

# Sodobnost

# 11

Letnik 74  
november 2010

## Uvodnik

dr. Iztok Simoniti: Logika vezne posode ..... 1315

## Slovenski sodobniki

Leja Forštner z Miho Mazzinijem ..... 1330

Milan Vincetič: Kraljica od Congo ..... 1347

Janez Kajzer: Poslednja novica o Amaliji ..... 1360

Uroš Zupan: Tri pesmi ..... 1370

Bernarda Jelen: Pod lubjem ukrivljenim kanalom  
stegna umeščajo uspavanko ..... 1375

Zdenko Kodrič: Telefonski klici ..... 1379

Andrej Grilc: Padanje zastav ..... 1386

Uršula Berlot: Prostor infratanke razlike: gospod Marcel  
in gospa Sélavy ..... 1391

## Tuja obzorja

Zvonimir Mrkonjić: Stroge slike ..... 1416

## Knjige na tnalu

Sebastijan Pregelj: Mož, ki je jahal tigra (Matej Bogataj) ..... 1430

Feri Lainšček: Sprehajališča za vračanje (Barbara Jurša) ..... 1435

*Sončna ura*, pisemska korespondenca Borisa Pahorja  
in Marije Žagar (Meta Kušar) ..... 1439

Matjaž Brulc: Kakor da se ne bi zgodilo nič (Alenka Urh) ..... 1444

## **Mlada Sodobnost**

Dim Zupan: Hektor in male ljubezni (Katja Klopčič) .....	1448
Peter Svetina: Kako je Jaromir iskal srečo (Alenka Urh) .....	1451

## **Sodobne teatralije**

Vesna Jurca Tadel: In spet Peer! .....	1456
Matej Bogataj: Godec pred peklom, pisatelj v gostilni.....	1464



*dr. Iztok Simoniti*

## **Logika vezne posode**

*O ustvarjalnosti<sup>1</sup>*

Ustvarjalnost razumem kot dejavnost, zaradi katere človek sebe in svet razume drugače. Kot vse človeško postane tudi problem ustvarjanja zapleten, kadar se sprašujemo o odgovornosti za ustvarjeno.

Da bi pojasnil sebe, svet in veselje je človek iznašel (ali odkril) filozofijo, umetnost, religijo, mitologijo in znanost ter v boju za preživetje ustvaril številne, med seboj nasprotujoče si ideje in prakse. S temi iznajdbami človek nenehno širi svoj svet ter išče smisel svojega življenja in vsega, kamor seže z dejanji in mislijo. Iznajdbe imajo zanj preživetveni pomen, saj delujejo istočasno kot instrumenti iskanja in kot metode/poti spoznavanja, s katerimi človek hkrati prodira v vse smeri ter osvaja fizični in metafizični svet; mislim na vidni in nevidni ter naravni in nadnaravni svet. Tako človek ustvarja; in kar duhovnega in materialnega ustvari kot umetnik, znanstvenik, teolog, filozof in mitolog, to človek je.

Iznajdbe in odkritja razumem kot ustvarjalnost, saj narediti, česar še ni bilo, ali odkriti, česar nismo vedeli, da je, pomeni prelom s tradicijo in znanim. Zato iznajdbe in odkritja povzročijo, da o sebi kot bitju v svetu izvemo nekaj novega; zato drugače razumemo sebe in vse, kamor sežemo z dejanji in mislijo. Taki veliki odkritji sta znanstvena utemeljitev heliocentričnega modela našega osončja Nikolaja Kopernika (1473–1543) in teorija evolucije Charlesa Darwina (1809–1882); prvo odkritje je revolucioniralo človekovo geocentrično podobo sveta, drugo pa antropocentrično. Po teh odkritjih Zemlja ni več središče vesolja in človek ni več krona stvarstva. Zaenkrat je Kopernikovo odkritje pustilo manjše sledi kot Darwinovo biološko razbijanje iluzij o položaju človeka v naravi in zgodovini. Seveda ni nujno, da bo tako tudi ostalo, če bodo nova odkritja prispevala k razumevanju povezanosti mikro- in makrokozmosa; skratka,

<sup>1</sup> Besedilo je nastalo na osnovi avtorjevega predavanja ob podelitvi magistrskih nazivov 18. septembra 2009 na Univerzi v Ljubljani.

če bo kak astralni fizik za evolucijo vesolja odkril podobno teorijo, kot jo je Darwin za razvoj življenja na Zemlji. Pri razmišljanju o navidezno nepovezljivih nasprotjih se lahko opremo na Heraklita.

Zato omenjam še tretje veliko odkritje, bolje rečeno “uzrtje”, zaradi katerega bo človek danes – če računa na prihodnost – prisiljen spremeniti mnenje o sebi in svetu. Nejasni filozof Heraklit iz Efeza, z nadimkom Temni, je 500 let pr. n. št. uzrl t. i. *Harmoniē aphanēs phanerēs kreittōn*, kar bi prosto prevedel “Višja in močnejša od te, ki se kaže, je povezanost (harmoničnost), ki se sama ne pokaže”. Heraklit sluti nevidno, očem skrito harmoničnost vsega, kar je; danes bi rekli povezanost mikro- in makrokozmosa ali pa soodvisnost človeškega in nečloveškega; ta je očem skrita, vendar slutimo, da je pomembnejša od vidne. V bistvu gre za povezanost, zaradi katere stvarstvo dojemamo kot kozmos in ne kaos. Slutnja je od nekdaj močna spodbuda iščočemu (raz)umu. Heraklitovo “odkritje” skritih harmonij je napotilo za razumevanje narave in vloge človeka v njej ter odgovornost za njegovo ustvarjalnost. Heraklitovo odkritje, zaenkrat še negotovo, potrjuje sodobno naravoslovje, ki razkriva soodvisnost vsega, kar je; filozofi bi rekli “vse biti”. Heraklitova paradigma harmoničnosti kaže na notranjo povezanost vsega, kar je ujeto v usodo dialektike; dialektike kot stalnega trenja dejanskih nasprotij, ki ustvarjajo harmonično povezanost celote.

Heraklita moram citirati zato, ker je zahodni človek v 2500 letih akumuliral toliko znanja in razdiralne moči ter ustvaril toliko proti življenju, da mora svojo vlogo v dialektiki, s katero Narava (za verne Bog) vzdržuje harmonijo, nekaos, razumeti drugače. Z iznajdbo atomske bombe v 20. stoletju je človek, ki ustvari samo, kar rabi, resnično revolucioniral podobo o sebi, odkritje jedrske energije in iznajdba atomske bombe sta ga soočila z možnostjo samouničenja vrste. Razumevanje celote in svoje vloge v njej – šele to je holizem – je zato nekakšen preživetveni test za človeštvo. Heraklit zato nasprotuje svetemu Pavlu, ki pravi, “da tisti, ki misli, da je spoznal, še ni spoznal”; ne spoznati sebe kot uničevalnega ustvarjalca, pomeni drveti v pogubo.

## **O resnicah in Resnici**

V zvezi z ustvarjanjem bežno omenjam problem resnice v zahodni tradiciji. Mislim, da moramo v dejstvu, da zahodno *episteme*, spoznavno in ustvarjalno sposobnost, od začetka usodno zaznamuje protislovnost vsega, kar človek duhovnega in materialnega ustvari, iskati razlog za njegovo “obsedenost” z iskanjem resnice. Koliko je v tem biologije (hotenja živeti)

in koliko kulture (iskanja smisla in cilja) zame ni intelektualno vprašanje, saj so kulture samo “višje”, bolje rečeno drugačne preživetvene strategije. Prav stalna potreba po vedno novih protislovnih ali relativnih spoznanjih (vedno novih znanstvenih spoznanjih, ki morajo biti ovrgljiva, če naj jih nadomestijo še novejša) in absolutnih spoznanjih (enkrat za vselej razodetih neprotislovnih spoznanjih religij) zaznamuje zahodnega človeka.

Zato je zahodni civilizaciji od njenih začetkov “usojena” kulturna dihotomija; mislim na dialektično tekmo med semitsko (judovsko-krščansko) monoteistično tradicijo Ene in Absolutne Resnice (Boga) in indoevropsko (grško-rimsko) pluralistično tradicijo številnih resnic in bogov. Dihotomijo razumem kot dobro in ne slabo usodo, saj povzroča napetost, ki je gorivo človeške dialektike ali zahodne zgodovine. Obe tradiciji tudi resnico razumeta bistveno različno; po grško-rimski tradiciji se resnici bližamo po več poteh in “ustvarjamo” protislovne resnice o dejstvih tako, da nova odkritja in iznajdbe nadomestijo stare resnice; judovsko-krščanska tradicija pa ustvarja neprotislovna ali absolutna spoznanja. Monoteizmi zato Resnice ne iščejo; ker jo poznajo, jo samo oznanjajo. To počno tudi sodobni monizmi, kot so komunizem, fašizem in nacizem.

V nadaljevanju (iz)postavljam “zakonitosti” *človeške episteme, ki jo razumem kot spoznavno in ustvarjalno sposobnost*. Pojem “zakonitost” je razumeti *cum grano salis*, torej predvsem kot spodbudo za razmišljanje tako o naravi človeške *episteme* kot o šibkosti mojih trditev.

## **O naravi človeškega znanja – logika vezne posode**

Človeške iznajdbe – filozofija, religija, mitologija, umetnost in znanost, ne glede na to, ali so rezultat božjega ali evolucije – služijo različnim potrebam. V vsakodnevem življenju človeške iznajdbe (specialna znanja), bodisi kot ideje bodisi kot prakse, med seboj tekmujejo, se izključujejo ali popolnoma zanikajo. Vendar se medsebojno niti ne ukinjajo niti druga drugi ne zmanjšujejo prostora, kar pomeni, da se med seboj spodbujajo, skupno rastejo ali padajo. Odnos med temi iznajdbami – filozofijo, religijo, mitologijo, umetnostjo in znanostjo – ni hierarhičen po vsebini, času ali pomenu; nobena od teh iznajdb ni večja od drugih, ni nastala pred drugimi in ni pomembnejša od drugih. Filozofija torej ni obsežnejša od umetnosti, ta ni pomembnejša od religije, ki ni nastala pred znanostjo, saj se je ta rodila s pogledom v vesolje in potrebo, da kaos spremenimo v kozmos. Človeške iznajdbe med seboj delujejo pojasnjevalno – hermenevitično (Gadamer) – ena odpira pot k drugi in vse odpirajo pot k vsaki; vsebina in pomen ene je ključ k vsebinam in pomenom vseh drugih. Zato je zame

avtonomnost človeških iznajdb in njihova kaotičnost osvajanja neznanega sveta samo navidezna; v tem smislu napore filozofov, teologov, mitologov, umetnikov in znanstvenikov, da neznani svet spreminjajo v znani svet, razumem kot povezane v heraklitovskem smislu. Ruski matematiki in ustanovitelji slavne moskovske matematične šole Dimitrij Egorov, Nikolaj Luzin in Pavel Florenski, ki so se ukvarjali z različnimi vrstami neskončnosti, se niso zatekali v religiozni misticizem zato, da bi ubežali pred stalinizmom, ampak zato, da uzrli probleme neskončnosti, ki jih je odprla najsodobnejša teorija množic. Torej ni smiselno stokati o razkolu med humanistiko in naravoslovjem, ampak razkrivati, kar ni vidno, je pa spoznavno. Vse človeške iznajdbe in odkritja torej razkrivajo povezanost tega, kar se zdi nepovezljivo; razkrivajo tudi harmoničnost kot vzrok za nadaljevanje življenja.

Logika vezne posode pomeni, da je za človeško ustvarjanje nujno, da se na odkritja ali iznajdbe na enem področju vedno odzovejo vsa druga področja; na iznajdbo atomske bombe, človeškega klona ali nove religije se vedno takoj odzovejo filozofi, umetniki, teologi in družboslovci humanisti vseh smeri. Tudi na odkritje heliocentrizma, evolucije, teorije relativnosti in kvantov ali dvojne vijačnice so se odzvali številni humanisti. Skratka, ene iznajdbe in odkritja pospešijo prodor drugih; zato prodor v naravoslovju povzroči prodor v humanistiki, kar pomeni, da človeška *episteme* – znanje/vedenje – deluje kot vezna posoda. To medsebojno prelivanje, širjenje in spodbujanje štejem za prvi "zakon" človeške *episteme* kot spoznavne in ustvarjale sposobnosti. Logika vezne posode usmerja k *epistemični* sintezi specialnih znanj filozofov, umetnikov, teologov, mitologov in znanstvenikov; za to sintezo, ki kaže na ustvarjalnost Zahoda, danes nismo več prepričani, da je v korist življenju.

## **O ravnotežju med naravoslovjem in humanistiko**

Za ustvarjalni proces v zahodni civilizaciji je značilna dialektična spirala, tj. razreševanje problemov na vedno višji intelektualni in tehnološki ravni. Človek je oborožen s spominom, ki je tudi sinonim za tradicijo ali akumulirano humanistično in naravoslovno *episteme*. Z drugimi besedami, tehnične probleme osvajanja vesolja, kloniranja človeka ali izdelave še bolj uničevalnih orožij rešujejo sodobne naravoslovne znanosti, kar je ustvarjalnost *par excellence*; vendar pa lahko o etičnih problemih in odgovornosti, ki nastanejo v zvezi s proizvodi teh najnovejših tehnologij, razpravljamo opirajoč se na etiko Aristotela, Akvinskega, Kanta, Jonasa, Habermasa ali Tineta Hribarja zato, ker gre za vrednote in potrebe človeka,

ki ženejo njegovo ustvarjanje v vseh obdobjih zahodne zgodovine. To velja tudi za etične probleme v zvezi s posledicami človeških iznajdb, kot so monoteizmi in monizmi, ciklon B in holokavst, atomska bomba in kolektivno kaznovanje; pa v zvezi s krivdo, kaznijo, odpuščanjem in spravo. Zato mislim, da humanistika nikakor ne caplja za naravoslovjem, temveč da tehnični proizvodi samo kažejo, kakšna je naša etika, kakšne so naše potrebe in resnične vrednote. O tem natančneje v nadaljevanju.

Problemi so prav zaradi človeške ustvarjalnosti vedno bolj zapleteni. Ustvarjalnost pomeni novo znanje, ki – če drži princip vezne posode – raste enakomerno v naravoslovju in humanistiki. Zato več znanosti ne pomeni manj religije, tako kot več filozofije ne pomeni manj mitologije, prav tako več umetnosti ne pomeni manj znanosti itd. Obratno je res: več znanosti pomeni več religije, več filozofije, več umetnosti in več mitologije ter posledično tudi več znanosti. Zato so smešne trditve poklicnega klera, da so sekularizem in relativizem ter subjektivizem in individualizem največji sovražniki krščanstva; to je pohlepni kler. Več duhovne produkcije torej povzroča več materialne in obratno. Zato enakomerno rast vseh vrst znanja imenujem *drugi "zakon" človeške episteme* kot spoznavne in ustvarjalne sposobnosti.

## O idejah in dejstvih

Ideje in dejstva so istočasno posledice in razlogi za ustvarjalnost, ki jo ženejo človeške potrebe. Zaradi protislovnosti ustvarjenih proizvodov – duhovnih in materialnih, pa naj gre za odkritja ali iznajdbe – nastaja dialektična napetost. Zato je Heraklitova paradigma o *harmoniē aphanēs*, očem skritih skladnostih – dialektika nam jih kaže kot nepomirljiva nasprotja in gibalo vsega –, dobra ponudba tako za razmislek o naravi človeškega znanja kot o rešljivosti človeških problemov. Ponudba je dobra tudi zato, ker so dialektiko, kot tekmo in spopad rešljivih človeških nasprotij, uzrli tudi modreci hinduizma, jainizma in budizma. Claude Lévi-Strauss, filozof in proučevalec domorodskih kultur, posejanih po vsem svetu, ki nam pomagajo videti začetke naše in drugih bolj razvitih kultur, je tudi "uzrl" nevidno povezanost, saj meni, da starodavne kulture slede istemu univerzalnemu obrazcu, imajo podobno organizacijo družbe in zato tudi strukture ter običaje; zanj ni nič naključno, ampak je vse logično, kljub temu da je na prvi pogled vse to, pa tudi njihovi miti in verovanja, videti povsem iracionalno. Za življenje navadnih ljudi na tem svetu ter za probleme sožitja ali spopada civilizacij je, v zvezi z "nevidno harmoničnostjo človeškega in naravnega sveta", pomembno predvsem

razkritje načina/metode, ki omogoča skupno življenje različnim, ki hočejo takšni tudi ostati. V zahodnem svetu je to zahodna svoboda. Skupnega življenja tistih, ki različno mislijo in hočejo, namreč ni mogoče organizirati na temelju katere koli mon(ote)istične religije ali ideologije. Nenehna napetost med tem, kar je človek ustvaril, in tem, kar hoče ustvariti, je gorivo človeške dialektike ali zgodovine; to imenujem *tretji "zakon" človeške episteme*.

### **Spoznaj samega sebe**

Zakaj človek nenehno ustvarja; zakaj ves čas rešuje probleme na nov način; zakaj stalno spreminja mnenje o sebi in svetu – to so vprašanja za naravoslovce (evolucionarne biologe in etologe) in humaniste. Eni in drugi vemo, da človek, kot vsa živa bitja, hoče preživeti, pa tudi najti smisel življenja tu in po smrti. Človek vseh časov hoče torej živeti in izvedeti, "od kod je in kam gre". Iskanje identitete je eno večnih vprašanj, pri katerem ne gre za to, da nanj ni mogoče enkrat za vselej odgovoriti, temveč gre za to, da mora nanj odgovoriti vsaka generacija znova; tudi kadar sprejema odgovore religij ali ideologij, ki trde, da poznajo večno Resnico. Dejstvo, da brez odgovora na vprašanje "od kod smo", ni mogoč odgovor na vprašanja, "kdo smo" in "kam gremo", kaže na usodno razpetost človeka med preteklost, sedanost in prihodnost. Kot da ga narava (ali Bog) opozarja, da bo (dolgo)večen samo, če bo razumel, da se odgovornost za ustvarjeno razteza daleč nazaj in daleč naprej. Gre za to, da smo zaradi prihodnosti odgovorni, kako danes razumemo preteklost. Skratka, če danes podobno razumemo preteklost, pomeni, da imamo iste vrednote ter da bomo zato lažje načrtovali prihodnost. Drugače rečeno, antični imperativ *Gnōthi seauton* (Spoznaj samega sebe) od človeka zahteva, da spozna to, kar je v njem in okoli njega. Zato se je mladi humanist Pico della Mirandola (1463–1493) tako navdušil nad človeškim znanjem kot motorjem ustvarjalnosti, da je vzkliknil: "Če boš spoznal sebe, boš spoznal ves svet."

Ker je človek že veliko ustvaril, ne smemo podcenjevati niti njegove kognitivne sposobnosti niti sposobnosti, da spoznano praktično uporabi bodisi kot idejo bodisi kot predmet (materializirano idejo) tako spreminja svet do nerazpoznavnosti. Če bi bile kognitivne sposobnosti človeka slabe, kot vrsta ne bi preživel, meni etolog Konrad Lorenz. Človek tudi ni bitje, ki bi mu lahko pripisovali kognitivno lenost, saj nenehno premišljuje o tem, kako naj drugega podredi ali ga uniči, mnogo manj pa, kako bi drugemu pomagal.



Zato je zame maksima “Spoznaj sebe in spoznal boš ves svet!” predvsem bodrilna. S spoznavanjem sebe spoznavamo človeški svet, ki je sicer vedno večji, vendar nikoli ves svet; ta bo vedno mnogo večji od človeškega sveta. S tem nočem reči, da to, kar je, ni spoznavno človeku, ampak da je smisel ali usoda človeškega v stalnem razkrivanju neznanega. Evolucionisti pravijo, da je to sicer lastnost vseh živih bitij. Vsak odgovor na vprašanje, ki si ga zastavi filozof, umetnik, mitolog, znanstvenik ali teolog, sproži številna nova vprašanja; vsak rešen problem ustvari številne nove probleme. Torej vedno večji človeški svet pomeni vedno večji nečloveški svet, vedno več znanega sveta pomeni vedno več neznanega sveta. To imenujem *četrti “zakon” človeške episteme*, spoznavne in ustvarjalne sposobnosti.

Morda je slutnja o neskončnem neznanem svetu v temelju Sokratove maksime “Samo to vem, da nič ne vem!”, ki vodi do logičnega paradoksa v smislu “Več vem, manj vem!”. Take maksime so mnogo več kot oksimoroni, nekakšni bistrourni nesmisli. Prav tako niso razlog za pesimizem, temveč prej za optimizem, saj ima pojem “vedno več neznanega sveta” pridih večnosti. S sklepom o akciji in reakciji – znanje nekje pospeši znanje drugje – samo opozarjam na diktatorsko lastnost dialektike, ki sili k spoznanju, da več, kot vem, več moram izvedeti. Ta nenehni razkorak med znanim in neznanim svetom daje večnostno razsežnost človeškemu ustvarjanju; zato pravim, da bi šele konec razkrivanja neznanega sveta pomenil tudi konec človeške zgodovine.

Ta neustavljiva potreba po novem znanju kot preživetvena (primordialna) pogojenost, je za nekatere filozofe, umetnike in znanstvenike razlog za pesimizem, saj naj bi “neskončnost vodila v strahoto ničā”. Pa ni tako. Krščanski monoteisti so jo celo spremenili v znano in veselo neskončnost večnega življenja v božjem zavetju nebes. Ateisti, ki verjamemo v razum in intuicijo, pa si pomagamo z upanjem, da ima to, kar je, vključno z našim življenjem, svoj smisel in cilj. Mislim, da potrebe po vedno večjem vedenju ne moremo ustaviti tudi, če bi se odločili za preprosto življenje, saj vse, kar je pomembno in neznano, pride celo na vas, kar ni pomembno, pa ne pride.

## **O potrebah in vrednotah ali idejah in dejanjih**

Če človeška *episteme* deluje po logiki vezne posode – akcija nekje povzroči reakcijo povsod –, ne držijo trditve pronicljivega evolucionista Richarda Dawkinsa, da je Bog zabloda in da religija človeku škoduje. Tudi kemija in fizika z atomsko bombo in strupenimi plini ter biologija s

humunkulusi, nekakšnimi človeško-živalskimi kloni, škodujejo človeku, pa jih ne bo mogoče preprečiti, ker so rezultat neustavljive ustvarjalnosti, ki jo diktirajo potrebe. Prav tako filozofije, religije in ideologije s teorijami o rasizmu, evgeniki, komunizmu in nacizmu, o superiornosti belega človeka, edini pravi veri in bogu škodijo človeštvu, pa jih ni mogoče niti izkoreniniti, niti ni mogoče preprečiti nastanka novih. To velja še posebej za vse človeške proizvode, ki nimajo t. i. dvojne rabe – z nožem režemo kruh ali ubijamo – in so namenjeni samo uničevanju; v te proizvode je človek vložil največ duhovne energije in tehnološke spretnosti. Vse dokler bo za omenjene proizvode človek mislil, da so zanj preživetvenega pomena – kar je pravi *contradictio in adiecto* –, bo ustvarjal, kar je namenjeno samo uničevanju, podrejanju in izkoriščanju drugih. Ker človek ustvarja duhovne in materialne proizvode, za katere meni, da jih potrebuje, potem so atomska bomba ali kemično orožje samo uresničitev zelo jasnih idejnih predstav o tem, kako lahko zadovoljimo svoje potrebe in rešimo problem.

Če razumemo, da je zveza med resničnimi potrebami in resničnimi vrednotami nerazdružljiva, lahko razumemo tudi, zakaj ustvarjamo to, kar nam objektivno škodi. Če človek z ustvarjalnostjo rešuje probleme, gre za probleme, ki so zanj preživetvenega pomena; torej zato, da bom lahko živel skladno s svojimi predstavami (o prav in narobe – z etiko) in ambicijami, moram probleme, ki so mi na poti, rešiti, sicer ne bom preživel. Človek probleme razume kot ovire, ki jih je mora odstraniti (rešiti) zato, da bo lahko zadovoljil potrebe. Z identifikacijo problemov, ki jih hoče rešiti, torej lahko razkrijemo njegove potrebe in njegove vrednote. Problemi so pravzaprav samo nezadovoljene potrebe. Vsaj zame je bistveno spoznanje, da človeško ustvarjalnost narekujejo potrebe iz resničnega življenja, in te potrebe oblikujejo resnične vrednote, ki diktirajo naša ravnanja. Od vrednot (resničnih potreb) je torej odvisno, kaj bomo ustvarili.

Zato ne drži, da ustvarjalnost prehiteva sposobnost človeka, da razmisli in se etično opredeli do posledic ustvarjenega; niti ne drži, da je človek začel ustvarjati proizvode, ki presegajo smisel njegovega življenja. Obratno je res, vse kar ustvari, je zanj tudi zelo smiselno in v korist življenju, kot ga razume. Torej človek, če le zmore, ustvari tisto, o čemer je dolgo razmišljal in do česar se je etično opredelil v trenutku, ko neki – duhovni in materialni – proizvod definira kot potreben; pa naj gre za monoteizem, atomsko bombo in človeški klon ali pa za komunizem, nacizem ali fašizem. To, da naše resnične potrebe oblikujejo naše vrednote in da nam te diktirajo, kaj bomo ustvarili, *cum grano salis* imenujem *peti "zakon" človeške episteme*, spoznavne in ustvarjalne sposobnosti.

Skratka, pomembnejše od vrednot, hierarhično zapisanih v velikih etičnih sistemih, ki jih ustvarijo teologi ali ideologi, so vrednote, ki nastanejo iz resničnih potreb človeka. Zato proizvodi, ki nastanejo iz teh potreb, odražajo resnične vrednote. Pri tem je manj pomembno, ali naše ambicije in ustvarjalno energijo organizira Bog ali evolucija. Skratka, če bomo spremenili potrebe, bomo spremenili vrednote in svoj pogled na sebe in svet; takrat bomo ustvarjali manj duhovnih in materialnih proizvodov, namenjenih proti človeku in naravi. Zato je imel Seneka absolutno prav, ko je rekel “*Ab homine homini cotidianum periculum*” (Človek je za človeka vsakodnevno nevaren). S sedanjimi potrebami/vrednotami smo drug drugemu vsak dan samo nevarnejši.

### **O neuničljivosti idej in praks**

V človekovi duhovni in materialni razpetosti med preteklost, sedanost in prihodnost – simbolizirajo jo spomin, hrepenenje in ambicija – vidim razlog za neuničljivost njegovih idej in praks. Mislim, da tega, kar človek “enkrat” ustvari (iznajde ali odkrije), nikoli več dokončno ne zavrže, ampak znova uporabi bolj sofisticirano (izpopolnjeno in učinkovito). Sofisticiranost je le posledica ustvarjalnosti, ki neznani svet spreminja v znane, in to na nov način (ali, če hočete, na višjem nivoju), ter se nam kaže tudi kot neponovljivost zgodovine. Ukaz papeževega legata iz 12. stoletja “Ubijte vse, Bog bo prepoznal svoje!”, nacistična praksa “Dokončne rešitve judovskega vprašanja” in ubijanje premaganih sovražnikov po letu 1945 v Jugoslaviji ne pomeni samo ponavljanja zgodovine – uporabo iste ideje –, ampak neizogibno sofisticirano (izpopolnitev) starih praks; to je ustvarjanje. To pomeni, da se tisto, kar smo slabega doživeli, lahko ponovi samo kot še slabše doživeto; žal to ne velja za dobro! Slabo se bo ponovilo kot še slabše, če bomo sledili istim vrednotam, torej če bomo imeli iste potrebe kot tisti, ki so nekaj ustvarili (iznašli ali odkrili) davno pred nami.

Nič ustvarjenega ni dokončno preseženo, poraženo ali zastarelo; vse je ponovljivo v hujši obliki. To hujše in zelo redko tudi dobro, moramo razumeti kot ustvarjalnost *par excellence*. Ideje in prakse svetega Pavla, ko je bil še Savel, kako preganjati kristjane, so bile navdihujoče za vse poznejše politične policije, pravi pobožni Alain Decaux; mislim na inkvizicijo, gestapo, NKVD in Udbo. Robespierrove prakse revolucionarnega terorja so komunisti in nacisti samo stopnjevali; ker pa zveze med terorjem in propadom francoske revolucije “niso videli”, so uničili tudi svojo revolucijo. Če lahko verjamem Vidi Tomšič, revolucionarki prvega

ešalona, je Edvard Kardelj vsakič, ko se je vrnil iz Sovjetske zveze, govoril, da bodo Titovi komunisti ravnali drugače kot stalinisti, vendar niso. Če bi ravnali drugače, bi se izneverili temu, v kar so verjeli. Tu sprejemam pomembno trditev Spenglerja o "sodobništvu" in menim, da so bili sveti Pavel, Robespierre in Kardelj "sodobniki"; vse je vodila ista Ideja, s katero so legitimirali nasilje zato, da bi jo uresničili in uporabljene metode so pokazale, kakšen bo cilj, "Raj na tem ali onem svetu". Stoletne katoliške prakse javnega sežiganja knjig in ljudi ter uničevanja grobov so nacisti in komunisti ponavljali z javnim sežiganjem knjig ter sofisticirali s prikritim množičnim uničevanjem ljudi v koncentracijskih taboriščih ter z uničevanjem grobov.

Evgenične ideje Platona, da bi metode pri vzreji izvrstnih lovskih psov uporabili tudi pri ljudeh ali da bi prizadete otroke izpostavili oziroma prepustili smrti, so nacisti z načrtno rasno politiko, prisilnimi sterilizacijami in ubijanjem duševnih bolnikov učinkovito uporabili. Ker je danes evgenika, zaradi "neboleče" genske manipulacije, znova postala moralno sprejemljiva, jo prakticirajo vsi režimi.

Zato so naše resnične vrednote (potrebe) najjasneje vidne v praksah ali proizvodih, ki so namenjeni ravnanju z drugimi, na primer uničevanju in podrejanju drugega. Ne pozabimo, tistega, kar je človek enkrat odkril ali iznašel, torej ustvaril, zato, ker je tisto potreboval, nikoli ne odvrže na smetišče zgodovine, temveč vedno znova uporabi. Ideje in prakse monoteistov (fundamentalističnih katolikov ali muslimanov) in monistov (komunistov in nacistov) tako ždijo v zasedi in čakajo na primeren trenutek, da se vrnejo – morda celo z novimi imeni in utemeljitvami –, ko bo priložnost. Spoznanje o neuničljivosti enkrat ustvarjenega imenujem *šesti "zakon" človeške episteme*.

### **O vidnem in nevidnem svetu, od dejstev do idej**

Človek je to, kar duhovnega in materialnega ustvari, pa tudi, kar si želi ustvariti. V tem nevidnem svetu (upanj, hrepenenj, pričakovanj in hotenj), kjer bivajo resnične potrebe in vrednote, se zbira energija za prodor v zunanji svet. O razmerju med *vidnim in nevidnim človeškim svetom* bolj domnevam, da je nevidni svet vedno večji od vidnega, nekako tako, kot je neznani svet mnogo večji od znanega. Vendar je človekov nevidni svet zelo nevaren, če upoštevamo, kaj je ustvaril, da bi zadovoljil potrebe in rešil probleme. Posebno ko vidimo proizvode, ki jih ustvarimo s pomočjo naravoslovnih znanosti, lažje razumemo namen idej, ki so v njihovem temelju, na primer balističnih raket, strupenih plinov in jedrskih podmornic,

pa tudi človeških grmad, Auschwitza ali Titovega Golega otoka. Zato ni res, da je sodobno življenje tako izčrpljujoče za človeka, da se vse, kar se mu dogaja, dogaja samo na površini in nevidnih globin sploh ni več. Obratno je res, saj iz proizvodov, ki jih fizično vidimo in duhovno občutimo, lahko sklepamo, kako globoko žde ideje, ki jih razumemo šele, ko je prepozno.

Zato nam koristi Platonovo odkritje (ne iznajdba!), da se vse, kar je (dejanskost), kaže v luči idej; Platon namreč razkriva, da je mogoče pravo naravo idej ugotoviti tudi po obratni poti; torej lahko iz dejstev, ki so uresničene ideje, sklepamo, kakšen je resnični namen idej. Če parafraziram Lutra, bi rekel *Factum sui ipsius interpres* (Dejstvo (najbolje) pojasnjuje samo sebe). Iz človekovih proizvodov – materialnih in duhovnih – lahko ugotovimo, k čemu streme razne etike specialistov. Na začetku sem omenil specialna znanja filozofov, mitologov, teologov, umetnikov in znanstvenikov. Platonovo odkritje pomaga nam navadnim; namreč vsem, ki nimamo specialnih znanj, samo navadni razum (*sensus communis*) nam služi kot Ariadnina nit, ki nas vodi, da se ne zgubimo v zapletenih (raz)umih specialistov in njihovih zlonamernih metaforah.

Miselna pot od dejstev do idej je prepričljivejša prvič zato, ker tako lažje zavrnemo moralizme teologov “o šibkosti mesa in moči duha” ali ideologov “o odličnih idejah in slabih ljudeh”, in drugič zato, ker jasnost dejstev razkrije namerno nejasna pisanja. Skratka, iz dejstev lažje prepoznamo (zlo)namernost teologov/ideologov, ki v opisih utopij prikrivajo nasilne metode, ki vodijo v Prihodnost in ki so Prihodnost sama. Nejasno pisanje z dogmatičnimi frazemi – o “skrivnosti vere”, “nezmotljivosti papeža”, o tem, “da samo višja stopnja zavedanja vodi k višjim ciljem” – je humus za (ne)moralni relativizem poklicnih teologov in ideologov, ki, glede na vsakokratno ravnotežje moči, povedo, “kaj so res mislili” sveti Pavel, Akvinski, Marx in Stalin. Kako metafizike in transcendence religij in ideologij delujejo v življenju, torej kakšne so resnične vrednote klerikalcev in komunistov, pove to, kar so ustvarili: grmade in gulagi, religiozne in politične policije.

Zato je intelektualna prehodnost misli od dejstva do ideje in spet nazaj predvsem metoda za razkrivanje prave narave etičnih sistemov (moral, vrednot, vrlin ...) in delovanj, ki iz njih izvirajo; inkvizicija, Gestapo, NKVD in Udba tako niso deformacije, ampak formacije – načrtovani proizvodi – mon(ote)ističnih etik. Kako ideje delujejo v praksi, spoznamo iz dejstev, na primer milijonov pohabljenih, nesrečnih in mrtvih. Res je, da za učenje po poti od dejstev do idej lahko rečemo, da je takrat že prepozno, saj je zlo že storjeno, vendar ne bomo mogli več tarnati, da

se človek ničesar ne nauči iz zgodovine. Obratno je res, človek vedno znova uporablja zle ideje prav zato, ker ve, kako učinkovite so, in ker ve, da jih je mogoče narediti še bolj učinkovite. Zato ni res, da ne razpoznavamo resnične nravi smrtonosnih idej, ki bi jih morali ustaviti, preden se uresničijo, temveč je res, da samo s temi idejami lahko zadovoljimo svoje potrebe in vrednote.

Miselna prehodnost poti od dejstev do idej je metoda, ki razkriva kavzalnost med kolaboracijo domobrancev in maščevalnostjo komunistov; kavzalnost med idejo revolucije in zločini v Barbarinem rovu; kavzalnost med nihilizmom vojne in maščevalnostjo zmagovalcev kot občim zakonom zahodne kulture. Tisti namreč, ki je na Zahodu poražen, mora računati, da bo v zahodni kulturi kaznovan mnogo hujše, kot zahteva “naravna” pravičnost – oko za oko, glava za glavo –; plačal bo z vsemi rokami in vsemi glavami, kazen pa se bo, po biblijsko, raztegnila najmanj na tri rodove potomcev poraženih. Rimska paradigma *Vae victis*, gorje premaganim – Tit Livij jo pripisuje Brennu, galskemu poveljniku, ki jo je leta 386 pr. n. št. izrekel premaganim Rimljanom –, je res svarilni zgled in delujoča vrednota Zahoda. Spopadi v zahodni kulturi so se v 20. stoletju spremenili v biblijsko zahtevo po iztrebitvi in samo porazu nasprotnika. Anglo-ameriški zavezniki so skupaj s Stalinom uničili nacistični režim, razdelili Nemčijo in se maščevali poražencem na primer z izstradanjem do smrti milijona nemških vojakov v dolini Rena po koncu vojne. Tito in komunisti so se po vojni strahovito maščevali poražencem in njihovim potomcem. Zločini so zločini in zaradi zločinov Angloameričanov nad ujetniki niso zločini Titovih in slovenskih komunistov nič manjši. Želim samo poudariti, da je maščevanje delujoča vrednota zahodne kulture in nanjo mora računati vsak poraženec, ki je sprožil vojno, revolucijo, kolaboriral ali prakticiral religiozni ali ateistični totalitarizem. Lustracija je v tem smislu samo blago maščevanje! Intelktualno in praktično prehodnost misli od dejstva do ideje in spet nazaj imenujem *sedmi “zakon” človeške episteme*.

## **Svoboda in odgovornost**

*Libertas omnibus rebus favorabilior est* (Svoboda je človeku najbolj potrebna) pravi maksima, stara 2000 let. Ta svoboda – z republiko, demokracijo in liberalizmom – je tudi največji dosežek zahodne civilizacije in po njej se zahodna civilizacija razlikuje od vseh drugih. In ta svoboda je prav zaradi predvidljivih potreb in zato predvidljive ustvarjalnosti tudi ogrožena. Svoboda in ustvarjalnost sta povezani na poseben način. Ne moremo reči, da brez svobode ni ustvarjalnosti, saj vemo, da najprepričljivejše

umetnine nastajajo v največji nesvobodi, prav zaradi potrebe po svobodi. Lahko pa rečemo, da je, kadar človek živi v svobodi – kadar je svoboden kot posameznik v družbi blagostanja različnih –, manj verjetno, da bo imel potrebo ustvarjati proizvode, ki bodo škodili drugim. Zato lahko štejemo, da je velik dosežek zahodne civilizacije, da demokracije med seboj ne vodijo vojn in da menjujejo oblast brez ubijanja.

Razmislek o svobodi nas torej vnovič vodi k temelju, to je k potrebam in vrednotam. Ker ustvarjamo, kar potrebujemo in kar nam narekujejo resnične vrednote, je logično naslednje: bolj se bomo razlikovali po potrebah, različnejše bodo naše vrednote in bolj bo nepredvidljiva duhovna in materialna ustvarjalnost ter s tem prihodnost. Zato je nujno razumeti, da zahodna svoboda deluje samo, če delujejo njene temeljne vrednote: republika, demokracija in liberalnost; sem spada tudi spoznanje, da je ohranjanje in spodbujanje različnosti nujno za spodbujanje ustvarjalnosti, zavedanje, da nisem svoboden, če tudi drugi ni svoboden, skupno razumevanje, katere ideje nujno vodijo v velike zločine. Zato so nesmiselni pozivi bogaboječih, da se “nekaterih stvari absolutno ne sme delati”, če vemo, da delamo, kar moramo, zato, ker to potrebujemo.

Vsako novo odkritje in vsaka iznajdba v človeku okrepi iluzijo, da je prostor in vse v njem neskončno; tudi iznajdbi mikroskopa in teleskopa sta to iluzijo potencirali in potrdili pričakovanje, da se človeku moralno (vrednostno) ni treba spremeniti, temveč da lahko v nedogled mojstri strategije in tehnologije osvajanja, s katerimi “brutalizira” mikro- in makrosvet. Vendar imamo danes dovolj znanja za spoznanje, da je naša Zemlja omejen in končen prostor z enkratno količino energije in snovi.

Na začetku omenjam odkritja Heraklita, Kopernika in Darwina zato, ker danes bistrijo odgovore na večna človeška vprašanja. Vsaj jaz razumem, da je za Naravo življenje vrednota sama po sebi, kar pomeni, da ima tukajšnje življenje svoj smisel in cilj ter da ga je vredno živeti. Evolucija pa je predvsem metoda, s katero narava življenje ohranja v neštevilnih oblikah. Zato ima vse, kar življenje ustvarja in ohranja – sistem Zemlja z bližnjim vesoljem –, smisel in cilj po sebi ter si zasluži našo posebno etično in fizično skrb. Če kot navaden človek in amaterski aksiolog (iskalec vrednot) pravim, da sta človek in narava sama po sebi vrednoti, ustvarjam temelj etiki, ki ji niso potrebni metafizični in teološki argumenti v prid nujnosti obstoja narave in človeka; nimam pa nič proti tistim, ki z nadnaravnimi argumenti utrjujejo tako etiko.

Življenje je torej vrednota, ki smo jo dolžni ščititi vse do trenutka, ko neki organizem (človek!) začne uničevati življenje v takem obsegu, da se to ne more nadaljevati. Tudi narava uničuje življenja, vendar tako,

da ustvarja nove vrste. Danes vemo, da zna narava zelo dobro skrbeti zase, in domnevam, da bi konec človeka, ki ustvarja proti njej, sprejela z olajšanjem. Tisti, ki radi govore o koncu sveta – zaradi človeške sposobnosti, da naravo uničuje –, verjetno vedo, da ji človek res ni potreben. Narava ima samozaščitne mehanizme, ki jih človek s svojo ustvarjalnostjo uničuje ali nepovratno poškoduje; proti takim se narava brani tudi tako, da z evolucijo sproži samouničevalno ustvarjalnost.

Skratka, ustvarjalnost človeka moramo primerjati z ustvarjalnostjo narave. Naravoslovci, ki listajo prve strani velike knjige Narave – in to je ustvarjalnost *par excellence* –, razkrivajo, da je bistvo ustvarjalnosti narave ohranjanje življenja v nešteti oblikah. Tako kot mnogoterost življenjskih oblik zagotavlja vitalnost Zemlje kot celote, tudi mnogoterost ras in idej zagotavlja vitalnost človeštvu. Mnogoterost je torej sinonim za vitalnost, s katero živa bitja rešujejo probleme. Zato si moramo utrditi spoznanje, da naravi za to, da bi se ohranila, človek ni potreben, saj nam ni dala nobenega dokaza, da je človek več vreden kot katero koli drugo živo bitje ali del nežive narave. Mislim, da moramo v spoznanju, da lahko narava (Gaia) eliminira vrsto, ki ni sposobna reševati problemov, ki jih sama ustvarja, videti določen optimizem, značilen za življenje kot tako.



# Slovenski sodobniki





*Miha Mazzini*



## Leja Forštner z Miho Mazzinijem

**Forštner:** Ste pisatelj, strokovnjak, pa tudi avtor priročnikov s področja računalništva, (filmski) scenarist ter režiser, poznavalec glasbe, pisec člankov, kolumnist in še kaj. Zdi se, da vas človek, ki živi v Sloveniji, skoraj ne more spregledati, vendar se vam je že zgodilo, da za Miho Mazzinija “še nikoli niso slišali”. Bi lahko našim bralcem najprej povedali to zanimivo anekdoto z domačo tiskovno agencijo?

**Mazzini:** Naprej širša razlaga, zakaj zame načeloma še niso slišali: ker ne nastopam na televiziji. To je edini upoštevanja vreden medij za vsesplošno prepoznavnost in ga svetujem vsem, ki jim je do tega. Moram reči, da mi moja anonimnost ustreza, razen seveda v primerih raznih komisij, saj bodo seveda njeni člani prej izbrali nekoga, za kogar so že slišali (v resnici pa so ga samo videli).

Konkreten primer s Slovensko tiskovno agencijo (STA) vsebuje še dodaten element, prislovično slovensko egalitarnost oziroma negativno selekcijo. Idealno je, da nekaj dosežemo vsi skupaj, ker pa to načeloma ni mogoče, mora biti vsaj skupina čim večja. Problem je pri posameznikih, tudi v športu. Nogometni ekipi ne bodo očitali denarja, kadar pa kak športnik, ki se ukvarja z individualnim športom, omeni plačilo, povsem znorijo. Slovenci se pač še nismo zindividualizirali, kar se je večjemu delu Evrope zgodilo v renesansi.

Končno k STA: pomemben ameriški časopis je moj roman izbral za enega najboljših romanov leta, vendar preko naše agencije novica ni šla. Zakaj? Resnično me je zanimalo, v meni je pač ta empirični duh, zato sem kar poklical. Novinarica še nikoli ni slišala zame (= me videla na televiziji) in pomirjen sem odložil slušalko. Kar je ok. Zanimivo, čez nekaj minut je poklical nazaj urednik in ponudil razlago, za katero bi bilo bolje, da bi jo zamolčal: češ, kulturo so že zapolnili, ker so imeli novico o tekmovanju

pevskih zborov v neki vasi. To pa je že območje našega egalitarizma, kjer ima množičnost vedno prednost pred posameznikom.

**Forštner:** Pred kratkim je izšla vaša najnovejša knjiga z naslovom *Duhovi* (2010), v kateri ste nanizali deset kratkih zgodb, pred prvo pa je na dnu strani v drobnem tisku zapisano, da so “vse osebe, kraji in dogodki popolnoma izmišljeni” in da je “vsaka podobnost z resničnimi osebami, kraji in dogodki zgolj slučajna in nenamerna”. Zakaj? Imate (slabe) izkušnje s tem, da se ljudje prepoznajo v vaših zgodbah?

**Mazzini:** Ne. Sem pa to opozorilo začel lepiti zraven po tistem, ko so tožili nekaj slovenskih pisateljev zaradi literature, mene pa zaradi satirične kolumne. Smo pač vstopili v čase denarja in nekateri menijo, da ga imajo pisatelji na pretek. Osli.

**Forštner:** V *Duhovih* ne bežite od aktualnih tem “boleče resničnosti popredmetenega in odtujenega sodobnega sveta”, ampak v zgodbah o nasilju in zlorabah tej držite “rezko trpko ogledalo”, v eni od zgodb ste izpostavili tudi problematičen odnos do zgodovine, za katero trdite, da (pre)pogosto “služi le kot seznam za maščevanja in ne kot učbenik”. Ste zato zgodbo o nemški loteriji oziroma dogajanje v vašem novem istoimenskem romanu postavili v sivino povojnih petdesetih let?

**Mazzini:** Ne. *Nemška loterija* rabi državo, katere meje so zaprte. Prva verzija zgodbe, ki sem jo sestavljal v glavi, se je dogajala v obleganem Sarajevu. V leto 1950 sem jo premaknil iz dveh razlogov. Šibkejši je ta, da zdaj na Zahodu izhaja kup eksploatacijske literature, ki se ukvarja z balkanskimi vojnami, močnejši pa, da sem imel leto 1950 že raziskano, ko sem pisal scenarij za celovečerni film *Paloma Negra*.

**Forštner:** Zakaj je roman *Nemška loterija* (2010) izšel šele zdaj, če ste imeli – sodeč po tem, da ste o njej govorili že v nekem intervjuju leta 2000 – zgodbo in naslov zanjo že (vsaj) pred desetletjem in je bila ta po mnenju takratnih testnih bralcev zelo dobra, torej dolgotrajno popravljanje verjetno ni bilo potrebno?

**Mazzini:** Slovenska družba je poleg egalitarnosti tudi “*self care*” družba, kot to imenujejo antropologi. Ena od značilnosti takih družb je tudi ta, da mora vsak imeti po več služb in še nekaj opravil zraven, da lahko preživi. Kar pomeni, da imam zelo malo časa za pisanje kot nedonosno dejavnost.

Se popravljam: za tipkanje. Pišem lahko tudi med tekom, kolesarjenjem, hojo ... Zato sem prešel na tak način dela – dolgo, dolgo sestavljanje v glavi, v primeru *Nemške loterije* resnično deset let, potem pa hitro tipkanje, za *Loterijo* samo štirinajst dni. Popravljanje potem spet vzame več časa, a ga lahko opravljam po koščkih. Tipkanje pač mora biti narejeno v kosu, zato si vzamem dopust.

**Forštner:** Tudi recenzentka je *Nemško loterijo* “brez dvoma” označila za “dober roman”, toda kot pravite, pozitivnih kritik za svoje literarno ustvarjanje niste ravno vajeni, saj ste prve dobili šele za zbirko kratkih zgodb *Trenutki spoznanja* (2007), se pravi dvajset let po izidu literarnega prvenca. Čemu pripisujete spremenjen kritiški odnos do vašega dela? Gre le za menjavo generacij v slovenski literarni kritiki ali v kontekstu sodobne slovenske proze vaša literatura ni več tako “drugačna” in je zato bolj sprejemljiva?

**Mazzini:** Oboje, verjetno. Generacija se je res zamenjala, čeprav osnovno programiranje nekega naroda ni odvisno od generacij, to je podstat, ki se spreminja počasi, preko stoletij. V primeru mladih kritikov logično, saj njihovi učitelji in profesorji poleg znanja prenašajo tudi substanco slovenstva. Šolstvo je pač eden od stebrov države in to funkcijo pri nas opravlja zelo dobro, verjetno še edino to.

Slovenstvo v literaturi vključuje pasivnega junaka, trpljenje brez razloga, cagavost, brezizhodnost, skratka janzenizem. Na slogovni ravni čim več pridevnikov, nabuhlost, na miselni pa nezmožnost formuliranja idej. Moj ideal v pisanju je vedno bil Fred Astaire v gibanju: na videz elegantno in lahkotno, brez odvečnih gibov, jasno in ostro. Kar samo pomeni, da je v ozadju toliko več treniral in poskusil toliko več kombinacij, preden je prišel do prave. Skratka, bralcem nočem dajati polizdelkov.

Pred nekaj leti sem naredil raziskavo o tem, katere novice Slovence najbolj zanimajo. Porazdelitev ni bila normalna (malo tujine, malo domačih, zdravje in trač), marveč so bile same domače, in to samo črna kronika. Slovenija je izjemno introvertirana država, katere obzorje je lastni poppek. Nikoli, ampak nikoli nisem bil tak – že kot mulc sem pohlepno bral tujo literaturo in sledil tujim časopisom, kolikor je bilo v socializmu pač mogoče. Danes je seveda doba interneta in verjetno bi se mi takrat z današnjim dosegom širine zmešalo od obilja. Kar je verjetno splošen pojav, zato so naša socialna omrežja zelo lokalna – poglejte FaceBook in kako malo tujih “prijateljev” imamo na njem.

**Forštner:** Kako sploh sodite o sodobni slovenski literarni produkciji? Pred dobrim desetletjem ste v nekem intervjuju dejali, da “v Sloveniji izide ena dobra knjiga na leto”. Jih (je) danes kaj več?

**Mazzini:** Iztrgani citati, huda težava. Citat je res moj, a iz kolumne, v kateri sem se lotil naše scene matematično in statistično. Dva milijona nas je, torej neko – niti ne veliko – mesto na svetu. Pa imamo na stotine vrhunskih pisateljev, pesnikov, slikarjev, glasbenikov. Do tega enega romana sem prišel iz obratne smeri, računal sem, koliko romanov izide v Ameriki, delil s številom prebivalstva – mar res mislite, da v Ameriki izide 150 dobrih romanov letno? A, dajte no! Pri nas pa jih, če vzamemo le kresnikove nominirance, produciramo neprimerno več glede na število prebivalstva. Kolumno sem končal z vprašanjem, saj vidim v grobem le dve možnosti: da smo umetniški nadljudje ali da imamo nižje kriterije. Vprašanje je ostalo neodgovorjeno. Koliko dobrih romanov izide v Sloveniji, pa nisem vedel ne takrat in ne vem niti zdaj, saj ne preberem vseh.

**Forštner:** Za domačo literaturo ste dejali tudi, je večina te “zatežena”, saj je v njej “preveč izpovedi” in vas zato “ne zanima”, pred kratkim ste to celo znanstveno dokazali. Tako imate zdaj dobresedno v žepu “zdravniško potrdilo, da vas zgodbe, ki so pri nas kritiško cenjene, ne zanimajo”. Povejte nam prosim več o tem “poskusu”, ki je pravzaprav del vašega raziskovalnega procesa pri pripravi doktorske disertacije z naslovom *Kreativni proces pri pisateljih*.

**Mazzini:** Moški se pač radi igramo s tehničnimi napravami, taki smo. Pod magnetno resonanco (in tega poskusa ni treba dati v narekovaje) sem bral literaturo, ki me zanima, tako, ki me pusti hladnega, bral sem svoj roman in ga ustvarjal. Zelo zanimive razlike v možganih, moram reči. Bral sem tudi eno od kritiško nagrajenih knjig in imam slike o tem, kako zelo me je pustila hladnega.

**Forštner:** Kako pa napreduje pisanje doktorata? Nam že lahko zaupate kake pomembne ali vsaj zanimive ugotovitve oziroma sklepe?

**Mazzini:** Nekako sem vedno mislil, da doktoratov res ne bi smeli objavljati v knjigah. Evo, zarečenega kruha se največ poje. Le napisati ga moram do konca. :) Ugotovitev je precej, zanimive so vse: za Slovence verjetno najbolj, da alkohol ne pomaga pri ustvarjanju, lahko pa blaži obdobje med

dvema ustvarjalnostma za tiste osebkke, ki so karakterno bolj švohotni. In mogoče še ta, da bolj ste poetični, manj razuma rabite. :)

**Forštner:** V eni od slovenskih revij sem prebrala, da ste se v okviru tega ustvarjalnega procesa odpeljali celo v “neko budistično zavetišče v Italiji”, kjer ste se dali za deset dni zapreti v totalno osamo, da bi meditirali, česar ste se že vnaprej blazno veselili. Kaj nam lahko poveste o tej izkušnji?

**Mazzini:** Da je deset dni klečati pri miru zelo boleče. In ko sem pred odhodom povedal, česa vsega ne bom smel početi (ni spolnosti, ni govorjenja, ni ...), so vse ženske zavzdihnile: “Kaj, ni spolnosti?”, moški pa: “Kaj, ni govorjenja?”, kar me je zelo presenetilo. Ne vem, kam je šel ta mačizem, zdaj bi ga mogoče že čisto malo spet rabili. Šala, šala.

Iskal sem način, kako zmanjšati količino informacij, ki jih telo dobiva iz okolja. Razne komore in samice so odpadle, ker je manko prehud in potem možgani nadoknadijo sami, s halucinacijami, če zadeva dlje traja. Klečanje pri miru z zaprtimi očmi, blaga hrana dvakrat dnevno, nobenega dotikanja, malo premikanja, pa vseeno ni tako radikalno zmanjšanje, da bi možgani krenili v lastno produkcijo.

Šel sem zato, ker sem že davno opazil, da mi zadostujejo trije ali štirje dnevi počitka, in že začnem v glavi pisati roman. In sem se vprašal, če ta počitek spremenim v izolacijo, bo delovalo močnejše? Bo sploh delovalo? Je, a podrobnosti so stvar doktorata. Predvsem me je zanimalo, če bom imel več časa in pozornosti opaziti, kako ustvarjalni proces krene in izbruhne – sem, poskus je bil torej uspešen.

**Forštner:** V zadnjih letih precej pogosto zahajate v tujino, tudi čez lužo, kjer ste (po)znani kot t. i. “*Random House author*”, torej pisatelj, ki objavlja pri eni največjih vseameriških založb, na kar ste “neskončno ponosni”. Opišite nam prosim na kratko svojo ameriško zgodbo o uspehu.

**Mazzini:** Takole: sam sem bil zelo presenečen, ko so me predstavljali po Ameriki in sem pač rekel, da sem pisatelj. In so vsi prikimali, aha. Nato je sprva vedno tisti, ki je bil zraven, dodal, da sem “*published*”, torej objavljen avtor. In potem so se globoko priklanjali, češ, čudo. Le trije odstotki rokopisov najdejo agenta in nekaj od teh potem založnika. Obenem so lokali polni natarjev, ki so v resnici pisatelji, torej ljudje, ki točno vedo, kako težko je postati objavljen avtor pri količkaj ugledni založbi. Če dodam še, da sem tujec in da Amerike tuja literatura ne zanima ravno,

saj je prevedenih knjig znotraj tistih treh odstotkov za zelo majhen delež, vse skupaj že res meji na neverjetno.

Po drugi strani sem zadovoljen tudi zato, ker sem pač za tisti trenutek, ko se je dalo, rahlo odprl vrata tudi ostalim iz Slovenije. Sam sem priporočil Bartolovega *Alamuta*, ki je kmalu zatem izšel, pa Pahorjevo *Nekropolo*, ki je izšla že nekoč prej, ampak za ponovno izdajo. Nato še antologijo slovenske kratke zgodbe, ena od založb je pokazala zanimanje za Slovenijo in so sami poiskali še besedili Maje Novak in Erice Johnson Debeljak. Hej, ni slabo. Nato je seveda usekala kriza. Založbe in knjigarne so začele propadati, založnikov se je polotila panika, zmeda še kar traja.

**Forštner:** Vaš uspeh dobiva še večje razsežnosti ob dejstvu, da vas je v Ameriki pravzaprav težko prodajati in/ali tržiti, saj nimate nobenega t. i. "hitrega označevalca". Bi lahko bralcem Sodobnosti pojasnili, kako pravzaprav deluje ameriški literarni trg?

**Mazzini:** Če hočete prodati vsaj toliko izvodov, da pokrijete stroške izdaje založbi, morajo najti način, da pritegnejo pozornost bralcev. V Ameriki izide okoli dvajset knjig na uro, se mi zdi, kar pomeni, da skoraj vse takoj padejo v brezno pozabe. Zato sem tako vesel za *Hanno* (roman *Telesni čuvaj* (2000) je pri ameriški založbi Scala House Press izšel pod naslovom *Guarding Hanna* (2002), op. L. F.), ki je izšla že trikrat, pri dveh različnih založbah, pravo čudo. Čeprav nisem nikoli prodal toliko izvodov, da bi kaj zaslužil jaz ali založnik.

Načeloma avtor ne kontaktira založnika, marveč agenta. In ker je že agenta tako težko dobiti, se zdaj pojavljajo predagenti itd. Naval je, kot sem že rekel, strašen.

Sistem v osnovi pa je enostaven: pripravite dokaj standardno predstavitev svojega romana in jo pošljete agentu. Ta vas zavrne. Ponavljate. To je to. Vsakič, ko govorim o tem, dodam opozorilo: če agent hoče od vas denar, je goljuf! Agenti so plačani od tega, kar prodajo založbi. Obstajajo imeniki agentov in priročniki o tem, kako jih kontaktirate.

Na žalost boste morali vse financirati sami, vključno s prevodom, saj Javna agencija za knjigo (JAK) živi v nekem drugem svetu. Njim morate za financiranje prevoda prinesiti pogodbo z založnikom, torej v narcisoidnosti malega naroda menijo, da cel svet razume in bere slovensko. Žal ne, torej se na razpise JAK ne morete prijavljati. Jaz prevod financiram sam, če potem pridem do pogodbe – enkrat je vmes minilo celo desetletje –, zaprosim za sredstva.



**Forštner:** Med ameriškim in slovenskim literarnim trgom nedvomno obstajajo bistvene razlike, pa vendar – bi lahko med njima potegnili tudi kakšne vzporednice, našli kakšne podobnosti?

**Mazzini:** Slovenski pisatelj kljub vsemu bolj zasluži od ameriškega. V Ameriki ni honorarjev, so samo predujmi na pričakovano prodajo. Če vaša knjiga ni namenjena širokemu tržišču, pričakovane prodaje ni, torej ni predujma. Pika. Večina knjig se proda v ravno takih nakladah kot pri nas. Resno. Za poezijo je 1000 izvodov dobra številka. Roman označijo za komercialnega, če se proda več kot 5000 izvodov. Primerjajte te podatke s številom prebivalcev. In če avtor dobi od sedem do deset odstotkov, lahko računate sami – če slovenska založba dobi subvencijo in se drži pogodbe, slovenski avtor dobi več denarja kot dokaj uspešen ameriški avtor. A Amerika je zgrajena kot loterija – večina ljudi gara za male denarje ali zastonj, ker obstaja upanje na glavni dobitek. Včasih ga podelijo, seveda, a vsi ostali še naprej upajo in garajo.

Kadar koli beseda nanese na subvencije, se vedno najdejo pametnjakoviči, ki začnejo vpiti, da bi jih morali v Sloveniji ukiniti, naj trg pokaže. Trg je že pokazal: Atomik Harmonik in Damjan Murko. Vse ostalo mora nekdo plačati. Ker je zahtevnejših kupcev premalo, bodo to očitno davkoplačevalci, če želimo kaj več od Harmonik Damjana.

V nekaj pogledih se je slovensko založništvo začelo ravnati po ameriškem. Recimo v založbah, ki jim plačate, da vam izdajo knjigo (Američani imajo niz “*vanity publishing*” založb), ali v tem, in to me je res presenetilo, da po literarnem večeru obiskovalci kupijo knjigo in se postavijo v vrsto za podpis. Ameriški knjigarnarji pravijo temu “odstotek prepričljivosti” in vam ga povedo po vsakem nastopu – toliko obiskovalcev, toliko prodanih knjig, torej je ta odstotek lahko izračunati.

**Forštner:** Očitna ločnica med obema literarnima trgoma je zagotovo ta, da ste v Ameriki pravzaprav del pisateljske elite, medtem ko je vaš status v Sloveniji že vrsto let “poseben” predvsem v tem smislu, da ste edini pisatelj, ki kljub številnim izdanim knjigam, mnogim nagradam in newyorški agentki, ni bil niti enkrat povabljen v katero koli kulturno oddajo na televiziji, pa tudi DSP vas ni samoiniciativno nikoli nikamor poslal. Kako sprejemate to dejstvo?

**Mazzini:** Budistično. Realnost je pač treba sprejeti. Nočem delati krivice in moram takoj povedati, da me je moški glas poklical po *Telesnem čuvaju* in me vprašal po 20-sekundni izjavi za RTV. Sem že hotel reči da,

pa me je prešinilo, da je *Čuvaj* verjetno moja dvajseta knjiga, torej sem presegel magično mejo sekunde na knjigo. Sem si rekel, raje počakam na celo minuto, hvala.

Kultura na RTV je v mnogočem podobna tisti v šolah, torej temelj slovenstva. Sprva sem hotel za doktorat delati slovenske posebnosti, razčleniti slovenstvo, vendar sem potem raje izbral bolj osebno temo. A beležke in opažanja o slovenstvu ostajajo – uporabljam jih v svojih sredinih kolumnah na Siol.net. Si predstavljate, da bi v živo povabili v kulturno oddajo človeka, ki členi in analizira slovenskost samo? Kaj pa, če rečem kaj nepredvidljivega?

**Forštner:** Se vam zdi, da je kateri od domačih pisateljev v tem pogledu privilegiran; da se torej (pre)pogosto pojavlja v (sicer redkih) kulturnih oddajah in rubrikah na televiziji?

**Mazzini:** Če pisatelji vedno pišemo za bralce, se mar moramo tudi vedno pojavljati? Ameriški založniki to jemljejo kot nekaj samoumevnega, a ravno tam se je skrilo in umaknilo nekaj znamenitih avtorjev. Pri nas naj bi veljala utvara o skromnosti in pridnosti, pa ne moreš odpreti niti konzerve, ne da bi zagledal iste obraze.

Kot sem že rekel, v meni je empirični nagon – ko so pognali Cobiss, torej desetletja nazaj, in sem lahko spremljal, ali omenjanje v kulturni oddaji na RTV dvigne izposojno določene knjige v knjižnicah, sem ugotovil, da povezave ni. Torej se pisatelj, ki gre v kulturniško televizijsko oddajo zaradi promocije, hudo moti. Če gre zaradi lastnega narcizma, potem je prišel na pravo mesto. Vmes pa obstaja, kot sem omenil na začetku, koristna količina televizijskega pojavljanja – ravno dovolj, da vas člani raznih komisij prepoznajo.

**Forštner:** Ker ste prepričani, da “pri nas ljudje, ki odločajo o kulturnih stvarih, niso ljudje, ki bi veliko brali, ampak ljudje, ki veliko gledajo televizijo”, pravite, da vam nepojavljanje na njej “zelo škodi”. Ali verjamete, da tako zelo, da (tudi) zaradi tega niste bili niti enkrat samkrat nominirani za kresnika, čeprav ste “praktično ves svoj opus napisali v času, odkar obstaja ta nagrada”?

**Mazzini:** Ne, pri teh nagradah ne gre zato. Dolga leta sem delal kot programer in strokovnjak za zbirke podatkov. Tako še zdaj vodim evidenco članov žirij, in če bi jo opremil še z njihovimi osebnimi povezavami, bi prišel do zabavnih rezultatov. Slovenija je majhna, nikoli ni iz “*self ca-*

re” skupnosti postala zares država. Torej se vse zgodi na nivoju majhnih skupin, poznanstev, uslug. “Outsider” ima možnost le, če so skupine v pat poziciji in potem raje izberejo enega, ki ni ne vaš ne naš, ampak potem še pred drugo knjigo pričakujejo, da se bo pridružil prvi ali drugi skupini. V Sloveniji nas obstaja nekaj samotnih jezdecev, in če bi začeli sodelovati, bi nastala močna klika – problem je v tem, ker očitno nismo kar tako samotni jezdec.

**Forštner:** Kako komentirate dejstvo, da vaš roman *Telesni čuvaj* (2000) ni bil primeren za nominacijo zanj, pozneje pa je bil v angleškem prevodu (*Guarding Hanna*) nominiran za prestižno International IMPAC Dublin Literary Award, ki velja za “največjo in najbolj mednarodno nagrado na svojem področju”?

**Mazzini:** *Hanna* je bila v Srbiji recimo izbrana za eno najboljših prevedenih knjig leta, česar sem se zelo razveselil. To, da je v Ameriki izšla leta 2002 in je še vedno v tisku, tudi meji na čudež. Veseli me seveda zato, ker je bil ravno to tisti roman, pri katerem mi je prekipelo. Pri nas si je eden glavnih kritikov norčeval iz njega, češ, a s tem bo šel Mazzini v tujino, ha, ha, ha. E, bomo videli. To je ta moj balkanski inat, obožujem njegovo koristnost, kadar je v majhnih količinah. In smo videli. Kritik se nikoli ni opravičil. Hotel sem reči, da sem potreboval drugo mnenje – je možno, da s tem, kar pišem, pridem med tiste tri odstotke? To me je zanimalo.

**Forštner:** Mislite, da si boste kdaj “prislužili” nominacijo za kresnika ali ga celo osvojili? Si to sploh želite?

**Mazzini:** Ko si mlad, rabiš take zunanje potrditve vrednosti tega, kar počneš, seveda. Pri mojih letih in pri tem, da resno raziskujem ustvarjalni proces, so mi določene zadeve že jasne. Kresnik tega ne bo spremenil. No, denar vedno prav pride. :)

Se je pa pojavil drug problem. Slovenija je dežela birokracije, ki je bila izumljena zato, da se odgovornost skrrije. Torej pri nas kulturne institucije nimajo umetniških vodij, ki bi lahko odločali sami skozi svoj mandat, na koncu pa bi Ministrstvo pač pogledalo njihovo uspešnost, marveč imamo brezoblični stroj brez odgovornosti, ki hoče vse točkovati, vse naj bi bilo strokovno, uradno, hkrati pa tako služi kot odeja mnogim mahinacijam.

Kar pomeni, da moram, če želim zaprositi za financiranje prevoda (ki sem ga že itak sam plačal), izpolniti vsako leto več formularjev. In vedno več jih bo. Kot je zapisal Nabokov v svojih spominih, manjša je

država, trša in večja je njena birokracija. Tako so na Agenciji za knjigo pogruntali, da bi pri financiranju prevodov točkovali avtorjeve nagrade. Pazite – domače nagrade! Ki seveda mednarodno nič ne pomenijo. Ok, pa točkujmo. Moj problem postaja to, da domačih nagrad nimam, torej me je po točkah že davno prehitela moja generacija, pa tista za mano, zdaj sem vzporedno že z mladinci, še nekaj let in me bodo prehiteli tudi oni. Skratka, avtor z verjetno največ izkušnjami in solidnimi možnostmi, kar se ameriškega trga tiče, ne bo mogel več sodelovati na razpisih, ker ga bodo vedno prehiteli tisti brez izkušenj, kar je super, ampak tudi oni brez možnosti, kar je pa zapravljanje davkoplačevalskega denarja.

Čisto slučajno sem lani na vrtu nekega kafiča slišal dva člana komisije, ki sta razpredala o tem, da Gregorčičevih pesmi ne smejo financirati, ker Gregorčič ni dobil nobene domače nagrade. Bizarno.

**Forštner:** Kot pravite, ste prepričani, da ste tudi pred prestižno Prešernovo nagrado “varni”, da pa ste več let dobivali vabila na Prešernovo proslavo, ki ste jih skrbno hranili, a so ta pred nekaj leti nehala prihajati. Zakaj zdaj niste več (niti) med povabljeni?

**Mazzini:** Pojma nimam. A res mi je žal za tista vabila. Prvo, ki sem ga dobil, je bilo za zadnjo vrsto balkona. Naslednje leto sem napredoval za nekaj vrst. Pa leto zatem tudi. Prišel že do drugega balkona. Potem začel padati nazaj in izginil. To so bili še predinternetni časi, danes bi naredil podstran na svoji spletni strani z naslovom *Miha Mazzini – Eine Karriere*. A žal so vabila zgorela v požaru.

Moram pa reči, da nerad obiskujem razne prireditve, tako da je vabil zame škoda. Čeprav zna včasih biti ok. Zadnja kulturna prireditev, ki sem se je udeležil, je imela nekaj opraviti s Playbojevimi zajčicami in je bilo fajn.

**Forštner:** Že zgodaj ste se zamerili predvsem močni kliki okrog *Literature*, za katero pravite, da vam “ni nikoli oprostila”, da ste svoj prvi roman *Drobtinice* (1987) izdali pri Prešernovi družbi, in čeprav ste tudi sami dolgo verjeli, da ste “zajebali”, se je ta odločitev izkazala za odlično, saj je bilo (raz)prodanih neverjetnih 54.000 izvodov. Toda po uspehu tega romana ste imeli velike “težave sami s seboj”. Povejte nam več o tem.

**Mazzini:** Jah, do tridesetega leta naj bi se človek razumsko in čustveno soočil z otroštvom in se vzpostavil kot posameznik. Malo sem zamujal, priznam, vzelo mi je dlje. Kar se kreativne plati tiče, pa velik uspeh prvega romana premakne avtorja v stanje zmagovalca, torej nekoga, ki je

v nevarnosti, da izgubi stik z realnostjo. Nezavedno poskuša najti svoje meje – če napišete roman o bosanskih delavcih v jeseniškem getu, mar zmorete nekaj diametralno nasprotnega. Recimo ... Skratka, napisal sem povsem nasproten roman, ki pa ni bil vreden počenega groša. In pustil sem ga ležati, ga prebral še enkrat, nato pa pritisnil tipko SHIFT-DEL (to je tista tipka, ki datoteke ne vrže v koš, marveč jo takoj nepovratno izbriše). Torej, polomil sem si ustvarjalne zobe, a s tem nikomur škodil – nisem zapravljajal denarja davkoplačevalcev in ne časa bralcev.

**Forštner:** Še večje težave ste imeli ob izidu *Drobtinic* z domačo literarno kritiko, ki je dve leti o njih molčala, nato pa presodila, da se je prodalo preveč izvodov, da bi lahko bil ta roman kaj vreden. Se vam zdi, da uspeh oziroma priljubljenost literarnega dela med bralci danes še vedno pogojeta (beri znižujeta) stopnjo umetniške vrednosti, ki mu jo priznavajo slovenski ocenjevalci kakovosti?

**Mazzini:** Pri *Drobtinica*h mi je neverjetno to, da se jih še danes, po 20 letih, sposojajo v knjižnicah. Se vprašam, kako dolgo pa lahko živi knjiga? A so jo 15 let pozneje tudi v Ameriki izbrali, kot sem že rekel, za top knjigo. Očitno dolgo, čeprav tistih časov ni več. Gre pa za roman o iskanju identitete, to pa je aktualna tema, vedno bolj.

Poglejte, srbski pregovor pravi: “*Rđavom kurcu i dlaka smeta!*” Se opravičujem damam, vključno z vami, ampak če se roman ne bi prodajal, bi rekli, evo, nič ni vreden. Ker se je, tudi ni bil. In tako dalje.

Dejansko ne gre zato. Gor sem raste pri janzenistično klerikalni stari mami, torej sem raste v srčiki slovenstva, kot ga je zacementiral Cankar. In vse, kar počnem, dreza v to srčiko, in to njeni glavni zagovorniki čutijo. *Drobtinice* zelo nezavedno, bil sem mlad, seveda, *Nemška loterija*, moj zadnje objavljeni roman, pleše čez te stereotipe kot Fred Astair, upam. Z vsem, kar sem, pa žalim frustracijo teh ljudi. Hvala Bogu!

**Forštner:** *Drobtinice*, ki vsaj med bralci nedvomno veljajo za kulturne, so tudi prva slovenska e-knjiga. Kaj vam pomeni to?

**Mazzini:** Pragmatično: bil sem urednik in pisal sem članke o računalnikih. Neko knjigo je bilo treba narediti za prvo e-knjigo in za *Drobtinice* imam avtorske pravice.

**Forštner:** Sami sicer verjamete, da bo literatura v obliki knjige vedno ostala, ker je knjiga “najbolj popoln medij za prenos duš”. Lahko to prosim obširneje utemeljite?

**Mazzini:** Rekel sem tisto v navednicah, ne pa tistega prej. Literatura bo obstala, knjiga kot medij pa ne, oziroma le v luksuznih bibliofilskih izdajah malih naklad. Problem govorjenja o e-knjigah je v tem, da govornici ne ločijo med knjigo (medijem) in knjigo (vsebino). Ljudje hočemo vsebino, pa najsi bo ustno, zapisano na ploščah, pergamentu, papirju, briga nas – vsebina nam je važna. Je pa seveda res, da medij na vsebino vpliva. Smešno mi je bilo, ko sem začel uporabljati bralnik *Kindle*, kjer so strani pol krajše kot v knjigi, in me je motil dodaten gib obračanja strani, ker je bil preprosto prezgoden.

Če pogledava glasbo, sem gor zrastel ob poslušanju vinilnih plošč, kjer ena stran traja največ 20 minut, nato morate vstati in ploščo obrniti za novih 20 minut. Na cedeju je 40 minut te plošče kar v kosu – in nikoli se nisem prav znebil želje po pavzi na sredini, dostikrat mi misli tam kar odplavajo, telo je preveč navajeno prejšnjega medija.

Aja, če nič drugega: pri e-knjigah se je vzpostavil standard, da lahko prvo poglavje dobite brezplačno. Kar pomeni, da bomo priča briljantno napisanim prvim poglavjem in zelo slabim naslednjim.

Zdaj pa k prenosu duš: zgodbo pisatelj sestavi v lastni glavi iz lastnih procedur in shem, spominov in čustev. Nato jo zapiše na medij, ki ga dobi bralec in ki začne odkodirati znake, s katerimi je zgodba zapisana. V lastni glavi sestavlja zgodbo iz njegovih procedur in shem, spominov in čustev. Natančen prenos je torej nemogoč, a ker bralec sestavlja sam, ima občutek udeležnosti v zgodbi – več mora sestavljati pri literaturi kot pri filmu, torej je občutek udeležnosti večji. Ker je vložil več truda, seveda, zgraditi je moral več sveta. Vsekakor čudovita izkušnja.

**Forštner:** Ker je e-knjiga “bolj profitabilna” od tiskane knjige, je danes “poplava elektronskih izdaj na internetu podobna vesoljnemu potopu”, toda kot pravite, je “99,99 % teh umotvorov čisto sranje”, zato naj bi bralec, ki mora danes plačati dolar avtorju, kmalu raje plačal “dva dolarja založbi, ki s svojim imenom jamči, da je knjiga vsaj berljiva”. Se to danes dejansko že dogaja?

**Mazzini:** Da, vse po vrsti. Založba bo jamčila tudi, da je knjiga lektorirana in berljivo postavljena, avtorji sami imajo dostikrat precej čudne standarde. Vse gre v smer priporočil. Če je še pred nekaj leti človek, ki je hotel zapravljati čas, šel na Google, torej na iskalnik, in kar nekaj iskal, gre danes na FaceBook, torej v svoje socialno e-omrežje, pogledat, kaj mu priporočajo “prijatelji”. Knjigo izda vsak. Natipkate jo v vašem programu in danes se morate še malo mučiti, da jo pretvorite v pravo obliko.

Ne dvomim, da bodo naslednje različice programov za pisanje že imele v meniju možnost "Shrani kot e-knjigo". Tako knjigo reklamirate na svojem blogu, prodajate pa jo v eni od e-trgovim (vsi jih delajo, od Appla dalje). Ne rabite založnika, nikogar. Rabite pa žig, priporočilo kakovosti.

Spotoma, Evropa je tule naredila strašno napako: e-knjige so uvrstili med storitve, torej zanje velja visok davek. Ups, ups, ups. Jih bomo pa kupovali prek Amerike in ne prek EU trgovin.

**Forštner:** Ko sva ravno pri založbah in založnikih; vi trdite, da slovenskim večinoma "ne diši postprodukcija" oziroma da "premalo naredijo za avtorja in knjigo po izidu", zaradi česar ste pred leti dejali celo, da vas zanima predvsem pisanje knjig ter veliko manj njihovo izdajanje. Še vedno čutite tako?

**Mazzini:** Da, vedno bolj. To je pa črna plat subvencij – če vam država pokrije stroške za knjigo in primakne še dobiček, potem niste zainteresirani za postprodukcijo, marveč za izdajo naslednje subvencionirane knjige.

**Forštner:** Poleg tega da so pri nas avtorski honorarji tako mizerni, da "mora človek, da bi živel na minimumu, na leto napisati dvanajst dram, če ima familijo, pa štiriindvajset", vidite največjo grožnjo domači literaturi v tem, da smo Slovenci ne le sovražni do kakršnega koli avtorskega dela, ampak da smo na neki način celo "vzgojeni" tako, da avtorskih pravic nihče ne spoštuje. Je zdaj to področje bolj(e) urejeno?

**Mazzini:** Avtorski honorarji so mizerija, ni kaj. Ampak še vedno boljši kot v Ameriki, kjer jih ni, kar sem že povedal. A na srečo se je od takrat, ko sem zapisal ta stavek, spremenilo na bolje. Malenkost za večino avtorjev prispeva knjižnično nadomestilo, več štipendije, o katerih nujnosti sem takrat pisal. Hvala Bogu, so, in višje so za avtorje, ki so svobodnjaki. Sem bil skoraj dve desetletji in ne zavidam nikomur.

Slovenci nismo sami po sebi sovražni do avtorskega dela kot takega, marveč do izstopanja iz naše enakosti, egalitarnosti. V tovrstnih družbah z negativno selekcijo je dovoljeno eno samo odstopanje, in sicer pozicija klovna oziroma dvornega norca. Pisatelj, ki se torej ne zapija in ne blebeta, je sumljiv – kaj si pa ta misli? A bi bil drugačen, bi bil nekaj več od nas? Problem, problem.

**Forštner:** Glede na to, da so vaši romani prevedeni v več tujih jezikov oziroma da ste z njimi več kot uspešno prodrli na tuje literarne trge, nam boste najbrž brez težav pojasnili, kako so te stvari urejene drugod po svetu.

**Mazzini:** Fascinantni so mi Američani, ki so jim spoštovanje avtorskih pravic vbili že skoraj do genov. Pazite, jasno mi je, da je tudi tam določena količina piratstva in presnemavanja, seveda je, a dejansko se mi zdi, da je svoj delež k temu prispevala neverjetna aroganca glasbene industrije, ki si je v lastne noge streljala z mitraljezom.

Impresioniral me je običaj, ki velja po glasbenih klubih ali knjigarnah po literarnem večeru. Vstopnine ni, a če ste obiskovalca prepričali, kupi knjigo/ploščo kot znak podpore.

Avtorske pravice so seveda stvar dogovora – če bi ga nenadoma ves svet nehal spoštovati, bi prišlo do težkega kolapsa in hkrati do manjšanja ustvarjalnosti. Če pa so spoštovane prestrogo, to prav tako vodi do manjše ustvarjalnosti.

**Forštner:** Kako so v tujini zainteresirani za vaše filme? Znano je, da so bile na primer *Sladke sanje* nagrajene na več mednarodnih filmskih festivalih. Zanima me, ali se je ta oziroma kateri koli od vaših filmov kdaj tudi dejansko predvajal v tujih kinematografih?

**Mazzini:** Ne. Moje izkušnje s filmom so malenkostne, moram reči. Egalitarna družba lahko reši podeljevanje subvencij na literarnem področju dokaj elegantno: vsakemu da kako malenkost, pa so vsi zadovoljni. Pri filmu tega ne more; film pač stane tisti milijon, in to je to. Ne morejo denarja razdeliti med tisoč kandidatov, marveč med tiste tri ali koliko filmov se zdaj pri nas že posname letno (spotoma, v vsaki državi, kjer jih je manj kot deset, ni utečene filmske produkcije, kar se na izdelkih pozna).

*Sladke sanje* so šle po festivalih in so tudi bile mišljene kot festivalski film. Gledalcev so pri nas imele okoli 20.000, če me spomin ne vara. Sem bil razočaran nad obiskom, priznam.

**Forštner:** Vaša zadnja filmska produkcija se predvaja kar na internetu. Kaj (bistvenega) nam lahko poveste o t. i. "mednarodnem spletnem filmskem projektu" z naslovom *Zelo preprosta zgodba* (*A Very Simple Story*), ki je prejel nominacijo za nagrado Prix Europe?

**Mazzini:** Ja, to je pa kategorija "v sili hudič še muhe žre". Rad imam film in rad tudi kakega posnamem. Kaj pa lahko človek naredi brez financ, s sposojeno kamero in le s prijaznim sodelovanjem igralk in kolegov? To je to, ta minimum. Smešno pa je bilo v Berlinu, med nominiranci, ko je vsak moral na odru povedati, koliko je potrošil za projekt, pa je angleški BBC omenjal sto tisoče funtov, ZDF toliko evrov, jaz pa ... Ha, ha.



**Forštner:** Kakšne so prednosti tovrstnega projekta v primerjavi s “kласično” filmsko produkcijo?

**Mazzini:** V principu gre za samozaložbo – vse narediš sam. To lahko počneš do določene meje, a za pravi celovečerec pač ne zadostuje.

**Forštner:** Ob dejstvu, da ste v Angliji uspešno končali podiplomski študij scenaristike vsekakor niste amaterski filmski ustvarjalec, pa vendar so domače programske komisije vrsto let redno zavračale vaše scenarije, s katerimi ste zato večkrat odšli v tujino, tam spoznali nove ljudi in jih z njihovo pomočjo izboljšali, ter tako vsakič naredili nov korak naprej v svoji karieri. Ali tudi danes vaša “pot do slovenskih src vodi le preko tujine”?

**Mazzini:** Tja, ti scenariji. Zdaj sem v fazi, ko v glavi napisane scenarije pretvarjam v romane. *Nemška loterija* je že tak primer. Slovenska produkcija je majhna in šibka. Nered na filmskem skladu je velik – in to seveda tistim v zakulisju ustreza. Ravno zato, ker gre za tako majhno letno projektno usmerjeno produkcijo, bi zadevo že dolgo tega lahko uredili, če bi res hoteli.

Nekaj časa sem hodil na mednarodne scenaristične delavnice in srečanja. Fino je biti v družbi ljudi, s katerimi se lahko na to temo strokovno meniš. V Sloveniji jih ni ravno obilo, mogoče smo trije, maksimalno. Potem sem pa nehal – prvič, zdel se mi je stran vržen denar, drugič, malo boli, ker se naležeš znanja in širših pogledov, potem pa se vrneš v Slovenijo samo počasi pozabit oboje. Česar ne delaš, to nisi.

Majhni narodi so načeloma narcistični, introvertirani mali narodi pa sploh – torej je vsak mojster za vse in vsak se na vse spozna. Po izobrazbi sem torej “*script doctor*” in menim, da ne slab; to je cenjen kader po Evropi, ampak pri nas ne bi dobil v obdelavo niti enega scenarija. Še huje, če sem kdaj kontaktiral kakega avtorja, da bi rad prebral njegov scenarij, ga nisem dobil; nekateri so celo bežali pred menoj. Razumem strah avtorja, da bom v njegovem izdelku našel napake – ne razumem pa tega, da bi jih pač našel na nivoju scenarija, torej takrat, ko jih avtor odpravi z lahkoto; tako potem napake najdejo gledalci, ko je avtor že zapravil tisti milijon in jih ne more več popraviti. In ko slovenski avtor filmov pogleda na svojo kariero na stara leta, si lahko reče – niti v enem scenariju mi ni bilo treba ničesar popraviti. Torej sem nezmožljiv, torej sem papež.

**Forštner:** Domače filme, ki so nastali v desetletju po osamosvojitvi, ste večkrat označili za “diletantske” oziroma za “filmske debakle” in/ali

“enoumno sranje”. Kakšno je vaše mnenje o slovenski filmski produkciji v novem tisočletju? S(m)o končno začeli snemati kaj “ogleda vrednega”?

**Mazzini:** Krepki izrazi. Je mogoče, da sem jih res uporabil? Hm, a če se spomnim filma *Patriot*, o katerem imam zapis še vedno na spletni strani, sem očitno uporabljal prijazne izraze.

Odgovor na vaše vprašanje: ne vem. Umetnike brez zgodbe, ki vrtajo po sebi in najdejo le en velik nič, ki ga zapakirajo v lepe kadre, sem nehal hodit gledat. Nisem mazohist.

Ostali so mi zgodbarji, ki pa jih ni veliko. Celo vedno manj. Cvitkovič, recimo, je iz zgodbarjev pobegnil med Umetnike. Burger tudi. Šterk je tam vseskozi bil. Itd. A tudi zgodbarji so mi zadali močan udarec – med filmom *Piran/Pirano* sem se mučil, kot že dolgo ne.

Na svetu je toliko zanimivih, dobrih filmov, da mi ni treba biti lokal patriot in trpeti ob domačih.

**Forštner:** Nič manj kritični niste bili do takratne odrske produkcije, češ da je domače gledališče zašlo v “zelo varen in zelo dobro dotiran prazen esteticizem” in da zato zelo dvomite, da je v njem ostalo še kaj poguma, ki ga zahteva postavitev politične drame. So torej takšne vaše izkušnje s slovenskimi gledališči in gledališčniki?

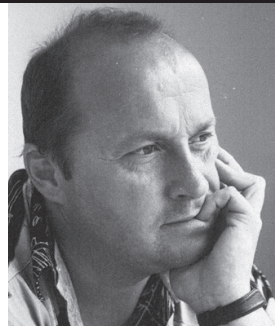
**Mazzini:** Moje? Mar niso splošne? Gledališče je po obdobju praznega esteticizma našlo občinstvo in svoj dnevni kruh v ljudskih komedijah, igralci sami pa v samozalozbah, ki se v teatru imenujejo monodrame. Potem sem začel manj hoditi v gledališče in trenutno nimam pregleda.

**Forštner:** Za konec bi vas prosila, da nam razkrijete, kakšni so vaši nadaljnji literarni in tudi filmski načrti oziroma cilji, ki si jih na obeh ustvarjalnih področjih postavljate za prihodnost.

**Mazzini:** Najti več časa za pisanje.

**Forštner:** Hvala.

**Mazzini:** Prosim.



*Milan Vincetič*

## Kraljica od Congo

**Še najbolj je spominjal** na podrto vrtno kanglo: spustil je glavo na grodnico, pobesil spodnjo ustnico ter stegnil komolec, s katerim je objemal Betko. Ter pogreval redko sapo. Dobesedno: kajti nekaj poletij, ki jih je bil prebil pri zidarskih mešalcih, mu je posušilo bronhije. Zato so se mu, še posebno kadar se je nenadoma ulila ploha, pobelile oči. Kajti suho apno, tako je žvečil in žvečil, je kot poparjen sneg: vzklije spomladi in mori poleti. Kot tudi dež, ki mu je krivil širok dežnik. Morda zato, ker ga je držal postrani ali ker je kozlička Betka vsake toliko buhnila v ročaj. Ker je bila pač nepotrpežljiva. Neugnana in nejevoljna. Kot pač vsaka dama, se je pridušal, ko si nadene zelen klobuček in natakne salonske pete.

“Tvoja Betkica nosi rožičke, ti pa pleničke,” so ga drezali mimoidoči.

“Če ne bi imel nje, še ne bi videl pičke,” so se komolcali.

“Videl, videl, pa še kako videl,” je speljeval na svoj suhi mlin.

“Pa tudi ozkorita je kot škorpijon, ki se piči v lastno rit,” so mu prigovarjali v gostilni, pravzaprav pred skladiščem občinske trgovine, ki je na pomlad postavila mize in stole pod napušč, ki ga nikoli ni dosegla sopara. Niti ploha.

Vsake toliko se mu je v pljučih trgalo. Tudi kri je tu in tam izpljunil ter se izgovarjal na dlesni, ki da si jih je otiral z varekino. Ki da prežre celo kamen ali vsaj lapor, a njegov sapnik je večno zabetoniram. Ter nem in zamašen kot odtočno koleno.

Pod levo pazduho je ljubosumno stiskal tranzistor. Še preden se je odprlo nebo, je spravil baterije v žep in ga zavil v plastično vrečko. Sicer pa ga je vklopil samo takrat, ko se je danilo. Ker da je takrat zrak čist in nedolžen. In še to samo za nekaj minut. Zmeraj se je namreč spomnil sosedovega papagaja, ki se je bil, kadar je žlobudral radio, obesil na platneni zvočnik in čeblljal v gruleči hrvaščini:

*“Ma šta lažeš, pička ti materina!”*

Tudi Radek ga je vselej ugasnil, če je le zaslišal politiko. In te je bilo zadnje čase na pretek. Samo približno je razumel. A vendar slutil, da gre za čase, ki ne obetajo. Ki so se razklali. Ki da bodo pohodili vse, ki bi radi razkosali državo. Ker da jim je vseeno za skupna jezera, otoke, reke, gorstva in mesta. In to dobesedno.

Bil je komajda pismen, šolo je končal v četrtem razredu, glava se mu ni in ni odprla, a zato se mu je dobrikalo grlo, po katerem je zlival žlahtne požirke žganja. Za pastirja boš dober, ga je bodrila učiteljica, medtem ko se mu je očeh blesketal vražiček.

Ne le zato, ker je imel malega na vzmet in ga je, kadar se je približal osmošolkam, kar izvlekel in povagal, da so dekleta zavreščala, kar ga je seveda še bolj podžgalo. Le zato, ker ga je uganjalo. In zasvajalo. A na toplem ga ni imel še nikoli. In to je bilo to. In več kot to.

Povesil se je kot mušnica in utrujeno zategnil. Betka je zastrigla z ušesi, ga ljubeče obliznila, če bi ji bog poklonil še človeški glas, bi pripela:

“Radek je kozličke pasel,  
rad je vriskal, rad je pel.  
Ko je čredico napasel,  
gnal jo v betlehemeski hlev.

V njem sta Jožef in Marija  
dete božje varvala,  
Radek pa je solze točil,  
v njih sta dete kopala.”

A je raje pobrusila in odkopitljala nad kanal. Ki je vztrajno zaraščal. Ker pač ni bilo nikogar, ki bi z mrežo posnel mrest, ki bi ga Radek z veseljem odrinil k bregu, saj se je nabral kot špinača, ki se bo kaj kmalu sesedla pod mostovžem in segla skoraj do zgornjih prečnikov.

**Sam pa še vedno** nisem bil prepričan, ali imam več vode v čevljih ali v sklepkih. Kajti Radek se je zmeraj nabiral kot nevihta: njegov pogled se je namreč zmeraj kujal kot babji kot.

A me je že zdaleč opazil. Pravzaprav mojo pelerino, v kateri sem bil videti kot močerad. Dvignil je obrvi, predel dežnik v desnico in ljubeče pogladil Betko. Tudi ona se me je že navadila. Lahko sem ji šel z dlanjo po hrbtu in jo razvajal s karamelami ali celo s pudingom, ki smo ga bili dobili za šolsko malico.

“No?” je počeno pozijal.

“Kaj, no?” sem pogriznil.

“Imaš ali nimaš?” je zasekal.

“Če mi boš znal odgovoriti, Radek,” sem se povzpел.

Kot zmeraj je povetil ustnico in srepo pozijal. Videl sem ga, kako je nabiral s prsti, kako ga je prijelo, da bi kar planil name ter iz mene izprašil vso to mojo šolsko učenost, ki bi mu prav gotovo skrknila možgane.

“Odgovoril – kaj?” je sunkovito vstal.

“Kje so ženske najbolj črne?”

Razkoračil se je kot ciganski medved in se počohal po grivi.

“I, kje, med nogami vendar,” se je brezzobo zarežal.

“Ne, Radek, v Afriki,” sem ga popravil.

Glasno je požrl slino, videl sem, kako mu je zatrepetalo adamovo jabolko, njegove šape, ki so se stegnile proti meni in bi me najraje, če ne bi bil odskočil, kar vrgle v zrak kot nadležno smet.

“Če ne verjameš, pa nič ...”

“Verjameš, verjameš pa nič ...” bi se oglasila njegova Betka, ko se je zabubil v fotografijo zajetne gole črnke.

“Take mi še nisi prinesel, mali,” ni mogel priti k sebi, “take, zapečene in osmojene ... A zanjo moram imeti črnega?” je povetil pogled.

“Najbrž, Radek,” sem prikimal.

“Torej jaz ne bi mogel,” si je začel šariti okoli zadrge.

“Bi in ne bi,” sem skomignil, medtem ko je segel v notranji žep suknjiča.

Da bi jo spravil med druge fotografije razkrečenih starlet, ki sem mu jih z veseljem prinašal. In ga z njimi tudi pridobil. Dokončno.

“A samo ena stvar mi ne gre v glavo, mali,” je povetil čeljust, “a imajo te tvoje Afričanke tudi črno mleko ...”

“Če ga nima tvoja kozica Betka, ga najbrž tudi one nimajo,” sem ga pomiril, ko mi je potisnil v roke dežnik, sam pa se spustil na kolena in z nekaj gibi iztisnil iz Betke dobrega pol litra mleka.

S katerim se mi je zmeraj odkupil. In ki je dišalo mnogo bolj kot tisto črno med ženskimi nogami, zaradi česar se je Radek zbujal z bolj motno glavo kot največji učenjaki sveta.

**Radka je iztirilo.** Komaj sem bil prihlačal izza ovinka, mi je že mahal izpod oreha. Pod njim si je namreč uredil pravo malo domovanje: razprostrl je vojaški koc, na katerem je čez dan poležaval, da bi lahko, kot je sam dejal, kot goldkajzer sledil svojim kozličkom, ki so strigli

bližnje robidovje. Kot tudi nekaj ovac, ki pa jih ni maral. Ker da bi zaudarjale po mačjem dreku, medtem ko bi koze dišale po ženskem popku. Po tolmunu, v katerega ni nikoli pritisnil svojega nosu. Še več: ko je nekoč Živka, zavaljena gospodarjeva hči, priprla vrata hleva in si začela odpenjati gumbe na bluzi, se je kar stisnil k steni in se upiral z vsemi štirimi. Še posebno takrat, ko mu je začela v usta tlačiti nabrekle bradavice, ki da so vleklo po golažu. Ali prepraženi čebuli. Da se mu je kar spahnilo.

Stiskal je tranzistor pod suknjič in se prestopal kot štor. Mečkal je prste in vsake toliko kihnil. Da se mu prezračijo pljuča, je široko pljunil, da gre ven vsa tista malta, ki ni končala na zidarskih odrih.

“Spet laže?” sem pokazal na tranzistor.

“Pička mu materina,” je nejevoljno prhnil.

Sonce pa se je kar razdajalo. Kot tudi bližnje lipe. Vleklo je po medlem, kot da bi se primešal čaj, medtem ko je poševni oreh, kot so dejali, kraljeval z nezdravo senco, v kateri je lovil sanje o širnem svetu, o katerem so se bojda učili v višjih šolskih nadstropjih.

“Kakšna je potem tista njena Afrika, mali?” se je zapičil.

“Črna kot oglje, Radek,” sem pametoval. “Nikoli dežja, nobene kaplje vode, le tu in tam v puščavo pade kakšna mana ...”

“Mana?” je zlogoval.

“In to božja, ki deli darove,” sem dodal.

Najbrž si je predstavljal med, ki se je cedil z višav. Ali gosto Betkino mleko, s katerim bog kropi skozi oblake.

“Je tudi tista najina božja mana?” je zanosljal.

Bil je kot kura: stegoval je vrat, če morda kdo ne vleče na ušesa, oprezal, če v visoki travi ne tiči kak nepridiprav, ki bi mu hodil v zelje, zenice so se mu zožile, lica nabreknila, z rokami se je obesil na jermen, na katerem je večno bingljala vojaška čutara, v kateri je pljusvalo Betkino mleko, ki ga je privoščil, seveda le po kapljicah, samo meni.

“Kako ji je sploh ime, mali?”

“Jewel White,” sem izstrelil.

Pobleдел je. In me prosil, naj mu napišem. Seveda z velikimi tiskanimi.

“J-e-w-e-l W-h-i-t-e,” je črkoval za mano.

In za hipec glasno pogoltnil. Kot da bi se mu v požiralniku nabral krompir.

“Kraljica od Congo?” je radostno zacepetal.

“Kraljica od Congo,” sem povlekel za njim.

Medtem se je razigrala Betka. Pogladi jo je po hrbtu in ona mu je na hlačnici in suknjiču pustila oblaček slin in dlak.

“In kako lahko prideva, mali, do te najine kraljice od Congo,” me je stisnil za zapestje.

Da so mi kar zamlele koščice. In me je preščipnilo v komolcih.

“Samo z ljubeznijo, Radek,” sem se komaj izvil, medtem ko je hlastno odpiral čutarico, ki jo je izcedil na moje čevlje.

**Že celo večnost** je žagal hlodovino. Pravzaprav smrčal: ko mu je zabrbotala zgornja ustnica, ga je oplaknila Betka. Z jezikom, ki ga je požgal kot smirkov papir. Z gobčkom, ki je dišal po skisanem zelju. S kožo, ki je vonjala po prevretem mleku, ki je vleklo kot moji prsti, ko sem mu priščipnil nos.

“Jebemti,” je zagodel in si pomel oči.

V travini so mulile koze: zabredle so globoko v grmovje, da ukrotijo tako trnje kot prvo jagodičevje, pretegnil se je in si zastrl oči, ko pa je njegov lačni pogled oplazil moj bučkasti obraz, je le stisnil obrvi; bil je sploščen, suknjič, na katerem je bil ležal, in potisnil si ga je pod zatilje, po srajci se mu je cedil bruhec, medtem ko se je Betka slastno oblizovala.

“Kajne,” se mu spahovalo, “da ima najina črna Betka črno mleko?”

“Seveda,” sem mu smeje pritrnil, “saj je namreč kot Jewel White.”

“Kot moja kraljica od Congo?” je segel pod suknjič po čutarico. “Podučaj,” je dvignil nos. “In dobro poglej,” mi je kapnil mleko v dlan.

“Čokoladno je.”

“Črnsko je,” se je zarežal, “kot tale njihov zamorec na steklenici.”

V lipovi krošnji so brenčale ose. Ki so se bile tja naselile lansko jesen. Tudi čebele so ponorele. Zato je dišalo po redkem: Radek se je bil zvil v klobčič in pogledoval s kalnim. Ter vsake toliko pošteno kolcnil.

Bil je živa smrt: stegnil se je v mrtvem imenu, Betka, ki ga je bila za zahvalo obliznila tudi po čelu, se je priključila čredi, medtem ko se je njen gospodar Radek, ki ji je bil prejšnji teden obesil zvonec okoli vratu, češ da so take vodnice tudi na gorskih pašnikih, držal za trebuh, v katerem se mu je hudičevo prerekalo.

Kaj bi drugega: krepko sem srknil iz njegove čutarice. Poparilo me je. In dodobra dotolklo.

“Mojbog,” sem komaj izpljunil, “znorel si ...”

“Ne jaz, oni na steklenici,” se je pijano zarežal.

In se za silo postavil na noge, se zazibal, zdelo se mi je, da se je spremenil v prikazen, in ko mi je znova pomolil pod nos čutarico, sem se poveznil kot ponev.

“Vidiš,” je regljal, “da si iz žolce. Kajti tisti, in ne jaz,” se je potrkal po prsih, “ki imajo žolco v sklepah, se bodo ...”

Tranzistor se je momljaje prerekal. Kar s pestjo ga je utišal. In pljunil kot žirafa.

“Šta lažeš, pička ti materina,” je privil po hrvaško.

“Lažeš,” sem brezkrvno ponovil, medtem ko je stresal čutarico.

“Jebi ga,” je zamahnil z roko, “prazna je kot midva.”

Prazna kot midva, sem se zazrl vanj, medtem ko se je podložil s prazno steklenico ruma in znova zažagal, da bi se še bog zjokal.

“Nima smisla, Radek,” sem mečkal sliko playbojke v žepu.

“Nima smisla,” mu je drgetala zgornja ustnica, medtem ko mu je v nosu brenkal debel smrkelj.

**Že od daleč mi** je mahal s pismom.

“Le kje si hodil?” je prestopal. “Poglej,” mi je porinil kuverto v roke, “nisem si ga upal odpreti ... Ker je pač pisalo Mister Radek ... Od kod je bilo poslano, mali?” je pritisnil kazalec na znamko.

Dolgo sem mečkal, kot da razbiram nejasen poštni žig.

“Poglej,” mi je iztrgal pismo iz rok, “a ne piše jasno: Congo?”

Posilil me je smeh. Ki pa sem ga moral potajiti.

“Congo,” sem povlekel c.

“Pa tudi na znamki piše Congo, kajne?” me je stresel za rame.

Bila je po šolsko narisana na pisemsko ovojnico: na njej palma, nad njo sonce, nekje zadaj rajski otok.

“Ne da se odlepiti, mali,” je pomizal. “Živka jih celo zbira, nekoč mi jih je kazala, trdila je, da so na njih največje znamenitosti ... Ima torej Congo,” je zategnil c, “morje? Drevesa, ki jih pri nas ni?”

“Moral boš vprašati poštarja,” sem se namuznil, “on vse ve. Pravzaprav oni vse vedo. Pomisli, Radek,” sem ga potegnil za rokav, “v daljnem Congu je tvoja kraljica vrgla v nabiralnik pismo, na katerem je bilo napisano le Mister Radek – Jugoslavija, pa je prišlo le tebi v roke.”

Le njemu v roke, sem se pridušal, ko sem poštarju porinil v žep škatlico cigaret, le njemu v roke, se je posmihal in se zavihтел na moped, ki ga je Betka vedno nasadila, še preden ga je razjahal.

Zlagoma sem odpiral pismo: Radku so se pocedile sline, videl sem, kako si je z levico praskal neobrite kocine, ko pa sem mu pomolil list pod nos, mu je zaprlo sapo.

“*Do not forget what you have promised me,*” je izgovarjal za mano zlog za zlogom.



“Ne pozabi, kaj si mi obljubil,” sem prevedel na prvo žogo.

Zazijal je: na čelu se je mu porisal potoček znoja.

“*I am waiting for your love,*” je komaj izjecljal.

“Čakam te v ljubezni,” sem stresel iz rokava.

“*Forever yours Jewel White,*” je olajšano dvignil pogled.

“Za vedno tvoja Jewel White,” sem dvakrat ponovil.

“Kraljica od Congo?” se je prijel za glavo.

In si šel skozi lase, si odpel zgornji gumb ter globoko vdihnil. In gladil ter gladil kuverto.

“Pa to?” je stresel pismo na dlan.

“Njeni *pussy hair,*” sem se komaj zadržal.

“*Pussy hair,*” je ovohaval čopek črnih dlačic.

Zdelo se mi je, da bo kar poletel: da mu je ona, ta Jewel White, kraljica od Congo, v dokaz ljubezni poslala čopek sramnih dlačic? Ona, ki ga čaka v ljubezni? Ona, ki ji je tisočkrat obljubil, da bo prvič, ko jo bo srečal, padel na kolena, kot je Živka pred njim, padel in ji šel z ustnicami od stopala do popka, ki ga bo izsesal kot marelico. In potem zapotoval še više, kot je videl na slikah, ki sem mu jih prinašal, do višenj na dojkah, ki jih bo osmukal kot Betka divji šipek. Tako dolgo bo vztrajal, da se bo jagoda odprla in da bo pocmokal vrelo mleko, s katerim ji bo porisal vrat in podbradek. In nič ga ne bo ustavilo, da se ne bi prižel na njene sočne ustnice, ji šel z jezikom globoko, globoko, kot ona njemu, medtem ko ga bo v preponi tako pregrelo, kot da gre za malo smrt.

“Radek,” sem ga potresel.

Dvignil je veke in pobrusil z zobmi. Kot da se je v hipu posušil: čez obraz se mu je priklatil večer, vonj po zraku, ki je lezel pod obleko, po lipah, ki so pršile po travi zlatast dež, po pticah, ki so se zatele v višine, medtem ko se je čredica, ki jo je bila vodila Betka, potikala med grmičjem, ne meneč se za mahovino in svežo podrast.

“Je res napisala, da me čaka v ljubezni?” je votlo pozijal.

S kazalcem sem šel po vrstici. In se ustavil pri vsaki črki.

“In kaj je to ljubezen, mali?” je spustil veke.

“Vse to,” sem zakrilil z rokami.

“To, kar moški da ženski?”

“To, kar moški nima ženskega,” sem se postavil.

Popraskal se je po betici in nakrivil čeljust.

“Pa ji lahko zapojem tisto svojo, čeprav je kraljica od Congo?” je pogrbal čelo.

“Saj vendar komaj čaka, Radek,” sem hlastno pridal.

Pokazal sem na tranzistor, ki je moteče preskakoval. In vztrajno pošumeval.

“*Ma šta lažeš, pička ti materina,*” je oponašal papagajev glas.

“Stoj,” sem ga ustavil, medtem ko je glas radijskega napovedovalca vidno drgetal, češ, v državi se zastruje, v bližnji vojašnici so odklopili elektriko in vodo, neki oboroženi uporniki s čudnimi oznakami menda že postavljajo barikade na cesti, medtem ko so bojna letala v stalni pripravljenosti.

“Misliš, da moram za mojo kraljico od Congo še izbrusiti svojo pesem?” je zagagal, da je Betka zašilila, ovce pa se zavlekle pod vejevje, ki se je začelo potiti od večerne sopare.

**Za debel teden** je kar poniknil. Medtem se je junij kar paril: na ušesa sem vlekel, kako so tanki, o katerih je stric pripovedoval, da lahko prečijo reko tudi pod vodo, nekajkrat poskušali prodreti na ulico, kako se je vojska, za katero je oče ponosno dejal, da je armada, zavlekla v vojašnice in zasedla bojne položaje, medtem ko je radio, ki ga doma nismo nikoli izklopili, prenašal politiko na politiko, na katero bi se – za razliko od mene – Radek gladko požvižgal.

Ker se je pač zaselil na južni zaselek. Pravzaprav ga je napotila Živka, ki mu je vztrajno menjavala baterije v tranzistorju ter ga rotila, naj ga nika ne ugaša, kajti čreda, pa tudi on, sta vredni več kot vsa širna domovina, zaradi katere si bodo menda kaj kmalu skočili v lase.

“*Laže, pička mu materina,*” je pogreval, ko mu je potisnila v žep rezervne baterije.

“Laže tvoja nora glava,” ga je zavrnila.

Srepa je prevrnil beločnice: najraje bi jo kar zlasal. Kajti zanj je bila zmeraj prasička: zavaljena, s tistimi mastnimi kolobarji okoli bokov, z vonjem čebule in potom, ki ji je delal skorjo po vratu.

“Kaj pa, če je tvoja Jewel že na poti?”

Zazijal je kot koštrun. Ni se mogel premagati, da se ji ne bi pohvalil s pismom, nad katerim je le vihala nos, pismom, v katerem je bilo črno na belem, da je večno njegova in da ga čaka v ljubezni.

“Ali pa boš moral ti k njej v tisti Kongo,” ga je zbodla.

“Congo,” jo je popravil.

“Kako pa jo boš našel, saj so si črnke enake kot jajce jajcu?”

Prestopil se je, kot bi ga kdo s šilom.

“Saj imam vendar to,” ji je pomolil po nos šopek dlačic.

“Smrdijo po kozje,” je pridihnila.

Tokrat je dišala po polenti in praženih jetrcih. Kar je Radek sicer oboževal, vendar ni mogel prenesti, da se je zraven primešal vonj njene obleke, v kateri je, o tem je bil sveto prepričan, cele mesece spala.

“Most je miniran, Radek,” je dvignila obrvi.

Most, se je popraskal po neobriti bradi. Tisti most, čez katerega se pride do mesta, v katerem je bil nazadnje pred celo večnostjo, ko ga je mama hotela vpisati v posebno šolo. Lesen most, ki mu je ostal v spominu zaradi grobih mostnic, po katerih je avtobus hudo poskakoval. Most, za katerega je bil slišal, da bi ga morali že zdavnaj podreti, ker ga je spodjedel narasli vrtimec. Most, ki bi se najbrž zrušil sam od sebe, če bi tank na drugi strani le glasneje prdnil.

Zato se je kar preselil k vojski. Pravzaprav k zemljankam, do katerih je bilo poldrugo uro hoda. A zanj in za njegov trop je bilo to mala malica. Vedel je, da zemljanke niso ograjene, da raste na njih najsočnejša trava, da se bo Betka, njegova ljubica, najraje postavila kar na čelo zaklonišča, pod njo pa bodo čemeli tovornjaki in džipi, v katerih da so take antene, ki dosežejo celo nevidni Congo.

“Congo,” je ponovil stražarju in mu pokazal izzivalno Jewel.

“Congo?” ga je s pogledom ošinil vojak in si predel kalašnikovko na levo ramo.

“Congo,” ga je poščegetal s šopkom dlačic.

“Koga pa?”

“Kraljico od Congo,” je zlogoval.

“Četudi kraljico od Congo,” je z rezervnim ključem, ki so ga bili skrivali med priročnim gasilnim priborom, hlastno odklenil kabino radijske postaje. Iz katere je butnilo po postanem, bakelitu in prežganem, ko pa je stražar, očitno radiovezist, prižgal posenčeno stropno tlivko, si je Radek kar pljunil v roke.

“Brž,” ga je podvizal stražar.

Dobesedno ga je posedel na vrteči stol in mu nataknil slušalke. Še prej je vztrajno preklapljal po aparatu, polnem kazalcev, skal, tabel, odklonov in elektronk, ki so brlele nekje v drobovju. V glavi mu je šumljalo, zdelo se mu je, da mu jo bo razneslo od glasov, ki so preskakovali, jecljali ali pogrizli zloge besed, za katere ni bil nikoli prepričan, kje so se začele. Ali končale.

Vrtelo se mu je, to je svet, ki ga lahko samo slišiš, a je vseeno bolj resničen od tistega, o katerem nam lažejo naše oči, mu je zatrjeval stražar, ki ga je pridobil z rumovim mlekom, poglej, Radek, je pritiskal na neka stikala in mrko sledil kazalcem, ki so poplesavali nekje v sredini, še malo, zdaj sva v Čadu, zdaj prečkava Kamerun, še malo

in bova v Gabonu, a morava paziti, da naju mimogrede ne zanese v Malavi.

“Zdaj,” je klecnil s prstom po mizi, “na zvezi sva ...”

“Congo?” je poškilil.

“Kraljica od Congo,” je pokimal stražar in mu nastavil mikrofon.

Radek je pogrknil, izvlekel pismo, ki ga je ves čas mečkal v žepu in hlastno črkoval:

*“Dear Jewel,*

*do not forget what you have promised me.*

*I am waiting for your love,*

*forever yours Radek.”*

“Radek,” je ponovil stražar in obrnil prekinjalo ob voltmetru.

Radek je žarel: njegov pozdrav v črkovani angleščini je pravkar potoval čez saharske sipine do pragozdov in rudnikov države Congo, ki je bila zanj zmeraj na c, stražar pa je vsake toliko pogledoval na uro, kajti telefon pri rampi je začel vneto žvrkljati.

“Najbrž iz štaba,” je pobledel.

In že isti hip zmanjkal. Videl je, kako se je kot podlasica pretikal med tovornjaki in terenci, kako je s sotovarišem, ki je stražaril odsluženega lovca, na katerem so pilotski kadeti vadili zagon motorja, izmenjal nekaj kratkih besed, ko pa se je vrnil, je odložil orožje v kot in mu znova nataknil slušalke.

“Še enkrat, da potrdiš in da se ne izgubi, pa tudi zvočno melodijo ji pošlji zraven ...”

“Zvočno melodijo?” je obesil čeljust.

“Tisto svojo, Radek,” mu je pomežiknil stražar, “o Radku, ki je kozličke pasel ...”

Za las je še posenčil luč in ga prepustil: njegovo petje se je prehitelo, kot bi paral vrečevino, videl je, kako mu je izstopila vratna žila, kako so se mu oči zasteklile in za hipec uplahnile, medtem ko so se nohti zajedali v namizni linolej. Melodija, ki jo je bil sproti krpal, se je odbijala od betona in karoserij vojaških vozil, ki so s polnimi rezervoarji čakala, da končno zapustijo te krtine, ki so objedle skoraj polovico njegovega glasu, da je na mikrofonu ostala le lužica njegovih slin.

“*I am waiting for your love, my darling Radek,*” je ujel šumeči glas v desni slušalki.

“*Do not forget what you have promised me, my darling Jewel,*” je zadrdral v mikrofon, na katerem je, ko je stražar ugasnil stransko stikalo, začela utripati rumena lučka.

“Veza je prekinjena,” mu je pojasnil stražar, si oprtal kalašnikovko in ugasnil glavno luč.

“Najbrž je Congo predaleč?” je zamencal Radek.

“Tako daleč, da bo tvoja pesem šele jutri pri njej,” je pokimal stražar, pretaknil obešanko in mu velel, naj se skloni, kajti na rampi je že postajal desetnik s stražarjem, s katerima, vsaj po videzu, ni bilo dobro češenj zobati.

**Če ne bi zasmrkal**, bi se spotaknil obenj: ležal je kot ličinka, zavita v maskirno šotorsko krilo. In glasno hlipal. Stresel sem ga ramena, da se je sunkovito obrnil na hrbet ter se nakremžil.

“Radek,” sem ga hotel spraviti v dobro voljo, “ali les plava na vodi?”

“Plava,” je pogrknil.

“Zakaj se pa potem potopi lesena barka?” se nisem dal.

Najraje bi mi pljunil v moj pametni obraz. Potegnil je nosnice, usločil ličnice in namrščil obrvi. Ter podrsnil z zobmi.

“Radek,” sem spet začel, “ali železo plava na vodi?”

“To ve vsak tepec,” je krevsnil.

“Zakaj pa potem plujejo železne ladje?” sem ga napičil.

Zvil se je klobčič in se do krvavega ugriznil v zgornjo ustnico. Ter glasno povlekel smrkelj.

“Tako je tudi z ženskami, Radek,” sem pametoval.

“Sama filozofija,” je prhnil, “kot bi prdnil skozi rešeto.”

Bil je nasajen in hkrati poparjen. Po čelu so mu vijugali potočki znoja, brisal se je z rokavom, ki je že marsikaj pobrisal, pogrkaival, kot da ima v grlu kost, ki mu bo zdaj zdaj predrla kožo.

“Apno je proti vsemu temu, kar me je doletelo, pravi žegen,” je zasopel.

Spodaj je koračil do zob oborožen stražar. Sklonil sem se nad čelo zemljanke in si zastrl pogled: na nasprotni strani je desetina vojakov naveličano dvigala pokrove motorjev in dolivala olje. Vsake toliko so zagnali motorje, da so se izkašljali. Kajti zima jih je dodobra obrala: ne le, da je gorivo postalo kaša, tudi akumulatorji so se izsušili. In to dobesečno.

Poročnik je nervozno motovilil okoli in si skrbno zapisoval vsako pomanjkljivost, medtem ko so vojaški mehaniki v kombinezonih legali pod podvozje in trkljali po končnikih in zavornih ploščicah. Da bi se vsaj za noht oluščila rja. Poročnik najbrž ni imel časa, da bi se ubadal z nama, čeprav je vsake toliko povrtel glavo, kot bi nama dal

vedeti, naj vseeno nimava predolgega nosu. A Radek je z vojaki že zdavnaj sklenil krvno bratstvo. Celo več: opijal jih je s kozjim mlekom, v katerega je mešal žganje, v zameno pa so skupaj listali *Figurae veneris*, knjižico s spolnimi položaji, ki so jo bili skrivali izza blatnika terenskega vozila. Zabavalo jih je, ko jim je razkazoval svojo kraljico od Congo, ki ga, o tem je bil sveto prepričan, vsak dan roti, naj vendar ne pozabi, kaj ji je obljubil.

“In kaj ti je obljubila?” sem ga prehitel.

“Da bo večno moja in da me čaka v ljubezni ...” je žarel.

Potem pa je kar bruhnil v jok. Komaj je izdaval, da je predvčeraj zadremal na travi z njeno sliko na prsih in Betka ...

“Jo je kar prežvečila,” je hlipal. “Pa tudi njeno pismo, koza kozasta,” ni mogel priti k sebi.

Bil sem na trnih. Kot tudi vojaki v zemljanki, nad katerimi je vse glasneje revskal poročnik, češ da se lahko že ponoči zbudijo iz oči v oči s sovražnikom.

“Nevarno postaja, Radek,” sem ciknil.

“Samo da se moji kraljici od Congo nič ne zgodi,” je zasreplal.

In se kot vreče skobacal na noge ter poklical Betko. Kozica je nič hudega sluteč priskakljala in se mu podrgnila po kolenu. Njene oči so drobile kot pikapolonice, zastrmela se je vame, kot da sem grm, ki bi ga z veseljem obrala, poznala me je že, ko pa mi je potisnil v roke njeno ovratnico, se je stisnila obme in zadrgetala s celim telesom.

“Zaklal te bom ali posilil, ljubosumka,” je bilo zadnje, česar se spomnim, medtem ko sem si privil opletajoče Betkine rožičke k trebuhu, iz katerega se je čez čas pocedila kri, pomešana z blatom in neprežvečenimi grižljaji kruha s šolsko margarino, ki jih želodec še ni uspel zmleti.

**Veke me niso** in niso ubogale. Bile so ohlapne, pod njimi se je gostila tema, ki je potovala v krogih, z roko sem potipal nekaj trdega na trebuhu, ki se je bil usločil kot deska.

Skozi reže na roletah je cincalo sonce. Dober seženj za mojim hrbtom je suho odštevala stenska ura, na hodniku je nekaj sester tekalo ob bolniku na vozičku, od nekod se je trgalo, da morajo hitro v kirurško, ki je že tako in tako v stalni pripravljenosti, zdelo se mi je, da slišim zavijanje siren, morda celo zvok vojaškega letala, ki pa je bilo manj resnično kot steklenička na stojalu, ki se je vztrajno praznila v mojo levico.

“Zbudi se že vendar,” me je potreslo.

Iz meglice se je priluščil Živkin obraz. Pravzaprav sem najprej ujel njene mesnate ustnice, ki bi me skoraj popivnale. In seveda velikanski križec, ki se je bil dušil med njenimi hlebčki.

“Precej krvi si izgubil, mali,” me je pogladila po čelu.

Sestra, ki se je bila mudila pri bolniku ob oknu, se je zvedavo obrnila.

“Na, mali, da ti ne bo dolgčas,” je postavila meni znan tranzistor na omarico. “Njegove baterije so skoraj nove, pa jih nisem zamenjala,” se je sklonila nadme.

Ter ga prižgala. Sprva se je zdelo, da lovi sapo, potem se je umiril. In stekel. Kot da sledi napovedovalcu, ki kar ne more ujeti dogodkov.

“Vojašnica je obkoljena ... ljudje protestirajo ... na obmejni stražnici ostrostrelec ubil častnika, ki se ni hotel predati ... pomotoma sestrelili helikopter, medtem ko je sovražna eskadrilja pripravljena na vzlet ... tank pokončal fotografa ... težki oklepniki, ki so krenili iz vojašnice, so ustavljeni pred miniranim mostom ... naše enote so dodatno oborožili s protioklepnimi bazukami ... general A. grozil, da bo ...”

“Pst!” me je prijela za zapestje.

“Predvčeraj smo prišтели povsem nepotrebno civilno žrtev ... pastir Radek, J., ki je pasel koze na območju področnega vojaškega skladišča, je zašel na minsko polje, na katerega mu je bojda pobegnila ena od živali ... Žrtev smo našli šele danes dopoldne, medtem ko žival ...”

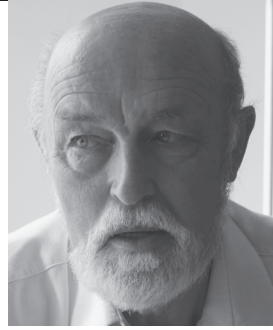
“*Ma šta lažeš, pička ti materina,*” sem v mislih izdaval.

“*Do not forget what you have promised me,*” mi je požugala Živka, medtem ko so njeni boki zaplali skozi bolniška vrata, ki so jih bili za vsak slučaj kar sneli.

“Kaj je rekla?” se je obrnila bolničarka, ki mi je bila prinesla čaj.

“Da je kraljica od Congo,” sem priprl veke, ona pa je pritislila uho na moje ustnice, ki bi se ji najraje zagrizle v sladkast mešiček.

*Janez Kajzer*



### Poslednja novica o Amaliji

Na nekem družabnem srečanju sem naletel na Nastjo, staro znanko iz šolskih let. Ne, ni bila ravno moja sošolka, hodila je leto, dve leti za mano. Srečevala sva se v šolskem literarnem krožku, eden ko drugi sva klepala verze, slabe seveda, no, morda povprečne. Oba sva mislila, da jih morava objavljati v šolskem glasilu in oba naju je mladostna zanesenost kmalu minila. Najine verze je kot verze tolikih drugih odpihnila prva sapa.

Po toliko letih z Nastjo, zdaj dostojanstveno gospo v zrelih letih, ne veva o čem govoriti. Skozi usta se nama spotikaje kotrljajo banalne konvencionalnosti. Iz zadrege mi omeni svojo nekdanjo sošolko Amalijo in me nekako hudomušno opozori na moje *hojenje* z njo. Opazko občutim kot poseg v svojo zasebnost. Je bilo tisto *hojenje*? Kje je že to! Že vsaj dvajset let se je nisem spomnil. V tem trenutku pa mi je živo stopila pred oči: suha, skromno, neopazno oblečena, z drobnim obrazom, v katerem so tičale temno rjave oči, vse prej kot lepotica, mislim, da je imela obraz posut z mozolji. A je bila kljub temu privlačna šestnajstletnica, jaz pa sem jih imel sedemnajst. Tudi njo je privlačilo pisno izražanje, a ne verzi kot naju z Nastjo, ampak zgodbe. Tiste njene zgodbe! Le z veliko težavo jih vlečem iz spomina. V njih ni bilo nobene živahnosti, nobene krepke besede, po tolikem času se mi celo zdi, da so bile medle, neizrazite. Korak za korakom mi uspe iz teme pozabe izvleči njihovo generalno črto: vse so se dogajale v internatskem okolju; nekakšni pogovori z vrstnicami; zamere do nerazumevajočih pedagogov; neprijetno, nelagodno počutje mladostnice, ki bi hotela v drugačno, trdnejše okolje, a se mora znova in znova sprijazniti z internatskimi stenami, velikimi skupinskimi spalnicami, s sivimi učilnicami, z večno enako nesimpatičnimi, odtujenimi obrazi, z mrmranjem, ki se pretaka po internatskih prostorih, se odbija od sten in umazanih oken, valovi in se boleče zadira globoko v tvojo notranjost. Z natisnjeno resnico o vsem tem je hotela prestopiti v drug, udobnejši svet.



Branil sem se: tisto z Amalijo ni bilo *hojenje*, družil naju je le skupen interes za izražanje, še ta je bil umišljen. Tudi sicer sva se videvala le kratko razdobje, morda samo nekaj tednov, no, prav mogoče da nekaj mesecev; in v vsem tistem času je najin odnos ostal na ravni prvega srečanja.

Toda Nastja, ki je svoj davni pogled na naju nepričakovano ohranila v spominu, se hudomušno smeji in me sprašuje, ali sem jo pozneje še videval.

Seveda ne. Tudi slišal nisem zanjo nikoli več. Bog ve, kje je pristala. Zaradi njene milobe, ki se ji je razlivala po obrazu, in morda zaradi smisla za pravičnost, ki so ga izžarevali njeni spisi, sem si jo predstavljal kot medicinsko sestro. Više se ni mogla povzpeti. Nisem vedel, kakšna je bila kot dijakinja. Nikoli ni govorila o tem, nad nobenim predmetom se ni posebej navduševala. Zdaj si jo predstavljam v kakem zdravstvenem domu ali med bolniškimi posteljami; resnoba, zaskrbljena za paciente. Seveda verjetno ni samo sestra, ampak tudi žena in hkrati mati, zdaj seveda že babica. Nekdanje bežno srečanje z mano, ki sem bil sicer do nje prijazen in čuteč, mora biti tudi zanjo samo še daljen spomin, morda celo sploh nikoli ne vznikne. *Čuteč? Zakaj čuteč?* Ta izraz mi pride na misel, kadar se je spominjam. Kot da bi z vso svojo bitjo zahtevala takšno *čutečnost!* Celu, kot bi moledovala zanjo! Toda v resnici mi ob najinih srečanjih o sebi ni povedala nič takega, kar bi zahtevalo sočustvovanje ali razumevanje ali sploh kar koli.

Nastja, ki je kar vztrajala pri nenadni obuditvi davnega spomina, me je še enkrat vprašala, ali res nisem več slišal o njej.

– Res, res!

Torej se je ponudila, da po svojih družabnih zvezah, končno sta bili sošolki, poižve, kam je življenje zaneslo Amalijo. Ko se srečava prihodnjič, mi je obljubila, mi bo že vedela povedati.

Pozneje sem se zalotil, da se znova potapljam v davno pozabljeno dogajanje. Nastja naju je z Amalijo videla kot par, najino razmerje je poimenovala *hojenje*, sem si ponovil. Po mojem je pretiravala.

Dobro, naj se za hip ustavim pri tem. Imel sem sedemnajst let in še prav nobenih ljubezenskih izkušenj. Za mano sta bili dve zaljubljenosti, vsaki od njiju sem takrat pripisoval velik pomen. Čeprav sem mislil, da sem, prvokrat trinajstletnik, drugokrat petnajstletnik, v dekle zaljubljen, sem bil v resnici zaljubljen v ljubezen, v tisto iz prebranih romanov. Ne enemu ne drugemu dekletu nisem razodel svojih čustev. In ob obeh sem se počutil namišljeno neusliščan in celo zavržen ter sem se zvijal v ljubezenski boli. Oboje seveda ne šteje.

Za mano je bilo tudi že nekaj trših izkušenj, ki pa niso bile pospremljene z radostnimi ljubezenskimi čustvi. Kakšno dekle sem si že upal trdno objeti, a

sem vsakokrat, ko bi morda napredoval korak do svoje zmage, odnehal. Ali pa je pametno ravnala ona, ker je sprevidela, da iz tega ne bo nič resnejšega, ter je samo sebe in tako tudi mene zadnji trenutek streznila.

Amalija, to moram priznati, je bila prvo dekle, s katero sem se zares skušal zblížati. Pustila mi je, da sem jo spremljal do mestnega avtobusa in ji celo nosil šolsko torbo. Ne spomnim se natančno, toda bržkone sva se pri tem kdaj dotaknila z roko. Včasih sva se srečala tudi na šolskih hodnikih ali na dvorišču. Nekoč sva se v dolgem pogovoru zadržala v prazni učilnici, in ko je vanjo nenadoma vstopil ravnatelj, je nekako v zadregi obstal pred nama, ki sva tesno drug ob drugem skoraj šepetala.

O čem mi je šepetala? O internatskem življenju seveda in o tem, da bi rada tisto čudno in nič kaj lepo življenje upesnila v svojih zgodbah. Pri čemer mi sploh ni povedala, ali je internatska izkušnja že za njo ali pa še vedno živi v internatu. Jaz pa tudi nisem bil radoveden. Ni mi prišlo na misel, da bi jo vprašal, zakaj pravzaprav živi v internatu, saj ni nikoli omenila, da bi bila doma od kje drugje in bi bil internat tako njena usoda, tudi njena govorica ni izdajala nobenega narečja. Mladi ljudje se zanimajo le drug za drugega in jih prav malo briga, kdo so njihovi bližnji. Tako mi ni nikoli omenila svojih staršev, ne matere in ne očeta in ne morebitnih sester ali bratov. Sam pa je tudi nisem vprašal po njih.

Zato pa mi je, medtem ko je s svojimi temnimi očmi iz velike bližine zrla vame, pogosto pripovedovala o nekem od nje precej starejšem prijatelju, študentu filozofije in psihologije. Ime mu je bilo Lajči in je bil, kakor je izdajalo že njegovo ime, doma z roba domovine, z Goričkega v Prekmurju. Slikala mi ga je kot nadvse prizadevnega študenta z velikimi ambicijami in tudi kot res prijaznega sočloveka, s katerim se je mogoče prijateljsko pogovoriti o vsem, kar človeka teži. Nikoli mi ni razložila, kako sta se srečala in kakšno je njuno razmerje. Poudarjala je le, kako on vse ve, najbolje presoja o vsem in kako vsestransko je ustvarjalen; skratka fant, ki ga ne srečaš za vsakim vogalom.

Seveda sem ji vse do pike verjel in se nisem vprašal, kaj ob nji počnem jaz. Midva sva prijateljevala, se pogovarjala, skratka rada sva bila drug ob drugem, na kaj več nisva pomislila, vsaj jaz ne. Zdelo se je, da je enako z njo, saj sta mirnost in krotkost, s katerima je bila prekrita, pričali o prav podobnem počutju.

Nekoč, ko sva se pogovarjala še posebej dolgo, mi je zatrdila, da je Lajči nadvse miren in nenasilen fant, ki ni zmožen izrabiti njune bližine. Naslikala mi je, kako ležita drug ob drugem ter se ure in ure pogovarjata o vsem mogočem, pa se je niti ne dotakne. Ko mi je pripovedovala o tem, se mi je to zdelo normalno in pohvalno. A po desetletjih, ko sem se

nenadoma soočil z davno preteklostjo, sem podvomil tako o njeni trditvi kot o obrazložitvi. Tule je prijetno šestnajstletno dekle, ob njej pa dvaindvajsetletni študent. Ni ravno pogosto, da prijatelji, ki so samo prijatelji, ležijo drug ob drugem. In kje se je to sploh dogajalo? Pri njej doma? V njenem internatu? V študentskem naselju? Kar koli mi je že pripovedovala, mi je vsekakor povedala le na pol. Nekoliko sem to zaslutil že takrat, a nisem drezal v to.

Sploh pa se nisem vprašal, kakšen smisel ima najino prijateljevanje, če ima tako imenitnega prijatelja že nekje drugje, povrhu starejšega, študenta, dozorelega človeka, ki se je prav tako kot ona ukvarjal s pisanjem, le da je bil pri tem, že glede na svoja leta, uspešnejši in je kaj objavil tudi v pravih revijah, ne samo v šolskih listih.

Sčasoma sva se srečevala vse redkeje in potem sploh ne več. Najino prijateljevanje je preminilo, kot ugasne sveča. Nekoč precej pozneje sem se ga v družbi s prijateljem nalezal, pravzaprav je šlo za mladosten eksces. Za mizico nekega bifeja v središču mesta sva tako rekoč na eks spila steklenico albanskega konjaka, ki sva si ga dala prinesiti na mizo v velikih pivskih kozarcih. Natakak, ki nama je stregel, je naredil v bifeju nekaj reklame za najino početje, kajti takoj za njim je iz notranjosti prihrumelo nekaj gostov in eden izmed njih, znan umetniški obraz, naju je krohotaje spraševal, ali je to, kar počneva, vozovnica za onstranstvo.

Ni bil poskus samomora, bila je le neumna mladostna objestnost, postavljanje, nesmisel. Ko sva pijačo ogabnega okusa pogoltnila do zadnje kaplje, da so se nama lepila usta, sva se majaje, kot pravi pijanci, odpravila po ulicah. Kmalu sva se zgrešila in sva šla naprej vsak po svoje. Mene je odneslo k Amaliji – torej sem moral vedeti, kje stanuje, bila je to neka stanovanjska hiša, morda celo vila. Pozvonil sem in prikazala se je na stopnicah. Ko me je zagledala, je takoj vedela, kaj se je zgodilo. Položila si je prst na usta. Prijela me je pod roko. Vodila me je stran od tiste hiše. Posedla me je na klop v nekem parku. Zatem me je držala za roko in za rame. Ves čas mi je nekaj govorila: nežno, kot mama, ki tolaži otroka. V njenem izrazu ni bilo ne jeze ne strahu. Sčasoma sem zdrsnil v dremež. Ko sem se prebudil, je ni bilo več ob meni. Nisem se zavedel, kdaj je odšla. Vsekakor je prebila ob meni več ur in vsakokrat, ko sem se hotel pognati s klopi, me je s prijemom roke zadržala.

Od tistega dalje je zares nisem srečal nikoli več, niti je nisem iskal. Ostal je samo še oddaljen spomin.

Nekaj let pozneje me je neka stvar vseeno nepričakovano in presenetljivo spomnila nanjo. Omenil sem že, kako me je še čisto mladega zaposlovala sla po izražanju, seveda po pesnjenju. Toda tisto nagnjenje se

je, tako kot skoraj vsako, kmalu skrhalo. A ne čisto do kraja. Besednemu izražanju sem ostal vdan, le na dosti bolj realnih tleh. Začarali so me časopisni stolpci. In prav kmalu sem bil kot novinar povabljen v žirijo nagradnega natečaja neke literarne revije. Prebrati je bilo treba kar sto petdeset zgodb. Vendar to zame ni bila nadležna tlaka, z veseljem sem se zarinil v neštete natipkane strani.

Vse zgodbe so napisali mladi. Večidel so bile na ravni na hitro napisanih domačih ali šolskih nalog: površno zasnovane, dolgočasne, bledikave. Vse po vrsti so govorile o znanih stvareh. Mnoge so se končevale z različnim poukom, skoraj z navodilom, kako ravnati v popisanem položaju. Nekateri pisci so menili, da bodo bralca navdušili s patriotsko zasnovo; v njihovih zgodbah je mrgolelo slovenskih naravnih lepote, od Bleda do alpskih vršacev. Mnoge zgodbe so govorile o ljubezni, pravzaprav bolj o zaljubljenosti; stokrat slišano.

Toda ena izmed tistih ljubezenskih zgodb me je takoj pritegnila. Že po nekaj stavkih sem pogledal na zadnji list, kdo jo je podpisal. Lajči, Amalijin prijatelj, tisti, ki ga je tako občudovala in s katerim se je leže pogovarjala! Zgodba je bila dolga kakih trideset strani. Radovedno sem jih prebiral. Lajčijev slog je bil prijeten, tekoč, samo pripovedovanje zanimivo, besedišče bogato. V preteklosti sem že prebral nekaj njegovih natisnjenih zgodb in vse po vrsti so bile realistične, tudi socialne; o revnem podeželju (njegovem Goričkem), o preprostih podeželanih, o drobnih krivicah, ki se jim gode, in o upanju, da se jim bo godilo boljše. Ta zgodba, ki sem jo prebiral zdaj, pa je bila ljubezenska. Prav čutiti je bilo, da je pri pisanju v zadregi, da se tovrstnega pisanja loteva prvič. Medtem ko je socialne krivice popisoval s suverenostjo razgledanega študenta, je pred krhko in neznano ljubezensko snovjo obstal nekako krotak in nemočan.

Prav kmalu sem spredvidel, da ne gre za izmišljeno ljubezensko povest, ampak za avtorjevo osebno izkušnjo, ki si jo je prizadeval podati kar najbolj natančno in psihološko utemeljeno. Že po nekaj stavkih sem v junakinji zgodbe prepoznal Amalijo. Posnel je celo njen način govorjenja, zapisal besede, ki jih je pogosto uporabljala, in njene zelo osebno obarvane pripombe. Nekoč se mi je njeno govorjenje zdelo navadno, ustrezno prijateljskemu ozračju, v katerem sva se pogovarjala. V Lajčijevi zgodbi pa se je enako govorjenje, tako po slogu kot po vsebini, zdelo zelo posebno, lahko bi ga označil kot poudarjeno romantično-sentimentalno. Uporabljala je številne pomanjševalnice in ljubkovalne izraze. Svojemu prijatelju, Lajčiju, je nadevala najrazličnejša živalska imena, seveda le imena močnih, občudovanja vrednih živali. Izražala je čudenje svetu, ki jo

je obdajal. Mnoge njene izrečene misli so odražale njen še neizoblikovani naivni svet šestnajstletnice.

Razmišljala sta, tako je poudaril, večinoma leže drug ob drugem, kar mi je bilo že znano. V zgodbi pa je bilo natresenih tudi mnogo meni neznanih podrobnosti, ki so trdno pričale, da gre za ljubezenski par; ta je ob bogatem duševnem doživljanju razumljivo izkusil tudi vse telesne ljubezenske radosti, od dotikov do viharnih vrhuncev stapljanja v eno.

Ne glede na svojo nekdanjo udeležnost (pravzaprav neudeležnost) v tej zgodbi se mi je zdela stvaritev zrela, zanimiva, uspešno napisana in vredna objave. Toda drugi člani žirije niso delili mojega mnenja, zgodbo so, kar se mi je zdela vredno pozornosti, označili kot premalo družbeno utemeljeno (to je bilo v duhu časa, ki je vse meril po nekih visokih družbenih normah) in celo kot zasebno, torej kot fotografijo, namenjeno družinskemu albumu. Morda jih je k taki oceni nagnilo v resnici nekoliko *pocukrano* govorjenje obeh protagonistov. Tako zgodba ni bila nagrajena, niti ni bila nikoli objavljena.

Seveda mi je Lajčijeva pripoved vzbudila kup spominov na tisti kratek čas, ko sem prijateljaval z Amalijo. In mi zastavila kup vprašanj. Zakaj je pravzaprav vzdrževala stik z menoj? S čim sem jo privlačil? Je slutila, da bi se z Lajčijem lahko končalo? Ji kaj na njem ni bilo všeč, česar ni opazil niti on? Kako je zmogla razumevanje in nežnost ob mojem pijanskem ekscesu, ko je bila vendar z dušo in s telesom pri nekom drugem? Kopica neodgovorjenih vprašanj. Je pa Lajčijeva zgodba potrdila moje nekdanje gledanje nanjo; njeno govorjenje, njen pogled, njena hoja, njeni odzivi so se mi že takrat zdeli krhki, ranljivi. Sočasno sem gledal nekakšen film o podobnem dekletu, pretresljivo pripoved o krhki ženskosti, nezreli za grobosti sveta. Tisti zdobljivi svet v filmu je bil povsem primerljiv z njo, kakor sem se je spomnil sam in kakor se mi je zdaj kazala v Lajčijevi pripovedi.

Srečanje z Amalijo v tisti zgodbi je bilo zares moje zadnje. Od tedaj so minila dolga desetletja. Ni pa bilo to moje zadnje srečanje z Lajčijem. Ne tako dolgo za tem, ko sem prebral njegovo zgodbo, je njegovo ime vzniknilo v kriminalnih kronikah časopisov.

Resnici na ljubo naj pripomnim, da sem se medtem znašel v Lajčijevi bližini, kakor se pač znajdejo ljudje, ki pripadajo približno isti generaciji. Zdel se je izjemno samozavesten: človek, ki ve, kaj hoče; ki ima pred seboj natančno začrtano prihodnost. Že prej na poseben način opozorjen nanj, sem opazil, da se tudi med ženskim svetom giblje zelo suvereno in da tako s svojim postavnim videzom kot s sproščeno govorico naredi vtis nanj. Zanj je veljalo, da je frajer, kar koli že to pomeni. Nikoli nisva spregovorila, a sem čutil, da je vedel zame. Morda je bilo tudi njemu kdaj

sporočeno, kako dobro se razumeva z Amalijo in kako nenasilen značaj da sem. Toda njemu, kar nekaj let starejšemu in bolj razgledanemu ter tudi že upoštevanemu v njegovih strokovnih krogih in seveda neznansko bolj izkušenemu v ljubezenskih zadevah, se zagotovo ni zdelo vredno niti za hip ukvarjati se z mojo nedozorelo malenkostjo, kaj šele zganjati kakšno nespametno ljubosumnost. Ljubosumja nisem občutil niti sam, saj je bilo ljubeznivo nagnjenje med Amalijo in mano že končano in mi je bilo zares malo mar, s kom se družim ali kdo se družim z njo. Le kdaj pa kdaj sem se zalotil pri misli, da je zame kljub dolgim tihim pogovorom ostala skrivnostna neznanka, ki mi je o sebi povedala neznansko malo, še manj pa o tistih, iz katerih je izšla.

Bilo je konec poletja, ko so se vsi od nekod vračali: z morja, s hribov, s popotovanj po tujih deželah. Z ene slednjih, ne vem iz katere, se je pred kratkim vrnil tudi Lajči, so mi omenili znanci. Mi pa tega ne bi omenjali, če jih ne bi vznemirilo njegovo slabo zdravje. Poprej ves čil in čvrst se je vrnil bled in upadel, komaj da se je držal na nogah. Njegova prva pot je bila v bolnišnico.

Tri, štiri dni pozneje nas je pretresla novica, da je umrl. Bilo mi ga je žal, kakor bi mi bilo žal slehernega vrstnika. Žal mi ga je bilo tudi zaradi Amalije, ker ji je morda pomenil več, kot sem slutil. Njegova nenadna, nerazložljiva smrt je tako v meni kot v mojih vrstnikih pustila nekakšno tesnobo. O smrti še nismo razmišljali, le redko kdo izmed nas se je že srečal z njo. Je mogoče, da pokosi fanta na vrhuncu njegovih moči, ko je šele diplomiral, ko še tipa, kam bo usmeril svoje moči, kako bo spreminjal svet? V pogovorih smo ga pogosto omenjali in vsakokrat umolknil. Nisem šel za pogrebom, toda menda je bila tam prava množica in mnoge je dogodek ganil do solz.

Nekaj tednov za tem je vzniknila novica, da so Lajčijevo truplo obducirali, menda prav zato, ker si tudi medicina ni znala razložiti vzroka njegove smrti. Tudi obdukcija, se je zdelo, ni obrodila sadov in tako bo njegova nenadna smrt za vse večne čase ostala skrivnost. Toda še kak dan pozneje je nekdo vedel povedati, da so v Lajčijevem telesu našli sledove strupenih snovi, ki bi lahko bile smrtonosne. Hkrati se je šušljalo, da po njegovem življenju brska policija. Tudi nekatere njegove znance so izprašali, kam je zahajal, kakšne navade je imel, s kom se je družil, policijo je na primer zanimalo, ali se je komu s čim zameril, kakšna je bila njegova spolna usmerjenost, ali ni bil morda usmerjen k lastnemu spolu, s kakšnimi ženskami se je družil, po kaj je hodil v tujino. Meni se je zdelo to poizvedovanje precej rutinsko in *brezzvezno*. Veliko prahu za nič! Gotovo obstaja vzrok smrti, a zanj ne bomo zvedeli, naj še tako vohljamo naokrog. Pametneje bi bilo sprijazniti se s tem in ne motiti njegovega pokoja.

Govorice so sčasoma potihnile, kot potihne sleherna vznemirjenost. Toda precej pozneje, čez mesece, morda celo čez pol leta, nas je znova vznemirila novica, povezana z Lajčijevo smrtjo.

Tokrat je novica zaokrožila tudi po medijih. Za Lajčijevo smrt so obdolžili neko meni neznano gospo, magistro Leopoldino Schweitzer, za katero dotlej nisem slišal. S pokojnim Lajčijem naj bi imela razmerje. (Torej je bilo poprej končano tudi razmerje z Amalijo, sem pomislil.) Gospa je bila menda za celo generacijo starejša, lahko bi bila Lajčijeva mati. Bila je menda ločenka in kljub svojim letom presenetljivo mlado-stna. Izobražena ženska, magistra farmacije, po domače lekarnarica. Z Lajčijem so ju videvali kar nekaj let, vse do pred kratkim, ko je gospa magistra ugotovila, da se razen z njo videva tudi z neko študentko. Slišal sem tudi ime tiste študentke in se prepričal, da ne gre za Amalijo. Kar oddahnil sem si.

Govorice o redkem razmerju med priletno gospo in še mladeničem so se razplamtele. Ugibanja so bila najrazličnejša. Ni ga bilo, ki ne bi imel svoje verzije o vzroku za Lajčijevo smrt. Toda zasliševalci so očitno dobro opravili svoj neprijetni posel. Gospa, ki se ni mogla sprijazniti z mislijo, da bo izgubila svojega šarmantnega ljubimca, je prav kmalu priznala, da mu je v pijačo podtaknila kalijev karbonat ali ciankalij, kakor mu pravimo laiki. Sprva mikroskopsko malo, komaj kaj, le toliko, da bi oslabil in bi bil tako bolj odvisen od njene nege. Pozneje, ko kljub vihnemu besednemu obračunu novega razmerja ni prekinil, je bil deležen smrtno doze: Če ne more biti moj, ne bo od nobene! Magistra je svojo krivdo v celoti priznala. Svoje dejanje je opravičevala s popolno meglo, v kateri se je znašla. Sodniki so upoštevali vse olajševalne okoliščine: njeno dotedanjo nekaznovanost, priznanje in obžalovanje, težke okoliščine njenega življenja, dejstvo, da ji je bila strupena snov dostopna, grdo, objestno, nespametno obnašanje mladega ljubimca, upanje, da jo bo hudo dejanje za vselej spametovalo in ne bo več nevarna svojim bližnjim. Kljub temu so ji prisodili dvajset let zapora. Na sojenju se ni poslovila samo od svobode, ki je je bila dotlej deležna, izrečena sodba je bila zanjo hkrati mrtvaška zavesa, za katero se je skrtil sleherni smisel njenega bivanja.

Turobna zgodba je počasi potihnila. Mnogi so zatem še bolj obžalovali Lajčijevo smrt. Našli so se tudi, ki so menili, da si je sodbo napisal sam. Obsojenka je nasprotno naletela predvsem na usmiljena ženska čustva. Seveda so njene vrstnice, tako kot sodniki in javnost, menile, da je ravnala napačno in nespametno, toda kdo je lahko razsodnik, ko se ljubosumje do kraja razvihra, ko po glavi divja vulkanski ogenj in ko ni več mogoče ločiti zla od dobrega; ko te ohranja pri zavesti samo še neznosna bolečina,

ki ji ni videti konca; in ko je z vsem intelektom, kakršnega je magistra zagotovo imela, ne moreš premagati.

Pred nekaj dnevi sem na nekem družabnem dogodku spet naletel na znanko Nastjo.

– Ti, mi je rekla, poizvedela sem o Amaliji, kakor sem ti zadnjič obljubila.

– Sem imel prav? Je postala medicinska sestra? sem povprašal s pretirano zaverovanostjo v svoje sklepanje.

– Nič ni postala, mi je odgovorila, preden bi ji zastavil novo vprašanje. Umrla je že takrat, še čisto mlada. Samomor!

Novica me je spodsekala. Zatopil sem se vase.

Nastja je nadaljevala: Zadnjič ti nisem hotela omeniti, dokler se ne bi prepričala. Saj gotovo veš, čigava hči je bila?

– Ne vem.

– Amalija je bila, je poudarjala, da ja ne bi bilo pomote, nezakonska hči magistre Leopoldine Schweitzerjeve. Ja, Lajčijeve morilke.

Ker je na mojem obrazu razbrala, da očitno ne razumem nič, mi je še pojasnila: Seveda nisi mogel vedeti, ko pa je imela Amalija čisto drug priimek!

Zdaj se je meni sesuval svet. Nobenega vprašanja več nisem zastavil, tudi ga nisem bil zmožen in tudi ga ni bilo treba. V hipu, v enem samem rezkem, pekočem preblisku sem razumel in dojel vse, kar se je zgodilo pred davnim časom in mi je ostalo vse doslej prikrito. Nezakonska hči Leopoldine Schweitzerjeve, ženske, ki se ji je po prestani polovici kazni odstrla siva zavesa, ločnica od svobodnega sveta, in sme zdaj početi vse tisto, kar je dano navadnim smrtnikom, naj je tega še tako malo in naj je še tako skromno!

Amalijo pa je črna mrtvaška zavesa pregnila za vedno in dokončno, ne da bi ji bilo dano stopiti v odraslost. O njeni smrti niso pisali. Nihče se ni vprašal o vzrokih zanjo. Njena smrt še vznemirila ni nikogar.

Zato mi je kar naprej govorila o internatih, v katere jo je v svojih zmedenih stiskah potisnila mati! Zato mi ni nikoli omenila očeta, za katerega najbrž sploh vedela ni in ki mu očitno ni bilo mar otroka, nezaželenega in neprijetnega plodu gole sle brez sledi ljubezni. Zato mi ni nikoli omenjala družine in družinskega življenja, ker so jo starši za oboje prikrajšali. Zato je tako silovito in celo strastno iskala prijateljstvo, razumevanje, pomoč, tolažbo. Jaz ji iskanega nisem ne znal ne zmoget dati. Lajči ji je očitno vse to dajal.

Ne, sploh mi ni bilo treba spraševati. Že dolgo sem vedel, da je bil Lajči njen fant, njen partner, v katerem je videla vso svojo prihodnost. Pri meni je iskala le potrditev pravilnosti svoje poti; bil sem njeno občinstvo.



Nobenh podrobnosti ne poznam, nič ne vem, nikoli je nisem vprašal, kje sta poležavala in se pogovarjala. Toda ali se ni Amalija po tem, ko je prerasla neštete internate, morda le naselila pri svoji materi? Tista vila, kjer sem nekoč pozvonil ... Ali nista morda ležala drug poleg drugega v tisti vili? Ali ni pogled nanju, na dve zaljubljeni duši in telesi, vznemiril njeno mater, posebej dovzetno za telesne užitke? Zapostavljeno, odvečno, nezaželeno dekle s številnimi atributi svojega nezakonskega statusa si v materinih očeh preprosto ne bi smelo privoščiti tiste bližine. Toda, mi predira možgane, saj ni nihče presojal, odvezemal ali dajal. Tam je bil tisti drzni, samozavestni, objestni mladenič Lajči in tam se je znašla gospa magistra, še vedno polna, strastna ženska. Zaželela si ga je. Zaželel si je je, ne glede na to, da se je poprej prepletel z njeno nezakonsko hčerjo. Zavrgla sta jo, oba, kot upoštevanja nevredno igračko ali nepotrebno smet, ne da bi kdo od njiju za hip uzrl njeno rahlost, občutljivost, ranljivost. Morda je bila pri njej posredi nepremagljiva, strastna želja po objemu. Pri njem pa: le zakaj bi se branil zrelega sadu, položenega predenj! Ko ju je Amalija ugledala v ljubezenskem objemu, ko je dojela, ko ni mogla verjeti, ko se je nanjo zgrnila vsa krutost tega sveta, od tam, kjer je najmanj pričakovala, jo je preplavilo, zažgalo, raztrgalo. Nobene odrešitve ni videla, nobenega upanja ni gojila, ničesar ... takrat je, zvičaje se od notranjih bolečin, segla sama po sebi. Morda je, tiho internatsko dekle, ta kruti poseg od nekdanj nosilo s seboj. Takrat ni nihče ugibal, zakaj ... Tih pogreb sredi dopoldneva z nekaj pogrebci. Brez osmrtnic, brez žalosti. Je pač storila ... Saj je bila pogosto videti depresivna in je sploh bila žalostna.

Onadva pa sta na hitro in silovito tešila svoje surovo poželenje. V upanju, da si bosta ustvarila Raj. Nista si ga. Ker si ga ni še nihče.



*Uroš Zupan*

## Tri pesmi

### Dež

Zelena ogrinjala za drevesa so se  
nenadoma sešila iz zraka. Oči  
se ustavljajo na njih in nočejo najti  
izhoda iz prijazne bohotnosti. Ko jih  
ni bilo, so bili zvoki iz daljave  
ostri in predirni in svetloba

je lahko kopala luknje povsod  
po peskokopu. Zdaj je vse izginilo,  
odplavljeno od nekega ljubšega časa,  
ki se mu je najbolje prilagoditi z mirom  
in pozabo. Dež riše navpičnice  
na sivkasto kuliso, a od njih

ne ostane nič, le čistejša trava,  
ki jo enakomeren šepet spodbuja,  
da začne siliti v besede.  
Včeraj je fazan pazljivo stopal  
čez čistino, z vsako nogo izmenično  
preizkušal resničnost. Somrak

se je spustil do tal in črna mačka  
mu je oklevajoče sledila, dokler  
se ni spremenila v toplo in dišečo  
noč. Pomlad s hitrimi gibi  
odstranjuje, kar je odvečnega  
v mislih, in naredi prostor

za potrpežljivo čakanje.  
Nobenega dolgočasje in strahu  
ni v opazovanju dreves. Šoje  
so se poskrile v oddaljene predele  
nedelje in premočeni vrabci kot  
narsšene temne kepe letijo tik nad

tlemi; izginjajo v plitvo, zeleno  
morje. Gozd je v notranjosti vedno  
živ, na obrobju, kjer se srečuje  
z mestom, pa njegove razmazane  
okončine mirno odsevajo  
v mokrem asfaltu praznega

parkirišča. Po golih vejah  
polzijo pravilne kaplje,  
ki bodo zasijale kot drago kamenje,  
ko jih bodo popoldne presvetlili  
sončni žarki in jih nehote prevedli  
v zrak. Glasba bi boljše opisala  
tisto, za čemer hlasta pogled,  
in pripustila v svojo bližino  
več različnih videnj, se nadaljevala  
tudi tam, kjer je že zdavnaj zmanjkalo  
govorice. A delo je treba nekako  
pripeljati do konca, tako kot se je

začelo; ograditi čas z besedami  
in mu ne dopustiti, da se drobi.  
Pod streho čakajo knjige in dolga  
potovanja in skrivnosti,  
ki jih lahko razkrije le vonj  
papirja. Zunaj pa vse miruje,

zatopljeno v vrstni red,  
ki je takšen, kot bi vlekel karte  
iz kupa po lastni želji; vonji, barve,  
blato, različni odtenki svetlobe,  
slutnje plitvo dihajočih senc  
in ta vztrajni, vztrajni dež.

## Nastop

Imam nastop pred veliko publiko.  
Vse skupaj je videti kot zelo resen  
simpozij slovenske kulturne elite.  
Sem eden od nastopajočih. Drugi  
po vrsti. Prvi nastopajoči bere in bere.  
Nikoli konca. Ne poslušam ga.  
Koncentriram se za svoje branje.  
Potem ugotovim, da sem doma pozabil  
vse knjige. Na srečo je na mizi zadnja  
številka revije, kjer imam objavljen tekst.  
Iščem, a ga ne najdem. Iščem naprej.  
Številka revije se začne kar naenkrat  
množiti, kot bi imela mlade. Listam različne  
primerke. Zadeva je večkrat v kazalu,  
toda notri je ni. Tisti, ki se je odločil,  
da bo prebral svoja *Zbrana dela*,  
ni imel velikega opusa in je nehal.  
Napovedo mene. Jaz pa listam in iščem tekst.  
Ljudje začnejo žvižgati. Listam in iščem.  
Ljudje žvižgajo. Pristopi prijazni gospod  
in mi da izvod revije, kjer je objavljen moj tekst.  
Preverim. Tekst je na svojem mestu. Zahvalim  
se gospodu, ker me je rešil, in grem na oder.  
Ljudje so že naveličani, da vse tako dolgo  
traja: najprej prejšnji nastopajoči, ki ni hotel  
nehati nastopati, in potem še jaz, ki nisem mogel  
nehati listati po revijah, začnejo ploskati od  
olajšanja in veselja. Sliši se tudi skandiranje.  
Sedem za mizo na odru. Izza mize se mi vidi  
le glava. Moj stol je tako majhen kot stoli,  
ki jih imajo otroci v vrtcu. Opazim,  
da imajo podium. Rečem, da bi nastopal  
za podiumom. Vse skupaj mi namestijo,  
a jaz še vedno sedim za tisto nesrečno mizo.  
Na tistem majhnem stolu. Ne morem se ločiti  
od njega. Imam občutek, da sem prilepljen nanj.  
Odprem revijo in hočem začeti brati.  
Ko jo odpiram, prevrnem kozarec z vodo

in njegovo vsebino polijem po tekstu,  
ki naj bi ga bral. Brati ga je mogoče samo,  
če nanj močno pritisnem s palcem.  
To storim in stran se raztrga. Ne vem, kaj bi,  
zato začnem z anekdoto o človeku, ki je ujet  
v sobi brez oken in vrat in mu nekako uspe  
narediti luknjo v steno in potem pride  
v čisto enako sobo in se vse skupaj ponovi.  
In potem še v eno čisto enako sobo in tako  
v nedogled. Iz enake sobe v enako sobo.  
Ljudje molčijo in zrejo vame. Začnem  
improvizirati in obnavljati tekst po spominu.  
Skoraj ničesar se ne spomnim in preskakujem,  
da bi nekako prišel do tistih strani,  
ki se niso zmočile in jih je mogoče brati.  
Ljudje spet žvižgajo. Moja glava gleda izza  
mize. Najbrž si zaslužim, da mi tako zelo  
žvižgajo. Moja glava gleda izza mize.  
Moja velika glava pred veliko publiko.

## **Alba**

To jutro; listje prelepljeno z meglo.  
Negotovo poskakovanje drobnih ptic.  
Zrak miruje kot ženska v poročni obleki.  
Topla sapa se dotika toplih, spečih lic.

Travnik je vlažen. Sence tik pred rojstvom.  
V peskovniku: rumena vedra, zelene grablje,  
lopatke, strgani katalogi igrač in še drugih,  
v naglici odvrženih poletnih razbitin.

Na nebu; ogledala, gladki orošeni zemljevidi.  
Pod njimi reka, prod, mesto in daljava,  
brez vsake misli razlivajoči se v vse smeri.

V mlečno beli sobi zvok udarja ob tišino.  
Kot peščen oblak nas počasi prekriva nov dan.  
Dež sramežljivo pada s priprtih vek v razprto dlan.



*Bernarda Jelen*

## **Pod lubjem ukrivljenim kanalom stegna umeščajo uspavanko**

1  
vztrajno čakava  
ne nehava razumeva odmikanje  
je dovezetno za vzhajanje  
spogledovanje hlipaje se  
polbela štruca kruha  
gnete kosa z zapečeno povrhnjico

2  
prošnja nestrpnosti  
je sredi navadnega tedna  
v peti izgubljenega desnega čevlja  
začela za spoznanje hitreje  
dihati ten kože močneje  
čutiti vzpenjanje po lestvi

3  
od napiljenih rdečih nohtov  
se ne boš uspel odlepiti  
od sestradanega mirovanja  
v pekočih objemih  
od ulovljive pristnosti  
dušnih zubljev gorijo gorijo

4

pusti iz rok smetje izteka  
južni povratnik naj postavlja diagonale  
pograbi mehko perje gruljenja  
bo odmevalo v Veliki Viktorijini puščavi  
sipine pojenjajo  
solze telesijo nazaj v pore

5

jagode širijo vonj po smetani  
malenkosti polivajo čokolado  
dotike iščeva med zvenom  
kozarcev se cedijo  
v potoku šampanjca  
dolgi poljubi poljubi

6

zaman tvegajo prisege sveta  
izgubljajo gotovost med usihanjem  
prihodnosti Modrega sibirskega očesa  
se spušča dviguje med vsemi  
jezeri najstarejša sladka temina  
začarana v kupeju železniške proge

7

strašim potnike z bledim licem  
mesečine se vozim  
pritrkavanje koles me uspava  
kako boš obarval najino stoletje  
v tvojih sanjah sem nemočna punčka  
skozi lunine pege me pošiljaš

8

tisočkrat preverjeni nasmehi  
bodo zaplavali s plombami pečatili  
gladino rose bo vzhajajoča krogl  
ustavila pet sekund pred  
izzivanjem grozljivo odštevanje  
utripajočih koščkov mori



9

prepojena s srečanji trhlost  
vleče strahove bleščave svetlobe  
obrise nočnih sprehodov  
razraščajo se kot trnovo  
razpotje zabadajo konice  
vame daj usmiljeno zareži

10

brodiva po nevidni tišini rdeče črte  
nadmorska višina se klanja  
diamantni ogrlici na mojem vratu si  
uhan iz belega zlata v mečici  
s toploto prekrivaš  
šopek dveh otožnih milin

11

kresnice obletavajo  
žareča ramena se stikajo  
ljubkujejo modro prosojnost nad nama  
potopiva izmijva sedanjost v Borebukti  
osušiva osončiva hrepenenje na Galešnjaku  
moj Bog kako noro te ljubim

12

pelji naravnost mimo datumov  
letnih menjav tipkovnice  
prestopništva brez razloga  
se upiram zaradi imena šepetam  
zadržani dih v poletnem krilu  
iz krp sešita opojna šibkost me izdaja

13

radijski valovi motijo  
med centimetri bližine  
sevajo iskre ujetih obkladkov  
enoprostornega ozračja  
drug ob drugem pripeta  
na vetrobransko steklo

14

si prepričan želiš  
zajemati nikoli končano iskanje  
koprnjenje likanje upiranje  
po tuljavah daljav poješ  
razlegaš pesem o ustavljeni predanosti  
stegna bi umeščala uspavanko

### **stegna bi umeščala uspavanko**

na vetrobransko steklo kjer hitrost se vleče  
kot iz krp sešita opojna šibkost me izdaja

moj Bog kako noro te ljubim  
šopek dveh otožnih milin  
vame daj usmiljeno zareži

utripajoči koščki morijo  
skozi lunine pege pošiljaš  
začaranost kupeja železniške proge

dolgi poljubi poljubi  
solze telesijo nazaj v pore  
dušnih zubljev gorijo gorijo

se gnetejo kosajo na zapečeni povrhnjici  
čutiva vzpenjanje po lestvi vztrajnega čakanja

*Zdenko Kodrič*



### Telefonski klici

**Na klopci:** mi je čas zbežal skoz oblake. Še zmeraj sedim, poslušam veter, ki ga najini otroci ne slišijo, prisede žena, razvršča travniške rože in potem se gledava do jutra.

**Kopasti oblaki:** s telefonom sva si na ti. Jaz jezdim kobilu, ona nastilja konjem. Vreme se zgoraj dolgočasi, to je več kot očitno, saj pozimi ne sneži in poleti ne pade tlak.

**Podobe iz sanj:** moj roman prehaja v zvočno stanje, to bo bitka za položaj na vrhu gore. Z Osankarice se po toboganu spustim v dolino. Nekaj tipov me čaka, prikovanih v škornje.

**Delo na akord:** ko pade zrno žita, pade tudi ploha trav. Pod milim nebom sva žela od jutra do noči. In požela slavo, dobička nisva razdelila. Jaz sem prvi skopal najin grob.

**Potok in brv:** čevlji so brez blata stopili na breg. Ne mislim se prepirati s spominom, bojim se ovinkov; tisti, ki zavijejo v levo, so smrtno nevarni. Kosti so simboli dneva.

Dan, ko je zapadel sneg: ptice se mu prilagajajo. Muzika pod večernimi brezami je oklepaj mojega znamenja na trdi koži. Ne bom zmogel sam žagati in klestiti. Pokličem ženo.

Ruski pesniki: na plohu gnezdijo orli. Neurje se bliža, pod oknom je mokra trava in človek, ki ni od tu, ne more sestiti nanjo. Sedeva na klop pod kap in kačiva pipo miru.

Filozofija in dež: lepo vreme sem želel zamenjati za drva. Ko sem sam, je bukev tako napihnjena, da ne vidim neba, njenih hlačk na vrvi in avtoceste, po kateri vozi moj hrast.

**Kondicija:** iščem svojega varnostnika, kje je? Pri njej, seveda, kot opica se lepi nanjo, preziram to, odpustim tega tipa!  
Potem tečem sam. Na grad z dvigalom, dol z njegovo pištolo.

Ogenj: je naredil moj spomin. Rad bi bil nakit za mis sveta.  
Potepal bi se po njenih prsih, zapiral njen dekolte z dragim kamnom in pijan od lepote z grafitom risal akte in apostole.

Gorski greben: hoja po njem je drzna. Eklogit, ki ga najdem, vržem v morje in dno pozeleni. Zmeraj sem zadnji, res zadnji, v dolgi vrsti naročnikov gozdnega stekla. Zato je oko slepo.

Metamorfoza: kremen v kozarec, kamen v lesteneč. Morska sol me spreminja v pepel; mrtvim oznanilo, darilo živim. S psom pridem na cilj, ki so ga organizatorji teka postavili na gladino.

**Steber v vodi:** reči so tu zaradi reke, stvari pa zaradi Boga.  
*Speed dating* je moja molitev ob rojstvu vinske kraljice, a  
me ne bo zraven, hitim v svojo starost in šivam njene rane.

Napačna vožnja: se konča na psihiatriji. Tam zanetim ogenj,  
gojim paradižnik v velikih loncih in tesnoba, ki me spremlja,  
ne izgine, rastline pač pokrijem s plastičnim dežnikom. In zaspim.

Celo otroci: se vzpenjajo na steber. In pojejo božično pesem.  
Radodaren postajam, kriva je bližina električne centrale.  
Vsem bližnjim razdelim osebne izkaznice, iz katerih se vali dim.

Čas: britev ne sme v frizerski salon, lahko pa počiva na licu.  
Dvajset let se nisem bril, proletarska brada je osivela,  
z dolgimi lučmi žmikam, prehitevam po desni in crknem v reki.

**Jedi na žaru:** z branjem pisem postanem sladkosned in igralec, ki na radiatorju deklamira. Meso sem zmasiral lani, nanj potrosil rožmarin, česen dal sem v njena usta in potem sva točila vino.

Žepni koledarček: pticam in opekam posodim marec v spomin, aprila po navadi dežuje in takrat se igra razplamti v peči do vrelišča. V žepu pomigljata rosa in nož, skoz vrata vržem kost.

Praga od zgoraj: poletiva z ženo z oblakom smoga, slišiva reko, ki pod nama poplavlja, v cerkvah oznanijo hudo uro, beživa dol, na bregu čaka riba, s polnimi usti se vrževa nanjo in obstojiva.

Mislim, da bo konec: sveta čez kako leto ali dve. Takrat bom žel pšenico, mogoče sejal rž in bom impresionistom pokazal svoje karte. Za mano ne bo treba nikomur zapirati težkih vrat.

**Ženina stegna so se napela:** ko sem ji povedal, da jo še zmeraj ljubim. Z zobom me daj, je vpila, s sekalcem me vzemi! Oh, ta njena loterija in številke, ki tečejo veliki maraton po Rimu in Parizu!

Ko bom odšel: bom dolžnik. Noge ne potrebujem več, dovolj je ena, leva, da lažje vstanem, da se sekiram ves dan in trosim resnico o pisanem blagu, na katerem so uganke o smislu sveta in tople vode.

Zadnjič je nogometaš: udaril z dlanjo po šipi. Razbita dlan je bila prvovrstna knjiga dogem in drevo življenja nekega nemškega kluba. Ko sem prvič zmagal, sem bil bolj poten kot krvav.

Tek na dolge proge: sporazumevanje na Maratonu treh src nikogar ni zanimalo, le teči je bilo treba; malo naprej, malo nazaj. Tango je ples, ki me potegne vase in izpljune na mehki afriški obali.



**Slovenska sobota:** filmsko platno, razpeto med skalami.  
Najboljša zgodba *Odgrobadogroba* zleze iz grl pevskega zbora.  
Iz mojih ušes pa gnoj in bučno olje v pijano praznično juho.

Izpraznjen sem: a mislim kot obseden. Da bo zmanjkalo notnega  
črtovja, listov papirja, tipkovnic in klistirja. Se bojim,  
trepetam od napora in bolj sem prazen, bolj gori težki bencin.

Praznovanje: oblačil sem se v brezo, pogoltnil oblak prezira.  
Prebujenje je klic pomladi, rožmarin me vabi, žena vpije,  
proč, proč, taki klici so nebesni, božji, dišijo po črni kavi.

Klici kličejo: zavrnil sem sina, zavrnil slovo od grebena,  
od gore, petelinjega boja. Vrnil sem šahovske figure, vrnil klic.  
Iz bojne noge se vali odmev, v katerem uzrem zidec Betlehema.



*Andrej Grilc*

## **Padanje zastav**

### **Padanje v letu**

Tekli smo na obrežju mesta,  
srce v pulzu, predstavljeno.  
En sam mož  
in obala bi se preimenovala.  
Bodike, trnje, s čvrstim ritmom v ušesih  
smo preskakovali  
minsko polje mladosti,  
predmestje lenuhov,  
mi, železni liki.  
Tek brez smisla, tek v krogu.  
Napenjale so se nam kite  
in ostajale v krču.  
Nič več majhni,  
nič več majhni koraki.  
Tekli smo na drugo stran.  
V vročino Mott Havena.  
Od doma v senco kamenja.  
V makijo, poklano pod našimi udarci,  
hrbti zleknjenih gringotov.  
Razumeli bi, če ne bi puščali  
korakov za sabo.  
Vi, utrujeni cucki.  
Če se ustaviš, umreš.  
Tekli smo v krogu.  
Tekli smo predaleč.

**Ikar, 11. 9.**

Klimaks spolzkih čevljev,  
z voskom pritrjena krila.  
Ko padeš in vstaneš,  
samo letiš in vstaneš.  
Ulica pa valovi,  
kot meandri makedonskih rek,  
tok navzgor, padeš  
in vstaneš.  
Tipke še v zraku,  
kravata v propelerju steklenega motorja.  
Poletje se je bližalo izhodu.  
Gledaš in nato letiš.  
Natanko sedem sekund  
potrebuje sonce z Afrike.  
Gravitacija je šibka.  
Padeš  
in vstaneš.  
Dedal je umrl sam.

## Vzhod

Zrcala izkrivljenih podob,  
odsevi vodnih kapelj, potokov,  
ki se iztečejo v morje.  
Zrcala, zrcala,  
snopi trakov se odbijajo v sklope.  
Sonca na stopniščih nekaj ulic stran,  
svetlobe je bilo preveč za branje.  
Obredi dežja v kletih med prazniki.  
Zastave so ostale proste,  
Par dotikov tal.  
V senci človek z zimskim sadjem.  
Koža poka na drobtine.  
Sto mesij se je spuščalo nad morje.  
Obrazi se ogledujejo v dlaneh.  
Sveta voda ni za pitje.  
Moramo se le odpreti  
in zatisniti oči.

## **Pesniku**

Iz vratu stisnjen  
kovanec, v dežju ne boš  
našel kraja, kjer se  
mlade delavke odpravljajo v gozd,  
po gobe, hlače, kak živež za besedo.  
Veja zaobjame deblo tudi v mestu.  
Porcelan in skorje tkalcev ti  
odmerijo utrip.  
Zato piši  
mehka kri, o bogu in zobeh.  
Iščoč pisalo, noht, zatrgan v steni.  
Prišel bo navdih, kot val otoka,  
in razpasel kamne, ki jih zbiraš.  
Piši, šopke popkov,  
v vrsti se ustavlja klic deževja.  
Piši moker, brozge kapelj časopisja.  
Umikaj glavo v napad.  
Piši ostro, tek pod prste!  
Vidim škarje, gramofonske ladje,  
vidim svet, pospravljen,  
proste črke in papir.

### **Zastave, pospravljene**

Dobro se je držal naš blok prestarih celic.  
Dobro je vstajal z zarjo in se grel ob peči.  
Pesnik v kotu zgodovine.  
Zastave so pospravljene, spomini  
vojne, le enkrat smo se srečali na poti.  
Pospravimo zastave, čaj je že zavrel.

Kdo so oči, ki sem jih videl s ceste?  
Zaprto med zvoke, skoraj črka, skoraj zlog.  
Naj postanem pesem brez izkušenj.  
Skoraj bi posedoval ta prostor,  
pet korakov kot zapornik.  
Zvonci, tlesk, plaz glasov,  
v nemih ustih odmevajo besede.  
Noč zamahne z roko.  
Kdo so te oči,  
ki sem jih videl s ceste,  
črni prsti zemlje?  
Obesimo zastave.



*Uršula Berlot*

## **Prostor infratanke razlike: gospod Marcel in gospa Sélavy**

*(Nepodobna podobnost pri Duchampu)*

### **1. Paradoksalna podobnost**

#### *Marcel Duchamp kot Rose Sélavy*

Portret Duchampa, preoblečenega v žensko, ki ga je posnel Man Ray 1920–21, inaugurira rojstvo njegovega ženskega umetniškega alter ega. Fotografija je podpisana oziroma imenovana *Lovingly Rose Sélavy alias Marcel Duchamp*, s čimer Duchamp pove, da je/sta Rose in Marcel eno in isto. Pseudonim Rose Sélavy je besedna igra, ki aludira na *Eros c'est la vie* (Eros, to je življenje) ali *arroser la vie* (slaviti življenje). Rose, anagram od *eros* je tudi besedna igra na *arroser* (zalivati), kar v tej besedni zvezi pomeni slaviti, praznovati ali uživati življenje. Asociacije pomenov, ki jih vzbujajo ime in njegovi anagrami, so vitalne, energijske, spolne, v vsakem pogledu dinamične podobe.

Fotografija je utemeljena na konceptu projekcije: gospod Marcel Duchamp se projicira v gospo Rose Sélavy. Problem ni v transvestizmu, ampak v vprašanju, ki ga zastavlja Lyotard: "S pomočjo katere energije in katerih dispozitivov transformacije (kanalizatorjev ali redistributerjev energije) je lahko obraz moškega projiciran na obraz ženske ali obratno?" (Lyotard 1977: 36). Projekcija v osnovi poudari podobnost projiciranih figur (moškega in ženske) in ne njune različnosti ali neustreznosti. Rose izpostavi podobnost in prav ta je nespodobna za pogled, ki verjame v razliko spolov. Pojmi spola postanejo v Duchampovih zrcalnih projekcijah neke vrste šale; mehke, nestabilne entitete, ki zlahka zdrsejo iz moške pozicije v žensko in nazaj.

Jean Clair opredeli koncept infratanko kot "kvalitativno stopnjo, kjer se isto transformira v svoje nasprotje, ne da bi lahko jasno odločili, kaj

je še zmeraj isto in kaj je že drugo” (Clair 2000: 272). Definicija, ki jo predlaga Duchamp, izpostavi problem meje oziroma stika dveh entitet. Infratanko označuje seksualno identiteto obenem kot razliko in kot podobnost: “Infratanka ločitev – boljše kot ekran, saj nakazuje interval (vzeto v enem smislu) in ločitev (vzeto v drugem smislu) – ločitev ima dva smisla – moškega in ženskega” (Duchamp 1980: 22).<sup>1</sup>

Razlika, ki jo Duchamp vpelje s pojmom infratanko, izpostavi ekran identitete, skozi katerega se konfiguriramo v odnosu do drugega – kot moški ali ženska. Infratanka ločitev, ki deluje kot vmesni ekran posredovanja, izpostavi skonstruiranost, negotovost in oscilacijo mej med jazom in drugim, na čemer gradi subjekt svojo identiteto, fantazmo lastne koherence v odnosu do drugega. Samoprezentativna strategija Duchampa kot Rose manipulira problem avtorstva, interpretacije in meje seksualne razlike.

Pojem infratanko, ki ne more biti definiran, ampak le pokazan s primeri, kot se izrazi Duchamp, v tem kontekstu preigrava medsebojno prepletenost teh polj: infratanko je mesto (ne)razlike oziroma (seksualne) identitete: “Spolno določena figura (kakor koli določena), ne more biti več imenovana leva ali desna stran osi ...” (Duchamp 1975: 45). Umetnikovo igro z znaki, ki določajo spolno identiteto, lahko razširimo na splošno vprašanje identitete, saj umetnik v intervjuju pojasnjuje:

Pravzaprav sem želel spremeniti identiteto in prvo, kar mi je padlo na misel, je bilo, da bi privzel židovsko ime. Bil sem katolik in to bi bila sprememba izbire religije [...] nenadoma me je prešinilo: zakaj ne bi spremenil spola? To je bilo veliko bolj preprosto (cit. po Cabanne 1967/1987: 64).

Duchamp osvetli pojem identitete kot arbitrarne konvencije, kodirane zbirke znakov in dogovorov, ter v manipulaciji z njimi sugerira, da sprememba spola ni prav nič težja kot sprememba imena. Spolna ali katera koli druga identiteta je socialno konstruirana meja, okvir, ekran osebnostnih projekcij. Duchampova konstrukcija samega sebe kot ženske v podobah Rose izpelje infratanek transfer od moške pozicije v žensko in aktivira podobo infratankega ekrana projekcije identitet kot nestabilno zbirko umetno vzpostavljenih razlik in mej med jazom in drugim, gledalcem in gledano podobo, prisotnostjo in neprisotnostjo. Aktivira vprašanje izgube absolutnega, nespremenljivega in trdnega, posebno v odnosu do

---

<sup>1</sup> V šestinštiridesetih zapiskih o *infratankem* Duchamp opisuje subtilne senzorične izkušnje, ki čutno zaznavo prevesijo v inteligibilno (štiridimenzionalno) izkušnjo. Zapisi o *infratankem* se nanašajo obenem na razliko in podobnost. V navedenem primeru gre za ambivalentno *infratanko* razliko spolov, ki vsebuje tudi podobnost, vendar Duchamp uporabi isti pojem tudi za opis subtilne zaznave prisotnosti odsotnega ali, na primer, za opis neskončno majhne širine nečesa, kar je brez debeline, oziroma za to, da bi izmeril nekaj, kar je brez definicije, oblike ali fizične esence.



seksualne identitete, ter prisili vloge spola k transferencialni dinamiki analize. Metamorfoza moškega v žensko ali obratno sublimira pojem delitve oziroma zarez, ki ga spolna identiteta predpostavlja. Duchamp s tem pokaže, da spol (moški ali ženski) obstaja le v perspektivi oziroma je vprašanje subjektivnega vidika.

Rose obstaja kot fotografirana lepotica v maškaradni preobleki in kot avtorski podpis oziroma ženska, ki podpisuje dela in predpostavlja avtorstvo v preobleki. Avtorizirala je več pomembnih Duchampovih del, največ v dvajsetih letih preteklega stoletja, in podpisovala umetnikova pisma prijateljem. Poleg podpisa na *Fresh Widow* (1920) je dala *copyright* tudi Duchampovemu edinemu končanemu filmu *Anemic Cinema* (1926), kar je dokumentirano v zadnjem kadru filma. Podpisala je recimo skico *Témoins oculistes* (1920) in religiozni pamflet, ki ga je Duchamp poslal Man Rayu, *The Non-Dada/afectusement, Rrose*, pogosto pa je bila dobesedno vključena tudi v sam naslov del, kot na primer v *Why not sneeze Rrose Sélavy* (1921). Tudi skupna fotografija Duchampa in Man Raya z naslovom *Élevage de poussière (Nabiranje prahu)* je bila objavljena leta 1922 v Bretonovem nadrealističnem časopisu *Litterature*. s pripisom *Voici le domaine de Rrose Sélavy/Poglejte domeno Rrose Sélavy*.

Nekatera dela podpiše Rose skupaj z Marcelom: *Škatla v kovčku* (1941) je podpisana z *de ou par Marcel Duchamp ou Rrose Sélavy*. Podnaslov v tem primeru uvede nejasnost v določitvi vloge Duchampa kot avtorja, ki je zamenljiv z Rose Sélavy. Podobni primeri, kjer se pojavljata obe imeni skupaj, poudarijo, da se Rose ne predstavlja kot androgin, ampak kot neke vrste partner, neodvisen in celosten Drugi. Subjektivizacija Rose oziroma njena inkorporacija pri Duchampu razkriva nestalnost in labilnost pojma identitete. Rose je Marcel, Drugi postane Isti, torej nenasprotni drugi, ki je ločen od njega le z infratanko aktivacijo paradoksa subjektivnosti in identitete. Vrednost, identiteta ali razlika so pojmi, ki jih Duchamp ne pojmuje kot koherentne kvalitete ali biološke danosti, ampak kot potencialnosti, ki so stvar izbire, odločitve, simbolna dejanja prehodov in projekcij.

### ***L.H.O.O.Q.***

Biti moški, ženska ali androgin<sup>2</sup> je dilema, ki jo sproža tudi Duchampovo dodajanje brkov in brade reprodukciji Mona Lize imenovane *L.H.O.O.Q.*

---

<sup>2</sup> Clair vidi pojav nenavadnega androgina v Duchampovem erotizmu in njegovi umetnosti v povezavi z dekadentizmom obdobja *fin de siècle*. Meni, da je na oblikovanje njegove seksualnosti v mladosti pomembno vplivalo slikovno gradivo in teze v knjigi Rémya de Gourmonta, ki trdi, da so vsi anatomski deli moškega spolnega organa tudi pri ženski. Razlika je le v tem, da so ženski deli notranji, moški pa zunanji.

(1919) ali podobna intervencija brade, s katero virilizira Napoleona III. Slikarsko dodajanje brkov in brade smehljajoči se, skrivnostni podobi Mona Lize je igrivo in deluje ne toliko kot nasilje nad podobo ali njeno omadeževanje, ampak bolj kot umetniška, ironično provokativna šala. Delikatno naslikani brki in brada vpišejo v podobo Mona Lize moški referent, in če se zanesemo na trditve zgodovinarjev, da gre za Leonardov avtoportret, vrnejo sliki pogrešano dimenzijo. Duchamp je v zvezi z delom ugotavljal, da je nenavadna reč pri dodajanju brkov in brade v tem, da medtem ko gledaš sliko, Mona Liza postane moški: ni ženska preoblečena v moškega, ampak resnični, pravi moški.

Mnogo let pozneje izdela Duchamp za vabilo na otvoritveno večerjo ob svoji razstavi reprodukcijo obrite Mone Lize *L.H.O.O.Q. rasée* (1965). Restitucija Mona Lize v njeno prejšnje feminilno stanje, brez brkov in brade, ne uspe popolnoma obnoviti njene originalne vrednosti. Razvrednotenje Mone Lize je drobčen, skoraj nezaznaven dogodek, ki pripada logiki infratankega. Duchamp definira infratanko kot neskončno majhno razliko, ki jo ustvari ponovitev ali reprodukcija, najsi bo ta še tako natančna. Bistven vidik uporabe reprodukcije v tem delu glede na prvotno stanje (Mona Liza pred poraščenostjo z brki) ni ponovitev, ampak razlika, proizvajanje infratanke drobne razlike skozi ponovitev.

Duchampovo dejanje naslikanja in izbrisanja brkov Moni Lizi, lahkotnost, s katero v to utelešenje ženskih idealov projicira moško dimenzijo in s tem možnost spremembe njenega spola, izpostavi predvsem krhkost in obenem moč človeškega pogleda. To perspektivo povzema tudi naslov slike, ki je besedna igra na L.H.O.O.Q. kot LOOK, ki iz podobe naredi POGLED<sup>3</sup>. Duchamp nam sporoča, da kontekst podobe oziroma njeno vrednost določa dejanje gledanja, ki vzpostavi možnost izmenjave med gledalcem in umetnino: "Izmenjava med tem, kar ponudimo na ogled [...] in zaledenelim pogledom občinstva (ki zazna in tudi takoj pozabi). Pogošto ima ta izmenjava vrednost infratanke delitve [*séparation inframince*]" (Duchamp 1980: 22).

Pogled občinstva "zaledeni", kadar občudovanje dela zaradi konvencij in etabliranih kriterijev, ki mu določajo vrednost, izpodrine njegovo vidnost. Duchampovo naslikanje brkov Mona Lizi aktivira gledanje, pogled kot LOOK, ki v tem kontekstu pomeni pozabljanje, amnezijo samoumevnih vrednotenj in kritičnih interpretacij dela. Šele tovrstna "pozaba" odpre

---

<sup>3</sup> Tudi ta naslov lahko razlagamo na več načinov. Poleg omenjenega fonetičnega angleškega branja LOOK kot "pogled", lahko besedo črkujemo tudi v francoščini: v tem primeru L.H.O.O.Q. zveni kot *elle a chaud au cul*, dobesedno "ona ima vročo zadnjico". Mona Liza je za Duchampa seksualno zapeljiva "vroča mačka". Estetsko učinkovanje te dragocene podobe je oblika sedukcije in njena umetniška moč je nedvomno zvezana z erotičnimi konotacijami.

pogled gledalcev, da zagledajo delo na nov način, v specifični infratanki perspektivi. Vrednost umetnine je izmenjalna in fluidna vrednost, ki je s pojmom infratanko ovrednotena kot "alegorija pozabe" (Duchamp 1980: 21). Ready-made reprodukcija Mona Lize z brki je manj gesta provokacije in ironije kot izraz Duchampove refleksije o pomenu umetniških konvencij v umetnosti in možnosti njihove mobilnosti, odprtosti in fleksibilnosti glede na zorni kot ali miselne projekcije gledalca.

### *Natančna optika*

Prva motorizirana optična naprava *Rotative plaques verres/Rotirajoče steklene plošče*, ki jo je Duchamp izdelal leta 1920 v New Yorku, je sestavljena iz petih steklenih plošč različnih velikosti, ki so v razmikih pritrjene na sredinsko os. Vsaka plošča predstavlja izsek iz krožne oblike belih in črnih črt. Ko opazujemo napravo v gibanju z razdalje enega metra v rotacijski osi, krožne črte ustvarijo iluzijo enotne koncentrične oblike. Kompleksna kontinuirana optična igra demonstrira delovanje vidnega aparata kot poenoteno sestavljanje mrežničnih vtisov. Vendar, poudari Clair, Duchampov namen ni bil proizvajanje tako enostavnega optičnega učinka; pomembno je namreč dejstvo, da risba belih in črnih črt v gibanju ne predstavlja iluzije koncentričnih krogov, ampak premišljeno vzpostavljeno geometrijsko spiralo. Z uravnavanjem hitrosti vrtenja stroja se učinek spirale spreminja tako, da ustvarja pri nizki hitrosti vtis spiralnega vrtenja proti centru, z naraščanjem hitrosti pa daje iluzijo konveksne in konkavne površine.

Kinetični stroj, ki je sicer med samimi poskusi tudi eksplodiral, konceptualno obravnava pojav pomnoževanja dvodimenzionalne oblike: oblika dveh dimenzij je z gibanjem pomnožena tako v času kot v prostoru, saj se plošče glede na frontalno postavljenega gledalca zamikajo tudi po osi v globino. Vizualni učinek, ki ga ustvari ta kinetična naprava, spominja na koncentrično žarčenje kovinskih palic kolesa, pritrjenega na stolček, prvega Duchampovega ready-mada z naslovom *Roue de bicyclette/Kolo* (1913).

Optični problem tega prototipa veliko elegantneje razreši invencija motorizirane naprave *Rotative demi-sphere/Rotirajoča polkrogla* (1925), ki je sestavljena iz belo pobarvane lesene polkrogle, pritrjene na disk, prekrit s črnim žametom, in postavljene na kovinski podstavek, ob vznožju katerega je tudi električni motor. Na polkrogli je narisano rahlo decentrirano spiralno vzorec, ki z gibanjem proizvaja halucinatorno podobo prostorskega približevanja in oddaljevanja. Opazovanje spiralne oblike na rotirajoči

polkrogli deluje hipnotično in meditativno, pogled se sprosti v optični igri iluzije globine in zaplava v nenavadno konveksno-konkavno bočenje prostora. Naprava je bila rekvizit, uporabljen za snemanje stereoskopskega filma, ki sta ga istega leta poskusila ustvariti z Man Rayem, vendar se je med razvijanjem filma zgodila nesreča, tako da je ohranjenih le nekaj kadrov.

Edini uspešno realiziran filmski projekt v vrsti nedokončanih umetniških intervencij teh dveh umetnikov je *Anemic Cinema* (1925), ki je bil dejansko optični in ne le filmski eksperiment,<sup>4</sup> na kar napotuje že sam naslov: *anemic*, zrcalni anagram od *cinema* izraža Duchampovo stališče, da je film anemičen in kot tak zanj ne posebno inspirativen medij. "Nisem želel napraviti filma kot takega," pravi Duchamp, "to je bil preprosto bolj praktičen način za ustvarjanje optičnih učinkov" (cit. po Schwarz 2000: 716). Za snemanje sedemminutnega filma sta uporabila gramofon, na katerega sta izmenično pritrjevala devet diskov s spiralnimi napisi humornih besednih iger in šal z deloma erotičnimi konotacijami ter alternativno deset optičnih diskov z različnimi spiralnimi vzorci. Kompozicijska strategija kombinacije različnih diskov, ki pri gledalcu izmenično inducira branje in gledanje, smeh in hipnotično zamaknjenost, pozabo in napor mišljenja v dešifriranju besednih zank, je ključ za razumevanje Duchampovega odnosa do optike, okularnega oziroma vizualne zaznave.

Različne podobe, natisnjene na rotirajoče diske, ujamejo pogled gledalca v igro linij, pomenov besed ali povsem abstraktnih motivov razsrediščenih krogov. Spirale v gibanju sprožajo iluzijo paradoksalne krožne oblike, ki se zdi konveksno ekspanzivna v razširjanju proti gledalcu in obenem konkavna v odmikanju proti lastnemu središču. Nabrekanje in upadanje oziroma ponavljajoč se mehanski učinek utripanja deluje pravzaprav organsko, saj ustvarja iz kontinuiranosti gibanja sinkopičen ritem pulzacije in valovanja. Pogled izgubi sposobnost vizualnega nadzora in je zapeljan v povsem fizično utripanje ponavljajočega se vzorca. Spirale v alternaciji nabrekanja in upadanja na neki način sugerirajo sledenje organov: iz dojke nastane oko, iz njega se izvije trebuh, ki se spremeni v uterus; podoba aludira na ritem seksualnega akta ali bitje srca, ki se v diastoličnem ponavljanju in ondulaciji napenjanja in pojemanja vrača k telesnosti ter visceralnosti.

Spirale krožnih diskov, pritrjenih na optično napravo z vrtenjem, potegnejo gledalca v nekakšen vizualni ekvivalent spolne združitve. Pulziranje

---

<sup>4</sup> *Anemic Cinema* je s popolnoma statičnim kadrom, ki prikazuje ponavljajoče se pulziranje koncentrične spirale, neke vrste hibrid, ki se nanaša tako na sliko kot na film. V umetnost vpelje novo tendenco, ki se pozneje izoblikuje v kinetično umetnost. Duchampovim optičnim eksperimentom so kmalu sledile kinetične invencije v Bauhausu, svetlobne in kinetične konstrukcije Moholy-Nagya in različni scenski eksperimenti z optičnimi iluzijami v avantgardnih gledaliških umetnostih.

seksualizira pogled, združuje vizualnost s telesom, optično z visceralnim in libidinalnim. Učinki Duchampovih optičnih invencij v rotirajočih delih sugerirajo sovpadanje seksualnosti in smrti, saj se gibanje/življenje in mirovanje/smrt izmenično prepletata in zlijeta v rotaciji spirale.

Obe kinetično-optični napravi (*Rotative plaques verres* in *Rotative démi-sphere*) sta podnaslovljeni z istim znanstveno zvenečim naslovom *Optique de précision/Natančna optika*. Ta določitev ne meri na površno identifikacijo teh kinetičnih konstrukcij s tehnično inovacijo ali znanstvenim eksperimentom, ampak v neko drugo natančnost, ki presega znanstvenotehnično dožemanje. Tridimenzionalna spiralna oblika z naraščanjem hitrosti gibanja ustvari dimenzijsko prostorsko pomnoženost oziroma enoto  $3 + 1$  dimenzij. Z zmanjšanjem hitrosti se obratnosorazmerno vnovič izostri tridimenzijska razsežnost sestavnih elementov/oblik, konveksna ali konkavna oblika se razlomi in demultiplificira v serijo žarkov. Virtualni volumen, ki ga ustvari gibanje obračajočih se plošč in se zdi očesu enkrat konveksen, drugič konkaven, izpostavi logiko fluidnega, kontinuiranega prehajanja optičnega pojava v njegovo nasprotje in nazaj; spodbudi torej razumevanje, da sta pojava, ki sicer oblikujeta dialektično pojmovno polarnost, notranje ne le povezana, ampak tudi zamenljiva. Konkavno, ki se v kontinuiranem gibanju obrne v konveksno, implicira neskončno majhen, neznat, subtilen prehod ene zaznave v drugo. Ta neskončno majhen prag, prehod je povezan s pojmom infratanke, ki je prav kvalitativna stopnja, kjer se isto transformira v svoje nasprotje, torej dimenzija izbrisa jasnega razločevanja istega v razmerju do drugega.

Pozorna, infratanke, pretanjena zaznava ne omogoči razlikovanja nasprotij, ampak percepcijo njune identitete. Natančna optika je paradoksalna: bolj ko smo natančni, težje razločimo nasprotji, saj vidimo, da konveksno je konkavno, da je polno obenem tudi prazno in da so nasprotja ali kontroverznosti le projekcija stališča, ki ga zavzamemo.

Z vidika čiste geometrije lahko rečemo, da je infratanke pojem, ki vpelje prehod k meji: površina je volumen, katere debelina se reducira idealno na nič, linija je površina, ki se idealno reducira na eno dimenzijo; drugače rečeno, če je debelina ene ploskve neskončno tanka, se prehod ploskve v volumen (iz druge v tretjo dimenzijo) odvije v polju infratankega (Clair 2000: 272).

Večdimenzionalno telo, ki ga ustvari percepcija črnih in belih prog na steklenih ploščah v gibanju, je optična iluzija, ki v neprekinjeni izmenjavi med zaznavo konveksnosti in konkavnosti, bližine in oddaljenosti vzpostavlja razliko, ki je infratanke: obenem je eno in drugo, blizu in daleč, tu in tam. Infratanke dimenzija v izkušnji neskončno tanke,

intuitivno zaznane meje je subtilna izkušnja praga: infratanko kot jasna in čista zaznava na pragu vidnosti, slišnosti ali vonja. Neznatno tanek prag zaznavnih prehodov je tudi nezaznaven stik dimenzijskih povezav: prostorsko-časovnih, telesno-mentalnih, visceralno-cerebralnih prevodov v mrežnem polju sinaptičnih stikov.

Alternativno konkaven in konveksen volumen ustvarja paradoksalno podobo<sup>5</sup>, ki daje iluzijo debeline, ne da bi lahko jasno ugotovili, kaj je njena površina ali globina, kaj zunanost in kaj notranost. Samo "opazovalec četrte dimenzije", kot se izrazi Duchamp, lahko doume paradoksalno realnost takega telesa.

Ob Duchampovih delih postanemo "štiridimenzijski opazovalci", za katere pojmi zunaj in znotraj, podobno in različno, polno in prazno nimajo polarnega pomena. "Zunanost in notranost," piše Duchamp, "lahko v štiridimenzionalni razsežnosti prejmejo podobno identifikacijo" (Duchamp 1975: 45).

Infratanek prehod iz ene dimenzije v drugo je, kot smo videli, združen s transformacijo vidnega dispozitiva: pogled ni več gledanje z enim očesom ali dvema, torej ali ploskovita, bidimenzionalna oziroma monokularna vizija ali pa binokularna vizija tridimenzionalnih teles in prostora. "Pod določenim kotom se premica reducira na točko, kvadrat na linijo, kocka na kvadrat in hiperkocka se po analogiji zreducira na kocko." Obstaja torej infratanko, štiridimenzionalni pogled v "perspektivi" oziroma zorni kot, v katerem se objekt in njegova projekcija, predmet in njegova senca večdimenzionalno prepleteta.

Kot indicirajo naslovi obravnavanih del (*L.H.O.O.Q* kot LOOK, kinetične naprave *Natančne optike* ali vizualna podobnost anagrama *Eros* z besedo *Rrose*), se te umetnine na tak ali drugačen način dotikajo vprašanja našega pogleda oziroma se ukvarjajo s pogoji oblikovanja vizualne, optične zaznave. Duchampova kritična drža do "retinalne" umetnosti se protislovno izrazi prav v njegovem obsesivnem ukvarjanju z optiko in vizualno zaznavo. V "optičnih" delih Duchamp nenehno zanika in relativizira trdnost pogleda. Pogled je stvar projekcije ali perspektive, nenehnega gibanja, nihanja in izmenjave pozicij. Kontekst, vzpostavljen z "natančno optiko", zanika možnost celostne optične izkušnje in idejo vizualne avtonomije ali dominacije. Vizualna protislovja in nejasnosti, v

---

<sup>5</sup> Problem paradoksalnih teles, značilen za moderno topologijo, je bil v tistem času aktualen v znanosti, umetnosti in filozofiji. Duchamp je poznal Mareyev kronofotografijo in fotografske eksperimente z naravo paradoksalnih podob, zanimal pa se je tudi za matematične topologije nenavadnih teles v analitični in sintetični geometriji konec 19. stoletja. Znan primer tistega časa je odkritje Mobiusovega traku, ki ga zapremo tako, da se nadaljuje v neskončnost in ima tako samo eno stran.

katera nas zapeljejo, izpostavijo relativnost, optično iluzornost in nestabilnost pogleda.

Umetnik, ki je opustil slikarstvo, ker je "retinalno", nam s svojimi optičnimi eksperimenti tudi pokaže, da to pravzaprav ni zgolj razteleseno vizualno, saj že samo delovanje mrežnice neposredno vključuje telo. Duchampova dela krožno povezujejo optično z libidinalnim in visceralnim ter sprožajo gledanje, ki postane erotizirana večdimenzijska telesna izkušnja prehajanja zaznav ene v drugo. V tem smislu je pri Duchampu tudi četrta dimenzija telesna, erotična izkušnja. "Čista" vizija ob Duchampovih optičnih dispozitivih postane "nečista", telesna, spolna; Nasprotno postane Isto, polarnost vidnega/psihičnega in telesnega/fizičnega se v krožnih oscilacijah in ritmu spiralnih vzorcev raztopi v povezano kontinuirano energetske valovanje in povzroči, da vidimo s telesom.

Inverzija nasprotij je dialektika razlike, intervala in podobnosti, ki jo motivira povezovanje dveh protislovnih entitet. Igre razločevanj med polnim in praznim, moškim in žensko, pozitivnim in negativnim, aktivnim in pasivnim, konkavnim in konveksnim so fiktivne delitve, prividi, ki jih ustvarja omejenost in avtomatičnost naših zaznav. Diferenciacija nasprotij ne vzpostavlja komplementarnosti, ampak je nasprotje le variacija enega in istega, različnost je optična iluzija, fantazma, ki jo ustvarja naša konvencionalna, simbolno določena percepcija.

## 2. Taktilna podobnost

### *Podvojitve, razdvojitve in razmik*

Paradigmo odtisa, ki je eden najbolj zanesljivih in arhaičnih postopkov ustvarjanja podobnosti, odlikuje posebnost, da temelji na stiku ali dotiku. Čeprav se beseda odtis nanaša na fizičen, telesen oziroma predmeten stik, lahko koncept mislimo širše in predvsem tudi nematerialno: pomislimo na tehniko fotografije, ki je v osnovi subtilen odtis svetlobe na občutljivi površini filma, ali pa na sence in obrise predmetov in ljudi, ki so nesnovni odtisi kot dvojniki, ki povratno potrjujejo tudi materialnost samo. Ne glede na to, ali odtis podvojuje ali razdvojuje, vedno ustvari dvojnika, ki nikoli ni isti, ampak podoben na način nepodobnosti:

(Odtis) ustvarja podobnika – ki je simetrično nasproten svojemu podobniku –, vendar stremi tudi k temu, da ga negira, odreže, uniči. Dvojnik, ki ga proizvede odtis, ima torej tudi funkcijo nepodobnosti. Tu sledimo

besednjaku Duchampa in vpeljimo hipotezo, da odtis vlije in odlije [*moule et rémoule*] svoje lastne objekte. Če je kalup [*le moule*] mišljen kot nativen in negativen, je torej treba razumeti, da je podobnost, ki jo ustvari stik, zaobljubljena usodi nepodobnosti (Didi-Huberman 2008: 239).

Tudi kot nematerialni dotik je odtis taktilna in na neki način erotična izkušnja. Duchamp se je te dimenzije odtisa zavedal, saj je svoje Neveste in z njo povezana dela zasnoval na paradigmi odtisa. Avtorjeva prva nevesta je pesem z naslovom *Nevesta, ki jo njeni samski moški slečejo celo, Erratum musical* (1913). Umetnik jo je skomponiral na podlagi papirčkov z notami, naključno izvlečenih iz klobuka, besedilo pa je povzel iz slovarja in se glasi: “Narediti odtis, označiti poteze figure na površini, odtisniti pečat v vosku.” Kratka pesmica združuje prav vse bistvene elemente, ki določajo Duchampovo delo: procese naključja in neintencionalne izbire, naslov, ki je prva omemba neveste in postane čez nekaj let tudi naslov *Velikega stekla*, in predvsem omembo konceptulane procedure: narediti odtis. Pozneje nastale Neveste nadaljujejo ta princip: Nevesta na *Velikem steklu* je odtis, projekcija štiridimenzionalne neveste; pripravljala dela za telo neveste v *Dano* so kiparski odlitki, primeri odtisa *par excellence* (*Feuille de vigne femelle/Ženski figov list, Objet-dard/Objekt-kopje*) in reliefni odtisi iz kavčuka, usnja (študija *Étant donnés le gaz d'éclaraige et la chute d'eau/Dano, svetilni plin in slap vode, Prière de toucher/Proximo, dotikajte*); in lutka Neveste, ženske figure, zleknjene v travi na prizorišču *Dano*, ki je tehnično nastala kot usnjena prevleka po odtisu mavčnega reliefa.

Taktilnost odtisa, ki mu daje dimenzijo erotizma, ni nujno fizična. Duchampa so pravzaprav bolj zanimali liminalni vidiki odtisa in njegova indeksikalnost. Odtis je indeks nečesa, kar je odsotno, govori o nečem, kar je bilo, skozi posrednost in prisotnost. Odtis je hkrati “nativen in negativen” ter prav zato lahko združuje in zamenjuje vizualne in taktilne kvalitete nekega pojava: iz vidnega lahko sklepamo o odsotnem taktilnem ali obratno, taktilno kot odtis poprisoti nekaj, česar ne vidimo, vendar je na neki način prisotno skozi to, kar imamo v rokah.

Odtis razdvaja. Po eni strani ustvarja dvojnika, podobnika; po drugi strani pa razdvojitvev, dvojnost [*duplicité*], simetrijo v reprezentaciji. [...] Proceduralna vrednost odtisa (pri Duchampu) je zvezana z njegovim zanimanjem za pojave razdvajanja, sličnosti [*similarité*] ali podobnosti [*semblabilité*], kot je rad rekel, a tudi simetrije ali pregibanja [*de pliure*] v podobi (Didi-Huberman 2008: 230).



Postopki razdvojevanja so konstitutivni za mnoga Duchampova dela; dvodelna struktura *Velikega stekla*, delitev med spodnjim in zgornjim prostorom je mišljena na način simetrije, disimilativnega zrcaljenja heterogenih prostorov. Vmesna transverzala, ki je trojna, deluje kot zglob (stičišče) dveh entitet, ki se zrcalita v svoji nepodobni podobnosti. "Princip stikališča/šarnirja" deluje kot dimenzionalni prag med dvema podobnima, a neustreznima prostoroma. Ta razdvojitev oziroma optični učinek meje v *Steklu* govori o proceduri odtisa, na kateri je delo utemeljeno: *Steklo* je bilo najprej mišljeno kot odtis svetlobe (velika fotosenzibilna površina – J. Clair) in nato v svoji delitveni strukturi združuje in hkrati ločuje dve različni dimenziji realnosti. Simetričnost *Stekla* temelji v neustreznosti dveh prostorov, ki jih tako kot dveh rokavic ne moremo postaviti eno na drugo. Način razdvojevanja v *Steklu* povzroči, da so simetrija, perspektiva in drugi konstrukcijski elementi kompozicije slikovnega polja uporabljeni nekonvencionalno in pogosto protislovno.

Eksemplaren element *Stekla*, ki ustreza tej vrsti nepodobne simetrije zgornjega in spodnjega dela, so razpoke, ki so nastale v nesreči med transportom dela.<sup>6</sup> O teh razpokah je Duchamp dejal: "Bolj ko sem jih gledal, bolj sem imel rad razpoke, saj niso bile kot razbito (raztreseno) steklo. Imajo obliko. V razpokah je simetrija, obe razpoki sta simetrično razporejeni, in še nekaj: v tem vidim skoraj namen, nenavaden namen, za katerega nisem odgovoren, z drugimi besedami, ready-made namen, ki ga spoštujem in imam rad" (cit. po Schwarz 2000: 145). Razpoke, ki v formalnem in konceptualnem smislu povežejo *Steklo* z delom *3 nitne enote* in s sliko *Mreža niti*, so dokončale sicer nedokončano *Steklo* na Duchampu najljubši možen način. Razpoke, ki se simetrično ujemajo po obratu horizontalne linije, so intervencija naključja, torej ustvarjalnega principa oziroma "postopka", ki ga je Duchamp nadvse spoštoval.

Duchamp je pogosto raziskoval izmenično optične in taktilne dimenzije istega pojava izrazito z izmenjujočimi se učinki konkavnega in konveksnega volumna v optičnih eksperimentih (*Rotative demi-sphere*, *Rotative plaques verre*), ki skozi vizualno zaznavo delujejo na visceralno-telesne odzive. Subtilnejšo pozornost predpostavljajo telesna žarčenja, svetlobni avratični pojavi, ki so hkrati telesni, fizični in nematerialni, po navadi nevidni. Tudi avra je na neki način odtis telesa in govori o taktilnem; Duchampove materializacije svetlobnih sevanj najdemo v mnogih

---

<sup>6</sup> Leta 1927, med transportom iz razstave International exhibition of modern art v New Yorku do doma lastnice, zbirateljice K. Dreier v Connecticutu, sta obe polovici *Stekla*, ki so jih neprevidno položili eno na drugo, počili. Duchamp je videl razbito *Steklo* leta 1933 in ga popravil leta 1936 (popravilo mu je vzelo dva meseca časa).

likovnih delih, eksplicitno v slikah ali risbah in manj očitno, vendar včasih z močnejšim učinkom v kiparskih delih.

Odtis kot avratični sij, ki nesnovno podvojuje snovno, je Duchamp vizualiziral s slikanjem nevidnih telesnih žarčenj na način podvojevanja njihovih obrisov s senčnimi ali svetlobnimi ovoji v obliki tanke linije, ki je ustvarila občutek prosojne koprene, ali s pobarvanimi obrisi, ki so delovali skoraj kot plast snovi in dodatna zaščitna koža, ki obdaja telesa. Motiv svetlobnega sevanja se na *Velikem steklu* materializira v sivem oblaku, ki izhaja iz Neveste in ga perforirajo avratični *Pistons de courant d'air/Bati prepiha*; Duchamp ga imenuje z različnimi imeni: *Aureole/Avreola*, *Halo de la mariée/Sij neveste*, *Voie lactée/Mlečna cesta*, *Epanouissement cinématique/Kinematski razcvet*, če naštejemo le nekaj imen.

Nematerialni odtisi, ki podvojujejo telesa oziroma razmejijo njihovo snovno in nesnovno obliko, so poleg svetlobnih lahko tudi senčni pojavi. Tudi senca je kot odtis neke vrste indeks, ki implicira taktilnost, čeprav nesnovno. Razliko med obliko (telesom) in njeno protiobliko (senco kot projekcijo tega telesa) zapolnjuje nesnovna razlika v kvaliteti svetlobe, ki nastane kot diferencial svetlobnega odboja in svetlobnega prehoda. Obris sence je drug optični motiv podvojitve, ki se pri Duchampu pojavi v obliki projekcij ready-madov (fotografija *Ombres de readymades* ali slika *Ti me ...*, obe iz leta 1918) ali kot neprosojen ovoj, ki absorbira telesa (*Vrata za Gradivo*, 1937). Dejstvo, da je sence treh ready-madov na sliki *Ti me ...* (v naravni velikosti *Roue de bicyclette/Kolo*, zelo povečani pa sta senci *Tire-bouchon/Odpirača* in *Porte-chapeaux/Stojala za klobke*) umetnik realiziral s pomočjo projekcije in frotaze s svinčnikom, govori o pomenu povezanosti snovnega z nesnovnim, o kontaktu in taktilnosti nesnovnega v Duchampovi umetnosti.

Pomen liminalne plasti, ki obdaja neki predmet, ga ščiti in ločuje notranjost od zunanosti, je v Duchampovem delu ključen. Realizira se na hiperrealistične načine v oblikah in reliefih iz kože ali pa na bolj metaforičen in subtilen način z uporabo stekla, tankih prevlek iz blaga, celofana in drugih materialov, s katerimi umetnik dialektizira pomene notranjosti, zunanosti in čutne površine v nekem likovnem delu.

Postopki podvojevanja in razdvojevanja v različnih tehnikah odtisa ne sledijo logiki projekta in rezultata (ideje in izvedbe, namena in cilja). Tehnike odtisa obračajo možnost jasnega razločevanja posledice in vzroka; ena oblika inducira nastanek druge, obenem ta povratno spremeni obliko ali zaznavo prve. Bistveno je, da nam Duchamp še enkrat pokaže, da ni pomemben cilj, ampak pot; ta pot, torej postopek sam, je operacija, ki se v primeru odtisa (podvojevanja in razdvojevanja) realizira kot razmik.

“Razmik je operacija,” piše v prvem zapisu iz *Zelene škatle*; in to je tudi misel, s katero definira konceptualni princip izdelave *Velikega Stekla* in za njim nastanka vrste heterogenih, enigmatičnih in erotičnih del.

### ***Reverzibilnost in erotizem kot referenci***

“*A Guest + a Host = a Ghost*” je eden izmed številnih aforizmov, s katerimi se je kratkočasil Duchamp. Duchampove besedne igre najdemo v naslovih, njegovem psevdonimu (*Rose c’est la vie/arroser la vie/Eros, c’est la vie*), v zapisih na diskih kinetičnih eksperimentov ali pesmih, govorijo pa nam predvsem o reverzibilnosti, netrdnosti in fluidnosti na pomenski, jezikovni, označevalni ravni (med besedami) ali “realni” ravni (med stvarmi). Kot lahko zamenjamo *silent* in *listen*, beremo *fermentation* kot *ferme intention* ali *Palais Royal* ironično zamenjamo s *Palais loyal* lahko tudi *parete di vetro* zamenjamo s kosom steklenega materiala ali curek urina v pisoarju s curkom vode v fontani (*ruiner uriner*) (Duchamp 1980: 133 (n. 208, n. 213), 136 (n. 223), 152 (n. 268)).

Hipotezo povezav besednih, materialnih in oblikovnih inverzij ilustrira serija erotičnih skulptur, ki jih je Duchamp ustvaril v petdesetih letih, torej v času, ko je skrivoma sestavljal kompozicijo *Dano*. Večino del iz tega obdobja lahko interpretiramo kot eksperimente, celo fragmente tega dolgoročnega projekta, ki vsebinsko in formalno problematizira erotizem. Predpostavka seksualnosti kot ključne reference razloži mnoge na videz nejasne in paradoksalne vidike teh del oziroma postopkov in materialov, iz katerih so nastala.

Cabanne: V teh kipih je neke vrste erotizem.

Duchamp: Jasno. Niso bila popolnoma *trompe-l’oeil*, a vendar so zelo erotična. [...]

C: *Objet-dard*, falični ready-made in *Female Fig Leaf/Ženski figov list*.

D: Ja, in *Chastity Wedge/Kotiček nedolžnosti*, ki sem ga podaril ženi Tenny; to je bilo moje poročno darilo. Še zmeraj ga imava na mizi. Po navadi ga vzameva s seboj kot poročni prstan, ne?

C: Kakšna je vloga erotizma v vašem delu?

D: Ogromna. Vidna ali znatna, v vsakem primeru temeljna. [...]

C: Kako bi osebno definirali erotizem?

D: Ne dajem mu osebne pomena. Gre za poskus, da izpostavimo stvari, ki so nenehno skrivane – in ki niso nujno stvar erotizma (Cabanne 1987: 88).

Posebnost malih skulptur, ki jih omenja Duchamp, je proceduralne narave: kalupi, po katerih so odlite, aludirajo na ženske ali moške genitalije,

njihov odlitek pa pozitivira obliko, ki predlaga njihovo obrnjenost. *Objet-dard/Objekt-kopje* (1951) sugerira obenem polnost vaginalne odprtine in falične konotacije. Materializacija praznega (votlost vagine) v polnost odlitka kot pozitivno obliko povzroči inverzijo spolne določitve. Dejansko je skulptura tridimenzionalni aforizem: beseda *dard* je homofon *d'art*, pomeni pa kopje, želo, sulico, torej bojno orožje, s katerim se zaženemo, navalimo, planimo. Ime očitno ustreza falični obliki oziroma atributom "moškosti", ne pa tudi nastanek dela: če smo natančni, gre za odlitek ženskega organa (Clair 2000: 164), in pomenska inverzija, ki jo procedura odlitka vzpostavi, je ključna: seksualnost se pojavi kot obrnjen odtis ženskega spolovila v obliki moškega uda in določi erotizem skozi funkcijo spreobrnitve iz zunanosti v notranjost ali obratno, kot lahko obračamo rokavico. Zunanja projekcija praznine kot pozitivne oblike povezuje to delo z idejo projekcije četrte dimenzije v tridimenzionalnost. Reprezentacija četrte dimenzije, kjer pomeni moškega in ženskega, polnega in praznega, pozitivnega in negativnega nimajo polarnega pomena, je z *Objet-dard* znova stopila v veljavo: kipec sugerira, da je spolna orientacija stvar projekcije, s čimer predlaga, da utečene konvencije in njihovo kavzalnost mislimo na drugačen način.

Duchampovo poročno darilo ženi Teeny, skulptura *Coin de chasteté/Kotiček nedolžnosti* (1954) prikazuje združitev moške in ženske pozicije eksplicitno z dvema oblikama, ki sta zatakneni ena v drugo. Spojenost oblik aludira na koitus, obenem pa se obliki pojavita kot reverzibilna kalupa drug drugemu. Oblika "kotička" je nastala po predhodno nastalem delu *Not a shoe/Ni čevljev* (1950); ostrina te forme je poudarjena z obdelavo, torej glajenjem in barvanjem samega materiala, mehko "nedolžne" oblike pa z barvo in konkavnostjo. Spojenost ženstvene konkavnosti in moške konveksnosti znova vzpostavi liminalen karakter spolnosti oziroma njeno temeljno reverzibilnost.

Skulptura *Feuille de vigne femelle/Ženski figov list*<sup>7</sup> (1951) je *un moule d'une moule*, kar pomeni, da je kalup ženskega spolovila (beseda kalup, *un moule*, uporabljena v ženskem spolu (jezikovno), torej kot *une moule* pomeni žensko spolovilo<sup>8</sup>). Vrednost skulpture kot obrnjenega detajla

---

<sup>7</sup> Dobeseden prevod *feuille de vigne* je list vinske trte; ker se nanaša na list, ki je konvencionalno zakrival pogled na genitalije v klasičnem slikarstvu in kiparstvu, besedo prevajamo s figovim listom, kot ga opisujejo splošne likovne interpretacije (tudi v skladu z angleškim prevodom: *Female Fig Leaf*).

<sup>8</sup> Metaforično beseda *un moule* označuje moške konotacije, torej penis, kadar je kalup "poln" (kalup za klobuke [*un moule à chapeaux*], kalup za čevlje) in vagino, kadar je "votel" (tudi kalup za kolače [*un moule à gateaux*]).

podaja izkušnjo, ki ni optična ali besedna (kot v *L.H.O.O.Q.*), ampak taktilna; taktilna zaznava obrnjene in skrivnostne podobe v odtisu, ki je obenem natančen in nedoločljiv. Obravnavane erotične skulpture (*Ženski figov list*, *Objet-dard* in *Kotiček nedolžnosti*) lahko uvrstimo med tista Duchampova dela, pri katerih umetnik raziskuje problemsko polje, ki ga odpira pojem infratanko. Infratanka dimenzija je povezana s "tehničnim erotizmom" teh del, ki je manj strojen kot operativen:

Piljenje – poliranje/infratanka pila – steklen papir – poliranje laka

Pogosto te operacije dosežejo do infra tankega.

Rezanje – (britivce), drsanje/sušenje – lepljenje, viskoznost – drobljenje/žganje .../poroznost ... Prepustnost za vodo, zrak (usnje) ... lepljenje, kolaž ... infratanke nežnosti (Duchamp 1980: 26).

Tehnične in taktilne besede, ki govorijo o liminalnih razmikih (infratankih razlikah) teksture, so povsem erotične narave. Duchampovo infratanko nežnost gotovo najdemo v izpiljenosti in gladkosti *Ženskega figovega lista*, v prelivajočih zeleno modrih odtenkih ("odsevi svetlobe na bolj ali manj zloščenih podlagah"), ki se pojavijo na galvanizirani (z elektrolizo obdelani) površini skulpture. Pokrivna barva teh malih objektov ali obrbite površine v pripravljajalnih delih in lutki v *Dano* nas situirajo v taktilno-optično, erotično situacijo kontakta in čutne percepcije.

Tri male skulpture so bile uporabljene kot študije oziroma konkretni pripomočki za izdelavo ženske lutke, ki leži v travi instalacije *Dano*. Ker je ta lutka narejena s kalupom (prevleka iz kože po reliefnem kalupu na armaturi), lahko poudarimo, da je princip infratanko konstitutiven tudi za to delo. Hiperrealistično delo kot kiparski odlitek zabrisuje delitev med umetnim in naravnim, živemu podobnim in mrtvim skozi spoj nezaznavne, umetne razlike, spoj, ki ga označuje pojem infratanko, ki določi razliko odlitka od njegovega modela.

### ***Infratanko kot amoniak***

Reverzibilnost seksualne razlike in erotizem taktilne podobnosti najdemo tudi v predmetu, kjer to najmanj pričakujemo, v Duchampovem pisoarju, ready-madu *Fountain/Fontana* (1917). Fontana tako kot drugi ready-made problematizira vprašanje kopije brez originala in predvsem funkcijo konceptualne (infratanke) razlike, ki jo loči od podobnih primerkov njene vrste oziroma povzdigne v ready-made umetnino. Za razliko od ostalih

ready-madov se odlikuje po tem, da predmeta, namenjenega uriniranju, ne moremo zlahka sprostiti od primarnih konotacij, ki jih implicira; kot zbirna posoda človeških izločkov pisoar potencialno aktivira asociacijo na izločanje, pa čeprav je ta prisotna le kot imaginaren, bežen vonj, kot nevidna sled osebe, ki urinira. Neviden vtis olfaktorne dimenzije je domena infratankega, ki jo evocira tudi Duchampova preferenca: "Vonji so bolj infratanki kot barve" (Duchamp 1980: 34). Infratankost vonja je zvezana z različnostjo zaznav, ki jih lahko simultano povezuje, in prav to je njegova prednost pred barvo. Tekoča snov, ki vaporizira, se transformira v plin in v drugem agregatnem stanju biva naprej.

Infratanki vonj ni prefinjena dišava parfuma Chanel, kot se v pogovoru izrazi Tomaž Brejc, ampak je vonj amoniaka, ki se povezuje s telesnim, ekskrementalnim, vsekakor organskim in ne z umetnim ali sintetičnim. Primerjava je metaforična in jo lahko povežemo s podobno evokacijo vonjalnega čuta v diskusiji o izgubi "originalnega parfuma" moderne umetnosti oziroma njeni banalizaciji, ko jo zreduciramo na zlahka razumljive aksiome in umetne "kemične formule":

Verjamem v originalni parfüm, vendar kot vsi parfümi izhlapeva zelo hitro (v nekaj tednih ali v največ nekaj letih); kar ostane, je trd oreh/posušeno jedro [*noix séchée*], klasifikacija umetnostnih zgodovinarjev v poglavju "zgodovina umetnosti" (cit. po Judovitz 1998: 131).

V obeh Duchampovih izjavah gre za dvojno kritiko umetniškega sistema in slikarstva, ki vključuje tako barvo kot vonj terpentina, zaradi katerega se je Duchamp raje posvečal "suhi" kot "mokri" umetnosti. Umetniška originalnost, ki jo primerja z vonjem, je opisana kot rahla, komaj zaznavna kvaliteta, ki je vpisana v delo kot lebdeč vonj "originalnega" parfuma. Fontana je v tem smislu "mokra" umetnost druge vrste kot slikarstvo, saj podobno kot ta nosi nevidne infratanke sledi vonja.

Razlika med infratankim vonjem amoniaka (*Fontana*) in navadnim vonjem terpentina (slikarstvo) nas navaja k definiciji "težavnega odtenka", ki loči dobre in slabe "imitacije", o katerem piše Derrida:

Prehajanje *mimesis* ne more izhajati iz konceptov, ampak samo [...] iz kvazaravnih produkcij, ki bodo vzpostavile nekonceptualna pravila umetnosti. [...] Nekonceptualno pravilo [...] ne izhaja iz imitacije (genij je nekompatibilen z "duhom imitacije"). [...] Vendar poziva k določeni imitaciji. K dobri imitaciji: ki ne ponavlja zvesto, ne reproducira, se izogiba ponarejanju in plagiatu. Niansa, ki jo "težko obrazložimo". Ideje umetnika prebujajo, sprožajo "podobne ideje", sorodne, analogne. Težaven odtenek, ki postavi

v odnos dobro imitacijo s slabo, dobro repeticijo s slabo, se skratka strdi v nasprotju med imitacijo in ponarejanjem (Derrida 1975: 69–70).

“Infratanka analogija” s “težavno nianso, ki jo težko obrazložimo”, a jo vseeno zaznamo, opozori, kako pomembna je subtilna “nekonceptualna” pozornost (primerljiva z zaznavo organskega vonja, ki obdaja *Fontano* le imaginarno) v definiranju in percepciji umetniškega dela. Prav ta niansa, minimalna (eterična) razlika, je mesto, ki reproduktivno “dejanje mimesis” loči od slabe imitacije ali serialno, industrijsko reprodukcijo od umetniške. Originalnost je kvaliteta, ki evapoirira, zato je ne smemo iskati na nivoju materialnosti, predmetnosti umetnine, ampak v etru, avratični, infratanki dimenziji “vonja”, ki jo obdaja.

*Fontano* lahko uvrstimo tudi v linijo erotičnih “kiparskih” del, ki problematizirajo koncept kalupa in odlitka ter z njim idejo seksualnih reverzibilnosti: pisoar je kalup, ki lahko generira množstvo analognih objektov, obenem pa je tudi “ukalupljen” po potrebah in telesu anonimnega gledalca. Pisoar v horizontalni legi (in ne pokončni, kot običajno) sledi nareku anatomije, vendar ne več moške, ampak ženske. Duchampova adaptacija moške posode za izločanje urina ustvari možnost simbolnega vpisa ženskih konotacij, saj ovalna, horizontalna oblika, ki “obdaja praznino”, “luknja, ki ima okrog nekaj snovi” (Wajcman 2007: 74–75)<sup>9</sup> ironično vtisne attribute feminilnosti. *Fontana* tako postane dvojna aluzija na ženski in moški spol, ki odpira mesto infratankega intervala: “Infratanka delitev / ima dve smeri, žensko in moško” (Duchamp 1980: 22).

Vprašanje kontakta in infratanke razlike, ki v stiku dveh entitet obenem deluje povezovalno in razločevalno, doseže v postopkih odtisa specifičen izraz. Taktilna podobnost, ki vzpostavlja nepodobno analogijo in pomen same razlike v konceptualizaciji dela, se v Duchampovi umetnosti razvije kot oblika reverzibilnega netaktilnega erotizma. Kljub temu da njegova umetnost ni raztelesena, idejna ali popolnoma psihčna, saj se izrazi v obliki kontakta (ki aktivira odnose razdalje in bližine), tudi ni zares materialna. Infratanka dimenzija se tudi v tem kontekstu potrdi kot referenca, ki bolj kot posredovalno vrednost umetnine (ideološko, didaktično, politično, simbolno) izpostavi vprašanje izkušnje, senzibilitete in čutnosti kot visceralno-cerebralne zaznave v konstituciji in recepciji umetniškega dela.

---

<sup>9</sup> Avtor predlaga, da *Fontano* beremo kot “manko urina”, in v tem je podobna drugim ready-made objektom, ki zbirajo odsotnost objekta. To so “negativni kalupi, v katere se zliva manko, ki tako postane pozitivna forma, odliti objekt. Od tod tudi ideja, da bi imeli *Fontano* za prvo verzijo ali vsaj logični predhodnik *Ženskega figovega lista* (odlitek, ki naredi iz votline grebenast relief, pozitiven, narejen iz špranje.”

### 3. Visceralna/hipofizična podobnost

#### *Prah, zrak in male energije*

Duchampova ideja o infratankem je bila v izhodišču zasnovana kot nekoherenten pojem, ki ga ne moremo konceptualizirati, čeprav ga lahko občutimo in opišemo s primeri. Primeri finih čutnih izkušenj in spontanih, včasih trivialnih opažanj, ki jih najdemo v zapiskih, razkrijejo umetnika v manj intelektualni in bolj intuitivni luči. Kljub temu fragmentne zapise povezuje skupna ideja, utemeljena v posebnem naporu umetnika, da bi "izmeril", preciziral in opisal določeno obliko pojavov ali stanj stvari. V tem pogledu lahko opredelimo termin infratanko kot umetnikov konceptualni "merilni inštrument" in se soočimo z znanstvenimi konotacijami, ki jih ta definicija implicira.

Izbira predpone infra-, ki označuje 'pod' ali 'spodaj', vzbuja asociacije na znanstveno terminologijo, vendar združena z besedo tanko [*mince*] dobi mehkejšo in bolj človeško obarvanost: Duchamp izbiro besede tanko argumentira z izjavo, da je to "človeška beseda, afektivna in ne precizna laboratorijska mera" (cit. po Rougement 1968: 46) in v skladu s tem uporabi pojem za opise, ki se nanašajo na telo in čutno zaznavne opise pojavov:

Toplota sedeža, ki ga je ravno nekdo zapustil, je infratanka.

Samo dotikanje – Ko poskušaš postaviti eno ravno podlago / natančno na drugo ravno podlago / doživiš nekaj infratankih trenutkov.<sup>10</sup>

Beseda infra obenem označuje tudi stvari, ki so "premajhne, da bi jih lahko zaznali (s čuti)". Če smo natančni, definicija, ki opisuje infrapojav kot droben, obstoječ, vendar z našimi čuti nezaznaven, implicira tudi neki deficit, spodletelost in omejenost človeške empirije. V tem pogledu infratanko "izmeri" to umanjkanje, nevidni in netaktilni deficit, spodletelost naše percepcije, znanost, ki ji pripada, pa je manj fizika kot hipofizika: "Fizična možnost? Ja, vendar katera fizična možnost? Bolj hipofizična [*hypophysique*] možnost" (Duchamp 1980: 51).

Hipofizika je obenem neke vrste fizika, vendar jo predpona hipo-, ki pomensko označuje 'pod', poveže z besedami, kot so hipofiza (hipofizna možnost?), hipocenter, hipotalamus, s čimer vzpostavi direktno aluzijo

---

<sup>10</sup> Duchamp 1980: 2 (n. 4), 47 (n. 45) in druge: "Zvok šelestenja žametnih hlač (med hojo) ob drgnjenjenju ene hlačnice ob drugo je / infratanka ločitev, ki jo naznani zvok" (n. 9 verso); "Ko tobačni dim diši tudi po ustih, ki ga izdihavajo, se oba vonja združita infratanko (vohalno infratanko)" (n. 11).



na cerebralno-vegetativne centre našega zaznavanja. Infratanko, merilni instrument te hipofizike opisuje izkušnje, ki so *pod* našimi cerebralnimi zavestnimi zaznavnimi možnostmi, vendar jih nekako zaznamo, z vegetativnim drobno živčevjem. Tu se znova odpre vprašanje kontakta: “‘Kontakt in infratanko,’ zapiše Duchamp na košček papirja in ga skrbno loči od drugih. Ta izjava prevzame vrednost programa: gre za proizvodnjo infratankega ali za njegovo razkritje kot fizično subliminalno, skoraj nerazpoznavno možnost. Razmik v podobnem se mora izkazati tudi kot taktilen razmik ali skoraj. Nekaj podobnega avri, nežnosti, ‘hipofizični možnosti’, v vsakem primeru neke vrste ‘približevanje’, o katerem Duchamp pogosto govori” (Didi-Huberman 2008: 282).

V kontekst hipofizičnih “meritev” lahko postavimo tudi Duchampovo idejo o “transformatorju majhnih energij” (*le transformateur de petites énergies*), ki je utemeljen na “hipofiziki” infratankega:

Transformator, namenjen uporabi malih zapravljenih energij [*les énergies gaspillées*] kot: eksces pritiska na električni gumb. / izdih tobačnega dima. / (po)rast las, dlak in nohtov. / curek urina in izločkov. / občutki strahu, začudenja, dolgočasja, jeze. / smeh. / izbruh solz. / demonstrativne geste rok, stopal, tiki. / težki pogledi [*regards dure*]. / roke, ki padajo ob telesu. / [...] / običajno pljuvanje in kri. / bruhanje. / ejakulacija. / [...] / omedlenje. / vzdihljaji ipd. (Duchamp 1975: 272).

Imaginaren stroj za zbiranje in recikliranje drobnih količin presežnih energij, ki jih ljudje izločimo, medtem ko se smejimo, jokamo, bruhamo, ejakuliramo, predlaga možnost merjenja, ki je ozko povezana z domeno infratankih podzaznavnih visceralnih odzivov. Ideja transformatorja ekskrementalnih ekscesov kot energijskega pretvornika se v drugačni obliki izrazi že v *Velikem steklu*, ki je zasnovan kot prevodnik energijskih tokov za usklajevanje Nevestinih električnih vibracij magnetopoželenja in prevajanje, zgoščevanje in disperzijo erotičnega “plina” Samcev. Energetske transformacije in prevodnost so v *Velikem steklu* obravnavane na mehanški (strojna estetika *Stekla*) in vizualen (perspektivni) način; transformator malih energij je povsem telesen, organski in taktilen ter v tem smislu nakazuje obdobje Duchampovega ustvarjanja, ki se odločilno usmeri na stran telesnega in erotičnega.

Transformator, ki zbira ekskrementalne ekscese, vezane na vsakdanje življenje in vedenje ljudi, poudari pomen deficitnega, izvrženega, zapravljenega in nekoristnega, ki mu spremeni predznak. V tem smislu gre za neke vrste ekonomijo, ki pozitivira sicer negativne pojme izgube, potrate,

minusa in regresa.<sup>11</sup> V tej ekonomiji “definitivne nedokončanosti” (Duchamp) pojmi, kot so ne celostnost, nekavzalnost, dvoumnost in zmeda, izgubljajo negativen predznak izgube, odsotnosti, opustitve, deficita, izčrpanja, neuspeha itd.

Infratanko kot indic liminalnih in ekskrementalnih situacij služi merilom hipofizike, ki je Duchampova znanost podzaznavnega, visceralnega, recimo žleznega in vegetativnega. V vsakem primeru stvar “živčevja”, čutnega, organskega in prav zato subtilnega. Infratanko je dimenzija vmesnosti, “hipofizična možnost”, nivo kaotične elementarne (atomalne) izmenjave, neizmerljivega in prehodnosti, mesto, kjer ena zaznava zlahka preide v drugo.

V Duchampovi terminologiji optični vidiki zlahka konvertirajo v taktilne, kot da bi se moral “infratanek razmik” določenega optičnega pojava nujno situirati na rob taktilnega in na nivo fizičnih procesov oziroma “hipofizičnih” procesov. “Zato nas ne more preveč čuditi, da Duchamp metodično pomnožuje hipoteze o infratankih objektih kot toliko raziskav, usmerjenih proti taktilnim mejam vidnosti: hipoteza slike, urejena na ‘principu težnosti’; hipoteza pastela, dobljenega iz ‘prhljaja, ki pade z las’; hipoteza ‘razlike med kontaktom vode in kontaktom litega svinca’ na stenah posode, kjer lahko torej opazujemo infratanko igro med viskoznostjo materiala in hrapavostjo sten” (Didi-Huberman 2008: 283).

Duchampove hipoteze o infratankem (ki so po mnenju Didi-Hubermana resničen teoretičen nosilec v njegovem celotnem delu), so zavzele tudi vrsto vizualnih manifestacij v likovnih delih, ki raziskujejo domeno tobaka, prahu, zraka in malih energij. Infratanko aludira k uporabi besede v ustaljenih frazah: metaforo “tanek kot nit” zlahka projiciramo na delo *3 nitne enote* ali *Mrežo niti*, torej z idejo “zabavne fizike” in vidikom naključnosti. Primerjava “tanek kot listek cigaretnega papirja” ustreza problematiki fotografije na naslovnici zbirke pesmi *La Septième face du dé/Sedma stranica kocke*, ki prikazuje dve cigareti brez ovojnega papirja. “Olupljene” cigarete izražajo krhkost, minljivost in ranljivost teles, ki jih

---

<sup>11</sup> V tem pogledu lahko najdemo analogije med Duchampovo in Bataillevo erotično “ekonomijo” solz in smeha. Primerjavo izpelje kratko besedilo Gavina Parkinsona *Le rire et les larmes d’Eros* (*Marcel Duchamp et l’érotisme*, éd. Marc Décimo, Les presses du réel, Dijon 2008, str. 163–173). Georgea Batailla in Duchampa (sodobnika in neke vrste disidenta nadrealizma) družni podoben odnos do erotizma, ki je neločljiv od solz in smeha. Oba se odvrneta od binarnih strategij (nadrealizem, ekonomija) in modelov hierarhične misli zato, da vstopita v prostor negacije; in vendar se ironično po ovinku vrneta k pojmom, ki so izposojeni iz splošne ekonomije, kot so manko, neuspeh, razsipnost, poraba, kjer se njuni interesi spet srečajo, vendar z različnim predznakom. Duchampov “ekonomični” transformator in ekskrementalni seznam njegovih dejavnosti je soroden Bataillevi ekonomiji: “presežne energije (bogastvo), ki je lahko uporabljena za rast nekega sistema (na primer organizma)” (Bataille, *La part maudite*, Gallimard, Pariz, 1976, str. 29).

lahko najmanjši dih ali vetrič razpihne v prah. Telesa, ki so povsem na robu lastne dekompozicije, disperzije, se na subtilen način dotikajo ideje “brezobličnega”<sup>12</sup> in metamorfoze organskega, še subtilneje pa lahko v njih zaznamo oblikovanje prahu v kalupu. Krhka snov tobaka, ki se izvije iz tankega kalupa cigaretnega papirja: le-ta nastopa v dvojni vlogi, kot praktični zgled tankosti – tanek kot cigaretni papir – in kot tehnični pripomoček za oblikovanje form oziroma odtisov. Finost kompozicije dodatno poudarjajo sence z raztrganimi robovi (“padajoče sence, ki oplazijo / infratanko” (Duchamp 1980 (n. 21)), ki se projicirajo na svetlo podlago in ki nas še enkrat spomnijo na idejo avratičnega sija, ki obdaja telesa.

Duchampova afiniteta do drobljivih, krhkih in poroznih snovi je pustila sled tudi na *Velikem steklu* s tehniko “vzreje prahu”, ki je omogočila obarvanje stožčastih cedil (*les Tamis*), ki kondenzirajo plin. Fotografija *Élevage de poussière/Gojenje prahu* (1920, New York), ki jo je posnel Man Ray, dokumentira počasno nabiranje oziroma “gojenje” prahu (od štiri do šest mesecev) na horizontalno ležeči površini *Stekla*. Prah je tu na neki način “ukalupljen”, saj se nabira kot pokrivna plast neznatno tankega reliefa, ki je oblikovan z vrvicami, ki prilepljene na stekleno ploščo zarisujejo posamezne elemente kompozicije. Obstojnost procesa površinskega nabiranja je omogočila fiksacija z lakom, variacija debelin plasti, ki so se nabirale manj ali dlje časa, pa po fiksaciji oblikujejo transparence različnih stopenj in barv. Prah, oblikovan z reliefom – vrvično mrežo na *Steklu* – je v bistvu “odlitek”, saj ga oblikuje podlaga in proces odlaganja. Gojenje prahu je “obrnjena podoba poroznosti” (Duchamp 1975: 77–78), je še ena oblika odtisa, ki v snovnost poetično vnese dotik “zraka”, vidik časovnosti, minevanja in entropične nepovratnosti naravnih procesov.

V Duchampovem iskanju vizualnih in taktilnih ekvivalentov “infratanke delitvene razlike” (Duchamp 1980: 33) imajo posebno mesto različne odsevne površine in transparentne folije, celofan oziroma prozorna celuloza (iznajdena okrog leta 1935), transluciden papir, fotosenzibilen fotografski papir in drugi materiali, predvsem pa steklo, ki ustrezajo ideji “lamele”, tanke ločitvene plasti ali površine, ki razmejuje telesa in prostore.

V vseh teh primerih je Duchamp poskušal proizvesti infratanko kot vizualno in taktilno skoraj nečutno, vendar vseeno učinkovito razliko. Zato je infratanko Duchampovo ime za avro: vizualni razmik, ki naznači

---

<sup>12</sup> Entropični in ireverzibilni vidik “brezobličnega” v obliki prahu govori o nepovratnosti časa: z Duchampovo kocko s sedmimi stranmi ne moremo igrati, zato označuje časovno zaustavitev merjenja časa, trenutek, ko cigaret ne moremo več pokaditi; v povezavi z idejo četrte dimenzije in naključja lahko domnevamo, da v Duchampovi “igri” met takšne kocke sproži le misel (Krauss, Bois 1996: 213).

kontakt, približevanje, ki nas pusti na distanci in ki ustvari prehodnost [...], “nerazločen dih podobe” (Didi-Huberman 2008: 286).<sup>13</sup>

Emblematična podoba nevidnega optično-taktilnega stika je Duchampov ready-made *Air de Paris/Pariški zrak* (1919), ki ga lahko primerjamo z umetnikovim slikarsko zvencim navodilom: “Vzeti kubični centimeter tobačnega dima in mu obarvati zunanje in notranje površine z nepropustno barvo” (Duchamp 1975: 156). Rešitev, ki jo ponuja *Pariški zrak*, torej majhna, dobrih deset centimetrov velika steklena ampula, se zdi precej ustrezna. Duchamp je prinesel stekleničko zraka iz Pariza za darilo zbirateljema Arensberg v smislu stekleničke parfuma ali podobnega “spominka”.

Eteričen artefakt vendarle zgosti, “materializira” vrsto zelo pomembnih umetniških izjav: z materialnega vidika lahko opazujemo tanko stekleno steno v gibanju, ki artikulira notranjost in zunanost istega volumna (zraka), steno, ki infratanko razmeji in obenem določi dve podobni, vendar drugačni substanci. Notranjost se tako zlahka izmenja z zunanostjo in poetično znova poziva k premisleku o reverzibilnosti pojavov glede na zorni kot, gledišče opazovalca. Mala steklenička se bistveno dotika problematike infratankega diferencialnega razmika: steklena stena vzpostavi infratanko ločitveno razliko med zajetim zrakom iz Pariza in recimo zrakom iz New Yorka, kamor je Duchamp prinesel majhno stekleničko. Ta ready-made je tehnično mišljen kot odlitek zraka: dati obliko zraku iz Pariza ter s tem narediti prenosljivo umetniško delo.

Steklena in zračna substanca *Pariškega zraka*, podobno kot steklena ploskev *Velikega stekla*, odpira interval razmika, ki obenem optično in taktilno sugerira podobo časovnosti in (ne)zaznavnega, kot je “pojav naših lastnih gub ali belih las v infratankem intervalu dveh pogledov na naš odsev v zrcalu med včeraj zvečer in danes zjutraj” (Didi-Huberman 2008: 290).

Duchampovo stekleničko zraka lahko opazujemo kot metaforo dihanja: kroženje zraka z vdihom in izdihom je nenehna izmenjava notranjega volumna z zunanjim, kroženje podobnega, ki vendar ni nikdar isto. Neznatno majhna razlika, ki jo vzpostavi transparentna stena ampule ali molekularna izmenjava v kapilarni membrani pljučnega mehurčka, zaradi katere je izdihnjen zrak nezaznavno (infratanko) spremenjen,<sup>14</sup> podoben in vendar ne isti, odpira vprašanje gledišča, ki ga “dihalec” in melanholik

---

<sup>13</sup> “Vitrazi, fotografski filmi in lamele niso drugega kot optični pripomočki, njihova transparenca in hladnost jim dajeta vtis zamrznjenosti, vsaj trdnosti. Pri Duchampu je torej potrebno, da ne ločujemo moči stekla od njegovih taktilnih konsekvenc in te moči zraka – hipofizične možnosti *par excellence* –, ki jih ta dela tako pogosto priklicujejo.”

<sup>14</sup> “Ko dim tobaka diši tudi po ustih, ki ga izdihavajo, se oba vonja združita infratanko (vohalno infratanko)” (Duchamp 1980: 24).

Duchamp evocira tudi "po smrti": "Gledano drugače, so vedno drugi, ki umrejo."<sup>15</sup>

Nagrobni napis poslednjič spomni na infratanko razliko, ki govori o podobnosti: *D'ailleurs*, kar pomeni *vue d'ailleurs*, torej gledano z druge strani oziroma gledano drugače, z drugega mesta, smrt nima realnosti. Je le navideznost, kot jo vidimo ljudje, ki smo na tej strani; infratanka meddimenzijska izmenjava, ki jo sprememba pogleda evocira ter razkrije realnost kot nenehen preplet zaznavnega prehajanja iz ene dimenzije v drugo. Realnost postane odvisna predvsem od kota, iz katerega zaznavamo in razumemo njene prostorsko-časovne določitve. Prav zato ne bomo nikdar opazovalci lastne smrti, od katere pa nas vendarle in nenehno loči le en sam izdih.

### Literatura in viri

- Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe*, Champs – Flammarion, Pariz, 1975.
- Duchamp, Marcel, *Notes*, (ur. Paul Matisse), Champs – Flammarion, Pariz, 1980.
- Liotard, Jean-François, *Les transformateurs Duchamp*, Éditions Galilée, Pariz, 1977.
- Clair, Jean, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Arts et Artistes, Gallimard, Pariz, 2000.
- Cabanne, Pierre, *Dialogues with Marcel Duchamp*, Da Capo Press, London, 1967/1987.
- Schwarz, Arturo, *The Complete works of Marcel Duchamp*, Delano Greenidge Editions, New York, 2000.
- Didi-Huberman, Georges, *La ressemblance par contact; archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Les Éditions de Minuit, collection Paradoxe, Pariz, 2008; ponatis istoimenskega besedila iz kataloga *L'Empreinte*, Éditions du Centre Georges Pompidou, Pariz, 1997.
- Krauss, Rosalind in Bois, Yves-Alain, *L'informe – mode d'emploi*, Éditions Centre Georges Pompidou, Pariz, 1996.
- Judovitz, Dalia, *Unpacking Duchamp: Art in Transit*, University of California Press, Berkley, Los Angeles, 1998.

---

<sup>15</sup> *D'ailleurs, c'est toujours les autres qui meurent. Marcel Duchamp 1887–1968*. Nagrobni epitaph, vgraviran v kamen Duchampovega groba v Rouenu.

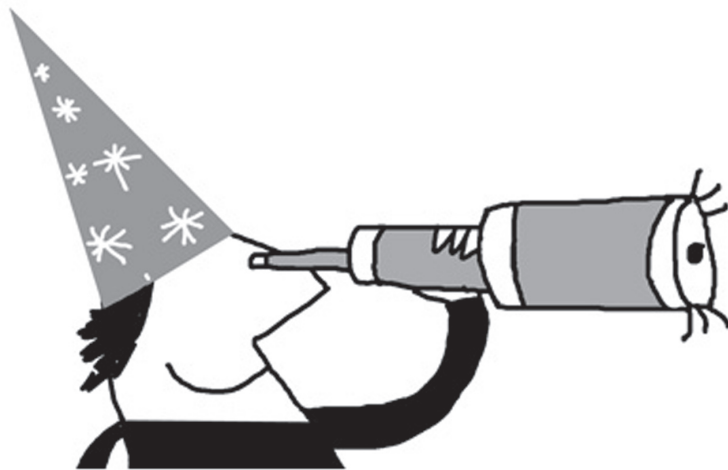
Derrida, Jacques, *Economimesis, Mimesis des articulations*, Flammarion, La philosophie en effet, Pariz, 1975.

Wajcman, Gerard, *Objekt stoletja*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Analecta, Ljubljana, 2007.

Rougemont, Denis de, *Marcel Duchamp mine de rien*, Preuves n° 204 (februar 1968), str. 43–47.

Décimo, Marc (ur.), *Marcel Duchamp et l'érotisme*, Les presses du réel, Dijon, 2008.

## Tuja obzorja





**Zvonimir Mrkonjić**, eden vodilnih sodobnih hrvaških pesnikov, se je rodil leta 1938 v Splitu. V Zagrebu je diplomiral iz primerjalne književnosti in francoščine, nato na Akademiji tudi iz gledališke režije pri Branku Gavelli. Bil je dramaturg, urednik, ob poeziji objavlja eseje, kritike, teatrološke študije, prevode. Poezijo je začel objavljati v petdesetih letih prejšnjega stoletja, pripadal je generaciji, ki se je zbirala okrog revije Razlog in je iskala naslonitve na evropske literarne smeri. Prvo zbirko *Kje je kaj* je objavil leta 1962, sledile so ji še mnoge do najnovejše *Ugibanje gomile* (2002) oziroma izbranih pesmi *Nasumce na sunce*, ki je izšla pred kratkim v zasnovani zbirki stotih knjig hrvaškega pesništva 20. stoletja *Carmen Croaticum*. Iz slednje – izbor sta pripravila avtor in pesnik Tonko Maroević – so tudi prevedene pesmi. V knjigi so predstavljene vse bistvene Mrkonjičeve ustvarjalne pesniške smeri: poezija v prozi, katere bogato hrvaško tradicijo je avtor prepričljivo obnovil, njegova obilna sonetna žetev in ne nazadnje rezka družbenosatirična poezija.



*Zvonimir Mrkonjić*

## **Stroge slike**

### **Svet, stroga slika**

Svet, stroga slika, ki zamiraš  
V nekih slepih očeh, a nevidena  
Tvoja bitja so edina tvoja nemoč  
Ki je ne moreš napolniti s sabo  
In ne moreš se uničiti pred njo  
Do zadnjega odrešilnega pepela:  
Tista, ki si jo le prenašal s sabo  
Kot umetnost jeze  
Z obljubljenim pomenom šele v prihodnosti  
Osvobajajoč se zadnjih opravičil strahu  
Ker si vrnil vzroke, se odrekel neuspehu  
Ki je naselil tvojo poželjivo zavest  
S plemenitimi stvori sonca

(1957)

Med dvema sovražnikoma nekdo tretji streže po življenju, tira v smrtno obljubo.

In premaganci in zmagovalci so premagani prej, preden jim bo jasen konec boja, preden se bo začela plima mrtvih.

V trenutku, ko se oba tabora pripravljata k zmagi, umirajoči sel prinese novico o odločilnem spopadu, ki se je, nezasluten, razrešil vsem za hrbtom.

Njegovemu izidu se je treba podvreči.

*(1959)*

## **Proteida**

Postopno morje, igračka okrutna zmeraj daljnih iger: tebe presanjano, nas obljubljene na golobji grmadi slanosti neka grleča obsodba žene v besnost.

Ta zablodeli korak na odprto morje zmanjšuje ogromne razdalje svežine, deli zapravlјivost sonca.

Zgolj blesk v pospešitvi tvoje ognjilne rože, popoln metež vseh hipov našega življenja, mahoma darovanega.

Pod kladivi veselja ...

Val in njegovo zvezdnato obličje trčita drug ob drugega v vijoličastem dihu površine, kjer nam usta izgublјajo prisebnost: oljka, zgrblјena od okusa globine.

### **Ljubezen z žalostjo**

Ponoči čakam, kdaj boš legla zraven mene.  
Bom krilati tvoj korak zaslutil.  
Bo poljub ozdravil mi besede.  
Bo vzdignil trpko grudo z mojih ustnic.

Zaprta vrata vso noč nekaj trese.  
Iz ure v uro upa manj ostaja.  
Parket stoka pod suhim škripom sence.  
Da bi me rešil od nikoder spanca.

Na vekah tema težja, vse bolj gosta.  
Mrak v zbadajočih kosmih mete.  
Trpljenje me kot temna krivda stiska.

Od groze se ježi mi koža:  
leži že zdavnaj tule zraven mene,  
tvoja dvojnica – čez obraz tančica.

Predmet popoln in zaprt, prodnik,  
ki morje z njim mljaska, usta Demostena,  
je usode suženj ali pajac prostosti,  
vržen s sten retoričnega govorjenja?

Ničesar v njem, le senca besede,  
neizgovorjene, morje jo pokuša  
z brezštevilnimi usti in prav to reče  
kot izgubljena, raztopljena duša,

ta nič, ki, ko trdí, postaja manjši,  
je le Zemlja padla v prepad ideje,  
sredi mreže, ki se tanjšajo ji zanke,

kjer ujma in megla, svetli kaos vse je,  
a izpraznjenost neba najbolj trajno znanje,  
planina užitka, noro pohajkovanje.

Kakor deček, ko se domisli tega,  
izbere ploski kamen sredi obale,  
ga z zamahom vrže roka spretna,  
da po vrsti preskakuje vale,

tako zmeraj iste, rabljene besede  
pošiljam čez gladko morsko gladino,  
da vsak uporen skok val spodreže,  
in opišejo, kar stori, da lebdiyo.

Zavisten tako zgoščenosti téme,  
njeni povednosti, mi je zgoj mogoče,  
ko ji dam besedo, pobožati ji teme

z zvočnim prodnikom, ki hitrost mu pada,  
medtem ko govor v neznano tone,  
in modrino odsotnih morij pretaka.

## **Novi fosili**

Komaj so se začeli preštovati mrtvi, se je od vsepovsod razširjala groza napadenih meja. Ni bilo več niti rojstev niti smrti, ki bi bile dovolj zanesljive. Niti ena vodna gladina niti eno ogledalo ni več odločno pokazalo razlike med izvornikom in odsevom, med preteklostjo in prihodnostjo.

Kdo ve, s kakšnim spremenljivim preobratom se je slutilo, da so se mrtvi osvobodili suženjstva živih, njihovega podzemeljskega računovodstva.

Prav nič čudno, da je vse več živih bilo vključenih v sezname mrtvih. Vojskovodje so z njimi dopolnjevali svoje armade in obujali svoja davna prelivanja krvi. Kajnovski sanjači so prišli na svoj račun: le kaj je bilo takšne genocide izračunati njim, ki so delali na bratstvu celih mrtvih narodov!

*(5. julij 1985)*

## Razvaline

Mnogi prikazi, ki so bili prej izid skladnih dogovorov pokrajine in človeških stavb ali pa so bili posledica njihovega spora, odkrivajo zdaj samo skupni jezik razvalin. Neka razvalinska sintaksa sprega pohabljene besede, kombinira štrclje, usklajuje fantomske ude, ki jih prispeva vztrajnost duše.

Palež še iz Troje draži solzovode, ki vztrajajo v prihodnosti, naj jih je kakor koli sedanost obsekala. Klicaje je izključila patetika teme, vprašaji pod žitom slabo oponašajo srpe. Zakaj jih tudi bi.

Po stopnicah razvalin se bomo najlažje spustili v junaško preteklost in se zaradi stiske v njej za zmeraj izgubili.

Pepel se še opoteka v zraku.



## Šrapneli

Neki šrapneli letijo še iz prejšnje vojne. Vsekakor je to tisti, ki ga spremljam s stavkom kot enega od vojnih pojavov, ki sem si ga najbolj zapomnil. Tisto, kar v mojem mestu niso podrli zavezniki, ki v tej nadaljujejo natančno tam, kjer so bili prenehali, je bilo posuto z nešteti brazgotinami šrapnelov. Velikokrat se mi je zdelo, da bi bilo bolje, ko bi bilo vse podrt, kakor da je vse tako iznakaženo. Motil sem se, ko sem hrepenel po novem zelo nedotaknjnem svetu namesto tistem načetem, ki pa je vzdržal. Kakor da ne bi v takšni razvalini živel tudi danes. V kolikor se šrapnel, če ga bom pozabil podpirati v letu, končno ne spopade z mano.

## **Brez metafore**

Danes sem se zbudil v svetu brez metafore  
vse pada z mene  
gol sem ostra svetloba povsod  
postavlja red med predmeti  
otipavam se prvokrat brez sramu in patetike  
že zdavnaj sem si predstavljal kako bo to  
ali je to končno to  
vstanem noga najde tla lahko hodim  
a vprašanje je ali bom mogel govoriti  
kako se bodo odvijala moja miselna početja  
ali bom mogel obstati  
kratko in malo kaj bom jutri jedel s katerimi zobmi  
če se je to zgodilo tudi tistim ki po metaforah stopajo  
od zgoraj navzgor do najzgornejšega  
revolucija sama od sebe  
lahko bom kaznovan in maščevan  
brez velikega obžalovanja poginil

*(29. marca 1983)*

## Mi

Že pri nizkem soncu  
mi iz najmanjše babuške  
mečemo najdaljšo senco.  
Po senci, ki potuje po mizi,  
se vzpenja čez kruh,  
bledí na steklenici, vemo,  
jasen je bil dan,  
oblaki so nas jemali resno.  
Včasih se nam zdi, bili smo daleč,  
vendar se je zelo dobro slišalo.  
Navdihoval nas je podli duh vsemogočnosti,  
pripravljen, da se razplamti ob enem neprevidnem dihu.  
Prizor se konča skrajno nervozno,  
noge naglo evakuirajo poligon  
in prevračajo tarče v diamantni pesek,  
ni vrnitve v prvobitni tresk.

*Prevedel Venó Taufer*

## I

S pogumom  
(in ne z razumom)  
udejanjajte  
najglobljo plast  
svoje svobode.

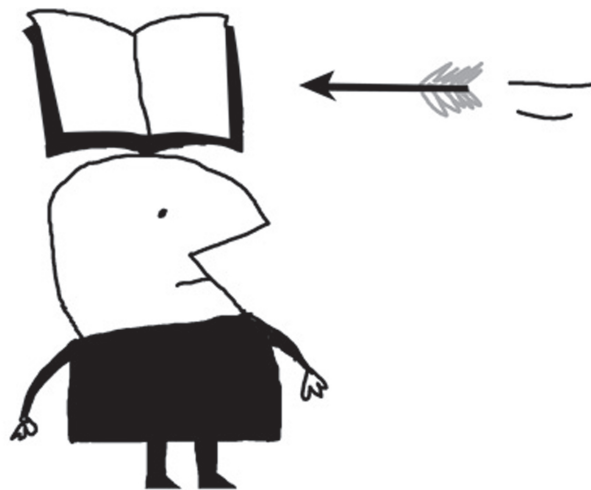
## II

V plitvinah zavesti  
zmagujte nad seboj:  
vstajajte s svitom,  
kajti svit je svet.

## III

Če boste tako ravnali,  
vam ni treba ljubiti svojega  
bližnjega  
in  
naj vam ne bo mar,  
ali vas ljubi on.

# Knjige na tnalu



*Matej Bogataj*



### **Sebastijan Pregelj: *Mož, ki je jahal tigra.***

Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina), 2010.

Tokratna pripovedna lega prvoosebneža je orbitalna, nahaja se, kot kozmonavt Federacije ali kako bi rekli nadaljevanju Sovjetske zveze, tristo petinosemdeset kilometrov nad površino planeta. Kot na pol Gruzinec in na pol Rus si je – z njim pa vsi njegovi v precejšnji vukojobini, kjer so se ljudje še vedno ponašali z uniformami in medaljami na njih ali kar tako – v otroštvu, še globoko socialističnem, zaželel, da bi nekaj postal. Ker pripada generaciji, ki je v živo spremljala osvajanje vesolja, kjer so bili kozmonavti tisto največ, o čemer lahko sanja otrok, ko so vsi še poznali imena velikih osvajalcev vesolja in so bili ob politikih ti glavne medijske osebnosti, so se mu torej uresničile vse želje. Tudi tiste, ki si jih zaželi na vesoljski postaji, ko se mu že malo blede od samote, več kot dve leti je zdoma, kakršnega koli že, sam, občasno sliši signal z Zemlje, vendar ga oni na drugi strani ne slišijo več – ali pa se delajo, da ga ne. Vse bolj se nam zdi, da je njegova misija ne samo skrivnostna, tako kot so bile vse prejšnje, temveč tudi opuščena, da zaradi tehnične napake – ali zaradi bankrota države – ne more več računati na (varno) vrnitev domov, razen v kakem samozažigalnem padcu.

Čeprav si to najbolj želi – in s skladu s cankarjansko maksimo, da je paradoksalna natura želje, da se uresniči, se tudi njemu želje ves čas izpolnjujejo, tudi najbolj nemogoče –, se nam zdi, da je vrnitev blizu. Ne vemo pa čisto natančno, ali je to točno takšna vrnitev, kakršno si je zaželel. Ne vemo namreč, kam se vrača.

Srednjeletni kozmonavt bere, vendar – z eno izjemo – ne vemo, kaj, razen dnevnikov svojih predhodnikov na vesoljski postaji Zarja, in v teh dnevnikih je vse mogoče. Namreč točno na tisti način, kot ga poznamo iz romana *Solaris* bratov Strugacki, film je potem posnel Andrej Tarkovski; ljudem se prikazujejo njihovi najbližji, davno umrli, Solaris je magma in pulzija, ki pričara vsakomur tisto, kar si najbolj želi, zamujene

priložnosti, bližnje, ki jih ne morejo pozabiti, preboleti. Tudi našemu kozmonavtu gresta ob rekapitulaciji njegove življenjske poti, pri čemer se seveda nujno pojavljajo starši in potem maršali in sploh oficirske veličine, pa tudi varnostni oficirji, po glavi v glavnem dve osebi, ki jima je bil blizu; njegov rahlo čudaški stric, ki je skrit pred povojnimi oblastmi ždel v čumnati, v katero se ni hodilo, o njem pa ne govorilo, ubog in sam na slami, izoliran, vendar odličen pripovedovalec. In prodajalka v knjigarni, ki ima za razliko od vseh lovač, ki so napadale čedne fante v uniformah, letalce in kozmonavte še prav posebej, s svojo zadržanostjo in – predpostavljamo – nekoliko intelektualnim imidžem in mestom zaposlitve, v kozmonavtovem srcu prav posebno mesto. Se mu zdi, da bo v primeru, če se kdaj vrne domov, na Zemljo, stopil do knjigarne, zunaj parkiral avto, poln piknik opreme, in jo zvabil nekam gledat sončni zahod, potem se bosta zbujala zjutraj in potem bo med svojimi vojaškimi priročniki napravil prostor za njene knjige in v toaletni omarici prostor za njene stvari ... pač takšne fantazije srednjeletnega moškega, ki je tristo petinosemdeset kilometrov oddaljen od najbližje ženske, če stevardese, ki so kakih deset kilometrov bližje, že nimajo prav oprijemljivih obrazov in ne vzburkajo njegove fantazije. Možak je za razliko od svojih ameriških kolegov, kolikor jih poznamo recimo iz *Top guna*, kar precej sramežljiv v spolnih zadevah in celo asocialen, tudi sicer slabo socializiran, iztrgan iz vseh okolij, na trdo postavljen v vojaškega, ki je tako ali tako na pol suhnjelastniški. Vojska je bolj tlaka kot poslanstvo in čast, se nam zazdi, način izkoriščanja človeških virov.

Da se zgodba ne bo prav dobro končala in da se mu nekaj malega svita tudi o nategu, da so ga v imenu patriotizma in njegovih idealov poslali v vesolje, zdaj pa ga nočejo več spraviti dol – in nikogar poslati ponj –, se nam zdi tudi zaradi edine knjige, za katero vemo, da jo prebere razen obvezne študijske literature za kozmonavte. To je Pelevin, Viktor Pelevin. Ki s svojo budistično deziluzornostjo (kadar ne piše, hodi namreč k budističnim učiteljem meditacije v Korejo) močno odstopa od avtohtone pravoslavne ikonografije, o tem pozneje; ena od njegovih prevedenih knjig je tudi *Amon Ra*, zgodba, ki razgalja sovjetski kozmonavtski projekt kot precejšen nateg, nekaj podobnega, kot za prvo izkrcanje na Luni pravijo tisti, ki verjamejo v zarote in delajo iz tega teorije, da je bil to dobro, ne pa perfektno zrežiran studijski trik.

Naš fant, če je Pelevin ključ, bo ostal na postaji, kolikor se bo izmuznil, se bo predvsem v duhu, z izvoljenko bosta preskakovala s planeta na planet in z zvezde na zvezdo. Če naj pove kar sam: "Ko se objameva, nastane jata galaksij, v kateri brstijo nova in nova sonca. Čutiva, kako se

vesolje razteza in širi. Čutiva svetlobo, ki bo nazadnje premagala črne luknje. In čutiva, da ne bo nikoli drugače. Postajava eden. Dotikava se večnosti in sva nesmrtna.” Tak tipičen eros-tanatos, *pigs can fly*, svetloba bo požrla črne luknje, večnost, po možnosti do konca zacementirana, in nesmrtnost, to je druga plat, to je tisti u-topos. Po dveh letih samote, po rapidnem upadanju kondicije, po zanemarjanju telesa v breztežnostnem stanju. No, ja. Hočem reči, konec je izrazito fantastičen, ali verjamemo, da se vse to res dogaja, da je še kje izven literature in njene ničemur zavezane izmišljije nekaj, kar literatura priziva, ali gre bolj za blodnjo, pač še eno v nizu, ki sta jo povzročila osama in brezup.

Malo prej ga namreč obišče njegov stric Kiril, ki je v resnici njegov stari oče. Možak iz čumnate. Zanimiv, ne samo zaradi svojega blagega glasu in pripovedovanja, ki ga vnuk kar vsrkava, zanimiv tudi za razne tajne službe in parapartijske strokovnjake za metafore in literaturo. Ko so med drugo vojno v gozdu v bližini vasi našli truplo neznanega klerika, je bilo ovito v njegovo deko, oblečeno v njegov plašč, on pa je izginil. Ko so to truplo čez dvanajst let odkopali, je bilo zelo dobro ohranjeno, samo dišalo ni več tako, kot je ob smrti – po pomladi. Kiril se je medtem skrivaj vrnil, ves ta čas, dolgih dvanajst let, se je spretno izmikal oblasti, čeprav so – kljub vojnim časom – za njim poslali dve ekspediciji, eno, ki naj bi raziskovala njegove čudežne telesne ozdravitve, in drugo, ki naj bi se ukvarjala s čudeži, z vstopom v duše soljudi. Sredi lakote in strahovitega pomanjkanja je gospodinja, ki je bila z njim prijazna, našla po odhodu kruh ali meso ali jajca ali volno ali že kaj. Nezamisljivo. Kiril se ustavi ob jezeru v votlini, za osnovna oblačila in vžigalice pomaga ljudem pri sekanju drv in oživi utopljenko, sreča mitologijo staroselcev, v kateri se ženske spreminjajo v labode, kjer je nebo poseljeno z vmesnicami med ženskami in pticami, možaki pa verjamejo v podvodna kraljestva, v katerih so bitja, pol ribe in pol ljudje, imajo svoja božanstva in verjamejo v vrnitev svetnikov, ko bo zapel zlati zvon; Kiril je seveda že dolgo napovedovani sel, ključ, ki bo odklenil korenine vsega tega, dopolnil čase in podobno. Vendar, kot vidimo iz poznejšega listanja knjige, ki se dogodi na vesoljski postaji, je ta vas požgana, z ljudmi, kolikor jih sploh preživi vojno, vred.

Jasno, smo v tipičnem Pregljevem svetu; preroška linija, ki jo predstavljajo imetniki Knjige, se nadaljuje s Kirilom, ta jo prejme od svojega umirajočega predhodnika in v strahu pred tem, da bi prišla v neprave roke, zbeži. Ne ve, da ga Knjiga varuje, da je za zasledovalce neviden, da bo naključje poskrbelo, da ne bo neprijetnih srečanj. Ne ve, pred kom beži, ne ve, kam, ne ve, komu mora knjigo predati. Dokler se ne izkaže, da



svojemu vnuku. Vnuku, ki je medtem postal kozmonavt in je popolnoma sam na vesoljski postaji.

Knjiga je preroška, zdravilna, interaktivna. V njej je zgodovina zapisana vse do časov, ko bo nastalo kraljestvo z devetimi sonci. Kar mu pokaže neka ženska, Kiril jo prepozna kot sveto Anastazijo, verjetno jo njegov vnuk vidi kot knjigarnarko. Po drugi strani sta ikonografija in simbolika izrazito poganski, na primer tiger, ki je očitno azijski nadomestek za bika, na katerem jaha med svetovi, to je od nekdanj simbol za življenjsko energijo, nekatere stvari so naravnost pravljlične, recimo labodke ob jezeru, ki se spreminjajo v ženske in obratno, vidimo močno mešanje pravoslavja, ikone in kruh, ter poganstva. Pri slednjem imamo včasih občutek, da s popisi skrivnosti Pregelj pretirava, da ni učinek nič večji, samo po nepotrebnem napihuje mitološko, pravljličarsko razsežnost. Saj vemo; kar je, nima imena, in takšen eklekticizem deluje nekoliko okorno, manieristično, samozadostno.

Vendar, če prav razumemo, Knjiga izgine. Naš kozmonavt pokuka vanjo šele na vesoljski postaji, torej ne more biti nič fizičnega, tam vidimo, da se zapisuje sproti, da se – ob neki globalni zgodbi, kakršna je recimo kozmogonija in njeno nehanje, apokaliptika – izpisujejo detajli za vsakokratnega bralca, da so v njej vse zgodbe, predvsem pa je v ospredju bralčeva. Knjiga je torej tisto, kar je Solaris, ocean zavesti v nenehnem spreminjanju. Velika praznina z neskončnim potencialom. Ta se za nazaj kaže kot sled, kot preteklost.

Preglju se po vseh teh romanih pozna pripovedna spretnost, predvsem v kompoziciji, ki je tokrat bolj preprosta, saj imamo dva kronološko ločena pričevalca, Kirilovo zgodbo, ki ji sledi astronautova, pa nekaj epizod, ki so skoraj pričakovane – ljudje na koncu sveta s svojimi vražami in prepričanji, varnostni oficirji s svojo trdno enkavedejevsko logiko in nagnjeni v kozarec, idealizirane ženske, še toliko bolj brez napak, če jih pripovedovalec skoraj ne pozna. Po štirih romanih lahko rečemo, da si je pridobil avtorsko tematiko. To je posameznik s poslanstvom, ki ga razodevajo čudeži, torej z onstranskim poslanstvom, ki trči ob institucije, tudi ob konfesionalne, uradne religiozne, te pošljejo nadenj svoje agente in to so glavni protiigranci na parketu; ves čas gre za mešanje legend in preroškosti, ki se zoperstavljajo današnjemu času, posamezniki, ki jih doleti naloga prenosa izročila, so po večini odtegnjeni, odtujeni, hiperstehnzirani; vesoljski osamelci, policijski specialci iz *Terase babilonskega stolpa*, da bi bil prepad med duhom in tehniko na videz kar največji. Vendar uspejo združiti oboje, sinteza je v tem svetu mogoča in skoraj predpogoj.

Večji problem je s tem duhom; kadar ga Pregelj riše v duhu izročila, recimo s tisto preroškostjo, ki jo imamo v *Terasi*, je bistveno bolj učinkovit kot v lastnem eklekticizmu. Vsi ti tigri in labodi in vesolja pod in nad nami in akvatiki so seveda napotilo, da ni vse, kar je, vidno, da je bistvo očem skrito, vendar ta proza pri tem zaide v pravljicarstvo, ki nabreka in razpršuje samo pripoved.

*Barbara Jurša*



**Feri Lainšček: *Sprehajališča za vračanje. Roman v verzih.***

Ljubljana: Nova revija (Zbirka Samorog), 2010.

Naslov zadnjega Lainščkovega dela, ki se žanrsko opredeljuje kot roman v verzih, *Sprehajališča za vračanje*, opisuje presečišče med mrtvimi in živimi, prostor nočnega srečevanja potujočih duš, osvobojenih teles. Skoz sanje duhovi (natančneje duše mrtvih) pošiljajo sporočila živim in tako sooblikujejo njihova življenja, sicer pa je tudi brez vmešavanja mrtvih protagonistom v stanju budnosti resnica manj dosegljiva. Čeprav je globlje ležeča "zavest" očitno osrednjega pomena za njihovo ravnanje, se pojmovanje nezavednega kot temeljnega gibalca vsega človeškega na ravni same pesniške govorice, ki teži k vtisu zaokroženosti in celovitosti, komajda pozna. K branju, ki privilegira vpliv jungovskih konceptov, nas skuša napotiti sam Lainšček, ki ga svet mitosa že od nekdaj zanima, v uvodu, v katerem Junga označi za Velikega maga, ki je, tako kot sam, sprejel "pesniško resnico o tem svetu". Pri tem izpostavi predvsem njegovo *Rdečo knjigo* ter za moto svojega "pesniškega poročila" postavi naslednji citat: "Naučil sem se, da poleg duha tega časa deluje še drugi duh, tisti, ki vlada globinam vsega pričujočega." Prekmurskega pisatelja naj bi usmerjala prav zavest o "duhu globine", ki naj bi se mu pri pisanju "dal na razpolago". V predgovoru opozori tudi na simbolično število tri kot podlago svojemu besedilu, sestavljenem iz 39 poglavij in 93 spevov, pri čemer stih kroji jambski deveterec s trojno rimo. Izbiri verza namesto proznega zapisa naj bi mu nalagala sama tematika: pri srečevanju s smrtjo "nam lahko pomaga le poezija", katere poslanstvo je "še zmeraj ukvarjanje z dušo", duša, ki jo pesnik izrazito dualistično razume kot vez med duhom in materijo, pa naj bi imela za nalogo prav "soočanje s smrtjo". Poezija naj bi bila po njegovem prepričanju poklicana, da nam daje pogum, potreben, da bi "vzdržali izziv smrti", umrli za ljubezen in presegli svoj narcizem. Svoj roman v verzih vidi kot uprizoritev tragične

izkušnje, brez katere je "človeška zgodba nepopolna". Že s predgovorom je bralec skratka soočen s kopico trditev, ki predstavljajo avtorjevo stališče in do katerih se mora tako ali drugače opredeliti.

Prizorišče dogajanja je malomeščansko okolje ("malo mesto"), padli svet, ki ga naseljujejo izgubljene duše brez zanimanja za življenje duha in literaturo; v to pritlehno in zaspano srednjeevropsko mesto spada seveda tudi javna hiša. Duh moškega, ki je umrl nasilne smrti, se ponoči vrača k ženi, Terezi, mlada in lepa vdova pa začne skrivaj obiskovati bankirja Goldinskega, ki ji že dolgo dvori. Zgodba se zaključi s smrtjo Goldinskega, ki ga na onem svetu pričakata maščevalno nastrojena duhova dveh, ki ju je dal ubiti: Terezinega moža in Silvane, prostitutke, ki se je vanj zaljubila in ki ji je Tereza torej predstavljala tekmico. Potem ko je skozi sanje zaslutila resnico o zločinu svojega ljubljenega ter mu zagrozila, da ji je ta znana, je tudi sama dočakala podoben konec. Pred smrtjo je napisala pismo, ki je prišlo v roke njeni nadrejeni, lastnici javne hiše, ta pa se ga je odločila izročiti Terezi, ki jo pismo prepriča in pripravi do tega, da Goldinskega ukani v nasilno smrt. Seveda bi se podobi sveta, v kateri je vse opisano povsem mogoče, kot bralci lahko prepustili, ko bi le bila predstavljena dovolj prepričljivo. Toda postavljena je zgolj v obrisih in ne ponuja zares sanjske teksture, ničesar, kar bi jo ločevalo od poznanega sveta, razen možnosti spečih, da komunicirajo z mrtvimi, notranje drame protagonistov pa so le mimobežno, površinsko nakazane in zato brez prave teže.

Kavzalnost se ne izkaže za glavni povezovalni moment tega dela, toda tudi tisto, kar naj bi jo nadomestilo, iščemo zaman. Tega veziva ne ponujajo niti arhetipi, odgovor, ki se sicer ponuja kot na dlani. Z izrazito simbolično močjo se pojavi le kača, ki nosi precej krščanske konotacije: z njo je asociiran zli bankir Goldinski, povezan z mafijskim podzemljem, ki zapelje nedolžno Terezo v greh. Ta ga, po nasvetu sanj, na koncu ubije tako, da mu podari škatlo, v kateri se skriva strupena kača. Kača je povezana tudi s simboliko reke, na obrežju katere je umorjena kurtizana Silvana.

Razklanost Tereze med sedanjega ljubimca in pokojnega moža se razreši v prid pokojnika, tako da nastopa kot nekakšna (spre)obrnjena efeška vdova: poudarek pri Lainščku ne pade na osvobajajočo čutnost, temveč na krivdo, ki se budi z zahtevami pravičniških mrtvih. V ospredju je pojem etično zavezujoče in neizbrisne resnice ("večnosti čuječe"), ki nadeva besedilu plašč resnosti. Zemeljski svet se spreminja in sproti pozablja, krivda, samota in bolečina pa vztrajajo tudi onkraj groba: "Kar nosi duša, ne mineva. / Resnice tehtajo spomine. / Kot misel, ki se kar zatakne, / nastaja večnost bolečine."

Očitno igrajo v tem besedilnem svetu sanje in slutnje bistveno vlogo in intuicija kotira izjemno visoko, toda četudi naj bi se besedilo osredotočalo na zgolj psihično resničnost, kjer se dogodki po pravilu odvijajo nenavadno, zaumna stvarnost človeške duševnosti, ki naj bi jo evociralo, bralcu ni dostopna brez dodatnih pojasnil in napotkov za branje. Ljubezeni in ljubosumje protagonistov delujeta kot brezkrvni emociji, kot da je tudi svet živih zapadel megleni in senčni raztelesenosti življenja onkraj smrti, eros, libido, nagoni, ki naj bi gnali literarne osebe, sploh ne premorejo zagona in stalna bližina Hada nam ne vzbuja srha. Morda zato, ker nas besedilo pušča na ravni abstraktnosti, z obilo tretjeosebne distance vsevednega pripovedovalca, za katerega je značilna stroga moralna drža. Zagledanost v nadčutni svet ter vzdušje, ki skuša ujeti trepet gibanja na meji med živimi in mrtvimi s skrivnostnostjo meglic, se ne skladata najbolje z željo po ustvarjanju suspenza in intrige, ki se spleta okrog umorov in erotike. Če *Sprehajališča za vračanje*, ki jih zanima tisto neosebno – stanje sveta in tehtanje duš –, stavijo na poetičnost, pri tem pozabljajo, da z izogibanjem konkretnosti pesniška govorica veliko izgublja: da izogibanje konkretnosti ne ustvarja pesniškega občutka za resničnost. Nenazadnje je tudi Dante zagrobni svet popisoval neverjetno slikovito, živo in čutno nazorno.

Glavnina pripovedi se odvijuje odvezano od verzov, v proznih napovedih dogajanja na začetku poglavij, nekakšnih vnaprejšnjih povzetkih, ki naj bi bralcu pomagali slediti lirskemu dogajanju. Če Niko Grafenauer v komentarju na zavihku knjige zapiše, da zgodbe tega “pesniškega romana” ne moremo obnoviti, počne prav to avtor sam, znotraj samega besedila, med lirično zasanjanostjo “spevov” ter banalnim in hitrim proznim povzemanjem fabule, ki jim zmeraj predhaja, pa zeva čuden razkorak. Tako lovijo *Sprehajališča za vračanje* zasilno ravnotežje med fragmentarno nalomljenostjo in vzpostavljanjem (vstavljanjem) jasnosti, koherence in rdeče niti tako rekoč “od zunaj”. Verz pušča v svoji metrični skovanosti predvsem vtis obrtništva. Pesniška dikcija deluje vzvišeno in zloščeno, z mešanjem arhaičnega in vulgarnega besedišča ter ubiranjem patetično popevkarskega tona (“Nihče ni angel. Res nesrečna / je njena zgodba. In legenda, / ki jo opeva – oporečna.”). Verzni roman kot celota izzveni precej medlo in brezoblično, brez pravega jedra in substance. Tudi če bi mu želeli priznati izvirnost forme – nenazadnje romana v verzih ne srečujemo prav pogosto (Grafenauer delo opiše kot “unikum, ki bo presenetil”), pa ta gotovo ne doseže zelenega učinka, kljub temu da ga s posameznimi deli obeta. Če si prizadeva odpahnuti vrata v globine človeške psihe, se zdi, da ostaja od teh zelo daleč, saj se za kaj takega preveč oklepa vsakdanjih okvirov stvari in človeški liki v njem zares ostajajo samo liki, obsojeni

na ujetost v enodimenzionalno resničnost. Postavlja se tudi vprašanje, koliko zvrstna oznaka romana besedilu sploh ustreza. Vsaj če sklepamo po *Sprehajališčih za vračanje*, Lainščku ustvarjanje proznih romanov leži bolj kot sprehajanje med verzi, tudi ko skuša svoje pesnjenje konceptualno naravnati v smeri zvrsti, ki mu je sicer najbliže.

*Meta Kušar*



## **Sončna ura, pisemska korespondenca Borisa Pahorja in Marije Žagar (1961–1996).**

Ljubljana: Slovenska matica, 2010.

*Sončna ura* je prvi javni poklon Mariji Žagar, ki je bila v življenju Borisa Pahorja *persona dramatis* njegove pisateljske usode. Ker je bila profesorica slovenskega jezika, Pahor pa se ni šolal v slovenščini, se je zgodilo, da mu je prav ona kritično prebrala in lektorsko popravila roman, s katerim je mnogo let pozneje postal svetovno znan, *Nekropolo*. Nadarjena, razgledana, pedagoška in profesorsko nepopustljiva je v rokopisu, ki je bil pred izidom pri založbi Obzorja, marsikaj popravila. Kot poznavalka literature je od Borisa Pahorja ves čas njenega dopisovanja nepopustljivo pričakovala “prave literature”, ne le boja za nacionalno bit in rednega pisanja glos za njegovo revijo *Zaliv*. Po nekaj letih znanstva in kmalu po ustanovitvi revije *Zaliv*, za katero so tržaški Slovenci težko prispevali denar, vendar so ga, da je lahko izhajala, ji piše: “Res nimam časa. Šola in študij. Pa nekaj tudi revija ... Prav imaš, ko praviš, da bi moral v miru pisati. Žal mi je, ker ne morem. Mogoče tudi to še pride. Vendar kakor daljši tekst tako se tudi *glosa* lahko rodi iz notranje potrebe, ne pozabi na to. In dokler človek ne izrazi tega, kar čuti, je ukvarjanje z delom, *ki bo ostalo*, klavrna zadeva, da ne rečem početje brez duha. Motiš pa se, če misliš, da sem v svojih *glosah obrnjen preveč nazaj* ... če gre narod po zlu, kaj mene briga, da pišem knjige v na pol italijanskem okolju! ... Vi ste vsi skupaj okuženi, s tabo vred. Govorite o človečnosti kakor evangelij in misijonarji. Pridigate iz navade. In vse to je papirnato. Brez krvi. Vse to je mitološko. *À la Kardelej*.”

Kako je prišlo do dopisovanja med Pahorjem in Žagarjevo, ki je zdaj, ko je objavljeno v knjigi, postalo dragocen literarni, psihološki, nacionalni, politični in kulturnozgodovinski dokument?

Marija Žagar je bila profesorica na kranjski gimnaziji. Njenih predavanj se Miran Hladnik, zdaj profesor na Filozofski fakulteti, takole spominja:

“Bila so gosposka: svetovljanska, intelektualna, brezhibna, velikokrat mimo učbenikov, iz lastnega branja in presoje.” Hladnik je postal dedič Pahorjevih pisem, naslovljenih njej, in pobudnik izida knjige *Sončna ura*, ki jo je mlada znanstvenica Urška Perenič odlično uredila in opremila z izdatnimi opombami.

Dopisovanje je steklo spomladi leta 1961, ko se je pisatelj Mariji Žagar zahvalil za gostoljubje v njenem domu, takoj po literarnem nastopu na kranjski gimnaziji, in se končalo leta 1996 – zaradi njene bolezni. Med letoma 1976 in 1982 korespondence ni, zaradi izdane knjige o Kocbeku: dolomitska izjava, poboj domobrancev.

Nekaj mesecev po literarnem nastopu na gimnaziji leta 1961 jo je že prosil za priporočilo, ki bi dokazovalo, da njegove knjige spadajo med obvezno branje gimnazijcev, kar bi morda spodbudilo ponatis njegovega romana pri Mladinski knjigi. Kmalu postaneta prijateljska in Marijo nagovarja, naj si vendar prizna notranje bogastvo: “Sami damo ritem svojemu dihanju, draga Marija. Najti morate spet sproščenost.” V tem času je doživljala krizo zaradi avantgardizma svojih učencev: “Leta ’63 mi je zaradi mojega upornega razreda obrnil hrbet cel kraj in mi je grozil suspenz, pa me je rešil Bratko Kreft.” Med upornimi učenci sta bila tudi Iztok Geister, ki si je po avantgardističnem šolskem glasilu Plamenica nadel psevdonim Plamen, in Marko Pogačnik, pozneje pobudnik ustanovitve avantgardistične skupine OHO. Žagarjeva ni bila samo zagovornica avantgardističnih teženj, ampak tudi narodne biti, česar za slovenske avantgardiste ne moremo trditi, ker so bili internacionalni kakor partija. Za Pahorja je bilo zanikanje narodove biti strašna zabloda: “Na eni strani je uradna teza o internacionalizmu in bratstvu brez kakršnega koli kritja za narodovo individualnost; na drugi strani avantgardni nihilocinizem, ki je narodne prvine metal na gnojišče ... jezik ni samo komunikacijsko sredstvo, ampak pogled na svet, *Weltanschauung*. Bolj kot razredni boj je pomembna pravica narodov in jezik.”

V vseh pismih se vidi, da je Marija Žagar na tekočem s kulturnimi dogajanji, ne le literarnimi in filmskimi, temveč tudi družbenimi. Nekaterim bralcem in ocenjevalcem se bo zdelo, da je v korespondenci veliko delikatnih stvari, še posebno v Marijinih pismih. Nekaj pisem tudi manjka, kar je videti iz Pahorjevih odgovorov. Jasno, da je “živa ženskost” najraje razumljena kot prikrita erotičnost, vendar pisma Marije Žagar razkrivajo izobrazeno žensko z velikim ustvarjalnim potencialom in močnim erosom, pedagoškim še celo. Kvalitativna merila ima visoko postavljena, toda ni imela notranjega poguma, notranje nuje, da bi svojo osebno pobudo in literarno ustvarjalnost uresničila. Čeprav jo je Pahor



od vsega začetka nagovarjal, naj piše, tega ni uresničila. Sredi osemdesetih let Pahor ponavlja, kar ji je prigovarjal od leta 1961: "Zmeraj ti bo lahko žal, da me nisi hotela poslušati in si trmasto vztrajala pri svojem. Kakor drugi zakikirikajo, tako se greš ti Pepelko zaradi nerazumljive plahosti pred javnim nastopom." Ko je bilo že prepozno, mu je priznala: "Prav škoda, da me je skozi preveč zaposloval boj za materialni standard družine (nadure), lahko bi bila stisnila vsaj magisterij ... obžalujem, da se nisem dala zapeljati tvojim pozivom k pisanju, da sem svoje duhovne moči pokuhala in jih raztresala v peščico dijakov." Ob intelektualni in človeški bližini Borisa Pahorja je dobivala impulz, da je lahko intenzivneje doživljala sebe. Onadva za flirt res nista bila primerna, kakor v nekem pismu ugotavlja Pahor. Pove pa tudi, da mu je Duša Počkaj nekoč rekla: "Ti si seksus in lirika." Flirt je visok, ozek plamen in v zraku je kar naprej ostajalo marsikaj pomembnega, notranjega. Pisatelj jo je tolažil, da se bosta osebno pogovorila. Toda Marija Žagar je sebe dobro poznala: "Kje pa! Če govoriva, že avtomatično preidem v gorenjsko zafrkljiv ton in konec. Ti sam dobro veš, da govoriva vsak svoj jezik. Samo v pismih si včasih za hip zarotniško pomežikneva in nato spet odhitiva vsak po svojih opravkih. Tako pač je in je bilo in bo." Rada je imela pisemsko bližino: "Pismo je čudovita stvar. Bereš ga in obračaš proti soncu, kakor hočeš. V tem je njegov mik ... Razosebljeno bitje, kot sem, dobivam ob Tvojih vrsticah impulz, da moram živeti svoje življenje." Pahor Žagarjevi odkrito prizna, ko mu namiguje o njegovi nestanovitni naturi: "Ciganski sem, nekako poliedričen, egoist v ljubezni, nestanoviten itd. Ti zadošča? In če imaš kaj od tega potepuškega tipa, potem je to predvsem tvoja zasluga, ker projiciraš svojo tenkočutnost v mojo smer ..."

V pismih je zabeležena zanimiva zgodovina prvega natisa Pahorjeve *Nekropole*, ki je izšla konec šestdesetih let pri Založbi Obzorja v Mariboru. Pahor je rokopis poslal Mariji v branje jeseni, leta 1966, hkrati pa tudi nekaterim svojim prijateljem, ker si je želel konstruktivnih pripomb. Od prijateljev pripomb ni dobil. V dveh dneh je profesorica prebrala roman in napisala vizionarsko ugotovitev: "Čutila sem živo, iskreno in nenehno željo, predramiti speče čute današnjega človeka in mu dopovedati, naj bo mnogo bolj buden, da si ne bo zaslužil apokaliptičnega požara. Potrkati na otopelo vest vsakega in vseh." Sledile so pripombe, ki jih je bilo zelo veliko: "Delo me ni povsod zgrabilo (povem, čeprav boš zameril!), kratko malo me ni, čeprav boš zato razpisal nad mojo glavo anatemo – otopel povprečnež. Nekateri pasusi so izredni ... prav tako imenitno so izražene nekatere meditacije ... celota pa vendar nekam utone ... ker tako virtuožno obvladaš jezik, me neljubo dirne tudi kaka preveč vsakdanja

metafora ali papirnata sintaksa ... stavki ti pojejo v izdelanem ritmu ... Plemenit si, pošten pa celo preveč." Črtala mu je ponavljanja in popravila tudi nekaj slovnice. Seveda Pahor romana ni na novo napisal, čeprav se je strinjal, da bi bilo to najbolje. Priznal pa ji je: "Pošteno si me zdelala. Ves čas sem si pravil: neusmiljena si. Nič ti ne uide, nobene slabosti ne odpustiš. Kratko malo sem sprejel vse tvoje korekture z oklepaji vred ... Vražje si bistra ... Občutek imam, da si skoraj nekakšna sodelavka. Zakaj ne pišeš?" Čez nekaj dni pa v novem pismu še doda: "Videl sem, da so tvoji nasveti o črtanju pravilni, a vprašanje je bilo, kako se stvari lotiti. Na knjigo ti bom napisal: Mariji, eni izmed najbolj bistrih žen, kar sem jih poznal. Seveda ti bom poslal vsak novi tekst v pregled; bo pa precej presledka vmes, tako da se boš lahko odpočila!" Ves čas je izjemno cenil njeno razgledano solidarnost, vendar je bil zelo zaposlen in se je manjkrat oglasil in manjkrat pisal, kakor si je ona želela.

Marija Žagar je pričakovala, da bi Pahor postal tržaški Handke, Lipuš in bi njegovo delo zorelo do eksistencialne izčiščenosti. Mislila je, da bi moral napisati roman o problemih sodobnega človeka in manj časa posvečati publicistiki. Ker se je Pahor zavedal, da od njega pričakuje, česar ne more dati, ji je to tudi povedal: "O, ko bi kdo drug opravil to moje nujno delo, potem bi morebiti zmogel vse skupaj zastaviti drugače; a upoštevati moraš, da sem pravzaprav edini, ki lahko pove o tržaškem življu v prvi polovici tega stoletja. Načel sem torej ledino in načel sem jo z natanko določenim načrtom." in še "Razumem razrvanost današnjega človeka, sem večkrat ves v nji, a v zadnji inštanci se zavedam, da je ta razbolelost majhna stvar v primeri s plinsko celico. Svet je bolan, ker imajo ljudje umazane roke, a namesto da bi si jih skušali očediti, so jih potisnili v pisane rokavice, da lahko nadaljujejo svoje nečisto delo."

O Kocbeku se nista nikoli ujela, vendar ne zato, ker ona ne bi priznala njegovega predvojnega pomena, ampak ker mu je zamerila naivno zaupanje v Kidriča, pa njegov hedonizem; skratka vse, česar po njeni predstavi ni bilo vredno razgledanega, velikega intelektualca. Kdo bi se čudil, da si s Pahorjem nista dopisovala v tistem napetem času, ko je Kocbek razkril dolomitsko izjavo in poboj domobrancev? O Gotenici je imela Žagarjeva osebne izkušnje in jih je Pahorju zaupala šele leta 1990: "Vse to sem doživljala v Kočevju l. '43, '45. Pod oknom naše spalnice vse noči koraki ... dolge kolone z žico spetih moških, žensk, otrok. Prva strašna razočaranja. L. '45 sem gledala skozi okno tovornjake: nagnetena, potna, izmučena telesa, sami mladi ... kot klavna živina. Počutili smo se kot v infernu, obkroženi od tavajočih duš ..." Ne smemo biti naivni bralci. Kdor misli, da njuno dopisovanje zanjo ni bilo nevarno, se bo zamislil

nad pismom z dne 8. oktobra 1991: “Zabavno: končno je prišel čas, ko napišeš na zadnjo stran pisma svoj naslov. 30 let sva se šla skrivalnice, pa še to neuspešno, ker je Udba prej brala Tvoja pisma kot jaz.”

Notranja napetost *Sončne ure* nam požene kri po žilah. Omogoči nam doživetje in hkrati nenehno preizkuša javno uveljavljena kulturna in politična stališča.

*Alenka Urh*



### **Matjaž Brulc: *Kakor da se ne bi zgodilo nič.***

Novo Mesto: Goga, 2009.

Po dobro sprejetem prvencu *Diznilend* (2005) in manj znani pesniški zbirki *Balade za psa in prhljaj* (2006) se je Brulc s svojo zadnjo zbirko kratke proze *Kakor da se ne bi zgodilo nič* uvrstil v ožji izbor za Dnevnikovo nagrado fabula. Novomeškemu umetnostnemu zgodovinarju je bralska in kritiška recepcija, vsaj kar se tiče njegove kratke proze, torej na splošno naklonjena.

Takole na prvi pogled so glavni razlogi za to gotovo ti, da Brulčevim zgodbam verjamemo, prav tako verjamemo junakom, ki jih živijo, in besedam, ki jih govorijo; po drugi strani pa bralca ob primerjavi lastnega življenja s pogosto brezciljnimi trajektorijami junakov stresajo valovi olajšanega zadovoljstva. Zadovoljstva ob misli, da ne živimo tako dolgočaseno, odtujeno, ujeto, utirjeno, potlačeno in kar je še takšnih naravnosti, ki v življenju po običajnih predstavah stojijo med posameznikom in srečo, ki naj bi jo dosegli. Kakor koli raztegujemo trenutne kriterije glede umeščenosti na družbeni in družabni zemljevid, so junaki absolutni navadneži, pogosto obrobneži in marginalci, od nekdanjih narkomanov, tatov bakra, preprodajalcev, vlakovodij, snažilck, priseljencev, homoseksualcev do malih tatičev in pasivnežev vseh vrst.

Kot že v *Diznilendu* jim tudi tu Brulc najde izjemno prepričljiva besedni zaklad in intonacijo, ko v sočnem pogovornem in mestoma vulgarnem jeziku sporočajo svoje usode, večje ali manjše idiosinkrazije, želje in stremljenja. Z veliko mero empatije nam avtor odškrne vrata v drobce njihovih bolj ali manj utesnjenih svetov, bralci pa se lahko kot voajerji veselimo, da smo na tej strani in ne na oni. Toda hkrati se bo subtilnejši in za težavnost – če že ne relativnost – vrednotenja dovezetnejši bralec zamislil, ali ne bi tako seciran in iskreno postavljen pred opazovalca tudi on sam s svojo zgodbo postal le navadnež s periferije. Še posebno simpatične so pri Brulcu redko izpovedane podrobnosti, prek katerih se bralec z lahkoto

identificira s protagonisti in z njimi začuti neko globljo povezanost, naj se temu še tako izmika. Konec koncev so tisti, ki ne bi nikdar skrivaj opazovali soseda izza zaves, ki se ne bi nikoli spraševali o ustreznosti dimenzij svoje moškosti, o iskrenosti nasladnega vzdihovanja ljubljene, tisti, ki na sogovorčevo roko ne bi nikdar razpršili drobnih kapljic slin in ki ne bi še nikoli otrpnili ob osebi, ki so jo želeli navdušiti, izjemno redki ali pa neiskreni. Knjiga je odličen medij za privajanje na resnico in Brulc je to znova dodobra izkoristil.

Zbirko *Kakor da se ne bi zgodilo nič* opredeljuje tako slogovna kot vsebinska in idejna raznovrstnost. Zato nas niti biblične metafore v sicer profanem, živem in ponekod vulgarnem slogu ne smejo presenetiti. Gledišče pripovedovanja je razpršeno in v neenaki meri seznanjeno z dejanji in mislimi akterjev. Prvoosebni pripovedovalec večkrat zamenja tretjeosebne, personalni avktorialnega, temporalna organiziranost zgodb niha med sedanjostjo in preteklostjo. Kar je bilo slutiti že iz njegovega prvenca, tu postane jasno – Brulcu je bližja sugestija kot podajanje nečesa gotovega, bližje drobec kot celota; odsotnost gravitacijskega središča prednjači pred trdno tektoniko. Male zgodbe, jezikovne igre, ki so omejene le druga z drugo in so torej utemeljene le relacijsko, so Brulčeva specialiteta in *non finito* tehnika, s katero se jih loteva, vse skupaj pa združuje z neizprosnim realizmom. Pri tem vedno samo oplazi krožnice nekih življenj in jih zapusti kot po naključju, brez vpogleda v njihove nadaljnje poti. Kljub temu se tudi v na videz banalnih zgodbah skriva prikriti smisel, najsi bo to kritika družbe ali le ideja o odsotnosti vsakršne globlje poante. Vsebinsko se zbirka loteva najrazličnejših sodobnih družbenih problemov, od občutkov osamljenosti, izključenosti, krivde, vsesplošnega nezadovoljstva brez kakršne koli motivacije za spremembo do samomorilnosti, nasilja, ljubezni, kratka, loteva se vsega človeškega. Elementarni odnos, ki ga obravnava večina zgodb, je odnos med moškim in žensko, vendar ne v smislu abstraktnega premišljevanja njegove narave, ampak v trdni navezanosti na konkretne življenjske okoliščine.

Zgodbe so tudi kakovostno raznolike, od prepričljivejših do bolj povprečnih, ki nas pustijo precej ravnodušne. Če se Brulc z raznimi duhovitimi domislicami večinoma spretno izogne moraliziranju, se ponekod s tragično patetičnim zaključkom že giblje po njegovem robu. Pri tem spet postane jasno, da je mojster majhnih usod brez pretiranih prevratov, radikalnih sprememb in velikih dejanj, zato mu odkrito tragične nianse niso pisane na kožo. Asociativno utegnemo boljše zgodbe zbirke (*Za smrt pod vlakom je treba veliko obupanosti*, *Čakanje*, *Dokler se ne prikaže Milan*, *Nikoli se ne ve*) kaj hitro povezati z jarmuschevskim/altmanovskim/carverjevskim

slogom – z “očesom kamere” se približamo zgodbi, spoznamo na svoj način *usekane* junake, si predstavljamo tisto neverjetno privlačno, a hkrati brezizhodno osvetlitev kadrov in v mislih zaslišimo glasbo, ki nam da misliti, da imata tako najčistejša transcendenca kot največja pritlehnost isti izvor in da vsa iskanja tega izvora vodijo k človeku z njegovo majhno zgodbo.

Kar se tiče formalne organiziranosti zbirke, se je v primerjavi z *Dizni-lendom* stopnja entropije še povečala, saj sta odpadla enoten lokalni *milieu* in medsebojna poznanstva junakov kot povezovalna elementa zgodb. Iz zbirke neprijetno štrlita zgodbi *Škornji pa to* in *O možu, ki se premika*, prva z avtorjevim postmodernističnim poskusom odkritega poseganja v navidezno totaliteto tretjeosebne pripovedi, druga s pretirano abstraktnostjo podob, ki že meji na pesniško govorico. Z uredniškega stališča ni jasno, zakaj bi bili ti zgodbi sploh umeščeni v zbirko, če ne le zato, da se že večkrat poudarjeno raznolikost pripelje do skrajnosti. A resnici na ljubo bi izmed petnajstih zgodb, umeščenih v zbirko (če bi verjeli kazalu, bi bili sicer prepričani, da jih je le štirinajst, saj o zgodbi *Prispevek k kratki zgodovini bakra na Slovenskem* v njem ni ne duha ne sluha), ti dve izpustili brez kakršne koli škode.

Posebne omembe je vredna zadnja zgodba, po kateri je dobila naslov celotna zbirka. Gre za nekakšen opis geneze zgodb, ki v ustvarjalčevi domišljiji vzklijejo iz prafaktorjev resničnosti in ki snov lahko črpajo iz ene same besede, bežnega pogleda, odsotnega zrenja skozi okno ali delčka dnevnoinformativnega programa ...

Naj za konec spregovori še avtor, ki zase pravi, da “veliko gleda in se čudi” (kar mu glede na prepričljivost zapisanega tudi verjamemo): “Rekonstrukcija tistega, kar bi pogojno oklicali za resničnost, je nujno zgolj nepregleden približek danosti, s katerimi se kiti resničnost; gre za veliki metodološki manko. Dejansko ni nobenih oprijemljivih resnic, obstaja le ena sama nezmožnost, kar je treba jemati kot skrajno spodbudno okoliščino, saj ta omogoča neskončno število pomenskih variacij.” S tem je glede na omenjeno vsestransko in večplastno raznolikost zbirke povedano vse.

# Mlada Sodobnost





*Katja Klopčič*

### **Dim Zupan: *Hektor in male ljubezni.***

Ilustrirala Andreja Gregorič. Ljubljana: Založba Mladika (Zbirka Hektor), 2009.

Hektor, razmišljujoči labradorec – predstavnik pasme, za katero je po njegovih besedah značilno “visoko čelo, nekaj gubic, ki so posledica razmišljanja, in moder pogled”, “podoben profil kot pri Sokratu” – je pred bralce prvič pritacal leta 2007 v knjigi *Hektor in mala šola* (za zgodbo je bil pisatelj nominiran za večernico 2008). Sledile so *Hektor in velika avantura*, *Hektor in male ljubezni* ter *Hektor in duh po človeku*. *Hektorja in male ljubezni* krasi desetnica, nominiran je bil za večernico. Nezamisljiv podatek je tudi, da je knjige iz zbirke v knjižnicah praktično nemogoče dobiti. Pasjeljubcev, ki jih navdušuje ta labradorec, je očitno veliko (ali pa je dostopnih knjig premalo). Prve tri knjige je ilustrirala Damjana Koritnik, naslednje pa Andreja Gregorič. Format, odtis pasje šape na naslovnici (nekakšen logotip zbirke) in manjši odtisi, ki se sprehodijo v ozadju besedila, so ostali, prav tako se tudi pri njej pojavljajo napisi na slikah, ti včasih povzamejo del zgodbe. Menjava ilustratorja zbirke je lahko zelo problematična, v tem primeru pa je avtorici dobro uspelo vzpostaviti in obdržati kontinuiteto.

Pred nami je idejno prepričljivo zasnovana zbirka: pasji glavni junak Hektor, “njegova” družina – sestavljajo jo mama Janja, oče Štefan ter dvojčici Pija in Mija – in njihova skupna doživetja. Posebej simpatično je to, da za slednja ni nujno, da so izrazito posebna in pomembna, včasih gre “le” za izsek iz vsakdana, ki očara zaradi “potujitvene perspektive” (to zagotavlja pasji pogled na svet in življenje) ter zaradi splošnosti, ki omogoča preprosto identifikacijo. Hektor je prvoosebni pripovedovalec, ki z nami velikodušno deli svoja razmišljanja ter se ob izrekanju “višjih resnic” zateka k citiranju “starih ščenet” (oziroma, nestrokovno, pametnih starih psov), katerih ustno izročilo se vedno znova potrjuje (kar samo dokazuje, da se svet niti ne spreminja tako zelo).



Uprimo zdaj oči iz “žabje” perspektive v tiste, ki jih Hektor s svoje odeje največ opazuje. Njegovi lastnici sta dvojčici Pija in Mija, njuna starša Janja in Štefan. Njihove značaje pisec označuje preprosto in učinkovito. Čeprav ob natančnejšem branju več knjig opazimo ponavljanje oznak, da Štefan sovraži pobiranje pasjih iztrebkov, da ima Janja “veliko pasjo dušo” in je tista, ki nazadnje popusti in odpelje psa na sprehod takrat, kadar se nikomur ne da, in da se dvojčici temu zagnano izogibata predvsem z izgovarjanjem na učenje in domače naloge, se, presenetljivo, zdi, da je omenjeno dovolj za uspešno karakterizacijo. Temu avtor namreč v različnih okoliščinah dodaja nianse, ki so vedno v skladu z vsakokratnim junakom. Poleg tega vse skupaj deluje prepričljivo in duhovito (in, priznajmo si, zelo domače, pred nami je tako rekoč tipična družina). Liki so torej nekoliko tipizirani, a dovolj polnokrvni, nekatere labradorčeve analize ravnanj družinskih članov pa so takšne, da bi bila “stara ščeneta” resnično ponosna nanj. Hektorja spoznavanje in razumevanje njegovih dekliv in starejših dveh gospodarjev preprosto zanima, poleg tega je zelo motiviran, in če je to povezano s hrano in ljubeznijo, še toliko bolj. Naj omenim le fantastično Hektorjevo analizo (*Hektor in velika avantura*), kateri družinski član je tisti, ki mu bo dal kak priboljšek z mize. Štefan je odločno proti, Janjo bi se dalo shecati, a jo je Štefan prepričal, da je to za psa slabo, dvojčici pa sta “napumpani z očetovimi idejami”. A ker sta dvojajčni dvojčici, sta po značaju različni, Pija je bolj podobna očetu, Mija mami. In Hektor pametno zaključí, da je “šibki člen za mizo” Mija. Tako prosi za hrano le njo in, jasno, vedno mu uspe!

Vrstni red branja “zgodb nekega Hektorja” navsezadnje niti ni pomemben (čeprav se zbirka seveda začne s prihodom hišnega ljubljénčka k človeški družini), saj vsaka knjiga predstavlja zaokroženo enoto, priznati pa je treba, da je ta zaokroženost enkrat bolj, drugič manj dosledno izpeljana. Tako na primer pri *Hektorju in veliki avanturi* pripoved razpade na več delov, čeprav bi bila zgodba veliko bolj prepričljiva, če bi se odvila okoli enega središnega dogodka (tudi naslov se zaradi tega ne zdi najprimernejši). Posrečeno zlitje dovolj konkretnega uvodnega dogajanja in osrednjega dogodka med smučarskimi počitnicami zasledimo v knjigi *Hektor in duh po človeku*, medtem ko *Hektorja in male ljubezni* odlikuje vsebinska zaokroženost.

Modri labradorec nam tokrat že na začetku simpatično pojasni, da je v pasjem življenju glede ljubezni preprosto: “Psi čustvujemo tako, ali nekoga imaš rad, ali ti je zanj vseeno, ali pa ga ne maraš.” A tokrat ljubezen Hektorja popolnoma prevzame, zlata prinašalka Nike se namreč ženi! Ko Janja Hektorja odpelje na sprehod po novozapadlem snegu in ta na drogu

prebere to sporočilo, obstane kot vkopan. Ker je na vrvici, premišljuje le še o tem, kako bi pobegnil. In ker ne vidi realnih možnosti, je vse bolj poklapan, zaradi česar ga Janja odveže in mu pri tem celo sname ovratnico. In Hektor seveda v trenutku pobegne. Naravnost k Nike. Toda tam sta že od ljubezni prav tako prevzeta mali mešanček Fifi in rotvajler Reksi, in čeprav se je Hektor s slednjim že nekajkrat skoraj spopadel, tokrat v ljubezenski zamaknjenosti oba zaslutita nekakšno tovarištvo (“Ne smeš biti preveč pri miru, da ti rit ne primrzne na zemljo,” je nato svetoval Reksi.”). Pasje taborjenje v vse močnejšem sneženju se stopnjuje v “molovsko otožno” tuljenje, ki ga prekine vedro vode. Sneženje poneha, začne pa pihati leden veter, a dvorjenje se nadaljuje, vse dokler junakov ne odkrijejo njihovi lastniki, ki jih odpeljejo domov, na toplo. Prisrčna pripoved o pasji ljubezni je zapisana v prepričljivo neposrednem jeziku. Hektorjeve misli “tradicionalno”, v vseh knjigah, najdejo mesto vsaka v svojem odstavku, zaradi česar dobimo prijeten občutek, da se nikamor ne mudi, da imajo misli prostor in da pred vsako naslednjo sledi kratek čas za razmislek, kar prispeva tudi k dodatni karakterizaciji labradorca. Tokrat srečamo tudi kar nekaj metafor, ki so prepričljive in nazorne tudi za najmlajše bralce. Ob Hektorjevi razlagi jim utegne celo relativnostna teorija zveneti popolnoma jasno in razumljivo, primerjava Reksija z Apolonom pa je v kombinaciji z letečim snegom tudi sama po sebi dovolj slikovita.

Hektorjeva razmišljanja niso le izvirno pasja. Avtor namreč z njimi podrži ogledalo tukaj in zdaj zasidranemu človeku (in podoba včasih ni nič kaj laskava) ter okrca sebične vzgibe in popredmeteno ravnanje z domačimi ljubljenci, v katerih se – sploh če je verjeti Hektorju – skriva velika inteligenca.



*Alenka Urh*

**Peter Svetina: *Kako je Jaromir iskal srečo.***

Ilustriral Damijan Stepančič. Celovec-Ljubljana: Mohorjeva družba, 2010.

Peter Svetina je v svojem dosedanjem literarnem snovanju za otroke opisoval najrazličnejše teme in junake z vseh koncev človeškega in živalskega sveta. Pri njem smo srečali mrožke, leve, nilske konje, žirafe, gospode, gospe, cirkuške direktorje in še bi lahko naštevali. Z *Jaromirom* je omejenim junakom pridružil še astronoma oziroma zvezdoznanca in svoj tematski repertoar obogatil za najuniverzalnejšo in najbolj vseprisotno temo – srečo.

Človek že po naravi z zanimanjem bere, kako je kdo iskal srečo, saj se s tem ciljem ubadamo domala vsi. Še posebej nas zanima, kje jo je kdo našel in Jaromir jo je našel tam, kjer si jo na tihem najbrž želi najti veliko ljudi – v preprostih stvareh, kot je jamica na licu ali kakšna podobna pristrčna podrobnost ljubljene osebe. Takole na prvi pogled vse skupaj zveni malo pocukrano, a na srečo od Svetine ne le pričakujemo, temveč tudi dobimo precej več. Pričakujemo zato, ker gre navsezadnje za izurjeno pero otroške literature, dobimo pa zato, ker nas Svetina vedno znova očara z zanj značilno duhovitostjo in pristrčno preprostostjo povedanega.

V slikanici *Kako je Jaromir iskal srečo* je prišlo do zlitja kreativnih moči v zadnjih letih pogoste in uspešne naveze Petra Svetine in Damijana Stepančiča. Zgodba o zvezdoznanca Jaromiru je postavljena v Prago, čisto pravo in resnično Prago s Karlovim mostom, Vltavo in Nerudovo ulico; v eni od ilustracij lahko prepoznamo celo hišo Pri dveh soncih, v kateri je živel pesnik in pisatelj Jan Neruda, ki je v zvezdnem nebu našel navdih za svojo zbirko *Kozmičnih pesmi*. Hermenevtični krog je tako zaključen, slikanica pa je prav zaradi omenjenih namigov, ki segajo onstran zastavljene zgodbe, zanimiva tudi odraslemu bralcu.

S postavitvijo junaka v meščansko okolje je pisatelj naredil korak v smeri zapolnitve vrzeli, ki je nastala v slovenski mladinski literaturi po drugi svetovni vojni, iz katere je bilo po Svetinovih literarnozgodovinskih

ugotovitvah odstranjeno vse, kar je preveč očitno dišalo po krščanstvu in meščanskih vrednotah. Že bežen pogled na Jaromira nam razkrije njegov meščanski intelektualizem in krhkost, predanost njegovemu nikoli zares dosegljivemu poslanstvu (raziskovanje veselja je pač vedno nedokončano delo) in neuporabnosti za kakršno koli praktično, profitno in torej *koristno* delo. Še dandanašnji bi Jaromira marsikdo kaj hitro ozmerjal s sanjačem ali filozofom in pri tem niti ne bi vedel, kaj od omenjenega je huje. Poplačan je bil tudi dolg krščanski motiviki, čeprav s humornimi podtoni – omemba treh zvezdoznancev (oziroma svetih treh kraljev) Gašperja, Mihe in Boltežarja, ki so s pomočjo kometa našli nenavadnega otroka, za katerega so vsi trdili, da je kralj (se pravi Jezusa). Duhovitost, s katero se Svetina loteva omenjenih intervencij, poskrbi, da je vse skupaj videti popolnoma naravno in nenasilno; da je skratka koherenten del celote.

Imenitno deluje tudi sicer precej tradicionalna razdelitev vlog – omikani, a zasanjani, raztreseni, socialno nerodni in realnemu svetu precej nedostopni intelektualec Jaromir ter pragmatična in na realna tla postavljena Jarmila, ki astronomu ureja njegove zvezdoznanske zapiske. Zadeva deluje imenitno zaradi razlike v bogastvu besedišča obeh junakov – če bo po Jaromirovih visokoletečih besedah njegova sreča nekoč prišla s kometom, ga bo po Jarmilini manj poetični opredelitvi enostavno tresnilo. No, Jaromira je nazadnje “tresnilo, kot bi ga zadel komet”, svojo srečo je namreč našel v Jarmili oziroma natančneje v jamici na njenem levem licu. To hkrati pomeni razrešitev stare platonsko-aristoteljske dileme v prid slednjemu – Jaromir se je glede vprašanja, ali resnico, lepoto in srečo najdemo na nebu, torej v večnih in abstraktnih idejah, ali na zemlji, v konkretnih partikularnih bitnostih, brez zadržkov opredelil za zelo konkretno jamico na licu. Seveda so to biseri, ki jih bo iz *Jaromira* utegnil naloviti odrasli bralec. Mlajši bralec, ki mu je slikanica prvenstveno namenjena, se bo bržkone zabaval že ob sami pojavi raztresenega Jaromira, ki se mu včasih zgodi, da obuje dva leva čevlja in se potem “čudi, zakaj ga nese proti Karlovemu mostu namesto v Tyrševo špecarijo”, kamor se je namenil, in ki si ob oblačnih nočeh, ko ne more opazovati zvezd, izmišlja nove in nenavadno zveneče besede, kot sta šuptambil in krizmonavt, in uganke brez odgovora. Pritegniti zna tudi občasen nagovor samega bralca (“Pa da ne boste mislili, da je prihajala kar tako na obisk ... Ne, ne.”), pri katerem bralec dobi vtis, da zgodbo posluša in ne bere.

Z velikim olajšanjem in presenečenjem lahko ugotovimo, da čeprav gre za ljubezensko zgodbo, to ni ena tistih zgodb, pri kateri bi se moral junak boriti z zmaji, hudobnimi mačehami, ostudnimi zverinami vseh barv in velikosti in kar je še takšnih težko premagljivih nadlog, ki jih kar

mrgoli v otroški literaturi s podobno tematiko, temveč mora preprosto bolje pogledati. Namesto v zvezdno nebo mora svoj teleskop usmeriti v mesto, na ulice in v okna hiš ter s svežim pogledom zagledati osebo, ki jo je poznal že dolgo. In kaj se zgodi tedaj, ko v enem od oken zagleda Jarmilo? Ja tresne ga, kaj pa drugega. Bralec torej olajšano ugotovi, da v ljubezni ne gre nujno za dolgotrajno iskanje, polno težkih preizkušenj in razno raznih nevšečnosti, ampak za en preprost pogled, usmerjen drugam kot po navadi. Vse, kar je še potrebno, je, da se tudi Jarmila v odsevu Vltave zagleda kot objekt njegove sreče in v tem romantičnem duhu se zgodba zaključi.

Tako in zdaj zapisujem posebno piko k tokratnemu in sploh dosedanjemu triletnemu gledališkemu dnevniku: posebno zato, ker bo nekoliko dopolnjena in popravljena verzija teh premišljevanj zdaj “odpotovala” k založniku in nato, če se ne bo kaj zapletlo, v tiskarno in med knjižne platnice. Kajti z mislijo na knjigo so ti zapisi od vsega začetka tudi nastajali. Ali je ta misel bila prava in primerna, o tem bojo pač presojali drugi. Seveda pa nameravam gledališki dnevnik (z različnimi reminiscencami in “vrivki” vred) pisati še naprej. Če mi bojo sojenice naklonjene, kajpada ...

*Vasja Predan: Ples živih senc minljivih predstav, Sodobnost 6–7, 1995*

## Sodobne teatralije



*Vesna Jurca Tadel*



### In spet Peer!

**2. oktober 2010, Slovensko narodno gledališče Drama – Ivo Prijatelj:  
*Totenbirt***

Ob branju nove drame Iva Prijatelja sem se nekajkrat spomnila na prvo predstavo, ki sem jo videla v tej sezoni, na *Lovske scene iz spodnje Bavarske* v kranjskem gledališču. Čeprav je tema čisto drugačna, so me na ostro Sperrovo besedilo spomnili milje, jezik in hitra, a natančna karakterizacija. In zazdelo se mi je, da bi bil morda režijski pristop Ivica Buljana, ki je tako uspešno odprl in razprl vse zakrite pomene in medvrstične namige v bavarskih lovskih scenah, ustrezen tudi za Prijateljeve gostilniške scene iz severovzhoda Slovenije. Buljan je najprej poskrbel za oživitve polnokrvnih likov in potem za vzpostavitev značilnega vzdušja, ki se je napajalo iz kontrastov, tako da je kranjska predstava svojevrstna mešanica ljudske igre in visoke stilizacije. Prav to – spoj banalnega vsakdana in grobega realizma s prikritimi namigi na skrite, globlje pomene – pa je glavna draž Prijateljeve igre. Skozi na videz preprosto zgodbo o totenbirtu sproža intrigančna vprašanja o mejah svobode današnjega človeka.

Dogajanje v *Totenbirtu* se odvija v vaški gostilni v drugi polovici devetdesetih let prejšnjega stoletja. Osebe, ki v njem nastopajo, so še kar predvidljive, na prvi pogled stereotipne, a vendar z nekaj štrlečimi značilnostmi: v ospredju je “totenbirt” Štef (Branko Šturbej), nekoč uspešen, a totalno zapit “muskontar” in babjek, zdaj pod duhovnim vodstvom od vzhodnjaške instant filozofije presvetljene žene (Zvezdana Mlakar); potem je tu njegov svak, keramičar, ki naj bi mu tlakoval teraso, a ga venomer nateguje (Valter Dragan); sin Marko (Aljaž Jovanović), ki v resnici ni pravi sin, ampak ga je Štef od tastarega totenbirta dobil v “paket aranžmaju”, skupaj z ženo in gostilno; pijanec Ivek (Janez Škof), stalni inventar gostilne, ki je nekdanji igral s Štefom; komandir Markelj (Ivo Ban),



ki malo skrbi za red, malo pa tudi za stranski zaslužek. A to ni navadna gostilniška igra. V ta skoraj banalni okvir namreč Prijatelj vnese element, ki dogajanje zasuka v nepredvideno smer: v gostilni zaposli natakario Sandro (Nataša Barbara Gračner), ki s svojo enigmatično ženskostjo vnese nemir med moško populacijo in je hkrati nekakšen katalizator ne- navadne Štefove katarze in njegovega nesrečnega konca.

Skozi zgodbo o Štefovem počasnem spoznanju, da je popolnoma ujet v dolžnosti in odgovornosti, ki jih je sam sicer hote prevzel, a da je edino svobodo občutil takrat, ko je še igral harmoniko, nudi Prijatelj ostro kritiko sodobnega načina življenja, ki se giblje na preprosti osi zidati (oziroma pehati se za materialnimi dobrinami), piti (oziroma iskati zatočišče pred tem) in iti (oziroma umreti). Avtorjeva poanta je precej pesimistična: prevlada surovega materializma nad osebno svobodo je v zaključnem prizoru, v katerem nad dokončno propadlim Štefom slavijo novodobni kapitalisti, popolna in neusmiljena.

Pa vendar pesimizem ni ton cele drame, prej nasprotno. Ivo Prijatelj namreč vodi dialog spretno in duhovito, liki so zarisani trdno in zanesljivo; kar je že na prvi pogled najbolj opazno, pa je jezik, v katerem se iskrivo stapljata štajerski dialekt in žmohtnost nižjega pogovornega jezika. Prav s tem Prijatelj izriše prepoznavno podobo slovenskega življa in z uvodnim prizorom, v katerem Štef in Ivek na dolgo razpravljata o vseh pasteh, ki se skrivajo pri polaganju "venecijana" na teraso, zasidra *Totenbirta* trdno v našo sodobnost.

Glavni presežek Prijateljevega *Totenbirta* je, da ponuja naturalističen prikaz slovenskega podeželja z vsemi tipičnimi lastnostmi (privoščljivost, zadržanost, ozkoglednost, materializem itd.), hkrati pa to plast nenehno presega s preiščljenimi, svojevrstnimi potujitvenimi detajli in elementi, ki se približujejo nekakšnemu magičnemu realizmu (na primer prizor, v katerem Štefa obiščejo mrtvi prijatelji). Ta princip se ponovi tudi na nivoju jezika: banalnost in vulgarnost se mešata s svojevrstnim filozofiranjem, celo "metafisko".

A režiser Mile Korun se je očitno odločil, da se bo oprl le na drugi nivo. Tako je zasnovana že scenografija: namesto vaške gostilne stoji na odru bleščeče belo-rdeč dizajnerski šank iz kakega mestnega bara (Janja Korun). Namesto pogovornega jezika slišimo z odra le približek tega, ki je precej bliže zborni izreki kot pogovoru v gostilni (Barbara Korun). Namesto vzpostavljanja tipičnega zatohlelega, klavstrofobičnega provincialnega vzdušja, namesto zapletenih in dvoumnih odnosov med gosti, namesto majhnosti njihovega žitja in bitja, ki bi jim Prijateljeve zastranitve vnašale vznemirljivo protiutež, Korun celotnega *Totenbirta* uprizarja, kot bi imel opravka s čisto poetično dramo.

Razen nekaj redkih prizorov (na primer že omenjenega uvodnega) je tako celotno dogajanje z režijskega in delno tudi igralskega vidika pezantno, pomenljivo, po nepotrebnem abstraktno in stilizirano. Igralci so namreč zaradi ne dovolj natančno določene meje med obema nivojema nihali med dvema skrajnostma: nekatere je vleklo bolj v naturalizem, za kar so imeli tudi v tekstu vso oporo (a so bili zato v diskrepanci z drugimi elementi), na drugem polu je bila Nataša Barbara Gračner, ki je s svojo nedostopno dvoumnostjo nenehno vlekla onkraj, na sredi pa Branko Šturbej, ki je v lik preprostega birta že od začetka vnašal nemir, potrebo, da koplje sam po sebi in se pri tem dokoplje do usodnega spoznanja, da hrepeni po svobodi, ki je ne more doseči. Izleti v filozofiranje, ki pri Prijatelju izzvenijo kot duhovit in nepričakovan klicaj in duhovite poante, se v predstavi nekako porazgubijo in postanejo skoraj preveč ilustrativni.

S tem ko je Korun naturalistično dogajanje v vaški gostilni, ki je pri Prijatelju le začinjeno z elementi drugačnosti, v celoti dvignil na drug nivo in ga spremenil v abstraktno, prej po Strniši ali Zajcu dišečo parabolo, je morda želel preveč nazorno poanto z usode Štefa prenesti na slehernika. Toda Prijateljevo besedilo tovrstne abstrakcije in stilizacije žal ne prenese prav dobro, zato predstava povsem obvisi v zraku.

## **7. oktober 2010, Mestno gledališče ljubljansko – David Gieselmann: *Golobi***

Prijetno in spodbudno drugačnost prinaša druga premiera v Mestnem gledališču ljubljanskem. *Golobi*, sveža, komaj dve leti stara igra sodobnega nemškega dramatika Davida Gieselmanna, so predvsem po oblikovni plasti precej posebno besedilo: gre za preplet na koščke razsekanih dialogov med osmimi osebami, ki so med sabo povsem in na različne načine prepleteni, najpogosteje pa npr. odgovor prve osebe drugi predstavlja iztočnico za odgovor tretje osebe četrti. Štafeta izmenjave besed in s tem scenskega dogajanja se tako nenehno seli, fokus se premika, kot bi se reflektor sprehajal z enega para na druge ali kot bi rezal filmske prizore na montažni mizi. Ti drobci se sčasoma sestavijo v posmehljivo sliko sodobnega “hipernašponanega” in zlasti v medčloveških odnosih v glavnem frustriranega ali odtujenega sveta.

V ospredju je Robert Bertrand, uspešni direktor podjetja, ki takoj na začetku izjavi, da hoče stran – in okrog njegovega domnevnega izginotja se splete celotna igra. Za sabo bo pustil brezbrizno afektirano ženo Gerlinde, ki je obsedena z italijanskim načinom življenja in sanjari o selitvi

v Ligurijo; na prvi pogled nebojčljivega sina Helmarja, ki v sebi skriva brezobzirnega pretendenta na očetov direktorski stolček; neambicioznega kolega Holgerja s fiksno idejo, da je v službi žrtev mobinga in ga je nadvse groza dejstva, da ga je Robert imenoval za svojega naslednika; njegovo frustrirano ženo Natalie, ki se zaradi napadov besa zateka po pomoč k psihoterapevtu; njegovo ambiciozno in brezobzirno podrejeno Heidrun, ki nad njim dejansko iz čistega veselja izvaja mobing; nizozemsko študentko Siljo, ki v odnosu do sina, Roberta in njegovega dvojnika, domnevnega polbrata Françoisisa, igra trojno igro; in končno psihoterapevta dr. Asendorfa, ki je zamešal vse svoje paciente, ima razmerja s skoraj vsemi pacientkami (ne da bi vedel, s katero točno) in se na koncu obupano sprašuje, kdo je.

Že sama struktura besedila, ki predvideva nenehno prisotnost vseh igralcev na odru, zahteva prav poseben režijski pristop in režiserka Tijana Zinajić je ta izziv nadvse uspešno rešila z dvema elementoma: odlično vizualno podobo – večnamensko scenografijo in odštekano sodobno rokokojsko kostumografijo (oboje Jasna Vastl) – in pretirano, skoraj ekscesno, a na vsakdanje življenje vseeno dovolj spominjajočo zasnovo vseh likov, ki jih je več kot spretno pognala v nekakšno skoreografirano mizansceno, znotraj katere smo lahko gledalci zaslutili smešno (ali pa tudi ne) mehaničnost njihovega dejanja in nehanja. Na klančini, ki spominja po eni strani na boksarski ring, v katerem nastopajoči prehajajo iz enega “dvoboja” v drugega, po drugi na kletko, v kateri čepijo kot ujeti golobi, se tako v stiliziranih prizorih odvijajo vzporedne zgodbe vseh nastopajočih, katerih skupni imenovalac je, da v do skrajnosti ogoljenem, na (nesmiselnem) bistvo zvedenem jeziku govorijo o temeljni izgubljenosti in izpraznjenosti sodobnega človeka, ki takole na površini izpade smešno. In ker to počnejo v skrajno stilizirani maniri, skoraj kot lutke (kar omogoča še en scenografski element, zaslon, za katerega se lahko nastopajoči skrijejo ali se izza njega nepričakovano pojavijo), ker so liki in njihovi medsebojni odnosi karikirani, marsikdaj prignani skoraj do absurda, in ker v besedilu mrgoli raznih zamenjav, nesporazumov, dvojnih in lažnih identitet, veljajo *Golobi* seveda za komedijo, čeprav se med vrsticami dotikajo tudi resnejših tem.

Na to dvojnost se je oprla tudi režiserka, ki se je vseskozi trudila, da na odru v natančno odmerjenem tempu, v slogu nekakšne urbane sodobne *commedie dell'arte*, čim bolj gladko in živahno naslika karikaturu današnjega dobro stoječega srednjega sloja, znotraj tega dobro naoljenega mehanizma pa posuje kar nekaj klicajev in poant. A čeprav ni v predstavi praktično nobenega praznega mesta, se za nazaj izkaže, da v besedilu

očitno so; zato morda ne bi škodilo nekaj več črt: predstava bi s tem pridobila precej lahkotnosti, kar bi ji bilo samo v prid.

Presežek te uprizoritve je torej v doslednem, konciznem, duhovitem režiserkinem konceptu in v vseh igralskih kreacijah: Gaber K. Trseglav – kot Robert virtuozen v menjavni vlogi, komedijantsko razživet zlasti v vlogi svojega izmišljenega polbrata Françoisa; Gregor Gruden – pretresljivo nebogljen in smešen v prikazu Holgerja, ki ni kos od družbe vsiljeni mu vlogi; Petra Veber Rojnik – Gerlinda, ki strašno zares jemlje svojo vlogo na videz popolne, a v sebi nepotešene žene uspešneža; Tjaša Železnik – besna Natalie, neprepoznavna v bolešno trmasti ambicioznosti, s katero terorizira svojega moža; Viktorija Bencik, k. g. – z izzivalnim nasmeškom kot v mobingu uživajoča Heidrun nevarno nedolžna; Jurij Drevenšek – bolj prepričljiv kot negotovi sinček in manj kot *wannabe* direktor; Tomislav Tomšič, k. g. – idealno utelešenje do skrajnosti zmedenega psihoterapevta brez lastne identitete in brez kančka etike; Tina Potočnik, AGRFT – provokativno, a tudi rahlo bebavo (zadeto?) smehljajoča se podoba seksi tujke.

Smeh, ki ga sprožajo *Golobi*, ni sproščen krohot, je prej gledalčev posmeh samemu sebi in zadovoljen nasmeh ob uigrani in dobro vodeni jatici golobov na odru.

## **16. oktober 2010, Mestno dramsko gledališče Gavella Zagreb – Henrik Ibsen: *Peer Gynt* (gostovanje v SNG Drama Ljubljana)**

Na koncu predlanske sezone sem znova “odkrila” Peera Gynta. Najprej sem uživala ob prebiranju tega resnično izjemnega dramskega dela, v katerem sem odkrivala nove in nove plasti ter se čudila neverjetnemu spoju univerzalnega in aktualnega, ki ga je Ibsen s tako divjo energijo uspel stlačiti v pripoved o življenjski poti tega nenavadnega junaka. Potem sem uživala v natančni postavitvi Janusza Kice v mariborski Drami in občudovala Branka Šturbeja v glavni vlogi; Kicevo branje tega noro mnogoplastnega teksta se mi je zdelo – zlasti v primerjavi s postavitvijo Unkovskega sedemnajst let prej v ljubljanski Drami, ki mi je ostala v spominu kot lirična, nežna, predvsem estetsko dovršena, a nikakor problemska – izrazito občutljivo za današnji čas, z asociacijami na tukaj in zdaj ter z bistveno večjim občutkom za odgovornost, zavezujočnost, relevantnost za danes. “In tako zaživi Peer Gynt v fenomenalni interpretaciji Branka Šturbeja kot izrazit junak našega časa; situacije, v katerih se zdaj znajde, zdaj jih sam zakuha, pa so metafora za vse, kar sploh lahko doleti človeka – tudi današnjega,” sem takrat zapisala.

Zato sem skoraj s strahom, vsekakor pa z velikim pričakovanjem šla gledat gostovanje zagrebške Gavelle v režiji Aleksandra Popovskega; zadnja njegova predstava, ki sem jo videla, je bila *Barčica za punčke* v Mali Drami in iz nje je bil jasno razviden njegov poseben avtorski pristop, ki je mešanica natančne analize besedila in nenavadne fantazije, kar je v tem primeru pripeljalo do izrazitega presežka. Zato me je strašansko zanimalo, s katerega vidika se bo lotil Peera; bo lahko enako naš (moj) junak, kot je bil v mariborski postavitvi?

In res: Popovski je zagrabil Peera s čisto drugega konca, rezultat pa je bil enako, če ne celo bolj fascinanten. Tam, kjer je Kica analitičen, razmišljujoč, je Popovski igriv in brezskrben; kjer se Kica z Ibsenom spusti v spoštljiv dialog in poskuša priti do dna njegovim mislim in besedam, ga Popovski kot kak Peer izziva, o njem tu in tam podvomi ali se mu odkrito posmehne. A le na videz. Končni rezultat – seštevek vseh epizod in Peerovih preobrazb – nudi enako enormno količino gradiva za gledalčev premislek; vse vmesne postaje pa nudijo zaradi neizmerne fantazije, ki jih preveva, skoraj še več trenutnega užitka.

Če je Kici uspelo spretno voditi obe liniji, ki v temelju določata besedilo – tako linearni kronološki potek Peerovega življenja, v katerem se iz mladeniča spremeni v odraslega, se potem postara in na koncu umre (ali pa ne, odvisno od interpretacije), kot odrsko konkretizacijo in aktualizacijo nenehnih prekinitev z dogodki, ki v temelju majejo njegov jaz –, se Popovski v osnovi odreče tovrstnemu izhodišču.

Ibsenovega teksta se loteva precej manj spoštljivo; njegovi rezi so globlji, manj pazi na to, da uprizori vse epizode. Zlasti pogumno zareže v drugi del (Peerovo odraslo obdobje), ki ga skrči na vsega nekaj prizorov, s tem pa preostane bistveno več sape, časa, energije in pozornosti za končno razčiščevanje in soočanje z ničnostjo “gyntovskega jaza” v tretjem delu. Tako Peer pri Popovskem ni samo osrednja figura in gonilna sila celotnega dogajanja, temveč ga vzpostavi skoraj kot nekakšnega soredizerja, saj posamezne epizode dobesedno vznikajo iz njegovih besed, gest in komentarjev.

Prva spretna poteza Popovskega je že dodani prolog, ki nudi sodoben okvir: na prazen oder, ki je prekrit s kupi belih rjuh (kar nudi ogromno možnosti za domiselne mizanscenske rešitve), iz ozadja prikaplajo igralci in začnejo govoriti o Peeru, nič kaj lepo (je to njegov pogreb?), ko nenkrat eden od njih stopi v ospredje in izbruhne v apoteotično razlago, kaj vse da besedilo *Peer Gynt*, ki ga je napisal Ibsen leta 1867, je; Peer je Hamlet, vojak, ljubimec, don Kihot ...

In iz tega uvodnega brisanja odrske iluzije Popovski gledalca neopazno zapelje neposredno v svet neizčrpne Peerove fantazije. Navdušeni

razlagalec Ibsenovega besedila se pred našimi očmi neopazno spreminja v Peera (naravnost fenomenalni Ozren Grabarić), drugi postopoma prevzemajo vloge svatov iz prvega dela in sedejo v ozadje. Ko z njimi, a iz drugega konca, gledamo tega simpatično egoističnega junaka, se vedno bolj vpletamo v njegovo nenavadno epopejo in v njej prepoznavamo vedno več besed, misli, situacij, odnosov iz lastnih izkušenj. Skupaj z njim prepotujemo in preigramo vseobsegajoči diapazon raznolikih jazov ter uživamo v prepletu množice slogov in tem, v nenehni razpetosti med resničnost in najbolj nore izbruhe domišljije, med sanje, mite in laži.

Zagrebška predstava se dejansko generira iz Peera ven, Popovski pa ga zanesljivo in duhovito vodi od začetne prekipevajoče energije prek skepse zrele dobe do temeljnih vprašanj ob soočenju s koncem poti. Pri tem se prizori bujne fantazije (npr. komične prigode s troli, ki so prežeti s skoraj chaplinovsko burlesknostjo) izmenjujejo s skrbno pretehtanimi režijskimi klicaji in z nenehnim vzdrževanjem napetosti med odrsko iluzijo in vdori realnega. Pravzaprav se Popovski pri izbiri elementov režije poslužuje peerovske svobode; tako npr. pri uporabi Griegove glasbe (nekje kot primerna podlaga, drugje kot ironičen kontrast) kot pri spajanju, preskakovanju in montaži prizorov ali na primer pri tem, ko drugo, zrelo Peerovo obdobje uokviri s Solveigino prisotnostjo – Peer ji pravzaprav piše pisma o vsem, kar doživlja, medtem ko ga ona čaka in na rampi plete šal. Največji poudarek pa je na tretjem delu, kjer se Peer z vedno večjo grozo, a hkrati odrešujočim samospoznavanjem sooča s posledicami svojih dejanj; in tu pride do izraza vsa mojstrskost Grabarićeve igre, saj je Peerov sestop prikazan s tolikšno energijo in igralsko bravuroznostjo, da skoraj jemlje dih. Prizori, kot je na primer njegov dialog z nikoli premišljenimi mislimi, neizpetimi pesmimi, neprelitimi solzami in nerealiziranimi dejanji (ki v offu odzvanjajo v nepozabni melodiji) ali njegova molitev k bogu v drugem delu, so taki, da ostanejo trajno v spominu.

Prešine me, da je mogoče Popovskemu uspelo spojiti najboljše elemente obeh dosedanjih pristopov; Unkovskega, katerega interpretacija je bila fantazijska, lahkotna, nezavezujoča, pravljica, morda celo preveč estetizirana; in Kice, čigar Peer je bil izrazito temačnejši, resnejši, bolj odgovoren, navezujoč se na današnji čas. *Peer Gynt* iz Gavelle je oboje: je lahкотen, očarljiv, na trenutke neznansko preprost, a vendar v srži globoko prežet z usodnostjo vseh vprašanj, na katera Peer naleti na svoji poti. In če smo se pri mariborski uprizoritvi tu in tam zdrznili ob aktualnih prebliskih, zaradi katerih je to besedilo tako zelo živo, neznansko duhovito in intrigantno, je zagrebška fokus predstavila na nivo univerzalnosti, na usodo slehernika. Nepozabno.

**23. oktober 2010, Hrvatsko narodno kazalište Zagreb – Oscar Wilde: *Važno je imenovati se Ernest* (gostovanje v SNG Drama Ljubljana)**

Če je bilo gostovanje iz Gavelle pravo razodetje, je bilo toliko večje razočaranje gostovanje zagrebškega HNK z uprizoritvijo Wildove komedije *Važno je imenovati se Ernest*. Pravzaprav je to predstava, ki je v osnovnem izhodišču in izpeljavi tako neverjetno zastarela in zaprašena, da bi bila mirno lahko stara nekaj deset let – in v svoji popolni predvidljivosti ter posledični dolgočasnosti taka, da predstavlja tisti del gledališke produkcije, katere namen očitno je le, da nekako zapolni repertoar in z malo sreče tudi napolni blagajno. A taka predstava je dokaz, da izbor iz klasike in dobra zasedba ne zadoščata, pač pa je potreben tudi režijski pristop, ki izbor osmisli. Tudi takole salonsko komedijo se da uprizoriti tako, da izzove kaj več kot vljudne nasmeške in boren aplavz.

Vsemu skupaj sta namreč manjkala vsaj droben ščepec soli in kakršna koli izhodiščna predpostavka. Predstava izpade do skrajnosti “ziheraško”: tako režija in igra kot scena (kičaste kulise, ki pa so premalo pretirane, da bi šle čez rob in bi se prevesile v ironijo) in kostumi. Zgodbo, ki se zavrti okrog zmešnjav zaradi izmišljenega imena Ernest in ki se konča s tremi srečnimi pari, režiser Tomislav Pavković pelje brez vidne ideje, koga bi rad smešil (veliko presenečenje je bila zame informacija, da sodi režiser v, recimo, mlajšo srednjo generacijo!). Edini opaznejši detajl, ki si ga je izmislil (a ga potem tudi ni do konca izpeljal), je ta, da je v sprednjo ložo posadil orkester, ki daje ironične glasbene akcente, nastopajoči pa z njim tu in tam vstopajo v dialog; razen končnega obmetavanja s tortami ter nekaj na silo ironičnih scenskih elementov je to tudi vse, kar je sploh kakor koli izstopalo. Seveda so nekateri igralci dali slutiti, da so v drugačnih okoliščinah najbrž sposobni česa povsem drugega (vsaj Dušan Bučan kot Algie in Olga Pakalović kot Cecily), vendar so vsi skupaj prepogosto zapadali v starinski slog igre, v katerem se je znašla Branka Cvitković (lady Bracknell).

Predvidevam, da bi HNK lahko gostoval s kako bolj vznemirljivo predstavo kot s tem po naftalinu sumljivo zaudarjajočim *Ernestom* izpred treh sezon.



*Matej Bogataj*

### **Godec pred peklom, pisatelj v gostilni**

**Ivo Prijatelj: *Totenbirt*. Režija Mile Korun. SNG Drama Ljubljana, 2. in 20. oktober 2010.**

*Totenbirt* je eno od treh besedil, ki so lani osvojila Grumovo nagrado za najboljše dramsko besedilo, tako je del triumvirata, ki naj bi – tudi vsem morebitnim skeptikom – pokazal, da je bila lanska dramatična bera izredna, do te mere, da si zasluži tri zmagovalce; za razliko od let, ko je bil nagrajenec eden, sta bila dva ali nagrajenca sploh ni bilo – iz tistega ničnega (glede šampionov) nabora je bilo uprizorjenih dvanajst za nagrado nominiranih gledaliških del. Samo v premislek, kaj si o takšnih deklarativnih gestah žirij oziroma teorije misli praksa, torej sprotna gledališka produkcija.

*Totenbirt* se dogaja na današnjem slovenskem podežlju, v regiji, kate oprijemališča predstavljajo Vuzenica, Slovenske Konjice, Podvelka, Dravograd; vemo, ker je glavni, Štef, nekoč muskontar in zdaj priženjen gostilničar, v kraj očitno prišel od tam, njegov najboljši prijatelj in mentor, ki je ostal muskontar in se pri tem dodobra zapil, Ivek, je očitno na kartah priigrjal hišo in vanjo naselil še ostarelo, tečno mater z nagnito nogo; hiša je čisto blizu mrtvaške oštarije, kaka dva kilometra skozi gozd. Vidimo potem v uvodnem prizoru Štefa, ki ga že osem let ne nagiba in je črnim luknjam, totalkam in podobnemu pobegnil v zakon in delo, v delovno ekspanzijo; nekje zadaj prizidavajo in ves čas se pogovarjajo o obrtniških storitvah, predvsem o venecijanerju z dilatacijo ali pa brez, to je najprej takšno prav delovno vzdušje. Ivek, ki so mu očitno nekaj dolžni, Štef in njegovi, ga pa veselo naliva, tudi na njihov račun. Preveč. V tem stopi v lokal ženska, Sandra, ki na Ivekovo željo pokaže joške, sicer varno spravljene v modrcu, a vseeno, in ga nakuri, da je nekaj najlepšega zaspati v snegu – kar Iveku na poti domov res uspe, še malo snega naplužijo čezenj. Sandra dobi službo kelnarice, prejšnjo je zaradi prostočasne radoživosti napodila Štefanova žena, ko jo je zalotila z ljubimcem.



Potem smo priče raznim prevratom, dribljanjem okoli lastnine, več generacij tekmuje v nečednostih, tamladi hočejo in nekateri uspejo poflodrati kelnerco, tastari se jebejo bolj okoli lastnine in tega, kdo je komu kaj dolžan in kaj je čigavo, vmeša se tudi policaj, ki odigra šerifa, torej tudi etični imperativ, in prepreči Štefov poskus, da bi se nehal širiti, zidati, se ukvarjati z obrtniki; izkaže se, da je Štef poročil nosečo domačo hči, ki zdaj totalno pada na gurudžija in hodi v Indijo, to je en tak bolj kmečki newage, njena sestra in svak in njun tamali pa medtem Štefa ustrahujejo in na koncu tudi uspejo prignati čez rob obupa. Že enkrat vmes vidimo njegove sanje, ko sedi s tremi (mrtvimi) pajdaši in ugotovi, da je ob tem globoko v recidivu, konec je takšen, da se mu ta recidiv zares zgodi. Vsi mu govorijo, da ni z njim nič, in ga nagovarjajo, naj se raje zapije, tudi njegov pastorek, kateremu je menda vsa leta treznosti stal ob strani in skrbel, da se ne bi počutil kot pankrt.

Besedilo ima dve ravni; ena je bolj ali manj oštarijska govorica, gre za ljudi s podeželja, ki se na sedmini popolnoma sprostijo, zavore popustijo in tamladi se šlatajo, no, šlatajo prijateljevo punco, ženske ob kartah držijo skupaj in besno opravljajo ter se zaklinjajo na večno prijateljstvo in sestrstvo, moškim se sukajo pogovori bolj okoli gradnje in rokov in mraza in takšnih stvari. Pri tem je ta govor nekoliko tudi prirejen, ni mimetičen, zaznamujejo ga premolki in izpusti, psovke, vendar so bolj kot ta vulgarnost pomembni zamolčevanje, neko negotovo približevanje neizrekljivemu, ki je lahko tudi balast, ki prikriva vsem poznano in skrivnostno; gre za sprenevedavi in včasih gostobesedni jezikovni juriš na obča mesta, vsem poznana, vendar zamolčana; kot bi grozili in naskakovali nekaj, kar vsaj na začetku ne more in ne sme biti izrečeno, čeprav gre za javne in vsem poznane skrivnosti. O pravem Markovem očetu, ki ni nikoli izvedel, da je oče; o neopaženi nosečnosti njegove matere, ki je potem pač poročila prvega, ki je bil na voljo; ki bi lahko poročil tudi njeno sestro, če ne bi špil kart določil drugače; in neki čuden medsebojni dolg in sumljivi posli, tudi do Iveka, to je prav takšen tavčarjevski gon po teritoriju in mračnih kupčijah v preteklosti, ki se tudi zdaj, pred nami ne razkrijejo, ker ni potrebno, vpleteni zanje itak vejo in jih bolj nakažejo, z njimi kvečjemu zagrozijo.

Potem imajo osebe še vsaka svoj monolog; Štef o tem, kako je ob praznjenju greznice, prispodobi njegovega lastnega življenja, videl note in ga je zagrabilo igrati, torej v eksistenco, živost, kurbarijo, flodr in žlampanje, žena o tem, kako ga je s pomočjo duhovnosti, gledanja v svečo in pretoka prane ozdravila in naredila iz njega človeka; predvsem pa ima dvignjene monološke dele nova natarica, ti delujejo fatalno, usodno; Ivek zaradi

njenih priporočil zmrzne, Štef si poželi mladega mesa, pitja in igranja, dovolj mu je dozidave in tega, da ga na njegovem jebe cela žlahta. Na koncu se izkaže, da gre za delinkventko in notorično lažnivko, ki je prignala do samomora svojega učitelja, ko mu je trinajstletna obesila posilstvo in so ga skoraj linčali, da je zastrupila starša in ima njena mater zdaj samo pol želodca, da je dvakrat pobegnila iz psihiatrije v Vojniku. Ona je tista, ki manipulira, očitno s svojimi nameni, in tako razumemo tudi njene izpovedi o tem, kako jo je mačka po mucu pri petih, pa tisto o famozni veselici v Vuzenici, ko naj bi jo od zadaj stoje nabrisal Štef, kot mnoge, ne da bi se spomnil, tako ali tako se ničesar ne spomni iz tistega obdobja in drugi z veselice tudi ne, in naj bi imela potem z njim otroka, ki pa je že umrl – vse te zgodbe kažejo močan preživetveni gon, neko splošno zapeljivost, ki pa ni demonična, bolj je delinkventske proveniencie, to je taktika preživetja na socialnem robu, pa v ustanovah med sebi enakimi zvitimi in grobimi puncami, to je poboljševalniška in prisilna psihiatrična hiša Marije Pomočnice, kjer je namesto hrepenenja ključalni red, hierarhija, golo preživetje, zvičajnost, kjer je resnica pogubna v socialnem smislu, pa še odpre te ranljivosti.

Občutek imamo, da je Prijatelj hotel ujeti čudno, iracionalno atmosfero slovenskega severovzhodnega podeželja, ki zdaj to ni več, to niso več kmetje, čeprav v njih poje ista stara kri, prekopavanje mejnikov, obiski mrtvih, pritisk skupnosti na izstopajočega posameznika, mobing, vsiljevanje vrednot, ki jih potem vsi kršijo, mafijski, preddenarni način poslovanja, ki zdaj razpada; Prijatelja zanima vse tisto skrito pod potovanji na Vzhod, pod slabo opravljenimi obrtniškimi deli, pogovori o študiju na višji ravni in kupovanju diplom, pod vsem tem pridobitništvom in potrošništvom vrejo skrivnosti, vezane na duhove, kri in kupčije, mejnike in izsiljene pogodbe, pridobitne in prisilne ženitve. Večno zagamano kmečko, če lahko tako rečemo.

Korun je zadevo postavil v prostor, ki bolj sledi Štefovemu hvaljenju, kako ima visoke strope; višina stropa je stopnja noblese in imenitnosti, kot marmor in granit in podobni materiali, ki kažejo pogospodenje te pakaže. Tako imamo šank, svetla in bela, imamo tla, po katerih nastilja Štef na začetku časopise, da ne bodo mokra zaradi snega, ki ga prinašajo gosti na podplatih svojih delovnih čevljev, zdi se, da so gumijaste škornje ravno odložili, nekje zadaj je prav mestni rdeč mobilni jašek za spuščanje odpadnega gradbenega materiala – scenografijo je zasnovala Janja Korun, tudi kostume, ki so takšni nobel delovni kombinezoni z modernimi, plastičnimi delovnimi čevlji. S tem se je tudi jezik dvignil in naenkrat postal pravilen, brez dialekta, tudi psovke ne letijo več iz ust kot mašila,

kot nekaj, kar zaznamuje prvinskost in znižanost tega okolja, temveč so naravnost usodne; nasploh je usodnost tista, ki veje iz vsake replike. Tako postanejo usodne zavrnitve in spogledovanja med mladimi, z usodnimi pomeni in skoraj kot znamenja prihajajoče apokalipse, kot priprava v srhljivki so izgovorjene dileme med dilatacijo in počenim teracom, epok-sijem in nezmožnostjo, da bi ga prekrili z rušo. Predvsem pa Sandra – sliši se imenitno, kot ime iz oglasa, čeprav izvemo, kako se pri njih reče po domače, vendar šele iz ust policista – izgubi svojo prvinskost, ki je nuja in taktika obenem, ni več gnana z golim preživetjem in pri tem spretna v vrsti strategij, za vsakogar ima svojo, ne vidimo več delinkventke, spretno v sto spremembah in poudarjajoče svoj seksepil, sposobne, da se vedno postavi na noge, temveč je skoraj Evica iz Strniševih *Žab* ali Dekelca iz Zajčeve *Jagebabe*; nosilka metafizičnega, skrivnostna, z nekim višjim načrtom, namazana po licih, kar poudarja njeno lutkastost, kot bi bila vodena od zgoraj, z rdečim trakom v laseh, ki skoraj nakazuje rožičke. Pogubna onstranska figura, ki je nad tem svetom pritlehnežev, vendar z namenom, da ga preruka in poruši, se nam zdi, in potem gibčno steguje jezik in dela občasno opolzke gibe, ko bi bila obsedena z vragom. Verjetno je ravno ta premik od verističnega in socialnega v metafizično, ki se kaže v njeni siceršnji hladnosti in skoraj odsotnosti, kot bi bila na misiji in s tem vedno tudi nepristna, glavni premik v uprizoritvi. Odmik od tistega, kar bi besedilo lahko preneslo.

Predstavo sem šel gledat dvakrat, tudi zato, ker po prvem ogledu nisem takoj pisal, potem pa izgubil stik in podvomil o sebi; druga je bila bistveno bolj zares, izostala, ali manj opažena, so tudi nekatera neučinkovita potujevanja, ko recimo Štef na pol leži pod šankom, ostali pa nad njim in se spomnimo potujenega pretepa med očetom in sinom v Zajčevih *Grmačah*; zdaj je bilo vse kar naenkrat bolj zares, Ivekov smrkelj, ki si ga je brisal v rokav, Sandrine solze – ki pridrejo izza skoraj praznih, izjokanih oči, kakor jo s skrivnostnim pogledom interpretira Nataša Barbara Gračner, tudi fizična bolečina ob nedoumljivosti dogodkov, kakor se kaže v igri Branka Šturbeja, ki je od blizu – deset vrst je kar razlika, se izplača enkrat preveriti – deloval bistveno bolj prizemljeno. Po drugi strani je polno prišla do izraza zoprnost mularije: Aljaž Jovanović je namesto debeluškastega cinika, ki se zateka v prežeravanje, tako je vloga napisana, odigral skrivnostnega in mehkega zapeljivca, Saša Tabaković namesto grozečega in zafrustriranega vaškega fukfehtarja neskončno in zoprno zafnanega izsiljevalca, ne samo v emocionalnem smislu, tudi bolj nasilnega; se potem zdi, da je bil blizu zmaknjenemu verizmu, po katerem kliče besedilo, recimo Janez Škof kot Ivek, s čudno mehko pijansko in

blokirano čutnostjo in pravičnostjo, ves v nekih drugih časih, ki so potem, ne ve se kdaj, stekli po grlu, pa tudi ženski sestrski trio je prepričljiv v svoji ozemljenosti, Zvezdana Mlakar pa v svojem monologu o reševanju Štefove nesmrtnosti in zapite duše, o strmenju v svečo in toku prane, o tem, da je vse že in je to zato instant duhovnost, ujame tisto čudno ironijo, ki preveva *Totenbirta*.

Konec besedila so med izidom gledališkega lista in premiero precej spremenili, pač v skladu s posttranzicijo; izkaže se, da je biznis, o katerem se prej pogovarjajo, kurbarija, v vaško oštarijo bojo naštimali separejčke in sobice z bidejčki in imeli ukrajinke, kot je oznaka poklica, tamladi, ki je vse to s prisiljeno darilno pogodbo dobil, pa se ne gre več in gre na ladjo, da bo na širnih morjih našel svojega očeta, menda pomorca. Skupnost je obnovljena, skrivnostni posli bodo tekli naprej, zmeraj več bo zamolčanega in splošno poznanega, kakšen pretep, izsiljevanje, razširjena družina bo zdaj, ko se je Štef spet in dokončno zapil, nadaljevala svoje početje. Se zdi, da je še upanje za slovensko podeželje.

**Ciril Kosmač: *Pogovori, samogovori*. Izbor besedil in priredba za oder Srečko Fišer. Režija Jaša Jamnik. SNG Nova Gorica. Ogled na Borštnikovem srečanju, Maribor, 18. oktobra 2010.**

Fišer se je s Kosmačem in njegovih delom že ukvarjal, za oder je priredil scenarij *Tistega lepega dne*, kar kaže očitno simpatijo do opusa, morda zaradi prav posebnih in prepoznavnih tem ali zaradi "primorskosti", regionalne zasidranosti opusa, brez dvoma tudi zaradi posebne, morda v naši zavesti ne dovolj prisotne zavesti o kvaliteti njegovega opusa. Na Kosmača, takole na prvi pogled, potegne tudi pisatelj iz Fišerjeve drame *Prihodnje, odhodnje* o življenju vasi ob meji v času "družetov", torej enkrat po drugi vojni, ko se je zamenjala oblast. Tokrat gre za dramski diptih, katerega morda ustrenejši, vendar manj učinkovit in težje izgovorljiv naslov bi bil *Samogovori, pogovori*; prvi del je namreč kompilacija nekaterih Kosmačevih premislekov – z nekaj Fišerjevega dopisovanja – o vsem mogočem, o tem, kako gleda drevo na svet okoli sebe, nekaj je prav ekstatičnih pasusov o poglobljanju v Vse, pa nekaj humornih dialoških delov o pisateljevanju, ki imitirajo in smešijo govor kritike, njeno protislovnost in provizoričnost. Sami pasusi so zgoščeni in osrediščeni okoli določenih tem, so podnaslovljeni, kot da gre za prizore, in se zdi, da Fišer tematsko obkroža in izčrpa določene mnenjske stebre, na katerih stoji Kosmačev opus; recimo pasus *Pravljica* govori o moči in dometu

samega pisateljevanja, je avtorefleksiven, zdi se, da Kosmač verjame, da je izmišljiva, napisano, da ne rečemo poezija v kar najširšem smislu, resnična, ne sicer tako, da bi lahko svet spreminjala, vendar je drug način, na katerega iz nič nastane nekaj, je ustvarjalni akt in dej.

Drugi del je *Življenje in delo Venca Poviškaja*, dramatizacija Kosmačeve novele. Zbrana družba na sedmini obnavlja usodo lokalnega posebneža, s kilo zunanje zaznamovanega, sicer pa malce udarjenega in s tem v bližino kosmačevskih božjih otrok postavljenega poba, ki se po celi vrsti nesporazumov z okolico in drobnih zafrkancij, ki jih jemlje zares, čisto preveč zares, samoubije. Tako v vaški gostilni zbrana in zelo izbrana družčina, krčmaričin tanovi in njena hči, lokalni veseljak brez očesa in roke, predvsem pa Peter, prvi med enakimi, pisatelj, obnavljajo in preigravajo svoja srečanja z Vencem, tisto, kako si ga je proti kili šibal s koprivami, kako je dobil vzdevek, namreč ko je po njeni provokaciji potežkal joške domače tamlade, pa kako je v navalu implementirane proletarske zavesti podaril hišo sestri, se hotel ženiti in podobno. Vse skupaj se konča v precejšnji pijanosti prisotnih in z obžalovanjem, da so bili močni in zbadljivi, z občutkom krivde, da so, vsak na svoj način, prispevali k njegovi smrti. Če je prvi del kompilacija izvlečkov iz različnih Kosmačevih besedil, je drugi dialogizacija novele, ki nastaja tako rekoč sproti, pisatelju se zdi, da je gradivo dovolj zanimivo, da ga bo prelil v literaturo in s tem sebi, nekoliko pa tudi Vencu, postavil spomenik. Hkrati je besedilo prežeto s kosmačevsko nekoliko privzdignjeno literarno govorico, v njem so tudi v drugem delu ostanki proze, opisi, torej ostaja zvesto originalu, se zdi, kot da poskuša dramatizirati novelo na način, na katerega bi to verjetno storil tudi avtor.

Režiser Jaša Jamnik ob dramaturški podpori Martine Mrhar postavlja oba dela na mračen in s tremi stenami z odprtinami zamejen oder, vidimo ozadje, iz katerega prihajajo nastopajoči, hkrati pa so pregrade dovolj prepustne, da nimamo vtisa sobe, uporabljeni so tudi prehodi, ki kažejo na alogičnost, paralogičnost prostora, torej na njegovo propustnost in iracionalnost, zmaknjeno mimetičnost – scenografijo podpisuje Jože Logar. S tem je omogočeno, da so tudi prehodi iracionalni, ko osebe prehajajo med časi, ko prehajajo v retrospektive in “vstopajo” v pretekle situacije, vidimo, da uporabljajo prehode in vmesne prostore, s tem se odrski prostor izmika didaskalijam, da gre za “bržkone abstraktno gostilno, /.../ najbrž podeželsko, nemara okrog 1955–60”, in tudi rekviziti, namreč dominantni pisalni stroj v prvem in steklenice, polne in spet napolnjene v drugem, dajejo prostoru neko konkretnost; najprej je to samo pisanje, prelivanje pisateljevega neposrednega zdaj in v njem zasidranega rezoniranja v

literaturo (oziroma iz literature), v drugem dobiva Venčeva sedmina vse bolj pivski nadih.

Temu primerna je tudi igra vseh štirih nastopajočih; Branko Ličen kot Moj Jezus, namreč po najpogosteje uporabljeni besedni zvezi, vzkliku in mašilu, na koncu omaga; pisatelja Petra, igra ga Iztok Mlakar, vse bolj ponese njegova pisateljska poklicanost; tudi Helena Peršuh kot natakara in domača hči je vse bolj razčustvovana, vse bolj se ji tisto, kar se je kazalo kot igra in poigravanje z Venčevim gonom, kaže kot napaka in pokaže pristno čustvo, usmiljenje, nekje spodaj zasluti tudi lastno izgubljeno priložnost, čeprav provizorično, za ta večer; Kristijan Guček kot Izidor, očitno stalni gost in že skoraj inventar gostilne, je vse bolj trd v hoji, vse bolj je opazna njegova okornost, invalidnost, nekje v otroštvu je našel granato ter bil ob roko in ob oko. Toda pred tem finalom je vse polno nians, ki jih je ekipa dobro detektirala in tudi brezhibno izpeljala; v prvem delu so vsi trije moški nastopajoči trije aspekti samega pisatelja, dialoškost njegovih premišljevanj, esejizma in opisov so podani skozi živahen notranji pogovor, ki kaže na polifonost samega gradiva, pogosto pa poudarja tudi njegovo zlepljenost iz različnih virov, parafraze in citate, enkrat iz esejev in premišljevanj, drugič iz proze, recimo iz *Tantadruja* ali *Balade o trobenti in oblaku*. Helena Peršuh je Muza; pravzaprav v svojem govoru ne bistveno drugačna, ne neka na samo pisavo dvignjena in nad njo bdeča podoba, bolj čuten in občutljiv del. Seveda je sama uprizoritvena praksa tisto, kar imenujemo postdramsko; gre za vrsto potujevanj in izstopov iz ene in prehodov v drugo vlogo, najbolj tipično je to pri Petru, pisatelju, ki ga tudi takrat, ko ni bil zraven, prepričajo, da prevzame Venčevo vlogo, v njej original odigra in ga pri sedmini primerno karikira, hibo in način govora, skozi njega na odru vidimo tisto, kar je sicer zapisano, pisava je tako polno prenesena na oder, pa še komentirana, potujena; Iztok Mlakar v tej dvojni in vseh vmesnih vlogah kaže svoj smisel za komedijsko pretiravanje, vendar je njegova igra – enako tudi igra njegovih soigralcev – ves čas disciplinirana, umirjena, primerna in skladna s siceršnjim uprizoritvenim minimalizmom.

Ob tem je – nisem videl vseh tekmovalnih predstav – ravno takšen odnos med igralcem in vlogo, med predlogo in njeno uprizoritvijo, temeljna rdeča nit letošnjega Borštnikovega srečanja, ki je bila predvsem dramatizacija literarnih del; najdemo jo recimo tudi pri poodrenju Pasolinijevih dnevnikov in romana v *Amado Mio* Ivana Peternelja, pa v *Zasebnem življenju* Ulrihe Syha, kjer pripovedna instanca vznikne iz lastnega nezavestnega telesa in rekonstruira ljubezensko zgodbo v času vsesplošne osamljenosti, kjer je seksa dovolj in več, sama ljubezen pa umanjka; ne nazadnje tudi v

*Metamorfozah* po Ovidu, ki so jih kot pripoved in prehajanje skozi vloge, nekatere tudi čisto privatne in na ta način izstopljene, z veliko entuziazma odigrali mlajši člani Jugoslovenskog dramskog pozorišta iz Beograda, sama zgodba vznikne iz režiserjevih zapiskov in navodil, tako rekoč kot vaja, tudi v *Personi* Ingmarja Bergmana v režiji Janeza Pipana. Dejstvo je, da je takšna postdramskost po mnenju selektorja Gregorja Butale najbolj odrsko učinkovita, da omogoča najvišje gledališke dosežke v času, ki se je očitno spet obrnil navznoter, v formo in preiskavo odnosov, manj pa očitno v samo družbeno delovanje.

