

Sodobnost

6

Letnik 75
junij 2011

Uvodnik

Igor Grdina: Iluzije brez utopije 627

Mnenja, izkušnje, vizije

Gašper Troha: Obris renesanse dramske pisave..... 640

Pogovori s sodobniki

Leja Forštner z Venom Tauferjem 654

Sodobna slovenska poezija

Tone Pavček: Povzete in privzete pesmi 671

Milan Kleč: Barve in dojenčki 685

Tine Mlinarič: Eros in agape..... 694

Sodobna slovenska proza

Veronika Simoniti: Vse o Petku 702

Cvetka Bevc: Libar 709

Tuja obzorja

Eliot Weinberger: Trije eseji 718

Alternativna misel

John Gray: Slamnati psi, 5 737

Sprehodi po knjižnem trgu

Zoran Hočevar: Ernijeva kuhna (Jelka Ciglencečki)	749
Mojca Kumerdej: Temna snov (Uroš Črnigoj)	752
Peter Kolšek: Vaserkeber in druge dogodbe (Zdenko Kodrič).....	755
Dušan Jovanović: Nisem (Milan Vincetič)	758

Mlada Sodobnost

Miklavž Komelj: Kako sta se gospod in gospa pomirila (Dragica Haramija, Janja Batič).....	761
Irena Velikonja: Lestev do neba (Gaja Kos)	764

Sodobne teatralije

Vesna Jurca Tadel: Mali odri, večji domet	768
---	-----

Igor Grdina

Iluzije brez utopije

Nedavni milenijski prelom se je pomenljivo razlikoval od prehoda iz 19. stoletja v 20.: medtem ko so v epohi evropske vsemočnosti na dolgo in široko razpravljali, kakšen bo svet videti po spremembah, ki jih bodo inicirale tri ali štiri prihodnje generacije, ob največji koledarski revoluciji v naših življenjih česa podobnega ni bilo mogoče zaznati. Domišljija dobe meščanov je dejansko bila futurološka: usmerila se je v prihodnost. Zarij, ki šele bodo, si ni prizadevala samo doseči z mislijo, ampak se jih je hotela tudi duhovno polastiti – z zavezujočo napovedjo. Jules Verne je še danes kvintesenca in emblema domišljije post-romantičnega dela 19. stoletja. Kar si je ta edinstveni Francoz brez pravih prednikov in naslednikov (le z vrsto paradigmatskih posnemovalcev, ki so se znašli v rezervatu t. i. znanstvene fantastike) zamislil, so Nemci, ki so bili generator t. i. tretje renesanse v okolju, odločilno zaznamovanem z drugo industrijsko revolucijo med letoma 1850 in 1950, poskušali uresničiti. V veliki meri jim je tudi uspelo – čeprav v primeru raket v skrajno sprevrženi obliki V(ergeltungswaffen)-2. Podaniki imperializiranih Hohenzollernov in ljudje, ki so se duhovno oblikovali v mentalnem podnebjem nemškega drugega cesarstva, so le za sprostitev brali produkte pustolovske, v precejšnji meri še v romantiko zazrte – deloma celo zaporniške – domišljije Karla Maya. S produkti fantazije njegovega soimenjaka Marxa so se ukvarjali resneje, vendar so se pretežno prikopali do ugotovitve, da kljub opletanju z znanstvenostjo niso bili ne antropološko ne ekonomsko stvarni – zato so njihovo uresničevanje prepustili drugim, zlasti dogmatikom na Vzhodu. Sami so jih brezkompromisno revidirali, najprej s knjigami Eduarda Bernsteina in Wernerja Sombarta, pozneje – v nemirni zimi 1918–1919 – pa tudi s topovi, puškami in bombami Gustava Noskeja.

Če nam je dovoljeno poseči po paradoksu, bi mogli reči, da je bila domišljija post-romantičnega dela dobe meščanov, ki v Evropi koledarsko

sovpada z vsestranskim vzponom imperialne in republikanske Nemčije, realistična. Kot takšna se je bistveno razlikovala od svojih sester v antiki, srednjem veku, renesansi ali v razsvetljenstvu (ko je bila igriva, uporna, ironična in satirična). Potemtakem ne pretiravamo, če zapišemo, da je bila uperjena v srce prihodnosti tudi takrat, kadar je govorila o sedanjosti. Vedela je, da se bo slednja prej ali slej spremenila. Razen potovanja v središče Zemlje in števila milj pri potapljanju v največje oceanske globine so se temeljne zamisli oziroma postavke post-romantične domišljije 19. stoletja uresničile. Fantazija poprejšnjih epoh je tudi tedaj, kadar je govorila o prihodnosti, pravzaprav merila na sedanjost. Stvarnosti je poskušala najti boljšo – predvsem pametnejšo ali vsaj razumnejšo – alternativo. Post-romantični del 19. stoletja je menil, da to ni posebej smiselno početje, zato se je posvetil iskanju poti v zarje, ki jih še ni bilo, se pravi ustvarjanju ali vsaj zaznamovanju prihodnosti.

V zadnji generaciji vseмогоčne Evrope pa je bilo še nekaj temeljito drugače kot za časa naših življenj: Nemčija in Avstro-Ogrska sta v 20. stoletje po ukazu svojih vladarjev – bolj različna, kot sta bila, pravzaprav ne bi mogla biti: postavljajski Viljem II. je poosebljal dinamiko, metuzalemski Franc Jožef pa statiko sveta meščanov – vstopili prej kot druge dežele. Veliki premik se je v Srednji Evropi zgodil 1. januarja 1900, drugod pa 365 dni pozneje. Planetu, ki ga je v času *fin de siècle* intelektualno družilo občudovanje naglo napredujoče Nemčije z vzornim šolskim sistemom in z znanostjo v službi industrijske ekspanzije, se takšno čudaško ravnanje uradnega Berlina – in njemu čedalje bolj vdano sledečega Dunaja oziroma (Budim)Pešte – ni zdelo nenavadno. Prav nasprotno: bilo je sicer precej bizarno, vendar tudi povsem logično. Če že ni bilo razumljivo, je bilo razložljivo. Kurt Tucholsky pač ni zaman ugotavljal: “Angleži želijo kaj prebrati, Francozi kaj okusiti, Nemci pa misliti o čem.”

Leta 2000 nikomur več ni prišlo na misel, da bi ravnal podobno kot Viljem II. ali Franc Jožef. Čeprav je bil svet še bistveno bolj pisan kot na prehodu iz *fin de siècle* v *la belle époque* in je bila vrhu tega zavest o njegovi raznolikosti mnogo bolj razširjena, je simbolna oziroma kalendarjska, pa tudi kakšna oprijemljivejša demonstracija prvenstva odpadla. Navsezadnje: kdo pa je na prelomu tisočletij lahko zares bil prepričan, da je v vsem pred drugimi? Tako tisti, ki so (še) kaj brali, kot oni, ki so kaj okušali ali o čem mislili, niso mogli živeti s takšno predstavo. Na kateri koli način pridobljena vednost je preprečevala postavljanje sebe na konico bodisi misli bodisi akcije. Kaj takega je mogla storiti samo še nevednost.

Medtem sta se napredek in progresivizem, ki sta dobršen del 20. stoletja veljala za veliki pozitiviteti – na ozadju smernega pojmovanja zgodovine

sta postala pravcata pojmovna in celo etično-moral(istič)na fetiša –, preselila v območje dvoumnosti in ambivalence. Tako v refleksionistično-kontemplativni kot akcionistični obliki sta začela porajati mnogo več vprašanj, kot pa sta obetala dati odgovorov. Vemo, da bi v svetu, kakršen je, dandanes vsi ljudje lahko čisto dostojno (pre)živeli; da je to zgolj možnost, je kriva ravnodušnost (ki je na dejavnem nedelu zmerom, kadar se potencialnosti ne preobrazijo v dejanskosti). Na drugi strani pa se ne moremo vdajati gotovosti, da bo tako tudi tedaj, ko bo zdajšnja prihodnost postala sedanost – ne v primeru sprememb ne ob priseganju na vztrajanje pri že preizkušenih načelih. A ob veljavnosti slednjih nam je znano vsaj učinkovanje takšnega ali drugačnega ravnanja. Nespreminjanje principov namreč nikakor ne pomeni statike: na večer 20. stoletja je neintervencionizem, ki je hotel uveljaviti stabilne, iz izkušenj izhajajoče in ne ravno vsak hip predružitve potrebne življenjske postavke, postal mnogo bolj dinamičen pojav kot iz dneva v dan bolj zgolj želeči progresivizem. Akcionistov, ki bi se skušali legitimirati s priseganjem na napredek, je bilo iz dneva v dan manj. Čedalje redkejša pa so bile tudi dežele, ki so bile voljne pristati na status oziroma položaj poskusnega laboratorija za njihove zamisli. Jugoslavija, ki je bila ena zadnjih med njimi, je doživela komaj predstavljivo okrutno smrt. (A slednja je bila tudi sama poskus – tako v smislu morbidnega eksperimenta kakor tudi makabrističnega eseja – zgodovine.) Obdobje eksperimentov v merilu 1 : 1 se vsekakor poslavlja. Značilno poskuse celo v sferah “trde” znanosti vse pogosteje izpodrivajo simulacije. Sence dni in noči, v katerih so strukturalisti z navdušenjem, njihovi precej blazirano razpoloženi dediči pa z vdanostjo obsojencev na umeščenost v post-pozicijo govorili o vsebinsko revolucionarni (mentalni) odpravi človeka, se polagoma pogrezajo v dovrš(e)ni preteklik.

Kaj se je zgodilo? Strukturalne binarnosti in post-strukturalne velike škatle, v katere so nakopičene vse možnosti ravnanj, so z dejanskim oziroma potencialnim determinizmom pokazale svoj zgolj modelni, se pravi neživljenjski značaj. Proces vendarle še ni (ob)sodba (kljub temu da jo vsaj implicite pomeni), pa četudi nas o tem zelo sugestivno prepričuje eden največjih genijev 20. stoletja Franz Kafka. Poti v življenju pač niso dane, ampak se utrejo s hojo. V nas se polagoma prebujata slutnja, da zgolj ob ljudeh – v odnosih – postajamo bodisi večji bodisi manjši, ob stvareh – se pravi v razmerjih – pa smo zmerom neznatnejši in nepomembnejši. Tako narašča samo predmetnost. Postavljati se na čelo popotovanja v post-človeško in post-naravno prihodnost je že postalo nekaj shrlljivega. In vsakdo ve, da korakanje v neizprosni ritmu vsemogočnih gospodarjev zemlje pod nogami, neba nad glavami in sveta pod lobanjami ne

pomeni več vznemirljive provokacije, ampak le dejavno eksistiranje v obliki biološkega kamikaze. Ker zlo in dobro – enako pa je mogoče reči za narobe in prav – nista različni smeri na isti osi, temveč nekaj v samem temelju oziroma izhodišču različnega, si tudi ni mogoče delati utvare, da bi samo z zaobrtnitvijo dosegli kakšno izboljšanje. K determinizmu težeči progresivizem je morebiti prvič v zgodovini (samo) udobnejši kot neintervencionizem ali dejavni konservativizem – ampak ob tem obljublja mnogo manj svobode. Položaj je popolnoma drugačen kot v času meščanov, v katerega zenitu je Henrik Ibsen razsodno akcionistično svetoval, naj človek, ki se gre bojevati za prostost, nikar ne obleče svojih najboljših hlač ...

Za napredek dandanes v marsikaterem pramenu življenja govorita samo še inercija oziroma mehanična zgodovinska analogija, medtem ko kakšnega velikega oziroma generalnega smisla, ki bi obetal kaj več kot komodnost, v njem že ni več. Na to se je presenetljivo tankočutno odzvala tudi jezikovna raba: aktualistični slovar pravšnjosti je vse po progresivizmu vonjajoče pojme umaknil v ozadje. Priseganje na napredek je tako zamenjalo (sila inflatorno) evociranje njegovega nadomestka z imenom trajnostni razvoj. Saj: lepo bi bilo, ko bi nekaj takega bilo mogoče, a v obstoječem svetu – če že ne najboljšem, pa vsaj najmanj slabem od vseh, kar jih je – ni. Celovit razvoj vsega, kar bi imelo za svojo bistveno značilnost oziroma lastnost trajnost, je utvara. Spremembe, ki so zdaj svetu potrebne, ne nosijo samo drugega imena, ampak so tudi kvalitativno drugačne od prejšnjih: njihovo osrednje vprašanje je način, odgovornost do življenja, ne več cilj, tj. okoliščine in oblike eksistiranja.

Na Slovenskem, kjer ljudje kljub nekoč zelo glasnemu priseganju na progresivizem še vedno bolj vegetirajo v ciklično-spiralni kot bivajo v linearni koncepciji metafore z imenom čas, dojemanje sodobnosti ni manj intenzivno, ampak le bolj zmedeno kot kje drugje. V “zadnji izmeni” se, denimo, pojavljajo vizualno in akustično bombastično ojačani programerji prihodnosti z oznanili, da bi bilo v dneh, ki so pred nami, dobro ali nemara celo prav dopustiti samo socialno koristno neenakost, vseh drugih pa ne – četudi rasejo iz edinstvenosti slehernega bitja in vsake njegove situacije. Kdo bo interpretiral in navsezadnje tudi določal, kaj monstrozni ter zgolj v mišljenjski (samo)volji vzpostavljeni Leviatan z imenom družba, ki zaradi svoje diskurzivne skonstruiranosti ne more sam povedati, kaj hoče, pravzaprav razume z egalitarnostjo, si v svetu enkratnih in neponovljivih bitij – ne, zaenkrat še nismo rojeni za kloni – ni težko predstavljati. Treba bo samo oblikovati primerno omejujoče in zatirajoče okoliščine, da se ustvarijo pogoji ali nuja za duhovno tetoviranje vseh in vsakršnih jazov, saj je celo Ortega y Gasset – presenetljivo neprodorno

razglašajoč, da človek nima narave, ampak samo zgodovino – zatrdil: “*Yo soy yo y mi circunstancia.*” Osnovala se bo – kajpada kar najbolj demokratična – stranka za absolutizem takšnega ali drugačnega imena. Le razsvetljskega ne bo mogla nositi, saj si s tem nezanesenim in iluzije nevzbujajočim pojmom na svojem praporu nihče ne more zagotoviti ne glasnega ne tihega privoljenja večine. Pamet, ki je eksistenčno navezana na posameznika, je zmerom v absolutni manjšini. Njen medij je ednina – kajti jaz ima naravo, okoliščine pa zgodovino.

V “zadnji izmeni” se potemtakem ne srečujemo z ničimer še ne vide-nim: gre za prastaro vprašanje premoči oziroma prevlade. Težnja po njej je prepojila celo nekoč, v absolutistično-fevdalni dobi emancipacijski projekt družbe in ga toliko in toliko let pozneje, ko se je zgodovina zavrtela za nekaj spiralnih piruet, prelevila v eliminacijskega – v grožnjo svobodi. Zamisel družbe – kaj več od intelektualnega načrta slednja nikoli ni bila – iz svoje vseobsežnosti ne bi več samo disciplinirala (kar je počela od nekdaj), ampak bi tudi izenačevala. Uspela naj bi tam, kjer je spodle-telo egalitarnost oznanjajočim režimom. V “zadnji izmeni” so možgani in jeziki, ki na ozadju globalizacijske in genetskoinženirske gramatike sodijo, da preteklost še nikoli ni bila videti tako obetavna navdihovalka preteklosti, kot je dandanes, vse prej kot marginalni. Če bodo prevladali, bo vnovič uveljavljen koncept totalizirajoče tiranije, ki v nelagodnosti ali celo strahu pred neobvladljivim človekom stavi na predvidljivost egalitarizacijo producirajočih *struktur* in *sistema*. Tako za namene prvih kot za cilje drugega bi se – kakor so se že – porajale najrazličnejše sfinge (brez uganke) in himere (brez kril): gledati bi bili prisiljeni bogvekoliko epizodo v nanizanki o samouničujočem uporju proti človekovi in siceršnji naravi. Na mesto biologističnega darvinizma bi še enkrat poskušal stopiti politični genski inženiring. In ko bi se ljudem čez čas posvetilo, da so prišli od nikoder nikamor, bi spet vzdihovali, da živijo v hobbesovskem svetu, ne v svojem ... Nič ne bi bilo drugače, kot je že bilo. In v vsem skupaj ne bi bilo niti plemenite audnovske antinomije – morda celo alter-native – med homerskim svetom in našim. Samo z meglenim brezvetrjem bi se soočali. Vsi. Pač v duhu egalitarizma, ki je vedno pristanek na najnižjem mogočem – se pravi skupnem – imenovalcu.

A vrnimo se k modernemu svetu nekdanjosti. Leta 1900, ko se je v Evropi naglo bližal svojemu vrhuncu, je imel jasno smer. Nesoglasja so bila samo v tem, ali je slednjo optimalno interpretirati v hegeljanskem (transcendentalnem), marksističnem (determinističnem) ali krščanskem (odrešenjskem) slovarju. Današnji svet, ki mu bomo bogvekdaj – če sploh kdaj – lahko namenili kolikor toliko ustrezno ime, se s smerjo očitno ne

more več pohvaliti. Vmes je nekaj časa sicer kazalo, da ne ubira samo ene in da se potemtakem "imperialistično" širi kamor koli – nazadnje kajpada v brezkončnost –, toda to je bila le kratkotrajna utvara. Misel o univerzalni ekspanzivnosti v svetu je spričo njegovih najtrdnjših (praviloma: najzadrtejših), tj. konvencionalističnih meja in robov izpuhtela. Potem je izginila tudi predstava o planetarni enotnosti ali vsaj konvergentnosti v cilju, temu pa je sledila tudi izguba njene zrcalne sence, ki je ljudi zedinjala v mišljenju že dovršenega dogajanja. Preteklost je postala pravcati mozaik osebnih razumevanj nepremisljive nekdanjosti. (Značilno se je že pojavila krilatica o zgodovinopisju kot nujno revizionistični dejavnosti. Dejansko seveda gre za neizogibni preliminarizem slehernega historio-grafskega spoznanja.) Nekaj skupnega smo začeli najdevati kvečjemu v sedanjosti, ki še ni zgodovina in zato o njej govorimo kot o usodi. Gre za globalizacijsko nemesis – in včasih celo za kismet – srečevanja. Toda v njej/njem bližanju vedno sledi razhajanje ...

Četudi se vsaka doba vsaj malo šteje za epohalno prelomnico – pa se nazadnje največkrat izkaže, da so spremembe usodne samo za generacijo ali dve –, se zdi, da se zdaj vendarle soočamo s temeljnejšimi mentalnimi premiki v svetu in v njegovem občutenju, kot so se mnogi pred nami rojeni. Medtem ko je bila celo v blokovsko razdeljenem svetu, ki je bil okoli leta 1960 na robu jedrske vojne in potemtakem tudi blizu popolnega uničenja, zelo vplivna teorija konvergentnosti različnih poti v prihodnost, dandanes o čem takem – ali celo samo podobnem – zares ne more več biti govora. Nesposobnost sklenitve planetarnih dogovorov govori sama zase. Države nimajo prijateljev, ampak interese: palmerstonovska Britanija, ki je v 19. stoletju izstopala po jasni in skrajno nesentimentalni definiranosti svojih ciljev, je zdaj povsod. Inflatorno ekstenzivno govorjenje o globalizacijskih procesih ne more prikriti opažanja, da se planetarna enolončnica grdo smodi. Skupen okus ji dajejo kvečjemu vseobsežni problemi (zaradi raznolikosti sveta pa njihove rešitve ne morejo biti univerzalne, ampak samo lokalne). In nobenega jamstva ni, da bo kadar koli postala užitna. Navsezadnje pa pri vsem skupaj ne gre pozabljati, da so ljudje že v času velike vojne 1914–1918 govorili o naglo pospešujočem se povezovanju in izenačevanju sveta – na kar je v svojem singapurskem predavanju sredi januarja 2010 opozoril oxfordski profesor Hew Strachan. Tudi ideji planetarne in permanentne revolucije, ki sta se poskušali realizirati po strmoglavljenju ruske monarhije marca 1917, sta izraz misli, da zgodovina teži v smer globalizacije. Pa so bile tedaj največje delitve sveta šele na dnevnem redu prihodnosti ...

A kakor koli že: zarij, ki šele bodo, si odgovorno misleči duhovi ne drznejo več definirati kot točke. Skorajda samoumevno se razumejo kot

prostor – ta pa je konceptualiziran kot podaljšek sedanosti. Post-moderna, ki se je uveljavila na večer 20. stoletja, je najtransparentnejši dokaz za to, da so se začele zaporedne sinhronne plasti nalagati druga na drugo (s čimer tudi diahronne vertikale izgubljajo ne samo smisel, ampak tudi pomen). Medtem ko je Philippe Ariès v zlati dobi annalistične šole zgodovine ugotavljal, da človek v Evropi skozi novoveška stoletja čedalje odločneje odriva smrt iz javnosti oziroma občosti v privatnost in ed(n)inkost, je dandanes mogoče nekaj podobnega reči tudi za mišljenje (o) prihodnosti. Postaja osebno – kar je, kot smo že rekli, doletelo tudi človekovo izkušnjo oziroma zgodovino (ki kot nekaj dejanskega izgine z njegovim odhodom iz tukajšnjosti).

Pri vsem tem dogajanju pa ni mogoče spregledati, da je tam, kjer je nekoč bila vizija – ki je vsaj sprva nujno utopija –, vse manj misli. Tako v vsebini kot v formi. In prav lahko si predstavljamo, da je kaj kmalu sploh ne bo več. Občutenje življenja se potemtakem iz minevanja, ki je bilo najizrazitejše v epohi moderne, radikalno spreminja: preobraža se v trajanje. Uveljavlja se novo doživljanje dimenzij, ki jih pokriva vse očitneje metaforična oznaka čas. Za njeno ciklično koncepcijo, ki se je ob vzponu industrijskega sveta na Zahodu skoraj povsem umaknila linearni, se na obrobje zavesti potiska tudi slednja. Ker zaznavno naglo izginja smernost kakršnega koli dogajanja v svetu, se drobijo v prah tudi predstave, ki so navezane nanjo. Odsotnost zamisli o tem, kako naj bi bilo čez sto ali dvesto let, na milenijskem prelomu – ne, nikakor ne gre samo za njihovo neizgovorjenost – govori o resnosti in globini tega premika. Kaj to pomeni, si zaenkrat komajda lahko predstavljamo. Vsekakor pa bi težko zanikali, da gre za prekinitev dosedanjega načina razmišljanja in interpretiranja sveta oziroma življenja. Zelo drastično povedano: celo liki Antona Pavloviča Čehova, ki na ne ravno preprost – najmanj dvoumen – način govorijo o tem, kako bo čez dvesto ali tristo let na svetu, postajajo nerazumljivi. Nemara se nam zde že absurdni. Priznajmo, da si komajda še lahko predstavljamo, kako zelo realni so bili.

Izguba smernosti, ki je okoli preloma tisočletij postala nenavadno jasna, je vodila do zelo zanimive jezikovne simptomatike. Izraz je pač zmerom razkrivalec – včasih pa tudi izdajalec – duha, ki skozenj išče pot v očitnost bodisi samo-svojega obstoja bodisi zanikanja. V tistem z ničlami zaznamovanem koledarskem premiku ni bilo mogoče razpravljati o ničemer, ne da bi se dostavila vsaj pripomb(ic)a o diskurzu. S tem pa ni bila poudarjena avtorefleksivnost pripovedovanja, temveč praviloma zgolj avtoreferencialnost povedanega. Mogoče je reči, da je tedaj nastopila doba spoznavnoteoretskega režima debaterjev. Kratko malo ni bilo več ničesar,

kar ne bi bilo vsaj znamenje diskurza – če že ne njegova konstitutivna prvina. Stvari in reči niso obstajale ali neobstajale zato, da bi bile, ampak zato, da se je o njih razpravljalo. Da bi postale tekst. Ljudje niso eksistirali ali neeksistirali, da bi živeli, ampak da bi razpravljali. Da bi bili razprava. Kreacija teksta je postala njihova usoda. Še več: celo njihova usoda je postala tekst.

Simptomatično je, da je skupaj z ekstenzivnim diskurziranjem v našo vsakdanjost skozi glavna vrata vstopil tudi pojem drža. Za razpravo ni bilo več pomembno, da je človek interpretativno bitje, ki govori iz sebe in ima že zaradi svoje singularnosti – edinstvenosti izkušnje, mišljenja in čutenja – zmerom kaj izvirnega povedati, ampak da je bil sposoben zasesti to ali ono razlagalno pozicijo ter ubrati takšno ali drugačno strategijo. Važno je postalo izrekanje. Od logoreje do (za)molka. Dodana vrednost vseh oblik izrekanja – o kakovosti povedanega, ki je postala v dovrš(e) ni preteklik potopljena neaktualiteta, se nihče več ni spraševal – je bila domiselnost kombiniranja ali celo zlivanja nenavadnih, tako statičnih kot dinamičnih drž. Slehera pozicija je bila na voljo vsem. Človek se je mogel preizkušati v prepričljivosti “uprizoritve” katere koli drž. Ni bil več samo igralec, ampak je postal tudi oder. Zamišljeni jaz se je začel srečevati z narejeno okoliščino.

Pragozd diskurzov in drž se je nekaj časa uspešno bohotil tako na emancipacijskih kot na eliminacionističnih duhovnih parcelah ter preganjal dolgčas, potem pa se je tudi sam izgubil v njem. To velja celo za oksimorone generirajoče paradokse Slavoj Žižka (ah, kako predvidljivi so postali!). Debate dejansko nikjer ni mogoče za vsakogar veljavno skleniti; prej ali slej se polasti vsega. Pogovor lahko samo prekinemo, končati pa se ga ne dá. Tudi tedaj ne, ko je že vse izrečeno in povedano. Diskurz je povsem neomejliv – vendar ne rase v neskončnost, ampak samo v nedokončanost. Ni ne teme ne načina njene obravnave, ki bi jo bilo mogoče za zmerom sneti z dnevnega reda: o tem so se lahko prepričale vse in vsakršne, tudi demokratične tiranije 20. stoletja. Toda vsestranska odprtost v množico možnih nadaljevanj prej ali slej začne parati živce – približno tako kot roman v sedanjiku. (V slovenščini ga je znal napisati samo Vladimir Levstik, toda *Gadje gnezdo* je postavljeno v dramatične dni velike vojne 1914–1918, zato v njem pripovedno zgolj trenutno zajamčena prezentnost vsega močnejše kot kar koli drugega govori o negotovosti tekstnega sveta.)

Potemtakem pravzaprav ni čudno, da je po diskurzu pred nedavnim v naša življenja vdrla zgodba. Ta prastari pojem, ki obsega intrigo, iz nje rastoče dogajanje in protidogajanje ter njun sklep, se je v kratkem času nenavadno razbohotil: dandanes pokriva dobesedno vse. Že najminornejši

javno-zasebni zadevici je podeljeno to ime. Zgodba je – za razliko od diskurza – nekaj dokončljivega. Zato je tudi zapomnljiva: dá se jo pripovedovati. Tako poliloško kot monološko oziroma avtoritarno. Ni ji mogoče postavljati samo smerokazov in milnikov, ampak se lahko pohvali tudi z itinerarjem. Ni amorfna gmota, marveč organizirana snov. Nima samo zajamčenega konca, temveč tudi razplet. V njenem okviru nič ne more ostati brez razrešitve (celo neproblem – navkljub drugačnemu Duchampovemu mnenju) ...

Ampak to je samo (post)papirnato-(post)celuloidna utvara: stvari in reči se sklenejo v literaturi in filmu, v stvarnosti pa ne. Definitivizem je iluzija: preliminarizem je usoda. Vsaj spomini ne umrejo; kdaj pa kdaj jih vzame mrak, toda kot legende se prej ko slej vrnejo. Predvsem pa: marsikaj tega, kar se zdaj označuje kot zgodba, ni niti anekdota in se niti za hip ne preobrazi iz brezobličnega pripetljaja v pomnjenja in pripovedi vredno dogajanje. Ni niti njegov torzo. Zgodbo je v vsakdanjost priklicala samo potreba po gotovosti: četudi konca ni mogoče predvideti, naj bi bil razplet neizogiben. A indeterminističnemu svetu, ki ga znanost kot konsistentnega tematizira že nekaj desetletij, zgodovina, filozofija in umetnost pa še precej dlje, je to lahko samo umišljena uteha. Zgolj želja onstran možnosti uresničitve. Ne samo preliminarizem, tudi neskončnost je usoda.

Današnja sedanjost se od poprejšnjih potemtakem ne loči po prisotnosti ali odsotnosti iluzij: te so kvečjemu drugačne, kot so bile nekoč, nikakor pa jih ni manj. Nenehno govorjenje o iztekanju vsega mogočega – in navsezadnje tudi o koncu sveta (enkrat zaradi konstelacije planetov, drugič zaradi sklepa majevskega koledarja, tretjič zaradi takšne ali drugačne epidemije, četrtič zaradi prihoda novih barbarov, ki naj ne bi poetično izostali, kakor so tisti iz Kavafisovih verzov) – najbolj drastično dokazuje aktualnost mita o možnosti popolnega zaključka zgodb, v katere smo zapleteni sami. Sklep v smislu razpleta naj bi vendarle prihajal – hkrati pa je vsaka doba glede na prejšnjo paradoksalno samo v apoziciji, vendar ne tudi njena opozicija. Je kvečjemu (delni) kontrast. Vsekakor naj bi bila tako dediščina kot nasledstvo. Moderni je sledila post-moderna, tej pa – kako dolgočasno logično in dosledno – post-post-moderna. Na ramah velikanov so se pojavili palčki. Ti pa imajo za vratom kajpada še manjše – večinoma samogenerične – potomce naslednje generacije. In ti spet svoje. In tako naprej v neskončnost. Ampak to (pris)podobo so poznali že v srednjem veku – pa tudi tisto, ki ji je zrcalna – želvo, ki nosi svet. Seveda je pod njo nekoliko večja želva – in tako dalje do (brez) konca, kakršen koli že ta je (če sploh je). Za misel o tem, da je nastopil novi srednji vek, dandanes očitno ni več treba imeti vizionarske pameti

Nikolaja Aleksandroviča Berdjajeva, kakor dve ali tri generacije nazaj, saj je stvar postala očitna.

Ob tem pa je vredno opozoriti na nekaj, kar se dá pri mnogokom še izbrskati v kamrici spomina. Pred kakimi dvajsetimi leti – torej niti ne eno veliko generacijo nazaj – se je povsod govorilo o koncu velikih zgodb. Radikalna preobrazba okolja, kakršno je v Evropi in svetu nastalo kot dediščina dveh svetovnih vojn, se je zdela korenit zaključek vsega, kar se je živelo dotlej. Temu mogočnemu sklepu je sledil poskus odplutja v neskončnost – prišlo pa se je le v zaključeno nedokončanost. Toda še malo pozneje se pokazalo, da je obdobje brezbrežnega diskurza pravzaprav samo vkleščeno med dve narativni epohi. Prvo, k celovitosti težečo je prekinilo, nemara celo uničilo, drugo, razpadajočo v malenkostnosti, pa pripravilo. Sklep torej ni bil posebej globok – čeprav je bil zelo očiten. Na dnu konca velikih zgodb sveta se potemtakem vendarle dá uzreti nekaj ne ravno presenetljivega: tloris optimistične legende o možnosti vnovičnega začetka oziroma rojstva. V zrcalu se zmerom dá videti nekaj že znanega – pa naj bo to še tako drugačno od pričakovane podobe. Zgodovina, ki je človeštvu v trenutkih največjih in najusodnejših prelomov že ničkolikokrat poskušala dopovedati, da so popolne prekinitve kontinuitete utvara oziroma točneje mit – tako tedaj, kadar so zaželeni, kot takrat, kadar se jih ljudje boje –, je spet enkrat ostala brez učencev. Enako je mogoče reči tudi za filozofijo, ki še zdaleč ni samo skozi Nietzschejeva usta bodisi tolažeče bodisi obtožujoče govorila o večnem vračanju istega. (Kako ničesar ne razumejo tisti, ki govorijo o nesmislu z imenom *vračanje* enakega!)

Edino, kar vse dandanašnje utvare bistveno loči od poprejšnjih, je odsotnost velike celote z imenom utopija. Nemara je to vsaj nekoliko povezano s spremembo v konceptiji domišljije: ta je v glavnem sposobna samo še inovativnega sestavljanja oziroma kombiniranja elementov znane stvarnosti oziroma neobičajnega pogleda nanjo, medtem ko si česa zares novega ni več zmožna zamisliti. Tipološko je naša fantazija podobna tisti iz predmodernistične dobe: gre za svet v nekakšni drug(ačn)i izdaji (pri čemer bi težko rekli, da je popravljena). Človek, ki se sooča s stvarnostjo, je bil nekoč igrivo preobražen v Apulejevega osla, ironično preoblečen v Crotus-Huttnovega mračnjaka ali satirično našemljen v Montesquiejevega Perzijca, danes pa je praviloma detektiv, ki za vidnimi stvarmi v tisoč in eni variaciji – od ecovske do akuninovske – odkriva neslutene stvari. (Preiskovalci poprejšnjih dob so se ukvarjali z neopaženimi. To morda najbolj bleščeče dokazujeta na eni strani skorajda patološko urejeni Hercule Poirot in na drugi legendarno zanemarjeni poročnik Columbo.)

Celo zadnje velike domišljjske konstrukcije iz dobe "poznega poletja" futurološke in njej neposredno sledeče univerzalno ustvarjajoče domišljije 20. stoletja so s prenosom v filmski medij, ki je tudi v svojih najdrznejših variantah obsojen na očitno korespondiranje z realnostjo (navsezadnje se zmerom dogaja oziroma prikazuje v njenih dimenzijah; v tem smislu je zelo referencialen), postale le malo drugače sestavljen tukajšnji svet. Tolkienov kozmos ter njegovi junaki in njihovi zoprniki, ki so v knjigi opazno bolj posebni od našega oziroma od nas kot na velikem platnu in malem ekranu, je najboljši dokaz za to. (Futurološka domišljija, ki je nadaljevala paradigmo post-romantičnega dela 19. stoletja, pa je, kot smo že rekli, postala posebna rubrika oziroma rezervat z imenom znanstvena fantastika.)

Nedvomno je odsotnost utopije v prvi vrsti povezana s tukajšnjostjo in njenimi dimenzijami oziroma razdaljami. Dežela, ki je ni, je navsezadnje vedno svojevrstno zrcalo oni, ki je. Je pravzaprav svojevrstna interpretacija slednje (četudi ni njen odraz). To je najočitnejše v satiričnih plasteh utopij, ki docela nereferencialne niti ne morejo biti. Vedno kažejo na nekaj. Toda na drugi strani zaradi povezanosti z ustvarjalno domišljijo tudi nikdar ne morejo biti samo takšne. Interpretacije stvarnosti, ki smo jim priča dandanes, pa so v bistvu tautološke: težijo same k sebi oziroma k svojemu svetu. Znašli smo se v položaju tistih bitij iz Swiftovih *Guliverjevih potovanj*, ki na hrbtih tovorijo vreče predmetov, da se potem s kazanjem sporazumevajo med seboj. (Začetek prevlade slike nad besedo je bil prvi znak tega prehoda.) Umanjkuje radikalna drugost oziroma drugačnost – tista, ki niti slučajno, ob nobeni spremembi, ni uresničljiva –, s čimer izginja za življenje naravna in njegov smisel vzdržujoča (morda celo generirajoča) napetost med stvarnim in zamišljenim.

Vprašanje utopije potemtakem v nobenem javnem prostoru ne more biti nebistveno in neakutno. Enako je na osebni ravni – o tem me je poučil Taras Kermauner (gotovo doslej edini človek s potencialom genija, ki sem ga imel priložnost srečati) – z vprašanjem ljubega Boga, tj. Drugega/Različnega in Drugačnega, ki te nikoli ne zapusti in se v tem smislu lahko nanj vedno z za-upanjem zaneseš. V menda vse odločnejše globalizirajočem svetu, kjer ni prostora za nič, kar se od nas in naših predstav povsem razlikuje, manjka nekaj bistveno življenjskega. Takšen je torej naš položaj. Vendar pa ni nujno, da bi v njem tudi ostali.

“Razumljivo je, da moje pisanje, če je takšno, kot ga karakterizirava, ne more imeti mnogo bravcev; komaj kakšnega. Prav je, da mora imeti bravec, ki hoče brati knjigo iz RSD, do tega ‘posebno voljo’. OK je skrajno naporen posel. Novinarjem očitam le to, da ne izpolnjujejo svojega poklica: da ne informirajo. Ni treba, da razumejo, kaj delam; a če moje knjige izhajajo, so dolžni vsaj informirati o njih, da bi se morda kje našel kdo, ki bi jih hotel brati–preučevati. Če nanje ni opozorjen, jih ne more srečati. Bil bi obupan, če bi me kulturni(ški) novinarji hvalili; takoj bi vedel, da moram drugam; da sem se preveč podredil normam banalnih srednjih slojev, ki jih zastopajo; da sem s tem izdal poslanstvo OK. Od novinarjev – javnosti, ki je splošno liberalno družbena in ne do kraja privatizirano klikaška – pričakujem korektno informacijo, kar je dolžnost njihove stroke; vse drugo bom opravil sam.”

Taras Kermauner v pogovoru s Francetom Vurnikom, Sodobnost 5, 1997

Mnenja, izkušnje, vizije



Gašper Troha

Obrisi renesanse dramske pisave

Dramatika ima med vsemi literarnimi vrstami najbolj burno usodo. Po eni strani je njen družbeni vpliv največji, saj predvideva kolektivno recepcijo v obliki gledališke uprizoritve, po drugi pa je ravno v slednji razlog, da je najbolj ranljiva. Odvisna je od gledališkega aparata, od nenehnega razmerja med tekstom in uprizoritvijo, ki ga Tomaž Toporišič v svoji raziskavi postavlja med zapeljevanje in sumničavost, kar seveda pomeni, da kot stara ljubimca drug brez drugega ne moreta, drug z drugim pa tudi bolj težko. Zaradi tega v dramski pisavi prihaja do obdobj razcveta, ki jim sledijo obdobja zatišja ali morda celo krize slovenske in evropske dramatike.

Obe sta v današnjem globalnem svetu nujno povezani, obenem pa nikakor identični, saj izhajata iz različnih družbenih razmer, ki jih opisujeta z različnimi oblikami. Kljub temu lahko v slovenski in evropski dramatiki v začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja govorimo o nekakšnem zatišju, manjšem številu novih dramskih besedil in zanimanju gledališč zanje, sredi desetletja, na Slovenskem vsaj še kakih pet let pozneje, pa o pravi renesansi dramske pisave, ki je pozneje dobila svojo analizo in ime s knjigo Aleksa Sierza *Gledališče "u fris"*. Pri tem je šlo za vrsto mladih dramatikov, ki so jim angleška in škotska, pa tudi irska gledališča nudila prostor za preizkušanje novih idej (prim. Sierz, 2004: 12, 13). Temeljni premik te renesanse dramske pisave je bil v tem, da je začela obravnavati aktualne teme, kot so okuženost z virusom HIV, homoseksualnost, skrajno nasilje, propad vrednot, merkantilizem, depresija ..., ki pa niso usmerjene na gledalčev ratio in prepričanja, ampak manipulirajo z njegovimi čustvi. Kot pravi Sierz:

“Najširša definicija gledališča 'u fris' obsega sleherno igro, ki gledalca zgrabi za goltanec in ga stresa tako dolgo, dokler ne dojame njene- ga sporočila. To je gledališče senzacije; tako igralcem kot gledalcem onemogoča konvencionalne načine odzivanja, načjenja njihove živce in v njih vzbuja nemir” (Sierz, 2004: 22, 23).

Razvoj slovenske dramatike ima seveda nekoliko drugačno pot, saj je bila prav slednja najbolj izpostavljena literarna vrsta po drugi svetovni vojni. Dramatika je od konca petdesetih let predstavljala izredno ostro, čeravno dvojno kodirano kritiko oblasti ter s tem postala nekakšen družbeni forum, nadomestek politične opozicije, ki jo Božo Repe imenuje kulturniška opozicija. Ugled dramatike in gledališča je bil tako konec osemdesetih let na vrhuncu, dramatikci so bili del civilne družbe, ki je sprožila spremembe in propad socializma, in nekateri so svoj simbolni kapital unovčili tudi na političnem parketu (npr. Rudi Šeligo in Dimitrij Rupel). Z nastopom političnega pluralizma se je potreba po družbenokritični dramatiki in njenem dvojnem kodiranju sporočil zdela nepotrebna oz. je bilo treba vsaj na novo premisliti njeno vlogo in mesto pri publiki. Tudi poezija in proza sta iskali nove teme in forme ter seveda generacije piscev in jih kmalu tudi našli. Pojavila so se nova imena, npr. Uroš Zupan in Aleš Šteger med pesniki ter Aleš Čar, Andrej E. Skubic in Andrej Morovič med prozaisti. Seznam seveda nikakor ni popoln, saj je za nas zanimivo predvsem dejstvo, da za razliko od proze in poezije dramatika v devetdesetih letih praktično ne premore novih imen. Zdi se, da je edina izjema Matjaž Zupančič, ki se prav v devetdesetih zavihti na sceno s celo serijo dram in še danes ustvarja z nezmanjšano močjo. Šele po letu 2000 se mu pridruži skupina avtorjev, med katerimi prevladujejo avtorice, dramatičarke. In ravno te spremembe morajo biti v središču našega zanimanja, ko razpravljamo o sodobni slovenski dramatiki.

Pojav nove generacije pomenljivo sovпада z uprizoritvami temeljnih del gledališča "u fris", zato se vprašanje, v kolikšni meri je na to novo dramsko pisavo vplivala prav dramatika "u fris", postavlja kar samo od sebe. Gre morda za enotno generacijo ali bolj za posamezne avtopoetike, ki nimajo izrazitih skupnih potez? Da bi tudi na Slovenskem lahko govorili o nekakšni renesansi dramskih tekstov, dokazuje večje število uprizoritev, ki jih zadnja leta gledamo na odrih osrednjih nacionalnih institucij. Tako je SNG Drama v zadnjih treh sezonah uprizorila igre Žanine Mirčevske, Andreja Rozmana Roze, Boštjana Tadle in Iva Prijatelja, poleg tega pa še dela uveljavljenih avtorjev, kot so Vinko Möderndorfer, Ivo Svetina in Drago Jančar; Mestno gledališče ljubljansko je na oder postavilo tekste Simone Semenič, Gregorja Fona, Petra Rezmana, Mihe Mazzinija, Drage Potočnjak ter seveda Matjaža Zupančiča in Dušana Jovanovića.

V pričujoči razpravi bomo torej pregledali nekatere drame nove generacije dramatikov, ki so se uveljavili po letu 2000, in skušali opredeliti njihovo razmerje do dramatike "u fris", s tem pa seveda premisliti predstavljene dileme in orisati dramsko pisavo, ki je bržkone še v nastajanju, čeprav se že dodobra uveljavlja vsaj na ljubljanskih odrskih deskah.

Dramatika "u fris" na slovenskih odrih

Še preden pa se lahko posvetimo samim tekstom, moramo nekoliko podrobneje pojasniti hipotezo o navezavi sodobne slovenske dramatike na t. i. dramatiko "u fris". Slednja se ponuja predvsem zaradi zunanjih okoliščin oz. iz pregleda repertoarja slovenskih gledališč. Najprej gre namreč za dejstvo, da so bile pri nas uprizorjene praktično vse osrednje drame, ki jih v svojem pregledu navaja Sierz, tem pa bi lahko dodali še številne tekste, ki so temu toku sorodni, a prihajajo iz drugih držav (npr. Bernard-Marie Koltès, Yasmina Reza, Roald Schimmelpfennig), vendar te drame in vprašanje, koliko so njihovi avtorji sorodni britanskemu gibanju s sredine devetdesetih let, presegajo naš namen. Zanimivo je, da gre v večini primerov za zgolj petletno zamudništvo, kar nedvomno priča o tem, da so slovenska gledališča iskala sodobne tekste, ki bi lahko nagovorili mlajšo publiko, a jih niso našla med domačimi avtorji. Še več, uspešnost nekaterih uprizoritev, ki jih bomo našeli v nadaljevanju, priča o tem, da je britanska dramska pisava predstavljala tisto obliko, ki je gledalce prepričala, saj nekatere uprizoritve ostajajo na sporedih več let in imajo skorajda neverjetno število gledalcev.

Poglejmo si uprizoritve dram osrednjih dramatikov z otoka in statistiko njihovega obiska:

- Philip Ridley: *Disney Razparač* (1991), Mala Drama, 1996; 1134 gledalcev;
- Irwin Welsh: *Trainspotting* (1993, odrska priredba Harryja Gibsona 1995), Mala Drama, 1999; 3817 gledalcev;
- Sarah Kane: *Razmadežna* (1998), Mala Drama, 2001; 2861 gledalcev;
- Sarah Kane: *Fedrina ljubezen* (1996), uprizorjena skupaj s *Psihozo 4.48*, Slovensko mladinsko gledališče, 2001; 2686 gledalcev;
- Mark Ravenhill: *Shopping and Fucking* (1996), koprodukcija SNG Drama Ljubljana in Maribor ter Gledališča Koper, 2001; 903 gledalci;
- Sarah Kane: *Psihoza 4.48* (1999), Mala Drama, 2002; 701 gledalec;
- Mark Ravenhill: *Nekaj eksplicitnih fotk* (1999), Prešernovo gledališče Kranj, 2004; 3323 gledalcev;
- Sarah Kane: *Razdejani* (1995), Slovensko mladinsko gledališče, 2008; 408 gledalcev;
- Sarah Kane: *Sla* (1998), Mala Drama, 2009; 2228 gledalcev.

Iz zgornjega seznama, ki obsega uprizoritve najpomembnejših tekstov treh osrednjih dramatikov, lahko zaključimo, da so drame prihajale na slovenske odre praviloma s petletno zamudo in so bile večinoma dobro sprejete ter so se igrale po več sezon. Na seznamu ni nekaterih velikih

uspešnic, kakršna je *Jez* Conorja McPhersona, ki jo v SNG Drama igrajo že deset sezon in jo je na več kot 150 ponovitvah videlo preko 18.000 gledalcev. Če te podatke primerjamo s številom gledalcev uspešnih uprizoritev slovenskih dram, lahko vidimo, da se dramatika "u fris" kosa z nekaterimi najodmevnejšimi. Kontroverzno uprizoritev Borovih *Raztrgancev* v režiji Sebastijana Horvata je tako videlo 3510 gledalcev, bolje se godi dramam Matjaža Zupančiča (*Bolje tič v roki kot tat na strehi*; 18.712 gledalcev) in Dušana Jovanovića (*Ekshibicionist*; 7966 gledalcev), če za ilustracijo navedem le najbolj izstopajoče primere.

Koliko in zakaj sploh naj bi te drame vplivale na prenovu slovenske dramatike, je seveda vprašanje, ki zahteva natančnejšo analizo razvoja slovenske dramatike tik pred in po osamosvojitvi leta 1991.

Družbeni položaj slovenske dramatike pred in po padcu socializma

Ideološka shema, ki je delovala na področju družbenokritične dramatike v socializmu, je na videz dopuščala kritiko sistema, v resnici pa jo je nevtralizirala in jo sprevračala v način podreditve. V samoupravnem sistemu se namreč nenehno nekaj dogovarja in odloča, a vse skupaj ostaja na partikularni in depolitizirani ravni, ki ji splošni okvir določa t. i. državno-partijski monopol. To je torej "specifični način, kako si vladajoča državno-partijska birokracija ob vsem bogastvu samoupravnih razmerij, ob ogromnem številu subjektov, vključenih v procese 'odločanja', ohrani svoj temeljni monopol, monopolizira zase dejansko 'univerzalno-politično' razsežnost, ki določa okvir in usmeritev temu spletu partikularnega 'odločanja'" (Žižek 1987: 56). Odnos med teatrom in oblastjo se je po odvrnitvi od državno-partijskega monopola, značilnega za klasično obliko realnega socializma, razvijal v okviru samoupravljanja, ki je spodbujal kritiko in participacijo vseh članov družbe, a le takrat, ko je bila ta depolitizirana – v primeru teatra, ko je bila kritika v uprizarjani dramatiki posredna (prim. Troha: *Gledališče in oblast; Podoba družbenega sistema*).

V odnosu oblast – gledališče – ljudstvo je imelo gledališče izbiro med tem, da je postalo grešni kozel – to se je zgodilo ob uprizoritvah *Tople grede* Marjana Rožanca in *Kad su cvetale tikve* Dragoslava Mihailovića, ko so bili gledališčeniki označeni kot intelektualci, ki živijo na račun delavcev in te še kritizirajo –, in med tem, da je kreiralo podobo skrajno totalitarne oblasti, "nekega drugega, skritega Gospodarja", velikega Drugega, ki je bil tako abstrakten, da se je lahko realna oblast od njega distancirala.

Gledališče je v večini primerov izbralo drugo možnost in oblasti priskrbelo abstraktno podvojitve, ki jo je bilo mogoče brez nevarnosti kritizirati.

Takšno situacijo je oblast dejavno podpirala (finančno, ugodnosti za umetnike, nagrade ipd.), saj je preko tega obnavljala svojo povezanost z ljudstvom. Dramatiki in gledališče so pristali na kompromis, ki je zanje pomenil možnost delovanja, še več, možnost družbene kritike, ki je bila kljub vsemu prepoznavna, na koncu koncev pa je teater z občasnimi izzivanji oblasti – to preverjanje meja je bilo nujno tako za vzdrževanje oblastne podvojitve kot teatske podobe prostora svobode, zato je bilo tako rekoč del samega ravnovesja – ohranjal svojo podobo alternativnega prostora svobode, kar je povečevalo njegovo priljubljenost. Dušan Jovanović se spominja: “Za premiero in prve ponovitve *Skopja* in *Karamazovih* ni bilo lahko priti do vstopnic. V tistem času je bila politična dramatika najbolj komercialna zvrst scenskih umetnosti” (Jovanović, 2009: 147).

Gledalci so bili torej ujeti v situacijo, kjer je bil njihov boj za svobodo obenem način podreditve. Najprej jim je omogočil, da so locirali vzroke svojega nezadovoljstva v neki zunanosti (Beograd, SSSR, Vzhodni blok, prejšnja obdobja v razvoju socializma), nato pa jih je obstoj kritične dramatike, ki se je igrala v institucionalnih gledališčih, potrjeval v njihovem prepričanju, da v tem boju zmagujejo.

Padec socializma je seveda pomenil korenite družbene spremembe, ki so se odražale tudi na položaju slovenske dramatike.

“[P]o padcu socializma je prišlo do močnega vsebinskega in estetskega preobrata: politična drama je nenadoma postala nekako odvečna, njeno vlogo so prevzele demokratične inštitucije in civilna družba. Gledališče je iskalo nove poti. Zgodila se je enormna fascinacija z vizualnostjo, s formalizmom, s telesnostjo, z intimizmom, minimalizmom. Teorija nam je dopovedovala, da je konec velikih zgodb. Sledil je silovit razmah sodobnega plesa in praks, ki se nanj navezujejo. Prevladale so variacije fizičnega gledališča, beseda je bila kompromitirana in devalvirana, morala se je umakniti v ozadje. V zadnjem času se kaže, da so se te prakse izčrpale in da se tekst vrača, da vdira celo v sodobni ples. Telo očitno potrebuje komentar, ki ga dopolnjuje in pojasnjuje. V teater se vrača zgodba, celo politika in družbena angažiranost” (Jovanović, 2009: 149, 150).

Na razmere v devetdesetih letih dramatika odgovarja s premestitvijo dogajanja bodisi v druge dele nekdanje Jugoslavije, bodisi na abstraktno raven občečloveških problemov. Primera za prvo strategijo sta Jovanovićeva *Balkanska trilogija* in Šeligova *Razveza ali sveta sarmatska kri*. Njuna družbena kritika je lahko neposredna brez večje nevarnosti, saj vojna na Balkanu, ki se je dogajala na Hrvaškem, v Bosni in Srbiji, avtomatično pomeni prostorsko premestitev. Bolj problematična postane, ko jo bremo kot metaforo za lastno situacijo, kar se je bržkone zgodilo Šeligovi

Razvezi. Čeprav je bil njegov osnovni namen prikazati absurdnost dogajanja na Balkanu, so se gledališča drame otepala, saj jo je mogoče brati tudi kot radikalno kritiko nacionalizma, ki je bil osnova slovenski osamosvojitvi.

Osrednje novo ime na področju dramatike, ki se uveljavi v devetdesetih, je prav gotovo Matjaž Zupančič. Pri njem gre za razvoj drame absurda po zahodnoevropskem vzoru, ki je bila deklarativno apolitična (prim. Esslin). *Slastni mrlič*, *Goli pianist*, *Hodnik*, *Bolje tič v roki kot tat na strehi*, *Vladimir*, *Razred* idr. so primeri zahodnoevropske drame absurda, saj iz teh tekstov izginja družbena angažiranost. Gre za kritiko družbenih odnosov na sploh, ki naj razkrijejo medčloveške odnose kot nasilne, posesivne ipd., ne pa za idejo, da je svet boljši na drugih geografskih in/ali časovnih koordinatah.

Zupančičevim dramam v primerjavi z dramatiko "u fris" manjka navezanost na slovensko stvarnost, da bi bile v enaki meri šokantne. Če namreč avtor obravnava resničnostne šove (*Hodnik*) ali korporativne odnose sodobnega kapitalizma (*Razred*), je dogajanje postavljeno v skrajno abstrakten milje, ki bi bil lahko kjer koli. Res je, da s tem avtor prepričljivo pokaže na splošnost problematike, a obenem gledalcu omogoča, da dogajanje premesti v neki oddaljeni prostor. Ta je v obeh omenjenih primerih bržkone razviti Zahod, iz česar bi bilo mogoče sklepati tudi o vzrokih mednarodnega uspeha avtorjevih del – njegove drame so prevedene v angleščino, francoščino, češčino, makedonščino in poljščino. Ravno zaradi te premestitve pa Zupančičevi teksti za slovenskega gledalca niso zavezujoči in kontroverzni, čeprav prikazujejo našo družbo in njene medčloveške odnose kot skrajno problematične. Povedano drugače, da bi te drame gledalca dejansko dregnile "u fris", bi morale imeti več naturalizma, ki bi mu onemogočil zavzemanje distance do videnega.

Nova slovenska dramatika

Ob skupini dramatikov, ki so odločneje stopili v slovenska gledališča šele po letu 2000, večina šele v zadnjih petih letih, se najprej postavlja vprašanje, kako jih imenovati. Nova slovenska dramatika je zato le pomožni izraz, ki naj opiše njihovo kratkotrajno prisotnost na sceni, nikakor pa ne pomeni korenitega preloma in dejstva, da naj bi šlo za povezano skupino z jasno določenimi cilji. Kot ugotavljata že Janko Kos ob primerjalnem pregledu slovenske literature in Lado Kralj ob pregledu slovenske dramatike do leta 2000, gre od leta 1980 dalje za izrazite individualiste in soobstoj različnih poetik. Žanrska in slogovna heterogenost sta seveda

lastnosti postmodernizma, ki v našem primeru najverjetneje ostaja tudi v 21. stoletju. Dejstvo je, da avtorji, ki jih bomo natančneje obravnavali v nadaljevanju (Draga Potočnjak, Žanina Mirčevska, Simona Semenič, Andrej E. Skubic in Ivo Prijatelj) ne nastopajo kot kompaktna skupina. Sami sebe ne razumejo kot gibanje in si ne nadevajo nobenih oznak, kar pa je bilo značilno tudi za dramatike devetdesetih let prejšnjega stoletja v Veliki Britaniji.

Če smo ob dramah Matjaža Zupančiča ugotavljali, da jim manjka dobršna mera naturalizma in vezanosti na konkretni prostor in čas, lahko ob dramah Drage Potočnjak najdemo prav to. Najodmevnejši sta bili *Alisa, Alisa* in *Za naše mlade dame*.

Alisa, Alisa je drama o begunki iz Bosne, nad katero se izživlja Magda, uslužbenka srednjih let s propadlim zakonom. Praznino lastnega življenja skuša zapolniti z izkazovanjem premoči nad sedemnajstletno Aliso, ki je padla v slovensko stvarnost kot Alisa v čudežno deželo v romanu Lewisa Carrolla, na katerega se avtorica sklicuje. Magdino izživljanje nad mlado begunko in njeni poskusi, da bi z njo vnovič osvojila svojega moža, se izkažejo za jalove, ob tem pa postajajo vedno bolj agresivni in radikalni. Alisi zažge fotografijo, zadnji spomin na njeno pobito družino, kar jo požene v samomor. Magda tako postane odgovorna za njeno smrt, ki je ni več mogoče opravičiti oz. maskirati kot dobroto in skrb za begunko s ceste. Na koncu Alisa predstavlja nedolžno žrtev Magdinih frustracij, skritih pod krinko človekoljubja. Drama je bila leta 2000, ko je bila krstno uprizorjena v SLG Celje v režiji Matije Logarja, izredno pretresljiva in aktualna. Potočnjakova je zanj v Umagu dobila zlatega leva, leta 1998 pa je bila nominirana tudi za Grumovo nagrado.

Alisa, Alisa predstavlja prvi primer, ki bi ga lahko razumeli kot dramo "u fris". Gre za šokanten in družbenokritičen tekst, ki prikazuje aktualno družbeno stanje in odpira tabu temo odnosa Slovencev do beguncev vojn na Balkanu v devetdesetih letih. Gledalce oz. bralce sooča z dejstvom, da se nas ti problemi še kako tičejo in da se v zgodovinskem trenutku večinoma nismo izkazali kot sočutni sosede, ampak bolj kot oholi srečneži, ki so se vojni in njenim grozotam izognili. Kljub temu drama ne sodi v najbolj radikalno obliko te dramatike, kakršno je pisala npr. Sarah Kane, saj ostaja znotraj naturalistične dramaturgije in le povsem na koncu uvaja nekakšno transcendenco: "*Prostor napolni tiha glasba. Motiv spominja na deželo, iz katere je pribežala Alisa. Počasi tema. Še vedno glasba*" (Potočnjak, 2010: 136).

Takšni prizori so značilni tudi za drame "u fris", kjer imajo funkcijo garanta ostankov človečnosti. Svet teh tekstov je namreč do te mere

radikalen, da avtorji z liričnimi prizori po eni strani sproščajo napetost in skušajo pokazati, da vse še ni izgubljeno, po drugi pa služijo kot kontrast, ki še dodatno utrjuje tesnobo dramskega sveta. Pri Dragi Potočnjak in ostalih slovenskih avtorjih imajo ti lirični, transcendentni prizori povsem drugačno funkcijo. Delujejo kot nostalgичni spomin, največkrat primerjava s tem, kar bi moralo biti oz. bi lahko bilo, če v življenja dramskih oseb ne bi posegali drugi. Tako že pri Alisi tiha glasba, ki spominja na njeno rodno deželo, deluje kot kontrast, ki utrjuje njeno nedolžnost in vlogo žrtve, s tem pa seveda zaostruje kritiko Magde oz. slovenske družbe.

Avtorica ravno to plat svoje pisave v naslednjih dramah razvija naprej, tako da bi lahko pri njej iskali eno od specifik slovenske drame "u fris". V *Za naše mlade dame*, ki je prav gotovo njen najuspešnejši tekst, saj je zanj kot prva avtorica prejela Grumovo nagrado (2007), v režiji Tijane Zinajić pa je bil uprizorjen v Mestnem gledališču ljubljanskem, se nadnaravni prizori pojavljajo ves čas in tvorijo sklenjen komentar dogajanja. Tako srečamo že v prvem prizoru naslednjo didaskalijo:

"Občutek irealnosti. Močan trak svetlobe. Po njem počasi stopa Katarina, s hrbotom obrnjena proti nam, v obleki kot na koncu drame. Glasba, ki se začne z zvončki, raste in prehaja v zvonjenje zvonov" (Potočnjak, 2006: 278).

Za naše mlade dame je izredno šokantna igra o spolni zlorabi v družini, o materi in družbi, ki takšno ravnanje dopuščata, in usodi dekleta, ki je žrtev svojega očeta in te družbene situacije. Čeprav gre na prvi pogled za splošno temo, kakršne srečamo pri Matjažu Zupančiču, je Draga Potočnjak veliko bolj konkretna. Dogajanje ni postavljeno zgolj v družino, ampak tudi v številne družbene institucije od cerkve do policije, pri čemer so dodani nekateri detajli, ki ga vežejo na aktualno družbeno stvarnost (npr. vprašanje glasnosti in pogostosti zvonjenja cerkvenih zvonov). S tem sta drama in njena uprizoritev v MGL pri gledalcih vzbudili močna čustva ter delovali izrazito šokantno in družbenokritično. Znova pa je mogoče opaziti posebno funkcijo irealnih prizorov, saj se zdi, da se v njih Katarina in njena hči Brina osvobodita spon življenja in vnovič dosežeta izvorno nedolžnost, čeprav še ne moreta pozabiti storjenih krivic.

Dvajseti prizor je Katarinin komentar iz onstranstva, ki ga uvaja didaskalija:

"Občutek irealnosti. Trak bele svetlobe. Katarina in Brina stojita sredi odra. Se gledata, hočeta se dotakniti druga druge, pa se Brina vedno nekako izmuzne. In v nekem trenutku se tudi obrne in začne drseti proti horizontu. Katarina, obratno, počasi počasi prihaja proti nam. Besede se zgodijo nekje vmes, med vsem tem" (Potočnjak, 2006: 339).

Irealni prizori utrjujejo tragičnost Brinine usode, ki ni nikoli poznala brezskrbnega otroštva, kar ni le krivda njenega očeta, ki jo je zlorabljal, ampak vse okolice. Ker sta obe dramski osebi mrtvi, v njih tudi ni mogoče videti tolažbe in ostankov človečnosti, na katerih naj bi gledalec gradil. Drugače opisuje te elemente Sierz ob uprizoritvi *Razmadežne* Sarah Kane.

“Krstna uprizoritev *Razmadežne*, ki so jo igrali na velikem odru gledališča Duke of York v West Endu, ni imela odmora in je trajala poldrugo uro. Mene je še posebej impresionirala z vrsto sugestivnih odrskih slik. Ko Tinker segreva hors za Grahama, tiho naletava sneg. Carl in Rod si izmenjata prstana na zeleni travi. [...] Grace in Graham mimično ponazarjata svoj ples. Ljubita se, nato vznikne iz tal sončnica. [...] Po hrupni usmrtnitvi zraste iz tal narcise” (Sierz, 2004: 161).

Da gre dejansko za igre, v katerih so avtorji skušali prikazati ne le skrajno tragične podobe današnjega sveta, ampak tudi upanje, da jih je mogoče preseči, dokazuje naslednja misel Sarah Kane o *Razdejanih*. “*Razdejani* so vsekakor optimistična drama, saj si osebe v njej prizadevajo postrgati življenje iz ruševin” (Sierz, 2004: 151).

Drame Drame Potočnjak niso osamljen primer uporabe irealnosti, ki utrjuje krivdo dramskih oseb v empiričnem svetu. Poglejmo si dramo Andreja E. Skubica *Hura, Nosferatu!* in Iva Prijatelja *Totenbirt*. Predvsem Prijateljeva drama je zgodba o uspehu – dobila je Grumovo nagrado leta 2010 in bila istega leta uprizorjena na velikem odru ljubljanske Drame v režiji Mileta Koruna –, ki pa morda kaže tudi na problematičnost obravnavane slovenske specifičnosti. Prijatelj namreč postavi Štefa v polruralni svet štajerskega podeželja. Žena ga je odvadila pijače in glasbe, s tem pa mu je vzela tudi ves življenjski smisel. Njegovo življenje tragično zdrvi v svoj konec s smrtjo še zadnjega kompanjona Iveka in prihodom natakarike Sandre (prim. Troha: 2010). Štef se namreč zave svojega položaja in se odloči, da ga bo spremenil za vsako ceno. Glasba, ki jo sliši, in obiski mrtvih prijateljev iz narodnozabavnega ansambla utrjujejo njegovo vlogo žrtve, saj ga spet pripravijo do pitja, zaradi katerega bržkone umre, čeprav avtor pušča konec odprt. Rešitve za Štefa torej ni, ostaja žrtev in kontrast materialistični vaški družbi, ki ga je uničila.

Nekoliko drugače se stvari loti Skubic, saj je *Hura, Nosferatu!* drama o deklici s sindromom Dravet, ki pri šestih letih nenadoma umre. Glavna tema drame je vprašanje krivde, ki jo pusti ta smrt v ostalih članih družine. “[V]sakdo izmed nas živi s svojim občutkom krivde, z nožem, ki mu ga je ubiti potisnil v roko; milost je le, če najdemo zagovornika, ki se bo pripravljen postaviti za nas” (*Sodobnost* 2009, 1003). In ta zagovornik je za Aleša prav Vida, le da je zdaj stara 30 let in je njegova zagovornica

na sodišču. Irealnost je znova vezana na same dramske osebe in njihovo podvojitve, s pomočjo katere razrešujejo lastni položaj žrtve in z njim povezano krivdo.

In kje je problem specifik slovenske drame "u fris"? Ker lirični oz. irealni prizori ne sproščajo več napetosti in ne ponujajo vsaj nekakšne nedoločne možnosti izboljšanja prikazanega sveta, postaja slednji do te mere tragičen, da ga gledalec v celoti zavrne. Bodisi z ugotovitvijo, da gre za pretirano črnogledost, ki nima prave zveze z realnostjo, bodisi zaradi patetike, v katero lahko uprizoritev zaide. Zdi se, da se je slednje pripetilo Korunovi postavitvi *Totenbirta*, ki se po solidnem začetku prevesi v nenehno iskanje ideala – harmonike in muzike –, tako da je na koncu Štefova smrt pravzaprav logičen zaključek njegovega lastnega iskanja. Sprava med Katarino in Brino bi lahko močno zmanjšala tudi družbenokritično ost drame *Za naše mlade dame*, a je Tijana Zinajić irealne prizore uporabila bolj kot razlago dogajanja, ki je izredno kompleksno, saj vsebuje številne časovne preskoke.

Morda je prav v tem razlog za odsotnost liričnih prizorov v drami *5fantkov.si* Simone Semenič. Drami je bila leta 2009 prisojena Grumova nagrada in naslednjo je bila sezono uprizorjena na malem odru MGL v režiji Jureta Novaka. Svet petih fantkov, Blaža, Jurija, Denisa, Vida in Krištofa, je poln nasilja. Njihove igre, v katerih se bojujejo kot liki iz ameriških filmov (od Supermana do Batmana, Titaniummana ...), uprizarjajo nasilje v družinah in do marginalnih družbenih skupin (pripadnikov gibanja Hare Krišna in homoseksualcev). Njihove igre seveda odražajo mnenja družbene večine, saj se pri igri nenehno sklicujejo na medijske podobe, stališča svojih staršev ipd. Dramski svet Simone Semenič je torej na prvi pogled med obravnavanimi teksti najradikalnejši, a se pri njem pokaže druga specifika slovenske dramatike. Gre za dejstvo, da se avtorji ne poslužujejo skrajnih žanrskih oblik. Simona Semenič namreč izvede dve premestitvi. Najprej dramski svet predstavi kot otroško igro, torej kot igro v igri, kar ji odvzame nekaj ostrine, a bi jo lahko razumeli kot napoved, da bodo fantki, odrasli v može, dejansko počeli to, kar so vključevali v svoje fantovske igre. Toda ta možnost je zanikana v opisu njihovih nadaljnjih usod na koncu igre, saj so v njem predstavljene bolj ali manj povprečne življenjske usode. Druga premestitev se zgodi na ravni zasedbe, saj avtorica podnaslovi svoj tekst kot igro za pet igralk s prologom in epilogom. Odločitev je bržkone motivirana z željo, da gledalci v igri ne bi videli odraslih moških, za katere bi se zdela pretiranost situacij in neobveznost iger preveč kontrastna, obenem pa je res, da ravno z vztrajanjem pri mladosti dramskih oseb in s tem pri bujnosti njihove

domišljije igra izgubi nekaj šokantnosti in družbene kritike, saj se zaradi tega odmika od trdega naturalizma.

V povsem nasprotno smer se giblje Žanina Mirčevska, katere *Konec Atlasa* je bil z Grumovo nagrado prav tako nagrajen leta 2009. Dogajanje je postavljeno v nekakšen nadrealen svet, ki meša empirično realnost in metafiziko – posmrtno življenje 8372 m pod morsko gladino, kjer deli človeških teles govorijo in delujejo. Kot pravi avtorica:

“Dogaja se na tovarniški ladjici, kitolovki Atlas, nekje v bližini Bermudskega trikotnika. Ladjica je v lasti ribiške tovarne Atlantik Export iz pristanišča Svete Barbare. Napisano po resničnem dogodku, vendar brez prič, ki bi to potrdile” (Sodobnost 2009, 898).

Dogajanje ni vzročno-posledično urejeno, vanj se mešajo pravljici bitja (morska sirena, *octopus gigantis* ...), obravnava pa temi krivde in nesreče. Žanina Mirčevska tako popolnoma opušča tradicionalno formo in predstavlja abstraktno podobo apokaliptičnega sveta. S tem se navezuje v slovenski tradiciji na nekatere drame Vitomila Zupana, najbolj očitno na *Ladjo brez imena*, kjer gre prav tako za motiv brodoloma in nekakšnega sojenja dramskim osebam na dnu morja. V tem primeru seveda irealni prizori prevladajo in ustvarijo abstraktno podobo sveta, ki ga na sodobnost praktično nič več ne veže. Takšni poskusi že pri Zupanu niso dobili nadaljevanja, saj so bržkone manj razumljivi za publiko. Kako bo s tem v opusu Žanine Mirčevske, bodo pokazali njeni bodoči dramski teksti, jasno pa je, da se ta oblika močno odmika od siceršnje dramske ustvarjalnosti nove generacije, ki je vendarle močno zasidrana v naturalističnem prikazovanju sveta in družbeni kritiki.

Slovenska drama “u fris”?!

Devetdeseta leta prejšnjega stoletja so za slovensko dramatiko in literaturo na sploh pomenila prihod novih tem in form, ki so jih večinoma spremljala tudi nova imena ustvarjalcev. Tako so se v poeziji in prozi uveljavile mlajše generacije ustvarjalcev, dramatika pa je temu razvoju zaradi premikov na področju gledališča – fascinacija s telesom in odmik od teksta k uprizoritvi – sledila šele po letu 2000. Predvsem v zadnjih letih lahko govorimo o skupini dramskih avtorjev in predvsem avtoric, katerih teksti se močno naslanjajo na britansko gledališče “u fris”. V formalnem smislu gre za kombinacijo naturalizma in poetične drame, v vsebinskem pa za družbenokritične in izrazito šokantne tekste. Drago Potočnjak, Andreja

E. Skubica, Iva Prijatelja in Simono Semenič bi torej lahko šteli med slovenske predstavnike gledališča "u fris", ki pa ima v primerjavi z britansko, izvorno različico žanra, nekatere posebnosti, ki izhajajo iz slovenske literarne tradicije. V naši analizi sta se pokazala dva temeljna odmika: prvič gre za specifično uporabo liričnih oz. metafizičnih prizorov, ki v britanski dramatiki služijo kot momenti popuščanja napetosti in garanti človečnosti, kot nekakšno upanje, da je prikazani svet mogoče spremeniti, na Slovenskem pa utrjujejo brezizhodnost situacije, položaj dramske osebe kot žrtve in pogosto privedejo v situacijo, ko gledalec/bralac prikazani svet zaradi tega zavrne kot nerealnega oz. pretirano patetičnega; drugič, lahko govorimo o dejstvu, da se slovenska dramatika izogiba skrajnostim tako v formalnem kot v tematskem smislu.

Kljub vsemu je pregled sodobne slovenske dramatike spodbuden, saj poleg nekaterih vidnejših predstavnikov starejše generacije (Dušan Jovanović, Ivo Svetina, Drago Jančar ...) in Matjaža Zupančiča, ki kot osamelec predstavlja zvezo med osemdesetimi leti in 21. stoletjem, na slovenske odre prihajajo novi dramatiki, ki z velikimi koraki zasedajo svoja mesta.

Število uprizoritev novih tekstov v zadnjih sezonah dokazuje, da slovensko gledališče in njegova publika potrebujejo novo dramsko pisavo. Le to dvoje ji namreč lahko zagotovi tudi nadaljnji razvoj, saj se dramski tekst do konca realizira šele z gledališko uprizoritvijo. Nobena skrivnost ni, da se je britanska gledališka renesansa začela prav zaradi podpore gledališč in publike, ki so je bili deležni mladi dramatiki. Za to, da bi lahko konec prvega desetletja 21. stoletja razumeli kot slovensko renesanso dramskega pisanja, je še prezgodaj, res pa je, da se je nova generacija avtorjev in avtoric že dodobra uveljavila in da prav z njimi gledališče znova postaja relevanten družbeni prostor.

CITIRANA LITERATURA

Esslin, Martin: *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth: Penguin Books, 1991.

Jovanović, Dušan: *Balkanska trilogija*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997.

Jovanović, Dušan: *Razodetja*. Ljubljana: Študentska založba, 2009.

Kos, Janko: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001.

Kralj, Lado: "Sodobna slovenska dramatika (1945–2000)." *Slavistična revija*. 2 (2005): 101–117.

- Potočnjak, Draga: *Drame*. Ljubljana, Knjižna zadruga, 2010.
- Potočnjak, Draga: *Za naše mlade dame*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2006.
- Prijatelj, Ivo: *Totenbirt*. Ljubljana: SNG Drama, 2010.
- Repertoar slovenskih gledališč*. Dostopno na: <http://www.repertoar.si-gledal.org>.
- Semenič, Simona: *5fantkov.si* (tipkopis). Ljubljana: [s. n.], 2008.
- Sierz, Aleks: *Gledališče "u fris"*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2004.
- Sodobna slovenska dramatika. Sodobnost*. 70. 7/8 (2006).
- Sodobna slovenska dramatika. Sodobnost*. 73. 7/8 (2009).
- Šeligo, Rudi: "Kamenje bi zagorelo." *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*. 9 (1999/2000).
- Šeligo, Rudi: *Razveza ali Sveta sarmatska kri*. Ljubljana: Mihelač, 1997.
- Toporišič, Tomaž: *Med zapeljevanjem in sumničavostjo: razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Ljubljana: Maska, 2004.
- Troha, Gašper: "Gledališče in oblast v Sloveniji: 1956–1981". *Literatura*. 167–168 (2005): 169–188.
- Troha, Gašper: "Ko prileti drama 'u fris'." *Gledališki list SNG Drama*. 90. 2 (2010): 26–33.
- Troha, Gašper: "Ljubljana – Nitra express ali o možnostih politične drame." *Dialogi*. 42. 7/8 (2006): 134–142.
- Troha, Gašper: "Podoba družbenega sistema v slovenski dramatiki: 1943–1990." *Primerjalna književnost*. 28. 1 (2005): 99–118.
- Zupančič, Matjaž: *Bolje tič v roki kot tat na strehi*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2004.
- Zupančič, Matjaž: *Goli pianist ali Mala nočna muzika*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2001.
- Zupančič, Matjaž: *Izganjalci hudiča*. Ljubljana: Mihelač, 1993.
- Zupančič, Matjaž: *Slastni mrlič*. Kranj: Prešernovo gledališče, 1992.
- Zupančič, Matjaž: *Vladimir*. Ljubljana: DZS, 1999.
- Žižek, Slavoj: *Jezik, ideologija, Slovenci*. Ljubljana: Delavska enotnost, 1987.

Esej *Obrisi renesanse dramske pisave* je nastal kot plod enoletne raziskave dr. Gašperja Trohe, ki jo je omogočila štipendija ustanove Tarasa Kermaunerja.

Slovenski sodobniki





Veno Taufer

Leja Forštner z Venom Tauferjem

Forštner: Ste pesnik, prevajalec, kritik, teatrolog. O svoji zadnji pesniški zbirki *Pismo v steklenici* (2006), ob kateri kritiki ugotavljajo, da po pol stoletja pesnjenja še vedno ostajate “naš najdoslednejši in najtrši modernist”, ste dejali, da je drugačna od prejšnjih, saj ni pisana na način mita, ampak izreka “osebno prizadetost”. Povejte nam prosim več o tej poeziji.

Taufer: Občutek imam, da je ton te knjige res nekoliko drugačen, da je ta poezija res bolj neposredna, bolj odprta, reciva, da bolj osebna, vendar mi je – po svoji lirskosti – še zmeraj intimno najbližja knjiga *Tercine za obtolčeno trobento*. Sicer pa so vzroki, da je zbirka *Pismo v steklenici* takšna, najmanj trije: prvi je čisto tehno-poetski, drugi je moj odnos do t. i. izpovedne poezije in tretji odkrito in že tudi mučno iskanje nove pesniške paradigme, ki je pravzaprav bistveni nosilec vsega.

Prvoosebna izpoved v teoretskem žargonu t. i. lirskega subjekta v *Pismu v steklenici* morda niti ni pogostejša kot v drugih mojih pesniških knjigah, toda zdi se mi, da skoraj nobene od pesmi v tej zbirki ni mogoče razumeti mimo neke osebne navzočnosti, vpletenosti. Skratka, v tej poeziji je bolj zgoščeno navzoča atmosfera sebe, osebnega tona; tudi v dvojinskem ali množinskem lirskem subjektu. Upam, da uspeva ustvarjanje te navzočnosti v tem, da se pesmi z “nagovorom” obračajo navznoter, k sebi subjekta, ne navzven, da se zaskrbljenost, spraševanje, tudi jeza, sarkazem in drugo ne obračajo v svet, k drugim subjektom, marveč k samemu jedru poezije, k doživetju, nepotešeni izkušnji pesniškega subjekta, v samospraševanje.

Moj osebni odnos do “izpovedne poezije” je sicer v nemajhni meri pogojen s pripadnostjo t. i. *kritični generaciji*, ki je v širšem obsegu s pripovedniki, kritiki in filozofi izrazito nastopila v *Reviji 57* in ki je bila pred skoraj šestimi desetletji v svojem pesniškem krilu najbolj prepoznavna prav po odkritem nastopu proti “izpovedni poeziji”. Generacija pred njo, torej pesniki knjige *Pesmi štirih* – pred njimi so z neprikritim (in obsojanim) obratom od “lopatarstva” socrealizma nastopili že tudi Ada Škerlova, Ivo Minatti, Peter Levec, Branko Hofman in še nekateri – je spet izborila življenjski prostor t. i. intimizmu, osebni izpovednosti,

poeziji, ki se je navezala predvsem na tradicijo slovenske moderne. Ker se nam je ob politično-socialnih in miselno-duhovnih, tj. eksistencialnih izkušnjah (njihov) intimizem odkrival kot pesniško nezadosten in tehno-poetično neuporaben, smo ga z militantnostjo mladostniškega nastopa odrivali kot "sentimentalni humanizem", opraviti pa je bilo treba tudi z "izpovednostjo".

Zdi se mi, da bi v poeziji te generacije celo v ljubezenski liriki komaj našli kako obilico pesmi s prvoosebnim lirskim subjektom. Dane je na primer stopnjeval svoje uroke in zaklinjanja ter psalmične ritme skoraj brez izjeme na drugoosebnem edninskem in tudi tretjeosebne množinskem subjektu. Gregor je že tako rekoč na začetku svoje pesniške poti izdelal poetiko distance, "neosebne" podobe, motiva, rekel bi surrealistično fantastični in beckettovski grozljivi, kdaj skoraj čisto eliotovski objektivni korelativ, katerega v času nastanka svoje vrhunske zbirke *Mozaiki* sicer še ni poznal, je pa bil že takrat dobro seznanjen s poezijo, na katero se je Eliot skliceval. Tudi sam sem se bolj ali manj dosledno že od začetka izogibal uporabi neposrednega čustvenega nastopa prvoosebnega subjekta in še vedno sem prepričan, da mora čustvo v pesem prinesti čutna navzočnost besede in jezika v podobi. Da je torej eksplozivnost čustva in dinamika miselnega naboja pesmi v energiji čutne nazornosti besede, jezika; tiste besede in tistega jezika, ki se jedri v ritmu, verzu, gosti v toku pesmi. Kot vemo, pesmi namreč niso govorjene v kakem izmišljenem jeziku, temveč v danem, podedovanem, nešteto krat preizkušanem, a ta hip v nekem neizbežnem času in prostoru po konkretnem pesniku v konkretni pesmi prisluškovanem, pričevanjsko izkušenem in rokovanem jeziku. Pesem se zapisuje kot matematika, besede so kot simboli v enačbah in pomeni teh simbolov v svojih dvoumnostih nihajo z ene strani enačbe na drugo stran formule, ki – če je, če stoji – prav zaradi te pomenske izmuzljivosti nikoli ni dokončna. Ta negotovost, ki pa ni ukrotila odločenosti in zavezanosti poezije te generacije, je bila oziroma najbrž je njen bistveni prispevek in mogoče je to tisto, kar nekateri razumejo pod etiketo "temnega modernizma".

In nova pesniška paradigma? Najpreprostejši je odgovor, od kod muka, kako in kje jo najti: v tem, da se še pritaja. Vse bolj se razločno prikazuje, da to sploh ni stvar samo slovenske poezije, marveč problem planetarne, vsekakor evropsko-ameriške poezije, vendar mora spregovoriti – to lahko govori v svojem pesniškem bistvu kot muka slovenskega pesnika in slovenske poezije – sicer je v najboljšem primeru zgolj globalni žurnalizem. Skoraj vse nekdanje glasne tipke slovenske tradicije pa so tako rekoč onemele ali udarjajo na suho in jih je nemogoče uglasiti v to muko.

Klasični nacionalizem je prelahkoten, mu spodrsne, lahko celo v fundamentalizmu krvi in zemlje; podstat nekdanjega družbenega oziroma razrednega boja je nezadostna, neuporabna, saj je za razliko med množično revščino in peščico nepredstavljive bogatije idejno ali ideološko neprimer-na, mobilizacijsko groteskno neučinkovita in ostaja za silo izrazljiva le za moralno ogorčenje, etično obsodbo. Kakšni oporečniški angažiranosti manjka pravi in vidni nasprotnik, je brez celovitega in enotnega, enotno izoblikovanega socialnega, ideološkega, političnega pritiska, ki bi jo oblikoval in ji omogočal mobilizacijo duha in dinamiko smeri, zato od te ostajajo le kriki v noči in megli. Mogoč je torej zgolj obrat k sebi in vase: grebsti vase, vrtati vase, spraševati sebe, iskati v sebi slabosti in krivde, moči in vztrajnosti, upornosti samemu sebi, zasedam šibkosti do sebe in do sveta, odgovornosti sebi in svetu, prisluškovati zavezam. V poeziji je obrat k sebi oziroma vase lahko spregovorjen s prvoosebim ali katerim koli lirskim subjektom in v *Pismu v steklenici* se je na primer to (samo) prevpraševanje zapisalo tudi v neposredni palimpsestni navezavi in zavezi s Kosovelovo, Kocbekovo, Murnovo, Prešernovo in še katero poezijo. Ter seveda, upam, da zvesto in dovolj uspešno, z mojo dosedanjo poezijo, ki je že od začetkov nekako eksistencialno zavezana mojim usodneje določujočim izkušnjam; pesniškim, človeškim, življenjskim v podarjenem bivanju v nekem času in prostoru. Pozornejši bralec bo mogoče ugotovil, da v temnem modernizmu, če se v takšnem smislu sprijaznim s to oznako, ni dokončnega obupavanja in da se (zato) že v samem naslovu knjige – pismo, vtaknjeno v steklenico in v njej odposlano na negotovo pot, morda le v kakšno roko, pred kakšne oči – prikriva majhna, a neutajljiva sled optimizma.

Forštner: Eden od recenzentov te zbirke je zapisal, da lahko v uvodnem besedilu *Školjka iz Panonskega morja* “beremo poetični zagovor individualne pesniške prakse”, eseji o “vzpostavljanju in gradnji” vaše poetike pa tvorijo tudi prvi del knjige dokumentov in esejev *Zvenčanje verig* (2004). Je “eksistencialna stiska” v vas vzbudila (tudi) potrebo po utemeljitvi lastne poetike?

Taufer: V paradoks, ki bi mu mogoče lahko rekel zagovor individualizma na eni strani in pesniško formuliranje eksistencialne stiske pesnikove družbene zavezanosti na drugi, sem trčil že na samem začetku svoje pesniške poti, ko je morala moja prva zbirka (*Svinčene zvezde*, 1958) iziti v samizdatu – ne le v samozaložbi – torej kot knjiga, katere običajen natis je bil politično onemogočen, in sicer zgolj iz ideoloških, in ne iz kakršnih

koli estetskih razlogov. Tiste čase so izšle tri tovrstne pesniške zbirke, Zajčeva *Požgana trava* (1958), moje *Svinčene zvezde* in Šalamunov *Poker* (1966), medtem ko so oblasti natis Snojevega *Mlina stookega* leta 1959 dejansko preprečile. Z obsodbo, da moja zbirka razglša “problematično generacijsko idejnost”, je vrhovni republiški partijski ideolog, ki je vodil sejo založniškega sveta Cankarjeve založbe, že v kali preprečil vsako razpravo o njenih morebitnih literarnih značilnostih. Ironija pri tej sodbi pa je bila, da jo je povzročil osrednji pesniški ciklus zbirke z naslovom *Melanholija drugega ešalona*, tj. elegija za mojim očetom, pripadnikom NOB in aktivistom OF, padlim 1943. leta. Ta je bila v hudi disharmoniji z običajnimi bolj ali manj žalobno himničnimi pesniškimi deli podobnega žanra, saj je bila kljub elegičnosti v njej ostro ubesedena zahteva po pravici do individualnosti slehernika, a hkrati s sklicevanjem na čisto žrtev nekih življenj tudi etično utemeljena odločnost v zavezanosti novi družbeni odgovornosti, zvestobi idealom, ki jih je potrdila neka smrt. Te smrti smo sprejemali kot žrtvovanja v brezpogojnem vojnem času, dokončnem boju za ideale, za vizije, v našem, povojnem in do teh idealov in vizij skorumpiranem času, pa smo v njih videli oblastniško izdajo; v sebi morda že z dvomi o morebitni utopiji, ki pa terja zvestobo vsaj človeškemu uresničevanju. Moj pesniški prvenec je tako preočito in tudi s strastjo “tveganja in vztrajnosti” naznanjal gnitje nekih idej in idealov, obenem pa se je v teh pesmih že izražal globok dvom o možnosti dejanskega obstoja družbe oziroma “doma”, postavljene(ga) s takimi ideali. To, precej bridko in neprikrito skepso, je še poudarjal naslov cikla teh najbolj usmerjenih verzov, *Pesmi s sten časa*, ki sem ga natisnil skupaj z mottom iz Majakovskega.

Ob svoji zadnji pesniški zbirki *Pismo v steklenici* čutim, da sem še zmeraj na poti, ko mi poezijo v bistvenem narekuje omenjeni stari paradoks. Po eni strani je to namreč trud, da bi bil zvest enemu temeljnih narekov, ki so dar modernizma, in sicer nareku doslednega individualizma, katerega najbogatejša fantazijska poetična dediščina je surrealizem. Po drugi strani pa se poezija nenehno znajdeva v eksistencialni stiski svoje odgovornosti spričo grožnje onemitve. Poezija se nikoli ne more izmakniti odgovornosti, tj. zavezi svoji zgodovinski epohi, ki je njena odgovornost zaradi daru jezika, besede v njej. Pri pesnjenju gre torej za neizogibno zavezanost rojstvu in smrtnosti pesnikovega časa in prostora v njegovi pesmi. Morda to zveni abstraktno in nekoliko patetično, a je v bistvu zelo preprosto; prepričan sem, da brez te in takšne zaveze ter odgovornosti pesem ne preživi – niti svojega kratkega veka, kaj šele dvoumnosti in ugank osmišljanja kakih novih epoh, v katerih bi se utegnili znajti.

Človek že od nekdaj goji eksistenčno potrebo po pesmi – s pesmijo se človečiti, se osmišljevati z besedo, z govorico, svoje čutnonazorno izkustvo sveta resničiti, se spoznati v smislu človekovega dogajanja v njem – oziroma se je pesem spočela prav s človečenjem, in sicer v obredu, z ritualno besedo, ritualnim ritmom, petjem in gibom. Pesem od tistih dob do današnjih pesmi še zmeraj govori o istih stvareh, večno enakih stiskah rojstva in smrti, ljubezni in sovraštva, nasilja in miline. Vse, kar je nebogljeno in krhko, kar je veličastno in sramotno, vse uničevanje človeškega ali človečenje človeškega, se v svojem arhetipskem bistvu in smislu ni nič spremenilo. Gre torej za večno vračanje enakega v slehernem posamezniku, ki pa je v slehernem posamezniku večno drugače, enkratno, edino v tem bitju resnično. O tem, namreč da v poeziji ni razvoja, temveč kroženje, in da – kakor koli je to paradokсно – poezija nenehno prehiteva ali, natančneje, je pred racionalnim modelom ter zunaj in onkraj njega, sem nekaj zapisal na zavihku svoje zadnje knjige pesmi.

Forštner: Naslovni cikel pesmi iz *Pisma v steklenici* je že pred izidom te zbirke na svojih straneh natisnila ugledna moskovska revija *Inostrannaja literatura*, leta 2009 pa so vaše pesmi “v tematskem sklopu o katastrofi, ki preti človeštvu zaradi sebičnosti”, v katerega so uredniki uvrstili tudi poezijo Emily Dickinson, objavili v ugledni nemški literarni reviji *Akzente*. Se ob tem kdaj zamislite o svojem pesniškem “statusu” v Sloveniji?

Taufer: Obeh objav sem bil kajpak vesel. V nemški reviji najbolj konteksta sklopa, v katerem so bile pesmi v odličnem prevodu Fabjana Hafnerja objavljene, saj so tako dobile poseben poudarek. Takšne osmišlitve sem si želel, ko sem jih napisal. Pri objavi v osrednji ruski reviji za prevode iz tujine pa sem bil veselo presenečen, ker je izvrstni prevajalec Grigorij Kružkov lirski subjekt v ciklu *Pismo v steklenici* približal, “udomačil” ruskemu bralcu, kajti *kdo* v doživljanju tega bralca je šel resnično najdlje v neznano, kot kakšen njihov kozmonavt, s katerim je zamenjal pomorščaka v moji pesmi. Tako je zadel pravo čutnonazorno podobo za svojega “ciljnega bralca”.

Mogoče rečeno nakazuje moje razumevanje pesnikovega “statusa”. Tisti hip, ko je pesem dokončno zapisana in nato objavljena, je na milost in nemilost prepuščena bralcu (in kritiku, seveda, pa še literarnemu zgodovinarju, če prvi dve srečanju preživi). Nesporno dejstvo je namreč, da dejanski in njeni bistveni nalogi odgovorni status poeziji ustvarja njen bralec – šteje torej intenzivnost globine in obsega stika, ki zaživi v bralcu, pa čeprav celo z eno samo knjigo nekega avtorja – in ne kvantiteta kupa

nekaj desetlin knjig, se pravi visoko dvomestno število naslovov kakega avtorja.

Sam sem bil pri pridobivanju pesniškega statusa nekako oviran; nekaj nedvomno zaradi osebnih preizkušanj in eksperimentalnih tipanj, precej pa tudi zaradi predsodka do moje poetike oziroma do mojih pesmi, češ da so te eksperimentalne, cerebralne, težko razumljive in kar so ocenjevalci pač še zaključevali o njih. Ti so še dolgo po mojem začetnem nastopu v moji poeziji videli predvsem ironično, največ do tradicije kritično plat – tudi ko to že lep čas ni bila – zaradi česar so bralci manj segali po njej, pa tudi založbam se ni zdelo vredno truda tako famo krušiti. Anekdota pove svoje: pred letom ali dvema sem srečal upokojenega akademskega literarnega raziskovalca, od katerega bi že zaradi poklicne radovednosti pričakoval, da bere tekočo pesniško produkcijo, ki mi je prijazno zagotovil, da ni vedel, da je moja poezija tako “dostopna”, in ji dodal še lep kompliment.

Jedrnato je moj “status” ubesedil prijatelj J. S., od vsega začetka tesen prijateljski poznavalec pesnikov naše generacije, spremljevalec in natančen analitičen bralec te poezije: “Med vsemi si največ vlagal, a najmanj dobil.” V mislih je imel seveda Daneta in Gregorja in po svoje to tudi drži, toda bili smo si zelo različni, vsak z zelo prepoznavno avtorsko poetiko. Dane Zajc, ki je že zgodaj našel svoj pesniški glas – ta se je oplodil pri poeziji starodavnih t. i. primitivnih ljudstev in pri svetopisemskih pesniških besedilih – in mu ostal zvest do konca, je v svojih pesmih pri priči ujel bralčevo občutje časa, svoj pesniški status pa je s svojim pritišano strastnim pripovedovanjem ter z ritmičnim odštevanjem verzov vsa leta odmevno utrjeval na javnih branjih. Strniša je ta status pridobival počasneje, saj je njegova poezija, v kateri je tradicionalno strogo pesniško dikcijo in formo polnil s fantastično vsebino, z grotesknostjo in ostrino ali pa z eksotično liričnostjo ter z divjo in temačno domišljijo, dolgo veljala za tujo, tj. neobičajno in prav nič tradicionalno slovensko, kot da je prišla od nekod drugod, iz kakšne nordijske mrakobnosti. Toda učinkovala je magično, in ta magičnost je premagala sumničavost. Sam sem se moral v svoji poetiki še skozi dve ali tri svoje knjige, pravzaprav še do *Pesmarice rabljenih besed* – ob grožnji pred onemitvijo in skozi ponižnost pred slovensko ljudsko poezijo, skrivnostmi mitov in arhetipov – preizkušati, si globlje prisluškovati in vrezovati pot k besedi in jeziku svojega glasu.

Forštner: Vaše pesmi polnijo tudi različne antologije s slovensko poezijo, ste eden od prevajalcev Kocbekove zbirke v angleščino ter idejni oče mednarodnega literarnega festivala Vilenica, ki je lani (2010) obeležil četrto stoletje svojega obstoja.

Taufer: Del tega statusa, o katerem govoriva, je seveda, kot ste že omenili, slišnost kakega pesniškega glasu tudi onkraj meja slovenskega jezika. Ko sem začel svojo pot, je bilo bolj samo po sebi umevno, da se je vsaj v tujem svetu slovenski umetnik čutil kot del vsega slovenskega umetniškega občestva, medtem ko je danes pravzaprav že ustaljena praksa uveljavljanja s samopromocijo. Leta 1969 sem dobil možnost, da s prijateljem in soprevajalcem Michaelom Scammellom napolniva osmo številko priljubljene in po vsem anglosaksonskem svetu razširjene revije *Modern Poetry in Translation*, ki se je prva posvečala samo prevedeni poeziji – urejala sta jo Ted Hughes in Daniel Weissbort. Izbral sem 14 sodobnih avtorjev od Edvarda Kocbeka (poleg pesmi tudi dva odlomka iz *Tovarišije*) in Jožeta Udoviča, Koviča, Strniše in Zajca, tudi sebe in Saše Vegri pa Francija Zagoričnika (njegov konkretistični *Mrk Zemlje* je bil na naslovnici) do Svetlane Makarovič, Tomaža Šalamuna, Aleša Kermaunerja, I. G. Plamna, Andreja Brvarja in Rudija Šelige. To je bila dolgo edina zunaj znana in zanesljiva referenca za moderno slovensko poezijo, sploh za avantgardno, kajti antologija *Slovene Poets of To-day*, ki je izšla leta 1965 z dobrimi prevodi Alasdaira MacKinnona in v korektnem izboru Janeza Menarta (začela se je z Matejem Borom in potem upoštevala še 19 pesnikov z V. Tauferjem na koncu) je imela to smolo, da je bila natisnjena v Ljubljani in z opombo na hrbtni strani naslovne, da se izdajatelj DSP zahvaljuje “to the Council for Cultural Affairs of the Socialist Republic of Slovenia”. Zaradi vztrajnih predsodkov – seveda po krivici, a to smo vedeli le mi doma – je ta knjiga povsod zunaj, tudi pri naklonjenih bralcih, vzbujala sumničavost o politični propagandi, najino antologijo pa sta krivičen molk in politična zamera doletela na tej strani meje, češ, kajpak, spet se silijo ti perspektivovci. Še bolj leden molk je v nekaterih krogih in v oficialni Ljubljani pričakal v zelo priljubljeni seriji Penguinovih antologij 1970. leta objavljeno *New Writing in Yugoslavia*, ki jo je v najinem izboru in prevodu šestih slovenskih avtorjev (Lojze Kovačič, Kajetan Kovič, Dane Zajc, Gregor Strniša, Veno Taufer, Tomaž Šalamun) uredil londonski univerzitetni profesor Bernard Johnson, toda mnogo let so vse poznejše antologije, ki so izhajale v anglosaksonskem svetu, črpale prav iz teh dveh publikacij.

Sredi osemdesetih let prejšnjega stoletja je svetu vrata v slovensko literaturo – in hkrati na široko tudi slovenski literaturi v svet – prvič odprla Vilenica, literarno srečanje, ki je bilo čista pisateljska dejavnost, brez politične podpore, prej precej nasprotno. Takoj po prvem nespornem uspehu se je Vilenica ubranila snubljenja uradne politike doma in zapeljivega, a z vplivanjem (lobiranjem v trenutnem žargonu) povezanega finančnega

snubljenja iz tujine. Iz Madžarske je prišel namig o Sorosevi naklonjenosti, tudi z avstrijske strani je bila ponudba o tesnejšem sodelovanju tja do Gradca. Takšnih namigov sem se ubranil z obešenjaško vljudno šalo, da le v primeru, če bi tamkaj izvrtali novo jamo Vilenico. Vendar še nekaj resno o pravi pomoči, ker je priložnost, da se pove: na prvi Vilenici je avstrijski politik, zavzet Srednjeevropejec, pozneje minister za kulturo in podkancler Erhard Busek omogočil udeležbo umetniško močni in res ugledni skupini avstrijskih avtorjev (Reinhard P. Gruber, Ingomar Hartinger, Gerhard Roth, Eva Schmidt). Sicer pa je Vilenica slovenski literarni srenji prinesla največ tistega, kar sem si najbolj želel spodbuditi: samozavest. Te so bili dotlej sposobni samo najmočnejši slovenski avtorji, ki so čutili svojo izvirnost, se zavedali svoje posebnosti, umetniške enakovrednosti z avtorji drugih, tudi največjih literatur. Umetniškemu delu intenzivnost in edinstvenost njegovega celovitega izraza namreč ne dajeta kvantiteta literatov ali obsežnost prostora in bralcev v njem, zato med najmanj številnimi narodi naletimo tudi na največje umetnike. Njihov "status" pa je igra naključij in, kajpak, promocije.

Slednjo je mogoče organizirati, uskladiti, usmeriti tisto, kar so prinesla naključja, toda to terja veliko mero prepričljive samozavesti, predvsem pa odgovornosti, da ne omenjam energije in nenazadnje tolerance ter solidarnosti do pisateljskih kolegov vseh generacij. Kaj hitro pa se lahko promocija spridi v nečedno manipuliranje, in to je v slovenski kulturi navzoče pravzaprav že vse od začetka, sploh danes, ko kar zaudarja po egocentričnosti, podprti s klanovstvom, klikarstvom, privatnostjo, najbolj pa je zasmrajeno, ko cika na politiko. To že ni več surovi kapitalizem, v katerem čofota tudi slovenska literatura za zrakom, to je bolezenski provincializem fovšije, agresivne sebičnosti, nespoštovanja drugega; nekateri si že privatno, za osebno korist ali grupaško premoč prilaščajo tudi najvišje institucije.

Boj za preživetje v dozorelem kapitalizmu sem v njegovi klasični obliki tudi v literarnem življenju od blizu prvič nazorno srečal v Angliji sredi šestdesetih let. Bil je literarni nastop, če se ne motim šestih vodilnih pesnikov, spominjam se branja Teda Hughesa pa Georgea MacBetha, obeh svojih že pokojnih prijateljev, zdi se mi, da je takrat bral tudi John Heath-Stubbs, moj kolega na BBC, kdo pa še, sem pozabil. Na večer sem šel predvsem zaradi Teda Hughesa. Branje je potekalo v ogromnem prostoru Round Housea, nekdanjega obračališča lokomotiv, tedaj že prostora za velike nekoliko off-off prireditve (tam sem videl nastope več avantgardnih, off-off gledališč, med njimi Living Theatra in LaMame). Med odmorom je bilo po zvočniku sporočeno, da lahko obiskovalci pri vhodih

kupijo izvirne avtograme pesnikov na z datumom in pečatom prireditelja avtoriziranih listih. Cena: en funt (tedaj še ni devalviral, še kar spodobna vsotica). Ted je vstal, rekel, da bo nekaj svojih kupil in izginil. Res sem bil osupel. Ko se je vrnil, sem ga vprašal, zakaj je šel po svoje podpise in še plačal zanje. Saj si lahko sam podpišeš kup listov. Ja, je odvrnil, ampak ne bi bili avtentični, ne bi imeli pečata in datuma: *“This is an investment.”* Bilo je že po smrti Sylvie in tedaj se je z otrokoma precej težko prebijal. *“Some day they will make five for a piece.”* Nauk je bil nazoren. In samozavestno povedan. Dvomim, da jih je kdaj utegnil unovčiti, zanesljivo pa jim je s svojo smrtjo dvignil ceno.

Forštner: Kako sprejemate dejstvo, da ste že več desetletij kanoniziran avtor in nesporna avtoriteta v literaturi, “eden od vidnejših akterjev osamosvojitve iz kulturniških vrst” in tudi nosilec zlatega reda za zasluge republike Slovenije, a v umetniškem programu osrednje državne proslave ob dvajseti obletnici plebiscita o samostojnosti Slovenije z naslovom *Svob-Oda samostojnosti* (december 2010) niste nastopili?

Taufer: Za priprave na to proslavo sem izvedel po naključju. Zrevoltiralo me je, ker je prireditelj pri sestavljanju programa popolnoma ignoriral Društvo slovenskih pisateljev. Sam bi se prav verjetno zahvalil za vabilo, ker mi take proslave niso ravno ljube, vendar jih jemljem dovolj resno, da se mi zdi prav, da bi prireditelji upoštevali DSP, kadar je posebej poudarjeno sodelovanje slovenskih literarnih delavcev, v tem primeru pesnikov. DSP ima namreč posebno komisijo (za prireditve), ki skrbi in odgovarja za koncept vsebine prireditve ter za uravnoteženo sodelovanje generacijsko pestrega članstva in ki jo vodi predsednik ali predsednica – na občnem zboru izvoljen član oziroma članica Upravnega odbora. Dolgoletni prispevki DSP k demokratizaciji in nato osamosvojitvi Slovenije so znani, v nizu teh dovolj tehtnih prispevkov pa je bilo tudi nemalo zgolj literarnih nastopov, ki smo jih pisatelji pripravljali sami in ki so bili opazno uspešni. Na primer približno štirideset protestnih literarnih večerov zaradi zaprtja in procesa proti J. B. T. Z., na katerih so udeleženci vsak večer podpisovali pošto s pozdravi in spodbudami zapornikom. V pisateljski hiši je bila tudi obilica debat itd. Zdaj pa se je pojavil neki stari, davno odmrli komisarski subjekt v osebku Ministrstva za kulturo, ki je sam določal, ne le o tem, kdo bo nastopal, temveč celo o tem, kaj svojega bo moral prebrati med popevkarskimi točkami na televizijski prireditvi v žanru kulturnega marketinga. Prav ste slišali. Tudi sam prvi hip nisem mogel verjeti, da prav slišim, ko mi je nekaj dni po prireditvi Milan Jesih,

aktualni predsednik DSP, povedal, da so nastopajoči pesniki dobili v roke tiste svoje tekste, ki so jim jih izbrali, da jih morajo na odru prebrati. Iz pesnikov si ni doslej tod še nihče, kolikor in kar pomnim, izmislil delati pesniških manekenov. Niti kak "komunajzarski komisar" v resno krvavih časih ne. Od nekoga, ki je v zelo zahtevnih časih, ko se je, kar se je dokazalo šele na koncu, ob dovršitvi, dogajala usodna odločitev naroda, da postane s formiranjem države nacija, od nekoga torej, ki je v delovanje DSP prispeval delež svojih osemnajst, kar najmanj lahko rečem, burnih let, ni mogoče pričakovati, da ne bi resno jemal tega društva in te njegove ere. Lahko mu odpustimo, se mi zdi, če razume, da mladi kolegi in kolegice tega ne dojemajo več tako resno. Država, ki naj bi takratni čas zdaj proslavila, pa bi skorajda morala.

Forštner: Po Kermaunerjevem pričevanju ste sodelavci *Revije 57* v svojem sporu z oblastjo vztrajali v drži "ne popustiti tiranski oblasti, a ne oznanjati revolucije – ostajati v kulturni politiki, v družbeno-duhovnem", zato ta spor nikoli ni dosegel "politično eksplicitnega nivoja". Bi takšno držo priporočali tudi sodobnim kulturnikom in literarnim ustvarjalcem?

Taufer: Tarasove označitve držijo, a ne za vsakega "revijaša" docela, ali samo v tem pomenu, kot ga citirate. Za vse je vsekakor veljalo, da se upiramo tiranski oblasti, ne pa čisto, da smo ostajali v "kulturni politiki", saj je bilo v tistih časih vsako siljenje ali vztrajanje na svoji poti, kaj šele upiranje dogmatsko začrtani poti, politično dejanje. Vztrajali smo v "družbeno-duhovnem", a s takšnimi zahtevami, da smo hočeš nočeš posegali v eksplicitno politično, za heretično mišljenje prepovedano področje. Nekateri so bili sicer za kolikor mogoče kulturno in literarno delovanje (Primož Kozak, Gregor Strniša, tudi kdaj Taras, Smole), ampak niso niti malo pomišljali, kadar je ta usmerjenost "uhajala" v prepovedano politično cono, na primer s protestom proti ukinitvi kranjskega gledališča. Na drugi strani smo bili nekateri "skrajneži", ki smo skušali najti sicer za vso skupino značilno moralno in etično upornost, neko skupno točko, skupni imenovalec za eksistencialistično, absurdistično literaturo in moralne ter filozofske analize v njej. Petra Božiča, Daneta Zajca, Rudija Šeliga in mene so pritegovala ostro logična razmišljanja Jožeta Pučnika o avtonomnosti človeka in sociološko-prodorne analize Veljka Rusa o participaciji, o osvobajanju dela. Naše, včasih hudo burne in dolgotrajne debate so vrtale in se vrtele v samem bistvu, pravzaprav v nekem širšem filozofskem, umetniškem, moralnem, etičnem okrožju, ki smo ga za svoje mišljenje, pisanje in delovanje ubesedovali z "uresničevanjem". Sam

pojem je med nas najbrž zaneslo iz Sartrove filozofije, vendar smo ga dojemali in od njega zahtevali več kot samo udejanjenje "akcije".

Uresničevanje smo doumevali v bitnem, ontološkem smislu; v dejanskih okoliščinah tistega časa in družbe torej kot absolutno zahtevo po avtonomnosti osebe, človeka, individualnosti, bodisi kot umetnika bodisi kot družbenega, in seveda nič manj tudi političnega osebk. In tako smo prišli do zagovora, neizbežnosti revolucije oziroma najbolj splošno do zagovarjanja, da se morajo uresničevati družbeni ideali politične revolucije. Ta je bila uresničena le v prvi stopnji, a je bilo nujno, da se uresničijo tudi njene politične, socialne, kulturne točke, norme osvobodilnega in socialno-revolucionarnega boja; da se te učlovečijo s posameznikovo, državljansko avtonomnostjo in tako skozi vse te samostojne osebe v demokratično, svobodno, avtonomno v svobodni volji obvladajočo se družbo. Da smo to razumevali kot dolgotrajen proces, brez-končen pravzaprav, je predstavljala tudi zahteva po uresničevanju zgolj deklarativnih zakonov in doslednega izpolnjevanja samoupravljanja (prav tako v nedogled pospremljenega med zasliševanju z izzivalnimi vrtanji in poniževalnim norčevanjem, kaj z njim hočemo). V uresničevanje družbenih in političnih ciljev smo pregrešno šteli tudi "pozabljene" točke OF. V eni zadnjih, če ne celo v zadnji številki *Revije 57* je Jože Pučnik te naše ambicije ubesedil v sintagma "družbena revolucija".

In sva pri drugem delu vprašanja. Nič ne morem priporočati, česar ne bi mladi kulturniki, literati že vedeli, marsikaj jasneje in izčrpnije kot nekoč mi. Prihranjeni sta jim naivnost in neinformiranost, zato so morda prikrajšani za nekaj duhovne in človeške socialne nedolžnosti, a spodbudno planetarno ozavešeni in poučeni. Nad nas je nekoč stegovala lovke le ena partija, danes se jim jih prilizuje pet, šest. V njih pisatelji nimajo kaj početi, saj samotno umetniško ustvarjanje nima prav ničesar skupnega s skominami kakšne drhali po oblastništvu. Pisatelj je zastopnik posameznega življenja, enkratne usode; sparjenje pisateljstva s partijsko politiko, propagandno ogledovanje, opisovanje družbe skozi enosmerno kukalo, vse to se nikoli ni dobro končalo. Ta hip med slovenskimi partijami ne vidim nobene, ki bi ji dal svoj glas volivca (kateremu pa se v nobenem primeru ne odrekam!) drugače kot po negativni izbiri, pač zato, da si ga zaradi njegovega umanjkanja ne bi mogla prišteti še bolj neprimerna partija.

Včasih sem podvomil, da sva se na sestanku s pokojnim Francetom Tomšičem v študentskem naselju konec decembra 1988 Rudi Šeligo kot predsednik in jaz kot tajnik DSP prav odločila, da Društva slovenskih pisateljev ne bova vpletala v ustanavljanje Socialdemokratske stranke.

A med pogovorom v majhni sobi, v zakajeni, nekoliko zarotniški atmosferi, je v nama najbrž prav nagonsko hkrati in spontano delovala prav umetniška nezaupljivost do sleherne programske usmeritve avtonomnosti, do partijnosti izbire in odločitve. Drugače je bilo dva meseca pozneje, v začetku februarja 1989, ko smo bili v Cankarjevem domu soustanovitelji gibanja Slovenske demokratične zveze. Poznejša politična usoda Tomšiča in za njim izkoriščenje Jožeta Pučnika za predsednika te stranke, kar ga je še ob krutem izigravanju v parlamentu pripeljalo do fatalizma, kakršnega nisem srečal pri njem niti po težki zaporniški izkušnji niti ga ne bi od njega nikoli pričakoval: "Veno, tega imam dosti, ne morem več," vse to je izpelo usodo stranke, kateri bi mogoče zaradi ohranitve avtentičnosti njenega (pol)imena "social-" dal glas. Toda zaradi kamuflažnega vpisa "kontinuitete" številnega članstva so izbrisali tisto "social-" polovico imena.

Forštner: Kako kot predstavnik t. i. kritične generacije, katere veličina naj bi bila predvsem v "vzajemnosti, skupnem delovanju" osebnostno in nazorsko sicer zelo različnih posameznikov, ki ji pripadajo, komentirate neenotnost sedanje slovenske politike?

Taufer: Odkrito vam moram povedati, da se mi sedanja politika slovenskih partij sploh ne zdi neenotna, nasprotno, v bistvenem, se pravi v političnem poslanstvu – takoj bo sicer vidno, da je beseda poslanstvo docela neumestna – so si podobne kot jajce jajcu. Demokracijo generira pluralizem, kar je drugo ime za strankarsko prizadevanje v boju za mandat vladanja. Pri nas je pluralizem videti kot zakotno dvorišče, na katerem se lasajo, spotikajo, prostaško zmerjajo in mlatijo nesramni mulci, se postavljajo kot frajerji ali barabinsko izzivajo. V strankarstvu kot neizogibni kulturi pravil, omike, tudi omikane politične zvijačnosti in iznajdljivosti v taktiki, da kakšnega vizionarstva v strategiji niti ne moremo pričakovati – vse kaj temu podobnega je v političnem življenju pri nas hitro mentalno zakrnelo. Slovenske partije niso prišle niti koraka dlje od partije, ki si pred letom osamosvojitve štiri desetletja kot edina veljavna ni lastila le oblasti, marveč je bila glasno in tihoma mnenja, da je njena last tudi sama država. Na tem mentalnem nivoju s svojimi dejanji, s svojim sebičnim, popolnoma nedržavniškim prisvajanjem oblasti, kadar si jo prigrabijo ter pri kateri s svojim narcisoidnim mišljenjem in prostaštvom logike oblastništva vztrajajo tudi današnje stranke in takšna politična (ne)kultura bo – kajti omikanost je dolg in globoko v mentaliteto posegajoč proces –, vztrajala še leta, morda desetletja.

Že na samem začetku je šlo navzdol v strankarsko mentalno demenco, potem je vse do danes taka mentaliteta izbruhala vse mogoče škandale, nezakonita lobiranja in podkupovanja. Celo do evropskega parlamenta, prikrivanja lumparij, grabeža, ponarejanja dokumentov, prostaškega zmerjanja predsednika republike, se pravi pobalinskega norčevanja iz z dvema tretjinama glasov volivcev moralno potrjenega najvišjega instrumenta države, pa kar naprej nenehnega izrabljanja in spotikanja najbolj banalnih ali brez izjeme tudi najpomembnejših korakov nasprotnikov, in to samo iz sebičnega partijskega prestiža. In koliko je še vsega tega! Tudi strahopetnost teh partij, da bi prevzele kako državotvorno odgovornost, ki se zato nezrelo in tudi v najhujši finančni stiski države – kar z drugimi besedami pomeni v vse večji bedi svojih volivcev – poniglavo zatekajo k referendumom.

Toliko o tej, za slovensko državo in državljane že tragično zavoženi in izmaličeni politiki njenih partij, ki vidijo en sam cilj, oblast, in ki sovražijo vse, kar je drugačno, so slepe za drugo. Človekove pravice in pluralizem demokracije so zanje prazne besede, larifari za farbanje volivcev, zato so deset tisoči mladih brez služb, brez zagotovila za prihodnost, vsi odrivani z začasnimi mezdami, kulturniki životarijo s ponižujočimi honorarji in potem so tu še vsi brezposelni, ogoljufani, izbrisani.

Te sedanje partije se ne bodo strinjale – in sram jih naj bo – z ugotovitvijo zgodovine in tudi z mojim pričanjem, da je v prej omenjenem dolgoletnem eksistencialno-političnem procesu bilo zlasti v sprožilnih momentih nemalo odločilno prav civilnodružbeno delovanje intelektualcev, posebej tudi pisateljev. Sedem let za ustanovitvijo Slovenske Matice in tri za prvim gasilskim društvom v Sloveniji (v Metliki) je bilo leta 1872 ustanovljeno Društvo slovenskih pisateljev kot tretja, tod še zmeraj živa civilnodružbeno organizacija.

To je že v prvih nekaj letih osemdesetih začelo dihati drugače, globoko zajemati sapo, vanj se je s predsednikom Tonetom Pavčkom in njegovim naslednikom Tonetom Partljičem začel vse razločneje in odločneje vračati pravi utrip tedanjega življenja. V sedemdesetih sem se DSP izogibal, zdaj sem se pridruževal dogajanju v njem, razpravam, akcijam, med katerimi je bil za vse nadaljnje delovanje društva in oblikovanje vloge pisateljev v vse bolj predramljenem gibanju družbe najodločilnejši odločen nastop proti “skupnim jedrom” leta 1983. V Partljičevem drugem mandatu sem leta 1985 postal tajnik društva. V že dovolj senzibilnem novem odboru in članstvu sem začutil možnost še večje in ostrejše družbene angažiranosti. Tako je bil z aklamacijo sprejet predlog, da v Društvu ustanovimo Komisijo za zaščito mišljenja in pisanja, kar je bilo predrzno

in politično močno spotakljivo početje z javnimi izjavami in protesti tega skorajda na pol legalnega organa znotraj društva, ki je bilo po zakonu pod uradnim pokrovom vseobsegajoče partijske leve roke SZDL. Prav tako ni bil politično prav nič spodobno sprejet predlog, da DSP ustanovi Srednjeevropski mednarodni literarni festival Vilenica. S Partljičem sva imela nekaj težav in zoprnosti, ki so bile že popisane (nekaj takrat tudi objavljeno v Novi reviji). Komisija je delovala, prva od dveh veličastnih Tribun v Cankarjevem domu se je zgodila, Partljič kot predsednik je podpisal še nekaj izjav komisije z "nesramnimi" zahtevami po svobodi besede in podelil prvo nagrado Vilenice, spomladi 1987 pa mu je potekel drugi in zadnji predsedniški mandat. Društvo pisateljev je bilo v polnem zagonu in izpostavljeno. Ti kandidiraj za predsednika, mi je rekel Tone ob odhodu. Pomislil sem na tedaj zelo odmevno akcijo oporečniškega pravnikarja Krivica proti "trojnemu funkcionarstvu" in na znano taktiko partije "osamiti in likvidirati" in že videl, kako bi partijska akcija z izgovorom kampanje proti moji "samovolji" onemogočila, dejansko likvidirala vse daleč segajoče prizadevanje pisateljskega društva.

Mučno je bilo pretehtavati, koga zaprositi, da tisti čas prevzame vse bolj težko, izpostavljeno, odgovorno predsedniško breme. Najti pisatelja, ki ima ugled med najširšim članstvom, nekoga, ki se dotlej ni preočitno politično eksponiral, a mu je vendarle s stališča tedanje nedvoumno in odkrito, konec koncev do roba tveganja drzno k demokraciji in evropskemu miselnemu pluralizmu usmerjeni dejavnosti društva mogoče zaupati. To bo zanj žrtvovanje, to bo zanj morda neuvidevno, nesramno izsiljevanje nevarne, človeško in poklicno, javno tvegane odločitve. V stiski bo.

Z Jasno sva se odpravila k Rudiju in Lidiji.

Želel sem, da zaradi teže predloga vso zagato, ne, stisko, kaj le mene, vsega društva, v kakršni se je znašlo zaradi nuje po pravem predsedniku v odločilnem času, dobi v celi podobi tudi Lidija. Kot se je kmalu izkazalo, je bila to življenjska odločitev.

Omenil sem pokojnega prijatelja Rudija Šeliga, bil je v krogu najožjih sodelavcev Revije 57, med pisatelji za kako leto mlajši "revijaš", dokončno je svoje pisateljsko ime uveljavil na straneh te revije. Bil je eden osrednjih sodelavcev in sourednikov Perspektiv, pozneje Nove revije. Tako sva bila literarna sopotnika in prijateljska somišljenika dolga leta, vendar v obdobju 1987–1991 kot nikoli dotlej, in žal nikoli več potlej, tudi tako tesna sodelavca, tako globoko somišljenika, najbolj resnično sodelujoča zaveznika in tovariški zaupnosti zavezana, kot te besede sploh zmorejo doreči.

Šeligo se je po ukinitvi Perspektiv posvetil poklicnemu delu, predaval je statistiko, in pisanju, v petnajstih letih je dosegel vrh svojega umetniškega

ustvarjanja kot pripovednik in dramatik. Njegov ugled je bil nesporen. In bil je še zmeraj pravi, stari "revijaš". Vztrajal sem, naj odločitev prespi, skušal sem se opravičiti Lidiji za težavnost nadlege.

Nemalokrat naju je presenečalo, kako brez besed, spontano in ubrano sva se hkratno odločala. Bil je res čas takojšnjih odločitev, drznih in dejavno čistih, daljnosežnih. Prišel je čas, ko so se dnevi in tedni prehitevali, prehitevala so se leta. Zgodila se je druga, še veličastnejša Tribuna v Cankarjevem domu, zborovanje, ki je po naključju sovpadlo z aretacijo Janše, Borštnerja, nato tudi Tasiča, zborovanje, ko je dokončno prišlo do preloma z oblastno strukturo. Sledili so pisateljska ustava, izstop iz Zveze pisateljev Jugoslavije – poseben ponos Rudijeve odločitve, za katerega je poudarjal in opozarjal, da je bilo to prvo dejanje te vrste, "ko smo delali državo" –, pa s polno paro delujoča komisija proti nasilju nad človekovimi pravicami in zahteve po svobodi pisanja ter peticije proti procesom po drugih delih države. Mednarodni ugled Vilenice kot "prestolnice Srednje Evrope in kotišča njene demokratizacije", Odbor za človekove pravice, nekaj desetih protestnih literarnih večerov, ustanovitev Slovenske demokratične zveze, Zbor za ustavo, *Majniška deklaracija* ... In mogočnost zborovanja na Kongresnem trgu, kjer je Tone Pavček odločno prebral točke te deklaracije, temeljne listine, ki je plebiscitno izrekla odločitev za samostojnost.

Največkrat sva si morala dejavnosti deliti, Rudi se je usmerjal v jugoslovanske pisateljske naveze, aktivnosti in povezave ter skupne nastope s slovenskimi demokratskimi dejavniki, meni je poleg zastopanja DSP v odborih in zborih docela prepuščal "zunanjo politiko" društva, ki tedaj ni bila majhna. Tuji novinarji so odkrili, da Beograd ni glavni vir najbolj vznemirljivih in nenavadnih informacij, da je to Ljubljana, in da velja v Ljubljani informacije preveriti še v Društvu slovenskih pisateljev. Počasi je postajalo razlaganje najbolj preprostih in, vsaj v pisateljski hiši se je zdelo, docela samoumevnih dejstev že lajnasto. Zato je bilo pravo olajšanje obisk visokega politika, žal edinega, a vsekakor odločilnega, že omenjenega avstrijskega ministra dr. Erharda Buseka. V DSP je našel pot s pomočjo zgodovinarja profesorja Petra Vodopivca, ki ga je spremljal. Zgodbica je dovolj izčrpna za tedanje početje DSP. Med opisom položaja v državi sem na koncu dodal: "Kar bom rekel, je veleizdaja," in s prstom tudi za gosta očitno povedno pokazal na lestenec "bodite sosedsko resno pripravljeni, ker tu bo morda tekla kri, k vam se bodo zatele množice beguncev. Opozorite na to tudi vaše sosede." Čez nekaj let, še sredi vojne v Bosni in Hercegovini, sem po golem naključju sredi Splita srečal dr. Buseka, ki me je v osuplost spremstva Hrvatov prisrčno objel in potrdil,

da so se pripravili, a na našo srečo med številnimi begunci ni bilo nobenih iz Slovenije. Naj ta anekdota izpričuje, kako resno in dosledno so slovenski pisatelji razumeli svoje delovanje. Seveda je izčrpavalo duha in telo. Rudi je bil tako zavzet, polno angažiran, hkrati pa tudi boemsko lahkomišeln za svoje zdravje in počitek, da sem čez dve leti, ko mu je potekel prvi predsedniški mandat, spet obiskal Lidijo in se ji opravičil, naj mi ne zameri, ker bi jo rad prepričal, da moram Rudiju predlagati, naj se odloči še za drugi mandat. Njega ni bilo kaj prepričevati. Tako dragoceni prijateljski spomini so redki. Bila je čista, globoka tovarišija.

Presenetil me je in nisem ga takoj razumel, ko sta ga na prvih volitvah zmamila politika in moč. V tem malem *hommageu* najtesnejšemu tovarišu v odločilnem, težkem obdobju življenja tudi razočaranja nočem zamolčati. Politika naju je oddaljila, a prijateljstva ni zbrisala, niti spoštovanja. Vprašanja so pač obrnjena name, spomin je neizbežno osebén. *Priča o norčavem teatru in dneh bridkega koledarja.*

Tone Pavček

**Prevzete in povzete pesmi
ali
izposoje in kraje pri mojstrih**

Oton Župančič: Med rožami, ki ne cveto pri nas

Med rožami, ki rastejo pri nas,
sem videl ljubezniv in drag obraz.

In je bilo, da vekomaj vem zanj,
a tudi, da ostaja mi neznan.

Prišel je davno in sinoči spet,
prišel je srečno kot iz popka cvet,

prišel kakor obljubljena skrivnost,
ki s prsti rožnimi postavlja most

bližine duš in razcvetelih rož,
da k Evi Adam gre in k ženi mož.

Potlej je pletla Ariadna nit
v obnebje sonc, v podpolje senc, v privid

popolnosti socvetja in vonjav,
a tudi v vrt getsemanskih težav.

Med rožami, ki rastejo pri nas,
se je postaral ljubezniv obraz

in zdaj med nama je življenje celo
in skupno cvetje – živo in uvelo.

Alojz Gradnik: O kako daleč, daleč si, Medana

O kako daleč, daleč si, Šentjurje,
ti moja tiha, mila rojstna vas.
V samoti štejem tedne, dneve, ure,
da znova vidim tvoj ikonostas,

kjer Jurij vernike v čuječnost snubi,
a jih ne sili na kolena, k tlom,
kjer se življenje do orgazma ljubi
in je ljubezen varščina pred zlom,

kjer gori v gori skupaj z nebeščani
slavijo gorci rez in kop in vez
in s hrami vse nagiba se postrani
iz starožitja do nebes in čez.

Šentjurje, mila vas, zaman te kličem,
ti si zgubljeni dom za turškim gričem.

Kajetan Kovič: Križemsvet gredo stopinje

Križemsvet gredo stopinje,
križemsvet gremo za križem.
Vse bolj daleč je začetek,
konec pa je vedno bliže.

A korak vsak v celec gazi
v snežnobeli Eldorado,
gazi kakor po ukazu
v pravljico ali v balado.

Križemsvet gredo stopinje,
križemsvet gremo za križem.
Na gazi sneg pada, pada,
a pod križem pade mož.

Janez Menart: In svet se bo vrtel lepo naprej

In svet se bo vrtel lepo naprej
od svetlih do temačnejših obzorij
in neki glas bo trobil slej ko prej
človeku smrtnemu: Memento mori!

Vendar, dokler ne udari plat zvona
in ne odpeljejo nas v krematorij,
nazdravljajmo po starem: Eks! Do dna!
in govorimo beli lajdri: Sorry,

čarovnica! Za tvoj mrtvaški ples
še nismo godni, nam še zmeraj prija
užitek, čaša, ljubljenje teles
in kakšna ljubezniva lumparija.

Zato naj svet še z nami se vrtil,
čeprav grdavž je mnogokrat iz tira,
saj vemo, da od vseh je iluzij
življenje najpopolnejša izbira.

Srečko Kosovel: O, saj ni smrti, ni smrti

O, saj ni smrti, ni smrti.
Samo tonemo v sinjino,
samo padamo v globino,
samo v praznino zazrti
stopamo iz govora
v tišino.

O, saj ni smrti, ni smrti.
Je samo strel v tišino,
je samo lom z bližino,
prestop na mejni črti
v novo vsebino.
In je življenje mimo.

Potem mine vse hudo,
potem se začenja čudo
neskončnega postanka
bogvekje, kjer je vse drugo,
ljubo ali neljubo
skrivnost
in še večja uganka.

Ivan Cankar: Šla si mimo mojega življenja

Šla si mimo mojega življenja,
lepotica lepa Vida.
Oslepljen od čudežnega zrenja
mimobežnega privida

sem se znašel na cesarski cesti
uročen, v božjastnem stresu,
a hlepel vsak drobec je zavesti
k tvoji duši, k tvojemu telesu.

Tisti hip bila si razodetje
ljube iz Visoke pesmi,
tisti hip, rojen za vpesemvzetje,
sem verjel v boga ljubezni.

Bil je hip, ko oživi vse stvarstvo,
da ljubimca poveliča,
tisti hip, ko stopiš v novo carstvo
vsemogočnosti iz ničā ...

Šla si mimo mojega življenja,
šla za klicem drugega vladarja.
Name sije z daljnega ozemlja
tvoja, vse bolj medla zarja.

Ivan Minatti: Pa bo pomlad prišla

Pa bo pomlad prišla,
ko Jurij zapiska na frulico
in zemlja oblečena vsa
v zeleno bo bluzico
s popki komaj brstečimi,
grešno vabečimi.

Kdor ni na smrt bolan,
pojde v pomladni dan
posestrimo duši iskat.
Vrnil se bo kot lučni brat,
omamljen z vonjavami
od igre med travami.

Tudi jaz pojdem nekega dne,
četudi v najtrši zimi,
znova pomlad iskat
in našel jo bom
tam čez bogvekje,
v čisti laneni sinjini,
rožico za srce,
pesem in nje blagodat.

Gregor Strniša: Ti ne boš nikoli umrla

Ti ne boš nikoli umrla,
ji je zapel in šel v ne-bo.
Potem iz besed umolklega grla
ji je pod oknom zrastle drevo.

Na njem so gnezile ptice
in on se vračal je k njej
kot odmev na njene klice
kot na Itako Odisej.

Tu se začne novo bitje
vsega, kar je bilo, kar bo in je.
Nad vsem zeleni stihžitje
in novo drevo, ki ne umre.

Jože Udovič: Saje namesto sanj

Saje namesto sanj
nam je usojeni delež.
Rije v odprtost ran
čas ostro kot lemež.

Od sanj do saj
ni višin ne daljine.
Vmes je samo vezaj
skupnosti dvoedine.

Vse vzemi za dar,
ne zavrzi ničesar,
tudi najhujša stvar
dver odpira v nebesa.

Tako v dobrem kot v zlu
življenje lega na pleča.
Pokorno služiti mu,
je pravzaprav sreča.

Dane Zajc: Kepa pepela

Kepa pepela v ustih
od izgorelih besed.
Kepa pepela v urni
odšla je na oni svet.

Prešel potohodec
je zadnjo od rid,
zdaj temni govorec
nagovarja razsvit.

In nova svetloba
duš nepozabljenih
prihaja iz groba
kot lučni stih.

Mar pesem ni pela,
da Feniks ptič
bo vstal iz pepela,
premagal nič?

Janko Glazer: Ciproš

Ko ciproš zacveti,
iz nezarasle rane
srce zakrvavi.
In stara groza vstane.

In pride lep mlad fant
in dahne bolj, kot reče:
"Ne krvavi svet frat,
iz moje rane teče.

Z neba in z dna temin
prihajam v stare kraje
kot mrtvi dobri sin,
ki vam življenje daje."

Lojze Krakar: Kakor nomad se selim

Kakor nomad se selim
v prihodnost iz davnine,
od domstva do tujine
s korakom neveselim.

So hoja, pot, postanki.
v brezpotjih pušč, v oazi,
jetništvo v novi zanki,
star pes, ki s tabo lazi.

Nomad se ne udomi,
njegov je bog selitev,
pa v vsako stalnost dvomi
kot v končno pomiritev.

A stečejo se ure
selitev, blodenj v krogu
in v Semič gre, v Šentjurje,
kar je nekje na čistem robu.

Stanko Majcen: In kadar spet njive vzcveto ...

In kadar spet njive vzcveto
in rž vzvalovi v mesečini,
zašumijo glasovi v tišini –
to mrtveci v zemlji pojo.

In pojejo tožno, slovesno
slovensko žalostne viže.
Jim je povesmo smrti pretesno,
pretežka odeja pod križem?

Padli so v večnost med sabo sprti
v blodnjaku časa, v usodi nemili,
zbotani zdaj, očiščeni v smrti
so mrtve roke med sabo sklenili.

Zdaj, kadar njive vzcveto
in rž vzvalovi v mesečini,
oblaki z življenjem nad njimi
v novo obnebję gredo.

Milan Kleč

Barve in dojenčki

Tvoja hčerka

Najbolj srečen si.
Dobil si hčerko.
Štirideset let smo jo čakali.
Dobesedno.
Ne potrebuješ več niti svoje ženske.
Pa saj je hčerka ženska.
Tako jo vidim
in pri vsej tej zmedi z leti,
je seveda sledilo vprašanje,
do katerega leta jo bom lahko čuval.
Njena leta so bila vprašaj.
In odgovor.
Dokler ne bo rekla,
da letijo mimo mojega okna
ptice brez barv.
Pa saj to že zdaj počnejo.
To se že godi.
Potem je ne boš smel nikoli čuvati.
V redu,
niso pa leta tekla zaman.
Najbolj srečen si
in kaj potem, če me ni več zraven.

Pikapolonice

Pikapolonice
se ne pustijo nositi.
Mi je pa prav žal,
ker lahko priplezajo
le do polovice ogledala,
potem pa padejo,
dobesedno omahnejo dol,
resda v drugo ogledalo
in resda o teh drugih nič ne vem.

Roka

Če ti bo zrasla
roka
iz barv,
je ne boš mogel dvigniti
v pozdrav.
Tako rad mahaš,
zato ne pretiravaj,
palček.

Lastovke in pikapolonice

Spet sem zaman čakal lastovke,
da se vrnejo v svoja gnezda.
Temu se reče obup,
vrnile so se pa po dolгих letih pikapolonice.
Razveselil sem se jih,
še posebej,
ko so opravile svoje delo.
Tako se temu reče.
Zvrtale so nevidno luknjo
v sosednje stanovanje,
kamor so se takoj zatem
naselile mlade študentke
in jih zdaj izmenično gledamo,
seveda pa je misel na lastovke zato
še bolj živa.

Še kri

Kapljice krvi se spremenijo
v nadaljevanju
v roza figure.
Pojavita se kralj in kraljica.
Kot iz modrih kristalov sta,
šahovska polja pa se začnejo
ugrezati na nebu.

Kopalke

Nikoli ne bom nosila
rdečih kopalk.

Zakaj pa ne?

Zato, ker so strjena kri.

Zamislil sem se.

Kar se pa ptic tiče

Kar pa se ptic tiče
morajo biti na gugalnicah,
ker le tako lahko ohranjajo barve,
a tega ne razglašam naokrog,
bodo pa po mojem kar same,
ker se vedno bolj pogosto ozirajo na mesto.

Še kos

Kos,
kaj delaš?

Morje spreminjam v reko.

Ja,
tudi meni so všeč
slapovi.

Tako bo pa izginjala barva
iz smrek.

Svet

Največjo težo
imajo barve
na čolnih,
na ladjah
in kar nekaj časa
premikamo parnik,
s katerim bežimo,
z rokami,
veslamo z njimi,
a kaj ko izginja tudi morje,
ki ne bo nikoli v daljavi.

Tine Mlinarič

Eros in agape

Obisk

Rosilo je slino, seme
in črnilo.

S svojo gibčnostjo so se oglasili
jeziki.

Kakor konoplje so rasli na zemlji,
od zgoraj navzdol –,

iz kljunov,
pesnikov.

Spremenjenje

Vrbove veje kodrajo zrak
in odsevajo človeške dlani.
Jutranje podrgnejo čelo in trebuh.

Njihova eleganca se je selila
na obraz –
božajo lica,

mazilijo noge,
mamine zasujejo semena
zemeljskih oreščkov.
Samo *tvoje*
so zgradile robove mojega telesa.
Za milostni čas, spet ljubljenja.

Krst

V potoku sem se okopal.
S pepelom izpral žlindro.
Odlil postarani svinec.

Odmašil ušesa.
Sprejel belo oblačilo.
Lep sem, otrok z belo brado.

Rastem iz studencev in globočin.
Ob zori, ko je nebo še brezbarvno,
prašek jutranjega svita zamesim v zamrak.

Natovorim temne oblake in težnosti.
Vedno znova odjezdijo na belih konjih.
Sprostijo prostor. Odstopijo ga.

Agape

Jemalo je vid,
a se niso lesketala zrcala.
Na prsnih sipinah so se svetlikale reke

brez bregov.
Ribiči so zapluli v brezmejnost.
Da bi, potopljeni v srčne vode,

presodili njih vodnatost.
Razkrili, kaj črpa kri,
kaj hrani odmeve,

ko ni čutiti snega ne odjuge.
Skozi porodni šiv v steni telesa
je prišlo, kot bi iz nebes.

Vzetje

Tja, kjer zahaja sonce,
v nižino me je potegnilo.
Kjer poganja saronska narcisa,

me je naplavilo.
Po obilju sem prepoznal
mesto medu in mleka,

po mehkem votlino,
ki drhti in se krči
preden odda letino.

Se ne hvali, ne joče,
ker je bila skaljena
za vrč.

Eros

Prislonil sem lestev.
Roke sem položil nate.
Po klinih se vzpenjam do osme prečke,

na lestvici,
ko iz sebe
name snežiš rumeno barvo –,

na izviru
dveh tipalnih nastavkov,
dveh okuševalnih točk

in dveh sladkih citron,
kot
dveh skritih dojk.

Alkimija

V času vroče megle
dere strugo, globoko,
da je za dne ne izsledim.

Skrita je njena želja,
raztapljati rudo,
iskati v rovih žareči kamen zemlje,

spužvasto preoblikovan
po ženski podobi,
s presežkom,

ki se elastično razpre,
kot pomaranča
v krljje.

Na roži cvet

Kar želi upogniti las,
mora začeti z razdalje
in biti vse bliže sreči,

imenovani dan odprtih vrat
v hiši pitja,
v katero se vstopa brez trkanj

in predhodnih najavljanj.
Na krilih čebel pada na njeno stran,
odpret okna, zatemnit stekla,

štet liste, vpletat vozle v kite.
Naslonit glavo
na rože cvet.

Veronika Simoniti

Vse o Petku

Pri restavriranju mozaikov sem se naučil, da ne smeš nasesti videzu ohranjene podlage. Tako kot ne smeš verjeti barvi plodov: zdaj vem, da so rdeči in živo zeleni sadeži, ki so videti strupeni, v resnici najokusnejši, odprem jih lahko s kovinskim kavljem, ki je padel na mivko skupaj z mano oziroma blizu mene. Našel sem tudi težek samsonitov kovček, ki ga nikakor ne morem odpreti, tudi če ga mečem ob drevo ali z njim treskam ob skalo. Čeprav je morda pripadal ženski, bi si gotovo lahko pomagal z njenimi predmeti. Ko je Petek videl, kako skušam zlomiti trdo plastiko, je zgrabil kovček in naredil isto kot jaz, a brez uspeha. Zdaj ga uporabljam za stol ali mizo. Z drugimi rečmi, ki so popadale iz nebes, kot da jih je na tole krtino sredi oceana pljunil sam bog oče, si nimam kaj pomagati. Pa tudi s sabo ne vem, kaj početi, vse skupaj se vrti samo še okrog preživetja.

Petka zadnje dni vse srbi, mislim da zaradi nekakšnih pacifiških bolh. Spraska se do krvi, in ko sem mu skušal največjo rano sprati z morsko vodo, jo je po vseh štirih ucvril v gozd in ga celo popoldne ni bilo nazaj. Sicer se me drži ko klop, odkar sva se prvič srečala in je ugotovil, da mu nočem žalega. Mislim, da ima v notranjosti družino, skupino ali pleme, kjer pa ni preveč zaželen. Včasih zahrope na prav poseben način in takrat vem, da hoče videti mojo denarnico. S palcem in kazalcem vzame iz nje bankovce in jih ovohava, potem izza plastičnega okenčka potegne Patricijino fotografijo in zakruli *uua*.

Kak dan veter neusmiljeno reže skozi špranje moje kolibe in jo skuša podreti. Takrat Petek stopi k morju, mivka takoj zasuje njegove lopataste stopinje, nastavi se toplim sunkom, da mu mršijo dlako na prsih, spušča grlene zvoke in maha z rokami. Zadaž šumijo drevesa, orjaški listi tleskajo drug ob drugega in se upirajo nevidni sili. Takrat si dam duška, stopim k Petku, da mi valovi oblivajo gležnje in me škropijo po mečih, in tulim, hukam in vpijem, da izbruham ves svoj obup v brezdanjo modrino. Samo

tako se lahko pogovorim s sabo; s Petkom, gorili podobno opico se pač ne morem in se od samega začetka tudi nisem skušal iti eksperimentalnega lingvista.

Sadja sem se preobjedel, rdečih in živo zelenih plodov; uživam samo tisto, kar mi prinese Petek, saj ne da bi se bal, da se bom zastrupil, samo nekako zaupam mu. Petek je seveda rastlinojedec, vsak večer spleza na visoko drevo in si na novo postavi gnezdo. Zjutraj ga razdre, veje in bodikavo listje med nerazumljivim vriskanjem pomeče na tla in se v elegantnih, a težkih skokih odrine do mene. Močno se je navezal name, mislim, da mi to skuša povedati z neartikuliranim vreščanjem. Vse to, navezanost in vreščanje, mi gresta zelo na živce: vreščanje, ker ga ne razumem in ker razbija še tisto malo skladnosti, ki je premore ta otok, to je skladnost praznine in uglašeni zvokov šumečega morja in vetra v krošnjah eksotičnega drevja; navezanost, ker ga bom – vsaj tako upam – nekoč zapustil in potem bo Petek verjetno umrl od žalosti.

Pilot je rekel: spoštovani potniki, naleteli smo na nepričakovano perturbacijo, prosimo, da se privežete in ostanete mirni na svojih sedežih. Ta bi bila pa dobra, če bi rekel, da smo naleteli na *pričakovano* perturbacijo, sem zabrundal bolj samemu sebi kakor sopotniku in pomislil, da bi bilo dobro, če pokličem Patricijo, ker bomo gotovo imeli zamudo. Spet bo godrnjala, kot po navadi, pretiravala v čustvih, v svoji eksotični vznesečnosti, ki je kot človek, ki ima rad čiste linije, zamolke barve in Schuberta, nikoli ne bom mogel sprejeti. Ampak še telefona mi ni uspelo vzeti v roke, že smo imeli na sebi napihnjene brezrokavnike in kisikove maske, srce mi je tolklo v ušesih, nastal je nered, potem pa sem začel padati. Všeč mi je bilo, ja, rad sem padal, ker sem se vedno bolj oddaljeval od težnosti, mimo mene so leteli kovčki in plahte kovine in ljudje so lebdeli ob meni v neverjetni konstelaciji kot figurice na nevidnih nitih na vrtečem se mobilu nad dojenčkovo posteljico. Padal sem proč od vsega, kar je bilo zemeljsko, pa vendar sem padal na zemljo, verjetno se tako blaženo počuti narkoman, ko mu šus butne v kri in se počasi bliža srcu, padal sem na zemljo, ki ni zemlja, padel sem na rajski otok brez Eve.

Palme, pisane are, ogromni lilasti cvetovi, Patriciji bi bilo zelo všeč, vedno je morala veselje do življenja izkričati s pisanostjo, nikoli ni znala biti diskretna. Na začetku me je to zelo privlačilo, potem pa mi je postalo zoprno kot načičkana obleka, ki čez leto ni več v modi in za katero se potem drugi v zgražanju ozirajo na cesti.

Petek prinese pest nekakšnih lešnikov, jih položi na skalo in stre z udarcem manjšega kamna. Potem gre proti obronku pragozda in pusti na skali zame nekaj strtih lešnikov. Pred obronkom gozda se ustavi, seže po palici

na tleh in z njo podreza v termitnjak. Ko si v usta zbaše prgišče orjaških mravelj, izgine v gošči in za sabo pusti razdejan kup, verjetno misli, da si bom postregel tudi s termi. Vem, da bo spet prišel šele naslednji dan.

Včasih me tako pametno pogleda in modro utripne z vekami, ko se zagleda v daljavo, in njegova nagubana starčevska koža je tako človeška. Nekoč sem v National Geographicu bral o Jane Goodall in njenemu življenju z opicami. Očitali so ji, da ima šimpanze za osebe, da jih zamenjuje za ljudi z osebnostjo in značajem. Kaj je sploh še tisto človeško, kar me ločuje od Petka? In kaj njega ločuje od legvana, ki se nastavlja soncu na debeli veji? Kje je moj sveti ris, čez katerega ne more nihče stopiti, ne bog ne hudič, ki me je strmoglavil na sredjo oceana, kje utihne Petkovo kruljenje in spregovorijo moje slutnje, kakšen naj bo moj zaklinjevalni obrazec kot pri primitivnem ljudstvu, ki mogoče živi na tem otoku?

Ti nisi človek, ti si stroj, mi je nekoč očitala Patricija, nobenih čustev, samo ta tvoja dolgočasna korektnost, fasada, zategnjeni nasmešek, ki nikoli ne bo prisrčno smejanje, predanost delu in knjigam, nobene sprostitev, nobene sproščenosti ali spontanosti. Ona pa je bila včasih, pred nesrečo, tip "oglasna deska": vsem je bilo treba razglasiti, da je dobre volje, ves svet je moral vedeti, da je na smrt žalostna, telefoni so cingljali in besede žuborele, ne moreš verjet, katastrofa, saj ni res, ne mi reči in podobne votle malhe. Nobene diskretnosti, nobene dostojnosti, nobene majhnosti spričo velikih stvari, ne da bi tako držo nujno morali razumeti kot ponižnost. Mogoče sem pristal tam, kjer je moje mesto, v sproščenem okolju sem spet nesproščen, ker ne vem, ali se bo iz gozda ponoči pritihotapila pošast in me požrla ali bom končal v loncu otoških kanibalov. Zato se s svojim zategnjenim nasmeškom, ki ga namenjam samo Petku, rajši zadržujem za obronkom palm ob obali; v zavetju nasipa sem si postavil zasilno kolibo.

Šele čez čas si upam nekoliko dlje v notranjost, Petek me nezaupljivo spremlja po svojih vzporednih stezah, s palico si utiram pot in sekam mehko vejevje. Poskriti ptiči v ritmu tarnajo s predirnimi glasovi in tudi Petek se oglašja v svojem rajskem jeziku, ki ga ne razumem. Svoja čustva razglašja brez strahu, da ga bo kdo slišal in zalotil pri izdaji skrivnosti, da ga bo kdo zasačil pri pretirani odkritosrčnosti. Včasih mu kaj skušam dopovedati z gibi, ki jih potem posnema, ampak od njega ne dobim nobene tako imenovane povratne informacije.

Tudi s Patricijo sva, kot se reče, govorila različna jezika. Jezikov verjetno ni pomešal bog v Babilonu, jezike je ljudem, da se ne razumejo več, pomešal sam hudič. Šale, ki sem se jim smejal jaz, so njej na usta zvabile vljuden nasmešek, filmi, ki so se ji zdeli posrečeni, so bili zame banalno všečni. Trudila se je, vem, hotela je, da bi bila eno, ravno tega pa me je

bil tako ..., ravno to mi je bilo tako grozno zoprno. Moj sivi indikativ si je prevajala v pisani imperativ, pozneje samo še zamolkel optativ in nazadnje v resignirani pasiv. Potem je na obiske vedno manj vabila prijatelje, proti katerim sem imel zmeraj kaj pripomniti, vedno bolj se je opirala name, bil sem ji edina avtoriteta, dušilo me je, stiskalo v pljučih, najrajši bi zbežal, ko bi si upal brez slabe vesti.

Slabi vesti je bilo ime Silvija in sprva je imela obliko elegantne vijugaste vrvi, vržene mornarju, ki pade z ladje. Bila je nedosegljiva, prefinjenih potez, grški nos in plemenit nasmeh. Končalo se je pri eni sami noči, bolje, da se tu ustaviva, je rekla, da ne bova česa obžalovala. Ker sva bila kolega, sem jo videval vsak dan, skupaj sva hodila na kavo v bližnji bar in se pretvarjala, da se ni nikoli nič zgodilo. Bila je poosebljena skladnost in zdaj ... zdaj moram o njej govoriti v pretekliku.

Med nama je ostalo več slutenega, kot me ločuje neizrečenega od drugih ljudi. In trpek okus molka. Vsak dan je čas pojedel eno mozaično ploščico. Brala sva iste knjige in zdaj se lahko samo v grenki šali vprašam, katerih deset knjig bi vzel s seboj na samotni otok. Predvsem mi manjka glasba, tu slišim samo večno bučanje vetra ob skale in njegovo sesljajoče šumenje v drevju. Šele čez čas se torej upam iti proti sredini otoka, da bi si spočil ušesa od zmeraj enakih šumov in oči od vedno enakih prizorov. Petek lomasti po svoji vzporedni poti in naenkrat med skovikanjem papig in neartikuliranim oglašanjem drevesnih živali opazim zid iz preperele opeke, podrt je, potem orjaške korenine gigantske palme, ki se vijejo okrog vogala podrte stavbe. Nazadnje zagledam na pol porušen zaselek in osrednjo zgradbo z majhnimi sobami, pregrajenimi z zdaj podrtimi stenami. Pobožam jih, z roko grem čez vlažno opeko, ki se prhka drobi pod mojimi prsti. Opazim napis v francoščini in si ga s svojim srednješolskim znanjem prevedem: *Alain Pascal, zaprt zaradi ponarejanja znamk*, spodaj pa spretno naslikane freske, verjetno istega zapornika. Očitno gre za nekdanji francoski kolonialistični zapor in domneva se potrdi, ko zaidem na jaso med palmami, na kateri je pokopališče s poševnimi, poškodovanimi in oplenjenimi nagrobniki. *Martin Lagard, zapornik, 1893–1938, Jean Le Bon, zapornik, 1904–1943, Marcel D'Arenois, zaporniški paznik, 1910–1952 ...* Ko bi se v šoli bolje naučil, kje vse so imeli Francozi kolonije, bi zdaj vedel, kje približno sem. Petek stoji v kotu pokopališča, tiho je, kot da ve, da je na takem kraju treba molčati.

Odločim se, da si bom eno od zaporniških celic preuredil v bivališče. Ste ne že ima in samo streho bo treba prekriti z vejevjem, bolje to kakor zasilna koliba na obali, ki lahko vsak hip razpade. Izberem si celico, za katero si domišljam, da je bil v njej Alain Pascal, zaprt zaradi ponarejanja znamk.

Da so bile na koloniziranem otoku nekoč tudi ženske, priča nagrobnik otroka, ki je umrl star komaj dva meseca. Skozi lino svojega novega domovanja lahko vidim njegov epitaf. Ime mu je bilo Étienne, malemu nesrečnemu bitju. Mogoče je umrl zaradi vlage, slabe higijene ali kake eksotične klice.

Ob prvem močnejšem deževju sem si zelo hvaležen, da se lahko skrijem v svojo celico. Dež je težek in diši po cimetu. Kaplje napojijo zemljo in potem z ogromnih listov padajo na tla, ki jih nočejo več vsrkati, ampak pustijo, da se zbirajo v sluzaste luže. Petek veselo čmoka po njih in si vtira vodo v kožuh. Štropot in neprekinjeno šumenje dežja preglasita vse živalske zvoke in nitkasto prebelita pogled. Ostal sem sam, sredi oceanske vode v vodi z neba, v nebeški vodi. Vlaga prepoji zrak in nazadnje začne curljati tudi v moj dom, tla postanejo blatna, edina površina, ki vlage ne vsrka in s katere kaplje spolzijo, je samsonitov kovček, ki ga imam za sedež.

Čez nekaj dni se monsunsko vreme umakne soncu, ki iz ure v uro pridobiva moč. Zdi se mi, da slišim oddaljeno žensko petje, ampak verjetno si samo domišljam. Žensko, ki poje uspavanko. Njen glas je Patricijin. Res.

Petek je te dni otožnejši kot med deževjem. Od nekod privleče ukrivljeno poleno in ga ujčka kot otroka. Verjetno gre za nekakšno opičjo igračo, ki pa ni prav lahka za prenašanje. Njegova igra je, da poleno dvigne k nebu in glasno zatuli v višave, kot bi ponujal kos lesa kakemu opičjemu božanstvu. Če bi bil Gauguin, bi vse to naslikal, Petka, kako moli poleno kvišku, grobove, ki bi jih okrasil s tihomorskim cvetjem, morje, ki se nekje v daljavi, kjer verjetno živijo ljudje in imajo stvari svoj pravi red, stika z nebom. Izmisлил bi si ženske, pravzaprav samo eno, kako ovita v pareo in z vencem rož okoli vratu zapeljivo gleda proti mojemu sinjemu platnu, za katerim stojim jaz, za mano pa se križajo prekinjene črte navigacijskih koordinat in pomorskih poti kot premice na nekakšnem oceanskem šiviljskem kroju.

Kako pogrešam vsaj malo življenja v tej džungli, kjer mrgoli ptic, mravelj in skrivnostnih krikov. Petek ne čuti, kdaj mi je hudo, prihaja in odhaja v svojem ritmu, prinaša hrano in prenaša svoje zdaj že oguljeno poleno. Sicer pa se tudi sam ne zanimam preveč za njegovo razpoloženje, kaže, da je zmeraj dobre volje in da hoče to razglasiti meni, morju in gozdu.

Mogoče sem bil tudi do Patricije preveč ravnodušen. Kratko malo je bila vedno tam, nikoli zlovoljna, vedno pripravljena na evforično akcijo. Šele nesreča jo je izučila, šele takrat ji je neko višje bitje dalo vedeti in jo okrcalo: zadržuj se, poglej svojega moža, on to zna. Takrat sem se za hip počutil kot priden fantek, učitelj z zgled kaznovanim sošolcem, ki jim je že ves čas govoril, naj nehajo obešati svojo *joie de vivre* na veliki

zvon. Ampak tako sem se počutil samo za hip, takoj za tem me je prevzel občutek krivde in me ni več zapustil.

Podoben je občutku krivde, da sem tu, kjer sem, kot da bi se znašel na tem otoku po svoji volji. Kot da sem se po svoji želji zaprl v jetniško celico kaznjencev francoskih kolonialistov, kot da sem hotel to popolno osamo, v kateri okrog mene tavajo nevidni ali namišljeni duhovi, glasovi in zverinski vrišč iz notranjosti gozda. Komu naj zdaj povem, da jaz vsega tega nisem hotel, že od samega začetka ne? Se pač zgodi, da v dobri veri nekega dne sedeš na letalo, in ko pilot reče, da je zašlo v nepričakovano perturbacijo, se najprej ironično posmehneš: ta bi bila pa dobra, če bi bila pričakovana! In še preden se dobro nehaš smejeti, ugotoviš, da je vse skupaj res preklemansko nepredvidljivo, da sploh nisi hotel na to letalo in na tisti kongres restavradorjev, specialistov za mozaike, ampak si na avionu samo zato, ker se je nekako pričakovalo od tebe, da boš odpotoval z njim, pravzaprav si samo hotel ustreči okolici, nisi pa vedel, da ne bo tako preprosto izstopiti in da boš med lebdenjem pod padalom spoznal, da si si s tem zadrnil vrat, in to za preklemanski zmeraj.

Nisem se hotel poročiti s Patricijo in to res ni kaj takega, na svetu je na milijone moških, ki so se pač zmotili, narobe so presodili žensko, v katero so se malo prej zagledali. In potem se – kdo bolj iskreno, drugi s pretvezo – nekako izmotajo iz njenih niti in krenejo novim ženskam ali svobodni samoti naproti. In če so jim naredili otroka, prevzamejo zanj odgovornost, materialno ali celo v smislu svoje večne strahopetne očetovske navzočnosti, ali pa jo kratko malo poniglavo popihajo in odjezdijo proti sončnemu zahodu. Nikjer pa še nisem bral, ne v romanu ne v časopisnem članku, kaj naredi večina moških, če ...

Iz premišljevanja me zbudi Petek, ki mi pred nos pomoli šop trave, verjetno misli, da ga bom pojedel. Pri tem z drugo šapo objema svoje poleno, okoli katerega je ovil velikanski zeleno rjav list. Petek, mu rečem, kdo ve, kakšen kujon je bil tale Alain Pascal, v čigar celici zdaj stanujem, kdo ve, kdo mu je naročil ponarejanje znamk. Za kaj takega si moral biti v tistih časih pravi mojster. In potem pomislim, da sem bil tudi sam ponarejevalec resničnosti in časa, ko sem restavriral vse tiste antične mozaike po Italiji in južni Franciji. Namesto da bi bili zadovoljni, da so takšni, kakršni so, da imamo čast, da si jih lahko ogledamo, čeprav poškodovane in plemenito obledele, smo jih morali preučevati in potem kamenček za kamenčkom sestaviti v novo sliko, da so zablesteli v vsej svoji lepoti – bog ve, ali je bila tako bleščeča tudi nekoč. Pa kaj razlagam to Petku? Petek medtem položi poleno v pesek in začne čezenj sipati fino belo mivko, zrnca se trkljajo po nasipu ob polenu, ki ga je naredil, neubogljiva zrnca, ki nočejo v mozaik gomile.

Verjetno sem tu, ker sem bil kaznovan zaradi ponarejanja. Po nesreči, potem ko se nama je rodil mrtev otroček, se je Patricija naučila diskretnosti, skromnosti in ponižnosti, tako pač zahodnjaki razumemo kazen. Jaz, ki sem takšen že bil, sem po tistem začel ponarejati sedanjost. Postal sem lažno veder, vesel za oba, in se na tihem lomil pod težo trojne krivde. Kriv sem bil, ker sem se najprej pretvarjal in vztrajal z njo, čeprav sem dobro vedel, da to ni to, da ona ni moje vrste, kriv sem bil, ker sem ji kljub vsemu zaplodil otroka, kriv sem bil, ker sem vztrajal v krivdi. Ampak kaj drugega pa naj bi storil možki z vestjo? Tiho jo je trlo in njen pogled je postajal vse bolj top, izraz na obrazu neveden, včasih zatopljen v svoje sanje ni razumela, kaj ji govorim. Odtlej sva bila še bolj obsojena drug na drugega, zavezana za vekomaj z nevidno zavrženo popkovino. Najin svet so bili beli dnevi, prazne besede, rutina nesreče, katere površino sva dan za dnem restavrirala s plastičnimi kvadratki, vstavljala sva jih na vnaprej zarisan droben mozaični raster. Ampak red te kazni je bil zame hkrati tudi odrešitev; tako sem ubežal žrelu popolne zmede, v katerega bi me vsak hip lahko zvlekli demoni obupa, in počasi, prav počasi trgali meso z mene in me razkostili.

Pravzaprav sem zdaj zadovoljen, nič mi ne manjka. Moj svet so zdaj bela mivka, prazno nebo, monotono morje in vlažen pragozd, kjer name sicer prežijo nevidne zveri in namišljeni domorodci, ampak ni me strah. Moj svet je Petek. Ampak o njem ni več kaj povedati, o njem sem povedal že vse.

Cvetka Bevc

Libar

Nalahno sem pogladil list, na katerega bom zapisal številko. To bo moja enajsta knjiga. Nič zato, če so zvezani listi prazni. Nepopisani listi so kot gajbica za backa iz *Malega princa*. Njega je osrečila že slika lese-nega zaboječka, v kateri se je skrival najlepši jagenjček. Zakaj potem ne bi bile najboljše tiste knjige, ki niso napisane. Belina je tako zgovorna in za platnicami iz belega usnja, z galunom obdelane živalske kože, ki zagotavljajo trpežnost mojim knjigam, se vendar skrivajo zgodbe, napete, očarljive, žalostne in vesele, polne zla ali dobrega, eno in drugo odeto v jezikovno spretnost in stilistično dovršenost. In v praznem prostoru mojih knjig domuje tudi najlepša poezija, neizrečena in nikoli do kraja izpeta. Nenapisano delo je popolna knjiga. Tega ne govorim kar tako. Več kot pol stoletja vodim knjigoveznico in delo s strankami mi je odkrilo marsikaj. Študentje mi prinašajo v vezavo diplomske naloge, dolgo izbirajo formate črk, ki bodo krasile platnice, in v njihovih očeh mi ni težko prebrati vsaj nekaj od izgubljenih stavkov, tako bravuroznih in skorajda na robu genialnosti, ki jih niso uspeli ujeti v zapis. Še hujši od njih so pisatelji, ki želijo svoje prve poskuse otipati vsaj v sešitku tiskanih listov. Tedaj knjigoveznica kar zagomazi od nenapisanih besed, plazijo se po policah, posedajo za mojo mizo in se pomešajo med zakovje vrat, da jih zvečer le s težavo zaprem.

Nisem edini, ki pozna to skrivnost, sam sem jo najbrž sprejel skupaj z zagnanostjo svojega deda, ko me je ta vpeljal v družinsko obrt. Očeta je zaradi ploskih nog in alergije preskočila, mene pa je doletela tedaj, ko knjigovezi nismo bili dragoceni le zaradi spretne vezave računovodskih knjig ali revij. Avreolo dajejo mojemu delu tudi spomini naše stare hiše na Rožni ulici 23. Tu je imel nekoč delavnico knjigovez Alojz Raab, ki je s knjigami zalagal izobražence, založil Ciceronove govore, osemjezični slovar Ambrozija da Celepija, pravne priročnike in celo *Cronico Venetorum*.

Predvsem pa naše družinsko deblo beleži Ignacija Kremžarja iz Kranja, ki pred dvesto leti ni poskrbel le za donosno izdajo legend o sveti Genovefi, ampak je zvezal tudi precej pohujšljive pesmice organista Pavla Knobla, ob katerega se je obregnil celo Valentin Vodnik, rekoč: "Bukve iz Kranja, polne drekanja."

A pustimo to ob strani. Knjigovezi vemo o knjigah veliko več, kot bi nam kdo pripisal, in ne sme nam biti vseeno, kakšnega hudiča na listih bomo na eni strani zvezali skupaj in ga ovili v platnice. Vsaj meni ni. Pri sprejemanju naročil previdnost ni nikoli odveč. Zlasti kadar so v igri restavracijski postopki. To je zamudno delo, odvisno od stopnje poškodovanosti knjige, kakovosti materialov in seveda starosti knjige. Včasih moram restavrirati vezavo, podiram staro in obnavljam z istimi materiali kot nekoč, zato nenehno stikam za lanenim sukancem, konoplji-no vrstico in škrobnim klejem. Sin se kdaj norčuje iz moje natančnosti, stari, tebe je povozil čas, saj imaš že vse na internetu, elektronske knjige in bralniki so te spodnesli, edino, kar ti je lahko v užitek, je smrad po lepilu in tisku. Ne prepiram se z njim, češ, le počakaj, kak trojanski virus, ki bo hujši od srednjeveške inkvizicije, bo požgal še kaj drugega kot knjige. Naj bi mi raje povedal, kako se bodo te elektronske evidence trajno ohranile in bodo dostopne tudi v prihodnjih stoletjih. Še moji restavratorski posegi niso koristni, če se ne izdela nadomestnih uporabniških kopij in predvsem če se ne poskrbi za ustrezno arhiviranje izvirnika. Znanost in umetnost si morata podati roke, ena naj odkriva svetilnike, druga naj pazi, da ne zatemnimo naših vizij.

Včasih se mi zdi, da je papir več kot večer. In da v starih knjigah ni samo tisto, kar je zapisano ali kar se skriva za belino. V njih je predvsem tisto, kar je doživeto, kot da sta skupaj žgana življenje in smrt. Čeprav tega tisti večer, ko sem v svojo belo knjigo napisal številko deset, še nisem vedel. Zato je moral skozi vrata moje knjigoveznice vstopiti Dragutin Kavalina.

"*Gospodine Jereb*, za vas imam posebno delo," je rekel v polomljeni slovenščini, z dialektom, ki je vlekel korenine s kakega dalmatinskega otoka. Možak je izrekel stavek s strastjo in ognjem v očeh, naročanje posebnega dela je zagotovo pomenilo, da je navdušen bibliofil, ki v kovčku skriva izjemen primerek. Meni je prav, sem se pošalil, za kislo duhovičenje skril radovednost in ščegetajoče vznemirjenje ter na obrazu izrisal nasmešek brezdušnega kirurga, ki bo vsak hip sešil odsekane dele telesa.

"Tu je libar," je tiho rekel in previdno postavil na pult kovinski kovček.

Libar? Libar! Rekel je libar, uporabil je star hrvaški izraz za bukve, kot da bi hotel poudariti, da gre za zelo redko staro knjigo. Rad imam to besedo, že dolgo je nisem slišal, spominja me na nono, glasno Dalmatinko,

ki je negodovala, kadar je mojega deda libar predolgo zadržal v delavnici. Nasmehnil sem se, ne le zaradi spomina, tudi zato, ker si je gospod nadel rokavice, preden je knjigo potegnil iz kovčka. Ovita je bila v belo tkanino, možak jo je pogladil in stresel z glavo. Knjige mi ne more pokazati tu, vsak hip lahko kdo pride, veter, ki bi potegnil skozi vrata, bi s sabo prinesel mraz, ta knjiga je pretrpela že preveč hudega, da bi jo po nepotrebnem izpostavljala nevarnostim.

Razumem, če kdo, potem jaz, knjigovez in restavrator Adam Jereb, razumem to nežno skrb. In jo cenim. Zato sem ugodil njegovi prošnji, zaklenil vrata delavnice in ga povabil v notranje prostore, čeprav bi me možak lahko navdal vsaj z nelagodjem, če že ne s strahom, saj je, ovit v črno pelerino in s prosojno kožo obraza, deloval kot naročnik Mozartovega *Rekviema*. Toda odgnal sem pomisleke, šlo je vendar za libar. Sivolasi gospod je knjigo nosil na iztegnjenih rokah, pri hoji ga je lahko zanašalo in šele zdaj sem opazil, da šepa. Vse skupaj je začelo spominjati na prizor iz trivialne srhljivke, zdaj me lahko doleti le še njegova izpoved o tem, da je zaradi knjige zapeljal hčerko njenega lastnika, pobil nesrečnike, ki so mu hoteli preprečiti krajo, in pri tem dobil strel v nogo. Ljudje ubijajo tudi zaradi črno-belega televizorja, nekateri bi zaradi dragocene knjige prodali še dušo, če bi bilo treba. Konec koncev je knjiga tudi denar.

A niti Dragutin Kavalina niti libar nista sodila v mojo umišljeno zgodbo. Kar je gospod potegnil iz zavojev in postavil na mizo, je bila dragocenost iz stare dubrovniške knjižnice ali natančneje iz knjižnice frančiškanskega samostana malih bratov, ki hrani bogastvo tri tisoč rokopisov, dvajset koralnih kodeksov in več kot dvesto inkunabul, kot mi je povedal. In libar je bil inkunabula, knjiga, tiskana pred letom 1500.

“*Franciscus Petrarca Triumphi, Sonetti con canzoni*,” sem prebral naslov.

Možak je prikimal in pohitel z razlago o tem, da imam pred seboj nepopoln primerek knjige, sestavljen je iz dveh povezanih zvezkov, v prvem manjka prvih deset listov in še pet posameznih, v drugem manjkajo listi od sedemindevetdeset do sto dvanajst. Žal je primerek poškodovan tudi zaradi glodavcev, zato na nekaterih mestih manjkajo besede, svoje so naredili molji, na zunanjih robovih je vrsta madežev, mesta za inicialke so prazna, manjkajo nekatere lesorezne ilustracije, skoraj vsi listi imajo požgane robove, na hrbtni strani platnic manjka spodnji del pergamentne obloge. Vse to je s tihim glasom zdrdral, kot da bi mi zaupal starodavno predajo. Pa saj bi vse to lahko sam ugotovil.

“Večina poškodb je nastala zaradi nepravilne hrambe, le sledovi ognja ob robovih listov se mi zdijo sumljivi,” sem rekel, ko sem obrnil prvih nekaj strani. Požari v knjižnicah niso pogosti, največkrat so zlonamerni,

a zgodijo se tudi po nesreči, v zadnjem času je eden najhujših izbruhnil v weimarski knjižnici Anna Amalia.

“Ogenj je lahko peklensko delo. V Weimarju sta bili uničeni več kot dve tretjini knjig. Pomislite na največjo zbirko izdaje Fausta na svetu ali na tisoče zvezkov Shakespearjevih del. Toda uspeli so rešiti Luthrovo *Biblijo*,” je odvrnil Dragutin Kavalina, kot da mi bere misli. Potem je za hip utihnil in se potopil v spomine. Bolečina je bila na njegovem obrazu, ko mi je razkril usodo svoje knjige. V začetku bombardiranja Dubrovnika so samostanski bratje na varno odnesli veliko večino knjig. Zakaj se je zataknilo ravno pri tej dragocenosti, še danes ne ve.

“Bombardirali so knjižnico,” sem ponovil zaprepadeno. Eno je, če o tem prebereš časopisno vest, drugo, če vidiš ranjeno knjigo.

“Kje pa živite, gospod Jereb. Pozimi leta 1991 je prav na samostansko knjižnico padlo sedemintrideset granat od dvainpetdesetih, izstreljenih tistega žalostnega dne. Ogenj je ožgal tudi poslopje knjižnice in tisto, kar je bilo v njej. Vojaki izvršujejo povelja, a za tem ukazom je stala peklen-ska mašinerija uničenja. Meni dejstvo, da zdaj Miodragu Jokiću sodijo zaradi bombardiranja Dubrovnika, mučenja in napadanja civilistov ne more prinesiti tolažbe. Ali so kdaj koga poklicali na odgovornost zaradi duhovnega genocida? Ali so koga zaslišali na mednarodnem sodišču v Haagu? Dobro veste, kaj pomeni, ko začnejo goreti knjige, gospod Jereb,” je rekel Dragutin Kavalina in se sesedel na stol.

“Heinrich Heine je bil tisti, ki je zapisal: 'Tam, kjer sežigajo knjige, bodo nekoč sežigali tudi ljudi,’” sem zašepetal ves tresoč, kot da sem sam na zatožni klopi, ker sem uničil Aleksandrijo, babilonsko knjižnico in zakuhal sežig protestantskih knjig.

“Skozi koliko ognjev so že šle knjige, pa še vedno obstajajo. Ni sam krščanski svet uničeval dediščine starih Grkov. In Hitler in Mussolini nista bila edina, ki sta v preteklem stoletju sežigala knjige. V Ameriki so zakurili ogenj 23. avgusta 1967 in sežgali šeststo ton knjig Wilhelma Reicha, med njimi tudi njegovo *Psihologijo množic fašizma*. In zdaj krščanska cerkev pastora Terryja Jonesa na Floridi napoveduje, da bo ob obletnici terorističnih napadov demonstrativno organizirala sežig muslimanskih svetih knjig, ker islam je od hudiča, čeprav muslimani skozi zgodovino izkazujejo izjemno spoštovanje do knjig. Nesrečna knjiga, zaznamovana z grehom in krivdo, skrivnostna uravnilovka civilizacije, ki bo dočakala svoj konec. A upam, da bodo ljudje takrat držali knjige v rokah, ker potem se bo na drugem koncu vesolja prižgala nova zvezda in naš obstoj ni bil zaman,” me je podučeval gospod Kavalina, kot da bi me s tem hotel prepričati, da postanem skrbnik Petrarcinega *Zmagoslavja smrti*.

Pa me ne bi bilo treba prepričevati. Libarce je kričalo vame svoj obup, porumeneli listi so nosili sledove solza, alegorična pesnitev je jokala svoje tercine, ki so povelilevale preselitev Laure v kraljestvo Duha. "Tako kot bo določil Gospod, ki z neba vesolju vlada, vodi, naj za drugimi stopim na poslednjo pot."

Toda to, kar bi lahko prebral v nenapisanem, so bili resnični triumfi smrti. Andrija Kavalina je bil Dragutinov mlajši brat, frančiškanski menih, ki je med žvižganjem granat tekkel v knjižnico. Ljudje so pozneje pripovedovali, da so ga videli, kako se je iz nje opotekal z zavitkom v rokah. Ne boste je uničili, je rjovel med potjo, za njim pa se je vlekla krvava sled. Ni se zavedal, da je ranjen, dokler se ni zrušil pred vrati bratovega stanovanja.

"Veste, knjige sem imel od nekdanj rad, a da sem vzljubil tole, je moralo preteči kar nekaj časa. Ni bil kriv libar, da je brat umrl pred mojimi očmi. Toda če je knjiga rešena, bodo polja znova obrodila in domovi znova sezidani. Tako pravijo tisti, ki so preživeli vojno."

Kaj naj bi rekel na to izpoved. Ubije se lahko tudi sonce in se ga spremeni v pegasto kepo plina. Ubije se lahko pesnika, ki verjame, da se pesnikov ne ubija, ker oni pišejo knjige. Strel v glavo ni samo pesniška metafora. Knjiga Federica Garcie Lorce med vrsticami nosi izpovedi tisočernih ubitih. Knjige se pišejo tudi iz zgodb mrtvih, potovanje v Hades rodi večne sadove. Toda lahko se združita bog vojne in boginja ljubezni, v umetnosti si ne nazadnje še Mars in Venera podata roke in postaneta prispodoba miru.

Dragutin Kavalina je začel obračati strani, tu in tam podrsal po listih z orokavičenimi prsti, in se mi čez nekaj časa zazrl v obraz. Starec je bil nekoliko mlajši od mene, preživel me bo; če je preživel vojno, bo tudi mene, sem z grenkobo pomislil. A prej moram opraviti, za kar me je prosil. Ko mi je hotel izročiti petstotaka kot predujem za delo, sem odkimal.

"V čast mi bo poskrbeti za to knjigo," sem rekel. Mesec, največ dva bom potreboval, gospod lahko preveri, kako delo napreduje, dal sem mu vizitko in ga pospremil k izhodu.

Še isti večer sem se lotil dela. Najprej sem naredil natančen popis vseh poškodb. Begali so me manjkajoči listi. Petrarca je pesnitev pisal dvajset let, v eni noči nisem mogel prešteti vseh manjkajočih verzov. Predvsem sem potreboval nadomestno kopijo ustreznega izvoda inkunabule. Razposlal sem obvestila evropskim knjižnicam, se s prošnjo obrnil celo na washingtonsko kongresno knjižnico. Vsakemu dopisu sem dodal izpoved Dragutina Kavaline. Med čakanjem na odgovore sem se odločal za restavracijski postopek. Sledovi požara morajo ostati, posnemal bom postopek izdelave papirja, v posebnih prešah bo treba poškodovane liste

spojiti z novim papirjem, postopka ne bo smelo obremenjevati večkratno vlaženje in sušenje, meje med avtentičnim papirjem in tiskom ter novim dopolnilom bodo ostale vidne, črno izrisani robovi bodo morali ohraniti spomin na brata Dragutina Kavaline.

Prva pomoč je prispela iz Washingtona, mesta, ki je žrtvam holokavsta postavil muzej z napisom na pročelju, ki opozarja, da nikoli ne bi pozabili. A svarilo ima dva kraka. Nekateri si zapomnijo strahote zato, da jih znajo ponoviti. Zapisi lahko postanejo napajališče zla, kot da človeštvo ustvarja njegovo veličastno enciklopedijo. Odganjal sem moreče misli, a dlje ko sem delal, več jih je bilo. Moja pokojna žena bi najbrž upravičeno izrazila zaskrbljenost nad mojim stanjem. V knjigoveznico sem nastavil pomočnika, da je stregel strankam, sam sem se posvečal le obnavljanju poškodovanih listov, prisluškoval porumenelim presledkom med verzi, lisaste madeže in sledove solz spreminjal v drobne kristale. Če sem si skozi povečevalno steklo natančno ogledal površino, je bila videti, kot da je posuta s svetlečim prahom. Ožganine so postajale moji prijatelji, pogovarjal sem se z njimi in jim tožil o bolečinah v križu in pospešenem bitju srca, ki se je zoperstavljalo naporom. Toda moj trud je bil poplačan. Libar je bil za lastnika pripravljen štirinajst dni pred rokom.

Nisem se hotel obremenjevati z vprašanjem, ali se bom težko ločil od svojega dela. To je vedno težko. Niti nisem imel zadržkov glede tega, da knjiga ne pripada knjižnici, ampak Dragutinu Kavaliji. Slutil sem, da je samostanski bratje niso hoteli nazaj; posvečeni znajo brati skrivnosti življenja in smrti drugače kot navadni ljudje, se zdi. Med čakanjem na lastnikov prihod sem včasih knjigo popestoval, kot malemu otroku sem ji prepeval pesem, ki mi jo je nekoč prepevala moja dalmatinska nona: *Knjigo pišem na jelovu stolu, knjigu šajen po mome sokolu...*

Tako sem mrmral sam pri sebi tudi tistega večera, ko je pozvonilo na vratih delavnice. Pomočnik je že odšel in za sabo zaklenil, luči so bile ugasnjene, le koga bi lahko prineslo k meni. Odložil sem knjigo, jo spravil v kovček in odštorkljaj do vrat. Pogled sem skozi lino. Na pločniku je stala ženska. Pomislil sem, da nemara išče pomočnika, a ko me je vprašala po mojem imenu, sem v zvenu glasu prepoznal odmev Dragutina Kavalije.

“Dajte mi libar,” je rekla.

Ni imelo smisla, da bi se sprenevedal, beseda je bila prepoznavno geslo, izročiti ji bom moral vrhunec svojega rokodelstva, pri katerem še ožgani listi delujejo kot srednjeveška dekoracija. Mogoče Petrarcono literarno delo ni bilo dokončano, a ta inkunabula je bila popolna. Povabil sem žensko v sobo tako, kot sem nekoč njenega očeta, ki je po njenih besedah umrl teden dni za tem, ko mi je prinesel knjigo.

“Srce ga je zgrabilo,” je rekla. Njen stari od bratove smrti ni bil čisto pravi, pa saj nihče več ni mogel biti. Oče se je dolgo odločal, ali naj poskrbi za restavriranje knjige in tako izpolni nenapisan dolg do brata, čeprav frančiškani s tem niso hoteli imeti nobenega opravka. Za njih je bil to zakleti libar. Nazadnje je stari odpotoval v Ljubljano, nekega turista je slišal praviti o nekdanjem lastniku ljubljanske knjigoveznice, ki je imel Dalmatinko za ženo in ki je znal vsako staro knjigo spraviti v red, podobno kot zdaj to počne njegov vnuk. To bi lahko prineslo vsaj nekaj sreče, si je zagotavljal Dragutin Kavalija, ko se je odpravljal na pot, čeprav mu je zdravnik to odsvetoval.

Pred žensko sem postavil kovček, tisti kovinski kovček, v katerem je njen oče prinesel knjigo.

“Odprite,” sem ukazal s čudnim glasom, ko sem motril njen obraz kot oko filmske kamere, ki bo na obrazu drugega beležilo dogajanje, ki se odvija za njegovim hrbtom.

Zaslišal sem odpiranje pokrova. Zdajci je ženska zakričala. Iz sebe je izpustila živalski krik, na njenem obrazu sta se izrisali groza in strah, kot da bi znova zatulile sirene, kot da bo vsak hip na hišo padla bomba, kot da bodo iz listov zagomazeli črvi, ki so se preobjedli razpadajočih trupel. Spustil sem pogled. Odprte strani knjige so bile polne rdečila, kot da bi jih nekdo polil z rdečo barvo, list za listom se je krotovičil pod krvavim morjem, ki je pljuskalo čez robove knjige. Bila je kri.

“*To je libar rata,*” je zatulila in se pognala proti izhodu.

Nisem stekel za njo. Čemu neki. Saj ne bi hotela knjige. Prav so imeli bratje, libar je zaklet. Kri se je še vedno prelivala z listov, mukoma sem zagrabil za platnice in jih stisnil skupaj. Libar je obmiroval, kar koli je že hranil v svoji notranjosti. Zastrmel sem se v naslovni napis, kot da bodo še črke vsak hip rdeče zabrbotalle. Toda črke je meglil le moj pogled. Ne boste me prevarale, sem zahropel, kar slavite Ljubezen, Čistost, Smrt, Zmago, Slavo, Čas. Zadnji Petrarcev Triumf pripada Večnosti. Pa četudi bo to prah, ki se povrne v prah.

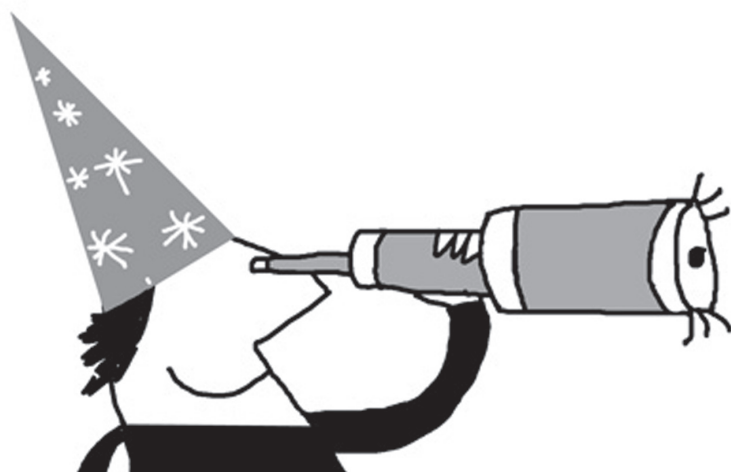
Niti trenutka nisem smel odlašati. Iz drvarnice sem na dvorišče prikotalil veliko kanto, sopihal sem, ko sem jo postavljajl pokonci, a ni mi bilo mar, tako kot mi je bilo vseeno, da bom sredi noči zakuril ogenj, smradil z dimom pod okni sosedov, ki lahko pokličejo policijo. Preden bodo prišli možje postave, bo opravljeno. Upam samo, da listi niso preveč vlažni in da bodo polita z bencinom goreli dovolj hitro. Najprej sem zažgal belo tkanino, v kateri je Dragutin Kavalina prinesel knjigo. Kovček sem zaenkrat pustil ob strani. Pozneje ga lahko obtežim s kamni in ga treščim v Ljubljano. Nadaljeval sem s platnicami; če ne bodo do konca zgorele,

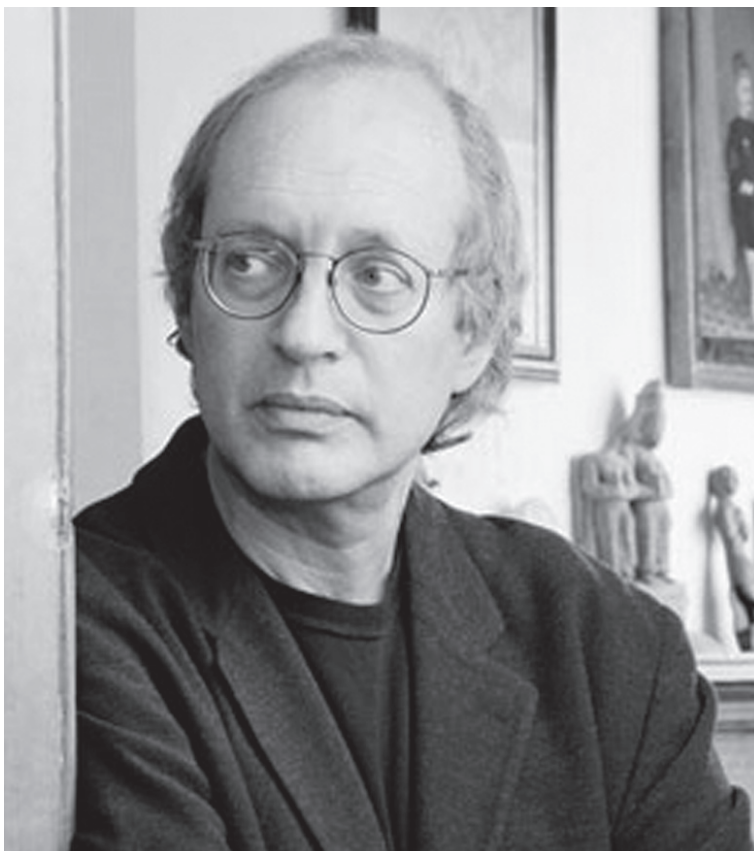
bom ostanke razrezal z nožem in jih vrgel smeti, sem si rekel. S konicami prstov sem obrnil nekaj listov. Na njih so bili zdaj le osušeni krvavi madeži, kot da je kri Andrije Kavaline le poškropila papir. Nisem se dal zmesti, dobro vem, kaj skrivaš v sebi, libar! Sežigal sem ga naprej. Prvih nekaj listov je gorelo počasi, potem pa je šlo vedno hitreje, kakor da bi ogenj zgrabila nenasitna lakota in bi vase najraje potegnil še mojo haljo in umazane roke. Nima samo kaka duša madežev, ki se jih ne more nikoli znebiti. Knjiga je več kot knjiga in libar je lahko rešil le ogenj očiščenja.

Pomislil sem, da bi moral tistega večera uničiti tudi svoje bele knjige, a nisem imel več moči. Zbral sem pepel in ga stresel v kovček. Skupaj z razrezanimi platnicami sem ga zjutraj spustil v reko. Potem sem zvezal še svojo zadnjo belo knjigo in na njo napisal številko dvanajst. Saj veste, nič zato, če so zvezani listi prazni. Nepopisani listi so kot gajbica za backa iz *Malega princa*.

Žiga Jereb je po očetovi smrti na njegovo željo večino dragocene knjižne zapuščine prepustil Narodni in univerzitetni knjižnici. V njej je bilo tudi dvanajst belih knjig, ki zdaj čakajo na popis. Arhivar je pri pregledovanju po naključju odprl zadnjo med njimi. Na naslovni strani je pisalo Libar. In to je bila le ena izmed zgodb knjigoveza Adama Jereba.

Tuja obzorja





Eliot Weinberger

Eliot Weinberger (1949, New York) je večkrat nagrajeni prevajalec, urednik in pisatelj, katerega dela so bila prevedena že v trideset jezikov. Med njegovimi deli so *Works on Paper*, *Outside Stories*, *Written Reaction*, *Karmic Traces* and *The Stars*, politični članki pa so izšli v delu *9/12*, *What I Heard About Iraq*, and *What Happened Here: Bush Chronicles*. Njegovi eseji so tematsko izredno raznoliki, v njih se je že posvečal islandskim sagam, svetnikom in pesnikom, Indiji v času pred kolonizacijo, vojni v Ruandi, nekateri ponujajo kritičen vpogled v ameriško politiko, vsem pa je bistveno načelo: "Nikoli si ničesar ne izmislim," pravi avtor. Čeprav temeljijo na preverljivih dejstvih, Weinbergerjeve eseje odlikuje neizogljiva literarnost, po slogu pa se pogosto približajo poeziji v prozi.

Eliot Weinberger

Empedokles

Bil je učenec Parmenida ali Ksenofana, morda Anaksagora ali Pitagora, ali Tealuges, Pitagorovega sina. Nosil je škrlatno oblačilo in obrabljeno zlato zapestnico, ali pa morda zapestnico iz škrlatnega blaga, bronaste sandale in delfski venec. Imel je goste lase. Hodil je s palico.

“[...] milostna Luna”¹

“slepooke osamljene noči”

“en sam pogled nastane iz obeh”

Bil je s Sicilije, iz mesta Akragas, iz katerega je bil izgnan, ali pa tudi ne, in kjer so, tako je rekel sam, meščani živeli potratno, kot bi bili na robu smrti, njihove hiše pa so bile zgrajene tako trdno, kot da bi pričakovali večno življenje.

“V njem je tudi hrepenenje, ki spominja prek pogleda.”

“Zavedajoč se, da so od-toki vsega, kar je nastalo.”

Napisal je dve dolgi pesnitvi z naslovoma *Očiščenje* in *O naravi*, ali pa eno dolgo pesnitev z naslovom *Očiščenje* in podnaslovom *O naravi*. Napisal je pesnitev ali prozno razpravo o zdravilstvu ter sedem ali 43 tragedij, ki se niso ohranile, morda zato, ker jih nikoli ni napisal. Napisal je poročilo o *Odpravi kralja Kserksesa* in himno Apolonu, oboje je zažgala njegova sestra ali hči, ali pa besedili sploh nista obstajali. Ohranilo se je 138 ali 153 fragmentov.

¹ Vsi navedki so vzeti iz: *Fragmenti/Empedokles*; iz grščine prevedel in spremno študijo napisal Jan Ciglencički; Ljubljana: KUD Logos; Šmarje-Sap: Buča, 2006. (Poezije/KUD Logos; 4).

Prepričan je bil, da svet sestavljajo štiri korenine² – zemlja, voda, zrak, ogenj – in dve sili, Ljubezen in Prepír. Te so večne: nič ni nastalo iz nič in nič ne izgine v nič. Noben od osnovnih elementov ni človeški izkušnji dostopen v čisti obliki. Vse na svetu je sestavljeno iz kombinacij delcev osnovnih elementov, položenih skupaj kot opeke, sprijetih s sokovi, ki kot da tečejo iz por, kot veter, ki piha skozi razpoke skal. Vse stvari se razlikujejo med sabo, nato pa so si spet podobne; minljivi skupki so ustvarjeni, a nato razpadejo na svoje prvine, ki se naposled vnovič združijo v nekaj novega.

“Kajti nekoč bil sem že deček in deklica,
grm in ptič in nema riba iz morja.”

Ko je silovit pasatni veter s severa Afrike grozil, da bo uničil pridelek, je dal iz oslovskih kož narediti vreče, ki so jih razprostrli po grebenih okoliških gora, in rešil mesto. Odtlej so mu ljudje rekli Vetrolovec. Prebivalce Selinusa je rešil kuge tako, da je preusmeril tok kužne reke, da se je umazanija pomešala s svežo vodo, ali pa morda tako, da je zanetil velik požar.

Lobanjo sestavljajo štirje deli ognja, dva dela vode in dva dela zemlje. Meso sestavljajo vse štiri korenine v enakem razmerju. Podobno je s krvjo, le da nekoliko prevladuje ena ali druga.

Verjel je, da sta Ljubezen in Prepír sklenjena v večni krog: svet se ciklično poraja ob naraščajoči sili Ljubezni, dokler ne doseže oblike popolne krogle v obdobju prevlade Ljubezni, nekakšnega božanstva brez lastnosti, organa čistega mišljenja, ki je dolgoživ, a ne nesmrten, in ki se radosti v svoji samoti. Nato se Ljubezen umakne Prepíru in krog se nadaljuje z razpadom sveta.

“Zakaj nekaj lepega je tudi dvakrat oznaniti to, kar je treba.”

Vse se od časa do časa razlikuje od vsega drugega, a si je nato tudi ponavljajoče podobno. Prepričan je bil, da narava predstavlja vzorec, ki bi mu morali tudi sami s svojimi življenji slediti. Svojim učencem je prepovedal jesti meso, saj so živali pravzaprav ljudje, so le nekoliko drugačna kombinacija istih prvin, ki sestavljajo nas, so vnovična utelešenja ljudi in lahko bi se zgodilo, da bi kdo nevede pojedel svojega očeta.

Verjel je, da se v času enotnosti izbrišejo vse razlike med spoloma. Spolno razmnoževanje pripada obdobju Prepíra; poudarja razlike med

² Empedoklesove korenine so poznejši pisci preimenovali v elemente in to poimenovanje se je ohranilo (op. prev.).

spoloma in iz maloštevilnega dela številno, kar še nadalje razdira enotnost. Človeška ljubezen je jalov poskus zapolniti praznino v času, ko je kozmična Ljubezen odsotna. Svojim učencem je prepovedal heteroseksualne spolne odnose, po drugi strani pa je revnim ženskam dajal denar za doto.

Na vprašanje, zakaj nekateri otroci niso podobni svojim staršem, je odgovoril, da se zarodek oblikuje v skladu s podobo, ki jo ima pred očmi ženska v trenutku spočetja. Če ženska misli na kip ali sliko ali neko drugo osebo, bo otrok podoben tej.

Kot pitagorejci je svojim učencem tudi on prepovedal jesti fižol. "Fižol" so pogovorno imenovali moda, ali pa je imel fižol preveč vetrovno naravo in je bil prepoln življenjske moči, ali pa je bil preveč podoben vratom Hada, ali pa so v fižolih prebivale duše umrlih; ali pa so bila votla fižolova stebila poti, skozi katere so se na svet vračale umrle duše iz zemlje, ali pa je fižol, zakopan v zemljo, dobil obliko človeške ali otroške glave ali ženskega spolovila; ali pa je prežvečen fižol na soncu začel dišati kot sperma: "Nesrečniki, v vsem nesrečni, roke stran od fižola."

"prepričani le o tem, na kar vsak naleti, ko žene jih v vse smeri, vsak pa se hvali, da odkril je Celoto"

Obstaja hierarhija bogov, ljudi, živali in rastlin. Najplemenitejši med ljudmi so preroki, pesniki, zdravilci in princi in ti se vnovič rojevajo kot bogovi. Najplemenitejša med živalmi je lev; med rastlinami lovor. Svojim učencem je prepovedal jesti lovorove liste.

Verjel je, da so v času naraščajoče Ljubezni živalska telesa ustvarjena kot posamični udi, ki se nato združijo v celovito bitje v času popolne Ljubezni, in to povsem naključno: govori o volu s človeško glavo in bitjih z dvema obrazoma. A le skladne, uspešne kombinacije se obdržijo in razmnožujejo naprej.

Obstajajo bogovi, ki, čeprav so "prejeli dolgotrajno življenje, blodijo tri krat deset tisoč dob odmaknjeni od blaženih in zrastejo v teku časa v razne umrljive oblike, menjavajoč težke steze življenja. Moč zraka jih namreč požene v morje, morje izpljune na zemeljska tla, zemlja pa v žarke svetlečega sonca, ki vrže v vrtince jih zraka. Drug od drugega jih sprejemajo, a vsi jih sovražijo." Krivi so bili prelivanja krvi, morjenja živali, in sam Empedokles je bil med njimi: "Zdaj tudi sam sem eden od njih, ubežnik od bogov in blodeči, ki verjame v blazneči Prepir."

Umrli je menda na neki gostiji na Peisianaksovi kmetiji, saj ga naslednjega jutra niso našli, služabniki pa so povedali, da so ponoči slišali gromek glas, ki je zaklical "Empedokles" in nato je udarila strela. Menda je umrl

na Peloponezu, kamor je odpotoval in se ni nikdar vrnil. Umrli je, ker je padel z voza pri 71 letih. Umrli je pri 60 ali 109 letih. Obesil se je; omahnil je v morje. Umrli je, kot je prikazano v dramah Hölderlina in Arnolda, ko je skočil v krater vulkana Etne, vedoč, da se bo kot prerok, pesnik in zdravilec vnovič rodil kot bog, in krater je izkašljal njegov bronast sandal.

Na vprašanje, zakaj nekateri psi vedno spijo na isti deski na podu, je odgovoril, da sta si deska in pes podobna na način, ki ga mi ne poznamo, onadva pa ga razumeta.

“Številni ognji gorijo pod tlemi.”

“oči pa so tavale same v pomanjkanju obrazov”

“nemuzični rod kamasinov z mnogo semena”

Prevedla Špela Brecelj

Eliot Weinberger

Govorica rok

I.

V angleških benediktinskih samostanih je bilo okrog leta 1000 prepovedano govorjenje. Vsak novinec je prejel *Monasteriales Indicia*, anglosaksonski priročnik za sporazumevanje z gestami:

Če bi rad kruh, stakni palca in sredinca.

Če bi rad sir, približaj dlani, kot bi stiskal sir.

Če bi rad surovo zelenjavo, položi prst na levo roko.

Če bi rad čebulo, povrtaj s prstom po dlani in nato dvigni dlan k nosu, kot bi nekaj povohal.

Če bi rad fižol, položi sredinec na prvi členek palca.

Če bi rad grah, položi palec na mezinec.

Če bi rad jabolko, pokrči palec v dlan in ga objemi z ostalimi prsti, nato pa pest dvigni.

Če bi rad hruško, naredi enako, le da prste iztegneš.

Če bi rad slivo, naredi enako, vendar z levo roko, nato pa pest pogladi s sredincem.

Če bi rad češnje, položi levi palec na členek mezinca, nato pa ga z desnico uščipni.

Če bi rad jajca, s prstom popraskaj po levem palcu.

Če bi rad sol, potresi s tremi prsti, kot bi nekaj solil.

Če bi rad poper, potrkaj z enim sredincem po drugem.

Če bi rad med, se s prstom dotakni jezika.

Če bi rad ribo, pomigaj z dlanjo, kot riba med plavanjem upogiba rep.

Če bi rad jeguljo, položi desno dlan na levo roko, iztegni levo roko in z desno dlanjo udarjaj po njej, kot bi nekaj razkosaval.

Če potrebuješ biblijo, pomigaj z dlanjo, iztegni palec in nato pritisni dlan ob lice.

Če potrebuješ psalter, z desnim sredincem povleci po levi dlani, kot bi nekaj natančno preučeval.

Če potrebuješ življenjepise mučenikov, položi sredinec na vrat.

Če potrebuješ šibo, zamahni s pestjo, kot bi hotel koga udariti.

Če potrebuješ bič, naredi enako, le da obenem iztegneš dva prsta.

Če potrebuješ svečo, pihni v sredinec.

II.

V turški knjigi *Zgodovina štiridesetih vejzirov* je zapisana zgodba o krščanskem menihu, ki se je skušal izogniti plačilu davkov tako, da je sultana izzval z uganko: iztegnil je vseh pet prstov in podržal dlan kvišku, nato pa jo obrnil in pustil, da so prsti omahnili navzdol. "Ali veš, kaj to pomeni?"

Dvorni učenjaki so obnemeli. "Le kaj bi to lahko bilo? V *Komentarjih* o tem nič ne piše."

Nato je mimo prišel potujoči derviš. Prosil je, če bi lahko tudi on poskusil z odgovarjanjem na uganko. Menih je razklenil prste in podržal dlan kvišku. Derviš je sklenil pest in jo pomolil menihu. Menih je obrnil dlan in povsili prste. Derviš je razklenil pest in podržal prste kvišku. Menih je rekel: "To je pravi odgovor," in sultanu plačal davek.

Sultan je presenečen poklical derviša k sebi. Ta mu je razložil: "Ko je razprl dlan in jo dvignil, je to pomenilo 'Takole te bom udaril v obraz'. Torej sem mu pokazal pest, kar je pomenilo 'Udaril te bom v vrat'. On je nato povsili prste, češ 'Udaril te bom v trebuh in te zgrabil za vrat'. Zato sem dvignil prste kvišku, kar je pomenilo, 'Če ti mene zgrabiš za vrat, bom tudi jaz tebe'.

Sultan je nato govoril še z menihom, in ta je pojasnil: "Ko sem dvignil svojih pet prstov, je to pomenilo 'Ali ne moliš petkrat na dan?'. Dvignil je pest, s čimer mi je pritrdil. Nato sem povsili prste in mu zastavil vprašanje iz naših knjig, 'Zakaj se dež spusti iz nebes?'. Dvignil je prste kvišku in mi odgovoril, 'Dež se spusti iz nebes, da bi lahko trava vzkli iz zemlje'. To je odgovor, ki ga pozna naše ljudstvo, in tako sem plačal svoj dolg."

Menih se vrnil v svojo deželo, sultan pa, ki ni nič rekel, je denar podelil z dervišem.

III.

Roka je mandala. Razprite dlan: prsti so zunanji krog, pet elementov in njihove ženske manifestacije. Zaprite dlan: nohti so notranji krog, pet

Budov, njihovih pet barv in svetih zlogov. Znova jo odprite: dlan je rdeč lotos s petimi cvetnimi lističi, petimi boginjami.

Desna roka je svet Budov, diamantni svet. Leva roka je svet čutnih stvari, matrica. Leva je mesec, desna je sonce; leva je sanjarjenje, desna opazovanje. Leva je blaženost, desna modrost; leva je spomin na čustva, desna spomin na sočutje. Leva je notri, desna je zunaj.

Pet prstov predstavlja zemljo, vodo, ogenj, zrak in praznino. So oblika, občutek, dojem, mišljenje in razsodnost. So vera, energija, spomin, meditacija in modrost; pet Budov in pet Bodisatvij. So oko, uho, nos, jezik in telo. Deset prstov predstavlja znanje, moč, zaprisego, premoženje, modrost, radodarnost, nauk, potrpljenje, trud in kontemplacijo. Deset prstov je deset osnovnih svetov. Na levi so svetovi pekla, živali, lačnih duhov, zlobnih duhov in ljudi. Na desni so svetovi bogov, učencev, puščavniških Budov, Bodisatvij in Budov.

Naredite pest s palcem ob sredincu: to je neodprti lotos. Staknite dlani, kot bi ploskali, in iztegnite prste: prostor med dlanema je mesec. Stisk rok je lahko stisk odkritega srca, stisk praznega srca, stisk razkritih namenov, stisk, ki ponuja zavetišče, stisk, ki drži vodo, in stisk lotosovega cveta, ki se odpira.

Zlobni Devadata je dal slonu piti alkohol, napil ga je in slon se je opotekal. Buda je dvignil desnico, odprto dlan s prsti tesno skupaj, in slon se je na mestu mrtev ustavil ter pokleknil.

Buda je v zgodnjih letih svojega življenja srečal žensko, s katero se je želel poročiti, a ni vedel, ali je že poročena in ali je izobrazena. Zato je dvignil sklenjeno pest; ona je v odgovor dvignila razprto dlan. Poročila sta se.

Buda je pripovedoval: "Obstaja boginja po imenu Mariši. Ima veliko moč. Vedno hodi pred bogovoma sonca in meseca, a je nikdar ne vidita. Ljudje je ne morejo videti niti prepoznati; ne morejo je prizadeti ali prevarati; ne morejo se polastiti njenega premoženja; ne morejo je obsoditi ali kaznovati." Sklenite levo dlan v pest, staknite palec in sredinec, da naredite obroč. Podržite ga pred prsmi; zamislite si, da vstopite vanj, da vas v celoti objame. Desno dlan iztegnite in jo podržite nad pestjo, nato pa krožite okrog nje v smeri, nasprotni smeri urnega kazalca. To je mudra Marišine dragocene posode, mudra skritih oblik, in če ob tem zapojete pravo mantro, boste postali nevidni.

Rjukaj, svečenik sekte haso v templju Gango-dži, je umrl, medtem ko je z desnico izvajal mudro Tathagata Amide. Ko so njegovo truplo sežgali, je njegova roka ostala cela.

Prevedla Špela Breclj

Eliot Weinberger

Nosorog

I.

Iz časnika Ka Lama Hawai'i, Lahaina Luna, 21. februar 1834:

NO KA LAEHAOKELA

[O nosorogu]

1. O ka Elepani wale no ka mea i oi aku kona nui mamua o ka Laehaokela. Eono paha kapuai kona kiekie a he umikumamalua ka loihi, a he umikumamaha kekahi.

[Slon je edina žival, ki je večja od nosoroga. Nosorog meri v višino približno dva metra in v dolžino štiri metre. Nekateri dosežejo štiri metre in pol.]

2. Ua loihi loa kona kino, a ua nui; ua pokole kona mau wawae; ua manoanoa hoi; a ua kaumaha; ua palahalaha kona pepeiao, a ku pono iluna; ua oi aku kona lehelehe luna mamua o ka lehelehe lalo; ua uuku kona mau maka ua mimino nui loa kona ili, e like me ka lole manoanoa, i hoalualuia; ua loihi kona nuku, a malaila kona pepeiaohao nui, ikaika loa; a ua pokole kona kapuai, a ekolu no manamana.

[Njegovo telo je zelo veliko in dolgo; njegove noge so kratke; je robat in težak; ušesa so ploščata in štrlijo kvišku; zgornja ustnica moli čez spodnjo; njegove oči so majhne in koža je zelo nagubana, podobna je zmečkanemu kosu debele tkanine; nos je dolg, iz njega pa raste velik, izjemno čvrst rog. Na kratkih nogah ima po tri prste.]

3. O kona pepeiaohao hookahi, ma ka nuku, oia kona haokela; oia hoi kona mea kaua aku i ka Liona, a me ka Elepani, a me ka Tiga, a me na

ilio e ae. No kona ikaika loa, e hiki no ia ia ke hou aku i ka laau nui a puka no i kela aoao, e like me ka hou ana o ke kui laau iloko o ka uwala.

[Kar se tiče tistega masivnega izrastka na nosu, to je njegov slavn rog; je orožje, s katerim se spopada z Levom, Slonom in Tigrom in drugimi štirinožnimi živalmi. Zahvaljujoč svoji izjemni moči je zmožen z rogom skozi inškoz prebosti ogromen kos lesa, kot bi z nohtom nabodel indijski krompir.]

4. O ka mauu ka ai a ka Laehaokela, a e ai no hoi ia i ke kakalaioa a me ka lala laau, a me ke ko, a me ke kurina, a me na ema maka a pau e like me ka nahelehele.

[Nosorog se prehranjuje s travo, poje pa tudi trnaste robide, veje dreves, sladkorni trst, koruzo in kar je še zelenega, na primer grmovje.]

5. Ua oi kona lehelehe luna, a e hiki no iia ia ke o aku ia mea, i hookahi kapuai paha, a me ia no ia i holiili ai kana ai.

[Zgornja ustnica je zašiljena in lahko jo iztegne celo trideset centimetrov naprej, kar mu pomaga pri nabiranju hrane.]

6. Aole ia e kolohe mai ke kolohe ole iaku ia, aka, ina kii aku kekahi ilio ia ia, a o ke kanaka paha, alaila, hihiu loa la Leahaokela, aole hoi he mea i oi aku ka ikaika i ka hakaka ana. No kona ikaika, a no kona akamai i ka hou aku me kona haokela, aole hiki ka Elepani ke lanakila maluna ona, a he hapa ka makau o ke Tiga i ka Elepani, he nui kona makau i ka Laehaokela.

[Če ga pustite pri miru, vas ne bo nadlegoval, če pa se mu približa žival ali človek, postane nosorog zelo napadalen in nikogar ni, ki bi mu bil v boju kos. S svojim rogom je tako močan in spreten, da ga niti Slon ne premaga. Strah, ki ga Tiger čuti pred Slonom, je le pol tistega, ki ga čuti pred Nosorogom.]

7. No ka manoanoa loa o kona ili, aole e komo nui ka maiuu o ka Liona a me ke Tiga.

[Njegova koža je tako debela, da jo kremplji Leva ali Tigra komaj predrejo.]

8. Aia maloko o na ulalaau o Asia a me Aferika kahi e holo nui ai ka Laehaokela; ma kahi haahaa ma kahi wai; no ka mea, makemake loa ia e haluku maloko o na kiolepo, e like me ka puaa.

[Nosorog prebiva v gozdovih Azije in Afrike, v prostranih nižinah, saj se nadvse rad valja po blatnih mlakužah, podobno kot prašič.]

9. E hiki no ke hoolaka iki i ka Laehaokela, a noho malie ia maloko o ka pa; e hiki no ke ao iki aku ia ia i ka hana. Aole nae ia i akamai, ua hema-hema no, kokoke like ma ka puua.

[Nosoroga je mogoče nekoliko udomačiti, tako da mirno živi v ujetništvu; mogoče ga je celo naučiti opravljanja preprostih nalog. Ni pa posebno inteligenčen; pravzaprav je zelo neumen, skoraj kot prašič.]

10. E ai no na Inikini a me ko Aferika i kona io, a olelo lakou, ua ono.

[Indijci in Afričani jedo nosorogovo meso in trdijo, da je slastno.]

11. He mea maikai loa kona ili, no ka manoanoa a no ka oolea. O kona haokela, he laaulapau ia, i ka poe naauo.

[Njegova koža je zelo uporabna, saj je precej debela in trpežna. Njegov veliki rog ima zdravilno vrednost, pravijo nevedneži.]

12. Makemake no ia, e hele wale me ka mehameha; no kona hupo loa, aole lealea ke hele pu me kekahi Laehaokela. O ka haluku maloko o ko lepo, o ka ai i ka ai, a me ka hiamoe, o kana mau mea lealea no ia.

[Rad potuje sam, in ker je tako zelo neumen, ne najde nobenega užitka v družbi drugih nosorogov. Smisel njegovega življenja je jesti, spati in se valjati po blatu.]

13. E kanalua paha kekahi me ka ninau mai, "Ua hanaia ke Laehaokela, i mea aha?"

[Lahko bi se vprašali: "Zakaj je bil potem nosorog sploh ustvarjen?"]

II.

Prvi nosorog, ki je stopil na evropska tla 1300 let po padcu rimskega imperija, je prispel v Lizbono 20. maja 1515 kot darilo sultana Muza-farja II. iz Gudžarata guvernerju portugalskega dela Indije Alfonsu de

Albuquerqueju, in sicer kot pravna gesta po tem, ko Portugalcem niso dovolili zgraditi utrdbe na otoku Diu. Albuquerque ga je nato podaril svojemu kralju, Dom Manuelu I. "Srečnežu", poznavalcu vsega eksotičnega. Dom Manuel je brž sklenil preveriti slavni Plinijevi trditvi, da so sloni in nosorogi smrtni sovražniki in da nosorog steče slonu med nogami, tako da mu z rogom razpara trebuh. Tretjega junija so slona in nosoroga postavili v areno. Nosorog se ni niti premaknil, slon je odkorakal stran.

Kljub temu je bil nosorog prava senzacija. Po dveh mesecih je neki doktor iz Firenc objavil himno nosorogu, zloženo iz enaindvajsetih osemvrstičnih stanc v oktava rimi. Cesar Maksimilijan si je dal nosoroga narisati na robove svojega molitvenika; Rafael je nosoroga vključil v svojo vatikansko fresko *Stvarjenje živali*. Nekdo, ne ve se, kdo, je skico nosoroga poslal Albrechtu Dürerju v Nuremberg; njegova slavna podoba nosoroga v težkem oklepu – Dürer je bil izdelovalec oklepov – je postala standard upodabljanja nosoroga za več stoletij, čeprav Dürer nosoroga v resnici sploh nikdar ni videl.

Decembra 1515 je Dom Manuel izkazal svojo pobožnost s tem, da je nosoroga podaril papežu Leonu X. Nosoroga so oblekli v nevesto, ga okrasili s pozlačeno verigo in žametno zeleno vprego, ozaljšano z vrtnicami in nageljni ter obrobjeno z resicami. Na poti se je ladja ustavila v Marseillesu, kjer so nosoroga pokazali francoskemu kraljevemu paru v okviru slavnostnega spreveda, na katerem so namesto topovskih krogel uporabili pomaranče. Januarja se je v viharju tik ob genovski obali ladja potopila. Truplo nosoroga so našli naplavljenega na obali; nagačili so ga in odpeljali v Rim.

Drugi nosorog, ki je pripotoval v Evropo, je prišel v Lizbono leta 1579 kot darilo španskemu kralju Filipu II., ki je tedaj vladal tudi Portugalski in začasno preselil svoj dvor iz Madrida tjakaj. Neki Italijan s kraljevega dvora je v pismu domačim zapisal, da je nosorog "nepredstavljen vsakomur, ki ga ni videl na lastne oči" in ga primerjal s Petrarkovo Lauro.

Ko se je Filip leta 1583 vrnil v Madrid, je šel nosorog z njim; v vrtovih Escorial so ga nato večkrat pokazali obiskovalcem. Eden od njih ga je opisal kot "nenavadnega, melanholičnega in žalostnega". Ko je nekoč nenadoma napadel kočijo s kraljevimi gosti in jo prevrnil, so mu odrezali rog in mu iztaknili oči.

Leta 1607 je častiti Edward Topsell, ki nosoroga še nikdar ni videl, zapisal, da je to "v vseh pogledih izjemna žival, tako po zunanosti, obsegu in veličini, kot po notranjem pogumu, čudi in milini". Topsell je nekoliko

protislovno ponovil legendo, ki je dotlej veljala za samoroga, češ da je to zver mogoče ujeti le z mlado devico, saj vonj deviškosti nosoroga uspava. Marco Polo, ki je nosoroge videl v ujetništvu na Kitajskem, je zatrdil, da to ni res.

Do takrat, ko je v Evropo prispel tretji nosorog, sta Španija in Portugalska izgubili svoj nekdanji blišč, naraščala pa je moč britanskega imperija, tako da so nosoroga poslali v London. V znamenju novega svetovnega reda žival ni bila več igračka za kralje in papeže, ampak predmet podjetne trgovine – mogoče ga je bilo videti za dvanajst penijev na osebo; za dva šilinga ga je bilo mogoče jezdit. Nosorog je poginil v dveh letih.

Četrti nosorog v Evropi je bil leta 1739 prav tako pripeljan v London, kjer so go tržili na enak način, le da je cena zdaj narasla na dva šilinga in šest penijev za ogled. James Parsons je podrobno poročal za Royal Society: "Videti je bil zelo spokojnega temperamenta, saj se ga je bilo mogoče povsod dotikati; udarci in lakota pa so ga divje vznejevoljili in pomiriti ga je bilo mogoče le z živežem." Parsons je zabeležil tudi nosorogovo izjemno občutljivost za "vsak hrup in govorico na ulici"; in hrup je bil v 18. stoletju na londonskih ulicah gotovo precejšen. "Kadar se razburi, divja in skače, in to izjemno visoko, z glavo treska ob stene, besno in neverjetno hitro, svoji okornosti navkljub."

Peti evropski nosorog, nemara najslavnejši v zgodovini, tisti, ki je na kontinentu povzročil pravo "nosorogomanijo", je bil ujet v indijskem kraljestvu Asam in podarjen direktorju Nizozemske vzhodnoindijske družbe v Bengalu, od koder so ga leta 1741 poslali na Nizozemsko. Njegova turneja po Evropi je trajala šestnajst let.

V Berlinu si ga je Frederik Veliki ogledal na ribji tržnici in pustil napitnino osemnajstih ducatov. Pozneje je vztrajal, da njegov prijatelj Voltaire iz *Filozofskega slovarja* izbriše svoje nasprotovanje Newtonovi teoriji o "intelligentnem svarjenju" vseh bitij. "Moderni filozofi so našli Boga v kožnih gubah nosoroga," je potožil Voltaire.

Marija Tereza je prišla iz svojega podeželskega dvorca Schönbrunn na Dunaj, da bi si ogledala nosoroga, in nato njegovega lastnika, nizozemskega ladijskega kapitana povišala v barona. Mladega nadvojvoda Karla Jožefa so portretirali s knjigo, na kateri je videti sliko nosoroga. Poljski kralj in saksonski volilni knez, Avgust III., in njegov bolehn dedič sta si nosoroga prišla ogledat v Dresden. V Leipzigu sta o nosorogu pisala priljubljeni pesnik Christian Fürchtegott Gellert, ki je napisal pesem, in učenjak Friedrich Gotthilf Freytag, ki je spisal pamflet v latinščini z

grškimi citati. V Mannheimu so si nosoroga ogledali vladarjev namestnik Karl Teodor, njegov dedič vojvoda Kristjan IV. iz Zweibrückena, njegov brat, princ Frederik Mihael in njihove soproge. V Strasbourgu so dali skovati tri spominske medalje. V Nurembergu so skovali medaljo, ki je tehtala 2500 kilogramov. V Würzburgu so nosorogu nadelo ime "gospodična Klara", ki se je prišlo. V Versaillesu je lastnik nosoroga ponudil Ludviku XV. za 100.000 *écusov*, vendar je kralj ponudbo zavrnil.

Bronsirane ure v obliki nosoroga, kovanci, pentlje *à la rhinocéros*, lutke nosoroga kot del kraljevega poročnega spreveda, pričeske z rogovi iz perja. Casanova pove malo verjetno zgodbo, kako ga zaradi možatosti in temne polti ljubimka zamenja za nosoroga. Jean-Baptiste Oudry naslika nosoroga za zbirko vojvoda iz Meckelenburg-Schwerina. Buffon ga vključi v svojo *Naravno zgodovino*.

V Lyonu se razširijo govorice, da je pobil pet ljudi in nato poginil zaradi "ljubezenske vročice". V Neaplju markiz d'Argenson sproži govorico, da je nosorog poginil v brodolomu. Rim, Firence, Bologna, Benetke za karneval. Pietro Longhi in njegovi učenci dobijo mnogo naročil za slike: nosorog, obdan z obiskovalci v maskah, nosorog in irski velikan Magrath. V Londonu so gospodično Klaro razstavili kot "redko čudo narave" skupaj z dvema pritlikavcema, črnskim "človekom kačo" in krokodilom. Varšava, Danzing, Krakov, Kopenhagen.

Nosorogi na gobelinah, na freskah v Vrtni sobi palače Ober St. Veit, nosorogi na posodicah za zdravila londonskega Združenja apotekarjev, nosorogi na finih mizicah iz fajanse proizvajalca Sinceny, na porcelanastem servisu iz Northumberlanda, na ovalnih posodicah iz Chelsee; nosorogi na podstavkih za jušnik japonskega servisa iz zbirke Frederika Velikega, na saksonskih emajliranih pekačih in steklenih pokalih iz Shapena; nosorogi na dresdenskih kupicah v družbi pol razgaljenih mavrskih deklet. Bronasti in marmornati kipci nosorogov, kolaži iz školjk; nosorogi na intarzijah igralnih miz in na beneških zelenih polakiranih predalnikih, na *boulle* intarzijah iz medenine in želvovine, na šahovnicah iz želvovine in biserovine; na tobačnicah iz zlata in vezenine; nosorogi na *verre églomisé*, vključenem v rezbarije, na ekslibrisih, naslovnica in alegorični slikarijah. Zaščitni znak saksonsko-altemburške pehote je postal nosorog pod palmo s podnapisom *Non recedo nisi vincam, Brez zmage se ne vrnemo*.

Šesti nosorog je prispel v Francijo leta 1790 po napornem potovanju, med katerim so ga redno masirali z ribjim oljem, da bi njegovo kožo ohranili vlažno. Triindvajset let je živel spokojno in samotno življenje v Versaillesu, kjer so mu zgradili zatočišče z lastnim ribnikom. Redko ga je

kdo obiskal in tako je v miru preživel francosko revolucijo in teror med žirondisti in jakobini.

Sedmega nosoroga so leta 1790 pripeljali v Evropo za londonsko Pidcockovo razstavo divjih zveri, na kateri je verjetno William Blake edinokrat videl tигра. Nosorog je bil razstavljen v družbi "treh čudovitih nojev" in George III. si ga je izposodil za razstavo v Queen's Lodge. Poginil je v dveh letih. Častiti W. Bingley je zapisal: "Njegova pokornost je bila enaka poslušnemu prašiču. Zelo rad je imel sladka vina in je pogosto popil tri ali štiri steklenice v nekaj urah. Njegov glas je bil podoben blejanju drobni-ce. Najglasnejši je bil takrat, kadar je v rokah katerega od obiskovalcev opazil sadje ali kak drug priboljšek. Njegovi žalostni klici so se v času hude bolezni, ki je napovedala njegovo smrt, razlegali skoraj ves čas, in jasno je bilo, kako hudo trpi." Nosoroga so nagačili in ga še mnogo let razstavljali po vsej Angliji.

Osmega nosoroga je v Evropo pripeljal Pidcock leta 1799, a ga je kmalu prodal nemškemu cesarju Francu II. Čakajoč na pot čez Evropo, razdejano od vojne, je poginil v samoti le nekaj mesecev pozneje, v konjušnici na Drury Lane.

III.

Opomba uredništva, Journal of the Royal African Society, april 1924:

V zadnjih sto letih so Britanci marsikaj naredili za dobrobit Afrike. Odpravili so črnsko suženjstvo in pozvali druge belopolte narode, naj sledijo njihovemu vzoru. Imeli so glavno vlogo pri odkrivanju osrednje Afrike; poseben dosežek je bil izid knjige *Flora tropske Afrike*; v mnogih pogledih so poglobili naše znanje o afriških ljudstvih, njihovi zgodovini in jezikih ter o živalstvu te celine. V nečem pa so zagrešili nepopravljivo izgubo za civilizirano zanamstvo: krivi so brezbržnega, celo surovega iztrebljanja nekaterih nadvse zanimivih afriških sesalcev. Njihova najnovejša žrtev je beli nosorog. Teh resnično izrednih in povsem neškodljivih stvorov je še pred sto leti mrgolelo po vsej južni Afriki, od reke Orange in od Zululanda, vzdolž toka Zambezija vse do južne Angole. Livingstone je naletel nanje pri zgornjem Zambeziju, blizu razvodja Konga. Speke in Grant sta našla njihove rogove v zahodni Ugandi. V področju transzambeške Afrike pa so jih Boer in mnogi, predvsem britanski, rekreativni lovci vztrajno iztrebljali (čeprav

njihova trupla nikomur niso prinesla koristi), vse dokler jih na začetku 20. stoletja v vsej južni Afriki skoraj ni bilo več mogoče najti. Ostal je le trop dvajsetih belih nosorogov, ki so našli zatočišče na severu Zululanda.

V ekvatorialni vzhodni Afriki so beli nosorogi veljali za izumrle, vendar so jih okrog let 1907 in 1908 vnovič odkrili severno od Ugande in v južnem delu province Bahr-el-ghazal. Tu, nedaleč od Nila, blizu mesta Lado, so polkovniku Rooseveltu dovolili ustreliti dva ali tri nosoroge za potrebe Ameriškega muzeja.

Leta 1919 je britanski uradnik v anglo-egiptovskem Sudanu ocenil, da živi le še 3000 nosorogov. Odtlej je bil beli nosorog po ukazu sudanske oblasti strogo varovan. A že dve ali tri leta pozneje je ta zaščitni ukrep izgubil pravnomočnost, tako dr. Cuthbert Christy ocenjuje, da je pobjo preživelo okoli sto belih nosorogov. Vladni odbor za lov Južne Afrike vodstvu natalске province očita podobno zanemarjanje in brezbržnost ter opozarja, da je zaradi britanskega rekreativnega lova na področju Zululanda število belih nosorogov še upadlo, z dvajset je zdrsnilo na bornih dvanajst. En sam lovec je pokončal štiri. Medtem ko beli nosorog izumira, ameriške prirodoslovce najbolj jezi molk britanskega tiska.

Mongalla, 1. avgust 1924

Pismo uredniku častnika Journal of the Royal African Society.

Spoštovani,

[...]

To je povsem neupravičen napad na sudanski Oddelek za nadzor lova in njegove uradnike. Izredno sodelovanje vseh zaposlenih na Oddelku za nadzor lova zagotavlja strogo izvajanje lovskih zakonov, in to v občudovanje in odobravanje tako lovcev kot prirodoslovcev ter nejevoljo krvoločnežev. Za ohranitev belega nosoroga ne potrebujemo ne Američanov ne tiska. Pravzaprav beli nosorog verjetno nikoli ni bil tako številčen, kot je, odkar je Lado prevzela sudanska vlada.

Dr. Christyjev domnevni "pobjo" torej potrebuje nekaj utemeljitve, če naj ga vzame resno kdor koli, ki poseduje vsaj osnovno znanje o zadevi. Pozivam ga, naj svoje trditve podkrepí z dokazi.

Z odličnim spoštovanjem,

G. G. Carpenter, poveljnik,
regiment Suffolk, pridružen Ekvatorialni bataljon,
vzhodna Afrika

6. februar 1925

Pismo uredniku časnika *Journal of the Royal African Society*.

Spoštovani,

mojo pozornost je vzbudilo pismo z dne 1. avgusta 1924, objavljeno oktobra, ki ga je podpisal poveljnik Carpenter iz Mongalle v Zgornjem Sudanu in v katerem teče beseda o obžalovanja vrednem "poboju" belega nosoroga.

Ker sem bil od junija do novembra v Ameriki, sem omenjeno pismo prebral šele zdaj. Najprej bi rad zanikal vsakršno željo po kritiki sudanskega Oddelka za nadzor lova, ki mi jo zmotno pripisuje poveljnik Carpenter. Nikjer ne pojasni, kje v tisku je mogoče najti "izjavo dr. Christya, ki po meta kar povprek", če je bilo kaj takega sploh kdaj objavljeno; poleg tega ne najde nobene naklonjene besede za bele nosoroge, za katere se mnogi strinjamo, da so na robu izumrtja, čeprav jih je še vedno mogoče srečati na širokem področju od zgornjega Nila do francoske ekvatorialne Afrike. Le malo je takih, ki področje poznajo bolje od mene, zato lahko poveljniku Carpenterju povem, kakšen je položaj belega nosoroga v resnici.

Njihovo število povsod vztrajno pada, saj domorodci jugozahodno od ločnice Nil-Kongo vsako leto s sulicami pokončajo nemalo nosorogov zavoljo njihovih rogov. Po vsej pokrajini Welle v Kongu je mogoče po vsakoletnih požarih med požgano travo videti njihove bele okostnjake, ki se zlovešče svetlikajo v zогleneli pokrajini [...]

Če poveljnika Carpenterja zanima, kaj sem o tem problemu zapisal sam, mu predlagam poglavje o belem nosorogu v moji knjigi *Veliki lov in Pigmejci*, ki je izšla aprila 1924. [...]

Po mojem mnenju ni nobena velika žival tako nedolžna, tako nenevarna in tako lahko ulovljiva kot ta relativno nemočni rilčasti stvor.

Z odličnim spoštovanjem,

Cuthbert Christy

IV.

Število afriških črnih nosorogov okoli leta 1900: 2.000.000–3.000.000.

Število afriških črnih nosorogov okoli leta 1970: 65.000.

Število afriških črnih nosorogov okoli leta 2000: 3600.

Med letoma 1970 in 1987 je bilo ubitih 85 % svetovne populacije nosorogov.

Število severnih belih nosorogov: 25, *izumrtje neizbežno*.

Število javanskih nosorogov: 60, *izumrtje neizbežno*.

Število sumatrskih nosorogov: 300, *izumrtje verjetno*.

Število indijskih nosorogov: 1700, *število naglo pada*.

Število južnih belih nosorogov: 4600, *ohranitev možna*.

V.

V londonski Britanski knjižnici hranijo zaboj, poln prahu in fragmentov zvitkov iz brezovega lubja, pred dva tisoč leti zakopanih na ravnici Jalalabad, zahodno od prelaza Khyber. To je najstarejši znan budistični tekst, zapisan v jeziku gandharan. Na nekaterih koscih so se ohranile le posamezne črke, a učenjaki so jih sestavili in rekonstruirali tole sutro:

Brez nasilja na živimi bitji, še nad enim samim ne, potuj samotno kakor nosorog.

Vdanost vzklije v družbi drugih, iz vdanosti – bridkost; potuj samotno kakor nosorog.

Star bambus je ves prepleten, mlad poganjek je nevezan; potuj samotno kakor nosorog.

Jelen gre obedovat, kamor sam želi; potuj samotno kakor nosorog.

Odpovej se otrokom, ženi in denarju; potuj samotno kakor nosorog.

Vsi hočejo tvojo pozornost; potuj samotno kakor nosorog.

Dve zapestnici na roki žvenketata, ena zapestnica ne da glasu; potuj samotno kakor nosorog.

Ogenj se ne vrne k tistemu, kar je požgal; potuj samotno kakor nosorog.

Tiger se ne ustraši zvokov iz gozdov; potuj samotno kakor nosorog.

Mraz in vročina, lakota in žeja, potuj samotno kakor nosorog.

Z očmi, uprtimi v tla, potuj samotno kakor nosorog.

Vsepovsod doma, potuj samotno kakor nosorog.

Prevedla Špela Brecelj

Alternativna misel



John Gray

Slamnati psi, 5

Razmišljanje o človeku in drugih živalih

III

Etične pregrehe

*Da je človek najplemenitejše bitje, lahko sklepamo po dejstvu,
da te trditve ni še nihče izpodbijal.*

G. C. Lichtenberg

Porcelan in cena življenja

Kaspar Utz je brezbrizno preživel najhujša leta zgodovine svoje dežele. Nacistična okupacija Češkoslovaške in komunistični prevzem, ki je kmalu sledil, sta bili zanj priložnosti, ki ju je dodal svoji zbirki porcelana. Tej strasti so služili vsi njegovi stiki z ljudmi. Pripravljen je bil sodelovati z vsakim režimom, če mu je le pomagal kopičiti čudovite predmete, po katerih je hlepel.

Utzevo življenje je večini med nami videti čudaško, toda kaj natančno je z njim narobe? Res je v marsikaterem pogledu bedno. V njem manjka globokega prijateljstva, trajne ljubezni in predanosti kakšni stvari. Toda kako se v vsem tem razlikuje od življenja večine ljudi? Mikavno je reči, da Utza od običajnih ljudi loči njegova neetičnost. Pripravljen je storiti kar koli, da bi dobil v roke sijajen primerek porcelana, sprijazniti se je voljan tudi z najhujšim nasiljem. Toda – če ponovim – po čem se Utz razlikuje od večine sodržavljanov? V nacističnem in komunističnem obdobju so ljudje ravnali tako kot vedno: pohlevno so se prilagodili oblasti.

Če ste takšni kot večina ljudi, je "etičnost" za vas nekaj posebnega, zbirka vrednot, ki odtehtajo vse druge. Fin porcelan je nedvomno dragocen,

vendar nič ne šteje, kadar je v nasprotju z etičnostjo ... Lepota je čudovita stvar, razen če jo je treba kupiti z neetičnim vedenjem ... Z drugimi besedami, etičnost je izjemno pomembna ... In vendar, če ste takšni kot večina, toda – v nasprotju z večino – iskreni do sebe, boste ugotovili, da etičnost v vašem življenju igra veliko manjšo vlogo, kot so vas učili.

Iz različnih, pretežno krščanskih virov smo podedovali prepričanje – ali pretvezo –, da imajo etične vrednote prednost pred vsemi drugimi. V *Svetem pismu* etičnost izvira iz onstranstva: prav je tisto, kar zapoveduje Bog, narobe pa tisto, kar Bog prepoveduje. In etičnost je pomembnejša od vsega drugega – na primer finega porcelana ali lepe zunanosti –, ker jo podpira božja volja. Če ravnaš narobe – torej če ne ubogaš Boga –, boš kaznovan. Moralna načela niso le na oko določena pravila dobrega življenja, temveč obveznosti, ki jih moramo upoštevati.

Mogoče je tak pogled videti precej poenostavljen in davno presežen. Vsekakor je preprost, toda še vedno pretežno veljaven. Razsvetljenski humanisti so tako odločno kot nekoč kristjani poudarjali, da je etičnost izjemno pomembna. Filozofi neverjetno radi zastavljajo vprašanje, zakaj bi kdor koli moral ravnati etično, čeprav nikoli ne podvomijo, da je etično ravnanje boljše kot kar koli drugega.

Roman *Utz* Brucea Chatwina nas predvsem uči, da je pomen etičnosti v življenju izmišljen. Uporabljamo ga v zgodbah o svojem življenju, ki jih pripovedujemo sebi in drugim, da bi mu vdihnili smisel, ki ga sicer ne bi imelo. S tem pa zameglimo resnico o tem, kako živimo.

Filozofija etike je vedno opletala z izmišljotinami, človeško življenje je opisovala manj stvarno kot povprečen malomeščanski roman. Boljši približek resničnosti moramo iskati drugje.

Tu je resnična zgodba. Čuvaj v nacističnem koncentracijskem taborišču je posilil šestnajstletnega jetnika. Ker je vedel, da vsakega jetnika, ki na jutranji zbor pride brez kape, nemudoma ustrelijo, je žrtvi ukradel kapo. Če bi žrtev ustrelili, posilstva ne bi mogli odkriti. Jetnik je vedel, da bo ostal živ le, če bo našel kapo. Zato jo je ukradel nekemu spečemu sojetniku in ostal živ, da je lahko o tem pripovedoval. Drugega jetnika so ustrelili.

Roman Frister, jetnik, ki je ukradel kapo, takole opisuje sojetnikovo smrt:

Častnik in kapo sta korakala ob vrstah ... Medtem ko sta onadva štela jetnike, sem jaz štel sekunde. Želel sem si, da bi bilo že mimo. Prišla sta do četrte vrste. Mož brez kape ni moledoval za življenje. Vsi smo poznali pravila igre, tako morilci kot njihove žrtve. Besede niso bile potrebne. Strel je počil nenapovedano. Zaslišal se je kratek, zamolkel tlesk brez odmeva. Krogla v glavo. Vedno so streljali v glavo od zadaj. Bila je vojna. S strelivom je bilo treba varčevati. Nisem vedel, kdo je bil tisti človek. Vesel sem bil, da sem ostal živ.

Kaj bi po etičnih pravilih moral storiti mladi jetnik? Človeško življenje je menda neprecenljivo. Vse lepo in prav. Bi se torej moral sprijazniti s tem, da bo ob življenje? Ali pa neprecenljivost življenja pomeni, da je imel pravico storiti kar koli, da ga je obvaroval? Etičnost naj bi bila univerzalna in brezpogojna. Toda nauk zgodbe Romana Fristerja je, da to pravilo velja le v normalnih razmerah.

Etičnost kot predsodek

Predstava "etičnosti" kot zbirke pravil ima svetopisemske korenine. V *Stari zavezi* dobro življenje pomeni življenje po božjih zapovedih. Nikjer pa ne piše, da zapovedi, ki so jih prejeli Judje, veljajo za vse. Idejo, da božje zapovedi v enaki meri veljajo za vse ljudi, so dobili kristjani.

V univerzalnem vplivu krščanstva vidimo približevanje judovski veri. V bistvu je bil to korak nazaj. Če neko pravilo zavezuje vse, je torej vsako življenje, ki se ne ravna po njem, grešno.

O etiki je smiselno razmišljati kot o zakonih, če je to – tako kot v *Stari zavezi* – poseben, uzakonjen način življenja. Kakšen smisel pa imajo zakoni, ki veljajo za vse? Ali ni taka predstava o etičnosti le grd predsodek?

Nesvetost človeškega življenja

Ko tasmanški domorodci niso več znali šivati, loviti rib in kuriti ognja, so živeli celo preprosteje kot staroselci na avstralski celini, od katerih jih je pred kakimi desetimi tisočletji ločilo naraščanje morske gladine. Ko so leta 1772 na Tasmanijo priplule ladje z evropskimi kolonisti, jih domorodci, kot vse kaže, sploh niso opazili. Ker niso bili sposobni sprejeti pogleda, na katerega niso bili pripravljeni, so se vrnili k svojim šegam in navadam.

Pred kolonisti se niso znali braniti. Do leta 1830 se je njihovo število s približno pet tisoč skrčilo na dvainsedemdeset. Kolonisti so jih uporabljali za suženjsko delo in spolne užitke, mučili so jih in jih pohabljali. Lovili so jih kot škodljivce, njihove kože pa prodajali za nagrade. Ko so pobili moške, so preživele ženske izpustili in jim okoli vratu privezali glave njihovih mož. Moške, ki jih niso pobili, so največkrat kastrirali. Otroke so s palicami pretepali do smrti. Ko je leta 1869 umrl zadnji tasmanški domorodec William Lanner, je član Tasmanske kraljeve družbe, dr. George Stokell, odkopal njegov grob in iz njegove kože izdelal mošnjo za tobak. Ko je nekaj let pozneje umrla zadnja "čistokrvna" domorodka, je bil genocid končan.

Genocid je nekaj tako človeškega kot umetnost ali molitev, vendar ne zato, ker je človeška vrsta napadalnejša kot vse druge. Med nekaterimi opicami je odstotek nasilnih smrti višji kot med ljudmi, seveda če iz izračunov izvzamemo vojne; toda kot pravi E. O. Wilson, "če bi grivasti pavijani imeli jedrsko orožje, bi v enem tednu uničili svet". Množični poboji so stranski učinek tehnološkega napredka. Vse odkar so ljudje iznašli kamnito sekuro, so orodje uporabljali zato, da so se pobijali med seboj. Človek je žival, ki izdeluje orožje in neskončno rada ubija.

Antična zgodovina priča o človekovem navdušenju nad genocidom. Jared Diamond piše:

Vse vojne med Grki in Trojanci, Rimom in Kartagino, Asirci, Babilonci in Perzijci so se končale enako: s pokolom poražencev ne glede na spol ali s pobojem moških in zasužnjenjem žensk.

Genocid dandanes ni nič manj pogost. Med letoma 1494 in 1990 je bilo vsaj šestintrideset genocidov, ki so zahtevali od deset tisoč do deset milijonov življenj. Po letu 1950 je bilo skoraj dvajset genocidov, vsaj trije so zahtevali več kot milijon žrtev (v Bangladešu, Kambodži in Ruandi).

Dobri kristjani in kristjanke, ki so kolonizirali Tasmanijo, niso dovolili, da bi njihova globoka vera v svetost človeškega življenja ovirala njihov boj za *Lebensraum*. Stoletje pozneje vpliv krščanstva v Evropi ni preprečil tega, da je postala kraj enega najdaljnosežnejših genocidov v zgodovini. Holokavst ne velja za zločin brez primere zaradi števila pobitih ljudi, temveč ker je bil njegov cilj uničiti celo ljudstvo. Hitler je načrtoval postavitev muzeja judovske kulture v Pragi – muzeja izumrlega ljudstva.

Arthur Koestler je obdelal ta nacistični projekt v svojem vojnem romanu *Prihod in odhod*. Enemu svojih junakov, filozofsko nastrojenemu nacistu, kakršni so v številnih predelih Evrope tedaj res živeli, je v usta položil govor, v katerem si je dal duška z opisovanjem nacističnih ciljev:

Lotili smo se nečesa – nečesa veličastnega in nepredstavljivo velikega. Za človeka zdaj nič več ni nemogoče. Prvič napadamo biološki stroj rase. Začeli smo vzgajati novo vrsto *homo sapiensa*. Praktično smo izpolnili nalogo iztrebljenja ali sterilizacije ciganov v Evropi; likvidacija Judov bo končana čez leto ali dve. Sam imam rad cigansko glasbo in pameten Jud me po svoje zabava, toda morali smo se rešiti nomadskega gena z nesocialnimi in anarhičnimi primesmi v človeškem kromosomu ... V svoji revoluciji smo prvi uporabili podkožno injekcijo, kirurški nož in aparat za sterilizacijo.

Ta morilska vizija ni bila omejena na naciste. Večina napredne inteligence je v tridesetih letih preteklega stoletja enako gledala na človekove možnosti, le manj smrtonosno. Nekateri so našli nekaj koristnega celo

v nacionalsocializmu. Nacistična Nemčija za Georgea Bernarda Shawa ni bila nazadnjaška diktatura, temveč zakonita naslednica evropskega razsvetljenstva.

Nacizem je bil beraška malha idej, tudi okultističnih filozofij, ki so zavračale sodobno znanost. Zgrešeno pa je prepričanje, da je bil nedvoumno sovražen do razsvetljenstva. Hitler je črtil razsvetljenstvo kot gibanje, posvečeno strpnosti in osebni svobodi. Hkrati je kot Nietzsche sprejemal neizmerno razsvetljensko upanje za človeštvo. S pozitivno in negativno evgeniko – z vzgajanjem zelo kakovostnih ljudi in odstranitvijo tistih, ki bi bili ocenjeni za manjvredne – bi človeštvo postalo sposobno uresničiti velikanske naloge, ki ga čakajo. Otreslo bi se etičnih izročil preteklosti in zavládalo Zemlji, očiščeno s pomočjo znanosti. Shawov pogled na nacizem ni bil tako za lase privlečen. Soglašal je s Hitlerjevo samopodobo neustrašnega naprednjaka in modernista.

Za Shawa sta bila tako Sovjetska zveza kot nacistična Nemčija napredna režima. Trdil je, da imata zato pravico pobiti moteče ali odvečne ljudi. Veliki dramatik je vse življenje zagovarjal množično iztrebljenje kot alternativo zaporu. Družbeno nekoristne ljudi je bolje pobiti, je trdil, kot zapravljati javni denar za to, da jih zapreš.

To ni bila shawovska šala. Shaw je med obiskom v ZSSR avgusta 1930 na banketu v čast svojega petinsedemdesetega rojstnega dneva v Moskvi na pol sestradanim poslušalcem povedal, da so ga prijatelji takrat, ko so izvedeli, da gre v Rusijo, založili s konzervirano hrano; on pa – se je pošalil – jo je, preden je pripotoval do sovjetske meje, na Poljskem vrgel skozi okno. Norčeval se je iz poslušalcev, v celoti zavedajoč se njihovih razmer. Vedel je, da so sovjetska obdobja lakote lažna, vendar je veselo gledal žrtve v prepričanju, da je množično iztrebljenje upravičeno, če pripomore k napredku.

Večini zahodnih opazovalcev je primanjkovalo Shawove jasnovidnosti. Nismo zmogli priznati, da se največji množični pomor sodobnega časa – mogoče v vsej človekovi zgodovini – odvija v naprednem režimu. Med letoma 1917 in 1959 je bilo v Sovjetski zvezi pobitih več kot 60 milijonov ljudi. Ti množični pomori niso bili prikriti: bili so javna politika. Heller in Nekrich sta napisala:

Ljudstvo v Sovjetski zvezi nikakor ni vedelo za pokole na podeželju. Dejansko pa jih nihče ni poskusil prikriti. Stalin je odkrito govoril o “likvidaciji družbenega razreda kulakov” in to so ponavljali vsi njegovi podrepaniki. Na železniških postajah so meščani videli na tisoče žensk in otrok, ki so zbežali iz vasi in umirali od lakote.

Včasih slišimo vprašanje, zakaj so zahodni opazovalci tako pozno dojeli resnico o Sovjetski zvezi. V resnici do nje ni bilo težko priti. Bodla je iz stotine knjig preživelih izseljencev in tudi iz izjav Rusov samih. Toda dejstva so bila preveč neprijetna, da bi jih zahodni opazovalci priznali. Zaradi svojega duševnega miru so morali zanikati resnico, za katero so vedeli ali sumili. Kakor tasmanski domorodci niso videli ladij, ki so jim prinašale smrt, tudi ti dobronamerneži niso mogli sprejeti dejstva, da se je pehanje za napredkom končalo z množično morijo.

“Število smrti, ki jih povzroča človek, je osrednje etično in materialno vprašanje našega časa,” piše Gil Eliot. Dvajseto stoletje je nekaj posebnega, vendar ne zato, ker je onesnaženo s pokoli. Bistven je obseg teh poborov in dejstvo, da so bili naklepno izvedeni v korist svetovnega napredka.

Napredek in množično pobijanje gresta z roko v roki. Število tistih, ki so umrli zaradi lakote ali kuge, je usihalo, nasilne smrti pa so se množile. Znanost in tehnologija sta napredovali, z njima pa tudi učinkovitost pobijanja. Skupaj z naraščanjem upanja na boljši svet se je širilo tudi množično pobijanje.

Vest

23. aprila 1899, bilo je v sredo popoldne, se je več kot dva tisoč belcev iz Georgie, od katerih so se nekateri pripeljali celo z izletniškimi vlaki, zbralo blizu mesta Newman, da bi prisostvovali usmrnitvi Sama Hosa, črnca iz Georgie. Gledat so prišle cele družine. Starši so v šolo poslali opravičila za otroke. Tistim, ki niso mogli priti na predstavo, so poslali razglednice, dogodek so tudi fotografirali, da bi ga spominsko ovekovečili.

Potem ko je Mary Turner – črnka v osmem mesecu nosečnosti – ob eni takih priložnosti izvedela za moževo smrt, je prisegla, da bo izsledila krivce in poskrbela, da bodo kaznovani. Zbrala se je drhal, odločena, da jo bo naučila kozjih molitvic. Najprej so ji zvezali gležnje in jo nato obesili na drevo z glavo navzdol. Ko so ji z nožem prerezali trebuh, je bila še živa. Otrok ji je padel iz maternice in nekdo iz množice mu je strl glavo. Nato so v njeno telo izstrelili na stotine krogel in tako je Mary Turner umrla.

Je nasmejane otroke, ki so jih slikali, medtem ko so gledali takšne dogodke, do konca življenja grizla slaba vest? Ali pa so se jih spominjali z nostalgijo in tihim zadoščenjem?

Že dolgo je znano, da je tistim, ki naredijo velika dobra dejanja, redkokdaj odpuščeno. Enako velja za žrtve nepopravljivih krivic. Kdaj bo Židom odpuščeno za holokavst?

Etika nam govori, da se vesti morda ne da slišati, čeprav se vedno oglašata proti krutosti in krivicam. Vest dejansko blagoslavlja krutost in krivice – dokler je njune žrtve mogoče na skrivaj pokopati.

Smrt tragedije

Hegel je napisal, da je tragedija trk pravice ob pravico. Res pride do tragedije, kadar so pomembne obveznosti nepopravljivo v navzkrižju, kajti tedaj je narobe vse, kar storimo. Tragedija kljub temu nima nobene zveze z etiko.

Tragedija kot prepoznaven žanr se je začela s Homerjem, vendar se ni rodila v pesnitvah, ki jih dandanes beremo v *Iliadi*. Na svet je prišla z zakrinkanimi liki, križanci živali in bogov, ki so na antičnih praznovanjih slavili naravo. Tragedija se je rodila z zbori, ki so peli o mitološkem življenju in Dionizovi smrti. Po besedah litvanske arheologinje Marije Gimbutas je “liturgična raba zakrinkanih sodelujočih, *thiasotes* ali *tragoi*, nazadnje pripeljala do njihovega nastopanja na odrih in do rojstva tragedije”.

Tragedija se je rodila iz mitologije, ne iz etike. Prometej in Ikar sta tragična junaka, vendar v nobeni od legend, v katerih nastopata, ni govora o etičnih dilemah. Tudi v največjih grških tragedijah ne.

Evripid je največji grški pisec tragedij, vendar ne zato, ker je obravnaval etična navzkrižja, temveč ker je razumel, da nas v življenju ne more voditi razum. Evripid je zavrnil prepričanje, ki je bilo za Sokrata temelj filozofije: namreč, kot je trdila Susan Dodds, da “tako do intelektualnih kot do etičnih zmot pride zato, ker ne uporabljamo razuma; in kadar pride do njih, jih je treba odpraviti z intelektualnimi postopki”.

Tako kot Homer tudi Evripid ni bil pristaš prepričanja, da so znanje, dobrota in sreča eno in isto. V vseh treh primerih je tragedija posledica srečanja človekove volje z usodo. Sokrat je spodkopal arhaični pogled na svet. Razum je človeku omogočil, da se je izognil katastrofam, ali pa pokazal, da so katastrofe nepomembne. To je hotel povedati Nietzsche, ko je napisal, da je Sokrat povzročil “smrt tragedije”.

Bistvo tragedije ni trk pravice ob pravico. Do tragedije pride, kadar se ljudje nočejo sprijazniti z okoliščinami, ki jih ne moreta spremeniti ne pogum ne razum. Tragedija zadene tiste, ki se borijo brez upanja na uspeh. Tehtnost njihovega cilja ni bistvena. Življenje majhnega prestopnika je lahko tragično, življenje svetovnega državnika pa nepomembno.

Kristjani in humanisti so se dandanes združili in onemogočili tragedijo. Za kristjane je tragedija le sreča v nesreči: svet je – po Dantejevih

besedah – božanska komedija; obstaja življenje po smrti, v katerem bodo vse solze izbrisane. Humanisti se veselijo časa, ko bodo vsi ljudje imeli možnost za srečno življenje; dotlej pa je tragedija poučen opomnik, kako lahko uspevamo v nesreči. Toda človeka skrajno trpljenje oplemeniti le v pridigah ali na odru.

Varlama Šalamova – ta je bil po besedah Gustawa Herlinga, preživelega iz gulaga, “pisatelj, pred katerim se morajo pokloniti vsi literati gulaga, tudi Solženicin” – so prvič aretirali leta 1929 pri rosnih dvaindvajsetih letih, ko je še študiral pravo na moskovski univerzi. Obsojen je bil na tri leta prisilnega dela na otočju Solovki, kjer so pravoslavni samostan preuredili v sovjetsko koncentracijsko taborišče. Leta 1937 so ga spet aretirali in obsodili na pet let zapor v Kolimi v severovzhodni Sibiriji. Po skromni oceni je v teh arktičnih taboriščih umrlo tri milijone ljudi, vsako leto tretjina zapornikov ali več.

Šalamov je bil v Kolimi sedemnajst let. Njegova knjiga *Kolimske zgodbe* je napisana v jedrnatem slogu, ki spominja na Čehova, brez didaktičnih poudarkov, kakršne srečamo pri Solženicinu. Vendar tu in tam v zgoščeni opombi začitimo sporočilo: “Kdor meni, da se lahko vede drugače, še nikdar ni bil povsem na dnu; nikdar mu ni bilo treba zajeti zadnjega diha v 'svetu, kjer ni junakov'.”

V Kolimi je etika izginila. V tistem, kar je Šalamov suhoparno imenoval “književne pravljice”, so se globoke medčloveške vezi tkale pod pritiskom tragedije in potrebe. V bistvu pa nobena prijateljska ali ljubezenska vez ni bila dovolj močna, da bi premagala življenje v Kolimi: “Če sta tragedija in potreba ljudi združili in spodbudili nastanek prijateljstva, potreba gotovo ni bila skrajna in tragedija ne velika,” je napisal Šalamov. Življenja jetnikov so izgubila smisel, zato človek morda dobi vtis, da niso več imeli razloga, da bi vztrajali; toda večinoma so bili prešibki, da bi izkoristili redko priložnost in končali življenje tako, kot so si izbrali: “Človek mora včasih pohiteti, da ne izgubi volje za umiranje.” Strti od lakote in mraza so se neopazno približevali nesmiselni smrti.

Šalamov je napisal: “Tam je marsikaj takega, česar človek ne bi smel vedeti, ne bi smel videti, če pa je videl, bi bilo bolje, da bi umrl.” Po vrnitvi iz taborišča ves preostanek življenja ni hotel pozabiti, kaj je videl. Vrnitev v Moskvo je opisal takole:

Bilo je, kot bi se ravnokar prebudil iz večletnih sanj. Na lepem me je bilo strah in čutil sem, da mi telo obliva mrzel znoj. Bal sem se strašne moči človeka, njegove želje in sposobnosti pozabljanja. Ugotovil sem, da sem pripravljen vse pozabiti, izbrisati dvajset let življenja. In ko sem to

dojel, sem premagal samega sebe, vedel sem, da spominu ne bom dovolil pozabiti vsega, kar sem videl. Nato sem bil spet miren in sem zaspal.

Človeško življenje v najslabšem primeru ni tragično, temveč nesmiselno. Duša je strta, toda življenje se nadaljuje. Ko volja popusti, odpade tudi tragična maska. Ostane le še trpljenje. Najhujše žalosti ni mogoče opisati. Če bi mrtvi lahko govorili, jih ne bi razumeli. Pametno je, da ohranjamo videz tragičnosti, kajti razkrita resnica bi nas le zaslepila. Kot je napisal Czesław Miłosz:

*Nihče si
nekažnovano ne lasti božjih oči.*

Šalamova so leta 1951 izpustili iz Kolime, toda prepovedali so mu oditi iz tistih krajev. Leta 1953 je smel oditi iz Sibirije, ni pa smel živeti v kakšnem večjem mestu. Leta 1956 se je vrnil v Moskvo in ugotovil, da ga je žena zapustila, hči pa zavrgla. Na petinsedemdeseti rojstni dan, sam v domu za ostarele, slep in skoraj gluha, je kljub težavam pri govoru narekoval nekaj kratkih pesmi edinemu prijatelju, ki ga je občasno obiskal, in so jih nato natisnili v tujini. Posledica je bila, da so ga odpeljali iz doma za ostarele, in čeprav se je ves čas upiral – bržkone v prepričanju, da ga pošiljajo nazaj v Kolimo –, so ga namestili v psihiatrično bolnišnico. Tri dni pozneje, 17. januarja 1982, je umrl "v sobici z rešetkami na oknih, obrnjen proti oblazinjenim vratom z okroglim kukalnikom".

Pravica in moda

Sokratova filozofija in krščanska vera spodbujata prepričanje, da je pravica brezčasna. V resnici so le redke ideje bolj minljive.

Teorija o pravici Johna Rowlsa je v angloameriški filozofiji navdušila celo generacijo. Njen cilj je bil razvoj razsojanja o pravici na podlagi široko sprejetih etičnih spoznav o pravičnosti, ne da bi se zanašali na sporne etične trditve. Sad te skromnosti je bil pobožen komentar tradicionalnih etičnih prepričanj.

Rowlsovi privrženci so se izogibali preveč natančnemu preverjanju svojih etičnih spoznav. Morda je bilo prav tako. Če bi jih nadrobno preverjali, bi ugotovili, da imajo preteklost, in to pogosto zelo kratko. Danes vsi vemo, da je neenakost nekaj slabega. Pred stoletjem so vsi vedeli, da je istospolna ljubezen nekaj slabega. Človekove spoznave o etičnih vprašanjih so globoko občutene, pa tudi skrajno plitve in minljive.

Prepričanja o enakopravnosti, na katerih sloni Rowlova teorija, so nekaj takega kot spolne navade, ki so nekoč veljale za jedro etičnosti. Slavijo jih kot bistvo etičnosti, čeprav so krajevno skrajno omejene in spremenljive. Tradicionalno mnenje se razvija naprej, trenutnemu soglasnemu mnenju o enakopravnosti bo sledila nova pravovernost, prav tako v prepričanju, da pooseblja nespremenljivo etično resnico.

Pravičnost je stvar navade. Tam, kjer se navade zamajajo, pravila kmalu zastarijo. Ideje pravičnosti so tako brezčasne kot moda klobukov.

Kaj ve vsak dobro vzgojen Anglež

George Bernard Shaw je nekje zapisal, da dobro vzgojen Anglež ničesar ne ve o svetu – razlikuje le med tem, kaj je prav in kaj narobe. Skoraj isto bi lahko trdili za vse filozofe etike. Kot dobro vzgojeni Angleži, o katerih je pisal Shaw, so prepričani, da je njihova nevednost krepost.

Psihoanaliza in etična sreča

Prepričanje, da je vsak človek lahko dober, smo povzeli po razsvetljenskih mislecih. Vendar to ni sklep, ki bi lahko izviral iz dela največjega razsvetljenskega misleca 20. stoletja. Misel, ki bi jo lahko izluščili iz Freudovega dela, je, da je človekova dobrota naključna.

Freud je učil, da so za vsako človeško bitje dobrota ali krutost, občutek za pravičnost ali njegovo pomanjkanje odvisni od naključnih dogodkov v otroštvu. Vsi vemo, da je to res, čeprav nasprotuje večini tistega, kar domnevno verjamemo. Ne moremo se odreči laži, da vsak človek lahko postane dober. Če bi se ji odrekli, bi morali priznati, da je dobrota dar sreče, tako kot lepota ali inteligentnost. Morali bi se sprijazniti s tem, da je v tistem delu življenja, na katerega smo najbolj navezani, svobodna volja le privid. Morali bi priznati tisto, kar vsi tajimo – da je biti dober srečno naključje. Freud nas je prisilil, da smo se soočili s to neprijetno resnico, in s tem prizadel načelo “etičnosti” huje kot Nietzsche.

Etičnost kot afrodiziak

Občutek krivde morda začini grehe, ki sicer niso vredni pozornosti. Nekateri ljudje so se nedvomno spreobrnil v krščanstvo iz želje po vznemirje-

nju, ki ga uživanje samo po sebi ne omogoča več. Pomislite na Grahama Greena, ki je občutek grešnosti, pridobljen s spreobrnitvijo v krščanstvo, uporabil kot afrodiziak. Etičnost nas res ni naredila boljših, vsekakor pa je obogatila naše grehe.

Postkristjani se odrekajo užitku zaradi občutka krivde. Zardijo, kadar si z vznemirjeno vestjo začinijo postane slasti. Zato jim opazno manjka *joie de vivre*. Med tistimi, ki so nekoč bili kristjani, je užitek lahko velik le v zavesti, da ravnajo neetično.

Nagnjenost k razsodnosti

Filozofi od Sokrata naprej se nikoli niso naveličali spraševati, zakaj bi človek moral biti etičen. Zanimivejše vprašanje je, zakaj bi kdo moral biti razsoden. Zakaj bi me moralo zanimati, kaj bo z mano v prihodnosti?

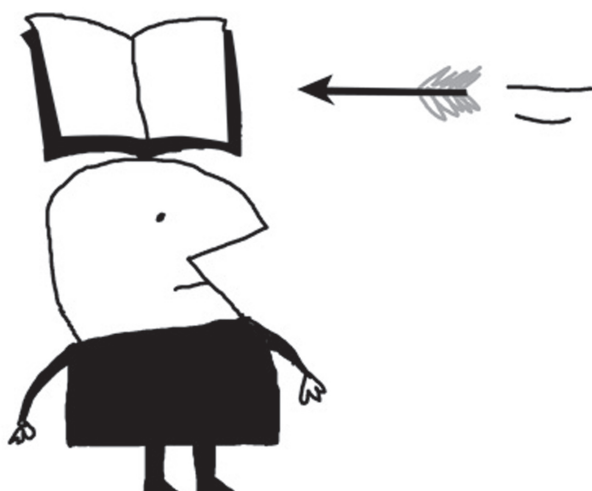
Filozofi so od nekdaj nagnjeni k razsodnosti. Od Sokrata naprej se trudijo dokazati, da resnično razsoden človek vedno ravna etično. Čas bi izkoristili pametneje, če bi se posvečali sebičnosti.

Zakaj naj bi bili moji prihodnji cilji pomembnejši od sedanjih? Niso le odmaknjeni, temveč celo pogojni. Morda se je zanje manj vredno truditi: "Zakaj bi mladenič moral potlačiti svoje brsteče strasti v korist sebičnim koristim uvele starosti? Zakaj mu je tisti problematični starec, ki bo čez petdeset let morda nosil njegovo ime, danes bližji kot katero koli izmišljeno bitje?"

Ni se nam treba ravno strinjati z mnenjem Georgea Santayane o starosti, če hočemo ugotoviti, da na to vprašanje ni mogoče odgovoriti. Razmišljanje o sebi, kakršni bomo v prihodnosti, ni nič razumnejše kot misel na to, kakšni smo zdaj. Še manj, če si naš prihodnji jaz ne zasluži, da bi se z njim ukvarjali.

Prevedla Dušanka Zabukovec

Sprehodi po knjižnem trgu



Jelka Ciglencečki

Zoran Hočevar: *Ernijeve kuhne*.

Ljubljana: Založba /*cf., 2010.

Knjige, ki mešajo literaturo s kuhinjo, še zdaleč niso redke, pri nas je odličen primer brutalno zabavna *Knjiga mrtvih* izpod peresa Marka Zorka. Uživaško branje je tudi esejsistična pot do izvorov čevapčičev Ervina Hladnika Milharčiča v *Poti na Orient*. Najbolj znani ruski literarni kritik in esejist Aleksander Genis je avtor več esejsistično-kuharskih knjig ter ima svojo radijsko kuharsko oddajo. In Zoran Hočevar se s svojim zadnjim romanom dobro vključuje v to sicer specifično, a priljubljeno literarno nišo. Recepti *Ernijeve kuhne* povzročijo, da se vam med branjem cedijo sline, so uživaški, z obilico finese in občutka. Če hočete brati dobro slovensko kuharsko knjigo, vam lahko *Ernijevo kuhno* toplo priporočim. Recepti so dovolj priljudno razloženi, da jim bo kuharsko srednje izurjen bralec z lahkoto sledil. Kaj pa literarna plat medalje?

Knjiga bo gotovo všeč zvestim Hočevarjevim bralcem, ki so že navedeni njegovega humorja in izmikanj za različne literarne maske. Avtor nam namreč tudi tokrat postreže z vsemi svojimi močnimi točkami. Predvsem s svojim tipičnim junakom, rahlo omejenim obstrancem, zato pa so njegove napake nadvse človeške, izpovedane s humorjem. Erni je spet (tako kot Šolen) zaveden in ponosen Ljubljančan, je osamljen, poln principov in modrosti (ki jih toliko lažje deli, ker nam roman pripoveduje kot prvoosebni pripovedovalec). Nekaj opravka si daje z mislijo na iskanje družice; to je pravzaprav edino, kar mu v natančno urejenem življenju še manjka. Je dobro preskrbljen, saj mu po denacionalizaciji pripade ogromna hiša v središču Ljubljane; slednjo iz same skoposti raje oddaja, sebi pa kupi stanovanjce in denar od najemnin počasi kopiči doma v trezorju. Mladen Dolar v svoji knjigi *O skoposti* ugotavlja, da lik skopuha izumira in da se je skopost pri sodobnem človeku spremenila v potrošništvo (varčujemo tako, da kupujemo ceneje kot drugi, se pravi po znižani ceni, in ne več tako, da sploh ne kupujemo). Toda Erni tudi v 21.

stoletju ustreza vsem stereotipom Molièrovega *Skopuha*. V družbi, ki se zbira v kavarni Vesolje, je najpremožnejši, a nikoli ne plača pijače, zaradi česar je predmet splošnega posmeha, ki ga dostojanstveno prenaša; denar od najemnine skriva tako rekoč v nogavicah, živi karseda skromno, misel na nakup dragega avtomobila ga spravi v paniko. Skratka: zdi se človek iz nekega drugega časa. Nenavadna je tudi nepremičnost, odrevenelost njegovega življenja – medtem ko se nam zdi, da je z elektronskimi mediji svet podivjal, da množica informacij grozi, da nas bo zasula, da je težko izbirati med številnimi zanimivimi možnostmi, no, v tem času se Erni ne dotakne interneta (niti v iskanju novih receptov ne); njegovo življenje je v prvem delu romana nenavadno mirno, celo precej dolgočasno. In ta dolgčas polnijo kuhanje in sanjarije o “odlični babi”, ki bo prišla kot princesa na belem konju, ga rešila vsakdanje sivine in mu rodila dinastijo “lumpen-aristokratskega tipa”. In najbolj hecno pri vsem je, da se zgodba konča točno tako, osladno in nerealno kot Disneyjeva risanka: Ernija, ki je s svojo skopostjo in zadrtnostjo videti povsem izgubljen primer, resnično reši “odlična baba” in to v zameno za zgolj en, sicer odličen seks. Ob tem reši še številne težave, ki se dotlej zakuhajo glavnemu junaku – od izsiljevanja, zapleta s policijo, mafijo, kraje milijona evrov in paketa heroina ... Ravno ko se Erni odloči za samomor, se pojavi usodna Rozala in kot ob zamahu čarobne paličice vse težave izginejo. Erni postane še bogatejši, dinastija je že na poti, ob super soprogi pridobi še mlado ljubico.

Zgodba je seveda podkrepljena s tipičnim Hočevarjevim cinizmom in dvoumnim pisanjem, ki smo ju spoznali že v avtorjevih prejšnjih romanih. Bralec se nenehno sprašuje, kaj pravzaprav pomenijo izjave glavnega junaka. Misli resno ali spet cinizira? In tudi: ali avtor jemlje svojega junaka resno ali se iz njega ves čas norčuje? Najprej pomislimo na slednje, sploh ob Ernijevih izjavah o umetnikih (“Ko mene prime, da bi kaj naredil iz sebe, grem na skret.”), a po drugi strani je tudi kuhar Erni umetnik, ki požanje posebne simpatije bralca, kadar svojo umetnost predstavlja drugim: recimo ljubljanskim klošarjem, svoji “odlični lady” in prijateljem. A vendar: zakaj ima zgodba tako bedast in neutemeljen srečen konec? Je to spet ironija? Ali postmodernistična igrlica: morda avtor ironizira ženske ljubezenske romane in napiše svoj moški (povrhu še kuharski) ljubezenski roman?

Jezik je v *Ernijevi kuhni* (v skladu z Ernijevim meščanskim izvorom) skorajda očiščen vulgarizmov, ki jih je v romaneskni trilogiji stresal Vojc Pujšek, a še vedno sočen. V enem izmed svojih številnih modrih izrekov Erni pripomni: “Fučka se meni za jezik. Razen če ni goveji, prekajen.” To gotovo ne velja za avtorja, ki je jezik glavnega junaka pošteno pilil,

da je ostal živ, pogovoren, hkrati pa razumljiv, saj se izogne pretiranim posegom. Prepoznaven je za Hočevarja značilen slog dialogov in še bolj monologov glavnega junaka. Gre za neskončno modrovanje, kramljanje, ki nas spomni na večurne kavarniške pogovore o tako rekoč ničemer. Ni dovolj vzvišene teme, da ne bi mogla pasti na Ernijev nivo. "Sigurno, ob naši realnosti obstaja še ena. Nisem edini, ki to verjame, ampak za razliko od mnogih, ki so prepričani, da med nami bivajo sami imenitni duhovi, same neizpodbitne avtoritete, vrhunske zvezde, kajneda, osebno menim, da se je pri meni naselila ena skrajno žleht sorta. Imam bogove, ki uživajo v raztresanju olupkov, kraji manjših stvari, prestavljanju tošla iz suknjiča v hlače, delanju prepaha in tako naprej. Zato jim rečem bogci." Ko mislimo, da nam bo glavni junak končno povedal nekaj bistvenega o sebi, se spet izmakne v cinično nakladanje. Če je Erni kje v koraku s časom, je verjetno tukaj – je prazen tranzicijski junak, lupina brez vsebine, ki le po čudežu (imenovanem Rozala) najde kompas, vmesni čas pa zapolnjuje z nemočnim premlevanjem o svetu okoli sebe. Tu se spomnimo Čandrovega izbora kratke proze *O čem govorimo* (v katerem Hočevarja sicer ne najdemo) in oznake neorealizem za prozo, ki se začne pisati v Sloveniji v drugi polovici devetdesetih let prejšnjega stoletja, ki opušča zanimanja za velike teme in se osredotoča na majhne zgodbe, ki se dogajajo na sosednji ulici in predvsem v sosednjem kafiču, kjer se klepeta, blebeta in junači. V tej družini, ki jo sestavljajo junaki Maje Novak, Aleša Čara in Dušana Čatra, je tudi Hočevarjev junak, ki za razliko od preostalih denar ima, vendar mu pijačo plačujejo drugi.

Ernijeva kuhna je mestoma izjemno duhovito besedilo, ki pa se kljub lahkotni vsebini in borim dvestotim stranem bere presenetljivo počasi. Ko se že prepustimo žanrskim zakonitostim trilerja, ki se začne razvijati nekje v sredini knjige, in ko se potem odločimo, da preklopimo na drug horizont pričakovanja na koncu knjige, na ljubezenski roman, nas pri branju ne-nehno ustavljajo Ernijeve zastranitve. Ki so na začetku zabavne (navedli smo recimo njegova razmišljanja o bogcih in umetnikih, in seveda so tu tudi številni kuharski recepti), a je sčasoma kako modrovanje vseeno že odveč in včasih so ta tudi nepotrebno aktualistična (vprašanje, ali bo čez deset let še kdo razumel šale na temo kupovanja oklepnikov). *Ernijeva kuhna* je gotovo knjiga, ki nam ne bo odprla pogleda na zvezdno nebo in moralni zakon v nas (in tega tudi ne namerava). Lahko pa da se boste ob njej zabavali. Morda so tudi liki kot Erni ena od resnic našega sveta.

Uroš Črnigoj

Mojca Kumerdej: *Temna snov*.

Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina), 2011.

Zbirka zgodb *Temna snov*, ki jo je Mojca Kumerdej potrpežljivo pisala vrsto let (njena prejšnja knjiga, odmevna zbirka zgodb *Fragma*, je izšla zdaj že skoraj daljnega leta 2003), tako z vsebino kot tudi s svojimi ambicijami spodbuja razmislek o glavnem toku slovenske proze v 21. stoletju in o njegovem odnosu do lastnega časa ter predvsem do bralcev.

Za avtorje srednje generacije, ki ji pripada tudi Mojca Kumerdej, je v splošnem značilno, da se precej neposredno in komunikativno lotevajo časa, v katerem živimo. Njihovo pisanje vsebuje tako rekoč vse šolske značilnosti realizma, ki pa se pogosto prepletejo s filozofskimi, fantastičnimi, grotesknimi, satiričnimi in še kakšnimi prvinami. Ob kaotičnosti družbenega dogajanja v času tranzicije in v času krize, ki temu sledi, ter ob vse bolj zapletenih medosebnih odnosih današnje pisatelje v prvi vrsti zanimajo strategije, s katerimi posamezniki tako rekoč iz dneva v dan vzpostavljamo svoje identitete. Pogosto upodabljajo točke prelomov in nepričakovane preobrazbe, najpogosteje pa je njihova osnovna ambicija skozi zgodbe "junakov našega časa" temu času postaviti ogledalo.

Medtem ko si prizadevajo razvijati svoje pripovedne sloge s preciznostjo sicer na videz nevsiljive forme v ozadju, s katero pa ves čas brusijo učinkovitost vsebine v ospredju, in medtem ko se trudijo prodreti globoko v psihološke vzgibe junakov, so večinoma tudi družbeno angažirani. Ta angažiranost je nekoliko specifična, saj jo najpogosteje izražajo na neki psevdosplošen, zdi se, da ne toliko političen, ampak bolj univerzalen, človeško samoumeven način. Poleg univerzalnih vprašanj, ki jih umetnost zastavlja življenju vsaj tako pogosto, kot jo življenje navdaja z razlogi za spraševanje, skušajo tako nemalokrat namigovati tudi na odgovore. S tem pa smo že prišli do vprašanja odnosa pisateljev te generacije do bralcev, ki je po mojem mnenju ključno tudi za razumevanje zgodb Mojce Kumerdej.

Enajstim zgodbam v zbirki *Temna snov* je, kot v spremni besedi ugotavlja

Amalija Maček, skupen zanimiv odnos med zapisanim in nezapisanim, neizrečenim. *Temna snov* je v vesolju gravitacijsko najbolj zgoščena in tudi najbolj pogosta in vplivna, a je meritve človeških instrumentov ne zaznajo. Po analogiji je vse, kar zaznamo navzven in kar je zato moč opisati z besedami, v zgodbah Mojce Kumerdej odvisno od neizrečenega, vendar je slednje bralcu vseeno tako rekoč na dlani. S tem se med avtorico in bralci odpre tisti poseben prostor medsebojnega pritrjevanja, v katerem njena angažiranost pravzaprav pride do polnega izraza.

V zgodbi *Božič s Hirošijem*, ki se dogaja v domnevno bližnji prihodnosti, glavna junakinja, gospodinja, ureja podobo svojega doma in, kot se izkaže, tudi lastnega jaza s pomočjo robota Hirošija. Medtem ko vedno znova ugotavlja, da se na moža, ki se zateka k svoji gospodovalni materi, ne more zanesti, je robot tisti, ki v njenem življenju sčasoma simbolno prevzame vlogi moškega in otroka. V zgodbi *Čas potem* se žena srednjih let na ohladitev tipičnega sodobnega zakona, v katerem partnerja več časa posvetita delu kot družini ali samima sebi, odziva z osornostjo in sčasoma tudi z grobostjo, vendar se njen pogled na življenje usodno spremeni, ko moža izgubi v prometni nesreči. V zgodbi *Program nacionalne obnove* se v antiutopični družbi prihodnosti desničarske, ekstremno patriarhalne ureditve, ki ji vlada brezoseben birokratski aparat, umetnica srednjih let sooči s kruto resničnostjo, ko jo birokrati zato, ker ni "reproduktivno prispevala k družbi", degradirajo v tako rekoč disfunkcionalno državljanko, ki jo čaka le še brezperspektivno in najverjetneje tudi kratko življenje v zaprti skupnosti, t. i. Komunatu. Mlad par, ki je naslednji na vrsti za obravnavo, se v nasprotju z njo močno trudi izpolnjevati vse družbene kriterije in čim prej spočeti otroka, a jima v primeru, da jima to ne bi uspelo zaradi zdravstvenih razlogov, prav tako grozijo resne posledice.

Zgodbe Mojce Kumerdej se večinoma osredotočajo na posameznikovo identiteto in na meje njegove svobodne izbire znotraj okvirov družbenih odnosov. Večinoma jih naseljujejo junaki, ki nosijo neke tipizirane lastnosti današnjega Slovenca, dogajanje pa sprožajo različne situacije, v katerih se znajdejo. Njihova resničnost je tako zaznamovana bolj situacijsko kot karakternost. Zgodbam, kakršni sta na primer *Vsiljivec* in *Siromaki*, tako umanjka večplastnost, saj slonita na karikiranosti junakov, medtem ko se zdi, da je tisti del njihovih osebnosti, ki skozi te splošne poteze ni prepoznaven, avtorici nekako samoumeven. V zgodbi *Vsiljivec* se uspešen plastičen kirurg, torej tip dobičkarskega povzpelnika, ki se večinoma zapleta s svojimi vizualno bolj ali manj "popolnimi" pacientkami, nepričakovano in fatalno zaljubi v umetnico, ki je od njih bistveno drugačna. Toda njuno razmerje se zlomi ob nepremostljivi

oviri: izbrankinem mačku Thoru, ki je do svoje gospodarice skrajno posesiven in tudi zaščitniški, ter ob junakovi nezmožnosti, da bi mačka dojemal drugače kot tekmeča. V zgodbi *Siromaki* imamo opraviti še z enim od pogostih likov s časopisnih strani, brezobzirnim in do skrajnosti vase zagledanim tranzicijskim podjetnikom, katerega nemara najvišji duhovni dosežek je bil, da se je podal na področje likovne umetnosti, se s svojem denarjem kljub pomanjkanju okusa vzpostavil kot mecen in med drugim dobresedno kupil dušo sicer obetavnega avantgardnega in družbenokritičnega mladega umetnika.

Nekoliko širše obzorje ponudita zgodbi *Včasih Mihael molči* in *Kaca*, ki sta najmočnejši v zbirki in morebiti nakazujeta večji poudarek na težje dosegljivih in razberljivih človeških globinah v pisateljičinem prihodnjem ustvarjanju. V prvi avtorica načelo nevidne "temne snovi", ki določa zgodbo v ospredju, elegantno izpelje skozi pripoved devetletne deklice, ki intenzivno čuti, da je njena navzven popolna, bogata in uspešna družina v resnici prizorišče zlorabe in tragedije. K dokončnemu spoznanju ji pomaga namišljeni prijatelj, duh umrlega prijatelja Mihaela, ki ob zanj nerazumljivem dogajanju preprosto molči in ji s tem omogoči, da resničnost postopoma dojame sama. Vohunska zgodba *Kaca* je edina postavljena docela izven slovenskega konteksta. Njenega glavnega junaka, agenta izraelske tajne službe, nasprotniki zajamejo in izpostavijo usodi, nemara hujši od smrti: psihološkim tehnikam, s katerimi skušajo docela razgraditi njegovo identiteto in osebnost nasploh.

Kakšen je torej odnos Mojce Kumerdej do bralcev v pričujočih zgodbah? V bistvu ne zelo drugačen od odnosa, kakršnega je skozi zgodovino vedno gojil "glavni tok" slovenskih literatov. Spreminjajo se teme in podarki, nespremenjena pa ostaja pozicija pisateljev, ki v zgodbah o poteh in stranpoteh sodobnega časa ne pustijo svojim junakom zadnje besede, temveč nam skozi posredno ponudijo marsikateri splošen nauk oziroma občo interpretacijo dogajanja, kakršna zadeva "vse nas v teh časih". Ali povedano drugače: V zgodbah Mojce Kumerdej se prepletajo glasovi zelo različnih ljudi v zelo različnih okoliščinah, a nam še največkrat povedo o sebi le tisto, kar od njih že tako ali drugače pričakujemo.

Zdenko Kodrič

Peter Kolšek: *Vaserkeber in druge dogodbe*.

Maribor: Litera (Nova znamenja), 2010.

Peter Kolšek je pomembno ime slovenskega novinarstva. Njegove kolumne in njegovi komentarji, ki izhajajo v časniku Delo, so traktati, ki so se – kot javni artefakti – že zapisali v žurnalistične anale. Bralec je najprej začuden nad tem, da kolumne in komentarji izidejo v knjižni obliki. Očitki, češ zakaj v digitalizirani dobi na novo tiskati časnikarske izdelke, gredo tudi na rovaš založbe. Toda če bralec Kolškove dogodbe prebere v enem samem zamahu, se naleze prepričanja, da knjižna oblika ni pomota niti strel v prazno. To ni abotna strategija za dialog med avtorjem in bralcem, marveč sistemska rešitev branja in pisanja. Kolšek z zbranimi kolumnami in komentarji, ki so izhajali v Sobotni prilogi in na kulturnih straneh Dela od januarja 2001 do marca 2010, dokazuje, da je izreden erudit in še več: odličen poznavalec slovenske družbe, njenih kompliciranih političnih, kulturnih ali nacionalnih vprašanj.

Besedila so v knjigi z nenavadnim naslovom razvrščena kronološko. In takšna odločitev je popolnoma pravilna, saj tako bralec lažje sledi Kolškovim kritičnim in odobravajočim razmislekom o državi in ljudeh, o kulturi in politiki. Če se najprej ustavim pri naslovu *Vaserkeber in druge dogodbe*, je nujno pojasnilo: Kolšek v uvodnem besedilu z naslovom *Vaserkeber* napiše, da je nekoč živel duhovnik, ki je Boga slavil tako, da se je boril zoper alkoholizem in surovost. Zaradi tega so mu ljudje kmalu dali vzdevek Vaserkalan. Vaserkeber je logično nadaljevanje svete vojne proti slovenskemu pijanstvu. Kolšek župnika Kalana spretno poveže z nekdanjim ministrom Kebrom, ki je pred desetimi leti predlagal zakon o omejevanju alkohola. Potemtakem je Vaserkeber Kolškov logičen žurnalističen "izum". Toda glavni poudarek ni na vzdevkih; avtorju uspe besedilo zaokrožiti tako, da je njegov komentar večplasten in ne nazadnje tudi nekoliko naklonjen predlogu ministra Kebra. Kolšek namreč zapiše, da Keber ni represiven Rugelj in tudi ne idealističen župnik Vaserkalan.

Iz slednjega so se pred sto leti norčevali liberalci, iz Vesperkebra pa skoraj vsi Slovenci, opozori Kolšek. In podobnih dogodkov je v knjigi še več. Vse imajo skupno stičišče: opozarjajo na odprta vprašanja in, kar je še posebej pohvalno, vsi Kolškovi komentarji so tudi zaključeni s problemskim razmislekom, ki nakazuje rešitev. Kolumnist mlajše generacije Jasmin B. Frelih bi jo lahko razumel takole: “Ni na nas, da zakoličimo pomen. Mi samo odločamo. Izbiramo.”

Sedemdeset kolumen in komentarjev je napisanih z veliko mero kritičnosti, iz njih vejejo kronične težave, ki jih povzročajo posamezna javna in politična veličastva. Kolšek skuša z besedili vplivati na beročo javnost s svojo notranjo močjo, ki po navadi zraste iz posameznikove nemoči. Če pisec oziroma opazovalec ljudi in dogodkov ujame posameznikovo nemoč, se zgodi dvoje: napiše dober komentar in vpliva na javno mnenje. Kolškova knjiga časnikarskih besedil v slovenski prostor ne prinaša revolucionarnega premika, vnaša pa učno snov o tem, kako pisati kolumne in komentarje. Pisanje je namreč za zgled ne le prihajajoči mladi generaciji novinarjev, ampak tudi starejšim časnikarjem, ki še zmeraj ne razlikujejo komentarja od poročila in kolumne od uredniškega stališča. Četudi iz knjige tu in tam švigne liberalna, da ne rečem levičarska puščica v tarče desnih oziroma konzervativnih političnih grupacij (tudi umetnikov), je Kolškovo pisanje objektivno, racionalno in kritično do vseh političnih opcij in vlad v Republiki Sloveniji. Besedila osvetljujejo napake oblastnikov, tajkunov, umetnikov, podjetnikov in ekonomistov, ki se navdušujejo nad idejami Mića Mrkaića. Kolšek ne osvetljuje le “napake” v sistemu, marveč tudi opozarja na ugodja prihodnosti. V tem kontekstu še posebej pade v oči besedilo o elektronski knjigi. Mirno lahko zatrdim, da gre za antologijski esej, ki na luciden in humoren način govori o “eliminaciji literarnega teksta in eksploziji zasebniške medkulturnosti in polliterarnem babilonu”. Takoj za njim uvrščam esej z naslovom *Brižinski spomeniki ali koliko je kaj vredno*. Avtorja je v premišljevanje in pisanje “prisilila” dražba Picassovega platna *Fant s pipo*. Slika je v Londonu na dražbi dosegla vrtočljivo ceno, 104 milijone evrov. Na drugi strani morja in daleč od Londona so pred stoletji nastali *Brižinski spomeniki*. Kolšek bralcu izda, da so vredni šest milijonov evrov ali 500 avtomobilov srednjega razreda. Primerjava je arogantna, vendar ustrezna, saj Kolšek na prefinjen način primerja vrednosti in cene z absurdi, kot so mrtev generalni sekretar OZN Kofi Anan in Osama bin Laden. Če je prvi vreden deset kilogramov zlata, drugi pa 50 milijonov dolarjev, imajo *Brižinski spomeniki* – glede na globalna trupla – solidno izklicno ceno, poudarja in prepričljivo opozori na globalno vrednostno situacijo, ki je nekakšen mutant sodobnih vrednot.

Še posebej navdušujoči so spominski fragmenti, ki jih Kolšek posveča Vladimirju Bartolu, Svetlani Makarovič, Edvardu Kocbeku, Danetu Zajcu, Zoranu Mušiču, Lojzetu Kovačiču, Jožetu Toporišiču, Andreju O. Župančiču, Pavlu Golii in Tarasu Kermaunerju. O slednjem se je v svojem značilnem slogu (5. maja 2005) spraševal, kaj se je zgodilo, da je Kermauner iz nekajletne anonimnosti spet stopil pred javnost? In najde odgovor: odkrili so ga mladi iz kroga Beletrine, generacija, ki takrat, ko je šel v svoj kraški azil, še ni javno vihtela peres, niti brusiti jih še ni začela. Zanje je TK starec iz bližnje davnine, intelektualna legenda, prvovrstna trofeja. In prav ti mladi so prišli z njegovo pomočjo do slave, saj jih je Kermauner razglasil za največje pisatelje. Omenjeni zapisi so nekakšni literarni kroki, ki bralca ne le ozaveščajo o rečeh in ljudeh, marveč ga tudi opominjajo, da imen, likov in njihovih usod ne sme pozabiti za nobeno ceno. Kolšek o Zajcu, na primer, pravi, da je slovenski pesnik, ki je iz subjektivnega sveta umaknil idealitete, iz družbene realnosti pa iluzije. Tudi za Kovačiča ima primerno sintagmo: njegova dela so eminentna evropska literatura.

Kolškov *Vaserkeber* zahteva bralca s kondicijo in znanjem. Njegove meje pisanja so tako široke, da brez brskanja po spominu ne gre. Če je Kolškov esej v časopisu udaril z glavico na žeblico, jo v knjigi skorajda zgreši, kajti bralec se mora pogosto vračati v zgodovino in primerjati misel s časom in prostorom, v katerem je nastajala avtorjeva zgodba. Včasih se zdi, da je prav to iskanje zgodovinskega konteksta čarnost Kolškove knjige in da njegove časnikarske pomisli niso streljale mimo ali kot je zapisano na zavihku knjige: komentarji in kolumne "demokratizirajo sicer odmaknjeno esejistično zvrst – to so eseji za vsakdanjo rabo".

Milan Vincetič

Dušan Jovanović: *Nisem.*

Ljubljana: Študentska založba, 2011.

Naj začnem kar naravnost: Dušan Jovanović (1939), ki ga literarni/dramski javnosti ni treba posebej predstavljati, se je v svojih “pozni” letih odločil za pesniški prvenec; najbrž so se pričujoče pesmi v njem ves čas izpisovale, morda jih je tudi sproti beležil, dejstvo pa je, da so prav zaradi avtorjeve zrelosti/modrosti izšle pravi čas. To so preprosto pesmi, ki želijo z impulzivno odrsko naracijo, z geminacijami ter ponavljajočimi se (istimi zanikanimi) glagoli posrkati sokr(i)vico vsakdana ter se vrniti kot bumerang “emisij sramot, ki se najhitreje razkadijo”. Pesnikov iskreni revolt torej ni “upor brez razloga”, saj se predobro zaveda dileme, ali “mi je opešal sluh / ali tišine ni več”, zato je odveč vsaka naivnost, saj “ne bo več zbiral zvezdic in čebelic” niti ne bo “podpisal nobene peticije več”. Še več: njegov radikalizem celo preraste v trmoglavost, češ “brišite me / brišite / z vseh seznamov”.

A Jovanović se ne umakne v pasivnost, v brlog, v katerem bo renčal, tudi se ne preda (krščanski) solznodolinski mantri, kaj šele (samo)pomilovanju, ne, njegov glas (za)zveni nabrušeno in pikro, vendar brez vznemirjenosti, ne želeč vrniti zasvinjano življenje “v stanje / prvobitne čistosti”. Ni torej katarze niti opravičila, je samo nenaveličan “strah v kosteh” in “beg iz ene knjige v drugo”, iz nekoč v danes.

Vsakdanje bizarnosti, najsi gre za strah pred injekcijsko iglo, pred bogom ali pred tem, “da bi se še enkrat podelal v hlače”, so obsceno minorne, zato jih zlahka premaguje tudi z molkom, ki ga je “najmanj takrat ko nimamo kaj povedati”. Njegov krik tako ostaja nevsiljiv glas naše vesti, naše subjektivitete, ki je (naj)bližje “luzerjem” (*Mati moja, kakšen luzer!*).

Dušan Jovanović se kot plodovit dramski pisec in režiser še kako zaveda, da so (skoraj) vsi junaki/nastopači predvsem luzerji, da svoj manko večinoma kompenzirajo v paradigmo, češ “en kos prodajo, / drugega pa obdržijo zase”, kajti “reinkarnacija se dopolni / v posodi živega telesa, / ki si ga nova duša / deli s starimi podnajemniki”. Pesnik torej ne verjame v

silni (revolucionarni) preobrat, kajti "kamorkoli se človek obrne, se zaleti v nekakšna vrata", vrata, na katera Jovanović pogumno pokljuka, včasih vanje tudi brčne, medtem ko se večina kar obrne.

Kajti vse je minljivo in relativno, saj "enkrat prodáš pod roko / enkrat prodáš drago / enkrat prodáš pod ceno / nazadnje pa daš oglas / zaradi selitve na oni svet", zato "prodám vse kar imam". In to so predvsem sejmarske kramarije, ki se je, "hudiča, ne naveličajo" in na katero čakaš v vrstah "in dočakaš skoraj vse, kar ti srce poželi". In doda: "Razen dostojanstva." In prav na tej prolegomeni sloni pričujoča knjiga, češ "po komuniciranju z velikim svetom / se prileže valjanje na domačem kavču, // kjer te oko globalne kamere ne doseže". Pesnik s stoično zadržanostjo, češ "imam veselo novico, a se je ne veselim", odkriva plast za plastjo naše biti, značajeve, (nad)vlade kapitala ter se posmehne domačim političnim igrarijam.

In kaj mu torej preostane? Da počaka dan, "ko bo snedel samega sebe"? Da se sprijazni, da je "Pubi (pes, op. p.) njegov alter ego, / in (da) vse, kar njega pesti, / mene še čaka"? Reši/rešuje ga je le ironija ter dvom o zaumnosti življenjskih skrivnosti, ki so si jih nekateri prisvojili kot predmet manipulacije z drugimi (jasnovidnost), dvom, ki ga upesnjuje z retoričnim podobjem, s katerim se, prav zaradi uporabe vseh jezikovnih socialnih plasti, približuje žlahtnemu verizmu, tega pa začini tudi z mehkiimi lirskimi podobami.

Čeprav je lirski subjekt obložen s spomini, ki jih mnogokrat prikliče kot fotoreminiscence, ni v preži zolajevskega *j'accuse* niti v drži samozave-rovanega (avto)biografa, temveč zgolj lucidnega pričevalca, ki se obrača predvsem nase ter v sebi najdeva (če?) tudi odgovore. Kljub grencu pa sveta ne bi radikalno obrnil na glavo, kaj šele ga "izboljšal", saj mu prav vsakdanja scenarija ponuja obilo bolj ali manj pretresljivih kadrov in sekvenc, ki kar sami vstopajo v nenaslovljene pesmi. Zakaj nenaslovljene: preprosto zato, ker tudi bibavičnim dnevom, naj se še tako šibijo od dogajanja, sproti pozabljamo imena. Ne pozabljamo pa razvalin in razbitin, ki so jih naplavili v nas.

Zato pritrjujem zapisu na zavihku knjige, da je vse v tej knjigi "izrečeno s tisto mero patosa in avtorefleksije, dramske piruete in pisateljske prefriganosti enega od živečih slovenskih klasikov, da je posladek za petične bralce, ostale pa napeljuje k temu, da nemudoma postanejo pesniški gurmani". To je poezija, ki ne ovinkari, zato se je tudi slekla do golega, da bi končno preskočila kitajski zid, pred katerim se pesnik znajde na naslovnici tudi v podobi (samotnega) kavboja z lasom. Pesniška knjiga, ki bo s svojo iskričnostjo ter neposrednostjo dodobra osvežila sodobne pesniške vode.

Mlada Sodobnost



Dragica Haramija, Janja Batič

Miklavž Komelj: *Kako sta se gospod in gospa pomirila.*

Ilustriral Zvonko Čoh.

Ljubljana: Mladinska knjiga (Knjižnica Čebelica, 426), 2009.

Slikanica Miklavža Komelja in Zvonka Čoha *Kako sta se gospod in gospa pomirila* je bila dvakrat nominirana, in sicer se je uvrstila med pet najboljših slikanic za nagrado izvirna slovenska slikanica 2010 in med deset nominiranih del za nagrado desetnica 2011. Gre za vzorčni primer naslovniško odprte slikanice, ki nagovarja otroke in odrasle, seveda na različnih nivojih sprejemanja besedila in ilustracij.

Realistična kratka zgodba je na besedilnem in ilustrativnem nivoju začinjena z obilico humorja, včasih se je namreč prav lepo nasmejati odraslim, kadar počnejo neumnosti, to pa zmorejo razumeti tudi (ali predvsem) otroci. Glavna literarna lika sta gospod in gospa, lastnih imen nimata. Predstavljata torej slehernika, ki bi se jima lahko dogajalo enako. Ko pogledamo naslovnico in slikanico razpremo, se pred nami pojavi pogled na balkon. Na levem balkonu se čez ograjo nagiba nasmejan fant in opazuje prizor na sosednjem balkonu. Na njem gospod in gospa uživata drug z drugim in s številnimi golobi, na okenski polici sta zavoja koruze, na vrveh se suši perilo. Iz dobrohotnih izrazov gospe in gospoda pač ne bi mogli sklepati, da ni bilo od nekdaj tako. Ob pogledu na naslovnico nas resnično začne zanimati, *kako sta se gospod in gospa pomirila*? Prebivalci bloka in tisti, ki smo to vsaj nekaj časa bili, se moramo čuditi tej harmoniji. Bolj poznan nam je zagotovo naslednji prizor. Prva slika prikazuje pogled iz stanovanja na balkon, moža, ki od silnega besa stiska pesti, in hudo ženo, ki nemočno kaže proti golobom. Jata golobov je upodobljena pod besedilom predhodne strani in se nadaljuje v prvo sliko, s čimer se občutek, da so golobi prevzeli nadzor nad življenjem nesrečnega para še stopnjuje. Jeza in bes se potencirata na naslednji strani. Pod besedilom so upodobljeni golobi, ki predrzno sedajo na vrvi za perilo, medtem ko

jih na naslednji strani gospa ježno podi z metlo. Prizor je podan nadvse hudomušno, saj se nam odpira pogled tudi na preostale balkone in njihove stanovalce. Vsaj dva soseda dogajanje privoščljivo opazujeta in se muzata ubogi razjarjeni gospe. Tukaj slike govorijo tudi o življenju v bloku, sostanovalcih in seveda posebni kategoriji, o sosedih nad nami. Gospod in gospa sta torej živela v prav prijetnem stanovanju v mestu, strašno pa so ju motili golobi, ki so sila radi posedali na njunem balkonu. Odločila sta se, da jih bosta s svojega balkona za vselej pregnala. Napela sta vse sile: vse dni sta stražila svoj balkon in jih odganjala. Tretja slika nam kaže "vojaka", pozo, ki jo je oborožen z metlo zavzel gospod. In ko že vse kaže, da sta golobe pregnala, se zgodi najhujše, kakec sredi balkona. Kot da ne bi mogla verjeti svojim očem, se gospod in gospa sklanjata h kakcu, medtem ko nad njima na balkonski ograji brezskrbno sedi golob. Golobi pač nimajo skrbi in prav vseeno jim je, ali se razburjamo ali ne. Gospod in gospa sta bila od preganjanja golobov že popolnoma izmučena, zato sta se odločila, da vsaj za en dan odpotujeta na izlet, "naj se medtem z balkonom zgodi kar koli". In kam sta šla? V Benetke!!! Miklavž Komelj na tem mestu zgodbo z antitezo, ki ji doda dramatično hiperbolo (sovraštvo do golobov – odhod na izlet – Benetke, polne golobov), obrne v popolnoma nepričakovano smer.

Naslednja slika na dveh straneh bralca popelje v Benetke. "Z vlakom sta se peljala do beneške železniške postaje, od tam pa z ladjico prav v središče mesta, do slavnega Markovega trga." Ilustracija nam razkrije, da sta bila očarana in prevzeta, še preden sta zakorakala na znameniti trg. Benetke, ki so dom na tisoče golobov, ti pa se mirno sprehajajo med turisti, tudi njiju v hipu očarajo. Na ilustraciji se namreč odpre pogled na majhen Trg svetega Marka (*Piazzetta San Marco*), ki se razprostira med Doževo palačo na desni in knjižnico na levi, vidimo še znameniti *campanile* oziroma zvonik in Baziliko sv. Marka. Do slavnega Markovega trga še niti prišla nista, ko sta se gospod in gospa, očarana nad ljubkimi golobi, že fotografirala v njihovi družbi. Golobi na tleh, v zraku, na klobuku ... vsepovsod golobi v sožitju s turisti, slikarji, glasbeniki ... z ljudmi vseh starosti, ras in velikosti. Ilustracija daleč preseže svojo prvenstveno vlogo osvetljevanja besedila in pove prav posebno zgodbo o veščini sobivanja. Tudi obe ilustraciji, ki sledita, nosita v sebi nekaj veselja, ki ga le-to prinaša.

Na vlakcu na poti domov sta gospod in gospa utrujena, a nasmejana in vedra, kot prerojena. Čeprav sta v družbi treh sopotnikov, jih sploh ne opazita. Njuno navdušenje in podoživljanje potencira fantič, ki brezskrbno drobi hrano v vagonu, gospod in gospa pa se sploh ne zmenita zanj. Težko

si predstavljamo, da bi bilo kaj takega mogoče pred njunim odhodom v Benetke. Na poti domov gospod in gospa ugotovita, da si Benetk sploh nista ogledala, temveč da ju je najbrž pot tja zanesla zaradi spoznanja, da so jima te ptice pravzaprav všeč. Vse pa se začne in konča na domačem balkonu. Gospod in gospa, par golobčkov na balkonski ograji in dva golobja mladiča v gnezdu. In ob vsem tem je prostor tudi za perilo na vrveh. Vse se da, če se hoče, le malo ljubezni je potrebne in majhen balkon je naenkrat dovolj velik za vse.

Ilustracije Zvonka Čoha hudomušno in hkrati globoko dopolnijo zgodbo, slikovito poudarijo vsa močna čustva, nas z domačega balkona popeljejo v središče Benetk in nazaj, ter nam sporočajo, da je življenje lepo in veselo, četudi nam kdaj pa kdaj pot prekriža golobji kakec. Zapremo slikanico in se zazremo v nasmejanega fanta: on že ves čas ve, *kako sta se gospod in gospa pomirila*. Ja, ni kaj, včasih je treba pogledati stvari malce drugače in življenje postane precej lepše ...

Gaja Kos

Irena Velikonja: *Lestev do neba*.

Ljubljana: Mladika (Knjižna zbirka Majnice), 2010.

Mama iz tretjega mladinskega romana Irene Velikonja je popolno nasprotje mame iz prvega (mama iz drugega pa po principu prej/potem omiljena kombinacija obeh) – če je torej mama iz prvega, z večernico nagrajenega *Poletja na okenski polici*, boleстно zaščitniška in obsedena z izmišljanjem prepovedi, ker njena hči pač ne počne nič takšnega, kar bi bilo treba *zares* prepovedati, je mama iz *Lestve do neba* za sina do skrajnosti in čez nezainteresirana. Pravzaprav karikiran lik antimame. Mama, ki si “j” v Sonja spremeni v “y” in šele nato sina obvesti, da se bo z novim tipom preselila v Avstralijo. Tako, mimogrede, kot bi napovedala, da se bo za konec tedna odpeljala v Portorož. Ne, pravzaprav še bolj spotoma, kot bi navrgla, da bo skočila do sosede na kavo. “Če je hotel, da ga je ona imela rada, je moral skrbeti zase, kakor je vedel in znal. Da je imela čim manj problemov z njim. Da ji kar se da olajša zadevo.”

Lik mame oziroma odnos med mamo in najstniškim otrokom – gimnazijcem/gimnazijko – je v delih Irene Velikonja vselej izjemno pomemben, sploh ker so očetje tako ali drugače ali vsaj znaten del časa odsotni. Tudi v življenju Luka, protagonista *Lestve do neba*, je očetovska figura navzoča predvsem v obliki nakazil preživnine, kar pa se drastično spremeni, ko mama odfrči v Avstralijo. Fant namreč, ne da bi ga kdor koli kaj vprašal, kaj si o vsem skupaj misli, pristane pod isto streho z odtujenim očetom, v čigar svetu so edina merska enota evri. Naveza oče-sin sicer ne traja prav dolgo, ker se izkaže, da je izvor očetovih evrov nekoliko sporen, a vendarle dovolj časa, da postane jasno eno – tako kot Lukovo mamo tudi njegovega očeta zaznamuje skrajna nazainteresiranost za sina. S to razliko, da je mama “le” ekstremno egocentrična, oče pa je kar lepo kriminalec. Fant je torej prepuščen samemu sebi oziroma družbi evrskih bankovcev, kar (šolska) okolica spretno povzame z eno besedo: kul. “Kul je bil zato, ker mu ni nihče težil. Lahko je delal, kar je hotel.” Če

najstniki počnejo, kar hočejo, in so pri tem še znatno finančno podprti, se to utegne slabo končati, kar bržkone posumi marsikdo (razen večine najstnikov, seveda). In tudi se, kajti Luka se postopoma znajde v niču, brez navodil za uporabo življenja, odvajen govorjenja, pojasnjevanja in izpovedovanja. Denar nanj prilepi slabo družbo, navidezne prijatelje, za katere je zanimiv predvsem kot sponzor cigaret in pijače, skupaj z njimi pa se nanj prično postopoma lepiti nezadostne ocene in neopravičene ure. Da je mera polna, Luka doživi še en ekstrem – potem ko začne očetu dihati za ovratnik policija, rezident luksuznega stanovanja tako rekoč čez noč ostane še brez strehe nad glavo!

Sicer pa nisem bila povsem natančna, ko sem zapisala, da je Luka protagonist romana – pač, ni pa edini, kajti izpostavljena je tudi zgodba Pie, osamljenega, izločenega dekleta, ohromljenega od strahu, da je tudi sama tako “čudna” kot njena mama, ki je duševna bolnica. O maminem stanju se doma ne govori, ne oče ne teta Ema, ki sebe in brata neumorno predstavlja kot trpeča subjekta, ne rečeta bobu bob. Pio dokončno dotolče mamina smrt in tako imamo kar naenkrat dva zares trpeča mladostnika in, kot takšnemu razvoju dogodkov pritiče, depresivno ozračje.

Tako zastavljen roman ima dva zanimiva fokusa. Prvič, izpostavlja destruktivne posledice igre videza in resnice: tako Luka in Pia sta pod lupino (če si izposodim iz knjige *Leto v znamenju polža*), ki jo postavljata na ogled sošolcem, staršem in drug drugemu, popolnoma drugačna od vtisa, ki si ga ustvarja okolica, konec koncev – paradoksalno, a psihološko ustrezno utemeljeno in motivirano – tudi na njuno lastno željo. Drugič, roman je zgovorna kritika neodgovornih in nedoraslih staršev, ki za sabo ali ob sebi puščajo zanemarjene in zapuščene otroke. Žal pa ni povsem posrečena izpeljava omenjenega – sprva neugodna, nato resna in slednjič težka situacija je namreč podana nekoliko neprepričljivo, torej ekspresivno medlo (bi bilo nemara drugače, če bi imeli opraviti s prvoosebno pripovedjo?); bralcu je jasno, da je protagonistoma pri srcu peklensko, a njuna usoda ga vendarle ne zadane v smislu brce v trebuh ali stiska za vrat. Zaveda se je, a je ne začuti (oziroma vsaj ne izrazito), spremlja jo torej bolj razumsko kot čustveno. Besedilu torej manjka komponenta emocionalne učinkovitosti, ki bi dala tako zastavljeni zgodbi pravi presežek, bralcu pa močnejše in trajnejše izhodišče za premisleke ob in po branju. Poleg tega si utegne bralec spotoma zastaviti še nekaj bolj obstranskih vprašanj: Kako da učno uspešna Pia ne razume besede alternativa? Predpostavimo, da učiteljici uide: “Ali je tvojim staršem sploh mar zate?”, ampak ali po burni Lukovi reakciji res ne uvidi svojega pedagoškega in psihološkega spodrseljaja in mora razredu zastaviti vprašanje: “A sem kaj

takega rekla?”? Ali ni scena na pošti, kjer Luko ožigosajo za kriminalca in huligana vendarle malo privlečena za lase?

Lestev do neba ima skratka zanimive vsebinske nastavke in domisleke (na primer v ekstrem “nestarševstva” priterani starševski figuri), vendar so ti, kot že rečeno, ubesedeni na ne najbolj posrečen oziroma učinkovit način. Več fokusa na omenjeno in nemara tudi rahel zasuk od avtoričinih tako rekoč ustaljenih tem (gimnazijsko življenje, najstniška zaljubljenost, odnos starši-otrok, predvsem mama-otrok; sploh podobnost med njeno zadnjo mladinsko knjigo in predzadnjim romanom *Leto v znamenju polža* je v nekaterih segmentih resnično precejšnja) bi bil prihodnji knjigi bržkone v prid in bralcu v zadovoljstvo.

Sodobne teatralije



Vesna Jurca Tadel

Mali odri, večji domet

Ob koncu sezone, ko so vsi veliki topovi že izstreljeni, po navadi poskusim odplačati vsaj nekaj dolgov in si hitim ogledat predstave, ki sem jih zamudila. Tudi letos se je zgodilo, da so to večinoma mali odri, in spet se je, vsaj večinoma, izkazalo, da jih nikakor ne gre spregledati.

10. marec 2011, Mala scena MGL – Karl Schönherr: *Hudič babji* (ogled ponovitve; premiera je bila 10. februarja 2011)

Karl Schönherr, avstrijski dramatik, nekdanj postavljjan ob bok Arthurju Schnitzlerju, je danes precej neznano ime; tudi zvrst, ki jo je pisal – ljudska drama, ki jo je leta 1908 presenetljivo spravil na oder Burgtheatra – danes seveda ni običajna na repertoarjih naših gledališč. Pa vendar sem se letos na začetku sezone v Kranju že navduševala nad imenitno Buljanovo postavitvijo *Lovskih scen iz Spodnje Bavarske* bavarskega dramatika Sperra, ki se s tem žanrom inteligentno poigra in nudi za današnji čas dobrodošlo svežo poanto. A čeprav primerjava med tema avtorjema v resnici ne seže kaj dosti dlje, lahko tudi za Schönherrja ugotovimo, da je danes vznemirljiv prav zato, ker s svojim izčiščenim, poetičnim jezikom in posebno stilizacijo dogajanja omogoča izrazito distanco in predstavlja mikaven uprizoritveni izziv.

In ta izziv je režiserka Mateja Kolečnik, to se iz uprizoritve dobro vidi, sprejela z zvrhano mero navdiha. Očitno ji zares leži neki poseben tip dramatike suhega stila, z le na videz preprosto zgodbo, pod katero pa tlijo divje strasti in se skriva marsikaj nepričakovanega. Takšna je tudi Schönherrjeva preprosta štorija o ljubezenskem trikotniku, ki se dogaja nekje v zakotju med možem, ženo in mladim graničarjem: past, v katero želi mož, ki se ukvarja s tihotapljenjem, s pomočjo ženinih čarov ujeti graničarja, je na koncu seveda usodna zanj. Poigravanje z erosom je pač

nevarno. Kolečnikova je našla pravi ključ za to zmes kmečke povesti, prežete z elementi kriminalke in socialne drame, saj je uprizoritev peljala na dveh nivojih: s kvazirealističnim prikazom zgodbe in skrbno izbranimi stiliziranimi elementi, ki vnašajo dvoumnost, včasih tudi komentar.

Posebno dinamiko in zanimivo mizansceno omogoča predvsem izvrstna scenografska zasnova (Henrik Ahr), strma klančina z vrhom tik pred publiko, tako da igralci izginjajo in se nepričakovano pojavljajo, podobno kot v lutkovnem gledališču. Glavni režiserkin poudarek pa so bili posebni, odlično izvedeni pevsko-plesni vložki med posameznimi prizori (v nemščini troglasno *a capella* zapete ljudske pesmi), formalno uporabljeni kot potujitveni efekt, ki ustrezno odmerjeno in variirano vnašajo po eni strani dobršno mero parodiranja tovrstnega izražanja domoljubja, po drugi strani pa opozorijo na strahovito omejujoč kalup, v katerega so liki pravzaprav ujeti.

Ta dvoumnost leži tudi v osnovi vseh treh igralskih kreacij, zlasti pa odlične Viktorije Bencik, k. g., ki s svojo mehko, na videz (in na začetku, zdi se, tudi dejansko) nedolžno erotičnostjo privede igro do (samo zase) zmagovitega konca: včasih se skoraj zazdi, da sta Gregor Čušin kot pohlepni mož in Jurij Drevenšek kot predvsem vodljivi ljubimec bila od tega hudiča babjega že od vsega začetka načrtno izigrana; a samo na trenutke, saj bi bila taka interpretacija preveč preprosta. Igralci le postopoma odstirajo skrite in nepričakovane plasti v odnosih med protagonisti in držijo gledalca v napetosti vse do končnega razpleta.

Izvrsten, na poseben način zabaven gledališki večer, formalno do skrajnosti izpiljen, vsebinsko pa nalašč nedorečen in intriganten.

12. maj 2011, Mala scena MGL – Tom Dalton Bidwell: *Družba na poti* (ogled ponovitve; premiera je bila 15. decembra 2010)

Iz čisto drugega vica je drama *Družba na poti* sodobnega mladega angleškega dramatika Toma Daltona Bidwella, vendar utrjuje Malo sceno MGL kot polje, kjer se odvijajo zgodbe, ki so sicer male, a hkrati tiste, s katerimi se publika najhitreje identificira in poišče z njimi vzporednice v svojem življenju; pa tudi kot prostor, kjer se obravnavajo nekatere manj vidne, zanemarjane tematike.

Družba na poti se odvija v hotelski sobi v provincialnem angleškem letovišču Blackpool. Travestit Stella in George se v njej očitno redno dobivata na podlagi nenavadnega "dogovora", ki od Georgea terja, da le v perilu leži zraven Stelle v postelji; za ta fingirani ljubezenski sestanek

pa Stella Georgeu plačuje. On se bori z nelagodnim občutkom, da to, kar počne, ni normalno, zato se nenehno panično boji, da bi kdo ta dogovor razkril. Zaplet, s katerim Bidwell poseže v to nenavadno izhodiščno situacijo, polno na videz klišejskega dialoga, iz katerega pa nenehno proseva prikriti Stellin podrejeni položaj v tem njunem aranžmaju, je nekoliko neroden. George namreč hotelskega slugo, ki prinese sendviče, iz strahu pred razkrinkanjem udari po glavi, in ker oba s Stello mislita, da je mrtev, se ga poskušata znebiti, kar pripelje do zaostritve in temeljnega preizpraševanja njunega odnosa. Konec je "srečen"; sluga ni mrtev, George pa končno spozna, da potrebuje Stellino "družbo na poti", in bosta skupaj odpotovala v Španijo.

Presežek te igre ne leži v zunanji zgodbi (ki je včasih res na meji banalnega in celo verjetnega), temveč v subtilnem tkanju odnosa med Georgeom in Stello. Bidwell to prikaže skozi občutene, dobro niansirane, tudi s svojevrstnim humorjem prežete dialoge tega "para", kar v predstavi toliko bolj pride do izraza v odlični interpretaciji Milana Štefeta in Uroša Smoleja. Iz njunih besed je razvidno, da se dobro poznata, jasno pa je tudi, da je – vsaj sprva – Stella tista, ki Georgea potrebuje, saj to daje nenehno vedeti z do zadnje potankosti premišljeno obrazno mimiko in gestami, s tem, ko mnogokrat poskuša pri Georgeu zaznati ali vzbuditi odziv, na podlagi katerega bi lahko sklepala, da mu zanjo ni vseeno. Te njene izrazito "ženske" poskuse Milan Štefe zavrača z neprisiljeno dozo "možatosti"; brezbrizno, naveličano, prisiljeno prijazno, nekajkrat pa tudi živčno in zanalašč grobo jih briskira, saj si do konca noče priznati, da druženje s Stelo tudi njemu predstavlja rešitev iz samote, pa naj bo njun aranžma še tako nenavaden in nedorečen.

V diskretni režiji Alena Jelena, ki se povsem osredotoča na dinamiko odnosa med Stello in Georgeom, je *Družba na poti* subtilna, na trenutke tudi zabavna predstava, ki spregovarja predvsem o obupni človekovi potrebi po družbi na poti življenja.

31. maj 2011, Mala scena MGL – Simon Stephens: *Harper Regan* (ogled ponovitve; premiera je bila 3. marca 2011)

V serijo predstav o medčloveških odnosih sodi tudi drama sodobnega angleškega dramatika srednje generacije Simona Stephensa, ki svojo zgodbo stke na pogumni odločitvi naslovne junakinje Harper Regan, da v nasprotju z racionalnim argumentom prisluhne svojim notranjim vzgibom, si brez dovoljenja vzame dopust in odpotuje iz Londona v

Manchester obiskat umirajočega očeta. Kaj ta na prvi pogled drobni znak upora dejansko pomeni, se razkriva sproti in postopoma in Stephens ta razkritja po igri razprši dovolj spretno, da obdrži zanimanje gledalca in Harperino epopejo zaokroži s pomenljivim koncem.

Po eni strani bi lahko rekli, da Harper po tej potezi doživlja same poraze: ve, da bo zaradi tega izgubila službo, s čimer neposredno ogrozi celo družino, saj spoznamo, da je edina, ki služi kruh; izkaže se, da je bila njena pot zaman, saj oče umre tik pred njenim prihodom; ko se potem tolaži s pijačo v nekem lokalu, se mora fizično ubraniti nasilnega osvajalca; ker se izogiba srečanju z materjo, prenoči v hotelu, kjer si privošči najetega ljubimca za eno noč; in ko se končno odloči za soočenje z materjo in njenim drugim možem, v mučnem razčiščevalnem spopadu izve, da jo je oče v bistvenem trenutku njenega življenja izdal: verjel je namreč, da je njen mož Seth kriv, in sicer na podlagi nikoli povsem razčiščene obtožbe pedofilije, ki je družino za vedno zaznamovala, saj so se bili primorani preseliti, Harper in Seth pa zamenjati vloge, saj je Seth zdaj že dve leti brezposeln. Po drugi strani pa se Harper vrne domov sicer osiromašena za nekaj iluzij, toda obogatena z marsikaterim spoznanjem. A objem družine, v katero se vrne, je varljivo varen. V zaključnem prizoru s hčerko namreč prizna, da tudi sama ni prepričana o moževi nedolžnosti; in čeprav na koncu vse tri vidimo pri na videz idiličnem zajtrku, vemo, da je družinsko tkivo trajno poškodovano. Pri tem se Stephens nalašč osredotoča samo na notranje odnose in ne poskuša biti družbenokritičen – kot bi lahko bil, če bi se Seth izkazal za nedolžnega, s čimer bi opozoril na nekatere absurdnosti današnjega časa, ko je dejansko nevarno že fotografirati otroke ob bazenu.

Stephensova igra, zlasti na začetku, vseeno hodi po robu teznosti, a le zato, ker dialogi in tudi nekateri liki mestoma zazvenijo klišejsko. Zdi se namreč, kot da so dialogi napisani po podobnem kopitu (lik govori v glavnem neobvezne banalnosti, zastranitve v dialogih naj bi vnesle dodaten, bolj angažiran element – npr. izbruh moškega v lokalu o sovraštvu do Židov), poteze nekaterih likov pa so pretirane (tak primer je Harperin šef). Temu se na začetku tudi uprizoritvi ni uspelo izogniti, poleg tega se je zdelo, da želi režiser Boris Ostan z nekaterimi detajli naenkrat in prehitro povedati preveč (na primer pojavljanje drugih likov v ozadju, nerodno spreminjanje scenografije ter zaostrovanje odnosa med prizorom v bolnišnici). Toda nepotrebni poudarki se pozneje umaknejo in se na koncu, tudi zaradi natančnega poantiranja in vodenja igralcev, zlijejo v pretresljivo celoto. Ostan namreč rafinirano poudarja tiste trenutke, ob katerih sprva le slutimo, da se za fasado na videz srečne družine skriva

neka travma, ki je nerazčiščena in ki družino zastruplja od znotraj; zlasti subtilno nakazuje zaljubljenost odnosa med zakoncema, med Harper in Sethom. Zato je tudi zaključek, ki dogajanje premakne v nekakšno sanjsko atmosfero, nekoliko spremenil, dodatno zaostрил in dokončno prežet s pesimizmom.

Jette Ostan Vejrup kot Harper preigra plejado čustvenih stanj, neizrečenih misli in spoznanj; njen lik popolnoma razumemo šele za nazaj, ko v celoti dojamemo kompleksnost njene situacije in (najbrž) brezizhodnost odnosa med njo in možem. Ostali – razen Marjane Jaklič Klanjšek, k. g., ki vlogo Harperine mame oblikuje kot kompleksen lik, saj pod fasado oblastne in sebične ženske skriva ranjeno, čuteče jedro – večinoma odigrajo po več vlog: Milan Štefe ostane v spominu v vlogi Setha, skoraj pohleven, a do konca zakrčen v svojem občutku krivde, kot ljubimec za eno noč pa nenavadno nežen in razumevajoč; Nika Rozman v izvrstnem, doživetem prikazu odraščajoče hčerke Sarah, ki poskuša globoko v sebi čisto po svoje predelati travmo zaradi očetovega “zločina”; Lotos Vincenc Šparovec po upodobitvah treh v osnovi podobnih mačističnih likov; Vito Weis, k. g., v opaznih vlogah dveh ranljivih in ranjenih mladeničev, ki na skrivaj hrepenita po človeški bližini.

Zgodba o Harper ne prinaša kakih epohalnih spoznanj, je pa v ponudbi Male scene MGL še en dragocen kamenček v mozaiku predstav na temo medčloveških odnosov in osamljenosti v današnjem času – na temo, ki je sicer tolikokrat obravnavana, da bi se morda lahko zdelo, da je že izpeta, a se vedno najde kak nov vidik.

24. maj 2011, Mala Drama, SNG Drama Ljubljana – Vinko Möderndorfer: *Nežka se moži* (ogled ponovitve; premiera je bila 15. aprila 2011)

Če sem si ob uprizoritvi Feydeaujevega *Bumbarja* v ljubljanski Drami (nekako blagohotno) prizadevala najti argumente za tovrstno repertoarno odločitev (navsezadnje Feydeau le spada med klasike in je utemeljitelj nekega žanra, ki ga je možno v današnjih časih dodobra zaostriti), in to čeprav si uprizoritev razen nekaj spretnih mizanscenskih rešitev ni prizadevala doseči kakega presežka, potem bi lahko tudi odločitev za Möderndorferjevo komedijo *Nežka se moži* sprejela s podobnim razumevanjem – zlasti glede na to, da gre v tem primeru za mali oder, ki praviloma prinaša nekako dopolnilo ali alternativo velikemu. Pa vendar: če pogledamo, kako Mala scena v Mestnem gledališču ljubljanskem nudi

precej bolj neprizanesljiv, oster in aktualen pogled na današnjo družbo, je težko pogoltniti krepak odmerek tako praznega in tankega komičnega tkiva, kot ga ponuja uprizoritev Möderndorferjeve komedije, za katero je avtor prejel celo nagrado žlahtno komedijsko pero.

Möderndorfer se v besedilu sicer ohlapno opira na Linhartovega *Matička*, a ga na razne načine parafrazira, parodira in posodablja: tako Matiček ni nabriti kmetič, pač pa petdesetletni samski slavist, nekdanji mamin sinček, ki si je v zadnjem trenutku komaj našel pravo družico in s tem ušel milo rečeno morbidni navadi pogovarjanja z mrtvo mamo, ki jo ima v žari na polici v dnevni sobi; Tonček ni od hormonov prekipavajoč študent, njegov neuspešni rival, temveč neizobraženi, s trgovsko logiko skozinskož prežeti in na nogomet nori avtomehanik; in Nežka ni z vsemi žavbami namazana zdrava kmečka punca, ki zna vsakogar zavrteti okrog prsta in vse speljati v svoj prid, ampak neodločna sodobna tridesetletnica, ki se ravna po tiktakanju biološke ure in išče predvsem potencialnega očeta za svojega otroka.

Naj se ekipa odličnih in (na ponovitvi, ki sem si jo ogledala) že dodobra uigranih igralcev ljubljanske Drame še tako trudi, da bi dodala čim več mesa in duha, nivoja predstave vseeno ne more dvigniti nad nivo komercialnih gledališč. Bojan Emeršič seveda blesti in zabava kot simpatično zmedeni in infantilno nebogljeni Matiček; Jurij Zrnec seveda blesti in zabava kot divje ljubosumni in brezsravno neizobraženi pripadnik srednjega sloja; Nina Valič seveda blesti in zabava kot med dvema možnima rešiteljema svojega problema povsem razpeta in posledično prikupno negotova Nežka. A situacije in komični obrati so povsem neizvirni in neinventivni, od vsakič manj smešnega ponavljajočega se pogovarjanja z mrtvo mamo v žari naprej.

Največji problem pa je, da uprizoritev v režiji Jake Andreja Vojevca jemlje besedilo za suho zlato in mu ni prav na nobenem nivoju poskusila dodati niti ščepca ironije. Tako ostaja celotna predstava na nivoju nerodnih slovenskih kvazikomičnih televizijskih nanizank, ki poskušajo kar največ iztržiti iz ene same domislice, ki jo zato ponavljajo v nedogled, dokler se povsem ne iztroši in na koncu ni več smešna. Tudi komedijski govor, katerega glavna značilnost je snovanje ljubezenskega slovarja, kar v praksi pomeni, da se Nežka in Matiček nenehno obkladata z redkimi ljubkovalnicami (tipa kahlica cartkana), se počasi iztroši. Tipičen simptom za preprosto uprizoritveno izhodišče, ki ne omogoči prav nobene distance, je scenografija (Nataša Černoša), ki je s kaširanimi starinskimi knjigami seveda namerno kičasta in nerodna (kot tako slavistično zavrtemu Matičku pač pritiče), a ne dovolj, da bi se iz same sebe norčevala.

Edini presežek v besedilu je epilog, kjer Möderndorfer presneti z nadvse sodobno in presenetljivo različico srečnega konca. Nežka se namreč izkaže za drugače prefrigano, saj za zasnovanje družinske celice uporabi kar oba kandidata in tako zaživijo v originalnem *ménage à trois*, ki ga združuje dojenček (bodoči slavist, seveda). Za prihodnost slovenščine se nam torej ni treba bati, bolj nas lahko skrbi, katerega od obeh ne preveč perspektivnih očetov si bo vzel za vzorčni model ... A tudi ta duhoviti in skoraj feministično obarvani zaključek so v uprizoritvi po nepotrebnem okrasili z dodanimi pojasnjevalnimi monologi, s katerimi se tudi znova po nepotrebnem pojavi prej že razrešeno vprašanje, kdo je otrokov oče.

22. maj 2011, Mini teater – Herman Melville: *Bartleby, pisar* (ogled ponovitve; premiera je bila 13. maja 2011)

Čisto nič ne škodi, če gledalec nove predstave ni vnaprej seznanjen s fenomenom Bartlebyja; če ne ve, da obstaja posebna številka Problemov iz leta 2004, posvečena temu Melvillovemu delu s filozofskega vidika, s prispevki od Deleuza preko Agambena do Dolarja; če ne ve, da naj bi Melville s tem delom vplival na Kafko in tudi na absurdiste. Če vnaprej ničesar ne ve, namreč od predstave tudi ne pričakuje “skrajne podobe ničča” ali “afirmacije tega ničča kot čiste, absolutne zmožnosti” (kot lahko beremo v gledališkem listu), temveč se lahko prepusti dogajanju na odru in v tem večino časa uživa: uživa tako v stvarni, nekoliko vijugavi pripovedi o nenavadnem pisarju Bartlebyju, v dovršeni igri vseh nastopajočih in v domiselnem pristopu srbskega režiserja Miloša Lolića.

Zgodbo pripoveduje advokat, ki zaradi obilice dela svojima zaposlenima prepisovalcema dokumentov, Puranu in Kleščarju, ter pripravniku Ingverju v pomoč vzame v službo še pisarja Bartlebyja. Ta se sprva lepo vključi v (že tako malce bizaren) vsakdan te pisarne, ki je podrejena muham Purana in Kleščarja (eden je siten popoldne, drugi dopoldne), nekega dne pa ga nepričakovano poruši s komaj zaznavnim uporom, ko se na ukaz nadrejenega odzove s preprostim, a globoko provokativnim in nevarnim: “Raje bi, da ne.” Pripovedovalec opiše začetni šok, ki ga hitro preide, misleč, da je bil to le enkratni zdrs, a ta “Raje bi, da ne” postaja Bartlebyjev vsakodnevni odgovor in izgovor, da polagoma popolnoma preneha delati ter v pisarni le še vegetira. Zgodba postopoma in z drobnimi podrobnostmi zadobiva vse bolj nerealne, skoraj absurdne dimenzije: pripovedovalec odkrije, da Bartleby v njegovi pisarni tudi stanuje in Bartleby ga celo hladnokrvno postavi pred vrata, ko neko nedeljo slučajno pride v svojo

pisarno. Pripovedovalčeva čustva se iz prvotnega usmiljenja – domneva namreč, da je za vse kriva Bartlebyjeva osamljenost – polagoma prevesijo v strah in odpor, pozneje v nelagodje, dokler ne ugotovi, da se ga mora znebiti. Poskuša ga postaviti pred vrata, a zaman; ne preostane mu drugega, kot da preseli svojo pisarno, Bartleby pa ostane, kot kos pohištva, nem, tih, sam. A Bartleby gre v nos tudi naslednjim najemnikom pisarne, ki posežejo po bolj radikalnih ukrepih, in čeprav ga pripovedovalec v navalu slabe vesti poskuša rešiti in mu ponudi celo, naj se preseli k njemu domov, se končno znajde v zaporu, kjer shira in na koncu umre.

V pripoved se vedno bolj vriva vrtoglavi občutek, ko se zamaje znani svet, ko se porušijo pravila, ko se zazdi, da obstajajo razpoke (kar se na primer zgodi pripovedovalcu, ko odkrije, da Bartleby na skrivaj živi v pisarni), ki ogrožajo trdnost postavljenih pravil. Bartleby s svojo pasivnostjo, svojim tihim in nedoločnim odporom po eni strani povleče za sabo in fascinira, tako kot vsaka nerazložljiva, skrivnostna stvar, po drugi strani pa kot predstavnik upora proti ustaljenemu redu seveda predstavlja nevarnost, tujek, ki ga je treba izločiti.

Uprizoritev pod vodstvom Lolića s svojo odprto gledališko formo, nadvse originalno nadgradnjo bralne uprizoritve, dopušča oziroma vzbuja enako večpomenskost kot branje Melvillove novele. Na začetku sicer vzpostavi jasen lik pripovedovalca, katerega identiteta pa se pozneje začne krhati oziroma prepletati, saj se začne postavljati tudi v vlogo Bartlebyja. Tako najprej pride na oder Igor Samobor (pred predstavo se giblje med obiskovalci, s čimer že nekako vnaprej poruši izhodiščno odrsko iluzijo), sede, nastavi kasetofon, odpre aktovko, iz nje sistematično zлага razne pripomočke, se pripravi na pripovedovanje in začne brati zgodbo, očitno kot neke vrste avtor, se vmes ustavlja, malo popravlja, nekatere besede črta ali podčrtava, si na poseben list skicira pisarno, da bi si jo lažje predstavljaj ali da bi preveril, ali jo je res dovolj natančno opisal; čez nekaj časa pride Janez Starina, tudi z aktovko, sede poleg njega, za nekaj časa prevzame vlogo Purana in Kleščarja, vmes pa opazuje Samoborja, kako bere, včasih z mimiko pokomentira (zavije z očmi ob omembi Bartlebyjevih posebnosti), drugič zadostuje že njegovo pomenljivo sarkastično brundanje; in nazadnje pride še Sandi Pavlin, ki, ko prvič pride do znamenitega Bartlebyjevega “Raje bi, da ne” prevzame vlogo advokata, medtem ko Samobor naprej pripoveduje in “igra” Bartlebyja. Ko je tako vzpostavljen igralski trio, obstaja možnost za zanimivo prehajanje iz vloge v vlogo in prevzemanje replik. Trio učinkuje zdaj *unisono*, kot eno telo in ena duša, na primer v enem od vrhuncev predstave, ko advokat za hip misli, da se je Bartlebyja znebil (potem ko mu odpove, ne vedoč, da ga

bo Bartleby naslednje jutro enako flegma pričakal v pisarni, kot da se ni zgodilo nič), zato veselo zarajajo v ritmu, Pavlin celo divje zapleše.

Kot nekakšna enigma ostaja prisotnost četrtega na odru (Klemen Novak), ki je tam od vsega začetka, praktično negiben, le kot poslušalec, ki se vsake toliko časa z zanimanjem nagne naprej, kot da bi natančneje prisluhnul, v nekem trenutku odločno prižge svoj kasetofon, s čimer sproži vedno bolj izrazito zvočno opremo (Luka Ivanović – razni šumi, posnetki govorov v različnih jezikih, glasba), ki tudi prispeva k rahljanju sistema. In kot nekaka napaka v sistemu se povsem nepričakovano pojavi še peti (Tadej Pišek), v manjši, realistično odigrani vlogi paznika. Ta mejnost in večpomenskost igralskih vložkov sta pravzaprav simptom za zmuzljivost samega Bartlebyja, njegovega lika in pomena.

Po Bartlebyjevi smrti Samobor ostane sam, spoka in gre, pusti kaseto, ki pove Melvillovo zgodbo do konca. To se pravzaprav izkaže za nepotrebno, saj že Melville precej po nepotrebnem poskuša najti neko razlago za Bartlebyjevo ravnanje; vzrok za to naj bi bil namreč v tem, da je некоč delal v uradu za mrtvo pošto (izgubljena pisma). Zdi se, da bi bilo precej bolj učinkovito, če bi Bartlebyjeva enigma ostala povsem nerazložljiva in nerazložena, v vsakem gledalcu vzbujajoč kakršne koli asociacije pač že. Sicer pa je to vsekakor ena bolj dragocenih in na več načinov vznemirljivih, unikatnih letošnjih predstav.