

Sodobnost

4

Letnik 75
april 2011

Uvodnik

Jiři Bezlař: "Michelangelo je vendar pomembnejši umetnik nego
črni zamorec." 339

Mnenja, izkušnje, vizije

Iztok Simoniti: O vrednotah kristjanov 349

Pogovori s sodobniki

Cvetka Bevc z Dušanko Zabukovec 364

Sodobna slovenska poezija

Milan Jesih: Zrcalo, hruške, pena 374

Milan Vincetič: Potovke 384

Matej Krajnc: Presto 391

Sodobna slovenska proza

Matjaž Brulc: Sleherni trebuh 394

Tuja obzorja

Pavol Rankov: Na obisku pri mami, Polovica dialoga, Tiho in mirno ... 406

Alternativna misel

John Gray: Slamnati psi, 3 421

Brati ali ne brati ...

Graham Greene: Izgubljeno otroštvo 434

Robertson Davies: Preveč, prehitro 439

Sprehodi po knjižnem trgu

Evald Flisar: Na zlati obali (Tina Kozin)	442
Peter Rezman: Pristanek na kukavičje jajce (Matej Bogataj)	447
David Bedrač: Centimetri sveta (Gašper Jakovac)	451
Franci Novak: Otroštvo neba (Milan Vincetič)	454

Mlada Sodobnost

Bina Štampe Žmavc: Roža v srcu (Alenka Urh)	458
Nataša Konc Lorenzutti: Krilate in kosmate basni (Katja Klopčič) ...	461

Sodobne teatralije

Barbara Orel: Uganka vidnosti v Korunovi režijski pisavi	464
Vesna Jurca Tadel: Slovenska pomlad	472

Jiři Bezlaň

“Michelangelo je vendar pomembnejši umetnik nego črni zamorec.”

Koga bi danes še zanimala skoraj devetdeset let stara polemika med velikima pionirjema slovenske umetnostne zgodovine, razen mogoče kakega posebno zagretega proučevalca začetkov naše avantgarde in kritiških odmevov nanjo. A ker so nekatere postavke, ki jih je Izidor Cankar podal v svojem eseu *Kaj je umetnostno pomembno*, objavljenem v reviji Dom in svet leta 1922, v veljavi še danes, se je smiselno ustaviti ob njem in ga uporabiti kot izhodišče za razmislek o prepadu, ki zeva med umetnostjo in vedo o njej.

K pisanju ga je spodbudil članek Franceta Steleta v časopisu Slovenec, v katerem je beseda tekla o poskusih mladih slovenskih avantgardistov, ki so vnesli nemir in negotovost med takrat pri nas še maloštevilno umetnostno publiko. Stele jih je z naklonjenostjo zagovarjal: “Umetnik je vendar vsak, ki zmore dati svojemu umetniškemu hotenju takega izraza, da napravi svoja čustva, svoje veselje nad obliko ... v umetniškem bistvu ... dostopno sočloveku. Potem je umetnik prav tako nekulturni črnc, ki ima samo najprimitivnejša sredstva za premagovanje odpora materije, ki jih je pa medsebojno uglasil, priredil tako, da zadostujejo izraznim zahtevam njegovih soljudi, kakor Michelangelo ali Rodin, ki imata vsa mogoča sredstva za obvladovanje materije.”

Izidor Cankar je bil drugačnega mnenja: “črnega zamorca” postaviti ob bok Michelangelu se mu je zdelo nemogoče. Ne le zato, ker gre za dve povsem različni kulturi, ali zato, ker se zdi civilizacija renesanse na veliko višji stopnji in ker je Michelangelo razpolagal s popolnejšim orodjem in večjim znanjem od “divjaka”. Lahko je sicer priznal, čeprav s pridržkom, da je povsem mogoče, da je občutek superiornosti civiliziranega človeka gola domišljavost in da so predzgodovinskega človeka gnali k ustvarjanju visoki mistični vzgibi, ki jih danes nismo več sposobni

razumeti. Zdelo se mu je tudi povsem verjetno, da je v takratnih ljudeh njihova umetnost vzbujala močnejše čustvene odzive kot naša v nas in da je bila pomembnejši del njihove kulture, kot je današnja naše. A čeprav je v svojem eseju priznal, da bi bil "črni zamorec" lahko resničen umetnik, če bi ganil svoje sovaščane tako, kot je Michelangelo svoje sodobnike, je obenem trdil, da je Michelangelo veliko pomembnejši umetnik od "črnega zamorca" in Rembrandt od "povprečnega ekspresionista, ki izrabi mnogo več sil duha, da si organizira spretno reklamo, kakor da naslika sliko ..."

To trditev je dokazoval z edinim objektivnim kriterijem za merjenje pomembnosti tako umetniških del kot zgodovinskih dogodkov, namreč z daljnosežnostjo posledic. "Umetniški individuum, umetnostna doba ali celotna umetnostna kultura je tem pomembnejša, čim trajnejše in plodnejše je nje delo v svojem zgodovinskem nadaljevanju ali čim razsežnejši je njen vpliv v času in prostoru," je zapisal Cankar.

Resda je ta kriterij edini, ki ne vsebuje ničesar subjektivnega in ga zato umetnostna zgodovina in pogosto tudi umetnostna kritika uporabljata še danes. A vendar nam o kvaliteti umetniškega dela ne pove skoraj ničesar. Koliko različnih dejavnikov, med njimi ogromno takih, ki nimajo z umetnostjo ničesar skupnega, vpliva na odmevnost likovnega dela! Zgodovina nam pove, da je vpliv umetnosti ene kulture na drugo, kadar do njega pride, pogosto, da ne rečemo skoraj vedno, posledica samo delnega ali pa, neredko, celo povsem napačnega razumevanja bistva in namena umetnosti te kulture.

Cankar nadalje piše: "Priznajmo zopet, da je duševni užitek pri občudovalcu zamorčevega fetiša isti kakor pri Evropejcu, ki strmi v Michelangelovo *Poslednjo sodbo*. Če hočemo sedaj meriti njiju veličino, se moramo vprašati, ali je zamorčevo delo v njegovi kulturi bilo tako daljnosežno, kakor je bilo Michelangelovo v naši? Mislim, da bi že na to dobili negativen odgovor, a če bi bil pozitiven, bi morali dalje vprašati: ali je v družini človeških kultur imela zamorčeva kultura tako veliko duhovno vlogo, kakor jo je imela zahodnoevropska umetnostna kultura, katere integralen faktor je Michelangelo? Na to vprašanje bi vendarle dobili tak odgovor, da lahko vztrdimo: Michelangelo je vendar pomembnejši umetnik nego črni zamorec. Če bi se pa kdaj imelo izkazati, da je neki zamorec s svojo idejo hranil toliko in toliko rodov za seboj, kakor je storil Michelangelo, če bi izvedeli, da je pod toplimi žarki njegovega genija vzkliklo toliko in toliko umetniških individualitet, da je umetnostnemu hotenju dal toliko novih živih smeri kakor Michelangelo, če bi ta po njem začeta umetnostna doba jela delovati na sosednje umetnostne kulture in jih oplojevati, tedaj

bi se pač morali začeti vpraševati, kdo izmed njiju je pomembnejši."

Ko je pisal te vrstice, je umetnost "črnega zamorca" in drugih "divjakov" in "primitivcev" že nekaj let intenzivno oplajala evropsko ustvarjanje, a Cankar tega vpliva zaradi omalovaževanja sodobnih tokov ni jemal resno. Danes zlahka ugotovimo, da je za umetnost 20. stoletja Michelangelov vpliv skoraj nepomemben, vpliv tako imenovane primitivne umetnosti pa velikanski. Predmeti iz daljnih eksotičnih dežel, ki so jih kolonialisti prinašali v Evropo, so bili dolgo obravnavani le kot etnološke zanimivosti. Menda je njihovo vrednost prvi opazil fauvistični slikar Vlaminc. V bistro, katerega izložbo so krasile tri afriške maske, je pripeljal svoja kolega Deraina in Picassa ter ju navdušeno prepričeval, da so enako lepe kot *Miloška Venera*. Odprtje razstave afriških skulptur v pariškem muzeju Trocadero je navdušenje mladih umetnikov še poglobilo. Nedvomen vpliv te razstave čutimo v eni prvih modernih skulptur, Derainovi *Čepeči figuri*. Še bolj slavno je Picassovo platno *Gospodične iz Avignona*, na katerem imata dve izmed figur namesto obrazov afriški maski. Slika je predhodnica kubizma, smeri, iz katere so izšli vsi poznejši tokovi geometrične abstrakcije, ki jih je bilo v 20. stoletju kar nekaj. Tudi duhovni vodja favistov, Matisse, je imel doma kar bogato zbirko črnskih fetišev, ki ni bila brez odmeva v njegovem delu. Oče modernega kiparstva, Brancusi, je iz Romunije pripešal v Pariz ravno v letu odprtja razstave v Trocaderu. Njen vpliv na njegovo kiparstvo v lesu je izjemen. "Les ne razume nihče razen Romunov in Afričanov," je pozneje večkrat povedal. Po drugi strani mu je ostal Michelangelo povsem tuj. "Njegov velikanski ego požre vse ostale kvalitete," je govoril o njem. "Biti hoče veličasten, pa se mu posreči samo to, da je pompozna." Ob neki drugi priložnosti je retorično spraševal: "Si predstavljate, da imate v spalnici Michelangelov kip in se najdete pred njim nagi?"

Brancusi in drugi začetniki modernizma niso bili prvi, ki so se ob silovitem Michelangelovem patosu počutili nelagodno. Veliki renesančni mojster je bil tarča posmeha že v času površnega in frivolnega rokoka, čeravno ta njegovega, vsaj posrednega vpliva ne bi mogel zanikati. Rokoko je namreč izšel iz baroka, ki se je v dobršni meri oplajal pri Michelangelu.

Silna ekspresivnost skrajno preprostih, skoraj abstraktnih oblik umetnosti "primitivcev", predvsem pa njihova neobremenjenost z verističnim upodabljanjem zunanjega videza, pa tudi izjemen občutek za izrazne možnosti samega materiala so lastnosti, ki so nezadržno privlačile avantgardiste. Zdelo se jim je, da so v njih prepoznali svoje ideje in težnje, ki jih sami v praksi še niso znali prav izraziti.

Še globlji vtis kot sami artefakti so na umetnike 20. stoletja napravili poizkusi antropologov, da bi razložili miselnost "divjakov". Te razlage so odločilno zaznamovale slikarstvo nemških ekspresionistov, močno so odmevale v dadaizmu in še bolj v surrealizmu. Z zatonom avantgarde navdušenje nad "primitivci" ni zamrlo. Na v transu ustvarjenih akcijskih slikah Jacksona Pollocka pogosto zasledimo elemente totemizma, prepoznamo jih lahko tudi v simbolih številnih drugih slikarjev te dobe. Ko so umetniki v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja zavrgli klasične likovne medije, pa so vplivi "črnega zamorca" doživeli pravi razcvet. Izvedenih je bilo nešteto hepeningov in performansov, ki so posnemali ali bili vsaj podobni ritualom kulta Joruba, vuduja ali drugih oblik magije in preprostih religij. Nič zato, če se je temeljni smisel rituala v teh performansih izgubil – rekli smo že, da so medsebojnim oplajanjem različnih kultur pogosto botrovali nesporazumi, a rezultati teh nesporazumov so bili marsikdaj izjemni in so odločilno zaznamovali razvoj umetnosti. Tudi v krašenju in maličenju lastnega telesa bodyartistov brez težav prepoznamo sledove starodavnih običajev afriških in tihomorskih plemen.

Upor avantgardistov proti zlaganosti in izumetničenosti umetnosti 19. stoletja in proti preutrujeni evropski civilizaciji nasploh, želja po pristnosti, po vračanju k izvornemu in spoznanju korenin so povzročili, da je v 20. stoletju "črni zamorec" s svojim vplivom na umetnostne tokove do kraja porazil Michelangela. Seveda niso njegove skulpture prav nič manj kakovostne, kot so bile v časih, ko je na stotine navdušenih častilcev med umetniki skušalo v svojih delih posnemati njegovo strahovito moč, in afriške skulpture niso danes ni drugačne, kot so bile takrat, ko Evropejci v njih še niso bili pripravljeni videti nič drugega kot za etnologe zanimive predmete. Vpliv, ki ga ima lahko likovno delo ali umetnik na svoje obdobje ali na prihodnje rodove (in je poglavitni kriterij, ki ga upošteva umetnostna zgodovina), nikakor ni odvisen samo od njegove kvalitete (ki jo je nemogoče objektivno določiti), temveč od mnogih drugih dejavnikov. Nekateri med njimi so zasidrani globoko v zakonitostih duhovnega razvoja družbe, drugi so povsem banalni in včasih celo naključni. Če bi lahko prešteli umetnike, na katerih delo je v štirih stoletjih vplival Michelangelo, in tiste, ki so v zadnjih štirih desetletjih sledili Duchampu, bi bilo slednjih zelo verjetno več. A vendar bi redko kdo menil, da je Duchampov pisoar bolj pretresljiva in popolnejša umetnina od *Mojzesa* ali *Umirajočega sužnja*. Duchamp o kvaliteti svojih del niti ni razmišljal, zanimalo ga je le, kje so meje tega, čemur pravimo umetnost. Res, da je to nadvse zanimivo in tehtno vprašanje in da ga je postavil v pravem zgodovinskem trenutku, a vendar je vsaj eden izmed razlogov za to, da

je po številu posnemovalcev prekosil velikega renesančnega mojstra, po vsej verjetnosti zelo banalen: celo najslabši posnemovalec Michelangela mora imeti vsaj malo kiparskega in kamnoseškega znanja in nekaj ročnih spretnosti (s tem nočem trditi, da so to kvalitete, ki bi jih v umetnosti morali ceniti), slab posnemovalec Duchampa pa ne potrebuje drugega kot veselje do provociranja (kar seveda ne zmanjša vrednosti Duchampu).

Razumljivo je, da uspešni in ugledni mojstri močneje vplivajo na svoje okolje in predvsem na mlajše ustvarjalce, ki še iščejo svoj izraz. Toda uspeh in ugled nista vedno odvisna od kakovosti (tudi če predpostavimo, da ta pojem obstaja in je določljiv). Izidor Cankar, ki je s prezirom ošvrknil "... povprečnega ekspresionista, ki izrabi mnogo več sil duha, da si organizira spretno reklamo, kakor da naslika sliko", ni niti slutil, kakšne neverjetne razsežnosti in kakšno moč bo v naslednjih desetletjih pridobila reklama in kako mogočen bo njen vpliv na likovno tvornost. V časopisih smo lahko prebrali izjave kompetentnih in vsekakor dobro informiranih strokovnjakov, ki jim najbrž lahko brez pridržkov verjamemo, da mafija uglednim muzejem in galerijam ponuja dela slavnih starih mojstrov po ugodnih cenah, v zameno pa morajo te ustanove poskrbeti, da njihov človek postane ugleden umetnik. Ta tako "sforsirani" človek včasih niti ne ve kaj dosti o umetnosti, kaj šele da bi posedoval omembe vreden talent. Uspeh na tržišču mu zagotavljajo bleščeče kritike, ki mu jih pišejo kustosi teh institucij, in pomembne razstave, na katere ga uvrščajo. Nezanemarljivo velikemu delu umetnostne kritike, ki je sprejel umazano vlogo tržne propagande, je treba priznati nenavadno okretost duha, inteligentnost in spretnost, kajti brez teh lastnosti bi celo najnaivnejšemu kupcu težko pojasnili, zakaj je, na primer, povožena mačka vredna sto tisoče dolarjev, če jo v formalin namoči umetnik, in čisto nič, če enako naredi veterinar. Niso redki mladi ambiciozneži, ki sledijo uspešnejšem in se ne sprašujejo, kaj je botrovalo njihovemu uspehu. V naši bivši socialistični domovini, kjer umetnostni trg skoraj ni obstajal, je podobno vlogo kot na zahodu mafija včasih odigrala politika. Stari slovenski slikarji so vedeli o tem povedati vse polno zgodbic in anekdot. Dvomi, da bi jih bilo mogoče preveriti, saj skoraj zagotovo ne obstajajo pisni dokumenti o nasvetih Partije, katere ustvarjalce naj se prepozna kot obetavne in se jih podpre in katere ne, a vsaj nekatere teh zgodbic se zagotovo resnične. Pa tudi brez političnih namigov se je v tako majhnem okolju, kot je slovensko, kjer se hočeš nočeš skoraj vsi ljudje v podobnih poklicih med seboj poznajo, na žalost vse prevečkrat zgodilo, da so se dobre ali slabe kritike, delovne štípendije in javna naročila, nagrade in priznanja – in s tem uspeh, sloves in

možnost vpliva na mlajše generacije – podelili glede na osebne simpatije ali antipatije kritikov in mogočnih uradnikov kulturnih institucij.

A ne le propaganda, ki jo ustvarjajo menedžerji in kritiki, tudi "glasnost" samega likovnega dela vpliva na moč odmeva. Nemški pesnik Hans Magnus Enzensberger sicer trdi, da je razlikovanje med "tiho" in "glasno" umetnostjo, med "slonokoščenim stolpom" in "agitpropom" nesmiselno početje, ki je podobno "tekanju dveh belih miši, ki druga drugo podita po samotnem mlinu v kletki". Kljub temu ni mogoče prezreti dejstva, da angažirana, po družbenih spremembah vpijoča tvornost vsaj na kratek rok odmeva močneje kot tiha, nevsiljiva, v intimo zagledana, po samospoznanju hlepeča umetnost, čeprav ima slednja sicer, vsaj teoretično, lahko še bolj daljnosežne posledice. Revolucije in puči povzročajo namreč le zamenjavo razredov ali celo samo političnih garnitur na oblasti, ne pa tudi bistvenih sprememb v družbenih odnosih. Te so vedno posledica razvoja človeške zavesti. V raziskovanje človekove duše usmerjena umetnost pri tem razvoju gotovo igra neko, vsaj majhno vlogo, a ta je nekako podtalna, na zunaj nevidna, za umetnostno zgodovino povsem neuporaben podatek.

Trditvi, da so možnosti vplivanja "tihe" umetnosti bolj omejene od možnosti "glasne", bi bilo mogoče oporekati in se pri tem sklicevati na vzhodnjaško mistiko ali v intimo zagledano slikarstvo informela, ki se je kljub svoji nevsiljivosti v kratkem času kot epidemija razširilo vsepovsod in dolga leta obvladovalo vso svetovno umetnostno sceno. A vzrok je bil povsem neumetnostne narave: v času hladne vojne je ameriška politika želela svetu pokazati svojo tolerantnost in odprtost, hotela je prepričati svet, da podpira svobodo mišljenja in ustvarjanja, v nasprotju s sovjetsko oblastjo, ki je umetnikom diktirala tako tematiko kot slog.

Zanimivo je pogledati, kako je slikarstvo informela osvajalo Slovenijo. Prvi se je na izzive abstrakcije odzval Stane Kregar, sodobnik skupine Neodvisnih, torej slikarjev, ki bi bili danes stari okrog sto let. Njegova platna so na pogled sicer sorodna informelovskim, a naslovi pričajo, da gre za do skrajnosti abstrahirane motive iz pojavnega sveta, torej za mimezis. Tudi naslednja generacija slikarjev (danes starih okrog osem-deset let) je prevzela, sicer na povsem drugačen način kot Kregar, samo formalne značilnosti modnega sloga. Šele ko je od zatona informela minilo že več kot poldrugo desetletje in so tudi pri nas že dominirale nove, modernejše (če že ne aktualnejše) smeri, so se bili takrat še mladi slikarji (danes stari okrog šestdeset let) Podgornik, Bernard, Sušnik, Gruden, Kapus in še nekateri, sposobni zares poglobiti v njegovo bistvo in smisel. Pred njimi pa nerazumevanje, ki pa je kljub temu obrodilo včasih zelo kakovostne rezultate!

Nadvse pomemben dejavnik, ki določa ali omejuje možnost vplivanja posameznega umetnika ali umetnostne smeri na druge, je tudi kraj nastanka umetnine. Kar je nastalo v umetnostnih središčih, je vedno veljalo za superiorno nad "provincialno" produkcijo. V 19. stoletju in v prvi polovici 20. stoletja je imel absoluten primat Pariz. Gertrude Stein je v svoji knjižici o Picassu zapisala, da je slikarstvo 19. stoletja izključno delo Francije in Francozov, drugod slikarstva sploh ni bilo, v 20. stoletju pa je nastajalo v Franciji, le da je bilo delo Špancev. Ni dolgo tega, kar smo lahko v vili Manin blizu italijanskega Vidma videli razstavo skandinavskih krajinarjev iz časa, o katerem govori Gertrude Stein. Ne le zaradi globokega mističnega občutja slik, temveč tudi zaradi marsikatero formalne inovacije bi nekatere teh slikarjev zlahka postavili ob njihove veliko slavnejše francoske sodobnike ali celo pred njih, a izven njihove ožje domovine razen redkih poznavalcev ne ve zanje skoraj nihče. Celo nemški ekspresionizem je moral kar precej dolgo čakati, da ga je umetnostna zgodovina priznala za polnopravnega člana družine likovnih usmeritev.

V času, ko se je rojeval modernizem, je bilo videti, da pojem provinca sploh ne obstaja več. Van Gogh in Cezanne sta ustvarjala v malih, zakotnih francoskih mestecih, v oddaljeni švedski vasici je Selma Lagerlöf pisala čudovit roman, po zaostalih širjavah Rusije se je peš potikal Hlebnikov, po mnenju nekaterih literarnih zgodovinarjev edini zares avantgardni pesnik, in snoval svoj "zvezdni jezik". Daleč od civilizacije, na eksotičnih južnih otokih, sta temelje novemu okusu polagala Gauguin in Saint-John Perse. Večina pomembnih stvari se je tedaj rojevala izven umetnostnih centrov. A na žalost je bila decentralizacija umetnosti kratkotrajna epizoda. Pojem centra so prav kmalu umetno vzpostavili na novo. Le nekaj let zatem je Duchamp ironiziral dominantnost Pariza tako, da je razstavil *Steklenice s pariškim zrakom*.

Življenje v provinci lahko ustvarjalcu prinaša marsikatero prednost. Odmaknjenost od izvira močnih tokov lahko omogoča večjo zbranost pri poglobljanju vase, manjšo odvisnost od vpliva modnih usmeritev pri pronicanju v meglo lastne podzvesti. V sredini reke je tok premočan, neusmiljeno nosi plavalce s seboj; mirni, tihi, odmaknjeni zalivčki omogočajo plavanje v vse smeri in hkrati nudijo dober razgled na dogajanje v sredi toka. Na anketo neke literarne revije o *geniusu loci* in provincializmu je pesnica Barbara Korun duhovito odgovorila s kratko prozo *Zapiski iz podmizja*: "... želja. Da bi obdržala svoj privilegirani položaj pod mizo. Da bi ostala v skritem, v nevidnem, v tistem središču vsega, kar je – pod mizo. Da bi od tam – izpod mize – vse opazila, se vsemu čudila, vse ponovila – v igri besed. Da bi – pod mizo – odkrila in odkrivala skrito drugo, spodnjo

stran življenja. Da bi pisala o tem – izpodmiznem, izkuhinjskem – pogledu. Pogledu iz 13. nadstropja. Iz modrine neba – navzdol in naokrog ... Vmes. Nikjer. In včasih – povsod."

Potopitev vase, ta tako nujni pogoj za ustvarjanje, mogoče v provinci ni tako naporen podvig kot v umetniškem središču, kjer pritiska na ustvarjalca množica zunanjih impulzov. A naj so izdelki provincialnih umetnikov še tako kakovostni, njihova odmevnost ostaja neprimerno manjša kot odmevnost centrov. Poglejmo samo naše impresioniste. Ne da bi poznali dela francoskih začetnikov smeri, so razvili, resda s tridesetletno zamudo, samosvojo, zelo osebno in lirično različico impresionizma. Jakopiču in Groharju je včasih celo uspelo združiti dve po logiki nezdržljivi smeri – impresionizem in simbolizem – v skladno celoto. Jakopič je šel celo precej dlje, intenzivnost njegovih barv je že blizu fauvizmu in zdi se, da je v nekaterih slikah že napovedal lirično abstrakcijo. Pa vendar je bil zapis Zorana Kržišnika v katalogu k slikarjevi retrospektivi, v katerem je z žalostjo ugotavljal, da smo Slovenci spet zamudili zgodovinsko priložnost, ker so Francozi kot predhodnika informela že ustoličili svojega Fautriera, preden smo mi pomislili, da bi lahko našega Jakopiča, iz več vidikov neutemeljen. Ne le zato, ker je jasno pričal o menedžerskem odnosu kritike do umetnin. Jakopičeva skoraj abstraktna dela so sicer nastala veliko pred Fautrierovimi, a na nastanek informela niso imela niti najmanjšega vpliva. Prepričani smo lahko, da nobeden od velikih evropskih ali ameriških ustvarjalcev tega sloga ni nikdar slišal za Jakopiča, celo za njegovo domovino najbrž ne, kaj šele, da bi kdaj videl kako njegovo sliko. Pa vendar ni Jakopič zaradi tega niti malo manjši slikar. V nekaterih njegovih najboljših delih je "uskladiščena" tako silna energija, kot jo lahko zaznamo le v vrhunskih dosežkih svetovne umetnosti. V dveh *Sipinah* in v vsaj eni *Savi* lahko v vsakem kvadratnem milimetru slikovne površine zaznamo intenzivno trepetanje vseprisotne ustvarjalne sile, prapočela (da se izognemo religioznim terminom), kot ga le v redkih ekstatičnih trenutkih lahko v naravi zazna občutljivo oko.

Umetnostna zgodovina se seveda ne more ukvarjati z gledalčevim doživljanjem likovnih del. To, čemur se reče "estetska izkušnja" ali "umetniško doživetje", je namreč subjektivno, neizmerljivo in nedokazljivo. Prav tako je neugotovljivo in neizmerljivo, kako globoko v brezna psihe je prodril ustvarjalec, kako temeljito je raziskal njene labirinte in s kolikšno prepričljivostjo in močjo je bil sposoben najdeno posredovati sprejemljivemu gledalcu. In tudi sprejemljivosti gledalca, brez katere tudi najboljša umetnina ne more povzročiti "umetniškega doživetja", ni mogoče izmeriti in je povsem subjektivna. Ljudje običajno zaznavamo

od nekaj deset do nekaj sto barvnih odtenkov, impresionisti so jih menda nekaj tisoč. Nekateri skrajno občutljivi kiparji so sposobni po sevanju razločiti posamezne materiale ali ugotoviti, ali je kos kamna zdrav ali ima prhka mesta in razpoke. Psihedelični slikarji so računali na gledalčevo sposobnost sinestezijske – njihove slike naj bi bilo, seveda ob uporabi enakih drog, kot so jih uporabljali sami, mogoče slišati ali občutiti kot fizične senzacije. Znatni del umetnosti je dostopen (in tudi namenjen) le hipersenzitivnim ljudem. "Umetnost je zadeva petdesetih ljudi, od katerih jih trideset ni normalnih," je razmišljal veliki nemški pesnik Gottfried Benn.

Znanost, ki se sme opirati le na objektivna in dokazljiva dejstva, si s tako nepreverljivimi stvarmi seveda ne more prav nič pomagati. In ker umetnostna zgodovina hoče biti znanost, s svojim spoznavnim aparatom nikakor ni sposobna doseči bistva umetnosti. Izidor Cankar je svoj esej sicer naslovil *Kaj je umetnostno pomembno*, a odgovoril je le na vprašanje, kaj je pomembno umetnostnozgodovinsko. Videli smo, da sta to dve zelo različni kategoriji. Medtem ko se ena ukvarja z objektivnim in racionalnim, s formalnimi, ikonografskimi in včasih tehničnimi inovacijami in njihovim vplivom na nadaljnjo tvornost, je druga subjektivna in iracionalna ter računa predvsem na gledalčevo senzibilnost. Zato ne preseneča, da so marsikateri pomemben obrat v likovni umetnosti pesniki prepoznali prej kot likovni kritiki, ki večinoma izhajajo iz vrst umetnostnih zgodovinarjev.

A vendar si kritiki in kuratorji pogosto lastijo vedenje o tem, v katero smer naj bi se v prihodnosti obrnil umetnostni tok ali pa ga želijo celo sami usmerjati. O jalovosti takega početja je pesnik Hans Magnus Enzensberger zapisal: "Naloga kritike je določati položaj, ne napovedovati in sestavljati horoskope. Prihodnost moderne poezije je v rokah tistih neznanih, ki jo bodo pisali." Umetnostni zgodovinarji se resda ukvarjajo z razvojem sloga, a vendar v tem razvoju ni mogoče najti niti sledu logike niti kontinuitete. Na poti vase, ki je pogoj za ustvarjanje, ni ničesar predvidljivega, je le sproti odkrivanje neznanega. Kot je najbolje odgovoril Tomaž Šalamun, ko so mu v nekem intervjuju poočitali, da v njegovi poeziji "ni razvoja": "Ali ima sonce kakšen razvoj? Sonce preprosto sije!"

Mnenja, izkušnje, vizije



Iztok Simoniti

O vrednotah kristjanov

1. Moč dejstev

Svet zaradi kristjanov in klera nikoli ni bil niti ne bo boljši, čeprav nenehno govorijo o vrednotah tako, kot da jih drugi nimamo. Vendar dejstva (finančne malverzacije, pedofilija, pohlep, klerikalizem) neusmiljeno kažejo njihove resnične vrednote. Zato v razmisleku o vrednotah kristjanov izhajam iz dejstev, saj ta istočasno razkrivajo delujoče vrednote klera in naravo celotnega etičnega sistema kristjanov. Samo dejstva o pedofiliji kažejo, da ne gre za občasna, redka in izjemna dejanja, ampak za ponavljajoča se in naklepna kazniva dejanja; da ne gre za neki kraj, ampak za pedofilijo na vseh kontinentih. Uradne raziskave v Združenih državah Amerike, na Irskem, v Avstraliji, Nemčiji in Avstriji kažejo, da je pedofilija sistemska praksa klera; da ne gre za nižji kler, ampak za celotno strukturo od diakona do škofa; da je pedofilijo Vatikan "preganjal papirnat" ter jo tako spodbujal in prikrival do konca; da so pri tem sodelovali visoki kler in papeži, lokalne cerkve in (v primeru Irske) tudi država.

Cerkvena pedofilija spada v t. i. veliko zlo; zanj je značilno, da umaže vse in tako kaže sistemsko pohabljenost vrednot. Kakšne so torej resnične vrednote kristjanov; na primer klerikov pedofilov in škofov ter papežev, ki s prikrivanjem, nekaznovanjem in premeščanjem pedofilov ta *morbus ecclesiae* vzdržujejo? Kakšne so vrednote katoliške družine? Najprej otrok, žrtev pedofilov, ki si za zlorabe niso upali povedati staršem; potem staršev, ki niso ukrenili ničesar, da bi svoje otroke zaščitili, ko so izvedeli, da jih zlorablja "osebe iz ustanov posvečenega življenja in družb apostolskega življenja", za katere cerkev uči, da so boljše kot drugi ljudje. Kristus za pedofile sicer predlaga: "Kdor pohujša enega od teh malih, ki verujejo vame, bi bilo bolje zanj, da se mu (od diakona do škofa, op. I. S.) obesi mlinski kamen na vrat in se potopi v globino morja" (Mr 9,42–48).

Kler ima srečo, da Zahod ne sledi Kristusu in ne prakticira smrtne kazni, za katero se sicer zavzema Vatikan. Sicer pa mislim, da ima krščanski Bog prav tu priložnost, da si vsaj malo vrne izgubljeno dostojanstvo.

Ker so vrednote del vsake etike in so zato srčika vseh kultur, šele razmislek o delovanju vrednot v časovnem loku razkrije njihovo resnično vsebino, ki je razpoznavna iz dejstev. Dejstva, ki so posledica človeških dejanj, namreč nikoli niso osvobojena vrednot/etike. Platonovo odkritje, da se vse, kar je (dejanskost), kaže v luči idej, vsaj meni pravi, da je mogoče pravo vsebino idej – etike, morale, vrednot itd. – ugotoviti tudi po obratni poti. Zato lahko iz dejstev, uresničenih idej, razpoznamo tako namen idej kot tudi njihovo neumrljivost, nespremenljivost in taktično prilagodljivost. Prilagajanje idej vedno novim situacijam zmotno razumemo kot razvoj; dejansko gre za njihovo neumrljivost, torej trajno uporabnost; to trditev ilustriram s primerjavo dejstev iz različnih časovnih obdobj, ki zame izhajajo iz istih idej.

Morda to, da časovno skačem sem in tja, otežuje branje, vendar je problemsko upravičeno in nujno, saj hočem poudariti pojasnjevalno moč dejstev kot realizacij zelo starih idej, ki skozi čas spreminjajo imena in utemeljitve, ne pa svojega osnovnega namena. Prav intelektualna prehodnost misli od dejstev do idej in nazaj je učinkovita metoda za razkrivanja, kaj pravzaprav avtorji in podporniki idej hočejo. Ta miselna pot nazaj je eksistenčno nujna. Taka prehodnost omogoča vsaj dvoje: prvič, da izkušnjo (tradicijo) razumemo kot uresničenje idej (na primer sežiganje ljudi, knjig, uničevanje grobov in templjev); in drugič, da spoznamo, da slabe eshatologije rojevajo še slabše teologije in te najslabše pastorage: pedofilija, klerikalizem, finančne malverzacije, ki so vse kazniva dejanja, so posledica neke vztrajne pastorage, ki razkriva resnične vrednote kristjanov, slednje pa niso posledica “zunanjega skvarjenega” sveta, ampak notranje deformiranosti. Po fenomenološko bi rekel, da dejstva poskrbe, da “se ideje kažejo na način, kakor se kažejo”; ker moramo “dejstva, kot se kažejo”, razumeti kot uresničene ideje, jih lahko postavimo nad teorije in sistematike. Pri razlagi dejstev in idej moramo izhajati najprej iz petih bioloških čutov in nato iz navadnega (raz)uma, ki je človeku pomagal preživeti.

Kot vse religije je tudi krščanstvo utemeljeno z vrednotami, etiko, moralo; ta je zapisana v *Bibliji*, katekizmi in spisih teologov. Vendar so bolj kot zapisane pomembne vrednote, ki izhajajo iz resničnih potreb, saj se po teh kristjani ravnaajo v vsakdanjem življenju. Te resnične vrednote in etiko/moralo je kler vedno prikrival; danes tega ne more več, saj na srečo ni več oblastni interpret tega, kar je. V nadaljevanju navajam prav dejstva o dejanjih, ki so jih kristjani in njihove cerkve tisočletja počenjali

v imenu Boga in ki kažejo, da je ta religija *urbi et orbi* – v Evropi in svetu – povzročila več trpljenja, kot ga je preprečila.

2. *Paganitas v. monotheismus* – problem delujočih vrednot

Po konverziji rimskega cesarja Konstantina in s sovpadajočim tolerančnim ediktom (Milano, 313 n. št.), ko je krščanstvo postalo *de facto* državna religija, se je hitro pokazalo, kako ideja enoboštva deluje v praksi. Vodje kristjanov so skoraj neovirano ščuvali (do tedaj preganjane, ponižane, odrinjene in zasmehovane) kristjane k rušenju svetišč in spomenikov antične kulture, k uničevanju vsega, kar ni bilo krščansko; pozivali so jih k ropanju, pogromom in ubijanju pristašev *paganitas*, spoštovalcev grško-rimske tradicije. Takrat so začeli kristjani, pravi Dragoš Kalajić, uresničevati krvoločno apokalipso iz Janezovega evangelija, kjer piše, da je bilo Jagnjetu "... dano odvzeti mir z zemlje, tako da se ljudje koljejo med seboj. In dan mu je bil velik meč" (Razodetje 6,4). Za civilizirani Rim so bili kristjani ateisti in praznoverci, ki "so tako propadli, da so zavrgli večne bogove in se obrnili k judovskemu mrtvecu" (Julijan Apostata). Z nasiljem, pogromi in uničevanjem, ki so jih izvajali kristjani pod zaščito nekaterih rimskih imperatorjev, so kot prinašalci Besede edino pravega Boga kristjani "demonstrirali nizkotni demonizem, netoleranco ter totalitarne ambicije do poganov".

Dobro so dokumentirani "alogolagnijski", danes bi rekli sadomazohistični, izvori judovsko-krščanskega mučeništva in martirijološkega pretiravanja, ki ga doktrinarno goje vsi monoteizmi. Rabi Hananja Ben Teradjon, judovski mučenec (2. st.) je odklonil "milostni udarec", ki bi pospešil njegovo smrt, ko so ga z ognjem mučili Rimljani, češ, da lahko samo Bog odloči, kdaj mu bo vzel življenje. Edward Gibbon, prvi moderni zgodovinar antičnega Rima, o tem pravi: "Popolno preziranje resnice in verodostojnosti v prikazih teh mučenj iz prvih začetkov krščanstva je bilo izzvano z eno, nadvse naravno napako: ekleziastični pisci 4. in 5. st. so rimskim magistratom (sodnikom, op. I. S.) pripisovali isto nepopustljivost in neusmiljeno strogost, ki je izpolnjevala njihova srca glede idolatrov in heretikov v tem času. Ogromna večina rimskih sodnikov je namreč spoštovala pravne norme" in se je "pogosto izogibala osovraženi službi uradnih preganjalcev kristjanov ter s prezirom zane-marjala obtožbe ali pa obtoženim kristjanom svetovala, po kakih pravnih poteh naj se izognejo strogim zakonom." Seveda neuspešno, saj so "včasih ... pomanjkanje tožnika kristjani nadomestili s prostovoljnim

samoobtoževalnim pričanjem, hrupno in nadležno so vznemirjali javne službe *paganitas*, množično zavzemali sodišča in od magistratov zahtevali, da jih javno obsodijo in izvršijo z zakonom predpisane kazni”. Ta zgodnja vzgoja za mučeništvo, kot “vračilo neskončni ljubezni Boga”, je vzgoja za fanatizem, lasten monoteizmom, ki ga grško-rimska tradicija ne pozna. Monoteistične trpljenjske/žrtvovanjske teologije nam tudi danes sporočajo, da pripravljenost sprejeti smrt za zveličanje pomeni tudi pripravljenost ubijati za zveličanje; prav tako pripravljenost žrtvovati sebe vedno pomeni pripravljenost žrtvovati druge. *Voglio mille morti* je zahteval fašist/monist Mussolini. Danes to martirijsko/žrtvovanjsko ekonomizacijo smrti vsak dan demonstrirajo mladi Čečeni, Palestinci, Pakistanci, Afganistanci, ki se razstreljujejo med sovražniki v Londonu, Parizu, Berlinu, Moskvi, Aziji in Afriki.

Zato se morajo tisti *idiotes* – gr. neodgovorni –, ki se veselijo, da je Vatikan Slovence končno “obdaroval s prvim uradno razglašenim blaženim mučencem v samostojni Sloveniji”, zamisliti, kako se v 21. stoletju globalno uresničuje Tertulijanova hujskaška maksima “Kri mučencev je seme Cerkve”. Vatikanski urad za pripuščanje k oltarju – obrat za proizvodnjo svetnikov – je iz nesrečnega študenta teologije Lojzeta Grozedeta, ki so ga leta 1943 na grozovit način ubili partizani, v beatifikacijski proceduri ustvaril nekoga, ki ga ni bilo. O nesrečnem mladeniču, ki je bil “umorjen zaradi vere in bil vzor čistosti”, se pišejo drame in povesti, pojejo pesmi, prirejajo simpoziji; skratka ustvarja se *mythos*, pripovedke. Podobno, samo hitreje, so komunisti z izmišljijami na nivoju indijanaric ustvarjali heroje.

3. Čistost

Zmaga krščanstva pomeni zadušitev antičnega *paganitas*, ki je sinonim za duhovni, religiozni in intelektualni pluralizem; na mesto človeškolikih in človeško šibkih bogov grško-rimskega panteona vstopa en, nedoumljiv, skrivnosten Troedini Bog, ki ne trpi odpadnikov, temveč zahteva “čistost” in je za to vedno pripravljen uporabiti nasilje; žrtvovati se za čistost je ideal vseh – katoliških, islamskih, komunističnih, nacističnih – fundamentalistov. Zato kristjani najprej ubijajo druge, hitro pa se začno pobijati tudi med seboj. Pri ubijanju heretikov ne gre samo za to, da je, “kadar ideja in praksa zastaneta, treba najti sovražnika med somišljeniki, ampak za to, da monoteizem tako doktrinarno kot praktično potrebuje notranje in zunanje sovražnike, ki so duhovni in praktični vir religioznega besa” (Simon Simoniti). Torej iz dejstev izhajam zato, ker intelektualna

prehodnost misli od dejstev do idej in nazaj, omogoča razkritje zlih teologij in ideologij. Prav dejstva kažejo na drugo paradigmo, in sicer na to, da je – že od Konstantina – kristjane mogoče prepoznati po tem, da se ne ljubijo niti med seboj niti ne ljubijo drugih. Potreba po čistosti, ki zahteva nasilje nad drugimi in svojimi, nikoli ne zamre, zato se judje, kristjani in muslimani danes sovražijo močnejše kot na začetku. Monoteistične metode za doseg čistosti – religiozno nasilje, kulturni boj in verske vojne – so v evropski prostor prinesli kristjani; Rimljani in Grki jih niso poznali. Ker je za moderno Evropo krščanski Bog neškodljiv samo, če deluje za zidovi cerkva, je sekularizem cerkev ločil od države, politike in intelektualnega diskurza republike. Zato bog tudi ni omenjen v ustavi Evropske unije.

Katoliško bojaželjnost za čisto vero, to stalnico krščanstva, kardinal Franc Rode izraža takole: “Konflikt je bistvena sestavina evangelija. ... Tako Bog lahko uporabi celo zlo za doseg svojega cilja.” Kardinalu tu godi izključevalni Kristus, ki pravi: “Kdor ni z menoj, je proti meni” (Mt 12,30); drugič bo citiral vključevalnega Kristusa: “Kdor ni proti meni, je za nas” (Mr 9,40; Lk 9,50); tretjič militantnega: “Nisem prišel, da prinesem mir, ampak meč” (Mz 10, 34) itd. Citiranje glede na politično vreme je metoda za krhanje morale in slaba usoda klera, ki bolj kot na nemoralnost cerkve kaže na bistvo beligerentnega monoteizma, in sicer; prvič, v krščanstvu kot religiji razločevanja cilj vedno posvečuje sredstva. Drugič, razkriva tudi “etični obrat” zaradi katerega zlo (nasilje), ki ga zahteva Bog, sploh ni zlo, ampak dobro. Navadni ljudje se moramo zavarovati pred *idiotes* – neodgovornimi –, saj sebe štejejo med tiste, ki jim Bog sproti “oznanja”, kdaj je nasilje potrebno.

V času Konstantina in pozneje Teodozija, ki katoliško krščanstvo (380 n. št.) tudi *de iure* postavi kot edino državno religijo, se nasilje do vsega nekrščanskega stopnjuje. To je čas, ko sta *Biblija* in njen etični sistem – morala, vrednote, vrline, kreposti, blagri – že dvesto let “dokončno in nedotakljivo” oblikovana. Kmalu po letu 100 n. št. je nastala “standardna” verzija in z njo “standardni” obseg *Biblije* (J. Zupet), kar sicer zahteva političnemu trenutku primerne interpretacije, vendar biblijsko nasilje ostaja stalen in zavezujoč vir navdiha. Že takrat so kristjani pokazali svoje resnične vrednote – nestrpnost do drugih –, njihova cerkev pa politične in oblastne ambicije. Mislim, da od takrat katoliška cerkev “deluje, kot je zapisano”, kar pomeni, da prvo božjo zapoved (“Ne imej drugih bogov, razen mene”), če le more – doma in v svetu – uveljavlja s silo.

Zato mislim, da med etiko, zapisano v *Bibliji*, politiko cerkve in *ethosom* (konkretnim ravnanjem klera) ni neskladja, saj krščanstvo širi in utrjuje s silo; taka skladnost in doslednost glede nasilja, kadar je potrebno,

v stoletjih pozneje postane prevladujoči vzorec krščanskih cerkva. Če je *Milanski edikt* (313) omogočil, da se kristjani nehajo pretvarjati in začno uveljavljati resnične potrebe/vrednote, je Teodozij z razglasitvijo krščanstva kot edine vere cesarstva (380) nasilni *modus operandi* samo "uzakonil". S tem pa večni vrednostni smerokaz kristjanov "Sodite nas po besedah, ne po dejanjih!", ne izgubi veljave, saj postane natančnejši v smislu: "Pretvarjali se bomo, če bo treba, sicer pa bomo vedno in povsod tudi s silo uveljavljali prvo zapoved." Šele razsvetljenstvo, čez več kot 1300 let, vatikanski kler spet prisili v taktično pretvarjanje tako, da ene vrednote oznanja, po drugih pa se ravna, kar je tudi danes njegov *modus operandi*. Cerkev zato ne mara odprte družbe, saj ta razgalja njene resnične vrednote/etiko. Delujoča demokracija kler in vernike neusmiljeno potiska v še večji razkorak (pretvarjanje) med besedami in dejanji. Res je, da fevdalna cerkev noče zunanjega nadzora demokracije; vendar bo brez tega Vatikan še naprej prakticiral pedofilijo, finančno in materialno grabežljivost ter se šel primitivni prozelitizem, zaradi katerega je danes krščanstvo najbolj osovražena religija na svetu.

Grško-rimska tradicija ne pozna religioznega nasilja (kulturnega boja in verskih vojn) in sovraštva, ki izhaja iz globoke religiozne zavesti. Na srečo religija ni najgloblja, arhetipska podzavest. Praktično sovraštvo do grštva in rimstva so teološko utemeljili prvi "ideologi" čistega krščanstva (2.–4. st. n. št.). Če sta Justin (usmrčen 165 n. št.) in Origen še "ustvarjala" skupne korenine grštva in krščanstva, so Irenej, Atanazij in Plotin zahtevali "čistost vere", zato so iz antike jemali samo tisto, kar monoteizem, tudi neoplatonistično, (raz)ločuje od grško-rimskega politeizma in duhovnega pluralizma. Za Tertulijana (150–220 n. št.), tega zgodnjega netilca sovraštva do Aten, Rima in Jeruzalema, kristjani nimajo nič skupnega s helenističnim *paganitas* in še manj z grško-rimskimi literati. Od kristjanov zahteva, da se ne udeležujejo poganskih zabav – da si ne ogledujejo konjskih dirk, ne obiskujejo gledališč, aren –, zato da bodo v trenutku poslednje sodbe v nebesih nagrajeni s tem, da bodo lahko "gledali kaznovanje kraljev ..., filozofov, ki gorijo skupaj z učenci ..., pesnikov in vseh, ki so na zemlji ... besneli proti Gospodu" (*De spectaculis* (O igrar)). Toda maksima, ki jo pripisujejo njemu – "*Credo quia absurdum*" (Verjamem, ker je absurdno) – trajno definira bistvo odnosa med vero in razumom, saj jasno pove, da vera zadovoljuje potrebe, ki jih razum ne more. Mislim pa, da je pomembneje razumeti, da navadni razum (*sensus communis*) zelo dobro razloži potrebo po absurdnem – torej nemogočem in celo neobstoječem –, saj ve, da ne gre za potrebe "čudakov", ampak tistih, ki hočejo v imenu "onkrajšnjega" obvladovati "tukajšnji" svet.

Grško-rimski "*Credo ut intelligam*" (Verjamem, saj lahko razumem) je tako zaradi odpora do absurda kot zaradi utrujenosti civilizacije izgubljal bitko z vitalnim krščanstvom. Galen, romanizirani Grk (2. st.), tako pravi: "Mojzes misli, da je za Boga vse mogoče, mi Grki pa trdimo, da so stvari, ki so po naravi nemogoče." Neoplatonik Porfirij iz Tira (3. st.) trdi: "Bog ne more narediti vsega. Ne more reči, da je dva krat dva sto in ne štiri." In tako naprej. Tako so Grki in Rimljani izgubili boj s kristjani zato, ker niso razumeli, da Bog kristjanov zmore prav to, kar je absurdno, in da je mogoče zmagati prav z vero v nemogoče ali celo neobstoječe, "Bogu namreč ni nič nemogoče" (Lk1, 37).

Res je, da je preučevanje razlik med koncepti Troedinosti Boga po Atanaziju Aleksandrijskem, Didimu Slepem, Gregorju Nacijanškem ali Anfilohu iz Ikonije antiintelektualizem; to lahko rečem tudi za preučevanje srednjeveških teoloških disputov o krivdi Jude Iškarijota in Jezusovi vnaprejšnji vednosti, da ga bo izdal, ali v zadevah *filioque*, brezmadežnosti, in božji naravi učlovečenega Sina. Če pa trdim, da me zanimajo predvsem dejstva, hočem poudariti, da nas mora zanimati, kaj vse so tisti, ki v to verjamejo, pripravljeni narediti nam, ki tega ne verjamemo. Teološki antiintelektualizem je praviloma krinka, ki navdihuje zlo ustvarjalnost; zato so dejstva tako pojasnjevalna.

Kot so kristjani sistematično in besno uničevali vso nekrščansko, torej grško, rimsko, judovsko in islamsko kulturno dediščino, so tudi katoličani uničevali nekatoliško dediščino, torej bizantinsko, pravoslavno in protestantsko. Strast po medsebojnem uničevanju spomenikov, templjev, knjižnic in, če se je le ponudila priložnost, tudi ljudi, ki so jo v srednjem veku prakticirali kristjani vseh veroizpovedi, postane paradigmatična tradicija institucionalizirane religije. Kot vemo, religija sega globoko, vendar ne najgloblje. Namreč, sovraštva med različnimi etnijami Evrope – med Germani, Romani in Slovani – krščanstvo nikoli ni omililo, zato ne drži Erazmova trditev: "Ren je nekoč ločeval Germane od Galcev, a Ren ne ločuje kristjana od kristjana." Velike verske vojne in veliki diplomatski sporazumi, kot sta *Mir v Augsburgu* (1555) ter *Vestfalski mir* (1648), so nastali kot posledica nasilnega ločevanja duhov bojujoče se katoliške cerkve. Da religija ne sega najgloblje, kažejo odnosi med Italijani, Slovenci in Nemci vsaj od reformacije do danes ter še posebno v 20. stoletju; italijanski in avstrijski katoliški kler sta vedno bila in sta še danes proti slovenskemu. Tudi Vatikan ni nikoli dal – ne v Trstu ne v Celovcu – Slovencem svoje župnije. Sramotno mučno je, da si slovenska cerkev tega ni izborila. Ker je premoč etničnega in jezikovnega ter posledično nacionalnega nad religioznim (in ideološkim) sploh značilnost Evrope, bi bilo krščanstvo,

ki nikoli ni omogočalo mirnega sobivanja različnih kultur, nesmiselno omenjati v ustavi Evropske unije. Krščanstvo "združuje" samo z mečem združevalca, religioznega ali posvetnega hegemonu; tudi komunizem, brezbožni otrok krščanstva, ni nikoli uspel združiti evropskega proletariata, proletarce vzhodne Evrope pa je "združeval" samo s sovjetskimi tanki; tudi Titovi komunisti so, po razpadu kraljevine, jugoslovanske narode po letu 1945 "združevali" s partijsko religijo in hegemonijo. Krvavi razpad Titove Jugoslavije je samo znova razkril resnične vrednote monoteistov in monistov; v času krvavega razpadanja so cerkve katolikov, pravoslavcev in muslimanov blagoslavljele orožje nacionalistov in trdile, da je Bog na njihovi strani, tudi kadar uničujejo templje, knjižnice ali pokopališča sovražnikov. Podobno, kot je Vatikan spodbujal Špance, ko so uničevali politeistične kulture Aztekov, Inkov in Majev, so ameriški katoliki in protestanti spodbujali uničevanje Indijancev v Severni Ameriki.

4. Etika in *ethos* – vrednote dveh tradicij

Filozofi, teologi in ideologi so predstave o dobrem in zlu ter človekovi vlogi v tem organizirali v velike etične sisteme. To so sistemi o (pravem) smislu življenja in človekovi odgovornosti zanj; ti sistemi vključujejo etiko, moralo, vrednote, vrline, kreposti, ki so oblikovane kot zapovedi, prepovedi, priporočila, dopustitve, opustitve; torej kot navodila človeku. V etičnem sistemu so vrednote nekakšni smerokazi človečnosti, po katerih naj se človek ravna v vsakdanjem življenju, saj imajo opraviti z dobrim (gr. *aksios*) kot smislom življenja. V tem pogledu so vrednote pravičnost, resnicoljubnost, iskrenost, prijateljstvo, solidarnost, dobrotu, nesebičnost, poštenost; tudi mir, varnost, blagostanje, svoboda; pa tudi družina, domovina, bog; pravna država, človekove pravice, svoboda vere in demokracija; vedno bolj so vrednote zdravo okolje, skrb za živo in neživo naravo ter za mikro- in makrokozmos itd. Zaradi ustvarjalnosti – ta se kaže kot razvoj – postaja človeški svet vedno večji in vse bolj zapleten, zato narašča tudi število vrednot.

Odnos med etiko in *ethosom* razumem kot odnos med zapisanimi in delujočimi vrednotami; pri tem pa krščanske cerkve, če le imajo dovolj moči, ravnajo tako, da se delujoče vrednote skladajo z zapisanimi; torej, da prvi zapovedi podredijo vse ostale. Če *etika* pomeni v sistem organizirane predstave o dobrem in zlu, *ethos* pomeni konkretno ravnanje ali držo posameznika v vsakdanjem življenju. Vrednote (etika, morala ...) so usodno razkrivajoče, saj to, kar duhovnega in materialnega ustvarimo,

kaže na naše resnične potrebe, ki postanejo vrednote, te spet postanejo potrebe itd. Skratka, kar je za nas vrednota, postane potreba, ki jo skušamo zadovoljiti. Da bi se spremenili, moramo spremeniti vrednote, te pa bomo spremenili, če bomo imeli drugačne potrebe itd. V razlagi eksistenčne ujetosti človeka v sebe in svet, mi je kot nefilozofu blizu Heraklitov rek "*Ēthos anthrōpō daimōn*" (Heraklit, frag. 119). Ta misel ima več pomenov, ker ima več uporab; na primer: "Nrav (*ethos*) je človekov demon" ali "*Ethos* je usoda človeka". Meni ustreza prevod: "Drža (*ethos*) kaže, kakšen človek v resnici je." Ali z besedami teologa R. Guardinija: "*Ethos* je moralni (vrednostni) temelj za naš odnos z bližnjim."

Kristjani, posebno katoličani, o vrednotah govorijo tako, kot da so vrednote drugih slabše. Torej ne pozabimo, da se katoliki, kadar govorijo o razpadu starih vrednot (družina, Bog, domovina, zakonska zveza ...) in neobstoju novih, zavzemajo za vrednote na način, ki je proti zahodni svobodi. Zato moramo razumeti, da etični sistem, ki je "hierarhična in vse obsegajoča zgradba dobrega in zla", določa, kakšne bodo praktična morala, vrednote, kreposti ali vrline itd. Ker etični sistemi monoteizmov obsegajo celotno pot (*total-iter*) človeka od stvarjenja do večnosti, so *per definitionem* totalitarni, kar pomeni, da imajo vse odgovore o dobrem in zlu. Tudi koncepti in prakse kaznovanja, ki so osnovni instrumentarij vseh monoteizmov, imajo totalitarno razsežnost; človek je z izvirnim grehom kaznovan takoj s spočetjem, rojstvom ter si v času življenja zato zasluži kazen, če je le mogoče, že na tem svetu; podaljševanje kazni v večnost pomeni večno kazen, torej možnost druge smrti in večnega pogubljenja. Katoliški kaznovalni univerzalizem ne stremi samo h kaznovanju judov, in muslimanov, ampak s kaznijo straši iskreno bogaboječe kristjane; ustrašuje trume starih ženic in moških, saj se ateistov, agnostikov in poganov (torej intelektualcev) ne da.

Zato ne spreglejmo, da imajo vrednote monoteistov (judov, kristjanov, muslimanov) in monistov (komunistov, nacistov, fašistov) ter pluralistov (demokratov, liberalcev, republikancev) sicer ista imena – na primer iskrenost, resnicoljubnost, pravičnost, poštenost, nesebičnost itd. –, vendar je od etičnega sistema in njegovega političnega režima odvisno, kako bodo te delovale v konkretnem življenju. Vrednote same po sebi torej lebdiijo v praznem prostoru in šele etični sistem določi njihovo praktično rabo. Tu moram spomniti, da je zahodna civilizacija rezultat dveh nezdružljivih etičnih tradicij, judovsko-krščanske (semitske) in grško-rimske (indoevropske). In ker je vsaka ustvarila svoj etični sistem, to pomeni, da morale, vrednote, vrline in kreposti z istimi imeni v praksi delujejo različno. Nezdržljivost tradicij je še danes razlog za neobstoj enotne zahodne

etike, in ker sinteza dveh tradicij ni možna, je za zgodovino Zahoda značilna tekma oziroma boj med tema konceptoma.

To poudarjam zato, ker trditev Benedikta XVI., da je krščanstvo nadgradnja grštva, ne drži. Prav v strastnem uničevanju grško-rimske dediščine moramo videti delujočo vrednoto kristjanov, ki jasno zanika papeža in razkriva nekaj drugega. In sicer, če "vrednotimo" delovanje kristjanov v historičnem loku dveh tisočletij, lahko rečem, da med zapisanimi in delujočimi vrednotami kristjanov ni neskladnosti in da bi se tudi danes – ko prevladuje grško-rimska tradicija – Vatikan ravnal po zapisanih vrednotah in bi prvo zapoved uveljavljal s silo tako, kot jo vedno, če jo le more. Danes namreč Vatikan kot največje sovražnike krščanstva vztrajno navaja individualizem in subjektivizem ter relativizem in sekularizem. Te temeljne vrednote zahodne svobode, ki so grško-rimskega izvora, bi katoliški kler, če bi jih lahko, ukinil. Iz teh dveh tradicij izhajata tudi dva koncepta človečnosti in človeškega dostojanstva.

5. *Caritas versus philanthropia'*

Ker monoteizmi celotni smisel življenja, torej vso etiko in vrednote, podreajo prvi zapovedi "Jaz sem edini Bog", tako da nestrpnost do drugačnih, torej nevrednoto, spreminjajo v vrednoto, mi je od katoliške *caritas* mnogo bližja grška *philanthropia'* (rim. *humanitas*), ki človekoljubje povezuje s svobodo in demokracijo, saj izhaja iz mita o uporui Prometeja tiraniji Zeusa (Ajshil: *Vklenjeni Prometej*). Za Zahod – kamor imigranti prinašajo tuje kulture in bogove in ki ima globalne ambicije – je namreč lahko moralni temelj samo pluralistična *philanthropia'*, ne pa mon(ote)istični katoliški *caritas*.

Zato je helenski ideal človekoljubja za demokratični Zahod in njegove globalne ambicije in dolžnosti boljši; to zahteva osvoboditev "človekoljubja" od krščanskega monopola, saj je za ostali svet nekaj slabega. Krščanski *caritas* se ne omejuje na brezpogojno pomoč, ampak dáje skladno z evangelijsko "računico" v smislu "postani to, kar smo mi, in ti bo dobro, kot je nam". Krščanski bog, ki ne prenese tujih bogov, dáje zato, da bi ti izginili. Prometejska ideja filantropije mi je bližje zaradi njene ustvarjalne in sodelovalne naravnosti; sodobni Prometej vzpodbuja nove iznajdbe in odkritja, za katera je potrebna ustvarjalna sinergija zahodnih in nezahodnih znanj, ki *ipso facto* odpirajo pot k skupnemu razumevanju globalnih problemov. Monoteizem svet zavzema s Kristusovo grožnjo "Kdor ni z menoj, je proti meni" (Mt 12,30), ki je lahko samo oktroirana.

Prometejski *philanthropos tropos* je za človekoljubje, ki tuje bogove in kulture spoštuje, saj imajo svojo etiko, etos in *episteme* – ustvarjalno in spoznavno sposobnost, skratka svojo tradicijo smisla in cilja življenja in sveta. Za prometejski *humanitas* je prav množstvo različnosti – človeškega in naravnega sveta – gorivo, ki žene motor razvoja človeštva in je zato razlog za epistemični optimizem. Prav zahodna svoboda, v kateri živijo ateisti, teisti in agnostiki, omogoča helensko filantropijo, ki je drugačna od monoteistične *caritas*. Pojmi grške človekoljubnosti, kot so *agape*, *philia*, *eros* ..., se nanašajo na človečnost med ljudmi, medtem ko krščanske *caritas* ni brez Boga in metafizike. Kristjan namreč ne ljubi bližnjega samo kot človek, ki pomaga človeku, zato ni samo materialni dobrotnik, ampak je tudi dobrotnik pričevalec in oznanjevalec vere. Zato kristjani nikoli niso sprejeli ciceronsko omikanega *humanitas*, ki je sinteza globlje senzibilnosti, rafiniranosti in dobrotnosti. Kristjani "ljubijo" samo s pomočjo Boga.

Grška filantropija v bistvu zavrača krščansko dogmo o "bratstvu" in namesto te uvaja koncept človeške "sorodnosti" (*gens*), za katero sta množstvo in različnost *sine qua non* za preživetje človeštva in sistema Zemlja. Današnji razmislek o krščanski *caritas* mora zato izhajati iz dejstev, ki so se nabrala v dva tisoč letih; mislim na ponavljajoče se nasilje in ubijanje v imenu "bratstva", "človekoljubja" in "enakosti kristjanov pred Bogom" od hekatomb poganov, ki so zavračali krščanstvo, do verskih vojn, ki so zdesetkale Evropejce, ter vse do modernih tehnologij terorja in smrti v "liberalnih" in brezbožnih totalitarnih sistemih z njihovimi milenarističnimi (krščanskimi) utopijami o koncu časov in raji na zemlji, o tisočletnem rajhu, *mille ani dell'era fascista*, zmagi komunizma in koncu zgodovine itd. Monoteistične utopije raja, ki bo nastopil po koncu zemeljskega časa, so prevzeli monizmi 20. stoletja z obljubami o koncu zgodovine z zmago nacizma, fašizma in komunizma. Moderni in antični *paganitas* v bistvu nasprotujeta dogmi linearnega časa in razvoja zgodovine; to je koncept monoteizmov in monizmov, zato se morajo končati z utopijo/dogmo raja v nebesih ali na zemlji. Dogma linearosti, ki vodi v utopijo, je torej že v antiki pokazala strahovito moč uničevanja kulturnih razlik, svobodne misli, zdravega razuma, ki je živel od kritične misli in stoletnih praks sožitja različnosti.

6. Religija razločevanja – *morbis catholica*

Sovraštvo do drugačnih, če ga gledamo v historičnem loku antike in srednjega veka, torej v časovnem razponu skoraj 1200 let, je stalna politika

bojujoče se cerkve, oprta na realno moč in citate iz *Biblije* o naukih in praksah Jahveja in Kristusa. Zato vatikanska cerkev stare metode religioznega nasilja – kulturni boj in verske vojne – prenese v novi vek in še naprej deluje kot institucija religije razločevanja; Vatikan iznajde inkvizicijo kot versko, ideološko in politično policijo; “iznajde” nove čarovnice, heretike in antikriste, sežiga knjige, ljudi, zatira svobodno misel in razvija posebne oblike okrutnosti. Vlada skupaj z vladarji in si podreja pravosodje države.

Mučenje in praksa obrnjenega dokaznega bremena (obtoženi mora dokazati nedolžnost) po zaslugi cerkve postaneta prevladujoči procesni metodi kazenskega prava; to kaže primer Pomponija Alegrija, ki razkriva resnične vrednote in inspirativno moč biblijskega nasilja. Študenta Alegrija, luteranca iz Padove, je inkvizicija 22. avgusta 1556 na trgu Navona v Rimu “živega skuhala v velikem kotlu, polnemu olja, smole in terpetina,” poroča moj daljni kolega Serrenisime, ambasador Beneške republike, ki piše, da se je študent “hrabro držal in zdržal petnajst minut vrenja, preden je izgubil zavest”. Razjarjeni Rimljani so le nekaj let pozneje truplo papeža Pavla IV., pred tem Velikega inkvizitorja, ki je zahteval tako strašno smrt, izkopali in vrgli v Tiberu.

Tudi katoliški škof Pierre Cauchon je za krivoversko Ivano Orleansko zahteval, naj izberejo les, ki bo gorel počasi in povzročil okrutno umiranje (1429). Primer je zanimiv zato, ker je bila Cerkev zaradi novih razmerij moči leta 1456 prisiljena priznati napako in sodbo razveljaviti, skoraj petsto let pozneje pa je Ivano razglasila za svetnico (1920). Ne pozabimo, da so zločini cerkve zločini po naravnem pravu in da ti nikoli ne zastarajo, kar pomeni, da moralne in politične posledice teh zločinov ne prenehajo.

Zastraševalna moč grozovitosti vedno navdušuje diktatorje, na primer Stalinovega tožilca Višinskega ali Himmlerja, ki SS organizira po vzoru jezuitov, vključno z absolutno zvestobo prvi zapovedi, ki se v nacistični varianti glasi: “*Meine Ehre heist Treue!*” (Moja čast se imenuje zvestoba!). Tako okrutno inventivnost je demonstriral vrh Titovih slovenskih komunistov, ko so pripadniki “slepo poslušnih”, torej absolutno zvestih organov za obračun s premaganci, KNOJ in OZNA, v Barbarinem rovu (Hudi kot, Laško) po koncu vojne leta 1945 mrtve in žive sovražnike – mladeniče, starce, ženske – zmetali v navpične rudniške jaške, v katerih so počasi umirali. Zločin so komunisti hoteli za večno skriti tako, da so vodoravne rudniške rove zasuli in na razdalji sto metrov večkrat pregradili. Toda tudi to ni pomagalo.

Tistega leta, ko je inkvizicija skuhala nesrečnega študenta (1556), je bila v zanikrni Ljubljani sinoda škofijske duhovščine. Urban Textor je že pred

tem načrtoval dolgoročni obračun s protestanti, ki so ga izpeljali Tomaž Hren in njegovi nasledniki. Na sinodi je mladi jezuit Sulenij Columna v slogu "ciceronske prikupnosti" in "afektirane skromnosti", torej v blebetavi maniri časa, podal *oratio* o dostojanstvu duhovništva. Po uvodnih besedah "o veličini duhovniškega dostojanstva, ki neznansko prekaša vsa druga človeška dostojanstva ... od kraljevskega do starševskega ... saj je božja ustanova ..., pa tudi duh je vedno višje od mesa", je nadaljeval: "Tudi take najdeš, ki se zmeraj opijajo z vinom in se kakor *svinje, ki jim je bila dana duša namesto soli*, neprestano valjajo v blatu naslad, ki od pijanosti večkrat pobruhajo mize, ki jih odnašajo s poedin in se naslednjega dne še skrokani znova nalokajo, ki, kakor se reče, sonca nikoli niso videli ne vzhajati ne zahajati, ki zapravljajo za vlačuganje vse, kar so lahko nagrabili. Zato se včasih primeri, da še omotični od nočne pijanosti ali umazani od krvi mesečne čišče odhitijo iz javnih hiš pred presveti Božji oltar in z istimi prsti darujejo Bogu Očetu brezmadežno jagnje, Jezusa Kristusa, in njegovo predragoceno kri, z istimi prsti, pravim, s katerimi so se ponoči nesramno dotikali gnusnega sramu vlačug ... Preblagi Bog, kaj je zagrešila tvoja Cerkev ... da si (jo) prepustil ... tako brezbožnim in brezobzirnim malopridnežem?"

Taki govorijo, v tistem času nobena redkost, danes na račun klera žal niso več mogoči, čeprav, upošteva vedno več odkritih dejstev *mutatis mutandis* potrjuje pravkar navedeni petsto let star opis delujočih vrednot/*ethosa* katoliškega klera. Dejstva kažejo na strukturni *morbis catholica*; pojem *morbis* pomeni tistega, ki je bolan in ki bolezen širi. Zato cerkev stoletja zla (zločinov) po naravnem pravu – mučenja, sežiganja ljudi, knjig, uničevanja grobov – ni prikrivala, saj je oblastno nasilje upravičevala kot metodo za obrambo vere ali s politično dogmo, da je vsaka oblast od Boga. Novejše zlo(čine) – kolaboracijo z nacizmom, ravnanje z Judi, podpora avtoritarnim režimom, finančne malverzacije, pedofilijo –, ki jih v sekularni družbi ne more teološko upravičiti, pa je, tako kot komunisti in nacisti, prikrivala, dokler je mogla.

7. Sklep

"Cerkev za mnoge postaja glavna ovira za vero; ti v njej več ne vidijo drugega kot človeško željo po moči" (1977); "Cerkev je umazana zaradi svojih lastnih ljudi" (2005); "Danes se na najgrozovitejši način razkriva, da najhujša grožnja Cerkvi ne prihaja od zunaj, temveč je rojena znotraj nje" (2010). Te izjave – kardinala Ratzingerja ali papeža Benedikta XVI. – so

izjave klerika, ki je že desetletja v ekipi dopuščevalcev in prikrivalcev "slabega". Sicer pa takšna samokritika katoliškega klera *urbi et orbi* ne bo civilizirala, počlovečila. Vatikan bi še naprej prikrival in prakticiral pedofilijo, če ga ne bi v nasprotno prisililo pravosodje "odprte družbe"; šele država Italija in Evropska unija sta izsilili "preglednost, poštenost in odgovornost" Vatikanske banke, ki s perversnim imenom Inštitut za verska dela že desetletja pere umazan denar. Zato tudi danes Kristusov nauk v rokah klerikov, "ki ga pačijo s prisiljenimi razlagami in ubijajo s pohujšljivim življenjem", ostaja "vklenjen v okove dobičkarstva" (Erazem Rotterdamski, 1510). Vrh slovenskega klera ima srečo, saj mu zaradi nedelovanja pravne države ne bo sojeno za vrsto nadaljevanih kaznivih dejanj, za katera odgovarja po načelu *respondeat superior*.

Svet zaradi kristjanov vsekakor ni in ne bo boljši. Vatikan danes sekularizaciji – izločitvi cerkve iz države in politike – besno nasprotuje, saj je ne vidi kot možnost za počlovečenje cerkve. Tudi ekumenizem vidi kot priložnost za svoj primat med krščanskimi cerkvami, ne pa kot potrditev legitimnosti mnogih poti hoje za Kristusom. Zato Vatikanu druge krščanske cerkve upravičeno ne zaupajo. Krščanstvo je v svetu najbolj osovražena religija tudi zato, ker Vatikan globalizacijo vidi predvsem kot priložnost za evangelizacijo; za nezahodni svet je to religiozni imperIALIZEM zahoda. Ker Vatikan niti noče niti ne zmore ustvarjati teologije in prakse sodelovanja med religijami, mislim, da sploh ni sposoben prevzeti odgovornosti za duhovno razsežnost sveta, ki ni samo krščanska, ampak tudi muslimanska, judovska, budistična, hinduistična, šintoistična, animistična itd.

Sicer pa se za prihodnost religij ni bati; človek namreč ne more brez vere v bogove, tako kot ne more brez umetnosti, filozofije, znanosti in mitologije, ki so tudi prežete z duhovnim, transcendentnim in nadnaravnim.

Slovenski sodobniki





Dušanka Zabukovec

Cvetka Bevc z Dušanko Zabukovec

Prevajalka Dušanka Zabukovec je diplomirala iz angleškega in francoskega jezika in književnosti na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani, kjer je iz angleške književnosti tudi magistrirala, zdaj pa končuje doktorski študij. Dolgo je bila zaposlena na RTV Slovenija kot prevajalka, od leta 1994 do upokojitve je bila vodja Oddelka za prevajanje in lektoriranje. Občasno gostuje kot predavateljica na Filozofski fakulteti. Prevaja prozo in poezijo, leposlovje, strokovna besedila s področja literarne teorije, odrska besedila, na področju podnaslovnega prevajanja pa celovečerne filme, glasbene in kulturno-umetniške televizijske oddaje iz angleščine, francoščine, italijanščine, hrvaščine in srbsčine v slovenščino ter iz slovenščine v angleščino. Lani je bila znova, že tretjič, izvoljena za predsednico Društva slovenskih književnih prevajalcev.

Bevc: Svoje prevajalsko delo ste sprva zastavili na področju medijskega prevajanja in temu ste kljub zajetnemu opusu književnih prevodov ostali zvesti vse do danes. Kaj vas je pri tem delu tako pritegnilo?

Zabukovec: Smisel za jezik in melodiko sem očitno podedovala in ju pod vplivom staršev razvijala od otroštva. Prevajati sem začela že v najstniških letih, sprva v radijskem programu in kmalu za tem na televiziji, najprej na glasbenem oddelku in na oddelku za izmenjavo programov – učeno povedano, a to je v bistvu pomenilo sodelovanje z drugimi jugoslovanskimi centri in tujimi distributerji televizijskih oddaj –, nazadnje pa na prevajalskem oddelku takratne Televizije Ljubljana. V času mojega študija na Filozofski fakulteti tam še ni bilo prevajalskega oddelka, kakršnega imamo danes. To se pravi, da smo tudi medijski prevajalci sami odkrivali Ameriko, se učili prirejati podnapise in se trudili, da bi prevod – oblikovno in ne le vsebinsko – gledalcem čim bolj posredoval izvirnik. Po stari slovenski navadi nam je bilo nerodno povprašati za nasvet bolj izkušene – ki so bili pri podnaslovnem prevajanju prav tako samouki – in smo se mučili vsak zase. Imela sem srečo, da sem sodelovala z Gitico Jakopin in se od nje učila tudi tako, da sem podnaslavljala njene prevode. Poleg tega smo

včasih ogromno prevajali po zvoku. Za prenosi nekdanjih maratonskih političnih sej je bilo težaško delo novinarjev in prevajalcev.

Kot vodjo prevajalskega oddelka so me pozneje dostikrat doletele po prevajalski plati najtežje naloge, saj jih je bilo težko "prodati", po domače obesiti komu drugemu, po drugi strani pa so bili ti zahtevnejši projekti bližji moji duši in stremljenjem. Pri filmskem prevajanju so mi najbolj ležale psihološke drame s težiščem na besedilu, ne na dogajanju. Posebno področje pa so bili prevodi gledaliških iger, glasbenih revij, oper in operet. Ko sem začejala, si nikoli nisem predstavljala, da bom prevajala tudi poezijo, toda ko sem prevajala nanizanko *Muppet Show*, ki je imela uvodno špico s pesmijo, sem jo sprva prevedla v prozi, ne v verzih, pa je kolega Ervin Fritz pripomnil, da se splača potruditi (navsezadnje je nanizanka imela več kot sto delov). In imel je prav. Prevod pesmi mora dajati vtis, da gre za glasbo, in besedilo mora teči v ritmu, čeprav rime niso tako pomembne kot pri prevodih, ki jih bereš na papirju (no, zadnje čase tudi na elektronskih bralnikih). Drugače je seveda pri pesmih, namenjenih sinhronizaciji ali petju v živo. Pred kratkim sem celo prevedla nogometno himno na besedilo Milana Dekleve, ki so jo potem štiri naše sijajne pevke posnele v angleščini. Moja prva tovrstna naloga sploh je bila prevod slovenske (takrat še jugoslovanske) predstavnice na Pesmi Evrovizije – predavnimi leti ali, kot včasih rečemo, "leta dva pa tri".

Bevc: Posebno področje vašega televizijskega dela je bila sinhronizacija risank, za katere ste leta 1985 prejeli nagrado TV Slovenija za posebne dosežke pri prevajanju.

Zabukovec: Res smo bili na nacionalni televiziji začetniki sinhronizacije risank pri nas. Začeli smo z risano nanizanko o Smrkcih, zaradi česar sem si pri uredniku celo prislužila vzdevek Smrketa. Temu je sledil *Fračji dol* in še cela vrsta drugih risank. Tudi to delo je včasih zahtevalo prevode pesmi, igralska ekipa se je ob petju imenitno zabavala. Rifle in Gojc sta bila sijajna, z režiserjem Jožetom Voznyjem sva odlično sodelovala in že pred snemanjem uskladila besedilo, da je bilo delo igralcev lažje. Vendar v glavnem nisem hodila na snemanja: četudi si prevajalec, ne bi bilo prav, da bi igralce gnjavil med delom, ki je že tako dovolj napeto.

Bevc: Ali je tovrstno delo v otroških oddajah prispevalo, da ste se v veliki meri posvetili tudi mladinski književnosti? Ne nazadnje vam je prav prevod mladinskega romana Meindert de Jonga *Kolo na šolski strehi* leta 2000 prinesel mednarodno Andersenovo častno priznanja IBBY-ja.

Zabukovec: Odstotek mojih prevodov mladinske literature je zelo visok. To področje mi je blizu in že od nekdaj sem se navdušeno ukvarjala s tovrstnim ustvarjanjem. Z otroškimi besedili se namreč lahko pri prevajanju veliko poigravaš, in če si pri tem uspešen, so otroci navdušeni, ti pa zadovoljen. Pri de Jongovem romanu pa besedila nisem samo prevajala. Za prevajalca je namreč pomembna plastična predstava o tem, kaj prevaja. Za ta mladinski roman je to še zlasti držalo. V njem otroci gradijo gnezdo za štokljo. Tako sem si predstavljala sebe kot enega izmed junakov, plezala po lestvah, vlačila na streho kolo lojtrnega voza in to povzela v besedah. Najbrž moraš tudi takrat, ko prevajaš (ali pišeš) prizor mečevanja, vedeti, kako se suče meč. Poleg tega sem posebno pozornost namenjala ustreznemu prevodu imen. Še zlasti v otroških in mladinskih besedilih morajo biti del vsebinske celote, tudi njihov pomen je del zgodbe, zato ne bi smela ostati v izvirniku, temveč jih je treba primerno posloveniti. Slovenjenje imen v književnem prevodu je bila tudi tema mojega magistrskega dela. Upam, da je komu koristilo.

Bevc: V mladinski književnosti je pogosta uporaba slengizmov in pogovornega jezika. Kako pri prevodih krmarite na tem spolzkem terenu?

Zabukovec: Ne bom rekla, da mi je to čisto tuje, toda zelo nasprotujem temu, da bi poulični sleng dobil preveč prostora v otroški književnosti. Otroci se tudi iz leposlovnih knjig učijo, kaj je lepo in pravilno v jeziku, in če bodo tam srečevali le poulično govorico, jo bodo vrivali v zborni jezik, kar se dandanes vse prepogosto dogaja. Sama sem pri prevajanju mladinskih besedil iskala nasvete pri hčerah in pri njiju preverjala, ali za otroško uho moj slovenski prevod zveni v redu ali ne. Sicer pa sem v glavnem prevajala knjige, kjer težišče ni bilo na pogovornem jeziku. Če bi me vprašali, ali bi se lotila prevajanja mladinskega romana v izrazito slengovskem jeziku, bi ga raje prepustila komu drugemu. Pa ne zato, ker bi mislila, da mora biti prevajalec star toliko kot junaki iz knjige. Mogoče bom tedaj, ko bom imela vnuke najstnike, poznala njihov besednjak in se spet lotila take literature.

Bevc: Vaš prvi književni prevod je bil prevod posmrtno objavljenega romana Ernesta Hemingwaya *Rajski vrt*. Kaj je to pomenilo za vas?

Zabukovec: Spodbudo za književno prevajanje so mi pravzaprav dali kolegi. Najbrž se vsak medijski prevajalec želi preizkusiti tudi v tem. Hemingwayev roman sem prinesla iz ZDA, kjer je tedaj izšel, in ga

ponudila uredniku. Najprej mi je naročil, naj prevedem prvo poglavje, potem pa sva se dogovorila, in tako se je začelo. V književnih prevodih se v glavnem držim prevajanja iz angleščine. Seveda bi lahko prevajala tudi iz francoščine, italijanščine in hrvaščine, a mislim, da je morda pametneje, če se prevajalec specializira za jezik, v katerem lahko ponudi največ. Kljub temu da v književnih prevodih pokrivam širok razpon zvrsti, od romanov in kratkih zgodb do otroške in mladinske literature, redko prihajam k urednikom založb s svojimi predlogi. V tujini sem seveda redna obiskovalka knjigarn, vanje se lahko zabubim za dolge ure in brskam po policah, vendar večina urednikov dobiva izvornike z velikih knjižnih trgov dosti prej, kot jih lahko dobi v roke prevajalec. Uredniki se tako že vnaprej dogovorijo z založbami in literarnimi agenti in prevajalčev predlog je pogosto že zastarel.

Bevc: Slovarji kot pomožna orodja prevajalca so se v zadnjih desetletjih namnožili, elektronske oblike so nekaj vsakdanjega, specializirana področja pa so pogosto še v knjižnih izdajah. Kateri slovarji so pri vašem delu nepogrešljivi?

Zabukovec: Pri prevajanju žanrskih romanov skorajda ne gre brez specializiranih slovarjev, na primer za področja prava, kriminologije, arheologije, letalstva ali medicine. Predvsem je pomembno, da pri specializiranih področjih poiščete pomoč pri strokovnjaku. Zgodilo se mi je, da sem potrebovala opis postopka razstavljanja polavtomatske puške in imela srečo, da sem našla dobrega poznavalca. Razlaga na spletu ali specializiran slovar sta dobrodošla pomoč, toda še vedno ga lahko pošteno polomiš. Grisham si je, na primer, za enega svojih romanov izmislil neko bolezen in jo postavil v središče dogajanja. Pri branju sem sicer slutila, da je bolezen izmišljena, a vseeno sem potrebovala zdravnika, ki mi je to potrdil. Bistvo prevajanja je konec koncev tudi v tem, da veš, kdaj moraš vprašati za nasvet. Čim več znaš, tem večja je želja, da bi vsako malenkost preveril. Že pred leti mi je nekdo rekel: Tebi je pa res fino, s toliko izkušnjami samo pretipkaš v slovenščino. A še zdaleč ni tako. Še vedno hočem natančno vedeti, kaj počnem. In čim več znaš, tem vztrajneje preverjaš.

Bevc: Avtorji največkrat pišejo z mislijo na bodočega bralca. Pri prevajalcih najbrž ni nič drugače.

Zabukovec: Ko berem in popravljam prvo različico svojega prevoda, jo vsekakor berem s stališča bralca. Če ne bo razumel zapisanega, mogoče

nitni ne bo bral dalje. Prevod je namenjen bralcu in pretirano dobesedno prevajanje, s katerim se prvotni pomen izgubi, bralca prej odvrne kot pritegne. In še mimo nečesa ne moremo. Prevajalci moramo po eni strani biti najnatančnejši bralci, po drugi pa odlični poznavalci svojega jezika, morda celo boljši kot avtorji. Ti so pri ustvarjanju popolnoma svobodni, medtem ko mora prevajalec upoštevati včasih zelo omejujoč izvirnik, biti sposoben ustrezno podati besedilo, ki je lahko zelo drugačno od njegovega doživetja in izražanja, predvsem pa od njegove kulture. Osnovna ideja je seveda avtorjeva, toda oblika v drugem jeziku je prevajalčeva. In bralci vendarle v roke dobijo prevod, ne izvirnika. Vemo, da bralci v ZDA, na primer, marsikatero klasično delo svetovne književnosti dojemajo kot angleški izvirnik.

Bevc: Kako se po vašem obnese sodelovanje med avtorjem in prevajalcem? Najbrž ne drži, da je najboljši avtor mrtev avtor. Poustvarjalci bi se z veseljem obrnili na pisatelja, ki je že več stoletij pod rušo, in ga prosili, naj jim pomaga pri kakem kavlju.

Zabukovec: Imela sem izkušnjo z režiserjem in pesnikom, ki je za filme o naravi potreboval prevod svojih komentarjev. To so zelo lepi filmi, izjemno primerni tudi za tuje gledalce. Toda besedilo je bilo zelo zapleteno, še v slovenščini težko razumljivo. Pri branju v maternem jeziku je doživetje drugačno kot takrat, ko isto besedilo oblikuješ v tujem. To je bila res zahtevna naloga. A reči moram, da sva med sodelovanjem razvijala misli in prepričana sem, da je avtor zato začel drugače dojemati svoje pisanje. Tudi sicer sem v glavnem imela srečo z avtorji. Znali so prisluhniti. Najhuje je s tistimi, ki so prepričani, da bi sami najbolje opravili tudi s prevodom. Včasih se zaplete že pri naslovu, ki ga uporabljajo za promocijo, še preden je izvirnik dokončan, pa se izkaže, da je v tujem jeziku nesmiseln ali da ima čisto drugačen pomen kot v slovenščini.

Bevc: Kako bi se opredelili do pojmov potujevalni in podomačitveni prevod?

Zabukovec: Pojma obstajata kot dvojnost v literarni teoriji. Ko bereš izvirnik kot prvi bralec nekega bodočega prevoda, ne razmišljaš, ali boš potujeval ali podomačeval. Že iz televizijskega prevajanja sem vajena, da mora biti tisto, kar slišimo zaslona, v prevodu točno v istem trenutku in v enakem duhu. In to je največja umetnost. V pravem trenutku povedati pravo stvar. To upoštevam tudi pri prevajanju književnosti. Če je stavek v

izvirniku iz treh besed, ga v prevodu ne smeš podaljševati v opis, držati se moraš prvotnega sloga in obsega. Ni vseeno, kako so postavljeni odvisniki v slovenščini ali v angleščini. Nekateri so prepričani, da je to stvar sloga. Ne, to je stvar slovnice in skladnje. Angleži postavljajo poudarek drugam kot Slovenci, dolžnost prevajalca pa je, da to upošteva. Ne moreš prestavljati besed, kot bi zlagal polena. Ko sem nekoč dobila v roke tak prevod z množico vrinjenih stavkov, postavljenih na ista mesta kot v angleškem izvirniku, sem predavateljico na fakulteti prosila: Naučite bodoče prevajalce, naj tega ne počnejo!

Bevc: Kako se lotite prevajanja prevoda, torej posrednega prevajanja? Med drugim ste Tagorejeve *Izbrane zgodbe* poslovenili po angleškem prevodu.

Zabukovec: Dejstvo je, da nekaterih knjig drugače ne bi mogli prevesti. Težko bi, recimo, našli primerno usposobljenega slovenskega prevajalca indijskih narečij. Toda tovrstno prevajanje je zelo zahtevno, mogoče še bolj kot prevajanje iz izvirnika. Pri Tagorejevih zgodbah sem poskušala uganiti, kaj je prevajalec v angleščino spremenil. Pri prevajanju *Zgodb iz Turčije* iz angleščine in francoščine, na primer, sem imela velike težave s prepoznavanjem, kaj je prevajalec iz turščine prilagodil drugi kulturi, koliko svobode si je pri tem privoščil. Čim bolj se je trudil, tem težje je bilo prevajati v slovenščino. Kar dolga pot je bila do moje končne različice, razumljivega in smiselnega prevoda. Seveda je treba poznati tudi kulturno ozadje okolja, o katerem govori knjiga. Zlato pravilo prevajanja je, da veš, kaj počneš. Pri prevajanju ne gre brez detektivske žilice, treba je preveriti ogromno malenkosti. Zato imam doma cel kup zemljevidov, knjig o raznih mestih in državah. Na potovanjih v tujino hodim po trgovinah, gledam izložbe, preverjam izdelke. Včasih je bilo to še pomembnejše, kajti doma je bilo na voljo premalo podatkov, tudi spleta še ni bilo. Tako sem v Ameriki hodila v samopostrežbe preverjat, kaj prodajajo, ker sem izdelke srečevala v knjigah. Preverjanja ni nikoli dovolj. Sicer se ti lahko zgodi kot nekemu prevajalcu, ki je vatirane palčke za ušesa prevedel kot aparat za čiščenje grla.

Bevc: In kje potemtakem današnjega prevajalca čakajo najhujše pasti?

Zabukovec: Večkulturnost, medkulturnost, večjezičnost in jezikovne specifikke so gotovo zelo pomembne. Toda pri tem je treba ohraniti mero. Prevajalec ne sme pozabiti, da dela za slovenskega bralca. Ne sme pa zato

vsega po vrsti nadomeščati z našimi značilnostmi, osebami, ulicami in podobno. Lahko sicer naletite tudi na tovrstne domisleke, vendar zvenijo zelo čudno. Zgodba, ki se dogaja v New Yorku, se ne more preseliti pred ljubljanski magistrat. Bralcu je kljub vsemu treba dati občutek, da se zgodba v romanu, na primer, odvija nekje drugje. Zato prevajalec mora poznati kulturno okolje jezika, iz katerega prevaja. Sama hočem na vsak način spoznati območje, o katerem govori besedilo, brskam, raziskujem, opazujem, kako živijo ljudje, se pogovarjam z njimi. Prevajalski virus me je torej pošteno okužil.

Bevc: Nekoč so razmišljali o tem, da bi tudi Društvo slovenskih književnih prevajalcev podeljevalo licence za prevajanje in mogoče organiziralo celo izpite, kakršne ima Društvo znanstvenih in tehničnih prevajalcev. Ali obstaja merilo, po katerem se nekdo lahko podpiše kot literarni prevajalec?

Zabukovec: Do določene mere bi najbrž lahko tako rekli. Včasih v okviru študija jezikov nisi mogel študirati za prevajalca, prevajalski odderek na Filozofski fakulteti je še danes namenjen predvsem tolmačenju. Z diplomom si specializiran tolmač za določeno področje. Nisi pa, denimo, prevajalec Shakespeara. Leposlovno prevajanje je del tega študija, a mislim, da bi težko rekli, da si že samo zaradi diplome odličen književni prevajalec. Univerzitetni študij je podlaga, začetek. Predvsem moraš kot prevajalec ogromno vedeti o svojem jeziku. Če v njem nisi dovolj spreten in okreten, tudi nekaterih tujih specifik ne boš mogel presaditi na domača tla. Vedeti moraš, kaj vse si v svojem jeziku lahko privoščiš. Po drugi strani tudi ni rečeno, da brez diplome prevajalskega oddelka ne znaš prevajati. To je predvsem ustvarjalen poklic, ki sicer zahteva trdno jezikovno znanje, a tudi občutek za jezik in umetniško žilico. Podobno kot poustvarjalec na inštrumentu, ki ga glasbenik sicer lahko odlično obvlada, a za umetniško izražanje potrebuje dodatno stopničko. In prevajanje je umetnost.

Bevc: In delo, ki mora biti ustrezno plačano ...

Zabukovec: Prevajalski honorarji so bili od nekdaj bolj ali manj predmet spotike. Zanje so se prevajalci vedno morali boriti. V socialističnih časih je bilo založništvo po svoje bolj sproščeno. Pred kratkim sem prevajala znanstveni referat o tem in zasledila, da so uredniki nekoč imeli proizvodni načrt za prihodnje leto samo "v glavi", včasih so ideje za nove prevode padle na uredniških sestankih, mogoče je kdo predlagal, kaj naj bi dali prevajati. To je bilo res precej sproščeno. Zdaj je pri nekaterih založbah

v ospredju gola poslovnost, bistveno je, da je od prodanih knjig čim več zaslužka. A ne pozabimo, da je prevajalec vezan na hitrost tipkanja, in četudi bi želel ali umsko zmoget prevesti več, tega preprosto fizično ne zmore. In dejstvo je, da je danes bistveno bolj odvisen od založnikove ponudbe kot nekoč. Ne smemo pozabiti tudi na Javno agencijo za knjigo, ki finančno podpre objavo zahtevnejših knjig, ki niso tako iskane kot uspešnice. Založbe ne skrivajo, da zahtevnejše knjige predlagajo za subvencije, tiste, ki se "same financirajo", pa izdajo brez finančne pomoči. Položaj prevajalcev je nekje med tnalom in nakovalom in težak je predvsem za začetnike. Mogoče pomaga, če jih kdo priporoči ali jim pomaga z nasveti in popravljanjem prvih prevodov. Medgeneracijsko sodelovanje je zdaj veliko pomembnejše kot nekoč. Poleg tega rednih služb na področju prevajanja tako rekoč ni več. Prevajalci so prisiljeni delati veliko več kot nekoč, svobodnjaki se za vsak teden dopusta počutijo, kot da bi zamudili "pol sveta". Marsikateri mlad prevajalec pravi, da bo zamenjal poklic, če drugače ne bo šlo. Če prevajajo zahtevna dela, je za to potrebnega dosti več časa, kot če bi kot po tekočem traku prevajali zgodbe o lepih, bogatih in hudobnih. Če si res prevajalec po duši, si želiš v svojem poklicu napredovati, če pa si prisiljen delati na akord, da preživiš, v strokovnem pogledu gotovo ne napreduješ. Vsekakor se s književnim prevajanjem ne da obogateti, zadoščenje, ki ga delo daje prevajalcu, pa je toliko večje, čim zahtevnejša je naloga.

Bevc: Na strokovnih srečanjih v tujini ste se seznanili tudi z vrsto tujih prevajalcev. Kakšne so razlike?

Zabukovec: Glavna razlika je predvsem v tem, da je pri nas velika večina izdanih knjig prevodna literatura. Na tristomilijonskem ameriškem tržišču je to čisto nekaj drugega. Prevod – ali bolje, zavest, da je knjiga prevedena – ima bistveno manjšo težo. Prevajalci na takem tržišču, kot je angleško govorno področje, so izrazito odrinjeni in slabo plačani. Za obstoj pa se borijo tudi v Evropi, ne samo v Ameriki. Tako je, na primer, na nemškem govornem področju zaradi zlorabe avtorskih pravic za prevode prišlo že do pravih škandalov. Evropska zveza prevajalcev CEATL je doslegla že marsikaj, da so se razmere izboljšale. Vsako leto tudi razpošljejo vprašalnik o delu in položaju prevajalcev v državah Evropske unije in naše Društvo ga je spet posredovalo prevajalcem, potem pa bodo izsledke raziskave objavili na spletu. Zelo zanimivo je spremljati spremembe položaja prevajalcev v Evropski uniji. Lahko sicer tožimo nad razmerami pri nas, a če se ozrem po nekdanji Jugoslaviji, moram priznati, da je stanje v teh novo nastalih državah za prevajalce marsikje resnično katastrofalno.

Bevc: Ali stanje pri nas poskušate izboljšati tudi v vnovičnem mandatu predsednice Društva slovenskih književnih prevajalcev? Kakšna je razlika med prejšnjima mandatoma in sedanjim?

Zabukovec: Bistveno drugačne so birokratske zahteve. Razpisi, ki jih je nekoč objavljalo Ministrstvo za kulturo, so bili bolj "leposlovni", zdaj pa so po pravnih formulacijah izrazito strokovni, potrebna so vsa mogoča poročila in dokazila, podrobne razlage projektov, ki so šele v povojih in jih brez denarne podpore sploh ne bi bilo mogoče do konca oblikovati, kaj šele izvesti. Za ljudi, ki te funkcije opravljamo ljubiteljsko in smo po stroki jezikoslovci in ne pravniki, je to izjemno zahtevno in obremenjujoče. Toda če ne bi verjela, da je mogoče kaj narediti in izboljšati, funkcije najbrž ne bi znova sprejela. Predsedniško delo vzame veliko časa, nenehno me preganja občutek, da nismo naredili vsega ali vsaj ne dovolj dobro. A ko so potem prireditve dobro obiskane in lepo sprejete ali izidejo revije in strokovne knjige s področja prevajanja, je trud poplačan in naše početje dobi smisel. Razmere se izboljšujejo, sicer zelo počasi, ampak vseeno. Ena naših želja velja prizadevanju za sprejem vzorčne avtorske pogodbe za prevajalce, ki naj bi jo upoštevali pri knjižnih izdajah, sofinanciranih s strani JAK-a. Kako se bo obnesla pri pogajanjih z založniki, je seveda druga stvar, zlasti pri nesubvencioniranih knjigah. Poleg tega ostaja odprto vprašanje elektronske knjige. V Ameriki je položaj zaradi večjega trga jasnejši, Evropa pa se še vedno bori z zakonodajo, predvsem s tolmačenjem, da je elektronska knjiga "usluga" in ne dobrina. Pri naših avtorskih pogodbah se za zdaj samo po sebi razume, da so elektronske pravice sicer del avtorskih pravic prevajalca, vendar jih je po pogodbi dolžan prenesti na založnika. S tem se prevajalec lahko obriše pod nosom za kakršen koli dodatek k honorarju za tiskane izdaje, kaj šele na odstotek od dodatnega založnikovega dobička. Treba se bo še precej pogajati, dogovarjati in truditi, kajti prevajalec je pri tem v primerjavi z založnikom vedno na slabšem. Zlasti zato, ker so Slovenci prepričani, da je vsak (lahko) prevajalec.

V grajski garaži petsto petnajst konj
prede pod havbo bele limuzine,
'Živi se enkrat, lépo hitro mine:
koštal me je en skoraj milijon,

a kar je dobro, nikdar ni zastonj;
razumel boš, ko boš izkusil, sinek.'
Markiz umolkne, kot bi videl
skoz zid znenada, skoz vse zide

na oni kraj: skoz smrt
na njen puščavni vrt,
in se zamišljen gladi
po scufani kozlovski bradi.

Otrok tačas spod čela
– vljudno skrivaj – v svojo smer gleda:
zunaj do oceana je dežela
iz mandljevega sladoleda.

Spominjam se – že sto let –, a seveda
ni moglo biti: lev doslej je spal,
zdaj veke odgrne, in ko me zagleda,
se vzdigne, moč, preustvarjena v žival,

kot da je bil od vselej mene čakal,
ko meril
je čas
jetništva z ukročenimi koraki

in jutra so ponikala v večerih:
osvobodnik je tu, prišel sem jaz –
za to se zbuja in za to se vstane,
za ta hip se je v mišice nabila

in se ohranjala kraljevska sila,
zato zveri smo divje,
za to se razprostirajo savane!
– Deček pogled povesi, kriv je

vseh suženjstev sveta, vse bolečine
prezira, ki, ko ureže, več ne mine:
sam poglavar trinogov,
bitje zavrženo ubogo.

Zjutraj, ko vstane ribičeva hči,
vrh gore onikraj preliva
se čreda tolstih kumulov preriva
– njihov čuvar še milo spi –.

Kako mineva dan dekletov?
Češe se, ogleduje si zrcalo,
drži dieto,
uči modrosti se iz žurnalov,

nosi na glavi biblijo okrog,
kanarčka oponaša,
nohte lakira si na prstkih nog –
v vsem je kot punca vaša,

le da se k nji zvečer iz sanj
po cesti meščevi z morja prisanka
pastirski cesar nasmejan
v bisernatih opankah.

Pri čaši vina po večerji
pozabe skoraj se pogled spominja:
v predsobi čedna kranjska skrinja,
pladenj na njej, na pladnju hruške, štiri,

za vsako stran neba en sadež.
V severni hruški z brki kmet prebiva
– da boš bogat, kdor ga okradeš,
če boš, kot on, vse dni garal po njivah –;

sama doma v zahodni je mladenka:
ta čas nasmehne se ob misli nate
in si skozi venerine dlačke zlate
na luliko pobrenka;

vzhodni bojevniki, smrtno ranjeni,
izroča ti pozdrav za mater,
upe na skorajšnje napredovanje
in fiasko njihov;

v jugovi majhen lutkovni teater,
ki v njem so uprizorili te pavliho –
vljuden aplavz, reflektor ugasijo,
pa hvala lepa pa adijo.

V pristan pod noč
je ladjica priplula,
prinašajoč
– kot zlate – kutine iz Istanbula.

Kdor jih je okusil, se mu je zabledla
v sanje ljubezenska povest
iz še bolj daljnih, še bolj vzhodnih mest,
da zjutraj našel konja ni ne sedla:

podobe žive
čudežnih krajin in poslopij
in žit in školjk in rož kamnite njive,
kakršnih ni v Evropi,

preobilje, beda, smeh in gnev in jad,
v draguljih led in v ledu kri,
životci, turbani, pahljače, biči,
zvenenje strun in švist granat –

vse se zgubi
in razobliči,
a je v pogledu nekem, je
usodno brezno klica,

ki nas je vse
– in vas, gospa, in vas, gospod –
ostalo čakati povsod
z obljubo morebiti da v zenicah.

Če je pod soncem mesto, ki premore
hišo z oboki podkleteno
in iz salona čist pogled na morje,
in če je v kleti kupljenih pošteno

sedmero sodcev z vini z bližnjih gričev
in če za gospodarja ste v tej hiši:
gospod, če preoholo se ne sliši,
vas brez prepričevanja bom prepričal,

sprejmite me pod svojo streho.
Vašo soprogo bom prevzel, nič bati,
z od uhlja k uhlju slikanim nasmehom,
hči me pozdravljala bo že med vrati,

'zmeraj oblečen v samo trto, striček?',
mežikala mi hišna, 'kozel stari,
te še ima cepetec? – Bog nas varji!'
Sleherni gost najbolj odličen

nad vaše ime bo dobre želje klical,
ko polna vrčev bo ječala miza
in bojo glaži trkali k zdravicam,
zavzdignjeni k podobi Dioniza.

Jambori trije: srednji je visok,
da para nebesov obok,
pred njim mlajši njegov polbrat
in en enakšen še odzad;

jambori trije iz zraka iztesani,
– tako kot ladje obli trup
je iz vode ulit
v vodni kalup –

jambori trije kot pijani
kot prek ravani
razvalovanih
grejo prek morskih rid:

jambori bratje trije, ladja ena,
trije možje in ena žena,
in kamor žena se okrene,
bdiyo nad njo prek morske pene.

Zanosne srčne muzike pijani
dečki smo šli iz kina:
bojevniki junaški partizani,
ki nas je potrdila zgodovina,

in koliko se je velikih bojev
še uslikavalo pred nami,
branili smo in bomo ljudstvo svoje
– najtudi z golimi rokami –,

noči zimskih pohodov neprespane
skoz milijon sovražnih ofenziv
naj v brazgotine celijo se rane
do maja, mama, ko vkorakam živ

in ti na sončne ulice Ljubljane
s soborci sam prinesem zmagovito
svobodo, ki uživamo jo danes!
Živel naš komandant tovariš Tito!

Vsakemu se nameri:
vidite v cerkvi skrušenega tipa,
v klopi kleči, v rokav si hlipa,
kot osleparjen v veri

bil bi izgubil, kar ga je živilo;
in zdi se vam – a hkrati
predobro veste, da je zgolj slepilo
usmiljenja –, da mogli bi mu dati

s tiho besedo vse, kar potrebuje,
poljub blažilen na odprto rano,
da ne bi se pod nebom čutil tuje,
s sveta izgnano

in da bi našel k sebi,
a s križa, ker ve bolje, vam Zveličar,
ko hip oklevate, bi ali ne bi,
odkima in izcela vas prepriča.

Milan Vincetič

Potovke

Žlahtna

Po njegovih prsih
ki jih paseš
se bodejo zobri
in predstavljajo skobci
da jih žeja
čez prisoje
tvojih ledij
do preliva popka
ki se odpira
in prestira
pod pogasle strehe
ko je večer
in moja ti

Bajna

Mokri se
kot na gobelinu
v soteski
jarki gams
in cvetni lovec
ki odpeva
za devico
ki sanjavo veze
in se zbode
pod mezinec
da kri kaplja
na tvoje čelo
ko me spiš

Ajdovska

Pa je dimil parnik
sredi gorke prahe
in mornarji
sidrali v nebo
po bogove
da jih za brade
med dimlje
in rogove
da se prilije olje
primaknejo stoli
in splaknejo doge
za prišle
in oboje

Ljubezenska

Čez obore
se vmešava spev
z vaške veselice
da luna hujša
v turški srp
in pridno
zboga listje
pod to jesen
ki mršči kožo
in ščipa do obeh
medtem ko s čelom grem
ti od stopala
prek kolen

Božična

Pa lopatava
čez vse
pršec v snežni krogli
da se odvrta
v premet
drsalka v tvoji roki
in da medved
len in bel
zahlača po poti
ki jo plužim
kot prelest
da si nisva
več pri roki

Samotna

Najbolj žalostno sanjajo
samske spodnjice
ko se svit prereka
na balkonu
še bolj jecljavo
se likajo
in zlagajo
v omaro
ki čemi
kot priletnik
ki zavija
pasjo radost
v športni časopis

Senčna

Vso noč dež
kislo žlobudra
in lepi
skurne sanje
da mož
poda se nad moža
za ženo in junake
ki posedajo
iz senc
za tesano mizo
in močijo
plejani kruh
v nepovreto vino

Matej Krajnc

Presto

I.

V enakonočje se zapremo –
zvezde se morajo spočit –
in Robert Frost se revidira
in sprega glagole na zid.

Naenkrat ena plošča počí
in druga se postavi čez,
z vej se usipajo priznanja,
bižuterija pa s teles.

Nihče ne ve, kdo koga kuje
in kolko žebļjev potrebuje
in kdo kovač je, kdo je pek;

želve priplešejo iz mlake
na jive in čačāča korake
in svet pripravi se na sneg ...

II.

Nekje se zbirajo dogodki,
nekdo jih mora pozapret.
Zaklene jih, pogoltne ključ
in odhiti v puščavo umret.

Nekje se zbirajo nasmehi,
nekdo se kremži, drug se ne.
Pride gospod in se prikloni,
on ve, kako se to počne.

Temnice bojo podkletene,
tako gre glas od vrat do vrat,
od ene pa do druge žene,

da sploh ne morejo zaspat;
gobave so, nepotešene,
res, nimajo se s čim bahat!

III.

Turnir je bil nekako kratek,
izziv je bil nekako grob.
Vitez leži brez rok in glave;
škoda, saj bil je prima pob!

Za njim so vzdihovale dame,
še kak gospod je vzdihoval,
on pa se ni nikogar branil –
imel je, kogar je izbral.

A kaj, zdaj kri po tleh razlil je,
izgubil naklonjenost je dam,
pred sponzorji se osramotil je,

ne bo denarja od reklam!
Njegova žena vpije divje,
da bo nocoj, kreten, spal sam!

IV.

Ko Shirley Bassey pet bo jela,
nekdo jo z vinom bo polil,
domov bo morala oditi,
naj se sramuje, kdor je bil!

Na odru bo ostal ansambel,
ki bo izvajal čuden ples,
in Elvisovi oponašalci
bodo zeleni do ušes.

Potem nekdo bo zbil lestenec,
ki je lep kup denarja stal,
z balkona se nekdo bo uscal;

in skoraj praznični plamenec
se v damski bo lasulji vžgal
in se razširil ravno prav ...

V.

Je vonj po Kerberjevi sapi
morda dovolj za lep večer?
Kdor prvi spravi se za mizo,
ta prvi si prisluži sir.

Nekje pokrajina je lepa,
drugje se spet zmaliči v fiž,
nekje zavohaš gnojno jamo,
drugje zagledaš paradiž.

A glavno je, da ti sred čela
vedno ostane kak kvadrat,
da si še sorazmerno mlad,

da z ženo Elvisa Costella
tako, z družino, a capella
odfušaš zborni kak komad ...

Matjaž Brulc

Sleherni trebuh

Običajno si ob poznih popoldnevih, ko se vrne z dela domov, Miloš Treba najprej pripravi skodelico čaja in se namesti v udoben fotelj na balkonu svoje garsonjere, da bi jo v miru izpil. Gre skorajda za nekakšen obred, glede katerega je bil že dolgo prepričan, da pomaga očiščenju njegove duše, predvsem pa pomiritvi širnega telesa, v katerega je ta zaklenjena. Skriti in posvečeni prostor tesnega balkona, ožarčen s prijazno domačnostjo, je namreč eden redkih kotičkov, kjer si lahko Miloš Treba zares odpočije in v osameli spokojnosti premisli o stanju stvari.

V tistem trenutku, ko se Miloševo telo zlekne v star fotelj, se iz notranjosti garsonjere običajno prikrade maček, črn kot premog, in se ugnezdi v gričevnato pokrajino njegovega širokega naročja. Maček je z leti postal neverjetno podoben svojemu lastniku: zaradi nečesa trdega in neizprosnega v svoji pojavi se tudi ta velika prikupna žival giblje kot velika okorna lutka iz voska. Tudi Miloševa postava izžareva epsko izobilje, ki ga ni mogoče izmeriti; naš junak je namreč visokorasel, izjemno debel moški, katerega trup je širši od debela mogočnega hrasta.

Včasih prižge svečo, da bi poudaril svečanost tihe spokojnosti, ki ga obdaja na balkonu. Na njegovem obrazu, uokvirjenem z vencem rdečkastih kodrov, se zariše zadovoljna nedolžnost majhnega otroka. Ogromno telo, ki takrat spominja na prezrelo artičoko, bi ne moglo biti v večjem nasprotju s to milo in nežno glavo nadangela. Včasih na balkonu z mačkom v naročju za nekaj minut zadrema, če je preveč utrujen in če zunaj ni preveč hladno. Ko mu oči prekrije koprena odrešujoče teme, začuti moški neskončen mir, ki ga prekinja le težko utripanje njegovega srca. Zimzeleno drevesce na balkonu je v zadnji zimi odmrlo; med spokojnim dremežem se posušeno listje barve suhe prsti osiplje na Miloševo telo in ga počasi spreminja v strašnega listnatega velikana.

Balkon je skorajda prazen, na njem je le nekaj ljubih mu predmetov, od katerih se ne more ločiti. Tako ob mesnatih stebrih njegovih nog stoji

majava pručka, na njej je pepelnik, poln cigaretnih ogorkov, in nekaj čudovitih prodnikov, nabranih za spomin v rekah Miloševih prejšnjih življenj. Malo naprej leži na tleh rezljan podstavek iz lesa: na njem počiva dnevnik, kamor si včasih zapisuje svoje misli. Zraven oguljenega zvezka je še čisto pravcat revolver s polnim nabojnikom, njegov mali skrivni zaklad, ki ga na balkonu sleherni dan jemlje med drhteče, potne dlani; robusten, a ganljivo lep in preprost izdelek; igranja z njim se Miloš Treba nikoli zares ne naveliča. Rad ga ima v svoji bližini; skorajda ne mine dan, da ga ne bi iz kratkočasje vrtel po rokah, ga razdiral in skrbno čistil ali si ga preprosto samo ogledoval, ga tipal in ovohaval, kot da ga bo vsak čas požrl.

Revolver je dobil od pokojnega očeta; tisto hladno, po olju in kovini dišečo cev si bo nekega dne resnično potisnil v svoja velika, požrešna usta. Seveda ne zato, da bi nasitil svojo volčjo lakoto: včasih namreč razmišlja o tem, da bi se bilo treba preprosto ubiti. Vendar se v teh mislih skriva prefinjena zvijača: le kadar v svojo bližino pripušča to zveličavno možnost z žaltavim zadahom po smrti, lahko naš debeluh resnično verjame, da bdi nad njim previdnost, ki zgodbo njegovega življenja navdaja z nečim veličastnim in presegajočim.

Mišice mu zalije prijetna sladkoba utrujenosti, ki odločno podčrta neizmerno lakoto, kljuvajočo v globočinah njegovega telesa. Miloš Treba ima apetit, ki je prav tako brezmejen kot njegovo telo; seveda obstaja le en način za pogasitev požara, ki se slehernega večera lakomno razraste v njem in mu omrtviči ude. Debeluh se naposled odpravi jest.

Pravzaprav bi zlahka trdili, da sem se v zadnjih letih prelevil v poosebljenje požeruha; če verjamemo starim postavam, imamo v tem primeru opraviti z grešnikom, katerega prekršek ima takšno težo kot denimo umor, je Miloš Treba nekega večera zapisal v svoj dnevnik.

Vendar se s takšnim sklepanjem ne morem strinjati. Menim namreč, da je požerušstvo, ki se tiče hrane, prej kot kar koli drugega odsev ljubezni. Ljubezni do rastlin in živali, ki so naša hrana, posledično pa tudi ljubezni do samega sebe in do vsega stvarstva. Če ljubiš žensko, potem rečeš, da bi jo najraje požrl – seveda gre tu zgolj za parabelo, ki pa zato nič šibkeje ne osvetljuje resnične narave stvari. Ni me torej sram, da sem požeruh, moja odveza se skriva v tem, da ljubim hrano, s tem pa celotno stvarstvo. Slutim, da mi ga bo nekoč dano požreti, pač ko pride moj dan.

Kdaj natančno se je začela njegova pretirana ljubezen do hrane, se Miloš ne more spomniti. Gotovo je, da nekoč ni bil takšen, kot je danes; tudi na starih fotografijah, ki jih hrani na dnu omare, si lahko ogleduje preklatega dolgina, o katerega istovetnosti s samim seboj pričajo le redke razpoznavne poteze na obrazu, ki ga je nekoč nosil. Za hrano, kolikor se je lahko

spomnil, mu je bilo nekoč mar toliko kot za vreme. Ali za politiko. Včasih je premišljeval, da se je v tistih meglenih in zmedenih letih, ki so sledila ločitvi od Natalije, njegova razočarana ljubezen najbrž sesedla sama vase in se obrnila h gibal, ki jo je ustvarjalo. V njem je tako nastala praznina, ki jo je lahko zapolnil le z eno stvarjo: namesto da bi v zanosu ljubezni hranil dušo sočloveka, je poslej sitil le še lastno meso, ki se je v trenutku šibkosti hitro privadilo okusni omamnosti nove razvade. In se zato nena doma razbohotilo – kot cvet, ko nanj posijejo prvi žarki jutranjega sonca.

Ni trajalo dolgo, da se je njegovo telo preobrazilo v težko mesnato obilje enega tistih dionizičnih božanstev z baročnih platen.

Pričakovali bi, da bo proces te korenite telesne preobrazbe pospremil občutek sramu in negotovosti; ni jih malo, ki v človekovi debelosti, kadar ta ni prirojena, temveč pridobljena, vidijo predvsem znak takšnega ali drugačnega psihičnega propada. Vendar Miloš Treba svoje debelosti ni doživljal na tak način. Ko se je prvič jasno zavedel, da postaja debeluh, je bilo, kot da bi ga ožarčila milost razsvetljenja; poslej je bil srečen skorajda le še takrat, kadar se je prehranjeval ali pač razmišljal o tem, kaj bo snedel za naslednji obrok. Pogled na lastno odebeljeno telo, ki je iz tedna v teden vzhajalo kot kvašeno testo v toplih nečkah, ga je navdajal z neopisljivim veseljem in ponosom, ki ga s takšno jakostjo ni doživljal še nikoli. *Nena-sitna požrešnost*, je zapisal, *je dandanes žal temeljni, nič kaj preveč skrit postulat naše družbe. A od oblik, ki jih lahko prevzame, je moja vrsta požrešnosti najbolj nedolžna, zato pa tudi najbolj vzvišena in plemenita, saj služi le užitku in telesni sreči harmoniji zavezanega posameznika. Le malokdo se zaveda, da od srečnežev, kakršen sem sam, ne more biti gorja, so le koristi, katerih sadove blagodejno uživa celotna družba.*

Kupil si je bil veliko ogledalo in ga pritrdil na vrata omare v bivalnem prostoru; poslej je v njegovem odsevu z resnobnim zanimanjem strokovnjaka sleherni jutro opazoval belkaste klobase tkiva, ki so kot girlande na renesančnih oltarjih krasile njegovo telo. Njegova vzhičenost nad samim seboj se je tu in tam manifestirala kot vzburjenje, ki ga je ščemelo v razkoraku; vse redkejša samozadovoljevanja so bila sopeča slavlja neučakane ihtavosti, ki pa mu, kot je razočaran ugotavljal, niso prinašala kaj dosti ugodja.

Miloš Treba je bil samostojni podjetnik, preživel se je kot pogodbeni sodelavec neke kurirske agencije; že kaki dve leti je bilo tega, kar je po mestu z motorjem razvažal razna pisma in pošiljke. Z delom je bil zadovoljen, a se je včasih še vedno tolažil, da gre le za začasno rešitev, da mu bo usoda kmalu naklonila uglednejšo in dobičkonosnejšo, predvsem pa manj izčrpavajočo zaposlitev, ki bo vredna odličnosti debeluha, kakršen

je bil. Seveda, bili so trenutki, ko je med delom zaradi ekscesnosti svoje postave opazal zgrožene poglede mimoidočih ali strank, na katerih vrata je zvonil; prav tako ni bilo redko, da so predrzni šolarji za njegovim kot stena širokim hrbtom oponašali glasove krulečih svinj, vendar mu je bilo za mnenja drugih kaj malo mar. *Včasih se mi zdi, da gre za neko vrsto modernega svetništva; debelost, ki jo nosim z največjim ponosom, me kakor vera prvih kristjanov v pozni antiki oddaljuje od nerazsvetljenih in neukih množic, obsedenih z lažno krepostjo vitkosti, in me hkrati približuje nečemu, kar je neskončno višje od nas samih.*

Spolna sla mu je počasi presahnila, vsaj videti je bilo tako; predstavljal si je, da njegovo telo na ta račun varčuje z energijo, potrebno za presnovno ogromnih količin hrane, s katerim ga je dan za dnem razveseljeval. Spolnost ga resda ni nikoli pretirano zanimala; ko se je spominjal tistih klavrnih trenutkov z Natalijo, ko sta se v temi spalnice vedla kot dva trzajoča zajca, ga je obšla senca nekakšnega sramu, ki si ga ni znal razumsko pojasniti. Kljub temu je včasih močno zahrepenel po prijateljici, po ženski, ki bi jo ljubil tako močno, da bi si jo želel požreti.

Včasih je tako v trenutkih šibkosti vendar sanjaril o razumevajoči in prikupni vrstnici, o ljubici, ki bi jo razvajal z umetnostjo kuhanja in ki bi s svojim apetitom hvalila neizmerno okusnost gostih omak in eksotičnih prikuh, ki jih je ustvarjal. *Vendar se ne počutim osamljenega; imam mačka, katerega topel kožuh me greje, ko mi dušo ovije hlad, in četudi se sliši domišljavo: navsezadnje imam revolver, to igračo, ki mi daje občutek moči, v kateri ne vidim nič drugega kot drugo plat moje prebujenosti. Ne morem, da ne bi zapisal naslednje misli, ki smiselno nadaljuje prejšnjo, četudi me ob njej oblije groza: če se kdaj naveličam življenja, me bo prav ta moč tudi odrešila. V tem oziru sem povsem samozadosten in neodvisen; to je ključ do moje svobode.*

S sodelavci v kurirski službi ni navezoval globljih stikov; kolikor je zmogel presoditi, so njegovo debelost, s tem pa njega samega, vsaj navzven sprejemali z ravnodušnostjo, ki je veljala nečemu samoumevnemu. Res pa je, da se nikoli ni kaj prida družil z njimi, med njim in ostalimi je zevalo nepremostljivo brezno. *V ekipi sodelavcev sem na svojo žalost kaj kmalu ugledal le kopico otopelih, vase zagledanih ignorantov, katerih surovost in opolzkost me vse odtlej odbija, je zaupal dnevniku.* Sodelavci so ga imeli za marljivega, zanesljivega, a vase potegnjenega možakarja, ki mu očitno ni mar za njihovo družbo. Ker pa po drugi strani nikoli ni tajil pripravljenosti, da bi jim priskočil na pomoč, ko je obilica dela postala nevzdržna, so ga po svoje tudi malček cenili. Sožitje med njimi je bilo zato krhko, a na dolgi rok vzdržno in sploh ne nujno neprijetno.

O življenju Miloša Trebe bi se komajda dalo povedati več: teklo je po kolesnicah mirne in predvidljive poti, užival je v tem, kar je bil in kakšen je bil. *Šele ko se je moje življenje po tridesetem letu otreslo naivnosti velikih pričakovanj in trapastih ambicij, je lahko prevzelo obliko, kot jo ima danes: tiha maša večnega spokoja in ljubezni, ki hrani in neguje moje krepko, prečudovito telo. Rad imam svet in z nestrpnostjo pričakujem dan, ko mi bo naposled dano, da ga požrem in mu s tem izkažem svojo brezpogojno ljubezen.*

Mirno in ustaljeno življenje samskega moškega se mu je že zdavnaj skrčilo na službo, ki jo je opravljal z vdanostjo, ter na nakupovanje in uživanje hrane. Nabavil si je bil nekaj kuharskih knjig in se naučil pripravljati zahtevnejše jedi; ob vikendih, ko je bil prost, se je njegov kuhinjski kot v garsonjeri spremenil v svetišče, posvečeno izbranemu žrtvovanju edinemu božanstvu, v katerega je verjel. *Moja pogoltna usta so slonokoščeni oltar moje nepopisne sreče.*

23. oktober je bil rahlo deževen dan, eden tistih, ki s svojo hladno turobnostjo oznanja prihajajoče obdobje zime. Miloš Treba je v prostorih agencije prevzel pošiljko, ki naj bi jo odnesel v neko podjetje na Vič. Računal je, da bi se nazaj grede ustavil v delikatesi na Tržaški; za to dopoldne si je zamislil asketsko, a nenavadno okusno krepčilo: svežnje tenko rezane mortadele med dvema debelima pokrovoma belega hlebca. Tisto, kar se je potem zgodilo na križišču Slovenske in Aškerčeve, je bila po Miloševem prepričanju nesreča in nič drugega; le zaradi pokvarjenosti in topoumne zlobe nekaterih se je prelevila v dogodek, ki bo resno zamajal temelje stavbe, s toliko potrpežljivosti zgrajene v zadnjih letih njegovega življenja.

Okoliščine tega dogodka niso bile nikoli povsem zadovoljivo pojasnjene in še danes ni povsem jasno, kaj se je v resnici zgodilo. Težava leži v tem, da se je Miloševa pripoved, ki je ni mogel dokazati, verodostojnih očitidcev pa tudi ni imel, v ključnih detajlih razlikovala od tistega, kar so že na kraju nesreče slutili policisti in kar so nekaj dni zatem potrdili še v avtomehanični delavnici, ki je skrbela za servis motorjev.

Ko sem stal pred semaforjem, me je presenetil nenaden sunek od zadaj. Močan, a resda ne prehud udarec je motor potisnil v vozilo pred menoj. Vendar mi tega očitno nihče ne verjame: za menoj je bil avto in ta se je zaletel vame! Šele potem se je zgodilo vse ostalo. Resnični povzročitelj nesreče je seveda pobegnil.

Miloš Treba se je bil naenkrat znašel na tleh; nikoli ne bo pozabil nenavadne gladkosti asfalta, ob katerega se je kakor ob ljubljeno bitje tiščalo tolsto lice njegovega presenečenega obraza. Slušatelji bližnjih fakultet in srednjih šol so imeli tega dne videti kaj nenavaden prizor: ogromno

drhteče telo je sredi ceste pozabljeno in kakor od vseh zapuščeno nebogljen ječalo, od bolečine skrivenčena usta so oddajala presunljivo žalostne melodije neuslišanih tožb. Na cesti je po nesreči nastala precejšnja zmeda, a nihče izmed tistih, ki so neljubi prizor opazovali, ni Milošu Trebi priskočil na pomoč – in kot se je kmalu izkazalo, ni nihče videl ničesar.

Okrvavljen, prežet z neskončnimi bolečinami, ki sem jih čutil v desnici in v nogah, sem kot ranjeni sedeči Buda popolnoma sam pričakal nesposobno falango policistov. A mi ti naposled niso namenili drugega kot nekaj prizanesljivih pogledov; češ, glej jo, spako nerodno.

V tistih dolgih minutah, ko so se njegovemu telesu na cesti izogibali hupajoči kadavri težkih, smrdečih vozil, iz katerih so vanj privoščljivo strmeli neskončno butasti obrazi, si je okrvavljeni Miloš Treba želel, da bi imel pri sebi svoj revolver. Takrat bi lahko ubijal, streljal bi v ta gnojna, smrdeča bitja, ki so bila brez dvoma kriva za to, da ni bil še nikoli tako sam, še nikoli tako jezen in osramočen, še nikoli tako brez vsake moči in dostojanstva. A najhujše od vsega je bilo zavedanje, da ne more ničesar spremeniti; vsi ti ljudje bodo vselej isti.

Nekaj dni pozneje, ko so ga odpustili iz bolnišnice, je s krmežljivo pisavo levice zapisal v dnevnik: *Seveda bo zavarovalnica pritegnila tem lažnivim hijenam in nič čudnega ni, da mi v agenciji grozijo, da bom moral sam kriti stroške popravila motorja. Kar vidim, kako bo obveljala njihova resnica, ta grda in nizkotna laž, ki mi krati spanec. Kajti česa tako abotnega, kot je bilo poročilo iz avtomehanične delavnice, še svoj živi dan nisem bral: sprednje vilice motorja naj bi se razklale zaradi "dalj časa trajajoče skrajno prekomerne obremenitve materiala". Vendar ne, ne in ne – z največjo gotovostjo trdim, da je kovino omajal sunek, s katerim sem se zaradi tuje malomarnosti zaletel v vozilo, ki je stalo pred menoj.*

Debeluhova nesreča je bila v kurirski agenciji zdaj predmet neštetihs nesramnih šal. Hkrati so se razširile govorice, da si je Miloš Treba ta čuden pripetljaj izmislil le zato, da bi prikrl sramotno dejstvo, ki je bilo jasno vsem razen njemu: motor je pod njegovo živalsko težo dobesečno razpadel. Vsem v agenciji je postalo naenkrat očitno, da ta človek zaradi svoje debelosti ni primeren za delo, ki ga opravlja; tudi Miloš Treba je slutil, da je konec njegove zaposlitve samo še vprašanje časa. Ko je nastopil svoje delo, si je bil kot vsi ostali primoran urediti status samostojnega podjetnika – da, čisto vsakič, ko se je spomnil tega visokoletečega naziva, mu je ustnice spreletel grenak trapast nasmešek – in ohlapno napisana pogodba s hudičem, ki jo je bil podpisal, ni njegovih delodajalcev zavezovala k ničemur. Ko je pozneje v obupanih poskusih, da bi raztrgal črno pajčevino lastnih misli, nekajkrat klical direktorico, se mu ta sploh ni več oglašala na

telefon. *To naduto prasico zanima samo dvoje*, je v besu čecal v dnevnik, *tisti stari motor in kako bi se me najlaže znebila*.

Zaradi polomljene desnice in neznanskih bolečin v mišicah na nogah je bil primoran ostati doma, vendar ni bil občutek nekoristnosti tisti, ki ga je dotolkel: dolgi dnevi, ki jih je zdaj v brezdelju in osami preživil v svoji garsonjeri, so bili dnevi bolečin in mrkega tuhtanja o lastni usodi, predvsem pa dnevi, ko zaradi debele oble gipsa na desnici ni več mogel zadovoljevati svojega apetita, kot je to počel nekoč. Kot kaznjenec v arestu lastne garsonjere je bil zdaj obsojen izključno na suho hrano, pa še po to se je odpravil z največjo težavo: po stopnicah je komajda hodil.

Telo se mu je uprlo, proti njemu se je zarotila njegova lastna duša. Kmalu je izgubil še tisto najsvetejše, kar je premogel: apetit. Postal je čemerer, še maček mu ni več skakal v naročje, kadar se je odvlekel do balkona, da bi pokadil tiste dve ali tri cigarete na dan.

Edini ljudje, s katerimi je nekaj malega spregovoril, so bile patronažne sestre, ki so ga vsak drugi dan obiskovale na domu. Vsakič je prišla druga, a vse so bile kot ena; v njihovih očeh in glasovih je razbiral gnus in naveličanost, zato se je pred njimi ovijal v trmast molk. Obšel ga je občutek sovraštva do vsega in vsakogar ter še zlasti do sebe; prvič je občutil gnus, ki je veljal lastnemu telesu. Ponoči ni mogel spati, podnevi ni maral biti buden. Igral se je z revolverjem in ob tem razmišljal o stvareh, o katerih ne sme razmišljati noben razumen človek, četudi je samo debel sin opojne slovenske grude.

Včasih se mi zdi, da imajo prav: jaz, debeluh, sem kriv in moja krivda je zgolj v tem, da sem debeluh. Ima me, da bi si priznal: nemaren sem, vsega pomilovanja vreden. Uboga debela svinja sem, nič drugega, patetična spaka, ob kateri se ljudje obračajo stran. Najraje bi zajokal! Včasih me sredi noči prime, da bi stopil na balkon in se počil s tistim revolverjem. Ampak ne bom se jim dal: nejasno slutim, da se bo vse še dobro končalo; gre za preizkušnjo, ki ji bom moral biti kos ali pa me ne bo več. Slutim, da me bo ta nesreča nekako osvobodila, vendar še ne vem, kako in na kakšen način.

Včasih se je zdelo, da bo Miloš Treba res klonil pod težo svoje bolečine: lastno telo, zdaj okronano z obupno smešno avreolo rdečkastih kodrov, se mu je zdelo neskončno tuje. Ko se je ob jutrih motril v ogledalu, je v odsevu neznanega telesa videl le odvratno gmoto otečenega tkiva, iz katerega so boljčale drobne hinavske oči majhnega glodavca.

Danes se je zgodilo nekaj izjemno pomembnega, je zapisal v dnevnik sredi drugega tedna v novembru. *Razveseljiva novica; luč na koncu predora. Obiskala me je patronažna sestra, katere ime še vedno nosim na*

svojih ustnicah: Vida. Še vedno vonjam njem parfum, po katerem diši vsa garsonjera. V primerjavi z nečimrnimi in pokvarjenimi kurbicami, ki so me obiskovale do zdaj, je Vida nekaj povsem drugega: še nikoli nisem videl tako debele in obenem tako privlačne ženske, ki bi s takšno jakostjo izžarevala naravnost svetniško dobroto in milino.

Patronažna sestra Vida se je tistega dne pri njem zadržala dlje, kot bi bilo treba; ko je opravila svoje obveznosti, se je kot nebeška diva razprostrla po robu Miloševe postelje in pol ure prijetnega kramljanja jima je minilo kot mine sekunda. Že zdaj je bilo več kot očitno, da sta Miloš in Vida dve nasprotni polovici istega bitja, dve izobčeni in ranjeni telesi, ki ju drugo k drugemu vleče sila, močnejša od gravitacije. Miloš Treba je čutil, da se vanj vrača sok življenja, čutil je, kako znova postaja lačen, čutil je, kako se v njem prebuja nekaj velikega.

Čez dva dni ga je na Miloševo veliko presenečenje Vida obiskala znova, s seboj je prinesla pladenj mesnega bureka, ki ga je kupila spodaj na Miklošičevi; jedla sta in se tiho pomenkovala o drobnih radostih in tegobah vsakdanjika. Miloš Treba jo je seznanil z najnovejšimi dogodki glede njegove nesreče. Prejšnjega dne je imel končno pogovor z direktorico, ki je leporečila kot največja hinavka; stvari so zaenkrat obstale na mestu, mu je bila povedala. Potem je Vidi z neskritim ponosom pokazal zapečateno kuverto, v kateri je bila njegova odpoved. S svojimi kot repa belimi zobmi se mu je lepo nasmihala, ko ji je goreče pojasnjeval, da noče biti več talec negotovosti, še manj pa brezpravni garač v tako trapasti službi, kakršna je bila njegova. Odločil se je bil, da bo sam naredil konec tej nesmiselni burleski, ji je pravil, pri čemer ji je iz previdnosti zamolčal, da je bilo prav srečanje z njo spodbuda za dejanje, ki bi ga v teh časih kljub okoliščinam marsikdo označil za nespametnega.

Vida je imela dolge črne lase in presenetljivo pravičen, okrogel obraz, ki ga je skrbno ličila, njena koža je bila gladka kot milo; številni podbradki so vilinskim potezam njenega obraza vdihovali pridih vzvišene inteligence, a tudi nekakšne nagajive hudomušnosti. Kot pri večini debelušk je bilo v njenih kretnjah nekaj radoživega in privlačnega; Miloš je v njenem telesu razbiral številna znamenja, ki so pričala o neustrašni vehementnosti, s katero si je brez zadržkov jemala vse tisto, kar se ji je postavljalo na pot. Skrivaj je motril njene prsi, ta veličastni par kaznjencev, ujetih v pretesno opravo, katerih koža se je lesketala bohotno kot lestenci v kraljevi palači.

Potem jima je magna mater skuhala čaj; s pritrdilnim odgovorom ni dolgo oklevala, ko jo je Miloš Treba prosil, da bi ga kdaj obiskala tudi izven delovnega časa. Ko je odšla, se je debeluh odplazil na balkon in se zagledal v Ljubljano, ki se mu je tega dne zdela lepša in prijaznejša kot

kadar koli. Miloš je bil kot prerojen, nenadoma lahkoten kot ptica, katere let je motril na sivem ozadju neba nad mestom. Prižgal si je cigareto in skušal misliti na nič, da bi tako v sebi ohranil čim bolj neomadeževano podobo ženske, ki je v temino njegovih dni znova prinesla svetlobo.

Ko se je zdelo, da je vse pri koncu, mi je usoda prinesla to žensko, je na dan njenega drugega srečanja Miloš Treba s tresočo levico pisal v dnevnik. Zunaj je pritisnil prvi mraz, zato si je noge ovil v toplo odejo, ob katero se je z lenobnimi gibi drgnil ljubosumni maček. Slutil sem, da se bo zgodilo nekaj, kar bo tisočkrat poplačalo krivico, ki se mi je zgodila. Vido sem srečal dvakrat, a zlagal bi se, ko bi rekel, da se vanjo nisem zaljubil. Nikakor ne morem opisati, kakšna radost me obliva, ko se zavem, da bo willendorfska Venera jutri znova pozvonila na moja vrata.

Včasih se zgodi, da se tudi v resničnem življenju zgodi tisto, kar po navadi beremo v pogrošnih knjigah ali gledamo na filmskih platnih: o moči usodnega, na prvi pogled nepomembnega srečanja, ki med dvema tujcema stke nevidne, a kot jeklo močne vezi medsebojne naklonjenosti in ljubezni. Natančno to se je zgodilo tema dvema debeluhoma, zdaj srečnima in nasmejanima kot lunin krajec: Milošu Trebi, samostojnemu podjetniku brez zaposlitve, in Vidi Konček, patronažni sestri iz ljubljanskega Kliničnega centra.

Zavedam se, kako kičasto lahko zvenijo te besede, pa vendar: moja ljubezen se je razplamenela kot prvomajski kres, je po tisti noči, ko je Vida prvič izven službenega časa večerjala pri njem, zapisal Miloš Treba. Imel sem jo za svetnico, sprva se mi je kazala kot nekakšen materinski lik – a ponoči, ponoči se ta ženska prelevi v strastno hotnico. Ta ženska me je obnorela, zaradi nje se obnašam kot mlad radoživ bikec na prostranem pašniku ljubezni. Na vsakem centimetru kože občutim, kako je življenje čudovito in neizčrpno; končno sem izpolnjen. Ona je moj svet; je stvarstvo, ki ga objemam.

Dežela se je ovila v težak plašč jeseni; zaradi hladu je na balkon zahajal samo še kadi. Najdragocenejša predmeta, ki ju je premogel, revolver in dnevnik, si je prinesel k postelji, kjer je med pitjem čaja in čohanjem mačka preležal večino neskončno srečnih dni, ki so mu prihajali naproti. Hitro je okreval; v nogah ni več čutil bolečin in z desnice so mu naposled sneli mavec. Znova je postal človek, kakršen je bil pred nesrečo, in poslej si je dal opraviti le z dvema stvarema, ki sta bili združeni v eno neskončno prijetnejši od česar koli, kar je doslej izkusil v življenju: zanimali sta ga le še Vida in pa seveda hrana, ki jo je pripravljval v podvojenih količinah in s podvojeno ljubeznijo. Z zadovoljstvom je ugotavljal, da se je še nekoliko zredil, kar je bil več kot dober znak. Ker je vse doslej živel razmeroma skromno, je imel kupček prihrankov; za prihodnost mu ni bilo mar.

Vida je ob večerih prihajala k njemu in po navadi ostajala čez noč; ko sta se ti dve gromozanski telesi potem opojno združevali v eno, je v garsonjeri zavelo praznično, svečano vzdušje, katerega gosto naelektrenost je bilo v zraku čutiti še ure po tistem, ko je njegova draga gostja odšla v službo. *Zdaj skoraj sleherno noč pijem iz teh mogočnih prsi; njeno mleko ima nepozaben okus po muškatnih oreščkih.*

Nekega večera sta povečerjala zajca v brinovi omaki in se po dveh steklenicah laškega rizlinga zavlekla v posteljo, da bi večer okronala z blaženim dejanjem ljubezni. Miloš Treba je na svojem utrujenem, zasoplem telesu še vedno čutil vročične dotike njenih gladkih rok, ko je zunaj na balkonu kadił cigareto. Ljubljana je tiste noči sijala s tisočerimi lučmi, a nobena od njih ni mogla prekašati tiste, ki je gorela v njem.

Pok, ki ga je presenetil izza zaprtih balkonskih vrat, je bil nenavadno zamolkel in tih; sprva je celo pomislil, da je slišal odpiranje šampanjca. Vendar doma ni imel nobene steklenice šampanjca.

Ko je Miloš Treba stopil nazaj v garsonjero, je zagledal prizor, ob katerega strašnosti si je zaželel, da bi se še tisti trenutek spremenil v kamen, da bi se pogreznil v brezno ničā in večnega prekletstva. Ko jo je zagledal, ko so njegovi možgani dojeli tisto, kar so videle njegove oči, se je iz njegovega grla izvilo strašno in presunljivo rjojenje trpinčene zveri. Že drugič v mesecu dni je izgubil tla pod nogami in njegova usta so se zaradi bolečine znova skrivenčila, da je bil podoben rečnemu krapu. Vidi je odneslo pol glave, krvavi tuš je sobo spremenil v klavnico in iz ljubljene ženske je na posteljo vrela kot omaka gosta kri; pozneje ni bil prepričan, ali je sprva še slišal njeno hropenje, ki je kmalu za tem dokončno zamrlo. Ob pogledu na ljubljeno, ki je bila še vedno tam, a je hkrati ni bilo več, se je njegovo telo pretvorilo v težak steber iz soli in hip za tem je začutil, kako košček za koščkom razpada. Čutil je, da ostaja brez rok, brez glave, na mestu njegovega trebuha je obstala samo še ogromna žara kljuvajoče bolečine, ki je z neprebojnim oklepom obdala vse, kar je bil, vse, kar je poznal, vse, kar je kadar koli imel.

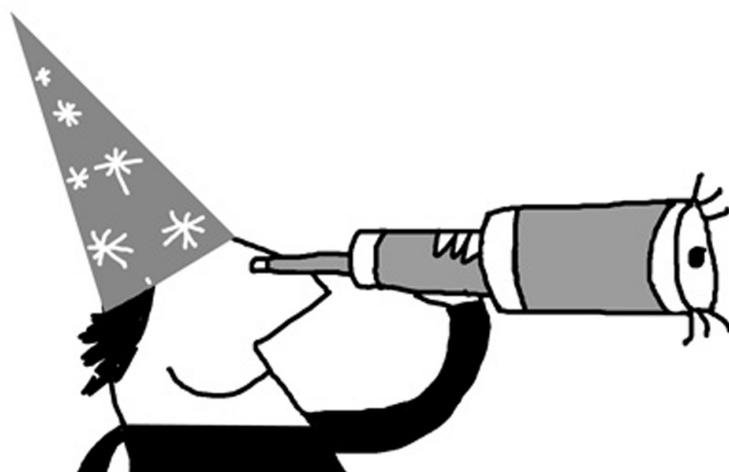
Vsega je bilo naenkrat konec in bridko je zaječal. Vida, njegova ljubezen, se je usodno ponesrečila. Ob njenem golem telesu je ležal revolver, njegova stokrat prekleta igrača, ki mu je vzela tisto, kar je bilo zanj najdragocenejše. Nikoli si ne bo mogel pojasniti, kaj se je v resnici zgodilo; res je, revolver je ležal ob postelji in včasih se je kot nekoč on tudi Vida poigrala z njim. Bo že tako, da sleherno človeško bitje rado brazda po možnostih, ki pomenijo konec. *Sprašujem se zakaj, zakaj se je usoda tako nagnusno zarotila proti meni in me prikrajšala za tisto, kar sem ljubil.*

Na to vprašanje Miloš Treba ni dobil odgovora. V vročičnem stanju je sredi nezaslišanih blodenj celo noč prebedel ob njej, ne da bi pravzaprav vedel, kaj naj stori. Njegove begajoče misli so valovile, kot bi jih premikal veter orkana, se zaletavale ob trde stene, ki so ga zapirale kot ena sama dokončna nezmožnost.

Življenje in smrt sta popolnoma ista stvar, med njima ni razlike, kajti drug z drugim sta pogojena, je ob medli svetlobi jutranje zarje zapisal v dnevnik. Tamle leži moja ljuba, vendar ni nič manj živa, kot je bila še pred nekaj urami; poskrbel sem, da zdaj živi v meni. V meni se zdaj pretaka dvojna moč, zakaj nikoli več ne bom sam, moja vila bo poslej vedno z menoj. Miloševe oči so zajele solze, sedel je na balkonu in na njegovih kolenih je počival okrvavljeni revolver, zadnji predmet, ki je občutil toploto njegove ljubljene ženske, ki je ni bilo več. Proti jutru sem opravil tisto, kar je bil edini smiselni zaključek najine veličastne ljubezni. Iz telesa ljubljene sem iztrgal tisto, kar je bilo v njej najsvetejše; njena moč in toplota zdaj bedita v meni in tako razbijata bridkost mojega življenja. Ker me bodo preživele, se bojim teh črk, ki plešejo pred menoj; a ne gre drugače: proti jutru sem iz ljubljenega telesa iztrgal srce. Ko sem ga držal v roki, se mi je zdelo, da je še živo – in bilo je: utripalo je samo zame. Potem sem ga surovega pojedel. Vidi sem s poslednjim obrokom izkazal večno ljubezen, ki si jo nedvomno zasluži. Prerokbe, ki jih skriva moj dnevnik, so se uresničile: požrl sem tisto, kar je bilo moj svet, in še nikoli nisem bil tako sit. In tako žalosten.

Ko je zapisal zadnji stavek, je obsedel v starem fotelju, medtem ko se je nanj počasi usipalo listje zimzelenega drevesca, ki je odmrlo v zadnji zimi. Ko je dvignil otožne oči, polne solz in gnoja, je tam zunaj zagledal sive gmote stavb, ki so se kot jata betonskih gosi gnetle proti Bavarskemu dvoru; pogled na prestolnico, ki se je dvigovala iz objema jutranje zarje, se mu je zdel odrešujoč in kot včasih je tudi tokrat za hip občutil, da je vse natančno tako, kot mora biti. Na šipah zastekljenega balkona je opazil komaj vidne lise, ki jih je za seboj puščala umazanija časa. Pod napušči sosednjih hiš so grulile nemirne samice golobov in na nebu so bledele medle roženice zadnjih zvezd. In kakor ptica je med njimi plavala Vida ter mu mahala, oblečena v prosojno tančico, skozi katero je listnati velikan še zadnjič uzrl prelestno lepoto njenega telesa.

Tuja obzorja





Pavol Rankov (1964) je eden najuspešnejših sodobnih slovaških prozaistov. V prvcu *S odstupom času* (1995) se je predstavil kot spreten pripovedovalec okleščenih, vendar napetih in močno poantiranih zgodb ter tako prepoznavno začrtal svojo temeljno ustvarjalno metodo. Za zbirko je prejel nagrado Ivana Kraska za literarni prvenec (1995) in mednarodno nagrado za literaturo Premio Letterario Internazionale Jean Monnet (1997). V naslednjih letih je izdal še dve zbirki kratke proze: *My a oni / oni a my* (2001), za katero je prejel nagrado osrednjega slovaškega dnevnika SME na literarnem natečaju *Poviedka 2001*, ter *V tesnej blížkosti* (2004). Leta 2008 je izšel njegov romaneskni prvenec *Stalo sa prvého septembra (alebo inokedy)*, ki je bil nominiran za največjo slovaško književno nagrado Anasoft litera za najboljše prozno delo preteklega leta, lani pa za isti roman prejel nagrado Evropske unije za književnost. Njegova dela so bila prevedena v številne tuje jezike (v arabščino, angleščino, bolgarščino, češčino, madžarščino, švedščino).

Rankov med slovaškimi sodobniki izstopa kot mojster klasične kratke zgodbe, sloneče na tradiciji magičnega realizma (J. L. Borges, J. Cortazar) in sodobni slovaški kratkoprozni pisavi s prvinami absurdnosti (D. Mitana). S pretanjenim smislom za jasno in napeto fabuliranje z nenadnim, presenetljivim koncem se v slovaškem literarnem sistemu odklanja od najbolj uveljavljenih literarnih postopkov svoje generacije, temelječih na zgodbeni fragmentarnosti in poetiki samodistanciranosti. Pogosto tematizira očem javnosti odmaknjene probleme sodobne družbe, intimne usode posameznikov, pri čemer bralca neredko odpelje v oddaljena prostorja in obdobja oziroma se ogne njihovi specifikaciji.

Pavol Rankov

Na obisku pri mami

Zbudil se je po kratkih nemirnih sanjah, v katerih mu je po stopnicah hodila nasproti Marta. Obdajal ju je nejasen prostor, poln belega sija, in ni bilo mogoče ugotoviti, ali sta zunaj ali v kaki hiši. Sanjalo se mu je, da stoji na vrhu stopnišča in čaka, da Marta pride k njemu. Hotel je že iti naprej, vendar je ona nenehno vpila, naj jo počaka. Ni bila daleč od njega, a stopnic med njima je bilo vse več, tako da se sploh ni približevala.

Še malo je ostal v postelji. Zaradi sanj ga je še vedno obdajal neprijeten občutek neizpolnjenosti, neuslišanega hrepenenja. Pomislil je, da bi se moral bolj – in aktivneje – zanimati, kdaj bodo Marto končno poslali iz bolnišnice domov. Mogoče bi moral zahtevati, da jo odpustijo, saj se je njeno stanje izrazito izboljšalo.

Pri halucinacijah in iluzijah pogosto niti jasne diagnoze ni mogoče postaviti. Je le boj za spremembo resničnosti. Internist lahko določi, da ima pacient čir, ki ga nato operirajo, duševne motnje pa se ne dajo izmeriti, zato tudi spremembe na boljše niso izmerljive. Zadnje tedne je Marta dajala veliko boljši vtis. Pravzaprav je takšna kot prej, normalna. Odločil se je, da bo brezkompromisno zahteval, da jo odpustijo. Tudi primarij kot bi v preteklih dneh nekoliko okleval s pojasnjevanjem Martinega stanja.

Vstal je in se oblekel. Vrsto let je zanj skrbela Marta. Navadil se je, da mu, med tem ko se on posveča jutranji higieni, ona pripravi hrano. Zajtrkovala sta skupaj, še preden je pojedel, pa mu je šla Marta pripraviti srajco in obleko za v službo. Ko je bila njuna hčerka Ema še majhna, je Marta za v šolo brezhibno opremila tudi njo. On je nato hčerko peljal v šolo. Pri petnajstih letih je Ema začela študirati na konservatoriju v sosednjem mestu. Domov je prihajala samo ob vikendih.

Marta se je v nadaljnjih letih popolnoma osredotočila nanj. To je bilo tudi potrebno, saj bi bila lahko na njegovem položaju zmečkana obleka pokazatelj popolne neresnosti, pokazatelj neresnosti pa bi se lahko

sprevrgel v milijonske izgube podjetja. Marta je pravzaprav postala njegov profesionalni *imagemaker*. Spremljala je revije, mu po njih izbirala oblačila, se odločala, na katerih družabnih dogodkih bi se moral pojaviti.

Zdaj je bil za vse sam. Skuhati si kavo in preliti kosmiče z jogurtom mu seveda ni bilo težko, težko je bilo življenje brez Marte. Ljubil jo je, kar pomeni, da se je nanjo navadil in jo je moral imeti v bližini.

Ko je prižgal avto, je s pogledom ošinil armaturno ploščo. Bilo je pet do osmih. Spet bo zamudil. Vsa leta je od podrejenih zahteval točnost, delovni posvet se je moral začeti petnajst minut čez osmo, četudi je zapadlo trideset centimetrov snega. V zadnjih mesecih se je ta začetek praviloma pomikal na pol deveto. Postalo mu je jasno, da bo tudi za podjetje boljše, če se Marta vrne domov.

Ko je tajnici dajal navodila, je opazil njen izrez. Niso ga pritegnile njene ženske obline, ampak izrez sam. Se je ta mladenka v minulih tednih res začela oblačiti bolj vpadljivo ali se mu to le zdi? Za njo je zaprl vrata svoje pisarne in premišljal, ali je tudi prej nosila takšna kratka krilca in oprijete srajčke. Morda si to dekle misli, da je sedaj, ko ima ženo v bolnišnici, mogoče priložnost ... Ni mu bilo do tega, da bi sum razčlenil do podrobnosti, je pa v mislih tajnici pripel vprašaj. Če bo opazil še kakšne podobne znake, jo bo zamenjal.

Posvet je potekal kot po navadi. Vodje so hoteli svojim oddelkom poenostaviti delo, zato so predlagali, da bi se del opravił prenesel na druge. Pustil jih je, da so se malo prerekali in obtoževali. Potem se je odločil, da bo vse ostalo kot doslej, le kakovost naj se strožje preverja. Posamezni oddelki se bodo posledično medsebojno nadzorovali.

Posvet je bil končan. Gledal je v hrbte svojih kolegov, ki so odhajali. Z nobenim od njih se ni spoprijateljil. Bili so le zavzeti podrejeni. Zaupal jim je, da bodo izpolnjevali ukaze, ni pa se jim mogel zaupati. Če bi imel tukaj prijatelja, bi morda življenje brez Marte lažje prenašal. Na srečo prijatelja nima, ženo pa vse bolj pogreša, zato bo storil vse, da bi jo spravil domov. Ne samo zato, da bi jo imel ob sebi, ampak zato, ker se je vse jasneje zavedal, da je Marta že v redu.

Poklical je v bolnišnico. Hotel se je dogovoriti za srečanje s primarijem, a mu je ženski glas rekel, da je gospod primarij ves teden na dopustu. Odločil se je, da bo danes ali jutri poiskal Martinega lečečega zdravnika. Vprašal ga bo o značilnostih Martine bolezni, morda si bo o tem izposodil tudi kak priročnik. Ko bo šel naslednji teden k primariju, bo o diagnozi že nekaj vedel, da bo lahko argumentiral.

Na kosilo je šel v restavracijo, ki mu je v zadnjih tednih prirasla k srcu. Ko so Marto sprejeli v bolnišnico, je začel iskati kraj, kjer kuhajo pravo

domačo hrano. Z Marto sta pogosto šla kam na večerjo, ampak takrat sta hotela nekaj povsem drugega – kaj eksotičnega, na primer mehiško, tajsko ali arabsko kuhinjo. Sedaj si je zaželel jedi, ki bi bile kar najbolj podobne Martinim. Brez prilog iz polizdelkov in jušnih kock, nobenih gob ali zelenjave iz konzerve.

Končno je našel to malo, neokusno opremljeno restavracijo v stranski ulici. Na stenah so visele grafike iz preteklega stoletja, stoli in mize so bili imitacija rustikalnega stila, na njih pa so bili prti s popart motivi. Marta bi rekla, da je to zgleda grozno – in imela bi prav. Mogoče bi mu celo namignila, da naj bi človek na njegovem položaju in s tolikšno odgovornostjo do podjetja niti ne hodil v takšne restavracije. A bi jo pomiril z božanjem in nasmeškom.

Marta je bila skrbna, bila je celo prevelika perfekcionistka. Morda je tudi ta zapetost prispevala, da se ji je poslabšalo duševno stanje. Zaradi občutka odgovornosti zanj je živela v nenehnem stresu. V prihodnje jo bo miril, osredotočila se bosta na bolj bistvene stvari. Saj ne moreta biti od jutra do večera le predstavnika podjetja. Včasih morata biti v javnosti tudi navadna zakonca, ki se imata rada.

Drugi so po kosilu po navadi postali brezvoljni, njega pa je kava vedno dovolj poživila. Zatopil se je v delo. Po eni uri je naenkrat z občutkom slabe vesti dojel, da pri tem sploh ni mislil na Marto. Zbranost mu je znova popustila, da ni mogel več delati. Ločenost od Marte in njeno – prvič je to tako poimenoval – “ujetništvo” na kliniki sta mu že ogrožala življenje. Če tega ne bo hitro konec, bo tudi on moral k psihologu. Nasmehnil se je ob misli na najmodernejšo romantično zgodbo o predani zakonski ljubezni: Da bi mož lahko bil z ženo, se mora dati z njo hospitalizirati na psihiatriji. Vendar se to ne bo zgodilo. Marto bo dobil iz bolnišnice, četudi brez odpustnice. Če bo treba, ji bo zagotovil oskrbo pri neodvisnem zdravniku. Ampak najbrž to ne bo potrebno, saj Marta resnično deluje zelo uravnovešeno.

Pred odhodom iz pisarne je še poskusil poklicati hčerko. Tudi ona je precej težko prenašala materino hospitalizacijo. Sedaj je domov prihajala veliko redkeje kot prej. Morda vsega tega svojim prijateljicam sploh ni omenjala. Pri dvajsetih letih res ni večje sramote kot mama na psihiatriji. Javil se mu je le odzivnik. Najbrž je bila Ema še v šoli.

Po poti na kliniko se je ustavil v trgovini. Marta ni bila zadovoljna z bolnišnično hrano. Pritoževala se je, da dobiva premalo sadja. Zato ji je vedno kaj prinesel. Danes je na pultu zagledal majhne lončke z borovnicami. V tem letnem času bo Marto z njimi gotovo presenetil.

Bil je popoldanski zamašek. Njegov avto je počasi lezel proti predmestju, kjer je bila klinika. Razmišljal je, ali naj že danes pove Marti, da se bo

zavzel za njeno odpustitev. Mogoče je boljše, da počaka do naslednjega tedna, ko se bo pogovoril s primarijem. Ni ji hotel vzbujati upanja niti dajati enoznačnih obljub. Vedel je, da si Marta zelo želi domov, to je bilo najbolj bistveno. Kaj pa če bo primarij vztrajal, da opravijo še kake preiskave?

Parkiral je na majhni asfaltni površini pred kliniko. Ko je vstopil, je pogledal k Martinemu oknu. Danes je prišel nekoliko prej kot druge dni, zato ga še ni pričakovala. Glavni vhod je bil odklenjen, za pultom v predverju ni bilo nikogar. Niti v nadstropju ni nikogar srečal. Še celo vhod na oddelek je bil odprt. Ko je držal za kljuko na Martinih vratih, je pomislil, da bi jo lahko danes odpeljal od tod, pa mu tega nihče ne bi preprečil.

Ko se je pojavil na vratih, je Marta skočila iz naslanjača in ga objela. Njun poljub je trajal dlje kot po navadi. V dimljah je začutil, da si tudi njegovo telo želi, da bi se Marta vrnila domov. Vprašal jo je, ali je kaj novega. Odgovorila je, da je dolčas danes že dosegel višji stadij in se bliža absolutni vrednosti. Dodala je, da gotovo ne bo prva, ki bo na psihiatriji zblaznela. Zadovoljno je pokimal, saj so prav takšni odgovori potrjevali, da je Marta že popolnoma zdrava.

Martina soba je bila najdražja na vsej kliniki. Bivala je sama, imela je lep razgled in tudi lastno stranišče in kopalnico. Ko je v kopalnici Marti umival borovnice, je nekdo potrkal na vrata sobe.

“Živijo, mami,” je negotovo rekla Ema.

“Ema, kako sem vesela, da te vidim,” je Marta odvrnila veselo in dodala: “Stopi že no noter, pa vrata zapri.”

“Kako si, mami? Danes zgledaš zelo vesela.”

“Vesela sem obiska.”

“Jaz sem tudi vesela.”

“Ati je v kopalnici, umiva borovnice, ki mi jih je prinesel. Boš ti tudi, ne?”

“Kakšne borovnice, mami? Kaj spet govoriš? Nehaj si že predstavljati atija. Ne izmišljaj si njegovega življenja, pol leta je že mrtev. Kdaj se boš sprijaznila s tem?”

Zgodba je iz zbirke *V tesnej blízkości* (2004).

Prevedla Diana Pungeršič

Pavol Rankov

Polovica dialoga

(Glas fantka)

“Stric, se lahko tukaj usedem?”

“Veste kaj? Če bi mi hoteli dat bombone, jaz jih sigurno ne bi vzel. Ne smem vzeti bombonov od ljudi, ki jih ne poznam.”

“Pa nobeni niso zdravi? Tudi tiste kisle barvaste gumijaste živalce?”

“Res čisto nobeni?”

“Stric, pa ne tega povedati moji mami, prav? Ona mi velikokrat da bombone.”

“Mama ne je bombonov, ker je že velika. Mislite, da sem jaz majhen?”

“Pa nisem! Toliko ... toliko sem že star.”

“Ja seveda, da sem štiri. To pa nisem majhen, ne?”

“Stric, pokažite, vi ste pa koliko.”

“Trideset ... štirideset?”

“Triinštirideset? To ste pa že zelo velik.”

“Stric, ste vi tudi zmešan?”

“Ste zdaj jezen name?”

“Ne verjamem, da niste. Sigurno ste jezen.”

“Tamle je moja mama. Tista lepa v črni obleki, ki si daje gor tak dolg črn šal.”

“Zakaj je niste dobro pogledali? Aja, ker ste jezen, ne?”

“Stric, no, kot da nisem rekel, da ste zmešan, prav? To je samo zato, ker se gre k temu zdravniku, ko se ti meša. Ker kadar smrkam, me mama pelje k tisti zdravnici zraven naše hiše.”

“Je lepa moja mama, ne?!”

“Meni je tudi všeč. Mojemu očetu pa najbrž ni bila, ker je šel stran.”

“Oče je bogat, ampak je daleč. Tam v tujini. Če bi hotel iti k njemu, bi moral leteti z letalom.”

“S pilotom, seveda. Jaz ne znam pritiskati na tiste gumbe pa ročke v letalu.”

“Seveda sem videl, jaz sem že bil na letalu. Stric, veste, kako se reče tam, kjer sedi pilot?”

“Kabina. Tam je tak velik stol. Pa sovoznik ima tudi istega. Tisti je tudi pilot, ampak najbrž ne zna tako dobro pilotirat. Lahko je na primer pilotov sin.”

“Morata biti dva. Če bi pilot na primer moral it stran, potem bi takrat drugi vozil.”

“Nisem mislil, da bi šel z letala. Samo tako, če bi moral v letalu kam it. Na primer lulat.”

“Seveda da ne, nikoli nisem letel z letalom. Samo z mamó sva bila enkrat na letališču. Dan odprtih vrat so imeli. So kar odprli vrata na letalih, pa se je dalo it not.”

“Čisto noter.”

“Seveda, tudi v kabino.”

“Mama me vedno pelje na kakšno zanimivo stvar. Tudi v cirkusu sva bila, pa na pustovanju. Ona si zelo želi, da bi se pozdravil.”

“Stric, pa ne si mislit, da čaka pred zdravnikovimi vrati zato, ker je bolna ona. Bolan sem jaz. Ona gre k zdravniku z mano.”

“Najrajši? Najrajši se igram z avtočki. Imam dva, taka policijska, ti hočejo zmeraj koga ulovit. Kot po televiziji.”

“Vi pa še niste bili noter, ne? Midva pa.”

“Mama zdaj samo še čaka, da bo sestra prišla ven, ker je prej pozabila vprašat za moja zdravila. Ne veva, ali moram jemati še vse ali samo nekatere.”

“Želim si, da bi rekli, da samo nekatere. Mama bi bila zelo vesela, ker ona pravi, da ko se bom pozdravil, mi ne bo treba jemati tablet.”

“Stric, vam tudi dajejo tablete?”

“Eno? To je pa dobro. Meni jih pa mama da toliko. Ena, dva, tri. Zjutraj in zvečer. Enkrat je pozabila. Saj je ne boste zatožili zdravniku, ne? Obljubite?”

“Mama si tako želi, da bi se pozdravil.”

“Stric, res niste jezen?”

“Res?”

“Meni se zdi, da če morate jest te tablete, potem je jasno, da ste vi tudi zmešan.”

“Jaz nisem nič jezen. Samo zdravnik lahko ve, če sem zmešan. Pa če sem, pa kaj potem? Saj me ne boli.”

“Eden je moder, to je džip, drug je pa bel, tak hiter, policijski. Z žmigavci. Ampak mama pa sploh ni zmešana. Samo z mano je prišla. Ona je v redu, sploh ni zmešana.”

“Mogoče se boste pa tudi vi pozdravili, stric. Pa ne boste kar skoz zmešan. Ampak morate vedno pogoltnit tablete. Saj imate samo eno, to je pa lahko. Pa še usta imate večja kot jaz, ni čudno, da vam ni težko pogoltnit.”

“Meni mama da rdečo, rumeno pa eno tako, ki je na eni strani zelena, na drugi pa bela.”

“Res? Čisto enako? O, super.”

“Pa je vaša tudi tako strašno velika?”

“Mama mi ne pusti, da bi jo pregriznil. Enkrat se mi je zgodilo, da sem kozlal.”

“Mama je vzela tisto tabletko iz kozlanja, pa sem jo seveda moral pojest.”

“Ne, drugič pa nisem več. Ne gre to, da bi dvakrat kozlal. Samo enkrat.”

“Mama me že kliče, ampak bom prišel nazaj.”

“Veste, zakaj me je poklicala? Mama noče, da se pogovarjam s tujimi ljudmi.”

“Samo malo, bom takoj nazaj. Ji grem samo povedat, da vi niste tuj, če pa imate iste tablete.”

“Smejala se je. Ne smem vam težit. Vam težim?”

“Seveda! Sem si mislil. Mama misli, da vsakemu težim, če se z njim pogovarjam.”

“Očetu sem najbrž tudi težil.”

“Ni me maral. Mi je govoril, da me niti gledat ne more. Pa me je gledal. Ko je bil doma, me je zmeraj gledal.”

“Seveda, da vsakega dohitita, če sta pa policaja. Najslabše je, če morata uloviti rdečega poršēja, ker poršěji so še hitrejši kot policaji.”

“Stric, pa tudi helikopterja imam, ta je pa najhitrejši. Z njim pa policaji ujamejo tudi poršēja.”

“Kako naj pa to naredim? Da gre en policaj po bližnjici, pa potem spredaj počaka poršēja? No, bom probal, bom videl, če se da.”

“Oče je bil jezen. Mama pa ni bila. Ona je lahko izbrala, če bo z mano ali z njim. Seveda, da je hotela mene.”

“Veste, stric, zakaj je v črni obleki? To je žalovanje. Če ljudje vidijo črno obleko, potem vejo, da tisti žaluje in mu ni treba povedat, da žaluje. Ona itak tega ne bi povedala. Še jaz ne smem o tem govorit.”

“Seveda, da tudi vam ne. To je skrivnost. Mama bi bila huda, potem pa ne bi bila več dobra do mene.”

“Stric, je vaša mama dobra?”

“Umrla?”

“Seveda, da vem, kaj je to umrla. Zakaj pa niste v črni obleki? Vi ne veste, kako se žaluje?”

“Žalovat ni v redu, ker mama včasih joka. Želim si, da bi se mama pobrala. Ona to tako reče – morava se pobrat.”

“Stric, vi tudi kdaj jokate, čeprav ste veliki?”

“Jaz samo, kadar me kaj boli. Oče pa je hotel, da bi zmeraj jokal.”

“Ko bo mama nosila druge obleke, takrat bom vedel, da ne žaluje več.”

“Veste, zakaj žaluje?”

“Jaz v bistvu tega ne smem povedat, ker bi bila mama zelo huda.”

“Ko me ne bo gledala, vam bom povedal, zakaj žaluje, prav?”

“Stric! Zdaj ne gleda. Žaluje, ker ... Pa že spet gleda.”

“Zdaj! Žaluje zaradi Miriam, ker ne živi več.”

“Lokomotiv pa nimam. Samo tako veliko leseno, ampak tista je za majhne otroke.”

“Miriam je bila moja sestra.”

“Saj sem vam rekel, da vem, kaj je to umrla. Miriam je umrla, tako kot vaša mama.”

“Stric, se je tudi vaša mama zadušila?”

“Hočete vedeti, kako se je zadušila Miriam?”

“Zakaj pa ne?”

“Vam bom vseeno povedal. Miriam je bila spodaj, na njej pa so bili povštri in kovtri. Tam spodaj se je baje zadušila. Jaz ko spim, se skrijem pod kovter, ampak se nikoli ne zadušim.”

“Zakaj bi se pa zaletela? Policaji znajo dobro voziti. Vi pa res govorite kot zmešan!”

“Ste spet jezen, stric?”

“Jaz sem mislil samo tako zmešan. Ne tako, s temi tabletami pa zdravnikom, samo mislil sem, da je butasto, da bi se dva policijska avta zaletela. Saj enega držim v tej roki, drugega pa v tejle, potem seveda, da pazim, da se ne bi zaletela.”

“Ko je Miriam umrla, so bili pri nas tudi policaji. Stric, so bili pri vas tudi policaji, ko je vam umrla mama?”

“Ne? Mogoče bojo pa še prišli. Mi boste potem povedali, kakšen avto imajo. K nam so prišli s takim navadnim.”

“Po televiziji so boljši policaji.”

“Ja po televiziji se streljajo pa skačejo pa tepejo se. Ti, ki so bili pri nas, pa so samo spraševali. Še oblečeni niso bili kot policaji. Samo spraševali so, zakaj sem metal na Miriam tiste povštre. Pa zakaj sem metal nanjo kovtre, pa take. Eden me je vprašal, zakaj je bila Miriam spodaj. Kakšno zmešano vprašanje. Seveda, da je morala biti spodaj, če pa še ni znala hoditi.”

“Vi me ne poslušate, stric!”

“Prav, potem pa poslušate! Samo to je skrivnost, pa me morate zelo poslušat.”

“Nočete? Potem vam pa res težim.”

“No, super.”

“Figurice? Seveda, da imam figurice, samo take večje, ki ne grejo v avto. Pa saj se na avtih itak ne dajo odpret vrata.”

“Oče je rekel policajem, naj me vzamejo v zapor. Poslušate, stric, kaj vam pravim. Oče jim je rekel, naj me vzamejo. Ampak seveda, da me niso.”

“Poglejte, sestra je že odprla. Mama bo samo za tiste tablete vprašala, pa bova šla domov.”

“Oče je bil jezen ... Spet me ne poslušate!”

“Seveda, da me ne poslušate, če pa gledate v časopis.”

“Veste kaj, stric? Oče je mislil, da sem jaz hotel, da bi se Miriam zadušila. Ne vem, zakaj bi to hotel. Vi ste hoteli, da bi vaša mama umrla?”

“No, vidite.”

“No, jaz grem. Mogoče še pridem, če je tisti zdravnik rekel, da še moram jest tablete. Če bo tudi vam rekel, da jih morate jest, potem se mogoče še sigurno srečava.”

“No, adijo, v bistvu ... seveda, nasvidenje, stric.”

Zgodba je iz zbirke *V tesnej blížkosti* (2004).

Prevedla Diana Pungeršič

Pavol Rankov

Tiho in mirno

Patrikov kašelj je Eleno prvič prebudil konec leta. Fantek se ob tem sploh ni zbudil, kar za štiriletnega otroka ni nič nenavadnega. Mislila je, da se je prehladil, in je spala naprej. Zjutraj je bil zdrav kot riba.

Po kakem tednu se je nočni kašelj ponovil. To je gotovo astma, si je rekla, ko je poslušala sinovo težko dihanje. Zaspala ni vse do jutra.

Ker se je napad ponovil tudi naslednjo noč, je Patrika peljala k zdravnici. Kot vsaka mama si je tudi Elena mislila, da bo zdravnica bolezní njenega sina pripisala poseben pomen. Vendar so opravili le običajen pregled, ki je pokazal na banalno diagnozo: alergija. Sapnice niso vnete, mandeljni tudi niso povečani. Zdravnica je skomignila. Preselite se v drug kraj ali vsaj v drugo četrt, je svetovala. Tukaj imate na eni strani rafinerijo, na drugi pa kemično tovarno. Če bi v takih razmerah kdo ostal zdrav, bi bilo to v nasprotju z naravo.

Patrikov kašelj je povsem spremenil Elenino življenje. Nikoli se ni dodobra naspala, v službi je bila razdražljiva. Pozorno si je ogledovala otroke, s katerimi je Patrik hodil v šolo, kot da pričakuje, da bo zdaj zdaj odkrila bacilonosca, ki uničuje zdravje njenega sina.

Otrokov organizem je vidno slabel. Fantek je bil droben in bled, hitro se je upehal, njegove žalostne oči pa so spominjale na pogled otrok iz dežel, kjer divja vojna.

Napadi kašlja so po določenem času postali vse bolj predvidljivi. Začenjali so se med drugo in pol tretjo ter trajali tri četrt ure. Včasih se je fantek zbudil in vprašal nesrečno mater, kdaj bo nehal kašljati, drugič je hlipal in zatrjeval, da noče kašljati, ampak se ne more zadržati.

Elena je preizkusila vse. Od zdravnice je izprosila antibiotike, kupovala je drage skandinavske sirupe in orientalska eterična olja. Nekdo ji je celo posodil električno napravo, ki naj bi s posebnim valovanjem zdravila suh kašelj.

A kašlja ni pregnala. Še vreme ni vplivalo nanj – oster zimski zrak, spomladansko deževje, poletna vročina.

Elenino telo je prevzelo nov bioritem. Redno se je zbujala dve uri po polnoči. Sprva jo je zbujal sinov kašelj, pozneje, če je kašelj nekoliko zamujal, ga je pričakovala že z odprtimi očmi.

Enkrat se ji je zdelo, da je tik pred izbruhom Patrikovega napada zaslišala skozi steno tuj kašelj. Krehanje nekoga, ki prav tako ne more spati in se muči. Občutila je olajšanje, da s svojimi skrbmi ni popolnoma sama.

Ko pa je kašelj, ki se je praviloma začel nekaj kratkih trenutkov pred Patrikovim, slišala že desetič, petnajstič, so se njeni občutki spremenili. To jo je jezilo, zato je začela iskati povezavo. Kaj če zvok iz sosednjega stanovanja zbudi njenega sina, ki samo zato začne kašljati? Mogoče bi mirno spal naprej. Dvojno kašljanje neposredno drug za drugim je bilo nerazložljivo. Bolj ko je o tem skrivnostnem pojavu razmišljala, bolj zoprni ji je postajal bolan človek v bližini.

Poskušala je ugotoviti, od kod prihaja pridušeni zvok. Po določenem času, morda po nekaj tednih, je bila prepričana, da ponoči sliši stanovalko iz spodnjega nadstropja. Starejšo gospo, še bolj osamljeno kot ona.

Ko se je Elena preselila sem, se je stara sosedka trudila, da bi se zbližali. Toda generacijske ovire in različni interesi so preprečili, da bi po nekaj pogovorih v dvigalu in jabolkah za Patrika postali vsaj dobri sosed, če že prijateljstvo ni prišlo v poštev.

Zdaj je Elena staro sosedo sovražila. Sum se je spremenil v gotovost – starkin kašelj je vzrok sinove bolezni. A kaj bi Elena lahko storila? Njena hipoteza je bila tako absurdna, da je ni mogla zaupati nikomur. Sosedja je okužila malega Patrika. Skozi steno. Pa če bi ga samo okužila, ona je počela še nekaj veliko hujšega. Eleni se je zdelo, da medtem ko Patrik vse bolj hira, postaja starka čedalje bolj živahna. Kot da bi svojo bolezen prenesla na fantka.

Elena je bila obupana. Njeni občutki so bili le korak od želje, da bi se vse obrnilo, da bi bil Patrik zmeraj bolj zdrav, starka pa vse bolj bolna. Fantek bi se moral pozdraviti, ženska iz spodnjega nadstropja pa bi morala umreti.

Elene se je bala svojih misli. Medtem ko ji je v ušesa prodiral eden izmed sinovih napadov kašlja, je vse pogosteje mislila na starkino smrt. To bi bila rešitev.

Na koncu je ugotovila, da je njena dolžnost zavarovati fanta. Med nočnim čakanjem na drugo uro se je v Elenini glavi porodil načrt umora. Ko je skozi steno zaslišala tiho pokašljevanje, je bila prepričana, da bi jo bila zmožna ubiti. In ko je njen sin odgovoril z valom dušече ga kašlja, je obžalovala, da tega še ni storila.

Približno leto in pol za tem, ko se je pojavila Patrikova bolezen, je Elena samo še čakala na ugodno priložnost.

S taksijem se je odpeljala do parka na robu mesta. Po nekaj urah je imela v košari nekaj marel, v plastični vrečki pod plaščem pa dve pegasti mušnici. Njihova podobnost bi zmedla vsakega gobarja začetnika, Eleni pa bi komaj kdo lahko dokazal, da to ni. Utrujenega sina je morala iz gozda prinesiti na hrbtu.

Ko je starki dajala očiščene in narezane gobe, je večkrat poudarila, da jih je treba pripraviti in pojesti še isti dan. Celo ponudila se je, da bi ji jih pripravila. Hvaležna stara gospa se je razveselila obnovitve dobrih odnosov. Eleni je predlagala, da ji lahko kdaj pa kdaj pazi njenega sinčka. Je tako priden.

Tisto noč Elena ni spala. Od strahu so ji šklepetali zobje, čelo ji je oblival mrzel pot. Čakala je, kdaj bo zaslišala krik, ki ga bodo povzročili boleči krči. A je bilo vse tiho. Elena se je na koncu že sprijaznila z mislijo, da sosedu gob ni jedla. Mogoče jih niti jutri ne bo. Tik pred drugo je vendarle zaslišala, kot bi v spodnjem stanovanju padlo nekaj težkega. Nato se je zaslišalo hropenje in prestrašeni klici. Starka je potrebovala pomoč.

Elena je vstala, potem pa se je znova ulegla.

Nato je skočila pokonci in stekla k telefonu. Zavrtela je številko policije. Jecljala je nekaj o poskusu umora in umirajoči starki. Vsaj naslov je povedala razumljivo.

Sirena policijskega avtomobila se je oglasila skoraj v istem trenutku. Eleni je v glavo šinila misel, da policija vse ve. Da so čakali samo še na njen odziv. Nato je zaslišala topot na stopnicah.

Zbudil jo je zvonec na vratih. Ura je bila osem. Zamudila je službo. Nato se je zavedla, kaj se je zgodilo ponoči, in služba sploh ni bila več pomembna. Bala se je, kaj bo z njenim fantkom.

Spet je pozvonilo. Ni se zmotila, pred vrati je stal policist. Povabila ga je naprej. Goreče si je prizadevala spomniti, kaj se je odločila trditi. Seveda bo priznala, da je sosedu dala gobe, vendar bo zanikala, da bi slutila, da je med njimi tudi strupena. Nesrečno naključje. Mogoče ji bodo sodili. Iz malomarnosti, čeprav z najboljšimi nameni, je storila grozno stvar.

Policist je med tem že začel pripovedovati. Zahvalil se ji je za vzorno državlјansko držo, ki jo je izkazala pri sodelovanju s policijo. Nihče drug od sosedov jim ni telefoniral. Njeno ime bo ostalo anonimno. Tatova jim je uspelo takoj ujeti. Na žalost je starka v bolnišnici zgodaj zjutraj podlegla. Ne davljenju ali drugim poškodbam, ki sta ji jih ta grobijana povzročila, ampak šoku. Kako je le mogla biti tako zaupljiva, da je v nočnih urah v stanovanje spustila neznana moška?

Elena je policista prosila, naj ji vse še enkrat ponovi. Strinjala se je z njim, da bi morali za morilce starejših, nemočnih ljudi znova uvesti

smrtno kazen. Prav tako tudi za morilce otrok, je dodal policist, ko je odhajal.

Pripravljala je zajtrk. Narezala je štruco in kose mazala z maslom in medom. Nato se je spomnila, koliko je ura. Poklicala je šefa in se opravičila, da danes ne bo prišla. Naj ji napiše dopust.

Čutila je zmedo, odzven strahu ter hkratno olajšanje, celo veselje. Patrik mirno spi. Sicer bi bil v tem času že zdavnaj v vrtcu. Danes pa tiho in mirno leži v postelji.

*Zgodba je iz zbirke *S odstupom času* (1999).*

Prevedla Diana Pungeršič

Alternativna misel



John Gray

Slamnati psi, 3

Razmišljanje o človeku in drugih živalih

Heideggerjev humanizem

Heidegger nam dopoveduje, da so živali v primerjavi s človekom “reveži tega sveta”. Živali le obstajajo, se odzivajo na okolje, ljudje pa ustvarjajo svet, v katerem živijo. Zakaj tako misli? Ker se ne more otresti predsodka, da je človek za življenje nujno potreben, živali pa ne.

Heidegger v svojem *Pismu o humanizmu* zavrača mišljenje, da je človek središče sveta, ki je vse od predsokratikov, kot pravi, prevladovalo v filozofiji zahodnega sveta. Filozofi so se v preteklosti posvečali le človeku, zdaj pa bi ga morali dati na stranski tir in se ukvarjati z “bitjo”. Vendar se Heidegger obrne k “biti” iz istega vzroka kot kristjani k Bogu – da bi podkrepil edinstveni položaj človeka na svetu.

Tako kot Nietzsche je bil tudi Heidegger postmonoteist, neverujoči, ki se ni mogel odpovedati krščanskemu upanju. V svoji sijajni prvi knjigi *Bivanje in čas* je razgrnil pogled na človekov obstoj, ki v nobenem pogledu ni odvisen od vere. Vendar so vse filozofske kategorije, ki jih je razvrstil – “bivanje” (*Dasein*), “grozljivost” (*Unheimlichkeit*), krivda (*Schuld*) – posvetne različice krščanskih idej. “Bivamo” v svetu, ki je za nas vedno tuj in “grozljiv” in v katerem nikoli ne moremo biti res doma. Kar koli storimo, ne moremo ubežati krivdi; obsojeni smo na izbiranje, ne da bi imeli podlago zanj, zato je vsaka naša izbira vedno skrivnostno zgrešena. Očitno je Heidegger ideje o padcu človeka in izvirnem grehu predelal v eksistencialističnem duhu.

V poznejših delih je trdil, da je opustil humanizem in se posvetil “biti”. Ker je v biti iskal tisto, kar kristjani po svojem verovanju najdejo v Bogu, se dejansko ni nič bolj odpovedal humanizmu kot Nietzsche. Sam je

priznal, da nikdar ni jasno, kaj njegova bit pomeni. Pogosto je pisal tako, kot da se je ne bi dalo opredeliti. Kar koli pa bi to lahko bilo, ni nobenega dvoma, da je Heidegger človeku dodelil edinstven položaj na svetu.

Za Heideggerja se ravno v človeku razkrije bit. Če ne bi bilo človeka, bi ta bit molčala. Heidegger je natančno preučil pisanje nemških mistikov Meistra Eckardta in Angelusa Silesiusa in tudi onadva sta trdila skoraj isto: "Bog potrebuje človeka enako kot človek Boga." Za njiju je bil človek središče sveta, vse drugo je bilo postransko. Živali so gluhoneme, Bog pa lahko govori in je slišen le skozi človeka.

Heidegger je na vse živo gledal izključno s stališča odnosov s človekom. Razlike med živimi bitji so nepomembne v primerjavi z razliko med njimi in človekom. Mehkužci in miši so enakovredni netopirjem in gorilam, jazbeci in volkovi nič drugačni od rakovic in komarjev. Vsi so "reveži tega sveta", nobeden od njih nima sposobnosti "razkrivanja biti". To je le stara antropocentrična domišljavost, na novo izražena z besedami posvetnega gnostika.

Heidegger je slavil "zavito pot misli", vendar le iz prepričanja, da pelje nazaj "domov". V njegovi povezavi z nacizmom, ki se ji nikdar ni odpovedal, se je iskanje "doma" sprevrglo v sovraštvo do neenotnega mišljenja in čaščenja smrtonosne enotnosti volje. Skoraj nobenega dvoma ne more biti, da je imelo Heideggerjevo spogledovanje z nacizmom delno opraviti z oportunistom. Maja 1933 je s pomočjo nacističnih oblasti postal rektor freiburške univerze. Položaj je izkoristil za govore v podporo Hitlerjevi politiki, tudi novembra 1933, ko je izjavil, da je "edinole Hitler sedanost in prihodnost nemške resničnosti in zakonitosti". Hkrati je prekinil stike s študenti in kolegi židovskega rodu (na primer s starim prijateljem in nekdanjim učiteljem Edmundom Husserlom). V svojem ravnanju se skoraj ni razlikoval od številnih drugih nemških učenjakov tistega časa.

Vendar je Heideggerjeva povezava z nacizmom segala globlje kot strahopetnost in čaščenje oblasti. Izražala je njegove nagibe, prepletene z razmišljanjem. V nasprotju z Nietzschejem, popotnikom, ki je pisal za sebi podobne nemirne duše in je lahko dvomil o toliko stvareh, ker ni poznal pripadnosti, si jo je Heidegger vedno obupano želel. Razmišljanje zanj ni bila pustolovščina, privlačna le zato, ker nihče ne more vedeti, kam pelje. Bila je le dolg ovinek, na koncu pa mir, ker ni več treba razmišljati. V nagovoru ob prevzemu rektorskega položaja v Freiburgu je to tako rekoč tudi povedal in opazovalec Karl Lowith je pripomnil, da ni povsem jasno, ali bi morali študirati predsokratike ali se pridružiti rjavosrajčnikom.

Heidegger je trdil, da se je v poznejšem razmišljanju odvrnil od humanizma. Vendar, razen morda v zadnjih letih, ni pokazal nobenega

zanimanja za struje, pri katerih človek ni središče vsega. Odločno se je oklepal evropske tradicije, ker je bil prepričan, da je edina, pri kateri je "vprašanje biti" pravilno zastavljeno. Zaradi takega prepričanja je izjavil, da sta grščina in nemščina edina resnično "filozofska" jezika, kot da prefinjeno razmišljanje Nagardžune, Zhuangzija in Dogena, Je Tsongkhapa, Averroesa in Maimonidesa ne bi moglo veljati za filozofijo, ker indijski, kitajski, japonski, tibetanski, arabski in židovski misleci niso pisali v teh dveh evropskih jezikih. Filozofija, očiščena tujih glasov, je po vrnitvi k prvinski čistosti znova lahko postala glas biti. Filozofi so znali brati zgodovinske rune in so vedeli, kakšna je dolžnost človeštva, kot je Heidegger po lastnih trditvah vedel v Nemčiji tridesetih let. Redkokdaj si je kak filozof vzel toliko svobode ali bil tako zaslepljen.

Heidegger je v svojih zadnjih spisih govoril o *Gelassenheit* ali osvoboditvi, načinu razmišljanja in življenja, ločenega od volje. Morda je to odsevalo vpliv vzhodnoazijske misli nanj, zlasti taoizma. Najverjetneje pa je *Gelassenheit* le osvoboditev od volje, v kateri je Schopenhauer že davno prej videl izvor umetnosti. V umetnosti, še zlasti v glasbi, pozabimo na praktične želje in stremljenja, ki tvorijo "voljo". Tako pozabimo nase, je trdil Schopenhauer: na svet gledamo nesebično razmišljajoče. Heidegger se je v zadnji fazi razmišljanja, med katero se je edinkrat res odvrnil od humanizma, le po ovinkih vrnil k Schopenhauerju.

Pogovor z levi

"Če bi lev znal govoriti, ga ne bi razumeli," je nekoč rekel filozof Ludwig Wittgenstein. "Očitno se Wittgenstein ni veliko družil z levi," je pripomnil hazarder in lastnik živalskega vrta John Aspinall.

Tako kot Heidegger je bil tudi Wittgenstein humanist, pripadnik častiljive evropske tradicije. Filozofi od Platona do Hegla so razlagali svet kot zrcalo človekovega mišljenja. Poznejši filozofi, kot sta bila Heidegger in Wittgenstein, so šli še dlje in trdili, da je svet človekov izmislek. V vseh teh filozofijah je svet dobil pomen zato, ker se je na njem pojavil človek. Dokler ga ni bilo, pravzaprav skoraj tudi ni bilo sveta.

Wittgenstein je bil prepričan, da so njegova poznejša razmišljanja segla prek meja tradicionalne filozofije, v bistvu pa niso bila drugega kot nova različica najstarejše filozofije – idealizma. Za njegove privrženice je končna resničnost misel: nič ni neodvisno od misli. V praksi to pomeni, da si je svet izmislil človek. Če solipsizem – subjektivni idealizem – pomeni, da obstajam le jaz, v idealizmu obstaja le človek.

Wittgenstein je bil morda enkrat med filozofi, ker je izoblikoval dva različna in nasprotujoča si miselna sistema. V prvi filozofiji je misel in jezik poskusil pojasniti s tem, da odslikavata logični stroj sveta. To razlago najdemo v njegovem *Logično filozofskem traktatu*. Ko je izoblikoval drugo filozofijo, najjasneje izraženo v *Filozofskih raziskavah*, se je že odpovedal misli, da jezik lahko odslikava svet. Nasprotno, zanikal je, da bi svetu, ki obstaja ločeno od jezika, lahko pripisali kakršen koli smisel. Zato se je odpovedal prejšnjemu mističnemu prepričanju, izraženemu v *Traktatu* in za katero je imel veliko zaslug Schopenhauer, namreč da nekaterih stvari ni mogoče izraziti z besedami in je o njih treba molčati. V Wittgensteinovi poznejši filozofiji ni nič takega, česar ni mogoče povedati z besedami. Kljub Wittgensteinovi silovitosti in spretnosti pri razvijanju tega videnja gre le za idealizem, izražen v jezikoslovni terminologiji.

Po Wittgensteinovem mnenju ne moremo govoriti z levi. Če bi našli ljudi, med katerimi bi bil pogovor z živalmi nekaj normalnega, bi le trdil, da jih mi – torej on – ne moremo razumeti. Zapisal je: “Splošno človekovo vedenje je priročen sistem, s katerim razlagamo neznan jezik.” Primerneje bi bilo, če bi rekli: “Splošno vedenje živali je priročen sistem, s katerim razlagamo živalske glasove ljudi.”

“Postmodernizem”

Postmodernisti nam dopovedujejo, da narave ni, je le plavajoči svet, ki smo ga ustvarili sami. Govorjenje o človekovi naravi zavračajo, češ da je dogmatično in nazadnjaško. Opustimo te lažne absolute, pravijo postmodernisti, in sprejmemo dejstvo, da je svet tak, kot ga razumemo.

Postmodernisti mahajo s svojim relativizmom kot z večvredno ponižnostjo, skromnim sprejemanjem dejstva, da si ne moremo lastiti resnice. Postmodernistično zanikanje resnice je v bistvu najhujša domišljavost. Postmodernisti z zanikanjem, da naravni svet obstaja neodvisno od našega mnenja o njem, hkrati zavračajo kakršno koli omejitev človekovih stremljenj. Človekovo prepričanje je zanje skrajni razsodnik resničnosti, torej dejansko trdijo, da ne obstaja nič, česar ni v človekovi zavesti.

Misel, da resnice ni, je morda modna, nikakor pa ni nova. Prvi grški sofist Protagora je pred dvema tisočletjema in pol oznanil: “Človek je merilo vsega.” Mislil je na posameznike, ne na človeško vrsto, vendar je pomen enak. Človek odloča, kaj je resnično in kaj ne. Postmodernizem je le najnovejša modna muha antropocentrizma.

Živalska vera

Filozofi se od nekdaj trudijo dokazati, da nismo takšni kot živali, ki negotovo vohljajo in iščejo pot po svetu. Vendar kljub vsem naporom Platona in Spinoze, Descartesa in Bertranda Russlla z enako pravico kot živali verjamemo, da bo sonce jutri spet vzšlo.

Platon in abeceda

Klici ptic in sledovi, ki jih puščajo volkovi, da zaznamujejo svoje ozemlje, so prav tako oblike jezika kot človekove pesmi. Posebna človekova značilnost ni sposobnost govora, temveč kristaliziranje jezika v pisavi.

Pisava je od skromnih začetkov kot sredstvo za popisovanje zalog in obračunavanje dolgov človeku dala moč, da obrani svoje misli in izkušnje pred minevanjem časa. Pred iznajdbo pisave so to poskušali doseči z izjemnimi spominskimi napori, z njo pa je bilo človekove doživljaje mogoče ohraniti tudi tedaj, ko so spomini usahnili. *Iliado* so gotovo več rodov posredovali v obliki pesmi, toda če ne bi iznašli pisave, zdaj ne bi imeli predstave o antičnem svetu, kakršna se nam je ohranila vse do danes.

Pisava ustvarja umetni spomin, s katerim človek lahko razširi svoje izkušnje onstran meja enega rodu ali načina življenja. Človeku pa je tudi omogočila, da si je izmislil svet abstraktnih bitij in ga zmotno imel za resničnega. Razvoj pisave mu je omogočil, da je izoblikoval filozofijo, v kateri sam ni več del narave.

Prve oblike pisave so ohranile številne povezave z naravo. Sumerska pojmovna znamenja (piktografi) so bile metafore čutilne resničnosti. Pisava ni bila več obrnjena v svet, ki si ga je človek delil z živalmi. Znamenja so bila obrnjena v človekova usta, ki so kmalu postala vir vsega smisla.

Ko so filozofi 20. stoletja, na primer Fritz Mauthner in Wittgenstein, napadli praznoverno čaščenje besed, kakršno so srečali pri Platonu, so kritizirali stranski proizvod fonetičnega zapisa. Komaj si lahko predstavljamo, da bi se filozofija platonizma pojavila v kulturi, v kateri ne bi poznali pisave. Prav tako težko si jo predstavljamo v sumerski kulturi. Kako naj bi svet breztelesnih oblik ponazorili s pojmovnimi znamenji? Kako naj bi abstraktne stvari predstavili kot najvišjo resničnost v pisavi, ki še sodi v območje čutil?

Pomenljivo je, da se na Kitajskem ni razvilo nič platonizmu podobnega. Klasična kitajska pisava ni bila ideografska, kot so nekoč mislili, vendar zaradi tistega, kar A. C. Graham imenuje "preplet grafičnega bogastva in

fonetične revščine”, ni spodbujala abstraktnega razmišljanja, ki je pripeljalo do Platonove filozofije. Platon je bil realist, kot menijo poznavalci zgodovine filozofije: prepričan je bil, da abstraktni izrazi določajo duhovne ali intelektualne stvari. Nasprotno je bila kitajska filozofija v vsej svoji zgodovini nominalistična: celo najabstraktnейše izraze je dojemala le kot označbe, poimenovanja za raznolikost stvari na svetu. Kitajski misleci so zato le redko zamenjevali ideje za dejstva.

Platonova zapuščina evropski misli je vsebovala tri pomembne pojme: dobro, lepo in resnično. V službi teh abstrakcij so se vnmale vojne in nastajale diktature, propadale kulture in izumirala ljudstva. Evropa dolguje velik del svoje krvoločne zgodovine napakam v mišljenju, ki jih je povzročila abeceda.

Proti kultu osebnosti

Če smemo verjeti humanistom, Zemlja z vsem svojim velikanskim bogastvom ekosistemov in oblik življenja ni imela nobene vrednosti, dokler se ni pojavil človek. Vrednost je le senca, ki jo meče človek po svoji želji ali izbiri. Kakršno koli resnično vrednost imajo le *osebe*. Kristjanom lahko odpustimo kult osebnosti. Zanje vse, kar je na svetu kaj vredno, prihaja od božanske osebe, po katere podobi je ustvarjen človek. Ko pa zapustimo krščanstvo, je že misel na osebo sumljiva.

Oseba je nekdo, ki verjame, da je po lastni izbiri avtor svojega življenja. Večina ljudi tega nikdar ni izkusila. Pa tudi marsikdo od tistih, ki so živeli najboljše, se ne vidi v taki luči. So se junaki *Odiseje* ali *Bhagavadgite* imeli za osebe? Ali pa nastopajoči v *Canterburyjskih zgodbah*? Naj verjamemo, da so bili japonski vitezi bušido iz edskega obdobja, principi in potujoči pevci v srednjeveški Evropi, renesančne kurtizane in mongolski nomadi manjvredni, ker se njihovo življenje ni ujemalo s sodobnim pojmovanjem osebne neodvisnosti?

Biti oseba ni bistvo človeškosti, temveč le ena njenih mask, kot kaže svetovna zgodovina. Osebe so le ljudje z maskami, kakršne so v Evropi dedovali zadnjih nekaj rodov v veri, da je to njihov pravi obraz.

Revščina zavesti

Zavest v celoti šteje manj, kot so nas učili. Platon je najvišjo resničnost opisal kot tisto, kar ljudje zaznavajo v trenutkih najjasnejše zavesti, od

Descartesa dalje pa je splošno priznana resnica, da je znanje pogojeno z zavestjo. Toda občutki in zaznave niso odvisni od zavesti, še manj od zavedanja o sebi. Oboje obstaja v celotnem živalskem in rastlinskem kraljestvu.

Čuti rastlin so "visoko razviti; nekatere zaznajo najrahljejši dotik (bolje kot konice človeških prstov), vse pa imajo čut vida". Čuti najstarejših in najpreprostejših oblik mikroorganizmov so podobni človeškim. Halobakterije so nastale takrat, ko se je na Zemlji rodilo življenje. Ti organizmi zaznavajo svetlobo in se odzivajo nanjo s pomočjo snovi, imenovane rodopsin, ki jo najdemo tudi v barvilu človeškega očesa in zaradi katere vidimo. Svet gledamo skozi oči prastarega blata.

Stari dobri dualizem nam pove, da snov nima inteligence in da znanje obstaja le tam, kjer je um. V resnici za znanje ni potreben um, tudi živčevje ne. Najdemo ga v vseh živih bitjih. Margulis je zapisal:

Majhni sesalci sporočajo, da se bliža potres ali povodenj. Drevesa sproščajo "hlape", snovi, ki posvarijo sosede, da njihove liste napadajo gobavčeve gosenice ... Izumrli tropi volkov in črede dinozavrov so se družabno sporazumevali s čutili ... Gaja, fiziološko urejena Zemlja, se je globalno sporazumevala s čutili že davno pred prihodom človeka.

Bakterije se vedejo v skladu s svojim poznavanjem okolja: ko začutijo kemične spremembe, plavajo proti sladkorju in proč od kisline. Imunski sistem zapletenejših organizmov razkriva znanje in spomin. "Živi sistemi so spoznavni. In življenje je proces spoznavanja. Ta trditev velja za vse organizme, najsi imajo živčevje ali ne."

Celo živa bitja z visoko razvito zavestjo za zaznavanje in razmišljanje navadno ne potrebujejo zavesti. To še najbolj velja za človeka. Zavestno zaznavanje je le delček tistega, kar zaznamo s čutili. Daleč največ pridobimo s podzavestnim zaznavanjem. V zavesti pridejo na dan izginjajoče sence tistega, kar že vemo.

Zavest je spremenljivka, ne stalnica, njeno nihanje pa je nujno potrebno za naš obstoj. Zaspimo zato, ker ubogamo prvinski biološki ritem; ponoči bivamo v virtualnih sanjskih svetovih; skoraj vsa naša dnevna opravila potekajo zunaj zavesti; naše najgloblje pobude so zaprte zavestnemu preučevanju; skoraj vse naše miselno življenje poteka podzavestno; do najustvarjalnejših umskih dejanj pride, ne da bi se tega zavedali. Zavest je potrebna za zelo majhen odstotek vsega, kar je v življenju pomembno. Veliko življenjsko pomembnega se dogaja v njeni odsotnosti.

Platon in Descartes sta trdila, da zavest loči človeka od živali. Platon je bil prepričan, da je najvišja resničnost duhovna, človek pa se tega edini

med živalmi vsaj medlo zaveda. Za Descartesa je bil človek razmišljajoče bitje. Trdil je, da se svojega obstoja zaveda le zato, ker misli – *Cogito, ergo sum* (*Mislim, torej sem*) –, živali pa so le stroji. Vendar mačke, psi in konji kažejo, da se zavedajo okolja; vedo, da nekaj delajo ali ne delajo; imajo misli in občutke. Znanstveniki, ki so raziskovali primате, so dokazali, da imajo naše najbližje sorodnice opice številne miselne sposobnosti, ki smo jih vajeni pripisovati le sebi. Zavest ni nič enkratno človeškega – kljub starim izročilom, ki so želela dokazati, da ni tako.

Živali se razlikujejo od človeka le po tem, da se ne zavedajo sebe. To ni nič slabega. Zavedanje o sebi je pomanjkljivost in vrlina hkrati. Pianist, ki se med igranjem najbolj zaveda svojih gibov, ni nujno najbolj dovršen. Najboljši rokodelec morda ne ve, kako dela. Pogosto smo najspretnjši, kadar se tega najmanj zavedamo. Morda so številne kulture ravno zato poskušale preprečiti ali zmanjšati zavestnost. Na Japonskem lokostrelce učijo, da bodo zadeli tarčo le tedaj, ko ne bodo več mislili nanjo – ali nase.

Meditativna stanja, ki jih v vzhodnjaških kulturah že dolgo gojijo, pogosto opisujejo kot tehnike za dviganje zavesti. V resnici se ji na ta način izognemo. Mamila, post, vedeževanje in ples so le najbolj znani primeri. V starih časih so z arhitekturo sistematično begali čute. Rebecca Stone Miller je o stari andski umetnosti zapisala naslednje: “Chavinski slog je zelo zapleten, 'baročen' in ezoteričen, namenoma težko razumljiv, namenjen je beganju in končno prestavljanju gledalca v vzporedne resničnosti.” Gaudí je med sodobnimi arhitekti eden redkih, ki so želeli spremeniti vsakdanje zaznavanje. Zato pa so prav to želeli doseči z nekaterimi najuspešnejšimi poskusi slikarstva v 20. stoletju. Surrealisti so dojeli, da bomo imeli nov pogled na svet le tedaj, če bomo znali gledati s pomočjo nezavedne ali podzavestne zaznave. Umetniki, kot sta bila Giorgio de Chirico in Max Ernst, se niso odrekli ponazarjanju stvari, kakor jih navadno vidimo, ker so jih osvojile nove tehnike. Z njimi so delali poskuse, da bi vnovič odkrili pogled na stvari, kakršen je bil morda nekoč nekaj vsakdanjega. V prvotni umetnosti najdemo sledi tistega, kar so kazali čuti, preden jih je zasenčila zavest. Umetniki s konca stare kamene dobe “niso imeli zgodovine”, kot je ugotovil N. K. Sanders. “To ne pomeni, da je bil njihov um intelektualna praznina, *tabula rasa*, ki jo je bilo treba šele napolniti s civilizacijskimi izkušnjami. Umetnikov um je bil napolnjen z milijonom let izkušenj razmišljajočega bitja. Večina tega nam je zdaj nedosegljiva.”

Podzavestna zaznava – taka, do katere pride, ne da bi se je zavedali – ni anomalija, temveč norma. Večina tistega, kar zaznamo, do nas ne pride zavestno, temveč z nenehnim postopkom nezavednega opazovanja: “Izkazalo se je, da je nezavedni pogled sposoben zbrati več podatkov kot

zavestno, stokrat daljše opazovanje. Nediferencirani ustroj nezavednega pogleda kaže večjo opazovalno moč kot zavestno opazovanje.” Psiho-analitik Anton Ehrenzweig je to napisal med oblikovanjem umetnostne teorije, toda znanost nam govori enako. Otto Pötzl, nevrolog z začetka 20. stoletja, je pokazal, da se slike, ki jih prebujajočim se ljudem pokažemo preveč na hitro, da bi jih zaznali ali si jih zavestno zapomnili, prikažejo v njihovih sanjah. Tudi pri pojavu slepovidnosti (anosognozije) ljudje z možganskimi poškodbami znajo opisati predmete zunaj svojega vidnega polja in vplivati nanje.

To so primeri iz znanstvenega raziskovanja nenavadnih izkušenj, podzavestna zaznava pa ni nekaj, kar srečamo na robu življenja. Nenehna je in vseobsegajoča. Podjetja, kakršno je bilo Družba nezavedne projekcije, so ustanovili, da bi to izkoristili in na vedenje potrošnikov vplivali s prekratki sporočili, da bi jih le-ti zavestno zaznali. Nezavedna propaganda je učinkovita, zato so jo pred kakimi štiridesetimi leti v večini držav strogo prepovedali.

Svet, ki ga vidimo skozi filter zavesti, je le drobec tistega, ki nam ga posreduje nezavedna zaznava. Zmožnosti naših čutil so omejene zato, da življenje lažje teče. Vendar se pri vsem, kar počnemo, zanašamo na nezavedni pogled na svet. Huda napaka je, če tisto, kar vemo, enačimo s tistim, kar izvemo s pomočjo zavesti. Življenje uma je podobno življenju telesa. Če bi bilo odvisno le od zavesti ali nadzora, bi se končalo.

Skok lorda Jima

Joseph Conrad je v svojem sijajnem romanu *Lord Jim* pisal o sinu angleškega župnika, ki se je navduševal nad junaško podobo življenja na morju. Odšel je med pomorščake in se pri priči streznil: “Ko je prišel na območja, ki jih je v domišljiji tako dobro poznal, je ugotovil, da so nenavadno nevznemirljiva.” Vendar se ni vrnil domov, temveč je ostal na morju. Sredi dvajsetih let je nastopil službo prvega častnika na razpadajočem starem parniku *Patni*, ki je med plovbo proti Meki z osemsto romarji na krovu trčila ob podvodno oviro in vse je kazalo, da bo potonila. Nemški kapitan in evropski častniki so romarje prepustili usodi, sami pa so se vkrcali na rešilni čoln. Jim sprva ni ukrenil ničesar, na dogajanje je gledal skoraj kot opazovalec, a nazadnje je skočil v čoln tudi on:

“Skočil sem.” Obmolknil je in odvrnil pogled.

“Tako kaže,” je dodal.

Izkazalo se je, da *Patna* ni bila poškodovana, in njene muslimanske potnike so varno odvedli v pristan. Toda Jimovo življenje se je za vedno spremenilo. Ladijski kapitan je izginil in Jim se je moral sam soočiti s sramoto javne preiskave. Na tistem ga je preganjal občutek, da se je izneveril etiki, ki od pomorščakov zahteva hrabrost in služenje. Odtlej je nenehno potoval in v tem iskal anonimnost. Nazadnje je prišel v Patusan, odmaknjeno naselje na severozahodu Sumatre, se zatekel tja pred svetom in postal *tuan* Jim – lord Jim –, vladar, ki je domorodcem prinesel mir. Vendar sta se usoda in njegov značaj zarotila proti njemu. Patusan je napadel hudoben morski ropar gospod Brown s svojo tolpo. Jim je poskrbel, da je Brown odšel z otoka, vendar je ropar prej umoril Jimovega prijatelja, sina ostarelega poglavarja domorodcev. Jim je zastavil življenje za varnost prebivalcev Patusana. Izpolnil je zaobljubo, odšel k žalujočemu poglavarju in ta ga je ustrelil.

Življenje lorda Jima je prevevalo vprašanje, na katero ni imel odgovora. Je skočil? Ali so ga k temu prisilili dogodki? Misel, da smo povzročitelji svojih dejanj, nam vsiljuje “etika”. Če naj bi bil Jim odgovoren za svoj skok, bi bil moral imeti možnost drugačnega ravnanja. To pomeni imeti svobodno voljo, če ta sploh obstaja. Je Jim ravnal prostovoljno? Kako naj bi on – ali kdor koli drug – to vedel?

Veliko razlogov je za zavračanje ideje o svobodni volji, nekateri od njih so odločilni. Če imajo naša dejanja vzrok, tedaj ne moremo ravnati drugače. V tem primeru zanje ne moremo biti odgovorni. Svobodni smo lahko le tedaj, če smo povzročitelji svojih dejanj, a kaj ko smo tudi sami plod naključja in potrebe. Ne moremo odločati, kakšni se bomo rodili. Torej tudi ne moremo odgovarjati za svoja dejanja.

To so močni dokazi proti svobodni volji, nedavne znanstvene raziskave pa so jo še bolj spodkopale. Delo Benjamina Libeta o “polsekundnem zamiku” je pokazalo, da električni dražljaj, ki spodbudi dejanje, nastane pol sekunde *pred* zavestno odločitvijo za dejanje. Mislimo, da razmišljamo, kaj bomo storili, in nato ukrepamo. Toda v resnici svoja dejanja skoraj vse življenje začnemo nezavedno: možgani nas pripravijo na dejanje, šele *nato* sledi doživetje tega dejanja. Libet in njegovi sodelavci so to opisali takole:

Možgani se očitno “odločijo”, da bodo spodbudili, ali vsaj pripravijo spodbudo za dejanje, preden se zavemo, da je do take odločitve prišlo. Možganska pobuda se celo pri spontano prostovoljnem dejanju lahko – in navadno tudi se – začne nezavedno.

Če ne ravnamo tako, kot mislimo, je razlog delno v pasovni širini zavesti, v njeni sposobnosti prenašanja podatkov, merjeni v bitih na sekundo. Ta širina nikakor ni dovoljšna, da bi zmogla zaznati podatke, ki jih sprejemamo sproti in v skladu s katerimi ukrepamo. Kot dejavni organizmi v svetu obdelamo kakih štirinajst milijonov bitov podatkov na sekundo. Pasovna širina zavesti je približno osemnajst bitov. To pomeni, da imamo zavestni dostop do milijoninke podatkov, ki jih vsak dan uporabimo za življenje.

Sklep znanstvene raziskave je, da ne moremo biti povzročitelji svojih dejanj. Liber v pojmovanju veta vseeno ohrani blede senco svobodne volje – sposobnost zavesti, da zadrži ali prekine dejanje, ki so ga spodbudili možgani. Problem je, da nikoli ne moremo vedeti, kdaj – ali če – smo uporabili pravico veta. Naše osebno doživljanje je pogosto, morda celo vedno, dvoumno.

Kadar smo tik pred dejanjem, ne moremo napovedati, kaj bomo storili. Kadar pa se ozremo nazaj, morda v svoji odločitvi vidimo korak na poti, po kateri že hodimo. Svoje misli včasih vidimo kot nekaj, kar se nam dogaja, kdaj drugič kot svoja dejanja. Občutek svobode nam daje preklapljanje med tema glediščema. Svobodna volja je slepilo zornega kota.

Lord Jim je nenehno nihal med glediščema igralca in opazovalca in se ni znal odločiti, kaj je v bistvu storil. Upal je, da bo iz zavesti izluščil nekaj, kar bo pregnalo njegovo negotovost. Iskal je svoj jaz. Zaman. Kajti kot je zapisal Schopenhauer – filozof, ki ga je Conrad rad prebiral –, je naša identiteta, kolikor je sploh imamo, zavesti zelo nejasno dostopna:

Sklepamo, da identiteta posameznika sloni na identiteti zavesti. Toda če s tem razumemo le zavestni spomin na potek življenja, to ne zadostuje. Res vemo nekaj več o poteku življenja kot o romanu, ki smo ga prebrali, vendar zelo malo več. Poglavitni dogodki, zanimivi prizori so se vtisnili v nas, zapomnimo pa si le en dogodek med tisoči, ki smo jih pozabili. Čim starejši smo, tem bolj vse hiti mimo nas, ne da bi pustilo sledi. Res je, da smo zaradi odnosa do zunanjega sveta vajeni, da na védenje, na zavestni jaz gledamo kot na svoj resnični jaz. Vendar je to le delovanje možganov in ne naš resnični jaz. Za tem se skriva jedro naše notranje narave, ki v resnici ne ve ničesar, pozna le voljnost in nevoljnost.

S tem védenjem ne moremo najti resničnega jaza, ki ga iščemo. Nespremenljivi značaj, s katerem se po Schopenhauerjevem in včasih tudi Conradovem mnenju rodi vsak človek, morda sploh ne obstaja, ne moremo pa se upreti brskanju po sebi, da bi utemeljili svoja dejanja. Najdemo le drobce, podobne spominom na roman, ki smo ga nekoč prebrali.

Lord Jim ni mogel ugotoviti, zakaj je skočil. To je njegova usoda. Zato tudi ni mogel začeti znova, "s praznim listom". Zadnje besede o skoku lorda Jima moramo prepustiti Marlowu, bistroumnemu in dobrohotnemu pripovedovalcu zgodbe, ki pravi:

Jaz pa sem ostal sam s svečo, še naprej neverjetno nerazsvetljen. Nisem bil več dovolj mlad, da bi za vsakim ovinkom videl veličastje, ki spremlja naše nepomembne korake v dobrem in zlu. Nasmehnil sem se ob misli, da je med nama navsezadnje on imel luč. In bil sem žalosten. Prazen list, je rekel? Kot da prva beseda posameznikove usode ne bi bila z neizbrisnimi črkami vklesana v skalo.

Prevedla Dušanka Zabukovec

Brati ali ne brati ...



Graham Greene

Izgubljeno otroštvo

Nemara je otroštvo edino obdobje, v katerem imajo knjige sploh kak resničen vpliv na nas. Pozneje v življenju jih sicer občudujemo, zabavajo nas in dodajajo k našim prepričanjem, vendar je v odraslosti veliko bolj verjetno, da bomo v knjigah našli le potrditev tistega, kar je že zasidrano v naših mislih. Nekako tako, kot nas v zaljubljenosti privlači predvsem lastna očarljivost, ki se zrcali na obrazu drugega.

Za otroka pa so vse knjige preroške, pripovedujejo mu o prihodnosti, in prav tako kot prerokba o dolgem potovanju ali smrti v vodi, knjige vplivajo na njegovo življenje. Najbrž je prav ta njihova moč tista, ki nas pri knjigah tako vznemirja. Dandanes nam branje ponuja tako malo tistega, kar nam je dajalo prvih štirinajst let. Seveda me zanima, kdaj bo izšel nov roman gospoda E. M. Forsterja, vendar tega omikanega pričakovanja nikakor ni mogoče primerjati s silovito radostjo, ob kateri se mi je ustavilo srce vsakokrat, ko sem na polici v knjižnici zagledal naslov Riderja Haggarda, Percyja Westermana, F. S. Breretona ali Stanleyja Weymana, ki ga še nisem prebral. Zanesljivo se ta tragični preobrat, ob katerem izgubimo radost do knjig, zgodi že v otroštvu.

Jasno se spominjam nenadnega spoznanja, da sem se naučil brati. Ne samo stavke v čitanki, ne samo zloge, enega po enega kot vagone vlaka – prave stavke v pravi knjigi. Imela je papirnate platnice in na naslovnici je bila slika dečka, zvezanega na koncu vrvi, visečega v vodnjaku, voda mu je segala do pasu. *Dogodivščine Dixona Bretta, detektiva*. Vse dolgo poletje sem svojo skrivnost – tako sem vsaj mislil – obdržal zase. Nisem hotel, da bi kdor koli vedel, da znam brati. Najbrž sem že v tistih mladih letih polzavestno slutil, v kakšni nevarnosti sem se znašel. Dokler nisem znal brati, sem bil varen, kolesje se še ni začelo vrteti; zdaj pa je prihodnost stala vse okrog mene, zložena na knjižne police, in mi prigo-varjala, naj izberem: življenje zapriseženega računovodje, na primer, ali

kolonialnega državnega uradnika, lastnika plantažnih polj na Kitajskem, bančnika ... veselje in žalost ter naposled smrt, takšna ali drugačna (prepričan sem namreč, da si okoliščine smrti izberemo ravno tako, kot si izberemo poklic – izoblikujejo se iz naših dejanj in izmikanj, naših strahov in trenutkov poguma). Mislim, da je mama odkrila mojo skrivnost, saj mi je na poti domov na vlaku podarila še eno pravo knjigo, izvod Ballantynovega *Koralnega otoka* z eno samo ilustracijo na prvi strani. Vendar nisem ničesar priznal. Vso dolgo pot sem strmel v naslovnico in knjige nisem niti odprl.

Doma so me čakale, zložene na številne police (in polic je bilo resnično veliko, saj smo bili velika družina), knjige. Ena še posebej. A preden sežem po njej, naj se ustavim še pri nekaterih drugih. Vsaka med njimi je bila dragulj in v vsaki sem kot otrok s svojo sanjavo domišljijo videl, kako mi pred očmi migota življenje. *Gusarsko letalo* kapitana Gilsona z dramatično pisano naslovnico. To zgodbo sem prebral vsaj šestkrat – pripoveduje o izgubljeni civilizaciji v Sahari in o malopridnem jenkijskem gusarju z letalom in bombami, velikimi kot teniške žogice, ki je zajel zlato mesto in zanj zahteval odkupnino. Mesto je rešil mlad junaški nižji častnik, ki se je prikradel do gusarjevega tabora in pokvaril njegovo letalo. Sovražniki so ga ujeli in mu že začeli kopati grob. Medtem ko je čakal, da ga bodo ob zori ustrelili, je eden od gusarjev z njim igral karte. Težke misli sta odganjala s kratkočasno otroško igro kuhn kan. Podoba nočne igre kart na robu življenja me je preganjala še dolga leta, dokler se končno nisem spopadel z njo v eni od svojih zgodb v obliki partije pokra v zelo podobnih okoliščinah. In potem je tu še Antony Hope z romanom *Zofija Kravonjska*, v katerem pripoveduje o gospodinjki pomočnici, ki je postala kraljica. Eden prvih filmov, ki sem si jih ogledal – bilo je okrog leta 1911 – je bil posnet ravno po tej zgodbi. Še vedno lahko slišim zvoke kraljevih pušk, zaigrane na klavir, kako se bližajo preko visokega kravonskega prelaza. Spominjam se tudi *Zgodbe Francisa Cluddeja* Stanleyja Weymana. Najraje od vsega pa sem v tistih letih prebiral *Rudnike kralja Salomona*.

Zgodba sicer ni sprožila plazu v mojem življenju, je pa zanesljivo vplivala na njegov tok. Če ne bi bilo te romantične zgodbe o sivobradem Allanu Quatermainu, siru Henryju Curtisu, kapitanu Goodu, predvsem pa o stari čarovnici Gagool, ali bi res pri devetnajstih listal po razpisu državnih služb v kolonijah in malone izbral kariero pri nigerijski mornarici? Še leta pozneje, ko bi moral razmišljati bolj trezno, me je Afrika enako močno privlačila. Leta 1935 sem se v Libiji znašel ves vročičen na ležišču domorodske koče, ob ugašajoči sveči in zadnjih kapljicah viskija, s podgano nekje med sencami. Ali ni bila prav fascinacija z golo lobanjo

čarovnice Gagool, z njenim rumenim skalpom, nagubanim kot ovratnica kobre, tisto, zaradi česar sem vse do leta 1942 uradnikoval v zatohli mali pisarni v Freetownu, glavnem mestu Sierre Leone? Prav nič skupnega nimata pravljíčna dežela Kukuanas, ki se razprostira za puščavo, za gorami v obliki prsi kraljice Shebe, in koliba s pločevinasto streho ob močvirju, po katerem se jastrebi sprehajajo kot domači purani, kjer potepuški psi tulijo v polno luno, belke, porumenele od zdravil proti zajedavcem, pa se vozijo mimo na poti v klub. Kljub temu sta obe podobi pripadali isti celini in istemu delu moje domišljije – delu negotovosti, občutku, da nimam tal pod nogami. Neke noči v Zigiti, na libijski strani meje s francosko Gvinejo, sem se nekoliko približal čarovniškemu svetu Gagool: za trdno zapahnenimi vrati so moji podrejeni sedeli v kolibah in si pokrivali oči z dlanmi, medtem ko je gozdni vrag (kdor ga pogleda, oslepi) v ritmu bobnov strašil po vasi.

Vendar *Rudniki kralja Salomona* niso prinesli dokončne potešitve. Niso bili prava stvar, ključ se ni prilegal ključavnici. Res je, da mi je Gagool sedla globoko v podzavest in me vsak večer čakala v sanjah, ob vratih moje otroške sobe. Še vedno me čaka, kadar je moj duh oslabil in utrujen, a zdaj je oblečena v mehanična oblačila obupa in govori z besedami Spencerja:

*Daljše življenje, hujši grehi;
hujši grehi, težja kazen.*

Da, Gagool je ostala v moji domišljiji za vedno. Drugače je s Quatermainom in Curtisom – ta lika sta se mi že takrat, pri desetih letih, zdela nekoliko predobra, da bi lahko bila resnična. Integriteta teh možakarjev je bila tako brezmadežna (napako sta priznala samo takrat, ko sta tudi že vedela, kako jo popraviti), da niti otrok s svojo nestanovitno naravo ni dolgo zdržal ob njunih monumentalnih plečih. Otrok namreč igro življenja že precej dobro pozna; kar mu manjka, je odnos do nje. Prav dobro se zaveda strahopetnosti, sramu, zavajanja in razočaranja. Sir Henry Curtis, ki se je krvaveč iz ducata ran povzpел na skalo in se boril s še zadnjimi preživelimi sovražniki, je bil preprosto preveč junaški. Ta možakarja sta bila kot platonske ideje: nič skupnega nista imela z življenjem, ki sem ga poznal.

Ko pa sem pri štirinajstih iz knjižnice prinesel roman *Gad iz Milana* Marjorie Bowen, se je prihodnost zares začela. Od tistega trenutka sem pisal. Vse ostale možne prihodnosti so se počasi razblinile – uradnik, univerzitetni dostojanstvenik in duhovnik so si morali najti druga utelešenja. Zvezek za zvezkom sem polnil z imitacijami tega sijajnega romana, zgodbe o Italiji 16. stoletja in Angliji 20. stoletja, polne strahotne surovosti

in malodušne romantičnosti. Kot da bi me te podobe do konca življenja založile s snovjo za pisanje.

Zakaj le? Na prvi pogled je *Gad iz Milana* samo zgodba o vojni med Gianom Galeazzom Viscontijem, milanskim vojvodo, in Mastinom della Scala, veronskim vojvodo, napisana doživeto, prekanjeno in izjemno slikovito. Zakaj se je torej tako globoko usedla vame in mi ponudila razlago o strašljivem svetu okrog mene, o kamnitih stopnicah naše šole in nikoli tihem dormitoriju? V resničnem svetu ni prav nič pomagalo sanjariti o junaštvih sira Henryja Curtisa; della Scala pa se je odvrnil od poštenosti, ki se nikoli ni izplačala, in izdal prijatelja ter umrl nečastno, ne da bi z izdajo dosegel svoj cilj. Otroku je bilo lažje nadeti si njegovo masko. Kar se tiče Viscontija, z njegovo lepoto, spokojem in nadarjenostjo za zlo, sem ga večkrat videl stopiti mimo mene v črni opravi z vonjem po naftalinu. Ime mu je bilo Carter. Ustrahoval je od daleč, kot oblak toče nad mladimi polji. Dobrota je samo enkrat našla popolno utelešenje v človeku in ga ne bo nikoli več; zlo pa se v človeškem telesu vedno počuti kot doma. Človeška narava ni črna in bela, ampak črna in siva. Vse to sem razbral iz *Gada iz Milana*. In ko sem pogledal okrog sebe, sem videl, da je res tako.

V zgodbi sem našel še eno temo. Proti koncu *Gada iz Milana* – spomnili se boste, če ste roman imeli priložnost prebrati – nastopi prizor velikega zmagoslavja: della Scala je mrtev, Ferrara, Verona, Novara in Mantua so porušene do tal, sli prihajajo z novicami o zmagah, ves svet okrog in okrog se podira, Visconti pa sedi med svečami in vinskimi steklenicami in se reži. Nisem bil ravno navdušen nad antiko, sicer bi verjetno prej kot pri gospe Bowen pri Grkih odkril zlovesč občutek pogubljenosti, ki spremlja vsak uspeh – občutek, da se bo kolo vsak čas zavrtelo. Tudi to se mi je zdelo povsem resnično. Ni mi bilo treba pogledovati predaleč, da sem videl pogubo vse okrog sebe: prvak v teku, ki se bo nekoč sesedel čez ciljni trak; ravnatelj šole, ubogi stari vrag, ki se bo moral spraviti s štiridesetimi leti brezplodnega dela; učenjak ... – in ko se uspeh, še tako previdno, približa tudi tebi, ti ne preostane drugega, kot da moliš, da se poraz ne bo obotavljal predolgo.

Tako otrok štirinajst let živi v goščavi brez zemljevida; nato se začnejo risati uhojene poti in seveda jim mora slediti. Mislim pa, da je bilo tisto, zaradi česar sem začel pisati, pisateljska slast, ki je, tako se mi je zdelo, vela iz romana gospe Bowen. Njenih del nisi mogel brati, ne da bi hkrati verjel, da pisati pomeni živeti in uživati. Te napake se zaveš prepozno (prva knjiga je res še užitek). Toda gospa Bowen mi je dala vzorec (religija mi ga je pozneje razložila z drugačnimi besedami, a vzorec je ostal isti): popolno zlo, ki hodi po svetu in pušča sled, po kateri nobena dobrota ne

more več hoditi, in samo večno vrteče se kolo naposled dopolni pravico. Človek ni nikdar zadovoljen. Pogosto si želim, da ne bi segel dlje od *Rudnikov kralja Salomona* in bi moja prihodnost ostala nekje v uradu v Sierr Leone, kjer bi mi naložili nekaj malarij in nazadnje, pred upokojitvijo, usodno dozo vročice. A kaj bi s takimi željami? Knjige bodo vedno na doseg roke in usodni preobrat ni nikoli daleč, naši otroci pa zdaj že segajo po svojih knjigah in odpirajo platnice. V svoji pesmi *Germinal* je Georg William Russell, pod psevdonimom AE, zapisal tole:

*Iz senc in meglic,
ki polnijo otroku dan,
junaki, bridkosti sveta
privrejo na plan.
V izgubljenem otroštvu Judeža
je bil Kristus izdan.*

Prevedla Špela Breclj

Robertson Davies

Preveč, prehitro

Ob Grahamu Greenu se počutim neumno. Občudujem njegovo delo in preberem vse, kar napiše, vendar vedno z neprijetnim občutkom, da sem mulec, ki z izbuljenimi očmi posluša modrosti nekoga neprimerno bolj odraslega in ostroumnjšega, kot bo sam kadar koli lahko. Mislim, da poznam njegovo skrivnost: njegovo dogmatično religiozno prepričanje onesposobi vsakogar, ki mu dogme ne dišijo, in njegovo neomajno mnenje, da je življenje žalostna prevara, naredi iz vseh nas, ki smo pogosto dobre volje, naivne klovne. Popolnoma mi je jasno, v čem je trik njegovih del, a me vseeno vsakič naplahta.

Vzemimo njegov esej *Izgubljeno otroštvo*, v katerem razmišlja o branju. "Nemara je otroštvo edino obdobje, v katerem imajo knjige sploh kak resničen vpliv na nas," začena in nadaljuje, da so nanj najbolj vplivale knjige, ki jih je prebral do svojega štirinajstega leta. To je v popolnem nasprotju z mojo izkušnjo in počutim se prav bedasto, da pri svojih zrelih letih tako uživam v branju. Vendar za razliko od gospoda Greena ne mislim, da življenje postaja bolj in bolj neznosno, bolj kot ga spoznavam. Spomnim se, da je Sean O'Casey Greenov odnos do življenja nekoč opisal z besedami "bodalo, namočeno v smrkelj".

Knjige, ki sem jih prebral do štirinajstega leta, so name gotovo vplivale, vsaj nekatere. Ena od teh so bili Dickensovi *Pickwickovci*, ki sem jih prebral pri dvanajstih – vzeli so mi vsaj deset tednov, če se prav spominjam, in večinoma sem se moral na silo prebijati skozi njega. Šele pri štirinajstih sem prestavil v višjo prestavo. *Zgodba starih žena* je bila pravo odkritje in *Gospodična de Maupin* prav tako. Obe sem prebral še kot šolar. Pri sedemnajstih sem odkril Huxleyjev *Groteskni ples* in kmalu zatem hlalnil še po *Kontrapunktu življenja* – tudi ti dve deli sta bili mejnika v mojem življenju. V srednji šoli sem prebral večino Shawa, zaradi česar se me je nezasluženo prijel sloves nevarnega misleca, meni pa je šlo predvsem za igre in šale, ne za politične razprave. *Pot vsega živega* je bila še ena divja

eksplozija v mojem življenju. Vse do dvajsetega stvari zame vsekakor niso krenile navzdol.

Obrat navzdol se ni zgodil niti med dvajsetim in tridesetim letom. Doživel sem sicer bralske poraze – nikoli se na primer nisem uspel prebiti skozi celoten roman *Vojna in mir*, čeprav v naslednjih letih načrtujem vnovičen napad. Do petintridesetega leta nisem prebral niti enega romana Dostojevskega, potem pa mi je *Zločin in kazen* odprl povsem nov svet občutkov in uvida. Tisti, ki pišejo o knjigah, ki so jih brali kot otroci, v meni praviloma vzbudijo sram, saj se mi zdi, da so brali tako veliko in tako zgodaj. Jaz sem tako kot večina svetovnega prebivalstva moral hoditi v službo in se posvečati vsakdanjim opravkom, zato je bilo moje branje od nekdaj sicer strastno, a občasno.

Nadvse rad sem se počasi prebijal skozi ves opus enega avtorja. Sem eden redkih ljudi, ki se ne ukvarjajo s psihoanalizo, a so kljub temu prebrali celotna zbrana dela Sigmunda Freuda. Moj trud je bil obilno poplačan, tudi zato, ker sem se lahko ob mnogih priložnostih čutil, koliko nenavadnih idej ljudje pripisujejo Freudu, čeprav jih ta ni nikoli zapisal ali jih je celo izrecno zanikal. Trenutno prebiram vsa dela C. G. Junga, katerega ideje so mi bližje, čeprav je bil Freud precej boljši pisec. Prebral sem tudi vse od Dickensa – številna njegova dela celo večkrat – in presenečajo me tisti, ki se nad njim zgražajo ali pa ga kujejo v zvezde, ne da bi prej naredili osnovni korak in prebrali njegov opus.

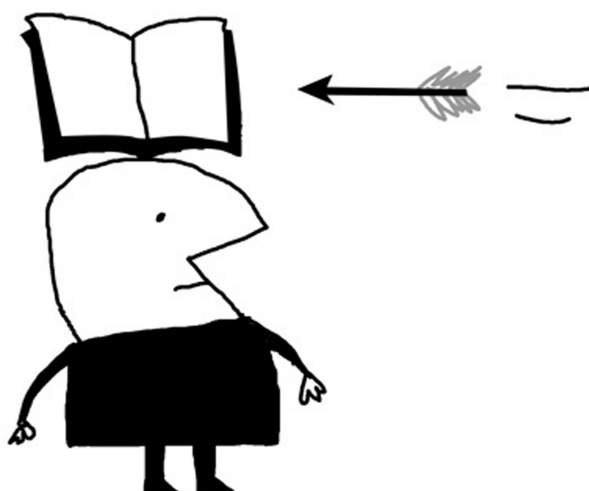
Od vseh avtorjev pa se mi zdi najprimernejši za takšno branje Shakespeare. Prebrati njegova zbrana dela v kronološkem zaporedju, kot jih je zapisal, je le skromen poklon temu največjemu vseh dramatikov, a kljub temu se večina takega podviga ustraši. Brati Shakespearja seveda ni lahko delo. Ne zato, ker bi ga bilo težko razumeti, temveč zato, ker zahteva od bralca globoke emocije. Ne bister intelekt; kar potrebuješ, so pretanjena čustva.

Žalosten sem že samo ob misli, da bi moralo biti mojih bralskih užitkov že konec – kaj šele, da bi jih bilo konec pri štirinajstih. Ljudje, ko so v rani mladosti veliko brali, ne vzbujajo v meni nobene zavisti. Kdor se hvali z mojstrovinami, ki jih je pogoltnil še kot najstnik, je zaradi svoje takratne nedoraslosti najverjetneje spregledal pravo veličino dela. Velika knjiga – že samo dobra knjiga – vsebuje najdragocenejše uvide, občutke in navdihe pisateljevega življenja, ki se jih ni mogoče naužiti s prenagljenim branjem.

Resnično dobro knjigo bi moral človek prebrati v mladosti, nato znova v zreli dobi in naposled še enkrat v starosti – tako kot bi si tudi resnično lepo stavbo moral ogledati v jutranji zarji, opoldanskem soncu in mesečini. Vsi beremo preveč. In prehitro. To poletje si bom vzel čas za nekaj takih knjig, ki si zaslužijo vnovično branje.

Prevedla Špela Brecelj

Sprehodi po knjižnem trgu



Tina Kozin

Evald Flisar: *Na zlati obali*.

Mladinska knjiga (zbirka Nova slovenska knjiga), 2010.

Eno najbolj očitnih poetoloških vodil Evalda Flisarja je nedvomno prepričanje, da se prepričljivost dobrega leposlovja utemeljuje na avtobiografski izkušnji njegovega avtorja. Pri tej seveda ne gre za naivno projiciranje pisatelja v njegovo delo, ki bi ga v končni konsekvenci razgaljalo v njegovi realni posameznosti. Čeprav gre do neke mere zagotovo tudi za to, vendar na abstrahirani, univerzalnejši ravni: namreč na ravni razmisleka o prvih in zadnjih vprašanjih, ki ga, preko svoje stvaritve oziroma, kadar gre za vztrajnega, konsistentnega in poglobljenega misleca, preko svojega opusa deli s svojimi bralci. O tem, da Flisar je tak mislec in ustvarjalec, govorijo že osnovne tematske osi, okoli katerih znova in znova ovija fabulativne niti svojih raznovrstnih pripovedi – v mislih imam vprašanje posameznikove identitete, njene (ne)stalnosti, njenih meja in njenega razlivanja v življenjskem popotovanju človeka, vprašanje njegove (ne)svobode, breme odgovornosti in teže – ali pa tudi odrešilna krila predsodkov, če naštejemo le nekatere, ki so aktualne tudi v novem romanu. O tem govori tudi dejstvo, mimo katerega očitno ne more skoraj nobena refleksija o njegovem ustvarjanju, namreč da je Flisar svojo uspešno pripovedno pot začel kot potopisec, v svojih potopisih pa je razmišljal o vprašanjih, ki jih je pozneje aktualiziral in nanje tudi obliki primerno večglasno odgovarjal, v romanih. In, nikakor ne nazadnje – utemeljevanje v avtobiografičnosti Evald Flisar prej poudarja kot skriva. V romanu *Na zlati obali* še izraziteje kot v nekaterih njegovih romaneskni predhodnikih; najočitneje nanjo kaže že osišče in nekakšen motor romanesknega dogajanja, potopis Igorja Hladnika *Beli jahač, črni konj*, ki vse glavne like (dva para, pisateljevega sina Marka in “multiplo iskalko popotnico” Ireno/Moniko/Adriano ...) spodbudi k potovanju v Afriko, tam pa tudi preplete njihove usode. Ker je *Beli jahač, črni konj* naslov enega izmed poglavij Flisarjevega potopisa *Južno od severa*, v katerem je po črni

celini prehodil domala enako pot, kot jo prehodijo omenjeni liki *Zlate obale*, v tem lahko razberemo prvo sugestijo, da je Igor Hladnik verjetno v marsikaterem pogledu alter ego svojega avtorja. Poleg tega so nekateri dogodki ali opisi, nekatera razmišljanja iz te, pa tudi še iz kake avtorjeve potopisne knjige, na primer iz *Popotnika v kraljestvu senc*, neposredno, torej nespremenjeni ali pa minimalno modificirani, prenešeni in inkorporirani v romaneskno tkivo. Glede na vse že napisano mi verjetno ni treba dodati, da bi bilo v tem zarisu najmanj abotno sklepati, da gre za postopek, ki nekemu avtorju po liniji najmanjšega odpora "pomaga" napisati roman. Povsem nasprotno: omenjeno govori (tudi) o tem, da je Flisar pisatelj, ki s pisanjem išče odgovore zase, in sicer odgovore na vprašanja, ki mu jih zastavlja življenje, in če sklepamo iz njegovih knjig, so nekatera izmed teh vprašanj *njegove* življenjske stalnice.

Eno izmed teh vprašanj nam Evalda Flisarja razkriva kot človeka, ki brez pisanja ne bi doživel celostne samouresničitve, z drugimi besedami – kot človeka, ki se je za pisanje odločil iz notranje potrebe, ne iz kakega pragmatičnega razmisleka. Razmišljanje o naravi literature, jezika in besed je namreč inherentni del njegovih knjig in najbrž tudi tisti, ki se najbolj neposredno navezuje na svojega avtorja. V pričujočem romanu ga pisatelj širi iz vprašanja razmerja med fiktivnim, ustvarjenim in dejstvenim, dokumentarnim, iz vprašanja torej, ki ima svoje korenine že v metaliterarni bibliji, v Aristotelovi *Poetiki*, kjer se artikulira kot vprašanje razmerja med poezijo in zgodovinopisjem, med posameznostmi, ki jih zasleduje zgodovinopisje, in splošnim, ki ga izriše (prava) poezija, ter se s tem bliža resničnosti filozofije. Flisar ta razmislek eksplicira ob Markovem razmišljanju o knjigi *Beli jahač, črni konj*: "Knjiga je bila bolj roman kot opis resnične poti. Ne roman kot čista fikcija, ampak nekaj hibridnega: tekst o življenju, kakršno bi lahko bilo. Marko je govoril z veliko ljudmi, ki jih je oče obiskal in opisal, toda opisanih dogodkov ni bilo ali pa so bili drugačni; v knjigi jih je očetova domišljija nabreknila, postavila v nov kontekst in odtujila resničnosti. Čeprav jih je hkrati, in v tem je moč fikcije, naredila še bolj resnične, saj jim je dala pečat univerzalnosti." Spet bi bilo, ob avtorju, kot je Flisar, naivno pričakovati, da se bo ustavil na ravni preprostega sprejetja neke – čeprav domala kanonične – trditve. In res roman ponuja njeno nadgradnjo – ali pa razgradnjo, če želite, ki omenjeno univerzalnost morda ne ravno relativizira, vendar pa nanjo posveti z lučjo, ki razkrije, da so te "splošne resnice" najprej in predvsem subjektivne vrednote in – bergle: "V nadaljevanju je Hladnik priznal, da je vse življenje tovoril s sabo malho prepričanj, o katerih je le redko podvomil: da je znanost konstruktivna, da je razvoj vertikalni, da je vojna zlo, da

modrost pride s starostjo. Predvsem pa, da je vse, kar vidi, samo delček celote, ki ostane za vselej nevidna, nespoznavna. V okviru teh in takšnih prepričanj je krmaril svojo psiho mimo nevarnosti, ki so prežale nanjo.” Ob motrenju narave teh prepričanj Flisar premišljevanje o literaturi preplete z razmislekom o posameznikovi identiteti in njegovi odgovornosti – in ju izjemno spretno, pa tudi slikovito oživi s fiktivno fabulo. Tisto, kar je vse njene junake pripravilo do popotovanja, in s tem jasno do akcije, agiranja, je bila (dokumentarna) knjiga, nič drugega kot prepričanja in predstave nekega drugega, ki so jih sprejeli za svoje, ter opisana doživetja, v katera niso projicirali svojih hrepenenj, kot bi popreproščeno lahko ugotavljali, ampak *nujo* bežanja od lastnih senc. Oziroma: zdi se, da nam roman govori o tem, da je jedro hrepenenj pravzaprav beg – pred samim seboj. “Lahko bi ušla. A prav v možnosti bega sta videla zanikanje vsega, kar pot spremeni v potovanje in potnika v popotnika. Mar ni bil prav v tem, da nista mogla pobegniti, osrednji pomen tega, kar sta prišla iskat?” razmišlja ena od junakinj. Junaki *Zlate obale* na vsakem koraku zadevajo ob svoje predsodke in tiste temne plati svojega značaja, ki bi jih najraje spregledali ali pozabili, zato v tem, da se roman odvija ravno na črni celine, kaže razbirati tudi simbolne razsežnosti: “Afrika spremeni človeka [...] Razkrije mu njegove temne plati, dovoli jim splavati na površje ne glede na posledice.” V kontekstu simbolnih razsežnosti črne celine kot temnega, neznanega ali zanikanega v nas samih, dobita tudi beli jahač in njegov črni konj drugačne oblike. Njuno klasično razumevanje, v katerem odzvanja eden naših splošnih vzorcev obnašanja, lepo povzema že metafora, ki opisuje odnos med Evropo in Afriko ter jo je Flisar zabeležil v omenjenem potopisu: “Evropa je zmeraj govorila, Afričani so zmeraj poslušali. Evropa noče poslušati. S konjem lahko govoriš, ne da bi ti bilo treba čakati na odgovor. V temelju odnosov med Evropo in Afriko je nasilje [...]” Pa vendar se to nasilje, zdaj mišljeno kot nasilje nad samim seboj, nad svojim temnim, zanikanim in/ali neznanim, kot nam govori roman, nazadnje obrne proti nam samim – medtem ko beli išče (in misli, da jezdi), ga črni nosi: “Prav v tem je najhujši učinek črne celine: da človeka spodbudi k akciji ne glede na posledice. Premami ga, očara, začara. Ko opazi, kaj se dogaja, je prepozno; takrat je že njena žrtev in njegova usoda ni več odvisna od njega.”

Roman *Na zlati obali* nam prvenstveno govori o naši ujetosti v identiteto – vendar ne ujetosti, ki bi se spodbijala s svobodo. Smo, kar smo, in bolj, kot bomo bežali, bolj silovito bomo v to zadevali. In vendar Flisar tudi bežanja ne problematizira – kajti tudi, ko bomo bežali, bomo mi sami: roman *Na zlati obali* ujetost v identiteto razume neločljivo s posameznikovo

svobodo in odgovornostjo in to je njegova žariščna tematska nit. Sami si začrtamo svojo pot, njeno podobo, samo mi smo tisti, ki na njej vztrajamo ali ne: "Je bil to trenutek resnice za Markovega očeta? Spoznanje, da mu ni treba naprej? Da mu sploh ni bilo treba priti v Afriko? In da mu tudi domov ni treba? Da gre lahko naprej (ali nazaj), ne da bi moral svojo pot čemur koli podrežati ali komur koli pojasnjevati? 'Odgovornost je vedno bila in ostaja moja,' je zapisal na koncu." Knjiga nam torej govori o tisti ujetosti v identiteto, ki se ne izključuje z našim spreminjanjem, govori o identiteti, ki temu spreminjanju hkrati predhaja in ki za njim – ostaja. O tistem temnem in neulovljivem, na kar se v resnici nanaša beseda 'jaz', o tistem, kar poraja vse naše odločitve, pa tudi stagnacije, o tistem, s čimer lahko vstopamo v polje dialoga le tako, da sprejemamo odgovornost za svoja dejanja, in tako, da se mu približujemo skozi *svojo* izkušnjo. Tako, da potujemo ne *zaradi* knjige, ampak kvečjemu *s* knjigo in vemo, da bo nekaj neznano, eksotično – ali pa povprečno in neopazno kot tako dihalo šele, ko bo presejano in doživeto z *našo* izkušnjo. Živeti v sebi in se poskušati spoznavati, nam govori *Na zlati obali*, pa še nekaj: v kar bomo zrlji, bodo nujni konflikti – ne le konflikti med nami in stvarnim, ampak predvsem med našimi željami, predstavami in prepričanji – ter nenehna valovanja, razlivanja naših lastnih obrežij. Ki jih bomo najbolj začutili v dotikih z drugim(i), ko jih bomo razpuščali, paradokсно, tako in zato, da bi jih še močnejše vzpostavili. Ampak prav to je v svojem najglobljem bistvu človek – paradoks.

Spoznavanje jasno implicira opazovanje, in s tem sem se dotaknila Flisarjevega prejšnjega romana, s katerim njegov naslednik razvojno kramlja. Opazovanje, o kakršnem govori *Zlata obala* pa jasno ni tisto, pred katerim je "opozarjal" *Opazovalec* in iz katerega hitro zdrsnemo v zlorabo fabuliranja, ki jo opisuje Igor Hladnik: "Edina prava svoboda je v fabuliranju in to svobodo ne le izrabljamo, ampak pogosto zlorabljamo, saj si moramo sproti dokazovati, da je naše življenje manj dolgočasno, kot ga v resnici živimo." Ampak spet: vsak jaz je fabula in odločitev, pa tudi odgovornost za to, kakšna, je samo *moja* – in za tem svojilnim zaimkom se spet skriva omenjeno neznano in temno. Kot bi se vrteli v krogu, in tako tudi dejansko je – ne moremo iz/do sebe. Tudi v tem, da bo drugi, pa čeprav je, kot Irena/Monika/Adriana ..., v brezbrežju svojih identitet že kar praznina sama, vedno tisto hrepenenje, v katerega bo projicirana naša potreba bega in v katerem bo resnica našega temnega. In seveda bodo med soljudmi tudi tisti, za katere bomo ta drugi – mi sami.

Tej misli sledi tudi zgradba romana, ki ni, kot na primer v *Opazovalcu*, strogo linearna, ampak bolj spominja na potujočo krožnost valovanja,

njeni junaki se zasledujejo in krožijo – ne da bi vedeli, ves čas tudi okoli sebe. In ob zgradbi romana bralec znova zadeva ob pasuse, ki zgovorno govorijo o tem, da je avtor samemu sebi, vsaj v nekaterih segmentih, vse prej kot uganka. Mojstrstvo njegovega pripovednega zamaha se namreč vedno znova generira in potrjuje tudi v slogu, ki ga najbolje opišeta prav dva citata iz romana: “Ta vrednost je v kalejdoskopski prepletenosti misli, občutkov, dogodkov, dopolnitev, predelav, povezav v enoten pripovedni tok, pri katerem veter z novega, drugačnega zornega kota vodo večkrat porine nazaj, da bi pretekla isto razdaljo, obogatena z izkušnjami, ki jih pri prejšnjem toku še ni bilo.” in “Še vedno je bil nevtralen in filmičen, z nizanjem besednih kombinacij, ki niso samovšečno skakale v oči, ampak so diskretno ustvarjale slike, gibanje, vizualno razkošje, dovolj natančno, a hkrati dovolj nedoločno, da si je bralec lahko ustvarjal lastne podobe, gledal svoj film. Hkrati je bila pripoved bolj umirjena, skoraj elegična, polna podrobnosti, ki so bile na videz odveč, a so s kumulativno močjo ustvarjale ozračje napetosti in skoraj neposredne resničnosti.” Kar govori zgolj o tem, da je Flisar dosegel tisto stopnjo avtorske zrelosti, s katere gre lahko povsem mirno “naprej (ali nazaj), ne da bi moral svojo pot čemur koli podrežati ali komur koli pojasnjevati.”

Matej Bogataj

Peter Rezman: *Pristanek na kukavičje jajce.*

Maribor: Litera (zbirka Piramida), 2010.

V romanu Igorja Karlovška *Bazen* se v začetku osemdesetih v rudarskem mestu pojavi pravnik, ki razkrije ozadje samoupravljanja, povezave med rudniško vrhuško, povezave med gospodarstvom in politiko ter tihi pristanek slednje na deviantno stanje stvari, tam vladajo korupcija in dogovor med močnimi, s tihim in nemočnim pristankom volovske, pardon, volilne baze, vladanih. Karlovšek je takrat prozno obdelal mehanizme obvladovanja, distribucijo moči in njene vzvode, to pa na podlagi zaprte skupnosti, skoraj laboratorijsko izolirane, da bi pokazal, kako obstajajo družbene celice, skoraj izločene in samozadostne, sicer povezljive z drugimi v organizem, ki pa je kot vsota in struktura gnil in izrojen; in da so celice, ko jih vzamemo pod drobnogled, patogene. *Bazen* ohranjajo in vzdržujejo surovine, v obeh smislih, industrijskem in karakternem.

Rezmanov *Pristanek na kukavičje jajce* je skoraj nadaljevanje *Bazena* in predhodnica – v dogajalnem smislu, če gledamo v smeri razvoja – *Rdeče mesečine* Dušana Dima, ki govori o podobnem kraju, le da so tam umori in ne samo kurbarija, zarota in ne več samo španovija politike in kapitala; Dim je bolj žanrski, lokalnemu kriminalu primerno piše pač kriminalko. *Pristanek* popisuje tisto, kar se je zgodilo v dobrih dveh desetletjih po *Bazenu*, samo manj zaostreno. Dogajalni kraj je mesto, ki ga kot totem označuje in mu daje identiteto rudniški stolp s prekrižanima kladivoma, spodaj pa *šaht*, rudnik s svojimi jamami in rovi ter predvsem s službami v pisarnah nad njimi, tako pomnoženimi, da je njihovo delovanje nepregledno in je s tem omogočeno odtekanje denarjev in moči, to je takšna mnogoglava hidra z nepregledno hierarhijo in z večglavo, periferizirano pametjo; nekaj podobnega kot recimo današnje bohotenje tajnih služb, iger in protiiger, ki jemljejo verodostojnost zbranim informacijam. Takšna razparceliranost delovanja potem omogoči tudi vzporedne privatizacijske tokove, ob glavnih se omasti tudi skupina okoli sektorskega vodje,

njegova podrejena in ljubica obenem, njen mož amaterski kulturnik in še nekaj kerlcev, in ta del je druga tretjina knjige; namreč zgodba o tem, kako nesojeni režiser postane direktor podjetja v ustanavljanju, ki sprivatizira kulturni dom in je potem to skoraj njegov oder, njegovo gledališče, le da je sam lutka v rokah tistih, ki odločajo. Tretji del je popis smrti enega od družbenikov, ki raziskuje obrobje poplavljenega področja, verjame v skrivnostne sile in sploh, nekakšen stalker prav v smislu Tarkovskega, ki se mu potem udre pot ob novonastalem jezeru in zgrmi s terencem v blato, terminalno.

Rezmanu se pozna sorodnost s Partljičem, ta je tudi omenjen kot referenca našega ljubiteljskega kulturnega referenta, kolikor je satira obeh usmerjena proti občemu, vulgarnemu in neozaveščenemu razumevanju kulture, tudi pri tem je Rezmanova pisava malo zadaj, Partljič je po svoji poslanski in politični avanturi zdaj bolj osredotočen na medije oziroma lokalno županstvo in krog okoli njega, torej na politično izpostavljene. V ospredju *Pristanka* je ljubiteljski režiser in kulturni entuziast v krajevni skupnosti, ki se želi ambiciozno vpisati v slovensko (amatersko) gledališko zgodovino z uprizoritvijo Majcnovega *Prekopa*. Ta je bil zaradi Majcnove politične sumljivosti dolga leta prepovedan in bi bila to krstna uprizoritev; igra o izsuševanju barja in tistih, ki so za, ker je to delo in industrija in napredek, in tistih, ki so iz različnih, nekaterih tudi protoekoloških, razlogov proti, pa naleti na zavrnitev. Šaht, Moloh, ki daje denar za kulturo in napelje razsvetljava in podobno, pač v imenu dobrohotnosti do lokalne skupnosti in nekaj manj zaradi devastacije okolja in njegovih posledic za zdravje – zdaj smo od blizu videli tisto, kar smo prej poslušali samo v vicih, namreč da se pri gradnji večjih zadev vedno odpele kako hruško betona ali kombi delavcev še na kako zasebno gradbišče. Vendar Rezman ni našpičen samo proti zatohli kulturni klimi, proti raznim strokovnjakom za kulturo, ki zdaj furajo gledališki kič in gojijo diletantizem, to ni samo boj kulturno bolj osveščenega proti ignorantom ali v najboljšem primeru zainteresiranih za vloge v kakšni bolj tradicionalni in zato iztrošeni igri, prestrašenci pred nadjazovskim rudniškim glasom in podobno, njegovo pisanje je v satirični dimenziji bistveno bolj ekološko.

Že uvodni, malce poetični del, govori o potopitvi nekdanjih vasi, o tem, kako spodkopavanje lignita povzroča udore in požira cele predele, vasi, kmetije, sadovnjake, kultivirano krajino, namesto tega pa dobijo lokalci nekakšne domove in elektrifikacijo; tudi smrt enega od vpletenih, geja, ki igra zelo dvoumno vlogo in katerega smrt potem nabrekne v izločeno epizodo, je povzročena z udorom ceste, ki vodi do ene od vrtin, s katerimi so merili podzemne plasti kuriva. Vendar je situacija v zaliti dolini,

vsaj kar se zdravstvenih parametrov tiče, še daleč od lafargeovske, to je malomestno okolje oziroma podeželje, kjer se starožitnost in mitologija in vezanost na zemljo že dolgo in pod enakomernim pritiskom umikajo industrializaciji, tradicionalno skupnost, ki je še živela z naravo in verjela v divje jage in čarovnije – prav v žabotovskem smislu – zdaj počasi izrinja potrošništvo, psevdokultura in kulti, ki so orgiastični, klani imajo svoje grupake, na katerih se sklepajo zaveze in o katerih se zavezuje k molku. In center svetih obredov je lokal s puncami ob drogu in prvo damo, ki je poročila lastnika in potem nastopa kot fantazma našega kulturnika.

Rezmanova pripoved je žanrsko namešana. Tudi zato, ker je pripovedovalec drseč, v nekem medprostoru, med avktorialnostjo, vsevednostjo in imanenco. Tudi zato je *Pristanek* manj žanrski od *Rdeče mesečine*, prvi del sploh izzveni kot popis samoupravnih in podobnih ritualov – Rezman je temu mrtvemu konju naklonjen tudi v svoji igri, ki je predelava *Kozlovske sodbe v Višnji gori*, gre pa za literarizirano latovščino samoupravljalvskega shoda, seje, tam se prav naslaja nad besediščem in miselnimi lupingi izvajalcev. Seveda nas takšno polpreteklo stanje stvari zanima samo kot ekspozicija, kot delo na površinskem kopu, čeprav je očitno mentaliteta tako globoko zasidrana, da smo v nekih drugih časih, pač v skladu z reklom, da gre za regije različnih hitrosti. Je pa uvodni del nedvomno predolg, tudi spisan je na pol od znotraj, propad uprizoritve *Prekopa* spremljamo predvsem skozi notranji pogled kulturne reference, tam vidimo miškulance okoli zapisnikov, pa toplo domačo atmosfero, ki nastopi po nekaj pivih v lokalu, ki je kulturi oziroma njej namenjenemu domu skoraj imanenten. Da bi Rezman pokazal to dinamiko notranjega življenja, tudi rad ponovi cele pasuse, da bi pokazal repeticijo, obsedenost, nelinearnost, kroženje misli in obsojenost na fluidnost zavesti. Vendar morda potem zamudi to vpletenost in manjši kot vedenja protagonista, ko začne popisovati povsem objektivno, od zgoraj; takšen je že poetični uvodni del o potopljeni dolini, predvsem pa je takšen del, ki popisuje nekdanji skrivnostni svet bajeslovnih bitij, vraž in podobnega. Ta sploh nastopi kot štrlina, ravno prehajanje med ravnmi bi omogočilo njegovo večjo umeščenost sproti, recimo ob druženjih s pokojnim Tico, ki bi ga ugledali kot okoljevarstvenika in zaljubljenca v naravo tako, kot izhaja iz njegove pojave, karakterja. Eden redkih, ki znajo imeti radi, vse, tudi naravo, ne samo svojega partnerja, bi verjetno bolje učinkoval, če bi bila njegova epizoda bolj izpostavljena in kontrapunktirana s stanjem stvari; s tem bi seveda nekaj odvzel kulturniku, pa vendar. Hkrati bi roman deloval bolj usmerjeno, iz enega kosa, tako pa imamo občutek, da je lepljenka, žanrsko in sicer, zanimiva in angažirana, vendar mogoče v nekaterih delih kompozicijsko manj okretna.

Rezman, kolikor ga poznamo – in v zadnjem času smo priče pravemu izbruhu njegovega pisanja –, je najboljši takrat, kadar popisuje knapovski vsakdan, že v prebojnem *Skoku iz kože* je knapovska problematika obdelana zanimivo in kritično, angažirano, gre za mešanico etnologije in realizma, in tudi *Pristanek* je zanimiv prerez dogajanja v mestecu, nad (pod) katerim dominirajo rudnik in njegovi kadri, kjer med obojim, rudnikom in mestom, skoraj ni razlik. Če pri tem spominja na prozo izpred kar nekaj let, toliko slabše za dejstva. Bi pa temu romanu koristilo, da bi se malo žanrsko poenotil in nekatere sicer čisto zanimive starožitne in ekološke teme vkomponiral v svoje kritično mesovje. Rezmanu se vidi, da mu zapletov ne zmanjkuje, miškulanc enih in istih kerlcev, sprege energetike, premogovništva, investicij zlepa ne bo konec, to je očitno naslednja mafija, ki bo morala – zaradi higiene – pasti, zdaj, ko je gradbena. Vsem se bomo še TEŠili in postavili nekaj hidroelektrarn, ekoprozi žal še ne bo zmanjkalo gradiva.

Pa srečno!

Gašper Jakovac

David Bedrač: *Centimetri sveta*.

Maribor: Litera (zbirka Vedute), 2010.

Nov sveženj pesmi Davida Bedrača ponuja bralcu presenetljive okuse. Včasih je to presenečenje gurmansko oziroma lepo in zato pozitivno, spet drugič se zdijo besedne igre prisiljene in neučinkovite. Vendar bom bolj kot na nezanesljivost okusa pozoren na konkretne posameznosti in celotno tonaliteto zbirke. Naj že na začetku izdam: *Centimetri sveta* se ne zatekajo v radikalno objektivizacijo sveta, saj so empirični postopki za obravnavano snov preprosto nezadostni in varljivi; čeprav "milimeter proč", je namreč oddaljeni kraj "zelo, zelo daleč".

Že iz preteklega Bedračevega pisanja smo lahko razbrali dva vsebinska, ideološka in emocionalna pola, med katerima oscilira njegova poezija. Prvi pol je lirsko-erotični in več kot dominanten v zbirki *Poezije pomolov*, drugi je ludistični, pogosto tudi ironični pol, po vsebini in formi razmeroma mnogoter, in je v ospredju v *Pesmih iz šipe*. *Centimetri sveta* se znotraj takšnega pogleda vzpostavljajo kot nekakšna srednja pot, kot pot nihanja, kar bi lahko pomenilo, da je zbirka bolj heterogena kot prejšnje in zato zavezana nekemu medlemu kompromisu, ki izgublja svojo ostrino. Vendar ni povsem tako, saj je heterogenost presežena na neki bolj temeljni ravni.

Centimetri sveta so razdeljeni na pet ciklov. Ti so naslovljeni s citati iz posameznih pesmi, ki jih nato v celoti beremo v razdelku, ki ga citat uvaja. Cikli so vsebinsko sicer različni – najbolj izstopa "sadni cikel" z naslovom *Imeti en sam namen*, v katerem se avtor srečuje z različnimi sadeži –, vendar se zdi nesmiselno ostreje zarisovati med njimi, kot si to morda nekoliko preveč na silo prizadeva storiti Stanka Hrastelj v spremni besedi. Že res, da se v prvem delu prebuja neki ustvarjalni "jaz", da strmi v svojo notranjost, da se čutila prebujejo za notranjo gostoto "jaza", da drugi del vpeljuje dvojino in tematizira odnos moški–ženska, da se v tretjem delu nenadoma najdemo v Bedračevi "Knjigi sadežev", vendar se četrti del znova vrača v območje metapoetike, v ustvarjalni proces, le

da tokrat z večjo mero ludistične duhovitosti. Verjetneje se zdi, da je nujnost razdelitve na cikle diktirala predvsem edinstvenost "sadnega cikla", ki izstopa po domišljeni rdeči niti. Organizacija pesniškega materiala na ravni zbirke je seveda zelo pomembno početje, ker priča o določeni sledi, o želji po celovitosti in razbiranju smisla, vendar branje pesmi v luči splošnejših konceptov lahko prej škoduje bralčevi hermenevitični poziciji in ga namesto k odpiranju za smisel vodi k iskanju diskurzivnih posplošitev, ki se razkrivajo ob prvem branju. Nenazadnje *Centimetri sveta* niso konceptualna pesniška zbirka, saj njihova urejenost izhaja iz poznejše, naknadne avtorjeve diahronične razvrstitve, ki v večini primerov sledi intuitivnim kriterijem razvrščanja.

Bolj kot formalna razdelitev zbirke se torej zdi pomembno nekaj čisto drugega. *Centimetri sveta* so zapisani z veliko mero samozavesti in zrelosti. Pesmi so v povprečju veliko bolj izčiščene kot v prejšnjih zbirkah – kar se morebiti odraža tudi z njihovo dolžino –, čeprav je še vedno moč zaznati ostre prekucuške verze, ki se pogosto pojavljajo kot tisto neprijetno presenečenje, ki sem ga omenil na začetku. V pesmi *Kri sonca* na primer avtor z veliko mero občutka in nežnosti naslika trenutek na vročem poletnem soncu, a nam za konec postreže s "kolínarsko", semantično sicer deloma upravičeno, metaforo: "Povsod klockota kri sonca." Verz je sam po sebi zvočno izjemno zanimiv, saj uvaja slikovit paradoks, ki prikličje podobo vrele krvi v kmečki kuhinji ob času kolin, le da žrtev ni svinja, ampak sonce. Toda vseh preostalih enajst verzov pred zaključnim, vsaj v meni, razvija popolnoma drugačna občutja. Kot da se pesnik boji mile naivne nežnosti in čuti potrebo, da jo ironizira z zloveščim krvavim verzom. Podobno se z gnusnim verzom zaključi pesem *Banane*, kjer je patologija sicer stopnjevana in vsaj v smislu koherence veliko bolj na mestu: "Iz nosov se ji navzgor cedijo gosti, krvavi smrkliji."

Bedrač je predvsem dober lirik in očitno si prizadeva biti še boljši, ko včasih nekoliko obrabljeno in prozorno besedišče erotike iz *Poezij pomolov* razbija v okruške, v majhne esence, ki nas vzburiijo veliko bolj kot razvlečene periode. Takšno tendenco je zaznati v pesmi *Pokrajina biti s tabo* ali *Nedoločena* ter morda še najbolj v dvokitični *Pod stropom*. Le šest verzov pesmi *Pod stropom* nam naslika fantastično "peterpanovsko" podobo razigranih ljubimcev, ki z otroško iskrenostjo nista zavezana diskurzu ali kakršni koli komunikaciji, ampak sta popolnoma potopljena v čutenje. Razpršitev gostega smisla v spalnici, ki sledi nekemu dejanju – pesem se namreč dogaja 'potem' –, je tako bistvena in globoka, da ni možno nič drugega kot to, da se ljubimca predata smehu: "in se smejeva posteljam spodaj". Besede so namreč odveč, označevalci drviijo mimo,

nekaj jih je pognalo v nadsvetlobno hitrost in popolnoma nemogoče jih je ustaviti in zapopasti. Vse, kar človek lahko naredi, je, da se preda in iz srca nasmeje. Za to smejoče se brzenje označevalcev najde Bedrač zgoščen okrušek, zaključi kratko pesem in nas pouči, kaj pravzaprav pomeni poezija: "Najbrž tako gledajo vetrovi / dol, / na zmečkane travnike ..." Če kroženje pod stropom spalnice in smeh, ki je lahko le glasen in razvnet, asociira neustavljivo gibanje smisla, se svetlobna hitrost v zadnji pesmi zbirke z naslovom *Ne, nas pa ni* v trenutku zvrne v svoje nasprotje. Označevalec je zajet, in to največji med njimi: "Bog snema film." Bog ustvarja, nas pa ni, nagnal nas je s prizorišča in film se vrti v popolnem miru: "njegov glavni igralec je veter, / ki negibno leži čez svet." Zamejnjava perspektive s prikazom vetra, ki ni veter, s soočenjem z materijo, ki se giblje po ukazu Najvišjega, nas navdaja s trpkostjo. Mir in tišina v primerjavi z brez-smiselnim gibanjem iz pesmi *Pod stropom* ne prinašata pomiritve, ki je namreč zgolj navidezna, celo nasilna, saj ljudje prizorišča niso odrešeni, ampak so z njega izgnani. Zbirka se tako zaključi v trpki tišini, ki pa vendarle ne pomeni popolne raz-smislitve, saj nas privede do točke nič, do najgloblje globine nas samih. Tu pa smo morda že na sledi nove geneze, ki se vendarle lahko začne šele na koncu prejšnjega sveta.

Centimetri sveta so globinski, ne zgolj reistični, preštevajoči, mero-slovni, kot to morda namiguje naslov zbirke, in zdi se, da prav zato avtor tako pogosto poseže po podobi krta in njegovega rovarjenja po globinah; kajti "[v]saka pesem ima v sebi krta: / njeno zemljo rije in koplje," in "iz krtin vzletijo ptice," ter nihče drug kot "[k]rt je, / ki rije po mehkih ustnicah dekleta". *Dnevna pesem*, v kateri krt nadleguje ustnice deklet, je identična pesmi, ki jo v zbirki *Pesmi iz šipe* najdemo pod naslovom *Štiri zaporedne oblike*. Dvakrat sem preveril, spremenjena ni niti vejica. Morda sem spregledal še kako pesem, ki je ponovljena, vsekakor pa tega ne razumem kot znak avtorjeve ustvarjalne krize. Nekaj nenavadnega se skriva v Bedračevem krtu, čigar življenje se ves čas odvija od znotraj "in skoraj nič navzven". Morda je prav on tisti, ki šteje preorane centimetre sveta in pomaga avtorju, da med njegovimi verzi včasih zasijejo strnjene kračine, ki jih on, slepec, odkriva v večni noči podzemlja.

Milan Vincetič

Franci Novak: *Otroštvo neba*.

Ljubljana: Mladinska knjiga (zbirka Prvenci), 2011.

Pesniški prvenci so zmeraj dvoobrazni: z vso smelostjo potrkajo na vrata soban poezije, v celotnem opusu avtorja pa večinoma na knjižni polici zdrknejo na neugledno mesto (pri vseh to ne drži (A. Ihan, A. Debeljak, U. Zupan, A. Šteger)). Ob izdaji prve (pesniške) knjige se torej poraja ključno vprašanje: do katere mere prešariti rokopise v predalu in jih sestaviti v knjižno enoto, da ne bi bile vidne razpoke med “nekdanjimi” in “sedanjimi” pesmimi. Slednje se ni posrečilo Franciju Novaku, saj pesmi iz razdelkov *Arhetipi* ter *Pesmi drugega otroštva*, ki knjigo zaključujejo, izražajo drugačno videnje, ne le zaradi zunanje forme, temveč zaradi (pre)silovitega ekspresivnega naboja prizorov iz otroštva, v katerem da “so naša bela telesa / spala // na ostrih konicah / njihovih črnih nožev”.

Sicer imamo pred sabo koherentno zbirko, pisano v dvostišjih, v katerih se izrisujejo “odprti prostori narave, ki jih pesnik oblikuje v detajlno izrisane pejsaže”, kot zapiše Jure Jakob v spremni besedi. In nadaljuje: “Zdi se, da v Novakovih pesmih bogastvo konkretnega, skoraj otipljivo stvarnega sveta, ni prav radikalno ločeno od zavesti, ki ga opazuje; kot da skušajo govoriti iz nekakšnega 'otroškega' stanja, ko so besede in stvari še ena in ista izkušnja žive, nagovarjajoče resničnosti”, ki delujejo kot “naše besede, ki so tekst v negativu”. Praznina, samotnost in tišina, ki jo le tu in tam zmoti kak šum ali drget, nas osupne s svojo prežečo prisotnostjo, da nad krajinami “lebdimo z zadnjimi šopi svetlobe” ter “legamo v svojo izpuščeno podobo”. Prav zato lirski subjekt spominja na tihotnega, zamaknjene sprehajalca/potovalca in nevsiljivega opazovalca, ki si krokijsko in vztrajno beleži pod težo “oljnatega neba” na videz mimobežni drobiž (krhka smrt ptic, ekstaze vetra, vonji, ki vzbudijo sinestezije, dišeče skrivnosti dreves ...).

A pogled lirskega subjekta še zdaleč ni naiven niti “otročji”, njegov pogled je eno samo “čudenje in zrenje”, kot bi dejal Jože Snoj, ki je še

najbližje “našim pogledom, (medtem) ko le roke kapljajo čez rob”. Tako v pesmi *Cézanne* iz razdelka *Pokrajine* zapiše: “Vedno se razžalostimo, / ko pomislimo na Cézanna: tako sijajne slike / in tako poševno življenje”. Res je: Novakove pejsaže prevevajo impresionistični odtenki melanholičnega kolorita (beline, modrine, zelenila in sinjine), kajti “vse svetlobe se prelivajo ena v drugo, // v nešteti stopnjujočih se odtenkih, kot na slikah / Williama Turnerja (in) nikjer ni nobenih nenadnih gibov, misli motno žarijo”. Lirski subjekt je docela predan občutjem, besede, ki mu jih narekujejo čuti(la), črpa iz impresionističnega besednjaka, mestoma pa se celo zazdi, da hote “pušča več prostora med besedami” (*Kreta*), ker se namreč zaveda, da “bogastvo konkretnega, skoraj otipljivo stvarnega sveta ni prav radikalno ločeno od zavesti, ki ga opazuje” (J. Jakob). Prav ta vmesni prostor je zev, preplavljena z neskončnostjo tišine ter pričakovanja, kajti “tisto, kar nama je uspelo dokončati, izgovoriti // v stavek, je bila le past, v katero sva se ujela”.

Nemoč jezika, da poimenuje vse stvari, je več kot očitna, zato se Novak zanaša na minljivost “krušenja okruškov”, s katerim je preprejeno naše tostranstvo. Čas je torej le mravljišče trenutkov, podobno, kot je jezik vrtinec in kakofonija glasov in prisluhov, ki se zlepljajo v “izgovorjave v izgovorjenem”. Vse je le približek, ki se beleži v možganih, ko “podnevi lovimo podobe, ponoči (pa) nas lovijo podobe”. Krogotok, v katerem smo le snov za “presnavljanje in prenavljanje” (S. Gregorčič), se nikoli ne izteče niti pre-/dohiti, svetovi izgubljajo jasne meje in postajajo privid “plesalcev, ki stopajo z vseh strani”. Ti imaginarni plesalci, četudi iz freudovskega ali jungovskega repetitorija, pa nas “razvezano drsijo” v pokrajine sna in resničnosti.

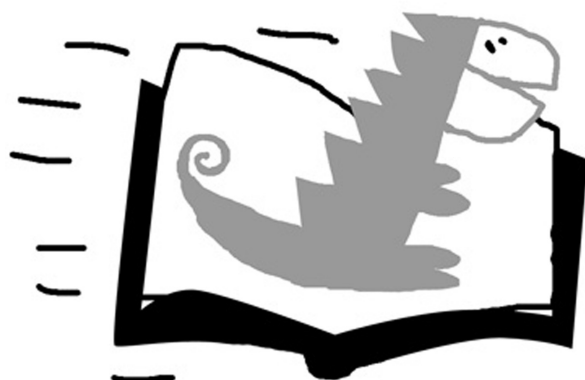
Pesniški jezik Francija Novaka črpa iz impresionističnega/ekspresionističnega besednjaka (Lascaux, *Kreta*), kraji otroštva, ki jih vedno znova obiskuje, pa odsevajo tudi v sanjsko (nadrealistični) maniri, kar je razvidno predvsem v razdelku *Praznovanja*. Prav v slednjem se “obče” skrči na “moje, lastno”, lirski subjekt pa se pre(d)stavi v čas “ran, ki se bodo zaprle”, v preteklost, ki ne odzvanja kot nostalgija, temveč kot “dotikalnice duš” ali “nesprane ceste” (*Prvo sveto obhajilo*). Svet(n)i zakramenti, ki jih pesnik lušči kot spominske reminiscence (travmatičnih?) praznovanj, obloženih s skepsa, češ “angeli še ne vedo, kje naj začnejo šteti tvoje korake”, zlagoma (raz)vodenijo, kajti odrešenik “prihaja v imenu, / ki se odpira med besedo in besedo, stran od // gibkih vektorjev upanja, ki se spreminjajo z dvigovanjem in padanjem zraka”.

Novakove pesniške pokrajine so zato nenehno v pasivnem gibanju, v previdno previsnem mirovanju, v katerega se (s)potikajo naši mikrokozmosi,

boječ se, da bodo trčili v smeje galaksije. Ali kot pravi pesnik v pesmi *Cvetna nedelja*: “Nedelja je, od nekod prihajata // smeh in igra. Ostaneš z otroki. Z njimi / boš pometel cvetje, ko bo množica že odšla.” Samota in tišina v samem sebi je torej pramaternica sveta, pribežališče in zavetišče, v katero se Novak zateka kot v stolp svetilnika, s katerega razbira mrgolenje prahu, ki se vrtinči po pokrajini kot nevešči oblak. Da se navsezadnje zgosti v “točenje medu” ali v baudelairovsko maksimo tujca, češ “lahki smo in svetleči // kot kaplje, ki polzijo po naših voščenih kožah, / tam spodaj, pod oblaki imen”.

Pesniški prvenec *Otroštvo neba* Francija Novaka suvereno vstopa v slovenski pesniški prostor, čeprav še zdaleč ni zakrmaril v nove(jše) vode. Pričujoča zbirka namreč prinaša kultiviran in dokaj dodelan zapis, vendar se bo – o tem sem prepričan – precej neopazno zaprašila na knjižni polici, ki jo bodo zapolnile naslednje Novakove knjige.

Mlada Sodobnost



Alenka Urh

Bina Štampe Žmavc: *Roža v srcu*.

Ilustracije: Danijel Demšar.

Ljubljana: Mladinska knjiga (zbirka Deteljica), 2010.

“Roža v srcu / je pesniku rima / in stih / so v pesmi / biserna plima.” Roža je v srcu in pesniškem imginariju Bine Štampe Žmavc sicer vzcvetela že pred pričujočo pesniško zbirko, cvetela je že leta 2008 v zadnji pesmi zbirke *Vprašanja srca* z naslovom *Zakaj je srce* in leta 2009 v mladinski reviji Galeb. Vendar to nikakor ne pomeni, da so s tem vsi pomeni te besedne zveze izčrpani in da istoimenska zbirka njenemu asociativnemu bogastvu ne dodaja nič novega. Bina Štampe Žmavc se je v svojem dose-danem ustvarjalnem delu proslavila predvsem s priljubljenimi otroškimi in mladinskimi deli, ki so dobila potrditev tudi s strani poklicnih bralcev: leta 2007 je prejela desetnico za pesniško zbirko *Živa hiša*, leta 2008 so bila njena *Vprašanja srca* uvrščena med finaliste za večernico, slednjo pa si je leta 2009 prislužila z zbirko pravljic *Cesar in roža*.

Zbirka *Roža v srcu* nas že na prvi pogled impresionira s čudovito in prepoznavno likovno podobo. Zanj je poskrbel Daniel Demšar, ki je s priznanim pesnikom in pisateljico sodeloval že večkrat; za ilustracije je prejel nagrado Hinka Smrekarja.

Po literarni plati v zbirki naletimo na nekatere stalnice ustvarjanja Bine Štampe Žmavc za mlajše in starejše otroke (in pod starejše štejem otroke tja do devetindevetdesetega leta), s čimer merim predvsem na njen izjemno prepoznaven slog in nabirek zanj značilnih motivov, tem in simbolov, zaradi katerih lahko zbirko tako rekoč “z zaprtimi očmi” in nezgrehljivo uvrstimo v njen opus. Tudi *Roža v srcu* je, podobno kot njena prejšnja dela, naslovniško odprta, morda sega ta odprtost celo nekoliko dlje, saj so pesmi zahtevnejše in motivno-tematsko bogatejše. Nekatere pesmi vpe-ljujejo toliko pomenov, izrečenih in skritih, da bodo njihovo večplastnost in izmuzljivost z zanimanjem zasledovali tudi odrasli bralci. Tako roža v srcu ni le “pesniku rima”, temveč tudi “sprehod v dežju”, “mamina dlan”,

“roka dotika”, “zvezda bližin”, “muca, ki prede”, “snežec, ki mede” ..., skratka vse, celota sveta in še posebej njegovega senzibilnega pola, ki v človeku prebujata takšna ali drugačna čustva in občutja. Pesmi Bine Štampe Žmavc bi lahko imenovali “vsedotikalnice” (izraz je izpeljan iz naslova pesmi *Vsedotik* iz zbirke *Snežroža*), saj predstavljajo stik posameznika in njegovih misli s celotnim univerzumom, predstavljajo ustje, skozi katero se misli izlijejo v svet in se svet izlije v misli. Pesmi se ne samo dotikajo nas bralcev, kar je nenazadnje bolj ali manj izpolnjeno poslanstvo slehernega literarnega dela, pač pa se v dotiku mikro- in makrokozmosa, misli in sveta, v eno staplja celota univerzuma. Iz te celote lahko nastane pesem. “Svet nastaja iz dotika – / ko gre pesnik pesem pet, / svet je čudežna oblika / dotikalnice besed” (*Svet nastaja iz dotika*). Od tridesetih pesmi, ki sestavljajo *Rožo v srcu*, jih je kar devet tako ali drugače posvečenih pesniku, njegovemu lovljenju okruškov sveta, iz katerih snuje pesem, in besedam kot bistvenim elementom tega snovanja. Pesem je edino mesto, kjer pesnik lahko obvladuje svet (kot v pesmi *Pesnik, muca in ptica*), zato nastavlja zasede besedam, ki imajo čudežno moč, da zasijejo v pesmi. Zasijejo predvsem z rimo, ki ji Bina Štampe Žmavc tudi v pričujoči pesniški zbirki ostaja zvesta, kar pesnico postavlja v okvire tradicionalne lirike. Posameznik, ki v *Roži v srcu* vpija svet in iz njega črpa nove in nove pomene, je velikokrat kar pesnik sam; včasih neimenovan pesniški subjekt, ki bi lahko bil sleherni od nas, včasih pesmi nagovarjajo v drugi osebi, pri čemer je “oseba” lahko tudi žival (pesem *Metulj*).

Pesnica se kot že tolikokrat prej loteva opisovanja popolnoma običajnih in vsakdanjih motivov, ki jim mestoma podeljuje nove, sveže in nenavadne pomene (“Popoldne stanuje / na mojem balkonu – / ...”). Kot že rečeno, v zbirki naletimo na nekatere motivno-tematske stalnice, kot so sonce, muce, zima, sneg. Poleg že poznane snežrože avtorica v eni od pesmi vpeljuje novo tvorjenko snežptice, ki pa za razliko od že omenjenih neologizmov Snežnosek, snežroža in vsedotik ni posebej vsebinsko motivirana.

Temačnejše odtenke v zbirko izrazito vpeljuje pesem *Kdaj je vojna*, ki je pospremljena s skorajda v celoti črno dvostransko ilustracijo, ter deloma tudi tematsko angažirana, a slogovno šibkejša pesem *Vse izgubljene muce*. Slednja poskuša vzbuditi empatijo bralcev, da bi našli kak kotiček svojega srca in doma, v katerem bi gostili brezdome in izgubljene hišne ljubljence.

Za zbirke, ki nas z nekaterimi pesmimi očarajo, je običajno, da nas z drugimi prevzamejo nekoliko manj, saj je bilo merilo s tistimi prvimi postavljeno zelo visoko. V *Roži v srcu* sta taki manj posrečeni pesmi

Spominčice in *Jesen*. Poleg tega se verzi in ideje, ki jih ti opisujejo, mestoma ponavljajo, tako na primer pesnik v dveh pesmih “besedam nastavlja zasede”, kar je sicer zanimiva ideja, ki pa ob ponovitvi izgubi svežino.

Pesniška zbirka *Roža v srcu* torej pred bralca postavlja estetsko dovršeno likovno-literarno celoto, ki po svoji literarni plati sicer ne prepriča s sleherno pesmijo, a je že zaradi tistih najboljših vredna branja.

Katja Klopčič

Nataša Konc Lorenzutti: *Krilate in kosmate basni*.

Ilustriral Marjan Manček.

Radovljica: Didakta, 2010.

Običajno najprej nastanejo besedila, ta – in njihov avtor oziroma avtorica – potem iščejo ilustratorja, ki bi jim vdihnil ustrezno podobo. Tokrat se je zgodilo obratno: Marjan Manček je ustvaril iskriive, zgovorne in humorne ilustracije, nato je Nataša Konc Lorenzutti ustvarila verze. Deset slovenskih ljudskih basni je tako znova spregovorilo, in sicer *Kozel*, *Konj in vol*, *Lisica in golobici*, *Osel in psiček*, *Oven in bik*, *Pes, mačka in volk*, *Prepelica in njeni mladički*, *Riba in pastirica*, *Kokoš* ter *Volk pastir*. Sedem se jih razteza čez dve sosednji strani, tri pa so nekoliko daljše in zavzamejo štiri strani. Pogled tako z lahkoto zaobjame likovno celovitost posamezne basni. Naj na tem mestu zapišem nekaj besed o opremi: za oblikovanje in prelom je poskrbel Mitja Manček. Naslovnico, hrbet ter pred- in zapapir krasijo ilustracije posameznih živali in prav zabavno je ugibanje, iz katere pripovedi posamezna ilustracija izvira. Živali namreč niso namensko ustvarjene za katerega od teh pomembnih delov knjige, ampak so “osamljene” in vzete iz posameznih basni. K branju na naslovnici vabita lisica na poti v posmrtno življenje (nebesa? zrasla so ji namreč krilca, neverjetno zgovorna sta tudi njena telesna drža in izraz okoli gobčka; *Lisica in golobici*) in kokodakajoča kokoš (*Kokoš*), hrbet krasí pav (*Kokoš*), najbolj zabavna in meni najljubša pa sta poskakujoča vzhičena psa (*Volk pastir*), ki krasita pred- in zapapir ter poudarjata duhovitost risb in besedil v knjigi. Prav humorja in duhovitosti zadnje čase primanjkuje, saj se zdi, da večina slikanic stavi na nežnost, prijaznost in všečno barvitost, ki pa se pogosto nevarno približajo kičasti podobi in vsebini. In zdaj k basnim.

V tej didaktični knjižni vrsti nastopajo živali, ki se obnašajo kot ljudje (posamezne živali poosebljajo kako značilno človeško lastnost), zanje sta značilna zaokrožena zgodba in presenetljiv končni preobrat, ki omogoča “izrecno formulacijo kakega moraličnega pravila, nauka ali kritike” (Matjaž Kmecl). Našteto velja tudi za pričujoče basni; pri verzificirani različici je še

toliko izrazitejša zaokroženost zgodbe, pogost je končni preobrat, skoraj polovica basni pa se ne končuje s poantiranim naukom, a v teh primerih poučno deluje celotna zgodba. Avtorica z ekonomičnim izrazjem, brez odvečnih okrasnih pridevkov, predvsem in najprej pripoveduje zgodbo, spregovorijo pa tudi živali (le v treh basnih imajo kako besedo tudi ljudje). Njihove izjave tako ali drugače povedno razkrivajo njihov pravi značaj. Kadar se več kot pohvalno izrazijo o sebi – konj se na primer reži “Dobro sem ga naplahtal, / res sem pametna žival.” (*Konj in vol*); volk se pred mačko in psom baha: “Moje silne mišice / vama bodo prav prišle.” (*Pes, mačka in volk*) –, pesnica z izbranimi besedami v njihovo bahanje vnese tudi pridih ironije.

Pripovedni tok v pričujočih basnih je organiziran v štirivrstičnice, le redko se med njimi znajdejo dvovrstičnice (in običajno je ta delitev tudi vsebinsko podkrepjena), ritem je večinoma trohejski, rime so, vendar njihova razporejenost ni stroga in se je avtorica ne drži za vsako ceno (v eni basni tako srečamo zaporedno in prestopno rimo, zgodi se, da prvi verz svojo rimo najde šele nekaj kitic pozneje ...), toda sporočilnost prevlada, ritem in rima pa sta kljub takšnim in drugačnim odstopom dovolj močna, da je branje tekoče. Vse skupaj se nekoliko zatakne le pri basni *Oven in bik*. Nasprotno so izjemno uspešne *Konj in vol*, *Volk pastir* ter *Pes, mačka in vol*. Pri slednji izstopa tudi udaren zaključek z naukom, ki se je osam-osvojil v dvovrstičnico: Stara mačka je odšla po svetu in pridružila sta se ji po njunih besedah močna pes in volk. “Skupaj so naprej odšli / in medveda srečali. // Ko orjaka sta uzrla, / pes in volk sta jo ucvrila. / Stara mačka pa stoji / tam z žarečimi očmi ... // ... in tako pogumno gleda, / da postane strah medveda: // 'Raje z njo ne bom kramljal, / kar naprej bom odhlačal,' / misli medved in zbeži / pred junaškimi očmi. // Je korajža se mi zdi, / bolj pomembna od moči!” Naj omenim še *Ribo in pastirico* (ptica, da ne bo pomote), najbolj žalostno basen v tem izboru: po neurju voda hitro odteče in ribica se v majhni luži bori za življenje, pastirica pa jo bodri, naj se ozre naokoli in pogleda, kako lep je svet. Zaključno kitico (“To rekoč pogine riba, / pa čeprav je svet cvetoč. / Lepe, pesniške besede, / niso ji bile v pomoč!”) podkrepljuje ilustracija – na travniku so od uboge ribice ostale le še kosti. S smrtjo glavne “junakinje” se sicer konča tudi basen *Lisica in golobici*, vendar je njen zaključek bolj blago poantiran (“A za hišo jo pričaka / kmet z nabito šibrovko. / Spet se ji naježi dlaka; / tokrat zadnjič – za slovo.”), duhovitost pa zgodbi pridihne predvsem ilustracija z že omenjeno lisičko, ki krasi tudi naslovnico knjige.

Nezgrešljive ilustracije Marjana Mančka, ki že same po sebi pripovedujejo zgodbo, zanimivo za najmlajše ljubitelje knjig, ki še ne znajo brati, spretno dopolnjujejo in nadgrajujejo verzi Nataše Konc Lorenzutti. Spoj obojega so *Krilate in kosmate basni*, ki jih bomo z veseljem vedno znova vzeli v roke.

Sodobne teatralije



Barbara Orel

Uganka vidnosti v Korunovi režijski pisavi

“Igralec mora narediti v svoji igri prostor [...] za srečanje z gledalcem,” pravi Mile Korun v svojih razmišljanjih o gledališču, objavljenih v knjigi *Biti z igro* (2006: 80). V zadnjem desetletju, natančneje od režije *Idiota* leta 1999 v ljubljanski Drami, je njegova režijska pisava zavezana iskanju prvobitnega, avtentičnega igralskega izraza, kot se razpre v pogledu gledalca; to je v izkustvu navzočnosti, ki jo igralcu omogoča prav gledalčev pogled. “Igra omogoča pojav dvojnika, omogoča zrcaljenje in gledanje sebe v drugem in drugega v sebi. Kajti zdi se, da igralec med predstavo sicer ohranja kontrolo nad uprizarjanjem lika, [...] zdi pa se tudi, da se obenem neposredno in nekontrolirano prepušča vplivu gledalčeve prisotnosti, da čuti njegovo vzhičenost kot svojo vzhičenost, njegov trans kot svoj trans, njegovo prisotnost kot svojo prisotnost” (Korun 2006: 81). Pokazati bom poskušala, da je ta “magični”, skoraj “mistični” stik igralca in gledalca, o katerem govori Korun, mogoče natančneje opredeliti s pomočjo filozofije zaznave Mauricea Merleau-Pontyja. Čeprav se Korun nanjo eksplicitno ne navezuje, njegovo razumevanje dialoga med igralcem in gledalcem korespondira z Merleau-Pontyjevo ontologijo vidnega.¹

Korun govori o odnosu med igralcem in gledalcem kot o sožitju: “Sožitje je prava beseda. Ker gre za vprašanje bitnega v bivajočem. Srečata se dve človeški bitji na temeljni, prvobitni, na nekakšni osnovni, biološki ravni. Hkrati pa tudi na drugi, duhovni ravni” (2006: 80). Prostor njunega sožitja vzpostavlja s pomočjo forme gledališča v gledališču in prav skozi poskuš razkriti ontološko bistvo gledališča ter ga privedi v polje vidnosti. Mile Korun je to strukturo vseskozi razumel kot dialoško formo, ki mu v premišljanje ponuja ontološka gledališka vprašanja², od režije *Idiota* naprej pa so ta usmerjena v preiskovanje tistega trenutka v

¹ To je dobro razvidno v poglavju *Gledalec* v Korunovi knjigi *Biti z igro* (2006: 65–89).

² O tem sem obširneje pisala v razpravi *Korunovo gledališče v gledališču* (objavljena je v monografiji *Mile Korun*, ki sta jo uredila Vasja Predan in Ivo Svetina).

predstavi, ko se "bit igralca in bit gledalca srečata, stakneta kakor dva elektrona, ki se razelektrita," kot se izrazi sam (2006: 81). Tu je prostor, ki omogoča dostop do Biti in kamor se vpisuje resnica.

Uprizoritev *Idiota* pomeni korenit zasuk v režiserjevem opusu, in to z vidika preoblikovanja režijskega diskurza, kakor tudi samega razumevanja gledališča. Naj bo to jedrnato prikazano v primerjavi z uprizoritvijo Cankarjevega *Pohujšanja v dolini šentflorjanski* (1965), v katerem je zrežiral Jacintin ples kot svojo prvo predstavo v predstavi. Tu si je oder prisvojil kot gledališko tribuno, s katere je mogoče izklicevati idejna sporočila v dvorano. V *Idiotu* Dostojevskega (1999) pa je gledališče preoblikoval v prostor intimnega druženja vseh udeležencev gledališkega dogodka. Se-stopil je z demiurškega avtorskega položaja in se preobrazil v diskretnega usmerjevalca diskurza. Če je morala biti Korunova režijska pisava vselej transparentna in je pogosto izkazovala tudi težnjo, da bi preglasila druge gledališke subjekte, v uprizoritvi *Idiota* nosi željo, da bi bila vsebovana v njih. Tu igralec ni več retorik, zavedajoč se manipulativnega potenciala odra, temveč samega sebe preiskujoči subtilni izpovedovalec. Gledalec pa ni več v molk in temo avditorija umaknjeni anonimni opazovalec, temveč v središče dogajanja povabljeni gost, soudeležen v gledališkem dogodku. V središče dogajanja je umeščen s preprosto, a učinkovito potezo: s strukturiranjem dogajanja kot gledališča v gledališču, tako da se oder v klasični arhitekturi italijanske škatle preoblikuje v gledališče v krogu. To je nazorno razvidno v uvodnem prizoru, ko se celotni igralski ansambel iz globine odra počasi približuje občinstvu, obstane na rampi in si občinstvo dolge minute molče ogleduje. Pogledi igralcev se mudijo na naključno izbranih obiskovalcih v dvorani, v nekakšni radovednosti, morda preiskovanju, ob tem pa s pogledi izvzamejo posameznika iz celote občinstva in ga individualizirajo kot Gledalca. V tej tihi, morda intimni povezavi igralca z gledalcem se zariše gledališče v krogu, v katerem obroč gledalcev sestavljata občinstvo v dvorani in skupina igralcev na odru. Igralci med uprizarjanjem prizorišča ne zapuščajo, temveč se umaknejo v globino odra, kjer prevzamejo vloge gledalcev in opazujejo svoje kolege. Ko vstopajo v prostor fikcije in se iz svojih zasebnih jazov preobražajo v dramske osebe, zarisujejo t. i. medprostor. Tako tudi v uprizoritvah Grumovega *Dogodka v mestu Gogi* v Novi Gorici (2001), *Bratov Karamazovih* v ljubljanski Drami (2004) in Jančarjevega *Severnega sija* v Mariboru (2005), ki vse po vrsti prevzemajo strukturo gledališča v gledališču. Vmesni prostor med igro in neigro Korun vzpostavlja z namenom, da bi igralce spodbudil k zavzemanju inovativnih drž v odnosu do svojih igralskih jazov in vlog, ki jih igrajo, sočasno pa ponuja nov položaj zaznavanja

tudi gledalcem. Omogoča jim, da se zavejo lastnega položaja gledanja, in jih ob tem napeljuje, da preidejo od "misli o gledanju" h "gledanju kot dejanju", kot bi dejal Merleau-Ponty.

To, kar Mileta Koruna v zadnjem desetletju vse bolj zanima, je, kot pravi sam, "razpiranje in paranje šivov predstave, da bi lahko s tem na oder in pred občinstvo prenesel situacijo z vaj. Ta težnja je v mojem delu pravzaprav prisotna že od vsega začetka, vendar pa šivi v novejših uprizoritvah zevajo zmeraj bolj široko, v ospredje mojega zanimanja pa vedno odločneje stopa tisto, kar se skozi prikazuje v gledališču kot princip nekega sveta" (v intervjuju s Petro Pogorevc: 2002: 25). Iskanju ontološkega bistva gledališča, t. i. transcendence v imanenci, kot pravi Korun³, je bil zavezan že v svojih zgodnjih uprizoritvah. Začetke tega iskanja tudi sam kronološko umešča v čas študija za uprizoritev Cankarjevega *Pohujšanja v dolini šentflorjanski* (1965) in ga povezuje z razgrajevanjem, seciranjem, paranjem gledališke predstave, "pokanjem teatra po šivih".

Paranje tega šiva, razpiranje in širjenje te razpoke v vse obsežnejši volumen t. i. vmesnega prostora in časa je strukturno razvidno tudi iz Korunove uprizoritve Cankarjevih del *Lepa Vida – Hrepenenje – Hamlet iz Cukrarne* (MGL, 2001). Režiser in avtor priredbe je osvetlil Cankarjevo dramsko pesnitev *Lepa Vida* (1911) z njenima predhodnima dramskima fragmentoma *Hrepenenje* (1906) in *Hamlet iz Cukrarne* (1908).⁴ V besedilo je vpisal šiv oziroma razpoko, ki se razpira med dvema fikcijama ali, bolje, med dvema fiktivnima nivojema, ki sta na odru sonavzoča in se ogledujeta drug v drugem. To je razvidno že iz zapisa besedila (objavljen je v gledališkem listu), v katerem je *Lepi Vidi* odmerjena leva polovica, njenima zgodnejšima različicama pa desna polovica strani. V zavesti, da v družbi spektakla "ni več čvrste, enostavne in samoumevne fikcije", Korun vzporeja Cankarjevi zgodnejši, bolj prizemljeni in stvarnejši predhodnici *Lepe Vide* z njeno poznejšo poetično pesnitvijo z namenom, da bi ustvaril "nekakšen medprostor, kakor da bi ena resnica imela dva obraza. [...] V tem medprostoru, pravzaprav v razliki med enim in drugim oblikovanjem osebe, dialoga, situacije in podobno – je skrita nekakšna višja resnica, nekakšna luč, ki močneje razkriva obe strani, ju na svoj način ... potrjuje in zanika, širi in oži in hkrati – kako hecno! – relativizira. Njuna odrska prisotnost postaja namreč nekako negotova, zabrisana ... dvomljiva" (Korun 2001/2002: 65). V iskanju "čiste resnice", "transcendence v

³ Korun si pri tem, kot navaja sam, izraz izposodi pri Tinetu Hribarju.

⁴ Korunovo priredbo natančneje analizira Petra Pogorevc v eseju "Med rožo in ščipom, med skednjem in potjo" (2001/2002: 17–29). Prim. tudi Korunov "Dnevnik. Lepa Vida (Hrepenenje – Hamlet iz cukrarne)" (2001/2002, 57–74).

imanenci”, je Korun že v samo besedilo integriral tisti vmesni prostor-čas, ki se mu je pokazal že v *Idiotu*. V uprizoritvi *Lepa Vida – Hrepenenje – Hamlet iz Cukrarne* pa te razpoke ni vgradil le v uprizoritveni, temveč tudi v dramski tekst.

Tezo o medprostorih je nadaljeval in poglobljajal v uprizoritvi Strniševih *Ljudožercev* (2002). Z igralskim ansamblom ljubljanske Drame je tvegajl drzno zamisel: vmesni prostor je poskušal umestiti v sam igralski izraz, ne da bi meje medprostora posebej zaznamoval (denimo s formo gledališča v gledališču, tako kot v *Idiotu* in *Gogi*, ali s strukturiranjem razpoke med dvema različnima fikcijskima nivojema v dramski predlogi, tako kot v priredbi Cankarjeve *Lepe Vide*). Širjenju medprostorov se je skupaj z igralci poskušal približati s t. i. neigro kot nasprotjem igre. Korun je gradivo iskal v zasebnosti igralcev, saj se mu je zdelo, da ti trenutki vsebujejo “več avtentičnosti, resnične prezenze, eksistenčne vrednosti”. “Kaj je pravzaprav neigra?” se sprašuje Korun: “Je to čista zasebnost? Najbrž gre vendarle za nekaj drugega, toda kaj bi to lahko bilo? Iz zanikanja igre raste medprostor, v katerem prihaja do izraza igralčeva prezenca, skozi pa začne žareti njegovo posebno, skoraj ekstatično izraženo notranje bistvo” (Pogorevc 2002: 25) .

Ali ni igralčevo “ekstatično izraženo notranje bistvo”, o katerem govori Korun, tista razpoka oziroma razkritje Biti, za katero Merleau-Ponty pravi, da se nam zgodi v tistih privilegiranih trenutkih, ko se zavemo, da smo takrat, ko gledamo, tudi sami vidni? Filozof “ontologije vidnega” je v svojih delih izhajal iz predpostavke, da je naš osnovni stik s svetom predrefleksiven, saj svet doživljamo, ne da bi pri tem zavestno vzpostavljali razliko med svetom kot predmetom našega zaznavanja in samimi sabo kot subjektom zaznavanja. Merleau-Ponty nasprotuje kartezijanskemu dualističnemu razlikovanju med (opazujočim) subjektom in (opazovanim) objektom. V *Fenomenologiji zaznave* ugotavlja, da telo ni ločeno od uma, da ni le njegov nosilec, temveč prostor, ki organizira in strukturira naše zaznavanje sveta, ali kot se izrazi sam: naše telo je uprizoritelj naše zaznave. V svojih zgodnjih delih je skušal definirati vzajemnost telesa in sveta, obstoječega v predrefleksivni percepciji, pozneje pa se je pri razumevanju te vzajemnosti osredotočil na pojav vidnosti in ga poglobljajl v smeri ontologije vidnega. Vidnost mu namreč pomeni pojav, ki kaže hiazmični preplet utelešenega subjekta in objekta zaznave, vidca in videnega (kot to nenavadno poseganje drugega v drugo imenuje v svojem zadnjem, posthumno izdanem delu *Vidno in nevidno* (1964)) ter omogoča uvid duha, svetljenje ideje, dostop do Biti. Ta pa se nam odpre tedaj, ko vidimo sebe v dejanju gledanja. “Gledanje ni določen modus mišljenja ali

prisotnost v sebi: ampak je sredstvo, ki mi je dano zato, da sem odsoten iz samega sebe, da se od znotraj udeležujem cepljenja Biti,” pravi Merleau-Ponty v eseju *Oko in duh*⁵ (2004: 44) in predlaga prehod od “misli o gledanju” h “gledanju kot dejanju”.

“Opustiti moramo prastare predsodke, ki postavljajo telo v svet in vidca v telo ali pa, narobe, svet in telo v vidca kot v škatlo. Kam začrtati mejo med telesom in svetom, če je svet meso?” se sprašuje v *Vidno in nevidno* (2000: 122). V tem delu pripelje svoje razmišljanje do najbolj zapletenega, za našo razpravo pa ključnega vprašanja: kako vidcu uprizoriti njegov lastni pogled (pogled, ki vključuje tako vidca kot vidno), da bo izkusil uvid duha oziroma odprtje Biti? K uganki vidnosti pristopa z analizo dveh izhodiščnih povezav: prva se nanaša na razmerje med menoj in svetom, med vidcem in videnim, druga pa na razmerje med nami, vidci v svetu, znotraj videnih stvari. Merleau-Ponty opušča ločitev subjekta in objekta, saj med njima opaža vzajemno prepletanje: “Svet, ki ga vidim, ni ‘v’ mojem telesu in moje telo ni dokončno ‘v’ vidnem svetu: na meso nanašajoče se meso je” (Merleau-Ponty 2000: 122). Njun vzajemni preplet, ali bolje, zapredanje telesa in sveta, natančneje označuje s pomensko kompleksno besedo *hiazem* (ki je izpeljana iz grške črke X). Najboljša prispodoba zanjo je peščena ura, ki jo lahko obrnemo, ko se izteče, tako da znova steče. “In prav za takšno obrnljivost, naknadno vzvratnost ali vzvratnost z odlogom, gre Merleau-Pontyju,” razlaga Tine Hribar (2004: 158). Telo in svet sta hiazmično – zaobrnljivo in hkrati vzvratno – prepletena, zajeta sta drug v drugem.

Pri drugem izhodišču, razmerju med vidci v svetu, zapredeni v samo tkivo videnih stvari, pa se Merleau Ponty odreka t. i. pogledu brez zenice, se pravi tradicionalnemu monokularnemu pogledu, ki ločuje vidca od sveta, da se sam vzpostavi kot subjekt, svet pa prepozna kot objekt svoje zaznave. Vidno namreč opredeljuje v odnosu do t. i. nevidnega ozadja, tega pa tvorijo skriti vidiki, ki jih stvari in drugi vidci nosijo v sebi, ter naš odnos do njih, naše pretekle in sedanje izkušnje z njimi, kakor tudi možne (še neuresničene, iz domišljije zrasle) naravnosti do teh stvari in vidcev.⁶ Vidnost razume kot pojav, ki nam pokaže to nevidno tkivo, ki nas povezuje z drugimi stvarmi in drugimi vidci: “Tako, ko vidimo druge

⁵ V tem eseju Merleau-Ponty preiskuje pojav vidnosti v povezavi z likovno umetnostjo in v njej prepozna najboljši način za dostop do Biti.

⁶ Tako je rdeča barva “to, kar je, le v povezavi z drugimi rdečimi okoli sebe, s katerimi tvori konstelacijo”; je prej neka diferenciacija, razlika med barvami, kot na primer rdeča, ki v polju rdečih oblek (ženskih, oblek profesorjev, škofov, državnih tožilcev in drugih uniform) ni povsem enaka, če nastopa kot “čista esenca oktobrske revolucije, večne ženskosti, javnega tožilca ali pa huzarsko oblečenih ciganov, ki so pred dvajsetimi leti kraljevali v neki pivnici na Elizejskih poljanah” (Merleau-Ponty 2000, 116–117).

vidce, pred seboj nimamo več le pogleda brez zenice, nebrušenega zrcala stvari, slabotnega odseva, prikazni nas samih, ki jo stvari obujajo, ko med seboj nakazujejo prostor, od koder jih vidimo: odslej smo zase popolnoma vidni z drugimi očmi; vrzel, kjer so naše oči ali naš hrbet, je zapolnjena, tudi njo zapolnjuje vidno, le da mi nismo njegovi nosilci” (Merleau-Ponty 2000: 126). Tedaj, ko nismo vidni le za druge, temveč uzremo sami sebe v dejanju gledanja, se zavemo deleženja z vidnim: ontološke obrnljivosti in vzvratnosti med vidnim in nevidnim. Odpre se nam dimenzija ideje, kamor se vpisuje resnica. Takrat se, kot pravi Merleau-Ponty, “od znotraj udeležujemo cepljenja Biti”, smo “čutno, ki prihaja k sebi” – razpoka oziroma odprtje Biti. Pogled, ki vidi, torej ni pogled v zrcalno površino, v kateri posameznik zagleda svoj odsev; to ni fizično-optično razmerje z vidnim svetom, temveč pogled, ki se vrši v notranjosti njegovega telesa.

Ko govori o načinu dostopa do Biti, govori o prvobitnem, predrefleksivnem stiku utelešenega subjekta s svetom. Ta se vzpostavi ob iskanju t. i. “prvotnega izraza”, ki se v nasprotju z “drugotnim izrazom”, s katerim artikiliramo svet v rutiniranih in vsem znanih pojmi, pojavi pri zavzemanju neobičajnih, inovativnih drž v odnosu do sveta in je značilno za umetnike, ki skušajo na novo preoblikovati svoj jezik, govorico, izraz. Iskanje transcendence v imanenci, o kateri govori Merleau-Ponty, pomeni zavzemanje novega položaja zaznavanja utelešenega subjekta v odnosu do sveta v obliki “prvotnega izraza”. Prav to težnjo izkazuje Mile Korun in se o njej izraža kot o iskanju “ontološkega bistva gledališča”, “transcendence v imanenci”, o “razkritju Biti”.

Mile Korun poskuša zavzeti nov položaj v odnosu do sveta, pripeljati igralca do “prvotnega”, prvobitnega izraza, da bi skupaj z njim na novo organiziral jezik in preoblikoval svojo režijsko pisavo. Z drugimi besedami, igralcu skuša predreti njegovo lastno vidno kožo, da bi skozi začelo “žareti njegovo posebno, skoraj ekstatično izraženo notranje bistvo”. V polje vidnosti skuša vpeljati skozi razpoko, ki se razpira med t. i. negro in igro, na prehodu med igralčevo zasebnostjo in postopkom oblikovanja, v t. i. medprostoru. Korun ga v predgovoru k uprizoritvi *Bratov Karamazovih* Dostojevskega (v dopisnem razmišljanju s Slavkom Pezdirjem: 2004/2005: 10) definira takole: “VMESNI PROSTOR IGRALČEVE ODRSKE PREZENEC / pojmujem kot točko, na kateri se srečata / IGRALEC IN GLEDALEC ... / kot neko posebno stanje obeh (gledalca in igralca) ... kot nekakšno / SKUPNO EKSTAZO ... / ekstazo, ki omogoča pristop do / RAZKRITJA BITI (?) ... ” Prostor, kamor se vpisuje resnica, Mile Korun razume prav v Merleau-Pontyjevem pojmovanju uganke vidnosti. Razkritje Biti opredeljuje v povezavi

med igralcem in gledalcem: tako se “gledalec ne identificira z likom iz dramatikove zgodbe, temveč z igralcem ... pa ne z igralcem kot privatno osebo, ne zasebno ... temveč ... ali lahko tako rečem? ... kot z bitjem, ki je v tem hipu najbližje ... [...] morda je edina prava beseda, ki označuje to BLIŽINO, v katero je igralec za roko ... za glavo in srce ... za dušo in um ... povlekel gledalca ... SKRIVNOST! ...” (prav tam). Korun išče dostop do Biti v odnosu igralca do gledalca, torej v odnosu do drugega vidca, s katerim sta povezana v skupnem nevidnem tkivu sveta. V “prostoru njunega srečanja, ne vem, ne kje ne kdaj, se vlogi obeh zamenjata. Zamenjata, tako da postane gledalec igralec in igralec gledalec. In prav v tem čudežnem dejstvu, prav v tej nenavadni zamenjavi vlog tičijo bistvo in smisel in pomen gledališča” (2006: 80).

Korun s strukturo gledališča v gledališču pravzaprav ustvari situacijo, ki tovrstno zamenjavo vlog omogoča. Igralcem omogoča uzreti same sebe v dejanju gledanja. Ko iz ozadja odra vstopajo v prostor igre in se ob koncu svojega nastopa tja vračajo, v ospredje stopi zavest o nenehnem spreminjanju njihovega položaja zaznavanja. Tedaj igralec v svojem telesu vrši pogled, ki ga razpira kot vidnega in hkrati kot videčega. Igralec je “čutno, ki prihaja k sebi” in se “od znotraj udeležuje cepljenja Biti”. Korun ustvari sorodno situacijo tudi za gledalca, najbolj eksplicitno v prvem prizoru *Idiota*, ko se igralci dolge minute ogledujejo v gledalcih. Ob izmenjevanju pogledov so gledalci postavljeni v situacijo, v kateri lahko uzrejo same sebe v dejanju gledanja in se zavejo gledanja kot deleženja z vidnim, kakor tudi hiazmične povezave z drugimi vidci (igralci) v skupnem tkivu sveta. Odpovejo se lahko raztelesenemu pogledu, ki jim ga “nalaga” vizualni red v gledališču italijanske škatle, in preidejo od “misli o gledanju” (od gledanja kot odčitavanja znakov v okviru odra) h “gledanju kot dejanju” – pogledu, ki si ga lahko predstavljamo le tako, da ga vršimo.

Literatura

Hribar, Tine (2004): “Fenomenologija telesnosti in/kot filozofija mesenosti”. V: Merleau-Ponty, 2004b, str. 139–177.

Korun, Mile (1997): *Režiser in Cankar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL, št. 125).

Korun, Mile (2001/2002): “Dnevnik. Lepa Vida (Hrepenenje – Hamlet iz cukrarne)”. *Gledališki list MGL 2001/2002*, št. 4, str. 57–74.

- Korun, Mile (2004/2005): "Na poti k skrivnosti. Namesto intervjuja". *Gledališki list SNG Drama Ljubljana 2004/05*, št. 1, str. 6–16.
- Korun, Mile (2006): *Biti z igro*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL, št. 144).
- Merleau-Ponty, Maurice (1964): *The Primacy of Perception. And Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History and Politics*. Ur. James M. Edie. Evanston: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice (2000): *Vidno in nevidno*. Prev. Ana Samardžija. Ljubljana: Nova revija (Zbirka Phainomena, št. 13). Izvirnik: *Le visible et l'invisible*, 1997.
- Merleau-Ponty, Maurice (2004): "Oko in duh". Prev. Vital Klabus. V: *Horizonti*, priloga revije *Likovne besede* za filozofijo in teorijo umetnosti, pomlad–poletje 2004, št. 1–2, str. 35–45. Izvirnik: "L'Oeil et l'esprit", 1961.
- Merleau-Ponty, Maurice (2006): *Fenomenologija zaznave*. Prev. Špela Žakelj. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Koda).
- Orel, Barbara (2002): "Korunovo gledališče v gledališču". Vasja Predan in Ivo Svetina (ur.): *Mile Korun*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, str. 225–253.
- Pezdir, Slavko (2004/2005): "Na poti k skrivnosti. Namesto intervjuja". Glej: Korun, Mile.
- Pogorevc, Petra (2001/2002): "Med rožo in ščipom, med skednjem in potjo". *Gledališki list MGL 2001/2002*, št. 4, str. 17–29.
- Pogorevc, Petra (2002): "Intervju: Mile Korun. Včasih se mi zdi kar čudno, da pri 74 letih nisem bolj zdrobljen in razkuštran". *Dnevnik*, 2002 (9. 11.), št. 302, str. 24–25.
- Pogorevc, Petra (2006): "Zbiram pogum za tišino. Intervju z Jernejem Lorencijem". Ljubljana: *Maska*, 2006, št. 1–2 (96–97), str. 20–22.

Vesna Jurca Tadel

Slovenska pomlad

6. marec 2011, Slovensko mladinsko gledališče – Ivan Cankar: *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski*, režija Vito Taufer

19. marec 2011, SNG Drama Maribor, Slavko Grum/Sebastijan Horvat: *Goga, čudovito mesto*, režija Sebastijan Horvat

17. marec 2011, SNG Nova Gorica, Mali oder – Milan Jesih: *Grenki sadeži pravice*, režija Andrej Jus

24. marec 2011, Mestno gledališče ljubljansko – Dušan Jovanović: *Razodetja*, režija Janez Pipan

V letošnjem marcu so se – najbrž čisto nenačrtovano – na kupu pojavile štiri uprizoritve slovenskih besedil, od katerih si je bilo vsaj v izhodišču precej obetati. Segale so namreč od slovenske klasike (Cankar, Grum) prek nekdanjega eksperimentalnega poskusa (Jesih) do novitete enega najbolj vsestranskih gledaliških avtorjev (Jovanović), in to večinoma v kombinaciji z vrhunskimi (Taufer, Horvat, Pipan) ali vsaj zanimivimi (Jus, ki šele dobro začenja pot po profesionalnih odrih) režiserji.

Moji sprotni vtisi so bili naslednji.

Pohujšanje

Ob vsaki uprizoritvi Cankarja zadnje čase se znova odkriva, kako zelo aktualna je njegova dramatika danes. Končno naj bi nam, osvobojen politične zlorabe, ko si ga je prisvojil režim naše nekdanje domovine, spregovarjal na novo. Zato ga verjetno ni, ki se ne bi strinjal, da je tudi *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski*, ta hibridna farsa, ki naj bi jo Cankar spisal v komaj štirinajstih dneh, še posebno aktualna.

V plejadi nesrečnih Šentflorjancev, ki jo Cankar tako brezbožno razgrne v prvem dejanju, namreč zares zlahka prepoznamo like iz našega vsakdana: imanentno izmuzljivi Župan, priročni grešni kozel Dacar, samopašni

Štacunar, brezbarvno birokratski Notar, nedolžni stari učitelj Šviligoj – vsi ti so tudi danes okrog nas, le da se njihove funkcije imenujejo nekoliko drugače. Zlahka prepoznamo tudi njihovo osnovno strumno naravnost: nagnjenost h grehu na eni strani in navidezno brezmadežnost na drugi; njihovo kronično zgražanje nad drugačnostjo, panični strah pred vdorom vsega, kar bi lahko omajalo njihov red in mir, s tem pa tudi stolčke in denar in oblast in kar koli pač še sodi zraven. Zlahka se spomnimo kar nekaj dogodkov, ki so v naši srenji povzročili takšnale zgražanja, kot jih previharijo v Cankarjevi igri, in pravzaprav ne mine dan, da ne bi kje izbruhnil kak škandalček, ki bi ga lahko vzeli kot model. Res je tudi, da je učinek vseh teh viharjev presneto takšen kot pri Cankarju, kjer se Šentflorjanci, potem ko so se uspešno znebili vseh tujkov, združijo v enotnem napevu: njihove pozicije niso omajane, neprijetne resnice, ki so se med njimi razkrile, so takoj pozabljene, slutnje nesoglasij, preprirov in zamer zglajene. Tudi v našem družbenem vsakdanu se po raznih škandaloznih razkritjih praviloma ne zgodi nič katarzičnega, vse se pomete pod preprogo.

Tako razume Cankarja tudi režiser Vito Taufer in zdi se, da je prav to njegova glavna teza: njegovo *Pohujšanje* se izteče v vzpostavitev *statusa quo*, Šentflorjanci bodo vztrajali na svojih okopih družbe različnih čednosti, vmes pa se kaj bistvenega niti ni zgodilo. A to drži tudi za predstavo: učinkovita in domišljena sta le začetek, kjer Taufer natančno in duhovito vzpostavi mehanizme delovanja doline Šentflorjanske, in konec, kjer jih regenerira. Vmes – kjer Cankar s prihodom Krištofa/Petra v spremstvu Jacinte in Zlodeja ponuja izziv za relevantno ali provokativno interpretacijo – je predstava nenavadna zmes precej nereflektiranega in gledališko tudi (za Tauferja) dokaj konvencionalnega dobesednega uprizarjanja Cankarjevega besedila.

Zdi se namreč, da se je Taufer zanašal izključno na učinkovitost in fascinantnost osnovne domislice: vse vloge, razen Zlodeja, namreč igrajo moški. A kmalu se izkaže, da je to le formalna – sicer res vznemirljiva in obetavna – rešitev, ki pa se zelo hitro iztroši, saj ne generira prav nobenih vsebinskih implikacij. Mestoma predstavlja le zanimive izzive za igralce, ki jih večinoma z veseljem in uspešno sprejemajo; med bolj zabavne in duhovite momente predstave namreč vsekakor sodijo drobni detajli med temi nenavadnimi zakonci: kako na primer s komaj opazno kretnjo Dacarka (Matej Recer) ukroti svojega enfantteriblovskega moža (Ivan Peternej); kako do skrajnosti prestrašena in negotova je Štacunarka (Robert Prebil) ob svojem dominantnem možu (Željko Hrs) in kako zelo nerad se Župan (Dario Varga) odzove klicem svoje željno čakajoče žene (Ivo Godnič).

A ti drobni igralski in gledalski užitki do tretjega dejanja v glavnem izzvenijo, formula zlitja spolov pa ne deluje povsem že pri Jacinti (Uroš Kaurin), saj je vprašanje, kaj naj bi s svojo bleščečo transvestitsko estradnostjo pri takšnih Šentflorjancih sprožala; še manj jasen in speljan je odnos med njo in Krištofom, tako da drugo dejanje izzveni bolj kot deklamacija. Enako vsebinsko nedorečen je tudi lik Zlodeja – v sicer izvrstni, natančni in iskrivi interpretaciji Janje Majzelj –, ki s svojim komaj nakazanim hermafroditstvom v takšen svet Šentflorjancev ne more prinesiti ničesar zares provokativnega.

Tauferjevo branje torej niti ne poskuša zavrtati globlje v Cankarjev tekst, ki je zlasti v drugem in tretjem dejanju zelo odprt in zahteva precej temeljit premislek o tem, kaj je tisto, kar Šentflorjance danes pohušuje. Kdo ali kaj je namreč Krištof Kobar, kaj je tisto, kar žene njega (Blaž Šef ga igra hitro, brez odvečnih čustev in premislekov), kaj je tisto, s čimer Šentflorjance najprej prestraši in potem fascinira? Kaj pri vsem tem sploh pomeni, da je umetnik? Kako bi se dalo problematizirati današnje razmerje med umetnostjo in njenim položajem? Bi bil lahko Krištof alias Peter spreten blefer, ki državo “nategne” za denar? Kakšna je lahko danes umetnost, ki je tako subverzivna, da bi se je Šentflorjanci ustrašili? Ki ni tako ali drugače pripojena na državne jasli? In kdo je danes Zlodej? Je to vsak tujec, ki v Šentflorjancih sproži avtomatično reakcijo dobrikanja in klečeplaznosti, ponižnosti in kipečega narodnega samoljubja hkrati? In kakšna Jacinta?

Vsem tem vprašanjem se Taufer v velikem loku ogne in očitno povsem računa le na užitek in škodoželjno naslajanje, ki ga bo v gledalcih predvidoma vzbujalo prepoznavanje šentflorjanskih lastnosti v njihovi okolici. Kot tako pa je Tauferjevo *Pohujšanje* dosti manj provokativno, kot bi lahko bilo, v svoji dobesednosti pa skoraj hermetično, samovšečno in na trenutke celo – dolgočasno.

Goga, čudovito mesto

Goga, čudovito mesto je svojevrsten avtorski projekt avtorja besedila in režiserja, pri katerem predstavlja Grumova drama *Dogodek v mestu Gogi* le izhodišče, iz katerega Horvat izpelje tako imenovano “potovanje po devetih koncentričnih pokrajinah pekla s prozo in dramatiko Slavka Gruma”.

Uprizoritev je sestavljena iz desetih dramskih slik s prologom in medigro, ki jemljejo snov iz nekaterih Grumovih proznih del in pisem (*Matere, Tju, Beli azil, Vrata, Pisma Joži*) ter drugih iger (*Trudni zastori, Pierrot in Pierrette, Upornik*): skupni imenovalec vsem so variacije na nekaj ponavljajočih se motivov, ki izvirajo iz Grumove osebne stiske in so hkrati izrazito zaznamovane z moralnimi in družbenimi normami časa nastanka.

Predstava je preplet nekaj situacij, ki so nekakšna rdeča nit Grumovega opusa: po eni strani je to niz žalostnih zgodb, usod nesrečnih posameznikov, s katerimi je Grum prihajal v stik v svoji zdravniški karieri in iz katerih je črpal snov za svoje pretresljive krokijske, ki so močno pod vplivom Freudove teorije o zavrti seksualnosti kot pravzroku človekovega trpljenja, po drugi strani pa je zaznati tudi trenutke, v katerih se umetnik iztrže iz tega začaranega kroga trpečih duš in se začne spraševati o vlogi umetnika in umetnosti. A na obeh ravneh Horvatom izbor Grumovih fragmentov ostaja zazrt sam vase, v intimni pekel, njegov domet pa je precej vprašljiv.

V obliki pretresljivih osebnih izpovedi tako poslušamo na primer zgodbo o nesrečni ljubezni med ostarelo obubožano aristokratko, ki se je primorana preživljati kot trafikantka, in mladeničem, s katerim zaživi v prepovedani zvezi, iz katere on zbeži v samomor; ali izpoved mladeniča, ki je skočil skozi okno, ker je oče na zabavi pred gosti prebral njegove ljubezenske pesmi sošolki; ali izpoved nesrečne učiteljice, ki na porodni postelji pripoveduje, kako je po bridki izkušnji neuspelega zakona že v zrelih letih nepričakovano doživela čudovito ljubezen z umirajočim mladeničem, čigar otroka si želi roditi živega, a ga bo med porodom izgubila; ali Hanin opis posilstva (didaskalije iz *Dogodka v mestu Gogi*). Mešano s prizori socialne bede in krivic ter družinske patologije vzbujajo ti fragmenti nekakšno distancirano sočutje, usode Grumovih likov pa ne same po sebi ne v Horvatom interpretaciji ne presegajo mučnega dokumenta o frustracijah in patologiji časa, ki je minil.

Horvat nas vodi po teh postajah neznanskega trpljenja v enem samem zamahu, Grumov pekel pa postavi v sterilno bel, skoraj povsem prazen prostor (scenograf Marko Japelj), ki se hitro spremeni v porodnišnico, umetnikov atelje, družinsko jedilnico ... Prizore napovedujejo naslovi, ki so projicirani na zadnjo steno, igralci (Milada Kalezić, Irena Varga, Irena Mihelič, Nataša Matjašec Rošker, Mateja Pucko, Vladimir Vlaškalić, Kristijan Ostanek, Miloš Battelino, Davor Herga, Nejc Ropret, Branko Jordan in Ališa Kasjak Gutman) igrajo po več vlog, vendar vsaj na prvi pogled ni razvidno, da bi med posameznimi liki, ki jih igrajo, obstajala kaka povezava. Čeprav omenjena belina vzbuja občutek brezčasnosti, Horvat z nekaterimi zunanjimi znaki, tudi s kostumi (kostumografinja Belinda Radulović), dogajanje poskuša približati našemu času. A kljub nekaterim poudarjeno sodobnim elementom, kot je na primer prizor skrajno mučnega nedeljskega kosila (ki pa povsem obvisi v zraku), ostaja obzorje Grumovega sveta varno oddaljeno.

Horvatom *Čudovito mesto* ni ne prostor pričevanja o Grumovem trpečem ustvarjanju, pri čemer bi bil umetnik Grum vzpostavljen kot osrednji

lik (sicer se neposredno pojavi z enim od pisem svoji "muži" Joži), ne novo branje *Goge* kot kraja občega stanja slovenske zadrtosti, ki povzroča vsakovrstne osebne travme in frustracije. Prav tako ni prostor za razpiranje tem, ki bi "čudovita mesta" morda vznemirjale tudi danes (na primer pedofilija, samomorilnost). *Goga, čudovito mesto* ostaja varno zaprta v premišljenem gledališkem jeziku Sebastijana Horvata, ki je naredil sicer estetsko dovršeno, a povsem hermetično in samo sebi zadostno predstavo. Predstavo, ki v glavnem odgovarja na vprašanje, ki naj bi ustvarjalce vznemirjalo ob pripravi na predstavo, namreč "zakaj je Grum napisal *Gogo*", in ki se nič ne sprašuje o tem, kako naj bi to zadevalo današnjega gledalca.

Grenki sadeži pravice

Ko sem se po kar nekaj letih znova lotila branja Jesihovega teksta, sem se zelo spraševala, kaj za vruga nameravajo iz njega povleči v Novi Gorici: zakaj so prav to besedilo izbrali za inavguracijo novega odra, ki naj bi bil namenjen predvsem uprizoritvam bolj intimnih tekstov in avtorskim projektom. Toliko bolj, ker nisem videla ne legendarne uprizoritve leta 1974 v režiji Zvoneta Šedlbauerja v Gleju, ne njene poznejše "obuditve" v Cankarjevem domu, ne akademijske predstave pred nekaj leti.

Grenkim sadežem pravice se namreč njihovih sedemintrideset let močno pozna; le redko katero seme iz njih, tako se ob branju zdi, lahko danes kar tako pade na plodna tla – brez kakega večjega posega v besedilo ali brez trdnega režiserjevega vedenja, kako se bo lotil tega jezikovnega in vsebinskega izbruha – brez konteksta, zaradi katerega je bil tak izbruh potreben (in dobrodošel). Če odštejemo nekaj jezikovnih bravur (ki smo jih pri Jesihu tako ali tako vajeni, a jih z leti občudujemo v drugačnih kontekstih) in nekaj skoraj nostalgичno zvenečih satiričnih osti, je to dramsko tkivo komaj kaj drugega kot zbir za današnji čas ne preveč posrečenih in na trenutke skoraj pretresljivo zastarelih domislic.

A tudi iz uprizoritve ni povsem razvidno, kaj je režiserja Andreja Jusa pri besedilu vznemirilo. Po eni strani je pokazal preveč spoštovanja do literarne predloge, saj ni *gagov* niti poskusil kaj radikalneje zreducirati, jih morda premetati, jim morda vtkati kakršno koli rdečo nit ali jih kako drugače osmisлити in prizemljiti; po drugi strani pa se je na nekaj mestih potrudil pritisniti pečat sodobnosti (Kapidžića je zamenjal za Cimerotića; zelo nedolžno in neškodljivo si je privoščil nebulozno Živadinovo kulturalizacijo veselja).

Tako je tudi predstava nič drugega kot prej omenjeni zbir ne preveč posrečenih in skoraj pretresljivo zastarelih domislic, ki se jih igralci (Arna Hadžialjević, Ana Facchini, Peter Harl in Kristijan Guček) na vse kriplje

prizadevajo oživiti – in pri tem tudi dejansko postajajo vedno bolj razigrani, čeprav se večinoma vseeno zdi, da gre vsa njihova energija v prazno, saj je puščicam, ki jih streljajo v občinstvo, večinoma pač potekel rok trajanja.

Zato morda niti ni zelo presenetljivo, da predstava zaživi v tistih nekaj trenutkih in – večinoma pevskih – točkah, ko se Jesihov tekst zažre globlje v slovensko tkivo in se dotakne njegove domačijskosti ali ko se dotakne najbolj splošnih čustev, ki so znotraj družine prekrita z varnim ovojem jodlarske sentimentalnosti.

Za otvoritev novega odra bi torej vsekakor bilo pričakovati kaj bolj udarnega, v kakršnem koli smislu. Tako da bi bili gledalci tako prevzeti, da jim niti na misel ne bi prišlo vprašanje, kakšen je pravzaprav smisel tega odra. A to je že druga zgodba.

Razodetja

Najnovejša Jovanovićeve drama je bila napovedovana kot nadaljevanje *Karamazovih*, igre z razburljivo usodo; leta 1980 je bila namreč tik pred praiizvedbo v Narodnem gledališču v Beogradu premiera odpovedana. To je bilo tik pred Titovo smrtjo, ko ni bilo ravno oportuno ukvarjati se s čimer koli, kar bi postavilo pod vprašaj takratno družbeno ureditev. In drama o družini Svetozarja Mitića, v drugo poročenega s Slovenko Olgo, katere usodo je zaznamoval politični razkol ob resoluciji informbiroja (Svetozarja zaradi zavrnitve uradne razlage zaprejo in pošljejo na prevzgojo), je imela takrat seveda čisto drugačen naboj. Čeprav se je končala leta 1968 z opisom usode Svetozarjevih treh sinov (dveh iz prvega zakona, zadnjega iz zakona z Olgo), je bil njen potencial politično eksploziven.

V *Razodetjih* (ki so bila napisana na pobudo direktorja Narodnega gledališča v Beogradu, ker naj bi *Karamazovi* ne bili več aktualni) Jovanović osnovni zgodbi *Karamazovih* dopiše nadaljevanje, ki oris življenja Karamazovih (kakor avtor družino Mitić na novo poimenuje) zapelje do leta 2000, hkrati pa jo postavi v relativno subjektivno polje Olginega spomina, ki je tokrat osrednji lik. Nekatere odnose in podrobnosti pri likih tudi spremeni, v glavnem zaostri, sicer pa dramo prežme še s kopico referenc in citatov iz drugih svojih besedil; nad to tehniko pastiša so pisci prispevkov v gledališkem listu precej navdušeni, vendar se nihče od njih ne vpraša bolj natančno (ali celo provokativno), kaj to pravzaprav prinese in kakšen je končni izkupiček oziroma izdelek.

Kajti ko analiziramo vsebinsko nadgradnjo v tem časovnem podaljšku, v katerem se liki soočajo z razpadom Jugoslavije, ostane bore malo – usode, ki se odvijajo po letu 1968, ko se končajo *Karamazovi*, so namreč obdelane precej površno, njihovi zaključki pa se zdijo klišejsko

preračunani na efekt: z nacionalizmom zaznamovani Branko pade kot prostovoljec v bratomorni vojni; konformistični Dejan naredi samomor po tem, ko ga kot rezervista po nesreči obstreli sovojak in postane paraplegik; uporništvo rokerja Janeza, vseskozi patetično, z leti povsem obledi; Olga, katere spomine na papirju (in na odru) pravzaprav spremljamo, ostaja na koncu izgubljena, brez domovine (rodno vas – Log pod Mangartom –, kamor bi se želela pred smrtjo vrniti, je odnesel plaz), brez družine, pokonci jo drži le sreča tistih nekaj mesecev ljubezni, ki jih je preživela z možem, preden je bil zaprt. Nekateri liki (npr. Dejanovi žena in hčerka) ostajajo v *Razodetjih* povsem shematični in takšni so tudi zapleti okrog njih ("karamazovski" spor dveh bratov zaradi ženske, hčerina lezbičnost). Drama *Razodetja* je predvsem fragmentarna freska, družinska saga, ki je potencialno vznemirljiva v nastavkih (še iz *Karamazovih* ven), a dokaj šibka in polna preračunanih učinkov v izpeljavi. Politični naboj se je spremenil v čustveno in na trenutke pretresljivo družinsko sago.

Da so danes ambicije in uprizoritvena izhodišča čisto druge, pove tudi režiser, avtor uprizoritvene priredbe in dramaturg Janez Pipan precej jasno v intervjuju ob najavi (*Dnevnik*).

In res je to velika predstava, kakršnih nismo več vajeni.

Res govori o časih, ki jih ni več; res stikov s čisto sedanostjo ni.

Res ni politična drama.

Res ni ne v psevdofilozofskem ne v žurnalističnem smislu aktualna.

(V kurzivi označene besede v zgornjem odstavku so citat iz najave v Dnevniku – op. a.).

Zato pa je pred nami mogočna odrska freska, nadvse skrbno postavljena in odigrana, gledališko morda najbolj zanimiva v prizorih prepletanja časovnih sekvenc, kjer na odru hkrati stojijo iste osebe v dveh časovnih obdobjih in komentirajo, povzemajo ali napovedujejo bodoče dogodke. Prinaša nekaj odličnih, pretresljivih igralskih kreacij, zlasti obe verziji Olge – mlada Jana Zupančič, vsa svetla, zaljubljena, do kraja zaupljiva, a popolnoma nepripravljena na odgovornost, ki jo prinaša vzgoja dveh tujih in enega lastnega otroka; Maja Šugman kot topla, s toleranco starostne vednosti prežeta in v kratko srečno obdobje zaverovana stara verzija Olge, ki z žalostjo spremlja in opazuje dogodke, ki se kot v filmu odigravajo pred njenimi očmi. In seveda karizmatični Sebastian Cavazza kot Svetozar, z žarom neomajne vere v svoj politični prav, zaradi katerega si niti za hip ne pomišlja žrtvovati družinske sreče; pa njegov protipol, poniglavo pragmatični svak, Olgin brat, kot ga vehementno odigra Primož Pirnat.

Predstava teče počasi, kot bogata in izčrpna epska pripoved širokega zamaha, pred nami se nizajo prizori, ki počasi, kot mozaik, sestavljajo zgodbe in usode vseh likov. Scena (Marko Japelj) shematično predstavlja in omogoča tri nivoje dogajanja – na podiju spredaj levo so uprizorjeni bolj intimni prizori in aktualne evokacije Olginih spominov, zadaj so časovno bolj odmaknjeni dogodki, desno spredaj pa skozi vso predstavo sedi Olga in se spominja. Kostumi (Bjanka Adžić Ursulov) so marsikdaj nedosledni (zlasti dosti prebogati za čase informbiroja); povsem odveč, pleonastično in na meji kiča pa izzvenijo v živo zapeti songi (v izvedbi Marte Kosturske, k. g.), katerih edini dejanski učinek je, da zaustavijo tok dogajanja, vnesejo balkanski melos in po nepotrebnem dodatno ilustrirajo čustveno stanje likov na odru. Sicer je glasba (Mitja Vrhovnik Smrekar) uporabljena kot čudovita filmska podlaga, kot smo je bili vajeni v nekaterih velikih Pipanovih režijah s konca 80. in začetka 90. let (*Klementov padec*, *Stella*). Tudi sicer se med predstavo nekajkrat porodi občutek, da se je čas ustavil – ne le zaradi tem, ki smo jih že zdavnaj in kar nekajkrat videli na odru, ampak tudi zaradi uprizoritvenega pristopa, ki v glavnih elementih evocira velike predstave iz 80. let, ko so tovrstne zgodbe z odra nagovarjale in vznemirjale širšo javnost. Le da so bili takrat drugi časi.

V takšnem kontekstu izpade generacija sinov – njihova spoznanja, kot jih slišimo v deklarativnih monologih, njihova prizadevanja, kot jih na trenutke uzremo (Janezov song o ljubezni) – patetična; vse skupaj prežema nekakšen skriti podton nostalgije; predstava kot da priziva romantičnost starih časov, v katerih smo se še imeli za kaj boriti ...

Kljub vsej skrbnosti pri postavitvi tega uprizoritveno zahtevnega Jovanovičevega besedila je v predstavi premalo razvidna trojna časovna razplatenost: meja med leti informbiroja, med letom 1968 in letom 2000 (kamor je v grobem postavljen tok dogajanja), je nejasna in – za nepoznavalce osnovne zgodbe Karamazovih – precej zabrisana.

S tem pa se postavi tudi vprašanje, kaj ta predstava komu prinaša. Starejšim in srednjim generacijam spomine. In mlajšim, tistim, ki teh časov niso živeli in ne poznajo zgodovinskih okoliščin in ki bi jim morda pogrevanje informbirojskega razkola celo lahko razsvetlilo določeno poglavje zgodovine? Ti se v (pre)dolgi, (nesamo)kritični predstavi komajda lahko prepoznajo, zlasti pa jim ta ne more predstavljati kakega izziva ali prinesiti kakega razkritja. Ali razodetja. Da se le ne bi tudi njim ob tej predstavi zazdelo, da živimo v *strašno nezanimivih časih*.

Ko se zdaj ozrem na vse štiri predstave, ki bi se morale – glede na to, da so nastale na podlagi slovenskih predlog – gledalca dotakniti tudi s tega

vidika, je izkupiček precej boren. Če se pri Tauferju definicija Šentflorjancev zelo hitro iztroši in se ukvarja le s sicer čisto posrečeno izpeljavo zelo formalne domislice; če se Horvat zaplete v subjektivno in hermetično raziskovanje precej specifičnega moralnega horizonta Grumovega časa; če se Jus v *Grenkih sadežih pravice* s prevelikim strahospoštovanjem klanja besedilu, ki bi potrebovalo resnejši poseg; če se Pipan deklarativno odloči za uprizoritev velike družinske sage iz časov, ki so bili menda bolj zanimivi, kot so današnji, potem morda ni pretirano ugotoviti, da je eden od vzrokov za močan občutek (moje) nezadoščenosti (gledalke) v tem, da režiserji v svojih premislekih in izhodiščih premalokrat poskušajo seči z odra med gledalce in se zapirajo v sebi zadostne svetove.