih lahko vsak izmed nas najde priliko o svojem lastnem delovnem početu. V Reklamah, seksu in požrtiji je konec še bolj drastičen, shylockovski in demoničen; Andrejo, ki je s svojim nesprejemanjem totalnosti službe, nesprejemanjem identitete službenega in individualnega, tega, da bi bilo treba za službo prelivati kri ali pa vsaj med rjuhami izmenjavati telesne sokove s šefom iz ozadja, postrežejo, servirajo. Ona je, čeprav je hotela pokazati ravno to, da ni žrtveno jagnje, tista motnja, ki jo morajo zdaj žrtvovati v ritualu, obredu, ki bo morda v slogu bakanalij z raztrganjem in raztelešenjem telesa (ki predstavlja Dioniza) povrnil na svet red. Zupančič se niti v besedilu niti v uprizoritvi ne ukvarja z načinom, na katerega je Andreja aranžirana in servirana; vidimo, da ji s hrbta režejo meso, razčetrverjena je kot pečena prasica, samo jabolko v ustih še manjka, vse naokoli je zelo “razkošno, zelo estetsko, gurmansko dekorirano”, kot svetujejo tudi zaključne didaskalije, vendar je to zmaknjeno in nadrealno, zdi se nam več kot alegorija, namreč da kapitalizem (kot že prej revolucija in še prej prav tako kapitalizem) žre svoje lastne otroke, da je reklama

in oglaševanje na splošno, naslavljanje raznih ciljnih občinstev in stiki z njimi, tisti vrhunec tega hiperpotrošniškega sistema, ki zahteva žrtve, in tisti, ki zapakira vaginalni stimulans tako, da postane splošno uporaben, tisti, ki s podobo penetrira med gledalce, mora biti potem žrtvovan, pojedен, raztelesen, razkošičen. Žrtveni kozel, če že ne prostovoljna žrtev, ki s svojo izpostavljenostjo opozarja in odvzema.

Uprizoritev se začne s precej dolgim uvodnim nemim delom, vidimo ljudi, ki hitijo čez prostor in se zaustavljajo, zdi se nam, da gre za zamrznjene podobe, za zaustavitev filma, in potem to razumemo kot njihovo mehničnost, na svojem delovnem mestu pa so hkrati prenapeti, njihove akcije so odločne, potem pa se zaustavijo; kot da bi nad njimi lebdela lutkarjeva roka. Njihovo ravnanje se nam zdi marionetno, njihovi nastopi pa pretežno afektirani, še najbolj morda Tajničin – Tanja Dimitrievska jo zaigra kot prisilno nasmejana in blazirano kreaturo, ki vmes tudi malo popeva in tako, pa ne razumemo čisto, zakaj. Kot ostaja ves čas dvoumen in komaj razumljiv prizor med študentko in Andrejo; kaj je res in se mali naplete ob sugestivni predstavitvi stare oglaševalske mačke, kakšen je v resnici Andrejin status, to so stvari, ki ostajajo ves čas dvoumne. Predvsem zato, ker režija kar nekajkrat stilizira in nakazuje, premešča; recimo ob spolnem aktu med Tiborjem in njegovo ženo Vesno, ki je napisan kar se le da konkretno, se med menjavo položajev in podobno mešajo njegovi komentarji, v uprizoritvi pa se ona nasaja na mobilni telefonček, ki stoji na stojalu na mizi, on pa medtem tolče z roko in časopisom po mizi; ob tem se ona seveda vsakič znova stresa, kot da bi ji ga zarinil. Vendar je ta prizor nekoliko specifičen, dogaja se med pogovorom dveh žensk o domačem spolnem vzdušju, in Vesna skoraj odplava v spomine; tudi on jo ves čas opozarja, da nekaterih stvari ne bo počel, ker ona tako ali tako halucinira; sploh je za Vesno, s precej komičnim podtonom jo odigra Tanja Ribič, značilna nekakšna odsotnost, slišimo, da naj bi se zadevala in bila čisto zadeta, vendar pa se zdi zasedbena odločitev v kombinaciji z Gregorjem Čušinom prav posrečena; on zadržan, že vizualno podoben brezstrastnemu uredniku enega izmed slovenskih dnevnikov, tak umirjen in malo tudi počasen in neroden japi, ona s tikom in smehom, za katerega se najprej zdi, da se vedno oglasi ob napačnem času, malo prepočasna, vendar se potem, ko pride njen čas, pokaže, da ima svoj timing. Čušin in Ribičeva sta z dobrim doziranjem dobro podpirala par iz ospredja, par z iniciativo, Mocarta in Vesno; prvega igra Gašper Tič, in to z izredno silovitostjo, to je napol baletnik in napol glumač, človek tisočerih obrazov, ki tudi takrat, ko stavi na moč, uporablja šarm in zapeljevanje, manj pa mišice. Je izredno razgiban, njegova psihična energija in napetost se

kažeta kot trzavičnost, nenehno gibanje, skoraj kompulzivnost. To je blaziran, vase zaverovan poba, ki se ima za plešočega boga, je koreograf in režiser svojega življenja, in Tič je v tej vlogi izrazito hiter, njegove odigrane menjave razpoloženj pa kažejo na vnaprejšnjo naspidiranost Mocarta in morda tudi na njegovo podprtost s kakšnimi praški ali čim podobnim. Mirjam Korbar Žlajpah igra njegovo ženo Vesno z dobro mero zrele erotiziranosti, to je srednjeletna mačka, ki se ji ves čas dogaja, ki zlahka prehaja iz domišljije, pretežno erotično usmerjene, v preverjanje možnosti v vsakokratni konkretnosti; zanjo je svet priložnost za seksualnost z obetom dovršitve poskusov v nekakšnih nebesih, torej s koncem vseh koncev, ki ima priti na koncu časov.

Enako odprt ostaja tudi prizor z medsebojnim in potem avtoerotičnim bičanjem med Mocartom in njegovo ženo Karmen; če njegovo pokoro še lahko razumemo – on je pač mock-er, prevarant, in je potem tudi kesanje in podobno nekaj patetičnega in nepristnega – pa ne razumemo popolnoma vključitve njegove žene. Konec, po katerem hrepeni, do katerega hoče priti, je torej nekakšno samobičanje ob bičajočem se možu?

In kaj je z Andrejo v tej črni komediji, ki ji ne manjka nekaj besednega komičnega gradiva, čeprav je najbolj izrabljani trik zamenjava metode z Metodo? Tiborjeva nekdanja ljubezen je namreč Metoda in pedantni klavec in mesar, ki je metodičen in metodološki, to beseda veliko uporablja, potem pa ga žena na to opominja in je čisto vzdražena in ljubosumna; ona pač ne loči med veliko in malo začetnico. Andreja je pravzaprav slehernik, njena karakterizacija je skoraj verjetna, nekakšna neurejenost, ki ji jo očita Mocart, je prej kot zanemarjenost morda namenjanje manjše pozornosti stvarim imidža, in tudi Jette Ostan Vejrup jo zaigra kot pretežno defenzivno in celo moledujočo, ponižno prosilko za delovno mesto: gre za edino pravo kreativko, če odmislimo Tajnico, ki prinaša viskije in poriva mizo na šinah iz ozadja v ospredje in nazaj, je Andreja tista, ki daje stvarim dodano vrednost, vsi preostali samo prekladajo papirje in/ali se bojujejo s svojimi zadržki in nesposobnostjo – recimo Klara, Andrejina zamenjava, igra jo Tjaša Železnik – ali pa se pretirano napihujejo, tako kot Mocart.

Občutki ob uprizoritvi v celoti so mešani; verbalnega komedijskega mesa je manj kot recimo v Golem pianistu ali komediji Bolje tič v roki kot golob na strehi, več je groteske in absurda, tudi neposrednih in nestiliziranih prizorov spolnosti ali slačenja je v besedilu več, vendar so potem v uprizoritvi izmaknjeni in potujeni, akcije nakazane, uprizoritev daje večji poudarek groteski in karikaturi, čeprav končni preobrat deluje skoraj prepričljivo realistično. Zupančičeva predelava dramatike absurda ostaja avtorsko prepoznavna, njegovi spusti in lupingi pa včasih delujejo

drastično in s tem odsukljajo uprizoritev s področja verjetnega proti alegoriji in zaumni, neubesedljivi in nepredvidljivi metaforiki.

Nebojša Pop - Tasić : Kako sem postal Slovenec. Gledališče Glej in Zavod Zofka, Glej, 6. novembra 2009.

Ta "resnična zgodba o človeku, ki je postal Slovenec po čudežu" oziroma "tragikomična kabaretna izpoved" je pravzaprav razširjena monodrama oziroma minikabaret. Razširjena z glasbeno spremljavo, ki jo ob izvajalcu samem priskrbi Matija Vastl, sicer igralec, na trobenti. Minikabaret zato, ker strukturo same izpovedi prekinjajo songi in glasba. Veliko tega, kar nam pripoveduje o svojih stikih s Slovenci in Slovenijo, je podloženo in dokumentirano z vsem tistim, kar je ustvaril v svoji razmeroma razgibani glasbeno-gledališki karieri. Med tem je brez dvoma treba omeniti razne bende in nastope, pa tudi Kabaret Karla Jedermana, ki je morda najbolj znan Tasićev avtorski projekt iz njegovega "mariborskega obdobja".

Nebojša Pop Tasić, sicer uveljavljen dramaturg in dramatik in dramaturg, tudi nagradjen z najvišjim priznanjem za dejavnost, Grün-Filipičevim, v glavnem kot dramaturški sodelavec režiserja Jerneja Lorencija pri vrsti uprizoritev, se tokrat (spet) predstavlja kot celoten in "kompleten" avtor; napisal je besedilo, režiral, je avtor songov in glasbe, seveda pa tudi izvajalec, saj ves čas govori o sebi in o "čudežu", kako je postal Slovenec. Ne gre za enega tistih čudežev, ko gre laže kamela skozi Šivankino uho (Šivanka je namreč ime enega izmed glavnih vhodov v Jeruzalem) kakor se izbrisani dokoplje do pravic, ki mu jih je dodelilo ustavno sodišče; ne, čudež se zgodi že kar na začetku: pred odhodom se v svojem rojstnem mestu zbudi kot Slovenec in ker je za Slovenca samo Slovenija prava domovina, juhej zares, se potem tja, se pravi sem, tudi odpravi. Samoimenovanje izpoved je tako mišljeno kar se da resno, čeprav ji v izvedbi ne manjka humorja; spremljamo nekoga, ki je seveda Nebojša Pop - Tasić, in njegove prve poglobljene civilizacijske stike, stike, ki presegajo tiste, ki jih je z deželo in njenimi prebivalci vzpostavil kot otrok, ko so hodili v Radovljico na počitnice. Zakaj ravno Radovljica, se sprašuje tudi sam in z njim seveda mi vsi. Potem spremljamo Tasićevo umetniško pot, ki se začne kar najbolj zabavno, kot poskus cepljenja njemu lastnega melosa, da ne bomo preveč picajzljasti in morda s tem tudi nenatančni, mu recimo kar balkanski, nanj pa glede na svoje obvladovanje jezika cepi kar najbolj stereotipne podobe. Učinek je seveda razorožujoče smešen, ponesrečen na prav zabaven in samoironičen način, zdi se nam, da gre za

še eno tistih soočenj s svojo (narodovo) samopodobo, ki je tako dragocena; ali niso ravno Tujka v hiši domačinov Erice Johnson Debeljak in podobna dela tistih, ki pridejo od drugod ali pa se od tod malo umaknejo in vidijo naše značilnosti z distance, zato pa toliko ostreje in, če je le mogoče, neprizanesljivo, neprecenljivo drugo mnenje, ki razbija naše s težavo prigarane stereotype? Tasić je zabaven in duhovit, njegov nastop je suveren, mehko prehaja iz ene epizode v drugo in se pri tem pošali malo iz (tukaj) večinskega, malo pa tudi iz svojega lastnega napačnega razumevanja. Pri tem je prav šarmanten, njegov pogled, s katerim malo spominja na (mladega) Jimmyja Stanića, je mehak in skoraj pomirjen, za njim pa slutimo lucidnost in živahno dogajanje, ki ga v izvedbi dobro in disciplinirano podredi izvedbenemu minimalizmu, ki je igralsko zadržan, glasbeno pa kantavtorski, morda z nekaj primesmi starogradskih pesmi. Ker pa ta minikabaret ni osredotočen samo na stike, temveč je tudi zgoščena avtobiografija, nam Tasić potem zaigra tudi nekaj songov iz svoje glasbene kariere; to je čisto simpatično in dokumentarno, gre namreč za izbrana poglavja, ki naj bi nam pokazala, kako se je likal, vendar pa so v nekaj primerih prehodi morda malo nasilni, zgodbo med posameznimi ready made mora nujno prilagoditi spoju različnih songov, in takrat se nam morda zazdi, da posamezne glasbene točke bolj učinkujejo v kompaktnem okviru, torej izvirnem kontekstu. Vsekakor pa je to topel in intenziven, s svojo samoironijo in destereotipizacijo diskretno na smejalno žlezo usmerjen gledališki dogodek.

Petra Tanko

Čas za revolucijo

(ob 40. obletnici nastanka skupine Pupilija Ferkeverk)

Šoking gala šov, ki ga je ob 40. obletnici nastanka skupine Pupilija Ferkeverk konec oktobra priredil zavod Maska s partnerji, je obsegal intenzivno enotedensko dogajanje, sestavljeno iz predstav, predavanj, razstave, formalnih in neformalnih debat. Razlog za to dogajanje je rekonstrukcija predstave Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki, ki je bila uprizorjena jeseni 1969 in ki jo je leta 2006 režiral scenski umetnik Janez Janša.

V galeriji Vžigalica Mestnega muzeja v Ljubljani je do 21. novembra na ogled razstava Čas za revolucijo, ki jo je pripravil srbski filozof umetnosti dr. Miško Šuvaković. V času Šoking gala šova so organizirali tri vodstva po razstavi; prvič nas je skozi prostore fikcije in dokumenta vodil dr. Miško Šuvaković, drugič je izkušnjo časa in ustvarjalnega procesa s pomočjo svojega spomina posredoval Dušan Jovanović, režiser predstave Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki (njegova pripoved je nastala v pogovoru), tretjič pa Ivo Svetina, ki je bil že od začetka član skupine Pupilija Ferkeverk in je prav tako sodeloval pri pripravi in izvedbi predstave.

Tri refleksije o fenomenu skupine Pupilija Ferkeverk, njenem radikalnem gledališkem delovanju, čeprav zgoščenem v eno predstavo, ter osebni spomini in razmišljanje o tem času, polnem vrenja in norenja, potrjujejo pomen in pomembnost te umetniške akcije za razvoj sodobne slovenske gledališke umetnosti.

TRIJE KONTEKSTI

Miško Šuvaković

Pupilijine akcije, Pupilijino delovanje, je v tem času mogoče opazovati v treh kontekstih. Prvi je slovenski, drugi jugoslovanski in tretji mednarodni

oziroma globalni. Ti trije konteksti so močno določali, kaj je Pupilija Ferkeverk pravzaprav bila: mlada, eksperimentalna, performerska in gledališka skupina, ki je delovala v teh prostorih. Naj razložimo te tri kontekste: slovenska kultura je bila od sredine šestdesetih pa do konca osemdesetih let izjemen fenomen v vzhodni Evropi. Kot je bila Jugoslavija najbolj emancipirana in odprta socialistična skupnost v vzhodni Evropi, je tudi Slovenija v okviru Jugoslavije težila k takšni emancipiranosti in odprtosti, še posebno nekateri kulturni delavci: filozofi, teoretiki književnosti, gledališki teoretiki in umetniki – slikarji, kiparji, performerji in predvsem pesniki (ne smemo pozabiti, da je bila poezija v Sloveniji vedno ekskluzivna umetnost); oni so pravzaprav stopili v območje eksperimentalnosti in raziskovanja. To področje je nekako povezano z velikim imenom slovenske kulture, Dušanom Pirjevcem, ki je kot profesor svetovne književnosti in filozofije odprl ključna vprašanja o smrti subjekta in o koncu humanizma ter spodbujal odpiranje k novim teoretskim, kulturnim in umetniškim praksam. To se je zgodilo v eksperimentalni, konkretni in vizualni in reistični poeziji ter vodilo v ludistično poezijo, delo skupine OHO ter nastanek in delovanje skupine Pupilija Ferkeverk. Ti pojavi so okvir, v katerem je nastala slovenska neoavantgarda poznih šestdesetih let. Ena izmed značilnih kulturnih politik takratne Jugoslavije je bila, da se je pojav v umetnosti ali kulturi, ki je bil v svojem okolju radikalen, kritičen in subverziven, hitro prestavil v drugo okolje, tam pa je izgubil svojo radikalnost. V tem smislu sta bili skupini Pupilija Ferkeverk in OHO iz slovenskega okvira, v katerega sta bili ideološko in umetniško uvrščeni, premeščeni v prostore kulturnih, predvsem študentskih institucij oziroma festivalov v Zagrebu in Beogradu in v tem okviru sta bila to nova, eksperimentalna umetniška pojava. Vendar je za delovanje Pupilije posebno pomemben mednarodni značaj. Konec šestdesetih let je pomenil novo internacionalizacijo, predvsem mladih ljudi, ki so po vsem planetu iskali svojo identiteto. To je bil trenutek, ko je nastala nova masovna medijska kultura, usmerjena k mladi, predvsem študentski populaciji, ki je iskala svojo družbenost, svojo identiteto, svoj obraz. In v tem okviru moramo gledati na nastanek Pupilije, ki je po eni strani povezana s hipijevsko kulturo, z njenim ludizmom, povezana je z novo levico, ki pomeni kritiko svetá očetov, in konec koncev, povezana je z novimi umetniškimi praksami. To pomeni, da ni več jasnih določil, kaj je gledališče, kaj je književnost, kaj je likovna umetnost, kaj je film, temveč se vse to medsebojno prežema v nenavadnih, ekscesnih, eksperimentalnih odnosih. V tem smislu je Pupilija prava predstavnica take situacije, saj pomeni interdisciplinaren, združen, umetniški in kulturni pojav. Dušan Jovanović je pou-

daril: bili smo pleme. Ta potreba mladih ljudi, da se družijo, da odkrijejo svojo družbenost in da jo predstavljajo na sceni z umetnostjo, je to, kar simbolizira Pupilijo. In ko danes gledam njene dokumente, prezentacijo plemena in njegove identitete, vidim ljudi, ki na sceno prinašajo svoje vsakdanje življenje in vedenje ter to vedenje ritualizirajo na odru. V tem smislu je to izjemen pojav, povezan s to zgodovinsko situacijo samo na sebi. Beograjski gledališki festival Bitef je sicer gostil tedaj najnovejše eksperimentalno gledališko dogajanje, na številnih beograjskih, sarajevskih, zagrebških študentskih festivalih so igrali najnovejše predstave, ampak fenomen novega eksperimentalnega gledališča, h kateremu so sodili Pupilija, Pekarna in pozneje Glej, je pravzaprav specifična situacija slovenske scene, povezana z zares močnimi teoretičnimi predpostavkami o novem gledališču, ki jih lahko najdemo pri piscih, kakršna sta bila v tem času Taras Kermauner ali Lado Kralj, ki je vez med slovenskim in ameriškim gledališčem vzpostavil s študijem pri Schechnerju; konec koncev pa tudi ta skrivnostna intuitivnost Dušana Jovanovića, ki je spreminjal tradicionalno, avantgardno in moderno gledališče v eksperimentalno delo.

Mišljeno je, da bi razstava predstavila kontekste Pupilije. To je bil osnovni namen vseh nas, ki smo ta projekt pripravljali. Želeli smo predstaviti, v kakšnih razmerah je delovala skupina, katere sledi teh razmer so ostale do danes in kako jih lahko prikažemo. Galerija ima tri prostore; to je bilo zelo primerno za to, da se povejo tri zelo bližnje zgodbe. Vsaka razstava, ki ima naravo hommagea ali didaktično naravo, je namreč pripovedovanje določene zgodbe. Prva je rdeča soba, ki že dvosmiselno referira k ideji revolucije, nove levice leta osemindeset, upora mladih, v končnem smislu komunistične preteklosti, v kateri se je vse to dogajalo. Druga soba je bela, ta je didaktična. Je idealna, z diaprojekcijo prikazuje splošno zgodovino performansa, tudi gledališča. In tretja soba je siva. Siva soba je zmeraj soba resnice. Šalim se – ali pa tudi ne. Siva soba je razdeljena v dva prostora: spredaj je prostor za dokumente, v katerem so razstavljeni eden izmed kostumov Pupilije, časopisni izrezki, katalogi z gledaliških festivalov, celo medalja, ki jo je Pupilija prejela na študentskem gledališkem festivalu, v zadnjem delu sobe pa je postavljena intervencija s samimi deli; to sta televizijski različici originalne Pupilije in spet originalne Pupilije, ampak iz današnjih dni, z drugimi besedami, Jovanovićeve in Janševe. Prikazani sta kot videoinstalacija, z dvema vzporednima ekranoma. Namen soočenja je pokazati, kako se dve režijski, eksistencialni in izvajalski izhodišči povezujeta in realizirata s posrednim medijem, ekranom. V tem smislu smo dobili predstavo Pupilije iz devetinšestdesetega, Pupilijo plemena, ki poskuša reprezentirati svoje

življenje in najti svojo identiteto, in na drugi strani Janševo Pupilijo, ki je interpretacija, z besedami Michela Foucaulta: arheologija znanja o Pupiliji in na splošno o neoavantgardnem gledališču in o performansu. V tem smislu razstava ves čas poteka s pomočjo fikcijskih materialov, ki so prikazani postprodukcijsko; to so tiskana gradiva, fotografije, televizijsko gradivo ali originalni artefakti, v zgodbo pa stopajo z vprašanjema: Kakšen je bil čas Pupilije in zakaj Pupilija?

OŠEBNA IZKUŠNJA IN SPOMIN

Dušan Jovanović

Takrat sem bil v prvem letniku akademije in k meni je prišla delegacija Pupilčkov, se pravi mladih pesnikov iz skupine 441, ki so si zaželeli, da bi režiral nekonvencionalen pesniški večer v Mali drami. Seveda sem to sprejel in potem smo v Mali drami naredili nekaj, kar je bilo zelo lepo sprejeto, celo Jože Snoj je napisal evforično kritiko o obetavnih energijah ipd. Pri tem so moji mladi prijatelji dobili okus za gledališče in me začeli nagovarjati, da bi naredili pravo predstavo. In tako smo počasi začeli delati Pupilijo. Najprej je bilo na vrsti zbiranje gradiva, prinesli so cel kup pesmi, proklamacij, manifestov, jaz sem bil pa nekakšen vrhovni selektor in vodja projekta in sem to zelo strogo selekcioniral. Potem smo začeli vaditi slike, situacije, koncepte za posamezne prizore. V glavnem smo delali ponoči, v prostorih uredništva Tribune, ker nismo imeli drugega prostora. Ta prostor, se pravi Viteško dvorano v Križankah, smo si pridobili šele po dolgih pogajanjih, ker nismo imeli dovolj denarja. Počasi je nastala ta predstava, ki je potem vzbudila take in drugačne odmeve.

– Prebrali smo odzive tedanje kritike; nekateri so o predstavi pisali zelo navdušeno, drugi so bili zelo proti, celo užaljeni. Kaj pa državni aparat, se ta ni vmešal?

Ne, ne, ta sodna obravnava, ki smo jo imeli potem, je bila zelo spravljiva, dobili smo upravne kazni. Ni bilo političnih ali ideoloških sankcij, ker očitno tudi Partija v tem ni prepoznala nobene grožnje. Ker predstava ni bila ideološka, tudi reakcije niso bile ideološke, ampak so bile v bistvu moralistične, se pravi zgražanje zaradi nagote, zaradi klanja kure, zaradi seksanja z globusom in tako naprej. Skratka, vrsta takih prizorov je bila, ki so enako vznemirjali malomeščane in partijce.

– Kakšen je bil sodni proces, ki ste ga omenili?

Obtožb je bilo pravzaprav cel kup, tudi moralističnih, ampak potem se je pri sodniku za prekrške vse skupaj reduciralo na to, da nismo bili formalno ustanovljeni kot društvo in zato nismo imeli pravice javno nastopati. To je bilo bistvo vse stvari in zato smo bili kaznovani.

– Premiera je bila v Viteški dvorani Križank; zanima me, koliko je bilo ponovitev, gostovanj?

Bilo je veliko ponovitev, gostovali smo v Beogradu, v Zagrebu, na Reki, v Mariboru, v Novem Sadu ... in predstava se je tudi spreminjala. V Beogradu sem dodal še en prizor: sešili smo velikansko vrečo, vanjo je zlezla vsa skupina in potem so lezli ven kot iz nekakšnega črva. Najprej se je ta ogromna klobasa ali ta gigantski črv valil po odru gor in dol in potem so začeli lesti ven. Ta prizor je bil naknadno dodan za nastop na beograjskem BRAMS-u, poletnem festivalu. Tudi to je bila nekakšna pop kultura; nas so dejansko sprejemali kot rokovski koncert, mladi seveda.

– Rekli ste, da je predstava strukturirana po štirih principih. In ti so?

V moji zavesti so bili takrat zelo pomembni štirje principi. Prvi je princip plemena, se pravi skupine posameznikov, ki se združijo zato, ker čutijo, mislijo sorodno, imajo enake potrebe; se pravi, da je to princip afinitete, ne pa druženja po službeni dolžnosti. To je bilo za ustvarjalni in energetski presežek zelo pomembno, saj so bili odnosi med njimi zelo evforični, včasih tudi zelo napeti, intenzivni, ampak seveda zelo plodni v teh naletih različnih idej. Drugi princip je princip kolaža, ki je drugačen od principa narativa, od zgodbe. Dramska zgodba, recimo v klasični zgradbi, potrebuje ekspozičijo, počasen razvoj, prvo peripetijo, drugo, tretjo, potem pridejo zaplet, razplet in tako naprej. To je šlo za nas absolutno prepočasi in te ideje in emocije, vse, kar smo hoteli posredovati s predstavo, v takem tipu zgodbe ni bilo mogoče. Se pravi, uporabili smo princip kolaža, patchworka, fragmentov, ki so skupaj sestavljali mozaik. Tretji princip je bil princip, ki sem mu rekel princip konfrontacije. To pomeni, da so bile naše iztočnice nevralgične, travmatične točke družbe, politike. Ne zato, ker bi hoteli producirati ideološki odgovor ali se ideološko opredeljevati, ampak ker so bile same po sebi razburljive in so vzbujale nekakšno refleksijo, nelagodje ali pa ugodje, odvisno od tega, kdo se je do teh iztočnic opredeljeval. Recimo: recitiranje Koseskega ali recitiranje Majakovskega,

to je vzbujalo razmišljanje, odzive. Ali na primer klanje kokoši ali nagota, kopanje na sceni ali pa seksanje z globusom ali belokranjski ples Lepa Anka kolo vodi in tako naprej, skratka, teh prizorov je bilo veliko in vsak izmed njih je imel neko nevralgično točko v komunikaciji z občinstvom, ki je razvnela zanimanje, pozornost, odzivanje, notranje in zunanje. Četrti princip je zelo tehničen, to je princip klimaksa. V določenem trenutku razvoja dramske zgodbe pride tako imenovani vrhunec konfrontacij v spopadu silnic, značajev, hotenj glavnih junakov, konflikt doseže vrelišče in to je tako imenovani klimaks. Naša predstava je bila v bistvu serija klimaksov. V prizorih smo zelo hitro dosegli vrhunec in to je bila tehnična novost, ki sem jo pozneje s pridom razvijal tudi pri pisanju dram, ki imajo po večini fragmentarno strukturo.

– Od kod zamisel o klanju kokoši?

Teh kokoši je bilo dvanajst, mislim, kupili smo jih malo več, nekaj več kot dvajset, na farmi v Zalogu. Na začetku smo hoteli imeti samo dvanajst prizorov, kot dvanajst znakov živalskega kroga. Zato smo imeli dvanajst belih kokoši, ki smo jih nosili in jih predajali drug drugemu, to so bili rituali z belimi kurami, ki so frfotale po zraku ... Potem je prišel trenutek, ko sem rekel, da bomo poantirali vso zgodbo oziroma predstavo z žrtvovanjem, z ritualom žrtvovanja. Saj je že od grške dramatike naprej v vseh civilizacijah pravzaprav žrtvovanje tisto, kar vzpostavlja mit, mitsko strukturo. Sem se pač odločil, da bomo to kuro zaklali. Potem smo dolgo iskali tistega med nami, ki bi bil to pripravljen narediti, in najprej je to počel Dušan Rogelj, potem pa Junoš Miklavc, ki je bil doma s kmetov in mu to ni bilo tuje.

To je bil zadnji prizor v predstavi, ki se je izkazal za neposredno zaznavanje smrti, kri je odtekala v čeber. V največji tišini se je slišalo to kapljanje krvi, igralec je trdno držal kuro med kolena, tako da ni videti nič drugega kot drhtenje te živali in prizor je bil estetsko zelo lep, pa tudi pretresljiv. To je bil gotovo šok, velik pretres za občinstvo, ki se je vrnilo v neko pogansko prezenco, v stanje, ko je žrtvovanje pravzaprav postalo prezentno kot ritual.

– Ste v letih po predstavi, po letu 1969, opazili kakšne neposredne vplive v slovenskem ali jugoslovanskem gledališkem prostoru?

Ne, niti slučajno. Nihče ni nikoli naredil ničesar tako radikalnega. V evropskih scenskih praksah so se, predvsem na področju performansa,

hepeninga, dogajali ludistični ekscesi, klali so jagnjeta in tako naprej. To sem tudi sam naredil v Zenici leta 1986, se mi zdi. In ponovili smo klanje kokoši, v predstavi Iva Svetine Lepotica in zver, takrat sem naredil ta avto-citat. Ampak te razvezane, zelo avantgardne, zelo radikalne strukture, ki jo je imela Pupilija, pozneje ni bilo več.

– V Sloveniji in v Jugoslaviji je bil tisti čas velik pretok informacij z Zahoda; morda veste, ali je tudi glas o Pupiliji v tistem času segel na Zahod?

Ne, nihče ni imel pojma, da se v Jugoslaviji to dogaja, da je za železno zaveso kaj takega sploh mogoče. Nihče se ni zavedal, da smo imeli tu zelo specifičen položaj, to ni bil klasičen stalinizem zaprtega tipa, bila je sorazmerno odprta situacija. Saj to se je politično spreminjalo, včasih, v določenih obdobjih, je Partija zelo stisnila prostor, pa ga je spet razprla. V tistem obdobju so bile tudi študentske demonstracije v Ljubljani in v Beogradu in študentom so dajali manevrski prostor za izražanje pritiska, ki je bil tako neznosen, da ga je bilo bolje sprostiti v kontekstu kulturnih akcij kot pa, recimo, na demonstracijah na ulici, s socialnimi in političnimi zahtevami in tako naprej.

– Kako gledate na rekonstrukcijo oziroma na predstavo, ki jo je leta 2006 naredil Janez Janša?

Predvsem se mi zdi zelo produktivna, saj to ni samo rekonstrukcija predstave, ampak veliko več: je tudi teatrološki projekt, je tudi ogledalo, v katerem se ogledujeta dva časa, leto 1969 in leto 2009. In fantastično je, kako so se stvari spremenile: mentaliteta, družbeno okolje, socializma ni več, Jugoslavije ni več, živimo v popolnoma drugačnem, novem svetu in tudi estetika, kultura, projekti, ki zdaj nastajajo, nimajo te vročične potrebe po svobodi, po izpovedovanju, po nekem umetniškem izrazu; vse je veliko bolj utišano, veliko bolj decentno, kultura se pravzaprav spreminja v nekakšno obrt ...

Ivo Svetina

Pupilija Ferkeverk se je rodila v pesniški skupini, v kateri smo bili Milan Jesih, Tomaž Kralj, Matjaž Kocbek, Ferdinand Miklavc, Andrej Brvar, Denis Poniž in jaz. Občutek smo imeli, da je treba poezijo javno interpretirati, in to na drugačen, neklasičen način. Ne nazadnje je bila ta naša poezija tista, ki jo je Taras Kermauner poimenoval ludistično. Šlo

je za igro jezika, za igro z jezikom. In tako smo se potem odločili, da bomo imeli netradicionalen literarni večer v Mali dramati. Ob tem smo se srečali z Dušanom Jovanovićem, ki je hitro ugotovil, da gre za skupino ljudi, ki imajo zvrhan koš energije, domišljije, skratka, da je to, kot on pravi, pleme, s katerim se je lepo družiti. Mala drama je bila takrat res prostor gledališkega eksperimenta, ki je deloval potem, ko je bil Oder 57 razpuščen. Pravim: stvar se je rodila iz poezije, vendar smo se zavedali, da je recitiranje, branje, interpretiranje poezije premalo. In smo skupaj z Dušanom Jovanovićem, že v spomladanski predstavi Žlahtna plesen Pupilije Ferkeverk maja 1969, poezijo prevedli v gledališki jezik. Pesniki so še zmeraj brali svoje pesmi, jih interpretirali, ampak tudi drugi na odru niso bili samo statisti, temveč so sestavljali skupino, pleme, jato – vsi smo nekako čutili skupaj. Ne samo verze, ki smo jih brali, ampak predvsem tisti trenutek v času. Poleg tega se je to dogajalo v Mali dramati, in četudi samo na podstrešju, se je dogajalo v osrednjem slovenskem gledališču. Lahko bi šli s to predstavo v kako klet ali kam v predmestje, ampak mi smo se odločili kar za Malo dramo, zaradi Bojana Štiha, ki je bil naklonjen vsakim takim avantgardnim poskusom.

Poleti 1969 smo s Karpom Ačimovićem Godino posneli film Gratinirani možgani Pupilije Ferkeverk in jeseni smo se lotili nove predstave: Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki – naslov, ki evocira družino: mama, oče in otroci. V izjemno kratkem času, v manj kot dveh mesecih, smo naredili predstavo, ki je imela premiero 29. oktobra 1969 v Viteški dvorani Križank, v prostoru, v katerem je Balbina Batellino Baranovič konec petdesetih ustanovila eksperimentalno gledališče na Slovenskem; skratka, Pupilija je potekala v rojstnem kraju slovenskega gledališkega eksperimenta. Koncept Pupilije je bil kolaž, to se je pozneje tudi v profesionalnem gledališču razumelo kot fragmentarna dramaturgija ali puzzle, patchwork, skratka, sestavljena je bila iz raznovrstnih elementov – od stripa, horoskopa, plesa in igranj, do kopanja v banji in klanja kokoši –, ki so dajali predstavi razmeroma jasen dramaturški lok, saj je iz začetnega otroškega ali nekoliko infantilnega odnosa do sveta, otroškega igrišča in ugank prešla do reklam za revijo Elle in alpsko mleko in se končala s katarzo, z očiščenjem. To je bilo kopanje Tomaža Kralja in Mance Černelj. In konec je bil žrtvovanje kokoši. Z žrtvenim darom je predstava govorila, da hočeš nočeš upošteva arhaično dramaturgijo, nekaj, iz česar se je teater sploh rodil. Obrednost se je jasno izražala ravno s temi posameznimi prizori vsakdanjih obredov, ki povezujejo skupino ljudi v trdnejšo skupnost. Ta element obrednosti je zelo pomemben in zdi se mi, da so tudi tisti, ki so to predstavo obsojali in nas zmerjali s klavci, skrunilci domovine, ljubezni, kruha itn., nekako

sprevideli, da tu ne gre samo za provociranje nekih amaterjev, ampak da stvar v svojem podtekstu nosi nekaj več. In tako se danes, po štiridesetih letih, nenehno sprašujem, ali je res, da smo mi, ki smo na teh fotografijah, zdaj pristali v muzeju in da je prepad med tedanjim in sedanjim časom tako gromozanski. In da je bil po zaslugi Janeza Janše in rekonstrukcije Pupilije obujen spomin na prvotno Pupilijo. Seveda človeku to po eni strani godi, po drugi pa ga opominja na ta, kot sem rekel, grozoviti prepad, razkorak med onimi in sedanjimi časi. Nekateri izmed nas so se pozneje več ukvarjali z gledališčem, drugi manj, nekateri sploh ne; ne nazadnje so bili v tej skupini tudi Barbara Levstik, igralka, ki je letos umrla, Jožica Avbelj in vsi preostali, skratka, ljudje, ki so s svojim delom v zadnjih štiridesetih letih bolj ali manj pokazali, da to ni bil samo nekakšen mladostni izlet. Kot pravim, po eni strani to človeku godi, po drugi pa ga opozarja – o tem priča tudi časovnica na razstavi – da se je med letoma 1969 in 1972 zgodilo toliko usodnih stvari, ki so tako ali drugače vplivale na našo zavest. Na primer televizijski posnetki vojne v Vietnamu, zažiganje vietnamskih vasi z napalmom, videl si ženske in otroke, ki so bežali iz teh gorečih vasi; to je tedaj ustvarjalo travmatično stanje. Danes na vseh koncih in krajih koljejo ljudi, se razstreljujejo, vsak dan je na desetine mrtvih, tedaj pa je to delovalo drugače. Takrat so se posamezniki spraševali, kaj to pomeni. Naj ob tem omenim še študentski upor v Parizu z znamenito parolo: Bodimo realisti, zahtevajmo nemogoče, ki pravzaprav najjasneje izreka to, da se je takrat poskušala vzpostaviti vladavina utopije. Tudi ljubezni seveda, *Make love, not war*, *Woodstocka* in tako naprej, ampak predvsem utopije. In mislim, da je bila to zadnja utopija. V ta kontekst sodijo tudi zasedba Češkoslovaške s četami Varšavskega pakta, zažig Jana Palacha, uboj Martina Luthra Kinga in Roberta Kennedyja. Vse to je tedaj naredilo na nas močan vtis, in četudi nismo skušali neposredno, brechtovsko odgovarjati na to, se v tej predstavi tako ali drugače zrcali naše stališče. Ne nazadnje so se nedolžnost, otroškost, radost do življenja, nepokvarjenost in odprtost soočile s smrtjo, s koncem. To je bilo nekaj, kar je bilo v nas, ni bil samo plod naključij, nekih idej, ki so krožile, ko smo stali ali sedeli v bifeju, ampak je potegnilo za seboj nekaj globljega, usodnejšega. In potrditev je vse to, kar se zdaj, ob štirideseti obletnici, dogaja, vse te manifestacije, razstava v Vžigalici, zbornik, ki ga je Slovenski gledališki muzej izdal skupaj z zavodom Maska. Vse to priča o tem, da pojav ne sodi v rubriko “Še pomnite, tovariši”, temveč je bilo nujno potrebno, da se stvar popiše. Potem ko je delo s Pupilijo nadaljeval Tomaž Kralj, je njegovo gledališče prevzelo bolj ezoterične oblike, a ravno ta razlika, razlika med njegovimi predstavami in prvotno Pupilijo, ki smo jo naredili jeseni 1969, priča

o tem, da smo ujeli duha časa. Da smo se v pravem trenutku znašli na pravem kraju in najbrž je zato ta umetniška avantura trajala tako kratek čas. Naslednji korak bi seveda moral biti, da bi se institucionalizirali, a to je bilo popolnoma iluzorno. Pupilija Ferkeverk je bila, zlasti v prvih dveh predstavah spomladi in jeseni 1969, poseben model umetniškega organizma, ki se mu je uspelo otresti vsakršnih nevarnih povezav z institucijo. To je pomenilo, da smo bili odrešeni vsakršne odgovornosti do nekoga, ki bi nas ustanovil, nas financiral itn. Ko so v Križankah po premieri videli, kaj se je zgodilo, nam je direktor Bračič dal "odpoved" in smo šli potem v študentsko naselje in smo že čez nekaj dni v jedilnici študentskega naselja imeli ponovitev "prepovedane" predstave, ki se je udeležilo približno 1200 ljudi. Morala zgodbe po štiridesetih letih se mi zdi pomembna tudi glede na to, da je bilo v tistem obdobju, ki velja za čas enoumja, totalitarizma, partijske oblasti, v družbi ljudi, ki so razmišljali svobodno, mogoče ustanoviti tak umetniški organizem. Ne glede na vse nevarnosti, ki so nam grozile, smo se odpravili na to plovbo in ta kolektiv je bil resnično zelo demokratičen. Potovanja po Jugoslaviji smo opravljali kot nekakšna družina, v kateri je štel vsak posameznik. Bili smo dekleta in fantje in med nami je bila tudi erotična svoboda, bili smo bratje in sestre in malo tudi ljubimci. To poudarjam zato, ker je obstajala neka vrednota, ki je to omogočala. Namreč vsakdo, ki se je odločil, da gremo skupaj, je pri tem enako sodeloval. To je bil model, po katerem so se gradile hipijevske komune v Ameriki, ampak med Ameriko in Slovenijo leta 1969 najbrž ni nikakršne primerjave. Takrat je bila Amerika za nas res "Amerika". Pa vendar smo čutili, da nismo osamljeni, da imamo tam nekje še druge brate ali pa bratrance in sestrične, ki delajo isto. Mimogrede, ne nepomemben element je bila glasba, rok nas je združeval, povezoval.

Popravek

V septembrski številki (Sodobnost 9, 2009) nam je pri objavi eseja Boštjana Dvořaka *Vse, kar je* tiskarski (ali uredniški) škrat ukradel dele teksta, ki jih (v polkrepkem tisku) navajamo spodaj. Avtorju se opravičujemo.

/.../ človekovem dojemanju sveta in predstavah o (svoji) lastni zavesti.

Najbolj všeč med njimi mi je bajka o pastirčku, ki je vili skril obleko. Oče mi jo je, tako kot mnoge druge, prebral in posnel na eno izmed kaset, ki jih je mama zvečer, ko sva se s sestro spravljala spat, navijala za lahko noč, tako da sva lahko poslušala njegov glas tudi, kadar je bil v tujini. Takrat se mi je zdela zanimiva samo kot pravljica, neumna, vendar lepa, in sem jo prav rad poslušal – a ker se mi je vtisnila v spomin, sem pozneje večkrat razmišljal o njej in o tem, kaj pravzaprav pripoveduje. Deček, ki je pasel ovčjo čredico ob bregu reke ali jezera, je popoldne, skrit v grmovje, opazoval skupinico deklet, ki so se tam kopala. Eni od njih je skril obleko. Ko je prišla iz vode, je takoj vedela, da ji jo je on skril, in ga obupano rotila, naj ji jo vrne; dekleta so bile vile, vidne samo, kadar niso bile oblečene. Na prigovarjanje in obljubo, da bo, če se je usmili, neizmerno srečen in bogat, ji končno vrne obleko, da si jo lahko nadene in spet postane nevidna. Še prej mu naroči, naj zvečer kot po navadi žene čredo od brega domov, a mu zabiča, da se nikakor, ne glede na skušnjavo, ki ga bo pri tem navdajala, ne sme ozirati nazaj ((proti vodi)). Samo če se bo tega držal, bo neskončno srečen in bogat. Fant počaka, da se zvečeri, (napotki) in se drži predpisov; žene (čredo) domov in gleda samo naprej, čeprav ga strašno mika, da bi vsaj enkrat, vsaj malo pogledal nazaj v smeri, od koder se sliši veličastno bobnenje. Premaguje se vse do vrha hriba, kjer pa je skušnjava premočna in želja, da bi se končno vsaj malo ozrl, tako velika, da ji nazadnje podleže; začuden uzre za seboj neskončno čredo najrazličnejših bogato otovorjenih živali, ki druga za drugo stopajo iz vode in se v neprekinjeni verigi dvigajo navkreber – (toda) hkrati pa opazi, da se spreved v hipu, ko se ozre, pretrga, in mu sledijo samo še živali, ki so do tistega trenutka stopile iz vode ...

Med najbolj nepotrebnimi in „luksuznimi“ mislimi, ki so značilne za človeka in ga /.../

//... Hawkingova *Kratka zgodovina časa in prostora* je izvrstno strokovno in pedagoško delo; v vseh pogledih je dosledno znanstvena, korektna in prepričljiva. Mislim, da lahko pričakujemo, da imajo veleumi, kakršen je on, razmeroma dober pregled nad tovrstnimi vprašanji, tudi kar zadeva tista bolj filozofska stališča, ki s konkretno fiziko nimajo toliko skupnega. Zato se mi zdi na videz nepomembni odstavek, zanemarljiva opomba glede neskončnosti, tako pomemben in zgovoren; v njem namreč izjavlja, da je predstava o neskončnem svetu plod njegove osebne odločitve in da pač ni mogel ali hotel drugače. **Dejstvo, da je to edina osebno, neznanstveno podana točka v vsej knjigi, potrjuje domnevo o njenem bistvu za celostno dojemanje modelov sveta in obstoja.**

Prava podoba večnega, popolnega sveta, ki je hkrati edina mogoča oblika obstoja in skupek vsega, kar je in česar del smo tudi sami, je veliko preprostejša in lažje dojemljiva, kot si mislimo – ali bolje: poskušamo misliti. Vse naše umske in človeške sposobnosti ter dejavnosti so pravzaprav usmerjene predvsem v beg pred spoznanjem, ki ga po svoji naravi ne moremo prenesti. Pa vendar je bistvo iščočega bitja spoznavanje in težnja po dojemanju, se pravi, da je soočenje vprogramirano ... Na videz nepreglednemu, zamotanemu svetu smo iz previdnosti odvzeli nevarne značilnosti in jih izgnali ali omejili na področja abstraktnega in nedosegljivega. **Nekatere značilnosti, ki jih danes pripisujemo le še božanskemu in bajeslovnemu, in ki se nam iz daljave zdijo nerealne, nedoumljive, iluzorne ali kratko malo nemogoče, so v bistvu tudi lastnosti vsega sveta in nas samih – zato se jih včasih branimo celo s prepovedmi pogledov in podob.** Včasih se pri tem ujamemo v past; večni bog lahko ustvarja samo svet, ki ni popolnoma drugačen od njega – se pravi večnega. In ker ta princip velja za vse, kar je, se moramo z njim nekako spraviti – bodisi tako, da se sprijaznimo s tem, da ne moremo ničesar pridobiti, a tudi ne izgubiti, in uživamo v neminljivosti, ki je, paradoksalno, ravno tisto, česar si vseskozi najbolj želimo – ali pa tako, da se držimo pravil in gledamo samo naprej, da nam ni treba spoznati, da „ima liter vsak na koncu dno“.

Letno kazalo 2009

Uvodnik

ddr. Grdina, Igor: <i>Slovensko mentalno podnebje</i>	3
dr. Simoniti, Iztok: <i>Bogovi ne umirajo</i>	1379
Debeljak, Aleš: <i>Hvalnica hibridnosti</i>	1235
Kolšek, Peter: <i>Toliko knjig! In toliko neprebranih!</i>	1091
Peršak, Tone: <i>Kdo je danes (moj) bralec?</i>	659
Petrovič, Nara: <i>Polne riti, prazne riti</i>	515
Pintarič, Miha: <i>Poezija. Zdravilo za zavest, ki se krči po meri sveta</i>	211
Stepančič, Lucija: <i>Kreativno pisanje, kaj je to?</i>	371

Brati ali ne brati

Bayard, Pierre: <i>Kako govoriš o knjigah, ki jih nisi prebral</i>	674
Bayard, Pierre: <i>Kako govoriš o knjigah, ki si jih zgolj prelistal</i>	1105
Bayard, Pierre: <i>Kako govoriti o knjigah, ki smo jih pozabili</i>	1247
Bayard, Pierre: <i>Družabna soočenja</i>	1424

Mnenja, izkušnje, vizije

Koder, Helena: <i>Horror vacui, a ne</i>	1253
Lanchaster, John: <i>Je to umetnost?</i>	219
Leggewie, Claus: <i>Nadnacionalni spomin in evropska identiteta</i>	525
Peršak, Tone: <i>Duša Evrope ali "Evropska kultura"</i>	1399
Pinker, Steven: <i>Biologija leposlovja</i>	383
Robertson, Ritchie: <i>Fikcijski predniki Josefa Fritzla</i>	1098

Predstavljamo

Alyn, Marc: <i>Pesmi</i> (v prevodu Borisa A. Novaka)	243
Cantarutti, Novella: <i>Mojster v izdelovanju teras</i>	544
Cappello, Pierluigi: <i>Pesmi</i>	556
Orozco, Olga: <i>Pesmi</i>	42
Sturman, Primož: <i>Furlanska književnost</i>	537
Zanier, Leonardo: <i>Pesmi</i>	549
Književnost Lužičkih Srbov	1440

Pogovori s sodobniki

Leja Forštner z Milanom Jesihom.....	1265
Jože Horvat s Pinom Poggijem	1431
Meta Kušar z Damjanom Prelovškom	228
Meta Kušar s Petrom Kolškom	394
Meta Kušar z Miriam Drev	682
Zdenka Petan z Jessejem Colemanom	1114

Sodobna slovenska poezija

Debeljak, Aleš: <i>Tihotapci kamnov</i>	257
Jesih, Milan: <i>Prapolenta</i>	1280
Kopinšek, Simona: <i>Antahkaran</i>	710
Kozin, Tina: <i>Naphana nebesa</i>	1493
Lasan, Jelena: <i>UMÓMO</i>	269
Lukan, Blaž: <i>Sentence o dihanju</i>	698
Medved, Andrej: <i>Mediterraneo št.3: Poletje</i>	63
Minatti, Ivan: <i>Pesmi</i>	1286
Mlinarič, Tine: <i>Samoraslice</i>	1145
Möderndorfer, Vinko: <i>Nimam več sadja zate</i>	1501
Muck, Kristijan: <i>Preizkusi</i>	703
Osojnik, Iztok: <i>Biserna fabula</i>	1138
Osti, Josip: <i>Majhna pesem, ki se razrašča v meni in me prerašča</i>	1127
Pavček, Tone: <i>In spet soline</i>	1477
Simoniti, Barbara: <i>Pesmi</i>	1155
Svetina, Ivo: <i>Marija</i>	85
Taufer, Veno: <i>Polaganje opek</i>	561
Vidmar, Maja: <i>Pesmi</i>	569
Vincetič, Milan: <i>Darovanjke</i>	78
Vincetič, Milan: <i>Skritosti</i>	1486

Sodobna slovenska proza

Blaj Hribar, Petra: <i>Iz Tokia drvi vlak v Kyoto</i>	291
Blatnik, Andrej: <i>In vse se spremeni (kratke kratke zgodbe)</i>	713
Golja, Marko: <i>Portret umetnika kot zmerno uspešnega belopoltega moškega</i>	576
Grandošek, Tina: <i>Justinijan in jaz</i>	94
Jovanović Ksenija: <i>Gabrijelin glas</i>	1321
Kajzer, Janez: <i>Odstranjevanje bleščičarja</i>	1292
Kodrič, Zdenko: <i>Šla sem skozi bitko, a ne čisto sama</i>	1176

Kramolc, Ted: <i>Rakun</i>	1302
Likar Bajželj, Mirana: <i>Avireks</i>	737
Morovič, Andrej: <i>Zapri oči</i>	727
Petek, Milan: <i>Nad mestom luna</i>	282
Pregelj, Sebastijan: <i>Mož, ki je jahal tigra</i>	1509
Rop, Marko: <i>Pianist in jagnjed</i>	103
Rozina, Roman: <i>Zasuj me z besedami</i>	434
Simoniti, Veronika: <i>Hommage trem kovčkom</i>	585
Štefanec, Vladimir P.: <i>Odličen dan za atentat</i>	1186
Vincetič, Milan: <i>Bismarckova palma</i>	1163

Sodobna slovenska dramatika

Fišer, Srečko: <i>Nestalno nebo</i>	929
Mirčevska, Žanina: <i>Konec Atlasa</i>	891
Skubic, Andrej E.: <i>Hura, Nosferatu!</i>	1001
Svetina, Ivo: <i>Pasijon po Edvardu Kocbeku</i>	803

Sodobni slovenski esej

Bezljaj, Jiři: <i>Postavljanje markacij ob poti</i>	444
Dvořak, Boštjan: <i>Vse, kar je</i>	1196
Kočar, Tomo: <i>Pravljica je orožje: pazi se!</i>	592
Kušar, Meta: <i>Kako režemo sanjski kruh</i>	125
Majerhold, Katarina: <i>Umetnost in ljubezen do umetnosti</i>	1537
Pavčnik, Tomaž: <i>Tržnica v plasteh rojstnega mesta</i>	298
Tratnik, Polona: <i>Kultura in umetniške prakse v času poznega kapitalizma</i>	1328
Virk, Jani: <i>Gral, med mitom in umetnostjo</i>	745

Sodobni slovenski potopis

Cestnik, Mare: <i>Motnje v rajju</i>	136
--	-----

Pet slovenskih pesnic

Bizjak – Petit, Mateja: <i>Ublazinjena noeza</i>	414
Cunta, Miljana: <i>Pesmi</i>	424
Ferenčak, Lenča: <i>Odhajanja</i>	429
Kušar, Meta: <i>Kuhinja</i>	408
Veber, Glorjana: <i>Afrika pod Picassovo sobo</i>	431

Zgodbe iz sveta

Quignard, Pascal: <i>Zadnja Čeng Lianova ura glasbe</i>	116
Ranpo, Edogava: <i>Gosenica</i>	1523

Kritika – knjige

Bogataj, Matej: Miran Košuta: <i>E-mejli: eseji o mejni literaturi</i>	166
Bogataj, Matej: Nataša Sukič: <i>Otroci nočnih rož</i>	639
Ciglencečki, Jelka: Vesna Lemaić: <i>Popularne zgodbe</i>	337
Ciglencečki, Jelka: Vinko Möderndorfer: <i>Opoldne nekega dne</i>	1346
Črnigoj, Uroš: Andrej Blatnik: <i>Spremeni me</i>	325
Črnigoj, Uroš: Marko Kravos: <i>Med repom in glavo</i>	473
Črnigoj, Uroš: Ana Vogrinčič: <i>Družabno življenje romana</i>	1222
Črnigoj, Uroš: Vanja Pegan: <i>Potovanje na začetek poti</i>	1558
ddr. Grdina, Igor: Klemen Jelinčič Boeta: <i>Kratka zgodovina Judov</i>	1214
Geršak, Ana: Orlando Uršič: <i>Tadejev dež</i>	160
Geršak, Ana: Drago Jančar: <i>Drevo in vrabec</i>	329
Geršak, Ana: Dušan Čater: <i>Pojdi z mano</i>	642
Hedžet Tóth, Cvetka: <i>Religija in nasilje: Jan Assman in drugi</i>	174
Horvat, Jože: Evald Flisar: <i>Opazovalec</i>	763
Horvat, Jože: Peter Božič: <i>Šumi</i>	1343
Jurša, Barbara: Marjan Kolar: <i>Čas hladnih zvezd</i>	1218
Jurša, Barbara: Jurij Hudolin: <i>Ljubezni</i>	1554
Lutman, Andrej: Tone Peršak: <i>Sredobežnost</i>	1349
Lutman, Andrej: Tadej Golob: <i>Svinjske nogice</i>	1561
Pöschl, Gaja: Robert Titan Felix: <i>Pontifikat: prilika o sestopu</i>	1227
Pöschl, Gaja: Andrej Lupinc: <i>Mala šola muharjenja</i>	1353
Stepančič, Lucija: Tomaž Kosmač: <i>Punk is dead</i>	156
Stepančič, Lucija: Franjo Frančič: <i>Kam se skrijejo metulji pred dežjem</i>	333
Stepančič, Lucija: Janez Kajzer: <i>V temnih, nemirnih nočeh</i>	476
Stepančič, Lucija: Jože Horvat: <i>Dvojni svet</i>	635
Stepančič, Lucija: Iztok Osojnik: <i>Globalni sistem za pozicioniranje</i>	760
Stepančič, Lucija: Sebastijan Pregelj: <i>Na terasi babilonskega stolpa</i>	1210
Stepančič, Lucija: Uroš Zupan: <i>Rilke proti novim fosilom</i>	1550
Štoka, Tea: Boris Pahor: <i>Moje suhote in njihovi ljudje</i>	482
Štoka, Tea: Tomaž Šalamun: <i>Levu sem zribal glavo do pol gobca, potem sem nehal</i>	628
Toporišič, Tomaž: Aleš Erjavec: <i>Postmodernism, Postsocialism and Beyond</i>	171

Vincetič, Milan: Veronika Dintinjana: <i>Rumeno gori grm forzicij</i>	163
Vincetič, Milan: Boris A. Novak: <i>MOM: Mala osebna mitologija</i> ...	322
Vincetič, Milan: Taja Kramberger: <i>Opus quinque dierum</i>	479
Vincetič, Milan: Peter Semolič: <i>Rimska cesta</i>	632
Vincetič, Milan: Jože Snoj: <i>Kažipotji brezpotij</i>	767
Vincetič, Milan: Milan Jesih: <i>Mesto sto</i>	1207
Vincetič, Milan: Aleš Debeljak: <i>Tihotapci kamnov</i>	1547
Vombek, Jasna: Tomaž Mahkovic: <i>Stražar</i>	770

Gledališki dnevnik

Jurca, Vesna: <i>Z Badioujem in brez njega</i>	178
Jurca, Vesna: <i>Od zlate ribice do ministrice</i>	340
Jurca Tadel, Vesna: <i>Nagi Cesarji</i>	486
Jurca Tadel, Vesna: <i>Strah pred zvezdnatim nebom</i>	645
Jurca Tadel, Vesna: <i>Bleščeči gumb na telovniku sveta</i>	773
Jurca Tadel, Vesna: <i>Malo tu, malo tam</i>	1356
Jurca Tadel, Vesna: <i>Režiserski ekstremi</i>	1564
Bogataj, Matej: <i>Družbena patologija: samorilci, morilke, zlorabe otrok, alkoholizem</i>	186
Bogataj, Matej: <i>Zaljubljeni v smrt</i>	351
Bogataj, Matej: <i>Ne! Odraslosti</i>	497
Bogataj, Matej: <i>Plejboji, takšni in drugačni</i>	785
Bogataj, Matej: <i>Narodovo rojstvo in abortus</i>	1365
Bogataj, Matej: <i>Ješči in jedeni, požrešni in požrti</i>	1573

Polemika

Jurkovič, Kristina: <i>Češnje s sosedinega vrta</i>	793
Kravos, Marko: <i>Iz tržaškega zamejstva</i>	504
Šerc, Slavo: <i>O prevajalskih merilih ali Grassu in Maierju v zagovor</i> ...	192
Šerc, Slavo: <i>Pegasti debelajs, ki je podoben psu, ali lažnici iz Auschwitza</i>	1230
Vidrih, Nives: <i>Lektor, prisluhni prevajalcu!</i>	360
Vidali, Petra: <i>O prevajalskih merilih ali Grassu in Maierju v zagovor?</i>	655

Novo ime

Toplišček, Natalija: <i>Pesmi</i>	276
---	-----

Likovni forum

Medved, Andrej: <i>Mušičeva slika kot "svetlobni madež" in kot "himen"</i>	604
--	-----

In memoriam

Šav, Vlado: <i>Nenavadno, nenavadno</i>	13
Šav, Vlado: <i>Ustvarjalna ekstaza</i>	26
Šav, Vlado: <i>Iz boja proti zlu v boj za dobro</i>	34

Alternativna misel

Zaid, Gabriel: <i>Kam usmerjamo odrske luči</i>	152
Zaid, Gabriel: <i>Kaj naj storimo s povprečneži?</i>	456

Prispevki k literarni zgodovini

Toporišič, Tomaž: <i>Božičeve levitve slovenske dramatike in gledališča</i>	461
---	-----

Prejeli smo

Frančič, Franjo: <i>Hvala ti, Lucija Stepančič!</i>	798
---	-----

Literarna delavnica

Lutman, Andrej: <i>Kaj počne pesnik</i>	318
---	-----

Spomini

Hedžet Tóth, Cvetka: <i>Tricikeltaksi</i>	313
---	-----

Obletnica

Tanko, Petra: <i>Čas za revolucijo</i>	1583
--	------

NAGRADA SLOVENSКИH DNEVOV KNJIGE za najboljšo kratko zgodbo 2010

Društvo slovenskih pisateljev in revija Sodobnost razpisujeta natečaj za nagrado Slovenskih dnevov knjige za najboljšo kratko zgodbo. Nagrada znaša 1000 evrov in bo podeljena ob izjemni pozornosti medijev v navzočnosti predsednika Republike Slovenije, ministrice za kulturo in drugih uglednih gostov na slovesnem odprtju 15. Slovenskih dnevov knjige v Ljubljani. Nagrajeno zgodbo in šest nominiranih besedil bo objavila revija Sodobnost. Poslana besedila bo ocenjevala tričlanska žirija. Avtorji, ki želijo sodelovati, naj pošljejo s **šifro opremljena besedila v treh izvodih najpozneje do 10. marca 2010** na naslov: **Društvo slovenskih pisateljev (za nagrado SDK), Tomšičeva 12, 1000 Ljubljana**. Besedilu naj v posebni zaprti ovojnici (označeni z isto šifro) priložijo svoje podatke: ime in priimek, naslov, telefonsko številko, lahko tudi elektronski naslov. Zgodba ne sme biti daljša od ene avtorske pole (30.000 znakov s presledki). Vsak avtor sme sodelovati samo z enim besedilom.

Nagrada za najboljši slovenski esej 2010

Revija Sodobnost razpisuje natečaj za najboljši slovenski esej leta 2010. Zmagovalec bo prejel nagrado v znesku **1000 evrov**; podeljena bo v navzočnosti najvišjih predstavnikov slovenske kulture in države na slavnostnem odprtju 15. Slovenskih dnevov knjige v Ljubljani. Šest najboljših esejev (vključno z nagrajenim) bo objavljenih v reviji Sodobnost. Besedila, ki jih bo ocenjevala tričlanska žirija, je treba poslati v treh izvodih do **10. marca 2010** na naslov: **Sodobnost, Belokranjska ulica 5, 1000 Ljubljana**. Besedila avtorjev, ki ne bodo upoštevali vseh pogojev, bodo izločena. Pogoji so: a) besedila je treba opremiti s šifro, b) v posebni ovojnici, označeni z isto šifro, je treba priložiti ime, priimek, naslov, telefonsko številko in morebitni elektronski naslov, c) esej naj bo splošne oz. literarne narave; strokovnih esejev z opombami žirija ne bo upoštevala, č) avtorji smejo sodelovati z največ tremi prispevki, ki morajo biti poslani ločeno, d) avtorji ne smejo biti člani uredniškega odbora Sodobnosti, e) eseji ne smejo biti krajši od 20.000 in ne daljši od 40.000 znakov s presledki.

