

marec 2019

sodobnost

Revija za književnost
in kulturo

Uvodnik Gabriela Babnik: Hrepenenje po tišini in nato upor **Mnenja, izkušnje, vizije** Marci Shore: Predzgodovina postresnice, Vzhod in Zahod **Pogovori s sodobniki** Alenka Urh z Igorjem Saksido **Sodobna slovenska poezija** Kristian Koželj: Oglje na papir, *Sergej Harlamov*: Rentgenska slika nekega zakona **Sodobna slovenska proza** Lucija Štepančič: Kar od nekd **Tuja obzorja** Sodobna baskovska poezija **Likovni forum** Andrej Medved: *The Vision Never Seen Before* **Razmišljanja o(b) knjigah** Barbara Pregelj: Ob skorajšnjem izidu *Bele knjige o prevajanju* **Sprehodi po knjižnem trgu** Igor Grdina: Ivan Cankar: portret genija (*Alenka Urh*), Bronja Žakelj: Belo se pere na devetdeset (*Ana Geršak*), Marjan Žiberna: Kdo gleda prozo? (*Matej Bogataj*), Sofya-Agnessa Yakuntsova: Melos sinjine (*Diana Pungeršič*), Sebastijan Pregelj: Vdih. Izdih. (*Lucija Štepančič*) **Mlada Sodobnost** Andrej Rozman Roza: Pesmi iz galerije (*Milena Mileva Blažič*), Anja Štefan: Škratovske oči (*Ivana Zajc*) **Gledališki dnevnik** Matej Bogataj: Neustavljivo drsenje navzdol

ISSN 0038-0482

Letnik 83, številka 3, marec 2019

Glavna urednica:

JANA BAUER

Odgovorni urednik:

EVALD FLISAR

Pomočnica glavne urednice:

Katja Klopčič Lavrenčič

Člani uredniškega odbora:

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

Strokovna sodelavka:

Katja Kac

Lektorica:

Katja Klopčič Lavrenčič

Izdajatelj:

Kulturno-umetniško društvo Sodobnost International

Naslov uredništva:

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

+ 386 (0) 1 437 21 01 (uredništvo)

041 913 214 (odgovorni urednik)

Elektronski naslov: sodobnost@guest.arnes.si

Uradne ure za sodelavce od 10. do 14. ure
(po vnaprejšnjem telefonskem dogovoru).

Kazalo

Sodobnost 3

marec 2019

Uvodnik

Gabriela Babnik: Hrepenenje
po tišini in nato upor 211

Mnenja, izkušnje, vizije

Marci Shore: Predzgodovina postresnice,
Vzhod in Zahod 221

Pogovori s sodobniki

Alenka Urh z Igorjem Saksido 230

Sodobna slovenska poezija

Kristian Koželj: Oglje na papir 242
Sergej Harlamov: Rentgenska slika
nekega zakona 254

Sodobna slovenska proza

Lucija Stepančič: Kar od nekod 264

Tuja obzorja

Sodobna baskovska poezija 275

Likovni forum

Andrej Medved: *The Vision Never Seen Before* 309

Razmišljanja o(b) knjigah

- Barbara Pregelj: Ob skorajšnjem izidu *Bele knjige o prevajanju*
322

Sprehodi po knjižnem trgu

- Igor Grdina: Ivan Cankar: portret genija
(*Alenka Urh*)
333
Bronja Žakelj: Belo se pere na devetdeset
(*Ana Geršak*)
339
Marjan Žiberna: Kdo gleda prozo? (*Matej Bogataj*)
342
Sofya-Agnessa Yakuntsova: Melos sinjine
(*Diana Pungeršič*)
346
Sebastijan Pregelj: Vdih. Izdih. (*Lucija Stepančič*)
350

Mlada Sodobnost

- Andrej Rozman Roza: Pesmi iz galerije
(*Milena Mileva Blažič*)
353
Anja Štefan: Škratovske oči (*Ivana Zajc*)
358

Gledališki dnevnik

- Matej Bogataj*: Neustavljivo drsenje navzdol
361

Uvodnik

Gabriela Babnik

Hrepenenje po tišini in nato upor



Zalotila sem se, da sem stoječ pred pultom v eni izmed McDonald'sovih restavracij segla po časopisu, ki je bil vpet v držalo na steni. Na voljo sem imela nekaj prilog dnevnih časopisov, in ker me na Delo vežejo sentiment, velike plahte so namreč od zgodnjih najstniških dni zapolnjevale moje sobotne popoldneve, me priučile načina razmišljanja in do neke mere celo pisane besede, sem segla po Sobotni prilogi. Medtem ko so otroci lizali sladoled, sem s pogledom drsela po naslovih člankov. Pozneje, med vožnjo domov, ko sem si časopis tiščala k trebuhu, me je spreletelo, da nisem toliko iskala informacij, kot sem ponavljala gesto tisočev, celo milijonov mladih, za katere Umberto Eco v eseju *Velin in molk* (iz zbirke *Ustvarjanje sovražnikov*, 2012) trdi, da ne prebirajo več časopisov, saj "tisto, kar jih zanima", najdejo na svetovnem spletu ali pa vzamejo brezplačnik na postaji, v naključno izbrani restavraciji. Eco razlog drastičnega upada prodaje in branja časopisov pripisuje temu, da časopise kupuje samo še elita, ki zna ravnati z informacijami, čeprav poanta ni komentiranje padanja prodaje ali konzumacije klasičnega medija, ampak so časopisi zanj primer medijskega hrupa, ki naj ne bi bil cenzuriran.

Svetovni splet, brez poskusa cenzuriranja, je za Eca višek medijskega hrupa, s katerim ne dobimo nobene informacije. Oziroma, če dobimo kakšno informacijo, ne vemo, ali je verodostojna. Recimo, da določeni "učenjaki" začnejo po desetih minutah brskanja infiltrirati podatek, ki jih zanima, in ga tako tudi najdejo. Drugi uporabniki se omejijo na kak blog,

na spletno stran s pornografskimi vsebinami itd. Eco torej predpostavlja, da z brskanjem po spletu ne zberemo verodostojnih informacij.

Medijski hrup je navzoč tudi v televizijskem svetu, kjer se novice kopiči drugo na drugo in te skupaj ustvarjajo hrup. Ko Eco omenja reklame za pralni prašek, ki že petdeset let ostajajo iste, gospodinje, ki v zameno za oglaševanega zavrnejo dve škatli neznanega praška, je jasno, na kaj cilja – oglaševanje pralnih praškov ali tamponov ali mobilnih telefonov povzroča močan, neprekinjen hrup, sestavljen iz vedno enakega sporočila. Cilj širjenja novice je, da neka stvar obstaja. "Če se nato namesto za samsung odločiš za nokia, o tem odločajo drugi dejavniki, ne pa reklamni oglasi. Glavna naloga oglasa hrupa je, da si gledalci zapomnijo skeč, ne pa izdelka," zapiše Eco. Takšno nadomeščanje kakovosti izdelka s hrupom, predvsem v javnih občilih, Ecu služi kot vstopna točka v območje etike. Hrup je postal način življenja in ima vlogo mamila, ki naj bi našo pozornost odvracalo od tistega, kar je pomembno. Lep primer je vsebinsko prazna, repetitivna glasba za razvedrilo, ki jo vrtijo po urbanih lokalih; če prosite, da glasbo stišajo, vas ponavadi pogledajo, kot da ste nori.

Ecova predpostavka je, da samo v tišini deluje močno informacijsko sredstvo; širjenje novice od ust do ust. Čeprav morebiti v kakšnih primerih velja, da kakšne knjige niso postale upešnice zaradi oglaševanja ali recenzij, temveč zaradi nečesa, čemur v francoščini pravijo *bouche à oreille*, torej s šepetom, ki se širi od ust do ust, verjetno ne gre za to, da bi z izgubo tišine izgubili možnost, da bi ujeli šepet, ki naj bi bil edino verodostojno komunikacijsko sredstvo, pač pa, da hrup ni nadzorovan. Kadar hrupa ne spremlja avtorjeva interpretacija in se tistega, ki posluša, ne usmerja v potencialno subverzivnost dela, dobimo vladajočo dikcijo postkapitalistične družbe, v kateri se poudarja, da lahko uspe vsak, če le verjame vase, pri čemer se ohranja segregacija, ki mnoge ohranja v nevidnosti in revščini. Ali kot to poudari Nina Dragičević v eseju *Samost vs. samota: pogoji dela za žensko kompozitorko* (iz zbirke *Slavne neznane*, 2016): "Ignoranca, pragmatičnost in zlitje z ideologijo. Tri vodila do uspeha novega človeka, katerega osnovni pogoji delovanja so obdanost s hrupom."

Toda kakšna je potem skušnjava, da bi zmogli penetrirati hrup in ne bi zgolj zdrsnili skozenj? Junak romana Javierja Mariasa *Berta Isla* (2018) meni, da drsijo skozenj skoraj vsi moški in ženske vse od začetka časa: "[V]si ti ljudje, ki se trudijo vsak dan in nimajo trenutka oddiha, odkar vstanejo, dokler ne ležejo k počitku, ki imajo tisoč opravkov in se raztrgajo, da domov prinesejo živež, ali igrajo na karto vplivanja na sebi podobne, ali prevlade nad njimi, ali očarljivosti, so tako malovažni kot trgovci, ki

zgolj odpira in zapira svojo trgovino dan za dnem ob določenih urah, vse svoje življenje, ne da bi kdaj spremenil ustaljeni red.” Ta človeku pripisana nagonska dejanja pri Mariasu zavzamejo nadčasovno obliko; tej nadčasovnosti se prilagaja tudi stavek in način podajanja zgodbe. Z romani se nahaja nad fraktalizacijo današnjega časa, nad zahtevo, da se producira kratke tekste, hitre novice in enostavčne komentarje; nad svetom, ki nima časa za diskusijo, izmenjavo mnenj; skratka, Marias, posebnež, ekscentrik, ki mu je menda vsa sporočila treba poslati po faksu, je nad samoreferenčnostjo današnjosti.

Ne glede na to, koga vzamemo v fokus, avtorja, ki pristaja na dinamiko današnjosti, ali tistega, ki hitro produkcijo zavrača, se je smiselno vprašati: mar ni fascinantno, da oba zaklenjena v *lastno sobo* sploh producirata nekaj, kar je na robu hrupa? Da bi se izognila dialektiki med hrupom in tišino, je smiselno pogledati razmere in pogoje dela, v katerih ustvarjata.

V Sloveniji, na primer, imajo umetniki možnost pridobiti status samozaposlenega v kulturi, tj. fizične osebe (primernejše bi bilo poimenovanje “status svobodnega umetnika”, ta je bil že leta 1994, ko je bil prvič sprejet Zakon o uresničevanju javnega interesa za kulturo, ZUJIK, Ur. l. RS, št. 73, namenjen zaščiti tistih poklicev, za katere v institucijah ni mogoče najti ustreznih delovnih mest, na primer pisatelj, slikar, skladatelj, literarni kritik itd.), ki samostojno opravlja specializiran poklic s področja kulture in je registrirana v posebnem razvidu pri ministrstvu, pristojnem za kulturo. Za pridobitev tega statusa mora umetnik izpolnjevati vrsto zakonsko določenih pogojev, opredeljenih v ZUJIK, ter Uredbi o samozaposlenih v kulturi. Če torej posamezniku za dobrine in storitve, ki jih izvaja na področju kulture, uspe dokazati značaj javne dobrine (dobesedno pravi zakon vrhunskost), mu država prizna pravico do plačila prispevkov za socialno varnost, t. i. pomoč “de minimis”. Toda čeprav se kulturne politike nanašajo na spodbujanje kulturne produkcije nad raven, ki jo zahteva tržno povpraševanje, je v mnogih primerih ravno ta javna intervencija, ki skuša regulirati tržne kriterije, tista, ki vodi v neučinkovitost ter zmanjšanje blaginje in pravičnosti za ustvarjajoče.

Oseba, ki se odloči, da bo delovala v polju umetnosti, se tako slej ko prej sooči z dvema možnostma. Prva je pokoritev sistema, in če pride do konflikta, prekinitev ustvarjanja za nedoločen čas. Druga možnost je formiranje prostora, v katerega oblast nima vstopa. To je prostor samosti, ki ga vsakdo, ki se je kadar koli preizkusil v polju fikcije, pozna.

Prostor samosti pomeni odmik. Ne v hribovje, kot na primer sugerira Andrej Tomažin v zgodbi *Noli me tangere* (vključene v zbirko *Anonimna*

tehnologija, 2018), temveč odmik v komunikacijskem smislu. Tisti, ki se odmika, nima sogovornika in išče kontinuiteto časa. Ko je skladateljica Olga Neuwirth v videu *Survival Guide* (2011) izrekla, da je "zanjo komponiranje vedno pribežališče /.../, ko komponiram, sem uglašena s seboj, povsem na svojem," je povzela misli ustvarjajočih. Avtorica je pripuščena v urgentno stanje, ki se mora odvijati v jedru družbe. Ne na obrobju, ampak v družbi, ki našega delovanja ne razume afirmativno. Delovanje na območju "betona in neona, umetnega hrupa in muzikalne, modne, mehanske in tehnične vulgarnosti", kot bi dejal Baudrillard, predoči razliko med samoto in samostjo. Če je prvo mogoče zreducirati na pisanje memoarov, samost pomeni neprekinjen čas za delo. Pa ne gre le za opazovanje procesov, v katerih se družba formira; v samosti se lahko definira razlika ustvarjajočega v odnosu do družbe, kar inkorporira v svoje delo. Nastalo delo je popis razlike oziroma artikulacija hkratne prisotnosti in neprisotnosti.

Andrej Tomažin v že omenjeni zgodbi nemožnost poistovetenja z zaporedjem miselnih drobcev veže na časovnost: "V digitalnem stakatu se naše misli nič več ne navezujejo na tisto, kar bi premislili ali domislili. Postajajo kratki odzivi odzivov. Mokre sanje postmodernističnih pisunov." In čeprav se malo prej vpraša: "Smo mi to res kdaj posedovali – ki smo ujeti med opico in boga, nezmožni stopiti do konca, ne da bi pri tem umrli?", se ne more izzogniti temu, da ne bi pisatelj potisnil v domicil preteklosti. Današnji čas po njegovem ni več namenjen pisateljem, ki bi jih še lahko tako imenovali. "Patetika naj ostane stvar maloumnih čitank za vse generacije in vse regije." In medtem ko se Rimbaudu v preranem grobu gotovo le smeje, kar seveda ne more veljati za sodobne pesnike in pesnice, saj, "kdo pa so oni, če pa so oni postali vsi in so vsi postali tisto, kar bi morali biti le oni?", so po njegovem mnenju mesto pisateljev zavzele stenografke, dekleta 21. stoletja, ki so postala neločljiva od telefonov – in pisanja.

Recimo, da ima Tomažin prav, ko trdi, da je spolna zaznamovanost tu nepomembna, saj vpogled v življenje avtoric in avtorjev iz preteklega časa razkriva tesnobo. Se pravi, da hitrost in oviranost pri ustvarjanju nista *nov* problem sodobne družbe. Izginjanje poklica pisatelja ni in ne more biti posledica *digitalizacije* prostora in življenja; razmere in pogoji dela za današnje ustvarjajoče so prepis stanja ustvarjajočih kadar koli prej. Bolj gre za to, da so nekoč nevidne razmere nevidnih danes postale vidne, ker so postale imanentne tudi vladajočemu spolu.

Ko sem verjela, da v času, ko je mož odsoten, ko je v odhajanju in smo kot družina ločeni, lahko zgradim svoj teritorij in (več) pišem, da sem torej onstran fraktalizacije, posvečena v tisto, kar je moje pribežališče, sem se motila. Fraktalizacija je iluzija. Čas ni nikdar fraktaliziran in nič ni terminalnega, razen smrti. Fraktalizacija časa je družbena fikcija, katere cilj je uničenje možnosti začetka. Če ne moremo biti skupaj in smo v resnici narazen, čas ne terminira tega, kaj je skupaj in kaj narazen. Tako kot ne opredeljuje, kdaj se je ljubezen začela in kdaj končala, saj ljubezni ni mogoče začeti, še manj končati, vprašanje je, ali jo je sploh mogoče ubesediti. Miljana Cunta v pesmih iz pesniške zbirke *Svetloba od zunaj* (2018), v katerih zadeva tudi v tišino, zapisuje, da je to mogoče ravno na način uprizarjanja akta pisanja, vedno znova, pri čemer je ključno, da branjenje pesniških obrežij v tej zbirki ne poteka na način pretencioznosti: "Od zemlje obnorela / koprivasta slutnja vidi /nič, kjer bo jutri vse," zapiše v izteku pesmi *Prihod v Jeruzalem*.

Gre za to, da *gladko gibanje besed* zmore tekača prikazati, in to v informacijski dobi, ko so vsi dogodki enako pomembni in edinstveni, v čudežni luči. Kar se zgodi ni to, da se je tekač utrudil (simbolika stopal je sicer izjemnega pomena), pri čemer se je svetloba, gosta in rumenkasta, razprla, obstaja na čistini; postal je resničnejši od resničnosti same.

Toda še enkrat, takšno uprizarjanje čudežev je mogoče samo v samosti, ki jo ustavlja čas. Ustavi ga lahko tudi smrt. Smrt se dogaja v samosti in čas lahko ustavi zgolj samost. Ko vidimo Beckettovo žensko, ki jo izpostavlja tudi Nina Dragičević v svojem eseju, v tišini sedeti v gugalniku, se gugati, gledati skozi okno ter govoriti sebi "čas je ustavila / čas je ustavila / sedeč pri svojem oknu / tiho pri svojem oknu," se vprašamo, kako drugačna je samota te ženske iz preteklosti od samote današnje ženske. Od ženske, ki se odloča, kdaj, kje in koliko bo delala, ženske, ki je osvobodjena stuktur-nih spon, ki je *freelance*, plačanka, vendar nima lastnika. Če je Beckettovo žensko čez dan "ogrožalo" gospodinjsko delo, popoldnevi pa so bili namenjeni gospodarju, je samost današnje ženske ogrožena s tem, da se nahaja v nenehni anksioznosti, da je nenehno utrujena, saj je ves čas v pogonu, čeprav se hvali, da poljubno izbira, kaj bo delala. V trenutku, ko to izreče, prikrije svojo razpoložljivost, delo v vsakem hipu, v trenutkih, ob kavi, na zmenku, med dojenjem.

Delo, ki je usklajeno z željami in obveznostmi, ki jih nalagajo družbene konvencije, in je mentalizirano, ni več tovarniški izdelek, je rezultat kreativnega dela. Umetnica, ki zamolči, da je za svoje delo plačana premalo ali pa sploh ni, v oddaljenosti postaja podobna ženski umetnici v zgodovini,

“delavki, ki želi ustvarjati umetnost, a za to nima možnosti,” zapiše Nina Dragičević. Toda obstaja ključna razlika s preteklostjo; v podložni poziciji nista več ženska in ženska – na fraktalizacijo časa in aktivnosti na posamične naloge, razpotegnjen delavnik, delo, ki ni ekonomsko ovrednoteno (vse se zvaža na kognitivnost) sta obsojena tako delavec kot delavka. Gre za nekaj, kar je aplicirano na velik del prebivalstva. Tako delavke kot delavci drug drugemu pripovedujejo zgodbo o tem, da je časa malo, da je čas naphan z neštetimi opravili in informacijami, da v družbi svoboščin, torej v družbi, ki ceni multiopravilnost posameznika in ga zaradi tega vrača na začetek (v začenjanje), nimajo nadzora nad sedanjim časom, ki brzi in drvi, pri čemer je pospešenost časa le posledica, ne vzrok.

To se najlepše odraža v jeziku, ki v digitaliziranem prostoru prehaja v čisto binarnost in poenostavlja človekov izrazni ter interpretativni potencial. Izbiramo lahko samo še med prijatelji in sovražniki, med hrupom in tišino. Toda če je razumljivo, da množstva informacij ni mogoče zaobjeti kvalitativno, je očitno, da hipne informacije, ki krožijo med posamezniki, tvorijo vez. Posedovanje podatkov postane družbena vstopnica v mrežo odnosov, ki tvorijo več povezav in tako ustvarjajo mrežo. Ta ima v hiper-tehnokapitalizmu specifične implikacije: ustvarja občutek pripadnosti kolektivu, ki lahko deluje ne glede na nomadstvo. Po drugi strani množica poznanstev v zamreženem prostoru, ki pripušča zasebno v javno, pomeni razpoložljivost posameznika v vsakem trenutku. Tu lahko govorimo o konceptu osvoboditve kot jedrnem elementu razsvetljenega oziroma modernizacijskega projekta, ki se v ožjem smislu nanaša na proces ekonomske osvoboditve oziroma na odpravo omejitev, kar duši posameznikov kreativni, podjetni potencial.

Krepitev konkurenčne tekme v tej optiki, ki je postala prevladujoča tudi med kulturnimi delavci in delavkami, je dojeta kot nekaj dobrega, saj rezultira v silah, ki človeka potiskajo v smer napredka. Ne da bi zavračala razmišljanje tega novega statusa umetnika in umetnice znotraj procesov modernizacije, toda ko kreiraš, ustvarjaš, komponiraš, si želiš le, da bi te pustili pri miru. Slovenščina pozna lep prevod za angleški izraz *leave me alone*: spenja celost ter enost; v nekoliko grobem prevodu, *all-one* pomeni biti celoten. Biti *sam* in biti pri *miru* pomeni biti *cel*. E. Doctorow je v zbirki *Življenje pesnikov* (Cankarjeva založba, 2018) pripovedovalca Jonathana odmaknil od družine, v pisateljsko pribežališče s pogledom na Houstonovo ulico. Toda Jonathanova premišljevanja so dokaz, da mir nima zveze s prostorom. Ni namreč prostora ali skrivališča, ki bi bil dovolj zaseben in ki bi bil primeren za ustvarjalno delo, če ga ni mogoče uporabljati. Uporabljati

pa ga je mogoče šele, ko obstaja čas, ki ga posameznik uporabi za uporabo luksuza, kot je *lastna soba*.

Pred leti je prijateljčin ljubimec zaobjel mojo kozmogonijo. Ko sem prijateljico posvarila, da "tip ni med najpametnejšimi", in mu je ona v sentimentalni razrvanosti to nesla na ušesa, se je odzval: "Kaj boš ti, ki cele dneve *samo* bereš, govorila?" Spravil se je na moj mir, ki ga je napačno interpretiral; mir ni izolacija telesa in ni približek tišine. "Mir je imeti možnost biti v pogojih neinvazivnosti. Mir je posedovati možnost biti dopuščena," zapiše Nina Dragičević. Toda če mir ni iluzija tišine, znižana glasnost niti telesna nepremičnost, ali ta želja *biti puščena pri miru* pomeni – vrniti se k sebi? Nina Dragičević je zamenjavo samopomoči z osamo, v kateri se razprejo vprašanja subjektivne evolucije posameznice in družbe, vloge kapitala, kognitivne vloge posameznika itd., pripisala izgubi senzibilnosti zavoljo pohitrene komunikacije, ki omejuje in popreprošča interpretacijo. Avtorica poeme *Ljubav reče greva* (2019) se je odločila, da zapusti *lastno sobo* in odide na ulico, kjer se izpostavi nevarnosti, ampak to, da gre ven, je hkrati edino, kar jo dela živo, vidno, prisotno. Če je nevidna, neprisotna, je to zaradi ekonomskega položaja. Hodi v čas daleč nazaj, gre mimo razsvetljenstva, mimo prvih objavljenih feminističnih del in zagazi v intenzivno mehanizacijo dela, kjer so na delu spremembe v percepciji časa. Skrbno domišljeni delovni proces je skrbno domišljeni čas, ki se (je) dogaja(l) v skrbno domišljeni partiarhalni strukturi. Moški avtorji, umetniki so pričakovali svojo pravico do samote, in jo v mnogih primerih tudi dobili, medtem ko je bilo žensko hrepenenje po tišini v preteklosti razumljeno kot nekaj, kar bi moralo biti podarjeno moškemu.

Lep primer je prizor iz romana Javierja Mariasa *Berta Isla*. Ko Berta skuša priklicati moža, ki dela kot angleški vohun, ji moški glas na drugi strani, kljub temu da gre za nujni klic, saj sta se Berta in otrok zaradi moževega tajnega delovanja znašla v smrtni nevarnosti, pojasni, "da je preveč neučakana in tako ne pomaga svojemu možu. /.../ Če Tom ni stopil v stik z vami, bo to najbrž zato, ker še zmeraj ne more, kajne? Zakaj je potlej treba vztrajati?" Sredi sedemdesetih let, ko še ni bilo mobilnih telefonov, Berta ni obsojena samo na čakanje, obsojena je na gluhonemo tišino.

Ko se bliža čas moževega prihoda, Berta sprevidi, da bo morala, če bo hotela še naprej biti z možem, tipati v temi, če pa se, nasprotno, ne bo zadovoljila s tistim, ki se bo vrnil, potem ima vso svobodo pri izbiri. Tako kot umetnica, ki dojame, da je status samostojnega kulturnega delavca, ki ga ustvarjajočim podeljuje država, jarem, ki pa je še najmanj v primerjavi z vprašanjem hrepeneče po samosti, in torej hrepeneče po tišini – kje ima

možnost delovati v polnem smislu besede, ustvarjati v neinvazivnih pogojih, delovati v javnem prostoru in onkraj družbene vloge ženske? Če gre za žensko, ki se zaradi pisanja ni pripravljena odpovedati zakonu in otrokom, je situacija še toliko bolj zapletena. Pa ne gre le za rezidence, v katerih bi se ustvarjajoča lahko "projicirala na papir /.../ dobesedno izgubila svoje življenje, da bi ga ohranila v kakršnem koli oprijemljivem rezultatu našega dela" (Beach in Buchanan, 2006), pa v njih ne sprejemajo otrok, gre za to, da je sistem sprevidel, da umetniško delovanje in ljubezenska (zakonska) vez nista združljiva.

Ko me je bosanski pisatelj in pesnik Faruk Šehić, ki je v Zagrebu študiral na veterinarski fakulteti, ob izbruhu vojne pa je vodil vojaški bataljon, na podelitvi nagrad Evropske unije za literaturo vprašal, kako je imeti družino in pisati, sem mu odvrnila, da je menda tako, kot biti v vojni. Nenazadnje sem nagrado dobila za roman *Sušna doba*, na začetku katerega sem zapisala posvetilo: *Za deklici, ki medtem ko to pišem, spita.*

Če Virginia Woolf v *Lastni sobi* (1929) še hrepeneče piše o pravici ženske do lastnega denarja in prostora, skratka o možnosti biti neodvisna, predvsem pa o možnosti svoje življenje (čas) preživljati brez nadzora oblastnega bližnjega, *dopuščena* (pri čemer se ves čas omenja njeno depresijo), je legitimno, da umetnica Nina Dragičević v poemi *Ljubav reče, greva*, ki je nastala leta 2018, glasove, ki jih sliši, poimenuje. Pri tem noče biti več pomilovana, noče, da bi ji govorili, da ni zdržala. Njena izvajanja niso "zgolj besede, mimogrednost, neformalni izraz in benigni afekti neke nepremišljenosti," ampak precizno zasnovana umetnina, ki je, zavedajoč se ideoloških podmen, spisana v manifestativnem duhu. Ta deluje po mahinaciji, da nevidno spreminja v vidno, ustvarja kontrananaracijo, ki briše totalizirajoče meje ter razpira prostor za drugo izkušnjo, doslej zaradi vpetosti prekarcev v realne oblike oblasti prezrto. Ta prezrtost se kaže na ravni ambivalence, ki bruha na plan, ter preraste v ambivalenco med tistimi, ki proizvajajo nasilje in hrup, in onimi, ki se zatekajo v tišino, in so zato kaznovani: "birokratinja že doni dajte že brezposelni kaj narediti iz sebe, reče mati skrbnica pismenih."

Ko umetnica pridobi status samozaposlene, se ji ob čestitkah "*službi, ki to ni*", sproži spomin: "kaj le govorijo, si mislim /.../, ko *status* imam, a /vem, vem, kaj slavimo sluh spomin očeta zamišljam ...". Spomin na očeta, ki se je izognil izbrisu iz registra stalnega prebivalstva, postavi odhajanja v drugačno luč. Oče je "pred postajanjem nič" pobegnil, "da bi ostal, da bi

še kar *tu*, a / prav zato / vem, da slavimo končni smoter, / dovoljenje biti *kaj*." Poema *Ljuba reče greva* je tako zgodba o drugi generaciji izbrisanih, čeprav izbris ni več izveden v tajnosti, pač pa gre za to, da navkljub obči vednosti nihče ničesar ne stori, še najmanj birokrati, ki ne delujejo po načelu neke velike zarote; kaos v birokratskem smislu nastaja iz banalitete in nerazumevanja, kako se sploh odvija kreativni proces (temu se na primer nadeva oznake, kot so "parazitiranje", "kolobarjenje" itd.). Samoza-posleni imajo pravni status, vendar nezadostne socialne pravice, mnogo slabši položaj v primerjavi z redno zaposlenimi; potisnjeni so v finančno stisko, predvsem pa jih je strah prihodnosti. Tega legalnega izbriša se ne izvaja več z nacionalnim, temveč z ekonomskim kriterijem.

Histerični položaj honorarcev, ki so izvzeti iz vsakršnega socialnega dialoga, od njih pa je odvisen čedalje večji del produkcije, je insceniran ne samo na način obujanja historičnega spomina tistega, kar je *bilo* in še vedno *je*, pač pa tistega, kar se v družbi kaže kot strah pred neizogibnim. Konflikt med ustvarjajočo posameznico in svetom ne nastaja zato, ker bi ta izražala nestrinjanje in zahtevala stanje miru, poraja se zato, ker si zastavlja vprašanje, kaj me čaka v prihodnosti; gre za natanko tisto vprašanje, ki bi moralo ostati zamegljeno in neizgovorjeno in potlačeno. Prevprašuje, kar je za popularno ideologijo individuacije ključno: če nimam prihodnosti, kako sem lahko kreatorka lastnega življenja in odgovorna za svoj položaj? Pri tem ne gre le za to, da se mlade, kreativne ljudi sili v prekarni status in se jih ob morebitnem ugovarjanu naganja v tujino, ampak za to, da je prihodnost osrednja tema človekove misli. "Vanjo je, iz danosti živetja, usmerjeno vsako ustvarjanje in delovanje. Vsebuje pričakovanje, upanje, možnost sreče," zapiše Nina Dragičević v enem svojih esejev. Pri njej, glasbenici, ženski in/ali lezbični avtorici, gre torej pri hoji skozi mesto in skozi institucije za poslušanja neslišnega. Nekdo, ki je zgodovinsko in prihodnostno gledano zapisan podrejenosti, nevidnosti in neslišnosti, skozi soočenja z drugim in skozi nestrinjanja z njim pridobiva moč ter tako postaja prisoten, viden, slišen.

S poemo, ki se odvija toliko kot v krogih pekla, umetnica sporoča, da je čakanje na sprostitvev suspenza neskončna in da gre za sizifovsko opravilo – obljuba legitimizira permanentno stanje čakanja. Od tod tudi poskusi uhajanja iz tukajšnjih danosti, kar vodi le v nedoločen ekstrem – preživitveno zakulisje je tako zamočvirjeno, da smo postali brezsrarni in da je govorjenje ali pisanje o njem še najbolj dostojno dejanje. "V žrelu vladniških birokratinj se ne znajdem, a / sem tu / in zna biti / da se rada dam / pojesti," zapiše umetnica. Kar ji preprečuje, da se ji ne zmeša od

moledovanja, od seksapila uradnic, od brezizhodnosti (ki je breizhodnost, toliko kot breja brezizhodnost), je ljubav, ki ji prigovarja, naj samo še malo zdrži. Spričo kolapsa projekta socialne države rešitev ni v odhodu v tujino ali v odhodu domov, v *closet*, pač pa v permanentnem gibanju, ki se poraja v opoziciji z zasedenostjo birokratinj, kakršnega koli tipa že. Odhajanj torej ne gre razumeti v fizičnem, geografskem pomenu; odhajanja so mentalna. Izločenost iz praktično vseh družbenih registrov pomeni, da mora biti um ves čas v porajanju.

Odhajanje je torej zavesten proces in ne dejanje iz obupa, pobeg v eskadriljo zasebnosti. Ko bo vzdržljivost popustila, ko bo telo, ki je zdaj, navkljub ranljivosti in krhkosti, še zmožno ljubeznivosti in ljubljenja, mlahavo, preostane samovoljno dejanje in prehod v tišino – samomor, ki pa ni (zgolj) točka brisanja, temveč nadaljno spraševanje pesnice: če si lahko življenje vzamem (in je edini rezultat ta, da me ni), čigavo je potem bilo to življenje?

**Mnenja,
izkušnje, vizije**

Marci Shore

Predzgodovina postresnice, Vzhod in Zahod



Ruski zgodovinar Andrej Zubov je leta 2014 izgubil profesorski položaj v Moskvi, ker je Putinovo priključitev Krima primerjal s Hitlerjevo priključitvijo Sudetov. Dve leti pozneje je Zubov pred množico poslušalcev na nekem festivalu v postindustrijskem češkem mestu Ostravi govoril o poslanstvu zgodovinarjev. "*My dolzhni govorit' pravdu*," je rekel. *Govoriti bi morali resnico*. Ta izjava je zlasti zaradi donečega baritona Andreja Zubova zvenela nenavadno, celo starinsko. Ruska beseda *pravda* – resnica –, izgovorjena brez označevalca in predpone, je dišala po minulem obdobju. Kdo še verjame v resnico?

Konec *konca zgodovine* je sovpadel s koncem vere v stvarnost. Svet v času hladne vojne je bil svet vojskujočih se ideologij; v 21. stoletju tako ameriški kapitalizem kot postsovjetska oligarhija uporabljata iste izvedence za trženje kot gangsterji s političnimi stremljenji. Peter Pomerantsev je v delu *Nič ni resnično in vse je mogoče* opisal Rusijo po letu 2000, ko je ločevanje resnice in laži postalo zastarelo. V tem svetu razsvetljenih, postmodernih ljudi, "je vse le stvar trženja".

Resničnostna televizija je izbrisala mejo med izmišljenim in resničnim. Resnica je premagana ovira; *postresnica* je bila razglašena za besedo leta.

* Tekst objavljamo z dovoljenjem avtorice in evropske mreže kulturnih revij Eurozine, katere člani smo.

Bela hiša v Washingtonu brez sramu brani svoja *alternativna dejstva*. Ameriške novinarje je to sprva presenetilo: učili so jih, da morajo preverjati podatke, ne pa tudi tega, kako naj se spopadejo s predrznim odklikom od izkustvene resničnosti. *The New Yorker* je njihov obup orisal s satiro o človeku, ki preverja dejstva in po republikanski diskusiji omedli od izčrpanosti. Morajo ga odpeljati v bolnišnico; očitno ga nihče ni nadomestil.

Dolgoletna ruska tradicija zahteva, da si v vsakem kriznem trenutku zastavimo dve večni vprašanji. Prvo je: *Kto vinovat?* Kdo je kriv? Je postmodernistična kritika ontološke stabilnosti resnice nehote ustvarila pogoje za *postresnico*, ki jo zdaj izrabljajo oligarhični režimi na obeh straneh Atlantika? Je kriva francoska literarna teorija s svojim narcističnim mračnjaštvom? Michel Foucault je napisal: "Zagotovo nisem edini, ki piše zato, da se ne bi osramotil." "Ne sprašujte, kdo sem, in ne zahtevajte, da se ne spremenim." Ali ni bilo vedno sumljivo, da so literarni teoretiki, kot sta bila Paul de Man in Hans Robert Jauss – ki sta zaradi osebnih interesov želela ločiti svoje mladostno medvojno delovanje od povojnega akademskega –, tako zavzeto raziskovali filozofijo nestanovitnosti jaza, neobstoja nespremenljivega subjekta, nespremenljivega pomena, nespremenljive resnice? Ali ni Jacques Derrida delno odgovoren za Vladimirja Putina?

Drugo večno vprašanje: *Chto delat?* Kaj je treba storiti? Ali obstaja zdravilo za postmoderno? In če obstaja, kje naj ga iščemo?

Postmoderna ima svojo zgodovino. Ni padla z neba, temveč se je razvila iz *moderne*, katere začetek so evropski zgodovinarji po tradiciji pripisovali francoskemu razsvetljenstvu 18. stoletja. Boga so sprva odrinili na stranski tir, mu dodelili stransko vlogo, osrednji del odra pa je zavzel človekov razum. "*Sapere Aude!*" "Bodite drzni in uporabljajte svojo sposobnost razumevanja! To je bilo geslo razsvetljenstva," je razvpita trditev Immanuela Kanta. Pozneje (natančneje povedano v 80. letih 19. stoletja) so Boga dokončno ubili (Dostojevski teoretično, Nietzsche nepreklicno). Filozofski vložek v nadomeščanje oslavljenega in pozneje izničenega Boga se je še razbohotil. Bog je opravil svojo epistemološko, ontološko in etično vlogo; po njegovi smrti je ostala velikanska praznina. Večji del moderne filozofije lahko opišemo kot poskus, da bi nadomestili Boga, našli pot k absolutni resnici v odsotnosti Boga.

Iskanje poti do resnice je bilo iskanje mostu: od subjekta k objektu, od notranjega k zunanemu, od zavesti k svetu, od misli k izkustvu. V filozofskem raziskovanju je začela prevladovati epistemologija (preučevanje znanja, možnosti znanja). Najprej potrebujemo epistemološko jasnost,

gotovost, da lahko spoznamo svet. Sicer smo obsojeni na odtujenost. Hannah Arendt je "melanholijo moderne filozofije" opisala kot odsotnost vsega ali vsakogar, ki bi lahko zagotovil skladnost misli in izkustva. Kanta (ki ga je imela rada) je obtožila, da je razbil to klasično identiteto zavesti in sveta ter nam tako vzel vse, česar bi se lahko oprijeli. Zato pa je bila Heglova filozofija odgovor Kantu, poskus vnovičnega vzpostavljanja pretrgane enotnosti. Poljski filozof Leszek Kołakowski in madžarska filozofinja Agnes Heller sta podrobno opisala zgodbo, ki jo je Hegel povedal v *Fenomenologiji duha*, kot *Bildungsroman* zavesti: dialektično potujemo skozi zgodovino proti *telosu*, ki obeta dokončno spravo: med subjektom in objektom, med zavestjo in svetom, med mislijo in izkustvom. Vendar, kot je zapisala Arendtova, nihče ne more biti trdno prepričan, ali nam je Heglov poskus "obnove sveta, ki je zdaj razbit na kosce", zagotovil "bivališče resničnosti ali zapor zanjo".

Obstaja pa še en vidik tega vprašanja: v evropski moderni ni bilo le težko najti resnico, slednja je bila tudi vedno bolj ranljiva za politiko. Arendtova je pojasnila, da ni *vs*a resnica tako ranljiva, temveč predvsem *resničnost dejstev*, ki jo je mogoče razumeti kot resnico, do katere pridemo *a priori*, s svojim razumom, in ni odvisna od izkušenj: $2 + 2 = 4$, na primer, ali Kantov kategorični imperativ, da moramo na človeka vedno gledati kot na cilj in ne kot na sredstvo. Za politiko je ranljiva *resničnost dejstev*, *a posteriori*, empirična resnica, torej resnica, odvisna od izkušenj. Kajti *resničnost dejstev* vedno vsebuje tudi šibkost prvotne možnosti. Dve plus dve mora vedno, nujno biti štiri, ni pa bilo nujno, da je Nemčija leta 1914 napadla Belgijo. Dogodki bi se lahko odvili tudi drugače. Nemški vdor v Belgijo je dejstvo *a posteriori*. (Za Kołakowskega so bile ravno prvotne, neskončne možnosti empirične resničnosti za nas eksistencialno nevzdržne: odsotnost višje sile, zaradi katere se dogodki odvijajo tako, kot se.)

Medtem ko je politika vedno ogrožala *resničnost dejstev*, je pojasnila Arendtova, pa je bila moderna *tradicionalna laž* vedno skromna v primerjavi z *moderno politično lažjo*. Za tradicionalno laž je bilo značilno dvoje: Prvič, "nikdar ni bila namenjena temu, da bi z njo prevarali dobesedno vsakogar; naperjena je bila proti sovražniku in prevarati bi morala le njega". Zato je laž vedno našla zadnje zatočišče, četudi morda le v lažnivcu, ki se je zavedal, da laže. Drugič, tradicionalna laž "je zadevala le podrobnosti ... [in] neresnice, ki ne poskušajo spremeniti celotnega konteksta, tako rekoč razpoke, luknje v tkivu stvarnosti. Vsak zgodovinar ve, da lahko odkrijemo laž, če opazimo neskladja, luknje ali šive na zakrpanih mestih."

Nasprotno pa moderna laž resnici ne zagotavlja zadnjega zatočišča, kajti lažnivec *goljufa tudi sebe*. Poleg tega moderna laž ni več razpoka v tkivu

stvarnosti. "Moderne politične laži so tako velike, da zahtevajo popolno preureditev celotne strukture dejstev," je zapisala Arendtova, "tako rekoč ustvarjanje drugačne stvarnosti, ki se bo prilegala laži brez šivov, razpok ali špranj." V novi stvarnosti ni več razpok, ki bi jih bilo mogoče opaziti. Tudi tako je med drugim mogoče razumeti totalitarne ideologije 20. stoletja: kot brezšivne rekonstrukcije stvarnosti. Ponujale so veličastno pripoved, zgodbo, ki je bila morda neresnična, vendar je kljub temu imela svoj pripovedni lok. Ponujale so transcendentalni ključ do zgodovine in življenja ter ju spreminjale v brezšivno, razumljivo celoto.

Ideologije, ki so omogočile totalitarizem, niso bile večne. ("Boljševizem," je zapisal Jurij Slezkin v svoji epski sagi o boljševistični eliti, "je bil pojav za eno samo generacijo.") Vdor čet varšavskega pakta v Prago je uničil zlagani poskus "socializma s človeškim obrazom" in povzročil začetek konca zadnje velike zgodbe. Marksizem je okoli leta 1968 izgubil trdno oporo. Obstajalo ni nič primerljivo velikega, kar bi jo lahko nadomestilo. Desetletje pozneje je francoski filozof Jean-François Lyotard zapisal: "Moja definicija *postmoderne* je nezaupljivost do metapripovedi." Postmoderno filozofijo je v pretežni meri navdihnili etična želja, da človeštvo nikdar več ne bi bilo žrtev teh veličastnih zgodb, brezšivnih rekonstrukcij stvarnosti, ki so omogočile totalitarizem. Če je bila moderna poskus nadomestiti Boga, se je postmoderna začela, ko smo obupali, da bi ga lahko nadomestili, in se sprijaznili, da Bog ne obstaja in da enako velja tudi za njegov možni nadomestek.

Karl Marx je prehitel čas, ko je trdil, da "vse, kar je trdnega, izpuhti". Sredi 19. stoletja je bila ta trditev preuranjena. Vse trdno je izpuhtelo šele proti koncu 20. stoletja. Moderna, je pojasnil poljski filozof Zygmunt Bauman, je želela nadomestiti predmoderno trdnost z nečim še trdnejšim in trajnejšim. Cilj postmoderne (ki jo Bauman imenuje *tekoča moderna*) je odstraniti vse, kar je trdnega. Ta moderna drugega vala ne išče več trdne opore, temveč sprejema kratkotrajnost, spolzkost, negotovost, nestalnost. "Prožnost," je zapisal Bauman, "je nadomestila trdnost kot idealni pogoj, po katerem je treba stremeti pri stvareh in poslih." Bog pa je še vedno na "podaljšanem dopustu".

Zgodovinar Tony Judt je dejal, da je pri postmoderni teoriji zapeljivo ravno to, da "vztrajno spodkopava ne le nekdanjo trdnost, temveč tudi možnost gotovosti". Obupali smo nad tem, da bomo kdaj našli most med subjektom in objektom, notranjim in zunanjim, mislijo in izkustvom. Opustili smo misel, da nekakšen celostni red povezuje posamično

z univerzalnim, da obstaja trdna struktura, ki povezuje nas, posameznike, s svetom. Francoski filozof Jacques Derrida nam je povedal, da strukture potrebujejo temelj, osnovno točko, najsi bo to Bog ali kak njegov nadomes-tek, način, da zamejimo sicer neskončno igro označevalcev in označencev. "Mora obstajati kak transcendentalni označevalec," je trdil Derrida, "če hočemo, da bo razlika med označevalcem in označencem absolutna in nespremenljiva." Toda ravno ta temelj ali *transcendentalni označevalec* manjka, ne obstaja in ne more obstajati. Globlji pomen tega hkrati podira ravnesje in osvobaja. "Odsotnost transcendentalnega označevalca," je Derrida zapisal v temeljnem besedilu dekonstruktivizma, "širi področje in igro označevanja v neskončnost."

Igra Derridaju pomeni odprtost, sprejemanje pluralnosti. Ker ni teme-lja, Boga ali nadomestnega Boga, ki bi svetovno strukturo postavil tja, kamor sodi, besede, pomeni, resnice, besedila razpadajo, vedno vsebujejo prvine medsebojne napetosti in zanikajo druga drugo. Pomen nikoli ni istoveten s seboj, temveč vedno spremenljiv in igračka struj, nepopoln in samouničujoč, hkrati različen in prilagodljiv, drugačen, kot je bil trenutek prej in kot bo naslednji trenutek. Odnos med besedami in predmeti ni nespremenljiv; besede se vedno poigravajo druga z drugo, zato večna in dokončna resnica nikdar ne more obstajati. Življenje ni zaprta struktura. Zaprtih struktur preprosto ni; življenje je nenehno gibanje.

In to je pomembno: za Derridaja je bil obstoj *transcendentalnih označe-valcev* vedno tudi totalitaristična grožnja. Njena odsotnost je zdravilna, je celo vir veselja. Kajti to je odsotnost, ki nam ne odvzema pomena in resnice, temveč ju prinaša več kot dobro mero. Beseda *igra* pri Derridaju ni bila namenjena zmanjšanju pomena našega življenja in odnosov s sve-tom. Ravno nasprotno, igra je potrditev naše ustvarjalnosti, svobode in odgovornosti. Derridajeva dekonstrukcija – paradigmatična postmoderna filozofija – ni pomenila fatalističnega nihilizma, temveč izzivalno veselje. Zavračanje vseh zahtev po absolutni resnici ni bilo mišljeno kot zaščita pred totalitaristično strahovlado. Derrida je trdil, da je dekonstrukcija od nekdaj "skrajni nujni pogoj za identifikacijo in boj proti tveganju za razvoj totalitarizma".

Vendar ta spremenljivost, odprtost za neskončne možnosti tudi bega, jemlje nam varno podlago, pogoj, ki ga Arendtova imenuje *Bodenlosigkeit*. Kajti če ne obstaja dokončna resnica, če resnica nastaja le v diskurzu in je sestavljena iz določevalcev, ki se vedno poigravajo drug z drugim, ali tedaj sploh obstaja resničnost, do katere bi mogli čutiti navezanost, vlagati

vanjo, biti odvisni od nje, globoko navezani nanjo? Bauman trdi, da je izraz številne avtoritete svoje navidezno nasprotje; dejansko pomeni, da ne obstaja nobena avtoriteta. Ali neskončni pomeni in neskončne resnice res pomenijo, da ni nobenega pomena in nobene resnice? Po koncu vere v marksizem so se vzhodnoevropski misleci, ki so živeli v komunizmu, v katerega nihče več ni verjel, zelo bali nihilizma. Bali so se tistega, kar je češki disident Václav Havel svoji ženi Olgi opisal kot "nič, moderni obraz hudiča".

Havel je marca 1981 o tem iz zapora pisal ženi Olgi. Tam je bil nekaj časa po tem, ko je prevzel vlogo zagovornika *Listine 77*, peticije za človekove pravice. Drugi od prvotnih zagovornikov *Listine* je bil zelo cenjeni Jan Patočka, več kot četrto stoletja starejši od Havla. Patočka in Derrida sta bila pripadnika iste nemške filozofske tradicije: Heglovega *Bildungsromana* o zavesti, Husserlove fenomenologije in Heideggerjevega eksistencializma. Patočka je v tridesetih letih 19. stoletja študiral s Husserlom in Heideggerjem; bil je eden zadnjih Husserlovih študentov. Leta 1949 je na praški Karlovi univerzi vodil seminar o Heglovi *Fenomenologiji duha*; celotno Heglovo besedilo je tudi prevedel v češčino. Priletni češki filozof se je vedno izogibal politiki; bil ni ne komunist ne disident; bil je znanstvenik in mislec, ki je po tem, ko so ga po napadu na Češko leta 1968 vrgli z univerze, v zasebnih stanovanjih vodil ilegalne seminarje, s študenti vedno znova prebiral Heideggerjevo delo *Bit in čas*, se spoprijemal s pomenom vsakega stavka posebej in na glas prevajal iz nemščine v češčino, medtem ko so študentje brali. Patočka je tedaj privolil, da se bo pridružil Havlu kot zagovornik *Listine 77*. Že čez nekaj dni je po oba prišla tajna policija. Patočka je bil krhkega zdravja in zaslišanj ni preživel.

Približno poldrugo leto pozneje je neznani sel Adamu Michniku, tedanjemu uredniku poljskega časopisa, ki je izhajal v samozaložbi, prinesel Havlov esej, posvečen spominu na Patočko. Ta esej z naslovom *Moč nemočnih* je postal najpomembnejše besedilo vzhodnoevropskih disidentov. Antijunak tega eseja je bil navaden branjevec, ki je vsako jutro v izložbo vestno izobesil napis "Proletarci vseh dežel, združite se!" Branjevec ni bil posebej zavzet za komunistične ideale, kar je bilo proti koncu sedemdesetih let prejšnjega stoletja povsem vsakdanje. Vsi, ki so videli napis, so razumeli, da nihče več ne pričakuje združitve proletarcev vseh dežel. Vendar je branjevec še naprej izobešal napis, tako kot vsi drugi. Navsezadnje, ali je imel izbiro? Če bi se uprl, bi ga zasliševali, priprli, preganjali. Tudi njegova družina bi trpela. Njegovim otrokom bi lahko preprečili študij na univerzi. Branjevec, je napisal Havel (čeprav ni uporabil francoskega

izraza), je živel v *mauvaise foi*. Živel je v *slabi veri*, kot je to pojmoval Sartre: v slabi veri samoprevare. Branjevec je lagal *samemu sebi* – vendar ne o svoji veri v komunizem. Prav dobro se je zavedal, da ne verjame v komunizem. Ne, branjevec si je lagal, da je nemočen.

V kakšnem smislu je občutek nemoči samoprevara? Havel je odgovoril z vprašanjem: Zakaj bi branjevca doletele neprijetne posledice, če bi snel napis? Navsezadnje nihče več ni verjel v napisano sporočilo. Vsi, tudi sam cesar, so vedeli, da je cesar nag. Vendar je grožnja z neprijetnimi posledicami sporočala, da je izobešanje napisa za komunistični režim kljub temu izjemno pomembno. Če bi lepega dne vsi branjeveci sneli napise, bi to pomenilo začetek revolucije. Torej branjevec le ni bil tako nemočen. Nasprotno, zelo močan je bil: ravno branjeveci so omogočili, da se je igra nadaljevala.

Havel je branjevca obtožil, da "živi v laži". Ker branjevec ne živi z resnico, je to etični spodrseljaj: kriv je, ker podpira sistem, ki ga zatira. Če živi v laži, če vsi živijo v laži, to še ne pomeni, da bo resnica izginila, je trdil Havel; edina posledica je, da jemlje pogum človeku, ki živi neverodostojno. Havlova trditev nasprotuje postmoderni misli: nobena propaganda, slepo obredje ali *slaba vera* ne more zamegliti ontološko resnične razlike med resnico in lažjo.

Evropski disidenti so pogosto govorili o resnici, kot bi bila nekaj oprijemljivega, trdnega kot ključi v žepu, in to ne po naključju. Havel ni bil edini prepričan, da je ontološko stvarnost resnice dokazala izkušnja ontološke stvarnosti laži. Vzhodnoevropski disidenti pri osredotočenju disidentske filozofije na razliko med resnico in lažjo niso črpali idej le iz filozofske misli srednje Evrope, temveč tudi iz bogatega izročila ruske književnosti. Komunistični režim po letu 1968 je spominjal na Velikega inkvizitorja Dostojevskega, kajti ta je imel le eno skrivnost: ni verjel v Boga. Dostojevski, Čehov, Gogolj, Tolstoj in drugi so prijeli za pero le zato, da bi poiskali resnico o človekovem obstoju. Takoj po koncu stalinistične strahovlade je ruski filozof Nikolaj Berdjajev napisal esej *Protislovje laži*. Laž je bila pogoj, ki je omogočil razvoj totalitarizma, je trdil Berdjajev. Po njegovih izkušnjah je bila ta laž izraz globoke popačenosti človekove zavesti; zaradi te popačenosti se je zavest posameznika vedno bolj umikala s sveta.

Neki poljski film iz obdobja Solidarnosti, ki je že sam po sebi prispeval k disidentski filozofiji, osvetljuje bistveno razliko med modernim komunističnim totalitarizmom in Putinovo postmoderno Rusijo. V *Zaslišanju* (1982), postavljenem v stalinistični zapor, velika poljska igralka

Krystyna Janda nastopa v vlogi Tonje, mlade barske pevke, ki jo nenadoma zaprejo in obtožijo, da je pomagala sovražnikom ljudske republike Poljske. Zasliševalci vztrajajo, da je ljubica nekega protikomunističnega vohuna. Tonja ne razume: trditev je izmišljena, vse zanika. Zasliševalci ne odnehajo, jetniški čuvaji jo mučijo. Tonjin odpor sčasoma popusti: postopoma priznava vedno večje dele izmišljene zgodbe.

Ob koncu filma sploh ne izvemo, kakšna je resnična zgodba, kateri od možkih, o katerih pripovedujejo stalinistični zasliševalci, je bil morda Tonjin ljubimec, ali je bil kateri od njih vohun, in če je bil, ali je Tonja to vedela. *In vendar* – nam dopoveduje film – *je zgodba resnična*. Dejstvo, da ne izvemo, kakšna je, še ne pomeni, da ne obstaja. Drugače povedano, ob koncu filma nastane epistemološka, ne pa tudi ontološka zmeda. Resnica še naprej trdno stoji, naj ima posameznik do nje dostop ali ne.

Zasliševanje ponazarja moderno stališče: Bog je mrtev, toda to še ne pomeni, da je resnica celo v totalitarističnem režimu le subjektiven privid. Postmoderni svet se začne, ko se odmaknemo od epistemološke negotovosti k ontološki. Takrat nehamo verjeti, da pod izmišljenimi zgodbami ali med njimi obstaja trdna stvarnost. *Postresnica* ponazarja postmoderno stališče: "Vi imate dejstva, mi pa alternativna dejstva." "Vse je samo stvar trženja." Zdaj bivamo v navidezno neskončnem številu brezšivnih alternativnih stvarnosti, od katerih ima vsaka svoja *alternativna dejstva*. Pomerantsev opisuje Putinovo Rusijo kot svet, v katerem nič ni resnično – in vsi to jemljejo na lahko. Ukrajinski esejist Jurko Prohasko v oceni besedila *Nič ni resnično in vse je mogoče* opisuje resnico kot skrajnost, ločnico in mejo. Če ne prepoznamo resnice, to pomeni, da ne prepoznamo meje. "Tako neprepoznavanje," zapiše Prohasko, "se nikoli ne konča dobro."

Derrida je verjel v gostoljubje, prijateljstvo in odpuščanje. Ni bil etični nihilist. Vendar so se ideje, ki izvirajo iz kritiške rahločutnosti leveice, medtem preoblikovale v orožja desnice. Filozofijo, ki jo je Derrida zasnoval kot sprejemanje odgovornosti, so si prisvojili kot odpoved odgovornosti. S stališča intelektualne zgodovine obstaja nekakšna ironija v tem, da se postresničnost seli z vzhoda na zahod, iz Moskve v Washington. Derrida v tem pogledu ponuja rešitev: med njegovimi najljubšimi pojmi je *pharmakos*, starogrška beseda, ki lahko pomeni tako strup kot zdravilo. Vzhodna Evropa bi se dandanes lahko predstavila kot *pharmakos*: vir strupa bi lahko bil tudi vir protistrupa.

Kto vinovat? Kdo je kriv? "Obtoževanje je neodgovorno," odgovarja Agnes Heller. "Treba je prevzeti odgovornost. Moramo prevzeti odgovornost." Disidentska filozofija v vzhodni Evropi je bila filozofija odgovornosti. "Patočka

je govoril,” je napisal Havel v *Moči nemočnih*, “da je najzanimivejša lastnost odgovornosti, da nas spremlja vsepovsod. To pomeni, da je odgovornost naša, moramo jo sprejeti in razumeti *tukaj, zdaj*.” “Življenje in zgodovina,” je napisal poljski filozof Krzysztof Michalski, eden Patočkovih zadnjih učencev, “ne potekata brez našega sodelovanja kot vrtiljak, na katerem se lahko peljete ali sestopite z njega, kadar se vam zdi.” Človeka, je trdil, “lahko opišemo le kot subjekt zgodovine.”

Čhto delat? Kaj je treba storiti? Patočka je vztrajal, da je celo v primeru, ko ni konkretnega, trdnega pomena, ki bi ga lahko našli, naša odgovornost, da ga *iščemo*. “Človek ne more živeti brez smisla,” je napisal. Resnice morda ne moremo *najti*, lahko pa jo *iščemo*, celo moramo jo *iskati*. Tudi Kołakowski je bil globoko zavezan temu stališču. “Husserl je bil prepričan, da je iskanje trdnosti temelj evropske kulture, in če bi se odpovedali iskanju, bi uničili svojo kulturo,” je zapisal. “Husserl je bržkone imel prav.” Kołakowski je menil, da je bil neuspeh Husserlovega zavzetega iskanja absolutne resnice neizogiben: “Problem mostu je nerešljiv; nobene logične poti čezenj ni.” Vseeno pa je naša naloga, da *vztrajno iščemo*. Če se odpovemo resnici, to pomeni, da smo obupali nad etiko.

Adam Michnik je Havlu leta 2008 med enim njunih zadnjih pogovorov zastavil vprašanje: “Kaj bi svetoval današnjemu mlademu človeku, če bi te vprašal, kako naj živi?”

“Odgovoril bi mu s kategoričnim imperativom,” je odgovoril Havel. “*Naj živi z resnico*.”

Prevedla Dušanka Zabukovec

Pogovori s sodobniki



Alenka Urh z

Igorjem Saksido

Urh: Na področju znanstvene obravnave mladinske književnosti ste nedvomno pustili velik pečat. Brez pretiravanja lahko rečem, da pri nas skorajda ni strokovnega besedila, kaj šele diplomske oziroma magistrske naloge na temo mladinske književnosti ali didaktike, ki se ne bi v določeni točki navezovala na eno vaših teoretskih izhodišč. Od kod vaše zanimanje za mladinsko književnost?

Saksida: Pravzaprav je bilo to v veliki meri naključje. Iz mladinske književnosti sem pripravil diplomsko nalogo, potem pa me je mentorica prof. dr. Helga Glušič povabila, da bi pri njej postal mladi raziskovalec. Ravno v tistem času je namreč začela na Filozofski fakulteti v Ljubljani, vzporedno z dr. Marjano Kobe tu na Pedagoški, raziskovati to polje. Ker je bila to odlična priložnost, da se začnem raziskovalno ukvarjati z literaturo, sem izziv sprejel in ugotovil, da gre za zelo kompleksno področje. Ponujalo mi je vrsto zanimivih izzivov, kot so denimo vprašanje razmerja med mladinsko književnostjo in književnostjo za odrasle ali načini poučevanja književnosti in podobno. Tako se je začela moja pot raziskovalca mladinske literature. Mislil sem raziskovati tudi druge stvari, ampak nikoli mi ni bilo žal, da sem se odločil za to področje umetnosti.

Urh: Se pravi, da vas je k temu pripeljalo srečno naključje?



Saksida: Zares je bilo srečno, ja.

Urh: Med drugim ste predsednik komisije za Cankarjevo tekmovanje, predsednik žirije za nagrado večernica in za nagrado za izvirno slovensko slikanico ... Kaj bi s takšne razgledne točke rekli o kakovosti domače mladinske knjižne produkcije? Kakšno je razmerje med kvaliteto in kvantiteto?

Saksida: Po nekaterih podatkih število natisnjenih knjig pri nas v zadnjih letih sicer že nekoliko upada, ampak če vzamemo dvajsetletno obdobje, se je izdaja knjig povečala za štirikrat. Zato je ugotovitev, da smo priča poplavi različnih tiskov, verjetno ustrezna. Samo nepopoljšljiv optimist verjame, da se je v tem času štirikrat povečala tudi kakovost. Mislim, da to ne drži in da je treba biti zelo pozoren pri izbiri gradiva za mlade bralce, paziti na kakovost in komunikacijsko primernost gradiva ... Kljub temu pa imamo po mojem mnenju pri nas kakovostno mladinsko književnost, ki je tudi žanrsko zelo raznovrstna. Zlasti v poeziji se je pojavilo kar nekaj izvrstnih pesniških del, navsezadnje sta nagrado večernica v zadnjih dveh letih prejeli pesniški zbirki (Peter Svetina: *Molitvice s stopnic*; Anja Štefan:

Drobtine iz mišje doline), kar me zelo veseli. Kakovostna mladinska poezija je namreč v preteklih desetletjih doživljala rahlo krizo v primerjavi s slovensko mladinsko poezijo osemdesetih let. S sodobnimi, mlajšimi pesniki je temu konec in spet smo deležni res izjemne mladinske lirike. Podobno velja za pripovedništvo, kjer v zadnjem času beležimo izrazit porast kakovostne fantastike ali nonsensa – če tu omenimo Petra Svetino, Jano Bauer in še koga, potem je gotovo odveč nenehno biti plat zvona, kako izjemno neakovostna je slovenska mladinska literatura v primerjavi s tujo, ker to preprosto ne drži. Že sama primerjava produkcije pri nas in v svetu je rahlo smešna, preprosto zato, ker svetovna mladinska književnost zajema iz gromozanskega bazena najboljših avtorjev, med katerimi se le nekatere prevaja v slovenščino. Tudi pri Cankarjevem tekmovanju skušamo izbirati po eni strani zelo kakovostno in po drugi strani komunikacijsko odprto literaturo, ki navdušuje mlade bralce.

Urh: Ko govorimo o mladinski književnosti, seveda ne moremo mimo njenega poučevanja. Kje se po vašem mnenju skrivajo največji izzivi sodobnega poučevanja književnosti in kako se jim izogniti?

Saksida: Daleč največji izziv sodobnega poučevanja književnosti od vrtca do univerze je, kako sploh pripraviti mlade bralce, da bodo brali kakovostno literaturo. Pristopov je več; lahko je to preprosto šolska prisila – s tem ni načeloma nič narobe, saj se v šoli nekatere stvari preprosto moramo naučiti in jih moramo torej tudi prebrati. Menda se tudi matematiki ne sprašujejo kaj dosti, ali imajo otroci kakšno posebno notranjo motivacijo za učenje poštevanke, kajnega. Ampak da bi se izognili pretiranemu poudarjanju vloge zunanje motivacije, ki je v šoli sicer povsem legitimna, moram vendarle reči, da je največji izziv poučevanja zagotovo ta, kako se približati svetu mladega bralca skozi literaturo. Živimo namreč v času informacijskega bombardiranja z vseh strani, ne znamo se več umiriti, potopiti v knjigo. Za učitelja književnosti pa je to ključno – kako pokazati mlademu bralcu, da je čas, ki ga prebije s knjigo, čas, ki si ga vzame zase, za razmislek o samem sebi, o svetu, v katerem živi; je čas za lastno jezikovno ustvarjalnost. Branje v sebi skriva ogromen potencial in je najboljše gradivo za samostojno ustvarjanje. Če ne bereš, ne moreš pisati, pa naj nastaja sodobna poezija, sodobna pravljica ali sodoben rap.

Urh: Cilj pouka tako ni zgolj ta, da bi učenci poznali literarno zgodovino in teorijo, da bi se skratka nekaj naučili o korpusu mladinske književnosti,

temveč tudi in celo predvsem to, da bi prek identifikacije s prebranim v branju uvideli vrednost. Večkrat poudarjate, da morajo pedagogi v literarnih delih najti sporočila, ki nagovarjajo sodobne bralce, in jih prek približevanja njihovemu horizontu navdušiti za branje. Se vam ne zdi, da se v tem vendarle skriva določena nevarnost, da se določena sporočila preveč poenostavi ali prilagodi interesnemu horizontu sodobnih bralcev in se jim s tem odvzame možnost globljega razumevanja?

Saksida: Ja, to je zelo velika nevarnost. Uresniči se, če, kot bi rekel Župančič, z mladinsko literaturo, bodisi na ravni produkcije bodisi na ravni šolske interpretacije, ne ravnamo otroško, ampak otročje in si predstavljamo, da je za mladega bralca primerno samo to, kar je dovolj lahko, enostavno, celo kičasto. Temu se moramo kot pedagogi oziroma odrasli mentorji branja izogibati. Kako pa se lotiti književnosti v šoli? Seveda ne tako, da jo spreminjamo v množico podatkov, ki se jih je treba naučiti na pamet, da se pretirano ukvarjamo z okrasnimi pridevki in podobnimi, v resnici nepomembnimi ali vsaj ne najpomembnejšimi stvarmi za razumevanje besedila. Dober mentor branja, in to je tudi eden od izzivov, o katerih sva govorila prej, zna oblikovati kakovostna vprašanja, kakovostne bralne naloge in vzpostavljati polje pogovora o besedilu. S spodbujanjem otrokovega subjektivnega utemeljenega mnenja pokaže različne plasti literarnega besedila ali kako lahko pravljica ali pesem govori različnim bralcem različno, odvisno od njihove bralne zmožnosti. To je bistvena stvar pouka književnosti – razvijanje pogovora o prebranem. Pogovora je med nami v tem času na vseh področjih premalo, ne znamo se pogovoriti o stvareh, o katerih se ne strinjamo (hvala bogu, da so, brez nesporazuma zanimivega pogovora ne bi bilo), ne znamo najti konsenzualnih rešitev. Literatura je v nekem smislu vedno pogovor med avtorjem in bralcem in med bralci o prebranem besedilu. Ti bralci so učitelji, otroci, starši – pravzaprav kdor koli.

Urh: Zadnja leta se vse več govori o mentorjih branja, ki niso le učitelji slovenščine, temveč tudi knjižničarji, učitelji podaljšanega bivanja ... Kje se lahko izpopolnjujejo in izobražujejo ti mentorji po tem, ko izstopijo iz procesa institucionaliziranega izobraževanja? Je za to dovolj poskrbljeno?

Saksida: Mislim, da je za mentorje branja najpomembnejša pripravljenost, da vedno znova presegajo svoje lastno razumevanje književnosti in poskušajo najti nove poti v besedilo, nove pristope ali metode. Sam menim, da na ravni dela z mentorji naredimo v naši državi premalo, zlasti s pretiranim

poudarjanjem nekakšne samonikle bralne kulture, češ: otroci uživajo v branju samem – vemo, da to pogosto ni res. Nekateri ne uživajo v branju, tudi moji študenti vsi ne berejo radi; temeljno vprašanje je, kako jih bom za to navdušil, s katerimi pristopi jim bom približal literaturo. To bi bilo treba mentorjem branja predstaviti bolj temeljito, kot se to počne v sklopu tega ali onega bralnega projekta. Pred časom je recimo prav založba Sodobnost priredila seminar izobraževanja mentorjev in vsi so bili zelo navdušeni, ko smo jim pokazali, kako se da s sodobnimi pristopi navdušiti mlade bralce. Učitelji so danes preobremenjeni z vsem mogočim birokratskim delom in pričakovati od njih, da bodo kar sami od sebe, na podlagi nekakšne notranje strokovne motivacije in pedagoškega erosa izumljali metode, je seveda znanstvena fantastika najslabše vrste. Zato bi pričakoval, da se ob tem, ko govorimo o projektih za spodbujanje branja, hkrati več govori tudi o tem, kako opolnomočiti mentorje za kakovostno delo v sodobni stvarnosti, s sodobnimi bralci in sodobnimi metodami. To delajo vse uspešne države, v katerih se dobro zavedajo, da le veselje do branja ni dovolj. Treba je obvladati tudi bralne strategije ali bralne procese.

Urh: Ob vašem odgovoru sem pomislila na gimnazijske sošolce (res je šlo predvsem za fante), ki so bili ob esejih velikokrat deležni kritike in posledično slabše ocene na račun “napačne” interpretacije besedila. Se vam ne zdi, da tovrstna interpretacijska diktatura marsikoga odvrne od nadaljnjega raziskovanja literature?

Saksida: Ta izraz vam bom kar ukradel – interpretacijska diktatura! Res je, v slovenski gimnaziji oziroma pri slovenski maturi lahko govorimo o diktaturi tuje učenosti ali tuje interpretacije. To je v popolnem nasprotju s samo filozofijo eseja, tudi šolskega, kjer bi morali pri mladih spodbujati utemeljeno kritično razmišljanje o prebranih besedilih, odpirati nove, zanimive zorne kote, kritične pristope itd. In ne, kot se počne zdaj, zahtevati golo reprodukcijo vsebine literarnih del ob prividu nekakšne nujne objektivnosti ocenjevanja, češ da se subjektivnih esejev ne da ustrezno ocenjevati. Dobro, da ste omenili fante – fantje so, kar se tega tiče, tako ali tako trn v peti šolstva, ne samo pri nas. Kako fante navdušiti, da bodo vzeli šolske vsebine zares, da bomo pri njih razvijali to, čemur Angleži rečejo *engagement*, zavzetost? Zagotovo ne tako, da jim bomo predpisali točno določene korake, po katerih morajo biti ustvarjalni. To mulcev ne zanima. Tu je zanimiv rap, ki je v resnici fantovska kultura. Če se vprašamo, koliko je ženskih izvajalk te zvrsti glasbe, jih bomo prešteli na prste v primerjavi s stotinami mladih raperjev. Zakaj je tako? O tem sem se z raperji veliko

pogovarjal in prišli smo do zaključka, da verjetno prav zaradi kulture spopada, dokazovanja, kdo je boljši, kdo zna kaj povedati bolje. Nekaj tega prenesti v šolski prostor, še posebej v delo s književnimi besedili, bi bilo lahko zelo zanimivo. Ne pa strukturirati eseja na maturi kot nizanje predvidljivih odgovorov na vnaprej zastavljena vprašanja.

Urh: Ravno te dni je poslanka Državnega zbora, celo podpredsednica ene največjih strank in članica Odbora za izobraževanje, znanost, šport in mladino čivknila, da se sprašuje, zakaj je bralna značka v osnovnih šolah obvezna. "Ker to zamorjenost z bralno značko, ki zasleduje osnovni cilj vzgojiti bralca, ki bo rad bral vse življenje, opazujem pri otrocih že uhuhu let ..." je zapisala. Kaj nam to pove o splošnem odnosu do branja v naši državi? Saj to je le eno mnenje, bi kdo dejal, a vendar, kaj nam pove, da lahko nekdo, ki ima politično funkcijo, kjer ves čas poteka boj za glasove, izreče kaj takega in se ne boji izgube podpore?

Saksida: Ne zdi se mi najbolje, da se politične stranke vmešavajo v strokovna vprašanja, takih reči smo bili vajeni v totalitarizmu, ko je bilo treba presojati učne programe na podlagi politične primernosti. Upam, da smo to presegli. Poleg tega je v zapisu poslanke tudi nekaj čudnih formulacij: bralna značka recimo ni obvezna, kot trdi. Ne glede na to se je po drugi strani treba vprašati, ali bralna značka – takšna, kot je zdaj – dosega svoj namen. Ali bi jo bilo nujno posodobiti z modernimi pristopi, npr. z upoštevanjem nacionalne strategije za razvoj pismenosti v Sloveniji? Bralna značka ima bogato tradicijo, odpirala je polje pogovora v smer bralčeve svobode, koliko je dandanes še aktualno motivacijsko sredstvo ali ustrezen projekt za spodbujanje branja, pa je zame precej zahtevno in pomembno vprašanje, a ne politično, temveč strokovno.

Urh: Kaj pa so glavne pomanjkljivosti, gre prav za pomanjkanje mentorstva samih mentorjev?

Saksida: Ja, tako je. Bralna značka kot agencija za obiske pisateljev po šolah in skladišče priznanj nima pravega smisla. To bi lahko delali pisatelji tudi sami ali pa kdor koli drug. Bistveno, kar bralni znački manjka, je temeljito delo z mentorji. Pokazati mentorjem primere dobre prakse, načine obravnave določenih knjig, z njimi razpravljati o tem, kako brati literarno besedilo, kako uporabljati smiselne in obvladljive priporočilne sezname za branje, kako v projekte spodbujanja branja uvajati nove govorice ali nove formate, kot se danes reče. Recimo, kako priti do klasike s pomočjo rapa,

metala, filma, videa, lutkovne predstave ... Koliko od tega počne bralna značka, naj se vprašajo mentorji bralne značke sami.

Urh: Na posvetu, ki ga je organizirala Narodna in univerzitetna knjižnica, ste v svojem prispevku obravnavali, kako prepoznati in brati kakovostno slikanico. Lahko tule na kratko povzamete osnovne nasvete, glede na to, da je vprašanje zelo pomembno, saj je slikanica praviloma prvi otrokov stik z literarno umetnostjo?

Saksida: Če poskusim na kratko: vedno najprej presojamo kakovost dveh plasti slikanice. Najprej je pred nami besedno sporočilo, pri katerem lahko govorimo o kompleksnosti, mnogotematskosti, navsezadnje tudi o naslovniški odprtosti. Kakovostno slikaniško besedilo pove nekaj otroku in nekaj zrelemu, bralno razvitemu odraslemu bralcu. Druga plast je kakovost likovne govorice; tretjo plast predstavlja interakcija med besedilom in sliko, se pravi, kako beseda dopolnjuje, nadgrajuje in morda celo nasprotuje podobi ali obratno. Pri slikanicah se je tako kot pri mladinskih romanih in tudi pri literaturi za odrasle treba izogibati vnaprejšnji všečnosti, ljubkosti, stereotipom in modnim temam, tako v besedi kot v podobi. Med takimi modnimi temami v sodobni slovenski slikanici so v tem času priljubljeni begunci, drugačnost ... Saj ne trdim, da te teme niso pomembne, ampak narediti slikanico izključno z namenom, da se obravnava trenutno aktualno vsebino, se zdi problematično. Tudi čisto klasične pravljичne teme so lahko v moderni slikanici sijajno upovedane, ne samo to, celo klasična literatura najde primerno mesto v njej, kot smo videli ob zadnji nagradi Kristine Brenkove, ki je šla v roke Petru Škerlu za njegovo likovno interpretacijo *Skodelice kave* Ivana Cankarja. Tu bomo težko prepoznali kakšno modno temo. Ampak ilustrator jo je znal nadgraditi čisto po svoje, zato je delo postalo naslovniško univerzalno. Delo, ki ni bilo napisano za otroke, je, tako mi pravijo tudi mentorji, zdaj mogoče kakovostno obravnavati že v osnovni šoli.

Urh: Pri vašem raziskovalnem delu veliko pozornosti namenjate mladinski poeziji in dramatiki. Kakšen je njun položaj v širšem sistemu mladinske književnosti?

Saksida: Kar se mladinske poezije tiče, sva nekaj besed že rekla; v zadnjih letih se dogaja pozitiven premik h kakovosti. Mladinska dramatika je tu nekoliko bolj na obrobju, kar ni nič novega, od nekdanje je bila manj vidna

zvrst v primerjavi z drugima dvema. Kljub temu imamo v zadnjem času nekaj dobrih avtorjev, na primer Ferija Lainščka, Bino Štampe Žmavc, Milana Jesiha in še koga. Tudi v šolskem prostoru poskušamo mladinski dramatiki dajati veljavo od klasike do sodobnosti in otroke seznanjamo tudi z avtorji, kot sta Pavel Golia ali Leopold Suhodolčan. V izbor knjig za Cankarjevo tekmovanje smo pred nekaj leti uvrstili igro Bine Štampe Žmavc *O kuri, ki je izmaknila pesem*, na katero so se otroci imenitno odzvali. Dramatiki skušajmo nameniti ustrezno mesto in jo potegniti iz sence njenih večjih ali pomembnejših sestra, pripovedništva in poezije.

Urh: Ko se človek pogovarja z vami, ne more mimo vprašanja: v čem je temeljni problem problemskih del v mladinski književnosti? Kakšna je razlika med primerno in neprimerno oziroma dobro ali slabo problemsko literaturo?

Saksida: Problemska literatura je zelo kompleksen, ne le literarni, ampak tudi družbeni problem. Zakaj? To izhaja iz komunikacijske naravnosti ali komunikacijske opredelitve književnosti. Če književnost jemljemo kot dejanje sporazumevanja, znotraj katerega nekdo za nekoga nekaj napiše z namenom, da bi ta o temi razmislil, se o njej pogovarjal, če torej književnost ni slonokoščeni stolp, ki se mu moramo smrtniki približevati po kolenih, potem je logično, da problemska literatura povzroča probleme interpretativni skupnosti, ki se o literaturi pogovarja. Ne povzroča jih samo zaradi tabujskih ali manj prijetnih tem v književnosti sami in ne povzroča jih samo bralcu, ki kot individualni naslovnik bere o smrti, sovraštvu, nasilju, vojni, drugačnosti, zasvojenosti in kar je še takih tem. Mimogrede, danes ni več teme, ki ne bi bila obdelana tudi v mladinski literaturi. Veliko časa sta bili taki "prepovedani" temi politika in religija; danes ju najdemo tudi v domači mladinski književnosti. Problemska literatura povzroča probleme tudi v družbenem kontekstu, ki izhaja iz predpostavke, kaj je ali naj bi bilo za otroke sprejemljivo. Te predpostavke so seveda izrazito ideološke, izvirajo lahko iz pojmovanja otroka, češ: otroci so naivni, nedolžni, ničesar ne razumejo in ne smemo jih izpostavljati težkim temam, lahko pa izvirajo iz še širših, celo političnih ideologij. Predvsem je pri tem pomembno vprašanje, kakšen tip družbe si želimo: družbo, v kateri se o nekaterih stvareh preprosto ne sme govoriti, recimo o istospolnih družinah, ali družbo, kjer je treba spregovoriti prav o vsem. Seveda ne moremo mimo vprašanja prikaza problemskih tem. Mislim, da je temeljna razlika med mladinsko književnostjo in književnostjo za odrasle v izraziti etični narav-

nanosti mladinskega literarnega besedila. To je jedro nesporazuma, ki se je razvijal tudi v lanski polemiki, češ, ali je neka knjiga primerna za mlade bralce ali ne. Sploh ne gre za primernost knjige, gre za primernost knjige v kontekstu. Nihče takrat ni bil za to, da se kako knjigo prepove, zažge in kar je še podobnih cenzorskih gest po vzoru škofa Jegliča. Vprašanje pa je, ali je že kar vsaka problemska knjiga primerna za otroke. Moj odgovor je ne. Še posebej ne, če v njej ni jasne etične opredelitve do problema. Določiti kriterije za izbiro in načine obravnave mladinske problemske literature je med drugim sijajna tema za pogovor, ki ga tako zelo pogrešam.

Urh: V delu *Kla kla klasika* z raperjem Rokom Terkajem - Trkajem raziskujete nove komunikacijske potenciale klasike skozi rap. Kako je nastala ideja za tak projekt?

Saksida: Ideja se je porodila urednici na založbi, ki je predlagala, da bi izdali novo antologijo klasičnih besedil za mlade bralce. Takoj sem zastrigel z ušesi, ker sem se zbal, da bo nastala zanje popolnoma nezanimiva knjiga. Potem smo prišli do ideje, da bi Rok Terkaj poskusil z uglasbitvami klasike. Na začetku sem si predstavljal, da bo Trkaj zgolj interpretativno povedal to ali ono pesem v spremljavi raperskih *beatov*, kot bi rekli raperji. Ampak Trkaj seveda ne bi bil Trkaj, če ne bi rekel: "Veš kaj, to so fantje že napisali, jaz bom naredil po svoje!" In je ustvaril vrsto predelav in parodij, uporabil je izrazito ustvarjalne pristope, s katerimi je aktualiziral sporočila pesniške klasike: ljudske pesmi, Vodnika, Prešerna in drugih. Postavil jih je v sodobni čas, nekatere pesmi je ohranil takšne, kot so, in jih le "podložil" z modernimi ritmi. Taka je recimo sijajna Prešernova *Glosa* na podlagi *trapa*, razlomljenega, rahlo dekadentnega *beata*, kot pravi Rok. Neverjetno je, da pesniško besedilo, ki bo kmalu staro dvesto let, tako dobro deluje v povsem modernem ritmu. In najboljše slavistke, ki si seveda upajo *Kla kla klasiko* dati za domače branje, mi povedo, da otroci, posebej fantje, neizmerno uživajo, ko lahko na primer *Žebljarsko* odrapajo po svoje. Vprašajva se, kolikokrat mora mladi bralec prebrati Župančiča, če hoče napisati svojo *Žebljarsko*: "od štirih do ene so table zelene, so krede rumene ..." Kar precejkrat – in v tem je tudi smisel. Poleg tega ustvari svojo interpretacijo klasičnega dela v sodobnem času, kar tudi ni nebistveno.

Urh: Se pravi so tudi fantje končno našli točko identifikacije v literaturi?

Saksida: Če bi hotel to trditi na ravni dejstev, bi morali narediti raziskavo, ampak na prvi pogled zagotovo kaže tako; imamo celo nekaj empiričnih

dokazov. Založba je na primer priredila natečaj na podlagi te knjige in prijavljali so se fantje, ki so pisali svoje rape, svoje interpretacije klasike, kar pomeni, da se je premik očitno zgodil.

Urh: Se pravi, da jih je delo motiviralo?

Saksida: Na moje veselje: ja.

Urh: V enem od nastopov, mislim, da v Mestni knjižnici Kranj, ste dejali, da je bilo prvo srečanje s Trkajem takšno, kot bi se v puščavi srečala polarna lisica in delfin. Kako naj si bralci predstavljamo takšno nenavadno srečanje in kakšno je bilo videti združevanje na videz tako raznolikih svetov?

Saksida: Ko je padla odločitev, da bomo projekt izpeljali, je urednica sklicala prvo ustvarjalno srečanje. Predstavljajte si Trkaja s telefonom, s kapo na glavi in v *hoodiju*, mene pa z nalivnikom in kravato. To je bilo res srečanje dveh svetov, ki na prvi pogled nimata pravzaprav nič skupnega. Jaz, učitelj književnosti, vodja raznih komisij in žirij, utelešenje šolskega sistema in njegova strašljiva metafora, in Trkaj, otrok hip-hip kulture, ki se v življenju ni premaknil iz svojega Savskega naselja, kjer igra košarko in svoje ritme piše na klopci. Potem sva se začela pogovarjati o poeziji, o rapu – Trkaj me je navdušil za to zvrst, rekel je, da se moram izobraziti tudi na tem področju, če hočem delati z njim. Dal mi je torej domačo nalogo in jaz sem jo pridno naredil. Ugotovila sva, da čeprav so govorice zelo različne in čeprav to, kar govori Vodnik ali Prešeren, na ravni izraza nima kaj dosti skupnega s tem, kar govorijo Trkaj, Emkej, Nipke, Matter, Ghet ali Drill, ostajajo razpoloženje, občutja in temeljna vprašanja v resnici ista.

Urh: Obiskovalci so bili menda navdušeni, kakšni pa so vaši vtisi? Mislite, da je takšnih obliterarnih dogodkov za mlade dovolj?

Saksida: Najbrž ne. S takimi nastopi in s takimi oblikami razvijanja branja je tako kot z ljubeznijo: nikoli je ni dovolj.

Urh: V zadnjih letih narašča število inovativnih interpretacij klasike, recimo *SLOLvenski klasiki* (letos menda dobimo 2. del), Cankar v stripu, vaša *Kla kla klasika*, na zadnjem knjižnem sejmu je bila za knjigo leta imenovana še ena stripovska obdelava Cankarja *Podobe iz življenja* Blaža Vurnika in Zorana Smiljanica. Kolikšen delež takšnih knjig zares ustrezno revitalizira klasiko in koliko je klišajske popularizacije oziroma kakšna je meja med njima?

Saksida: Dobro vprašanje. Gre za vprašanje cilja ali namena adaptacije. Pri Pižami je že tako: če hočemo brati njegovega Cankarja, njegov obračun s *Peharjem suhih hrušk*, kot pravi, potem moramo veliko vedeti o literaturi, da vse razumemo – v delu najdemo navezave na Harryja Potterja ... Če se zdi tovrstna adaptacija ali predelava mentorju ali mlademu bralcu *kul* samo zaradi tega, ker uporablja drug (stripovski) jezik, vidim v tem velik in resen problem, saj prinaša pomensko krnitev klasike. Pri adaptacijah je velika odgovornost ne le avtorjev in urednikov, temveč tudi mentorjev branja, da znajo opredeliti funkcijo in načine prenosov klasičnega besedila v moderno izrazje.

Urh: Eden vaših zadnjih projektov je zbirka *Pesem sem*, ki ste jo pripravili v sodelovanju z Alešem Štegrom. V spremni besedi ste zapisali: "Pesem govori v tišini in žari iz teme." Kakšne možnosti sploh ima danes poezija ob vseh digitalnih "motilcih pozornosti", ki so jim mladi izpostavljeni?

Saksida: To je vprašanje odločitve slehernega bralca. Ali bo kar naprej *online*, če rečemo v modernem jeziku, ali pa bo naredil tako, kot je pred časom povedala moja kolegica knjižničarka, ko je rekla: "Branje je odločitev za tišino. Za umiritev." Sam si včasih rečem: "Ne bom pogledal elektronske pošte, ugasnil bom telefon, in bom samo bral. Vzel si bom uro ali dve za branje, za študij strokovne literature ali za pisanje, ker je ta čas moj čas". To je prvi korak v literaturo na sploh, v poezijo pa še posebej. Poezija s svojo zapletenostjo, s svojo kristalizacijo pomena in s tem, da te ne vabi v zgodbo tako kot pripoved zahteva še toliko večjo zatopljenost. Mladi bralec mora sprejeti odločitev: "Zdaj bom bral pesem ali listal po knjigi in videl, kaj me navduši, se v to poglobil ..." To pomeni, da je poezija, kakor jo tudi prikazujeva z Alešem Štegrom v antologiji *Pesem sem*, nekakšna subverzija, oporekanje moderni razpršenosti pozornosti. Želi potegniti bralca, včasih tudi s kombinacijo rahlo provokativnega pristopa na ravni oblikovanja, želi ga povabiti k temu, da ob besedilu razmisli o samem sebi, o svetu, v katerem živi ... Zato pesmi razporejava v tri razdelke: prvi prinaša verze o čustvih, predvsem o ljubezni, drugi bralca pelje v nenavadne pesniške pokrajine, tretji je razdelek upora in ustvarjalnosti – drugo brez prvega v resnici ni možno. Oblikovalka Maja Licul je na eni od predstavitev izrekla imenitno misel: "Kaj je značilnost mladih? Upor, nemir in iskanje odgovorov – in vse to je tudi poezija."

Urh: Teme, ki ste jih našteali, nagovarjajo mlade, hkrati pa delo že s svojo obliko opozarja na dialoško naravnost poezije. V stripovskih oblakih

ob pesmih se namreč pojavljajo vprašanja in nagovori, ki bralca vabijo, naj vstopi in se individualno angažira. Zbirka je zanimiva tudi zato, ker je namenjena nekoliko starejšim otrokom. Mislim, da bo tudi s to zbirko, kot že prej s *Klasiko*, poezija pridobila marsikaterega novega mladega bralca.

Saksida: Upajmo! Z Alešem sva želela, da bi bralci s pesmimi komunicirali, kar je oblikovalki z obliko, ki jo omenjate, sijajno uspelo. Nekateri pravijo, da gre za stripe, drugi, da so oblački nekakšni SMS-ji. Forma je takšna ali drugačna; z Alešem poskuša odstirati ključna vprašanja, ki se ob poeziji bralcu lahko zastavljajo. Kje so meje bralčeve svobode? Kako prevajati poezijo, kako jo ustvarjati? Kaj so posamezne stilne prvine v pesništvu? Kje so torej stezice, ki vodijo v tkivo, ki mu rečemo pesem? Predvsem torej poskuša odpirati vrata, ne pa ponujati natančnih odgovorov in definicij. Poezija je zastavljanje vprašanj.

Urh: Kakšni so vaši načrti za prihodnost, lahko pričakujemo še kakšen izlet v glasbene vode?

Saksida: S Trkajem ravnokar pripravlja novo knjigo. Njen delavni naslov bi lahko bil *Mala kla kla klasika*, lotila se bova raperske predelave najbolj klasičnih otroških pesmi. Delo bo namenjeno otrokom prvega in deloma drugega triletja osnovne šole. Rok je že predelal Župančičevo *Pismo*, znamenito *Hudo mravljico* in še kaj. Aktualiziral bo najbolj znane klasične pesmi, od otroških ljudskih zafrkljivk in izštevank prek Stritarja, Župančiča in naprej, vključila bova tudi nekatera sodobna besedila. Tudi meni eno najljubših pesmi iz sodobne otroške poezije *Le pogumno, le za mano* Anje Štefan, nad katero je bil Rok zelo navdušen, saj ga je spomnila na taborništvo, na sodelovanje. Pravzaprav je neverjetno, da se raper Trkajeva kalibra loteva otroške poezije izpod peresa izjemne Anje Štefan. To je sijajna komunikacija med svetovi, ki so na videz svetlobna leta oddaljeni, a so si v resnici zelo blizu.

Sodobna slovenska poezija



Kristian Koželj

Oglje na papir

sveta barbara

drobna gesta,
komaj zaznavna,
sredi tega opustošenega kraja,
in nedoločljivi zvoki – kot prisluh,
kot ječanje duhov ovdovelih pomladi.
raztelesiti se,
kot je človek raztelesil te sklade skal,
grebsti po tvojih žilah,
se je takrat zdelo dobra ideja.
v tistem trenutku sva bila:
lika iz skoraj groteskne
von trierjeve zgodbe.
tisoč rok se požene
iz teh tal, sten, stropov
in naju potisne globlje skupaj;
in tvoje ime, ki ga tukaj
s pobožno predanostjo
izreka vsak kamen.

potem rez. konec.
menjava scene in luči.
in čaj – enako grenek
kot prah tam spodaj.

knjigi

če bi dva predmeta,
reciva knjigi,
prosto padali v vakuumu,
kjer ni trenja;
dolgo padali –
težko si je zamisliti tak vakuum –
bi se počasi približevali
druga drugi,
se končno dotaknili
in takoj odbili – čisto malo,
se spet dotaknili in odbili;
vsakič manj
in tako skozi naslednjo nepredstavljivost,
dokler vsa kinetična energija
ne bi postala toplota
in bi zgoreli
ali v nekem drugem vakuumu
grela druga drugo.
če bi dva človeka
prosto padala v vakuumu ...

... povej, kaj bereš te dni?

dia de los muertos

leživa
in ti pripoveduješ o dnevu mrtvih,
ki si ga preživela v gvatemali.
kako se tam ljudje zberejo ob grobovih,
prinesejo hrano in pijačo
in vse delijo s predniki in med seboj.
v zrak spustijo ogromne zmaje
iz pisanega papirja.
umrli se naselijo na njih,
morda ležejo in si pripovedujejo zgodbe
kot zdajle midva,
in so vsi časi in vse zgodbe hkrati.
včasih kateri od zmajev
zaječi in se prelomi pod njihovo težo
in živi spodaj zaječijo in zajočejo,
kot bi duše ponovno izgubile
domovanje na tem svetu.
pripoveduješ,
moja koža pa se tanjša,
svetloba jo preseva
in žari v mnogih barvah.
iz telesa se izprede nitka
in se zaplete med tvoje drobne prste.

*

nekdo je moral prvi izreči
bodi svetloba,
nekdo je moral.
in kar koli je bilo pred tem,
je v ušesih tistih, ki so ga slišali,
zažarelo.
kaplje rose so pognale med porami asfalta,
vrane so zaprhutale vse oranžne od jutra,
pes je v odsevu jasne luže spoznal,
da ni človek.
in tista stara roka je s pločnika
švignila kvišku, ujela tvojo in rekla:
rad te imam. kot sina.
nikoli nisem imel sina.
a če bi ga imel,
bi ga imel rad kot tebe.

pomladna

ko temperature ponoči nehajo siliti pod ničlo
in vključijo mestni vodomert z devetimi curki
in trg zasmrdi po bromu, na sečišču dveh cest,
ki mu stari še vedno ljubkovalno rečejo ezl ek,
naročim krostato iz jagod in rabarbare
z žlico kisle smetane in šampanjec
in zaslišim, da je tvoja boljša.
verjetno res, stvari so imele navado
postajati boljše ob zvenu tvojega glasu,
kakor očiščenega vseh,
ki so ti v posteljico poleg imena
položili še frustracije, občasne nevroze,
pogrizenе nohte;
oče, ki je obupno želel sina
in se ga je tisto aprilsko noč napil na smrt,
menda kljub vsemu zaradi veselja,
in drugi klišeji, zaradi katerih z leti naš zadah
vedno manj diši po jagodah in rabarbari.
še vedno so ljudje, ki stopajo za tvojimi koraki,
kot da si ubežna boginja iz morske pene,
nevajena, da je svet včasih tudi kámen,
in tisti, ki na predzadnji strani
časopisa s padajočo naklado
ob pogledu na tvojo dva krat ena črno-belo
fotografijo pomislijo: škoda, pa tako mlada je bila.

kako si

kadar zarišeš krog s kredo
in kradeš polja drugim krogom,
kadar se posedaš in se podiraš
in použiješ vasi in zgodbe in oči,
kadar te razpiha v sivo črno draperijo
od jugozahoda proti severu,
od obale k drugi obali,
kadar samo razmažeš barve
z nekaj tjavendan zamahi,
kadar se nasloniš na
kakšen trhel nočni verz
in zavzdihneš in rečeš
samo zavzdihnila sem
samo zavzdihnila sem

daršan

I.

bosa stopaš
v mraku čez
manikarnika ghat
v belem sariju
z vencem rož
okrog vratu
v vedno gostejšem
zraku z okusom
po dimu
po lesu
po pepelu
po očetu
njegova siva dlan
se zajé
med
tvoje
bele
niti

II.

nedotaknjena
prideš v tempelj
pomešana
s potnimi hlapi
s težkim kadihom
s postanim sadjem
s sandalovino
k nogam
naključnega
boga položiš
svoj prasad
tvoj popek počí
lokvanj se razpre
ves rosen in dišeč
ko te
blagoslovi
s svojim
rilcem

III.

bosa se zjutraj
vračaš po isti poti
v kraljevem
sariju v zlatu
grmade še
slabotno tlijo
pod tvojimi
stopali zacvrči
žerjavica
prideš do reke
odvržeš svilo
streseš nakit
v beračevo posodo
zabredeš v vodo
do kolen
do pasu
do glave
izpereš
večerni
pepel
in nočni
blagoslov

oglje na papir

če v katerem koli mestu
s skicirko v rokah
sedeš na rečni breg
in je zgodnja pomlad
in točno tista ura
ko se sonce skozi
vrzeli v drevesnih krošnjah
zlomi pod določenim kotom
dobijo odsevi na gladini
podobe obrazov
ki so ti veliko govorili
o ljubezni
preden so odšli
v tistem trenutku
je vsako obrežje
manikarnika ghat
in vsaka reka ganges
in so velike želve
ki se hranijo z ožganimi
ostanki trupel
na praznem listu
vadiš svoj podpis
čeprav ti je ime neznano
nisi ta dlan stopalo
roka ne obraz
kateri koli del sebe
niti druga parafraza
ali citat
lunaparki samostani
in kurbišča so te naučili
da življenja ne moreš
užiti v eni sami noči
ko se boš kasneje
vzpenjal po kamniti škarpi
in se ti bo okoli gležnjev
ovijalo robidovje
bo najmlajši od obrazov

dobil glas
tvoje ime bo pljusnilo ob kamen
in za hip te bo imelo
da bi se ozrl

**Sodobna
slovenska
poezija**



Sergej Harlamov

Rentgenska slika
nekega zakona

Prolog

ritual
ki prekine vsakdanjost
je prozornejši od ritualov
vsakdanjosti

je možnost odpora
ravno v ritualiziranju

PREKINITEV

Prva slika

filtrirana nostalgija
zbledele fotografije

na njej tovarniški stroj
na vrhuncu
svoje produktivnosti

vklučen v isto omrežje
na isti fotografiji

gospodinjski aparat
na samem začetku
svoje obratovalne dobe

med njima polobla
prepustne membrane

v njej kot ksenomorf spol
še nezajezen s platnicami
matične knjige

zunaj fotografije
pogled arheologa

ki vidi
zgolj še odnose
med rečmi

kako se igrajo z anatomijo
in usodo ljudi

Druga slika

zaloputnejo se
pločevinaste čeljusti diane
tako je sklenjen ceremonial

v njih priprto krilo
kakor zastava
plapola čez makadam

Epilog

zavedno si ostala nevesta
slavnostno prenešana naokrog in čez prag

še v svojih predsmrtnih blodnjah ujeta
med stene doma in njihov ritual

Poet in polis
(Evakuacijski načrt črk)

*Moja možnost
je zunaj, tu; in
je slovnična.*
Karlo Hmeljak, *Tiran sreče, Krčrk*

dovolj mi je
zapovedi
izpovedovanja
ker sočustvujem s tabo
bralec¹
se ne bom skušal
niti vživeti vase
samo pretvarjal se bom
kot pikaro
iz dneva v dan
s strani do strani in naprej
segal k ustom
da bi izpljunila ali pljunila
neko geslo ali gesto
ki bi zmogla
preživeti in zgrabiti
robove predalov
in se z njimi izvleči
na edini način ki obstaja
od zunaj navzven

noben tragiški junak nisem
nobenega zbora ne nagovarjam
jaz pišem
in ko pišem
ne prisluhnem njegovemu svetu
z njim se soočam
vsaj na papirju
kjer je najbolj neosebno

¹ poslušalec

dobeseden
kot ukaz
izvršen a ne tudi izpolnjen
s kakršnim koli glasom

nobene zasebnosti nimam
zarobljen sem
do golega otoka živega telesa
ki ne more biti
nič več
od fosiliziranega odtisa nečesa
kar bi se me moralo tikati
a zmeraj znova odpisano
zgolj potegne
neslišno in neuslišano
črko črto

Pogubljen v lunaparku

na začetku
je bila reč
ki ni mogla iz reči
ali izreči
ne nebesede
ne obsedeti
na desnici kogar koli

postala je mlin na veter
gluhi telefon
razuzdani trojanski konj
ki prenaša

gospodarje
dovolj čuječne in poslušne
da si jim ni treba mazati čevljev
z drobovino tistih
ki so padli

zaradi nje
in za njo

izstradanec
zadavi izstradanca
za kos kruha je žival

kdor ju je sopostavil
in motiviral z drobtinami
je ustvaril pošast

vsi
smo prestrašeni pred njo
in nihče
se ne počuti več toliko nedolžnega
da bi si upal prvi zalučati kamen
zdaj ga nakupujemo
za strelni zid

ki bi zmogel odbiti
naboje vsakega kalibra

včasih
se kakšen odkruši
od bremena
ki ga nosi
pritlehni glas prepiha
ga raznese
po ulici
da pokosi
dobromisleče
in nič hudega sluteče
mimoidoče

nato ga
kos za kosom
skušajo spet sestaviti
v monolitni mozaik zidu
kot svarilo ali opravičilo
in se prepirajo
o kuri in jajcu

medtem
pa tekoči trak
še naprej nemoteno melje
vrtiljake želja
kot rusko ruleto
da zavaruje svet igral
z živim ščitom tistih
ki so ostali brez svojega obraza
pred vrati dvorane zrcal

se stavbe spreminjajo v muzeje
crkovanja
in arhive
črkovanja
črepinjskih sodb
o tem

kar ne prihaja iz reči
in se ne more izreči
z nobeno drugo prispodobo kot

*edina stvarnost
filmskega traku
je trenutek
ko počí*

Na/govor ali The Answering Machine

I.

namesto tebe bom stopil kamor si sam ne upaš
v svoje čevlje

II.

za vsakim glasom lorelaj
in ti ki ga posnemaš

v vsaki podobi tisoče sonc
in ti ki mečeš senco

III.

vsaka prevara je odkrita
če ne
ni prevara

IV.

doživel si posilstvo iniciacije
če mi verjameš ali ne
se je že ponovilo

Izbristritev

(Komentar k Hypomnemati)

obnavljal sem temelje pisanja
in snemal podobe
neke govorice

toda še praznim in utrganim listom
sta bili zmotno pripisani možnost
in moč izreka

mene
pa je ustroj stihov
kot zmeraj zgolj zapisal

odpovedovanju

**Sodobna
slovenska
proza**



Lucija Stepančič

Kar od nekod

*Dokaz, da posmrtno življenje ne obstaja?
Mrtvi nam ne pošiljajo selfijev.*

Šala, slišana na radiu 3. septembra 2018

1.

Ponavadi niti ne pomislimo, koliko ljudi gre na oni svet, ne da bi za sabo pustili eno samo uporabno portretno fotografijo. Tako, ki bo častno zastopala pokojnika v mrliški vežici. Kar je še posebej pomembno, odkar so žarni pokopi v veliki večini. Jaz sem tu zato, da me obletavajo zbegane vdove in vdovci, vnuki in pravnuki na lovu za slikovnim materialom. Fotografijam za osebne izkaznice se izogibamo in niti med žalujočimi ostalimi ga ni, ki tega ne bi razumel. Tako kot so po drugi strani neuporabni posnetki, na katerih se rajnki preveč na široko režijo, nosijo smučarske kape, kape s šiltom ali sončna očala. Ni si težko predstavljati lova, ki sledi: paničnega brskanja po predalih, plenjenja po družinskih albumih, pogosto v znamenju medsebojnega obtoževanja zaradi brezbržnosti in šlamparije. Če že kje, se tukaj vidi, da človek v resnici ni nikoli pripravljen na smrt, niti on sam niti njegovi sorodniki. Tri četrtine fotk, ki pridejo na mojo pisalno

mizo v fizični obliki, ima na zadnji strani sledove lepila ali pa nosijo sledi dolgotrajnega nemarnega valjanja med navlako. Še vedno prevladujejo analogne fotografije, kar je razumljivo, svojci svojim umrlim radi privoščijo malo boljši videz, obraz izpred mnogo let, fotografska tehnika pa očitno nikogar ne skrbi, tu je skorajda vsakdo površen, da je groza. Začuda podobno neugledno učinkujejo tudi fotke, poslane po elektronski pošti, tudi te me spominjajo na žrtve pregona, kot bi bile nenadoma in zlonamerno ugrabljene iz svojega brezskrbnega bivanja.

Motivika vseh teh upodobitev je čisto druga stvar. V veliki večini je idilično praznična, na fotkah s pokojniki sije sonce, rajniki pa pozirajo ob sijoči morski obali, ob vikendicah, na smučiščih, na gorskih poteh, ob turističnih znamenitostih, na gostilniških vrtovih. In česa vsega ne znajo! Vedno prav oni najdejo največjega jurčka! Nanje se vedno obešajo najlepše punce, tudi po dve hkrati, da ne bo trpela simetrija. Iztrgani so bili iz raja, da bi odšli – kam? V *bulše življenje*, kot je govorila moja nončka, ali *k počitku*, kot se še vedno zapiše kakšnemu raztresenemu osmrtničarju. Kamor koli že, najprej pristanejo na mizah v sosednjem prostoru, njihovo tišino razločno čutim skozi vrsto vrat. Ne morem si kaj, da si ne bi predstavljal, da vse vejo in ničesar ne povejo, čeprav imajo morda karseda različne razloge za ta molk. Iz užaljenosti, ker se zunaj vse nadaljuje brez njih? Ali iz neskončne utrujenosti, ki te zajame, da bi se lahko v miru začel razkrajati?

Tukaj bi si človek lahko izmišljeval zgodbe. Ampak se dogajajo same od sebe. In to precej hitro, druga za drugo. Anja je hitro začela računati na to, da bo slišala vsak dan kaj novega. Okoli ženskih portretov je razumljivo več zapletov kot okrog moških in so tudi zanimivejši, da ne rečem že kar sočni. Med boljšimi je bila fora o devetdesetletnici, ki si je posebej zaželela, da bi bila ob trugi njena slika iz mladosti. Nič čudnega, pri dvajsetih je bila videti, če portretist ni lagal, kot cesarica Sisi, pa še vse tiste lase si je počesala natanko tako kot ona. Da o romantični pokrajini v ozadju niti ne govorim, v bistvu je bila ravno prava za zraven. Njenim hčeram, vsaka od njih je bila že kar poštena matora, trikrat starejša od mame na sliki, je bilo sicer nerodno, ampak če dobro premislim, zakaj pa ne? Eno od njih sem mimogrede slišal zavzdihniti: "Naša mama je bila pač tako rada lepa."

Pa tako so mi vsi težili, da zlepa ne bom dobil službe, ko bom končal akademijo, in da je bil študij, tako kot vsa humanistika, stran vržen čas. Zdaj pa ne le da se lahko igram pravicato lastno gospodinjstvo, ampak sem tudi že vse bolj podoben nekakšnemu fotru, ki je poročen že trideset let. Sorodniki so vsi zadovoljni, kako odgovoren sem postal, vsakdanja rutina s konkretnimi zadolžitvami mi po njihovem še kako koristi. Kot se govori,

mi nihče več ne bi pripisal, da sem bil vedno prava zguba, vnaprej odpisan, problematičen mulc, da so pri meni že pri trinajstih našli cigarete, da sem malo kasneje že poviseval na Metelkovi, potem pa šel še študirat nekaj čisto čudnega. Pa ko bi se naučil vsaj risati, tako da bi bili tisti na portretih podobni samim sebi, ampak ne, neke kracarije sem se šel, nori prfoksi pa so to kar odobravali, verjetno zato, ker sami tega niso znali nič boljše. Po mnenju teh istih sorodnikov je tale pogrebni zavod prava rešitev zame, kar na novo da sem zaživel. In tudi, kot slišim že bolj potiho in za hrbtom, popravil sem se. V tem smislu seveda, da nisem več tako zelo presuh. No, pri nečakih, ki sta stara deset in enajst, sem pridobil izjemno veljavo, okrog mene si prizadevata zavohati formalin. Tudi njun rating med smrkavci se je zvišal (nima vsak strica, ki smrdi po mrtvašnici) in prav očitno si prizadevata zavohati nekaj podobnega okrog mene. Prav posebej zanju sem si izmislil nekaj zgodb o nočnih dežurstvih, v katerih ne manjka sumljivih šumov, rok, ki kar naenkrat bingljajo izpod rjuhe, čeprav vem, da sem jih sam naravnal, kot je treba, in seveda mrličev, ki jih najdem obrnjene v nasprotno smer, kot sem jih pustil. Vampirjev niti ni toliko, samo dva ali trije na teden, smo pa ravno včeraj pokopali izjemno lepo vampirko. Ko jim zabijam kol v srce, jih morajo držati trije kolegi. Lahko bi jih sicer pustili na soncu in bi se jih prav tako znebili, ampak potem bi strašno smrdelo po vsem mestu. Mala dva tudi že zdavnaj vesta, da to počnemo v kleti, ki je zbetonirana kot atomsko zaklonišče, ker stvari tako grozovito, nečloveško tulijo. Moj brat, ki servisira računalnike, je postal še bolj nezanimiv; kot bi ga moj sumljivi uspeh dodatno razbarval.

Kako sem prišel tja? Potrebovali so honorarnega fotografa ali pa za polni delovni čas takega, ki bi po potrebi prijel tudi za vsako drugo delo. Javil sem se na razpis in jim pokazal diplomo z likovne akademije. So kar verjeli, da zna slikar uporabljati *Photo Shop*, meni pa ni bilo do tega, da bi jim razlagal, da tu ni nobenega pravila. Pristal sem pri službenem računalniku in skenerju. In potem? So zadovoljni z mano? So. Ponavadi me doleti še kakšna dodatna zadolžitev s področja estetike, lepopisje po trakovih vencev, cvetlične okrasitve in svetovanje strankam, ki se ne morejo odločiti glede stilističnih rešitev.

Fotografije, ki jih povečujem, so praviloma obupno neostre. Slabo osvetljene. Amaterske, kaj hočem. Pri tem si mimogrede izmišljam vse mogoče zaplete, iz gasilske fotografije bi na primer lahko izrezal napačnega človeka in bi potem tisti napačni, ko bi na pogrebu zagledal svojo sliko, zagnal celo štal (ali padel skupaj, se še nisem odločil). Ampak poslušalcem se ob sami misli na škandal na pogrebu zasvetijo oči. Tako kot jih fascinirajo

tudi kontrasti, recimo patolog, ki si med seciranjem po slušalkah predvaja poskočne viže.

So pa tudi stvari, ki jih ne pripovedujem nikomur. O zamaknjenju, ki ga doživljam pri tem delu, čisto drugače kot pri slikanju, ko smo se vsi nekaj silili, da bi bili ustvarjalni in sploh veliki umetniki. O zbranosti, kakršne vse življenje nisem poznal in ki se me loti takoj, ko sedem za računalnik. Ves svet izgine, razen fotografije, ki se mi ravno odpre. In ki skoraj nikoli ni prav nič posebnega. Z obrazom, ki bo kmalu izginil za vedno, ostaneva sama, bi rekel, da sama na svetu. Iz priložnostne fotografije, banalnega *snapshota* je treba napraviti portret, kar pomeni, da je treba najprej popraviti izrez, in to ponavadi prinese kar dosti povečevanja. Umrlega je treba vzeti iz sveta, ki ga je poznal, in obrniti vso pozornost le še na njegov obraz, da ne rečem obličje. Ko zamegljujem ozadje, se počutim že kot pravi psihopomp, ki pomaga duši, da pusti za sabo svoje zemeljsko bivanje. Ne tehtam src in ne vlečem iz pozabe starih grehov, zato pa popravljam ostrino in, kolikor gre, sledove fleša, zbalansiram barve in retuširam. Šele na fotografijah se vidi, da je žalost na dnu čisto vsakega pogleda, sodba in kazni se dogajata vsak dan že v času življenja, začuda pa je zaznavna samo z nečim tako posvetnim, kot je vrhunska fotografska tehnika. Nazadnje grem še preverit podobnost s pokojnikom, Edo mi vedno odgrne pravo rjuho, ponavadi še preden mu kar koli rečem, že ko se prikažem med vrati, ve, za koga gre. Tudi on je pravi profi, človek bi še verjel, da so mrtvi tako mirni zato, ker jim je on osebno to ukazal, čisto nič pa se ne bi čudil niti, če bi se izkazalo, da ga ubogajo zato, ker ga imajo radi.

2.

Kdo bi si mislil, da se bo Anja tako hitro navadila na zvišani življenjski standard, Anja, ki se ji še razprava *O duhovnem v umetnosti* od Kandinskega ni zdela dovolj poglobljena, ali pa, ajde, komajda dovolj dobra zanjo. Umetnost bi morala biti globoka kot filozofija, filozofija pa bi morala biti kot stroga znanost. Ali pa ravno obratno, saj ne vem več, tako kot tudi več ne vem, kam je nazadnje vtaknila strogo znanost. Ampak nekaj bo na tem, ljudje, ki morajo vsak mesec plačevati svinjsko, krivično, vnebovpijočo najemnino, in to do dneva natančno, so neprimerno večji pristaši strogosti in vlekriterijev kot dobro preskrbljeni jebivetri in urejeni filistri z donosnimi službicami. Dokler ni bilo druge možnosti, je skupaj z mano pogumno prenašala podnajemniške luknje, prelagala silne načrte nekam v prihodnost

in se tolažila z višjimi vrednotami. Preko *Flash Arta* in *Kunstforuma*, ki ju je prebiral sicer bolj zato, da ju je kritizirala, so se zdaj po mizah in stolih vse bolj opazno množili Ikejini katalogi, da o modnih revijah ne govorim.

Gazdarici je moral nekdo povedati, da sem dobil službo za nedoločen čas. Ko se je prikazala pri nama, se je od sladkobe kar cedila in od sreče toliko da ni zaplesala, podnajemnik z rednimi dohodki, mokre sanje za žensko, kot je ona, to je seveda čisto nekaj drugega od študentarije, ki ji ni za zaupat, saj vemo, kako se danes študira, kajne, kajne, kajne. Ženske njenih let so se tudi že odvadile spraševati mlade parčke, kdaj se mislijo poročiti, kar je bil seveda še dodaten plus. Za darilo nama je prinesla predpražnik in šele takrat sem opazil, da je stari res že prav sramotno zgloдан. Zdaj ko imava spodoben predpražnik, nama manjka samo še otročiček! Potem ko se je kaki dve uri pozneje le pobrala, nama je, že med vrati, dovolila, da na steno obesiva kakšne svoje slike. Saj sva diplomirana slikarja, in to oba! In, ja, če že vprašata, tudi tapete lahko vržeta dol, saj bosta sama belila!

Se je tudi Anja počutila, kot bi bila že dvajset, trideset let poročena? To sem se vprašal, ko sem iz kuhinje prinesel velik pladenj s toplimi sendviči. Zares lepa podoba copatarskega hipsterja, samo predpasnik mi je še manjkalo. Na obisku so bile Patricija in še nekaj punc, ki si jim nisem zapomnil imena. Po pričakovanjih so najprej na videz mučeniško, v resnici pa vljudnostno vzdihovale nad prihajajočimi kalorijami, potem pa toliko, da mi niso odgriznile še roke. Neverjetno, kakšen apetit imajo suhice, ki si mislijo, kako lepe so, če hodijo naokrog kot obešalniki za obleke, zmanikirano prestradane.

Kdo je pripeljal te ženščine? Naravnost iz revije *Elle*? Nazadnje sem jim zameril še to, da so hvalile velikanska platna z akademije, razobešena vsenaokoli kot na diplomskem zagovoru, tako moja kot Anjina. So sploh opazile, kako zelo nama primanjkuje originalnosti, kako napihnjena je velikopoteznost, ki sva se jo trudila razkazovati? Kako je vse preračunano na okus izpitne komisije, se pravi prfoksov? Kako sramotno sva lezla v rit svojim mentorjem in kako brezupno sva postajala njihova kloni. Sicer pa sem tudi sam vse to opazil šele zdaj, daleč od akademske valilnice.

Pred coprnici, ki so si po končani požrtiji nasmodile še džojnt, sem pobegnil v spalnico, da bi mirne duše razmišljal, ali mrtvi morda vseeno želijo spregovoriti, le pravih besed ne najdejo in so zato raje tiho, poleg tega seveda, da jih tudi govorni organi v fizičnem smislu puščajo na cedilu. Več kot sem jih videl, bolj sem bil prepričan, da so vsak v svojem filmu in da zrejo v čisto nov svet. Sploh pa je izkušnja posmrtnega tako neizrekljiva, da bodo vso večnost iskali besede zanjo. Še s fotoaparatom ji ne bi bili kos,

niti z analognim niti z digitalnim, morda so tam barve, ki si jih ne moremo predstavljati, če ne še kakšno čutilo več, ali pa razmišljanje, kot ga zmorejo samo bitja, živeča v enajstih ali sedemintridesetih dimenzijah.

Džojnt je očitno prijel, iz dnevne sobe se je kmalu zaslišalo hihitanje. Anja je nekaj pripovedovala, po glasu sodeč je prodajala moje pogrebniške štorije. Vedel sem, da jih pripoveduje popolnoma drugače kot jaz, kot nekaj tragičnega in nasploh nezaslišanega, vsemu je znala odvzeti sočnost in dvournost, obiskovalke pa so se vseeno režale kot nore. Grozljivo, ampak zavedel sem se, da se z mrtvimi razumem veliko bolje kot z živimi, tako kot pastir, ki se zna pogovarjati samo še s kravami in ovci. Prej ko grem spat, prej bo spet jutro in bom spet v pisarni. Spravil sem se spat in takoj zaspal kot ubit. Da se ne bi predobro in prehitro izmazal, pa so me v sanjah vse skupaj prišle žgečkat. Kako neumno, kar naenkrat jih je bila polna spalnica. Anja, ki je stala zraven, mi ni niti malo pomagala, da bi se jih rešil, čeprav je edina stala pri miru. Vse dokler me ni doletela erekcija in dokler ni ena od njih to opazila in začela vreščati, potem pa so se kar same od sebe porazgubile. Anja, da bi dopustila kaj takega, ona, ki je bila še v zakajenem stanju vedno tako resna in razumna!

Resnost in razumnost, tudi to je pri njej nenadoma priplavalo na površje. Odgovornost in delavnost. Kot večina resnih in razumnih ljudi pa je marsikaj spregledala. Ali pa kar vse, saj niti Saše ni zavohala.

3.

Saša. Najprej je bila neznan ženski glas, ki me je poklical izza nagrobnikov. Poklical po imenu. Ravno sem odhajal na malico, nekje na drugem koncu je bil pogreb, sicer pa nikjer nikogar. Samo ciprese in sveti mir sredi dopoldneva. In tisti glas, ki ga nisem znal nikamor umestiti in se je očitno vzel kar od nekod.

Vseeno sem se ustavil in malo počakal in kaj hitro me je tudi dohitela. Lahko sem ji potrdil, da sem jaz res jaz. Pravkar je prišla, rekli so ji, naj poišče mene, trenutek pred tem sem šel ven, Jože je lahko še s prstom pokazal za mano. Ona je bila torej nova moč, ki smo jo pričakovali tisti dan, ampak vsi smo mislili, da je Saša fant. Da bi ženska delala vse to, kar morajo tukaj delati zelenci na položaju ladijskega malega? Če ne, bomo pa imeli vsaj lepo predstavo z onesveščanjem, pa to za spremembo ne bo kakšna vdova, ki se ti lahko edinole zasmili v dno srca.

“Sem ravno mislil nekaj pojest, no, pa tudi tebi bi svetoval, da se zdaj nabašeš, kar se da. Potem te bo prav gotovo minilo, in to za dolgo.” Pričakoval sem pripombo o hujšanju, ampak se je samo nasmehnila. “So mi že rekli, naj poskrbim, da bom imela kaj skozlat. Na prazen želodec je muka.” Zarežala sva se.

Do gostilne se pride po bližnjici med cipresami in potem med grobnicami predvojnih industrialcev. Med izklesanimi angeli sem se zavedel, da je po pokopališkem pesku stopila naravnost v moje življenje. Ki se je v bistvu pravkar začelo, ker si tisto prej ne zasluži tega imena. Najprej pa je vsekakor vstopila v moj dan in skozi rutino malice naravnost v mojo usodo.

Preostanek dneva je minil kot v sanjah. Pogrebci so vstopili v gostilno ravno, ko sva se midva odpravila ven. Zdeli so se mi prelepi, kot da bi pravkar pokopali kakšnega velikega pesnika, z neiztrohnjenim srcem vred. Občutek sem imel, da so tudi oni na kratko ostrmeli, kot da sva prelepa tudi midva, kot da so pravkar zagledali pravljlični par. Je tudi ona opazila, da je vse čarobno? Prostori, ki sem ji jih razkazal, pravila, ki sem jih razložil, razpored dežurstev, prilepljen na steno, kjer sem videl, da je že dobila nekaj prav zoprnih terminov, vse je bilo drugačno. Predstavil sem jo patologoma, ki sta klepetala na hodniku. Skupaj sva pregledala inštrumente in potem še omaro s čistili. Opozoril sem jo, kaj spada v katero vedro. Ravno so pripeljali nekoga, ki je bil najden po petih dneh (zaklenjen v stanovanje, infarkt), skozi smrad sva šla kot skozi meglo, ki nama jo je pricoprala zlobna mačeha, midva pa jo bova kot nič premagala. Nekaj pravljličnega je bilo še na Jožetu, ki je z rahlo zamudo prihitel od malice in si je že natikal rokavice. Od tu naprej jo bo on poučeval, najbolje, da se kar lotita.

“Je kaj narobe?” me je vprašala, ko sem čez eno uro prišel pogledat, ali je še živa. Kaj narobe? Nič narobe. Razen mogoče to, da sem opazil, da sploh ni tako zelo mlada, gubice okrog oči so kazale na trideset plus, ampak ta starost se mi je kar na lepem zazdela seksi kot nobena druga. Nič ni narobe. Lepe ženske vsak dan gledajo izrezana čreva. Vsak dan umivajo pokojnike. In nadvse lepo uspevajo sredi najstrašnejših vonjav. Ravno je pudrila starega gospoda in treba je bilo priznati, da ima talent, možakar je bil videti kot živ, če ni izgledal celo bolje kot kadar koli prej v življenju. Tako kot je bila ona sama videti, da vse to počne, odkar ve zase. Potem je rekla še nekaj, a se je njen glas raztopil po robovih, tako kot se mi je že ves dan vse kar sproti mehčalo, se spreminjalo v nekakšen *slow motion*. Šele pozneje sem dojel, da mi je povedala, da ima narejeno srednjo zdravstveno šolo smer kozmetični tehnik in da je potem delala še višjo zdravstveno, ki je ni končala, čeprav bi bilo mogoče dobro, da jo konča enkrat ob delu,

čeprav bi v resnici rada delala kot maskerka, kakšna modna agencija, da bi jo vzela, to bi bilo fino, na kakšno delo na televiziji ali pri filmu pa si sploh ne upa pomisliti, ampak vsi moramo sanjati.

Anja naj me kar ubije, tako sem si mislil na poti domov, čim prej, tem bolje. Pa me ni ubila, ampak mi je povedala, da bodo zvečer spet prišle njene prijateljice. In potem sem slišal, da je nikamor ne peljem in da se nikoli nič ne zgodi. Njeni stavki iz samih zanikanj so plavali do mene kot iz velikanske daljave. Nikamor, nikoli, nič in jaz ki ne. Ampak coprnice bodo pa prišle. In ko so se res prikazale, so bile še one kot od nekod drugod, iz nekega drugega življenja, ki je samo na videz podobno našemu tukaj. Samega sebe sem slišal duhovičiti, ali jih nič ne moti, da jim sendviče pripravlja tip, ki brska mrtvakom po črevih (ni jim bilo treba vedeti, da tega v resnici ne počnem), ampak so me presenetile, izkazale so se za precej krvoločne, taka malenkost, da bi jih motila, oh, kje pa (rahel plus zanje), ves zmeden sem se zavedel, da z velikimi očmi strmijo vame in da jim močno ugajajo bedarije, ki jih pripovedujem. Na dolgo in široko sem duhovičil, kako se motijo vsi tisti, ki si predstavljajo, da se pri nas za vse večne čase izgubi apetit. Da je to mogoče res za kakšen teden ali največ dva, potem pa se lakotnost kvečjemu poveča. Mislim, da so s čudno resnobo celo poštekalale povezanost s čutili in nasploh z vsem, kar nas ohranja žive, kar nam dobesedno priveže dušo. Sicer pa so tudi same poznale gostilne, ki uspevajo vsenaokoli in dobro živijo od užaloščenih sorodnikov, ki jih po tem, ko je pokojni varno pospravljen, pograbi silna lakota.

Še Anja bi skorajda pozabila, da mora vedno imeti prvo besedo (tako kot tudi zadnjo in čim več tistih vmes), še ona me je poslušala, potem pa le še pravi čas dojela, da bo pozabljena za vse večne čase, če se takoj ne oglasi. In že je začela pripovedovati štorijo, ki jo je tako ali tako slišala od mene. O mulcih, ki pustijo šolo in doma gobezdajo, da bodo šli delat na pogrebni zavod, pa bo dobra plača in vedno dosti dela. Prav jaz jim moram razkazati vse, ampak res čisto vse prostore, nazadnje tudi stranišče, kamor grejo bruhat (eden je zadnjič pokozljal elegantno vdovo v popolni črnini), in težave sem imel seveda jaz, ker je bila vdova sorodnica desničarskega politika, mulc pa levičarskega.

Ne samo piri, ki smo jih po tem, ko so me punce razglasile za duhovi-tega, potolkli skupaj, nekaj drugega mi ni dalo spati. Po petih cigaretah na balkonu sem si priznal, da sem zaljubljen kot še nikoli, da sem zaljubljen tako, kot niti nisem vedel, da je mogoče. Še mrtvaki bi se lahko samo strinjali: punca, ki sem jo imel za nekaj več, se je izkazala za čisto navadno gospodinjo, ki postaja vsak dan bolj sumljivo podobna svoji mami. Po drugi

strani pa mi je nepovabljen uletela muza, utelešeno čudo. Življenje je kratko, moji mrtvaki to še najbolj vejo. Naj ga zapravim s fascinantno osebo ali z brezvezno? *Sub specie aeternitatis* je odgovor jasen in mrtvaški zbor bi mi lahko samo prikimal: seveda, vzemi Antigono in ne Ismene, kot bi storili navadni zmotljivi smrtniki. Izzovi usodo, prikliči prekletstvo, sesuj vse, kar si tako pridno znosil skupaj. Naredi neumnost, prikliči katastrofo, vrzi se v prepad (zraven si je treba predstavljati še zloben coprniški smeh kot iz grozljivke).

4.

Bi Anji lahko rekel, da je med nama konec, ko sva ravno kupila tako lepo sedežno? Pa tako draga je bila, ampak Anja je menila, da nismo tako bogati, da bi kupovali poceni (z grozo sem se zavedel, da je že lep čas govorila v dvojini, no, zdaj že v množini). Kar se tiče sedežne, jo je kupila seveda ona, jaz pa sem jo plačal, seveda na obroke. Pri odvijanju foteljev sem jo prvič videl resnično srečno. Mimogrede sem pomislil, da se je skozi muzeje in galerije, tudi skozi Louvre, vlekla kot napol mrtva. Je bila v bistvu vedno zakamuflirana meščanka, nič drugega kot malomeščanka? Ali pa je šlo preprosto le za to, da se pri sestavljanju foteljev ni treba pred nikomer delati brihtnega?

Saj ne, da se ne bi strinjal. Sedežno garnituro je res treba čim prej spraviti ven iz ovojev. Kako bi pa sploh izgledalo, da bi sem pripeljal Sašo in jo podelgel kar na polivinil. Gola ženska koža na tisti grozni plastiki, nezaslišano, sploh pa takole, sredi poletja. Da ne bi vedel, ali švica zaradi mene ali zaradi umetne mase, grozno. Kako neerotičen material, čisto nevreden njenega prekrasnega hrhta in njene prekrasne riti (predvsem te). Sicer pa niti odvijanje ni prineslo bistvenega olajšanja. Že prej bi lahko vedel, da je sedišče preozko, da bi na njem lahko Sašo udobno spravil podse (spraviti se nanjo, misel, ki me je obsedala). Tokrat se je moj tič odzval z rahlo zamudo, prvo besedo je vsekakor imela duša (tudi česa takega se nisem spomnil), vse odkar je dvignil glavo, pa je bilo jasno, da tudi njega doslej sploh nisem poznal; izkazal se je za zajebanega tirana s plenilskimi manirami, za obsedenca, ki bi rad samo podiral in prodiral, suval in šprical, zapovrh pa je zahteval takojšnje ukrepanje. Naj je upepeljeni preostanek mojega kritičnega razuma še tako ugovarjal: le kako si predstavljaš, da bi jo na kavču, oba bi napol visela dol s sedalne površine, več bi se ukvarjala z ohranjanjem ravnotežja, kot z doseganjem erogenih con, in to je še bolj

frustrirajoče kot polivinil. Nekam drugam bi se bilo treba spraviti, le kam? V spalnico? Tam bi naju strašila fantomska Anja. V kopalnico? Tam drsi, poleg tega pogled na pralni stroj človeku pokvari vse veselje. Kuhinja? Miza se maje, brzak od zadaj pred kuhinjskim pultom pa me preveč spominja na ameriške karikature z gospodinjo, ki na zahvalni dan peče purana (bi rekel, da tam vsi seksajo samo enkrat na leto, in še to na isti dan). Poleg tega seveda, da je v kuhinji tudi odločno presvetlo, pravzaprav je bilo presvetlo celo stanovanje, Anja bo kriva, jaz, ki imam seveda raje seksi mrakobnost, sem moral popustiti, ampak od zdaj bo vse drugače. Anja seveda ni občutila nobene krivde, tako kot tudi ni opazila mojega obupa, ker se nikjer na svetu na da seksati, pač pa jo je na novo opranih rjuhah iz Ikee (na postelji istega proizvajalca) kaj hitro zmanjkalo. Punca, ki se je izkazala za navadno gospodinjo, se je izkazala tudi za neodstranljivo, še v spanju nepremagljivo.

Med kajenjem zadnjega čika pred spanjem sem se spraševal, kaj mi sploh preostane. Ugotovil sem, da nič. Na večne čase bom copatar, ki kadi na balkonu. Poleg tega, da je tudi balkon neuporaben v seksualne namene. Morda bi se dalo razgrniti čisto udobno blazino, tisto napihljivo. Če bi prej seveda nekam odnesel mizico in stolčka (tudi iz Ikee) in vse lonce z rastlinami. Ampak kako neumno bi to izpadlo, tip, ki napihuje blazino in postilja medtem ko peca. In Saša? Bi s prekrižanimi rokami čakala, da opravi s praktično platjo romantike, ali bi se nekaj motala naokrog in se počutila nekoristno, ker ne bi vedela, kje so spravljene odeje? Čeprav me je ob prizoru, ki bi sledil, ne glede na imaginarnost moj falot že spet izdal, očitno odločen izterjati svoje. In to tako neusmiljeno, da sem si drznil nekaj, kar je Anjo vedno razbesnelo – vzel sem si jo kar spečo. “Si pa divji,” me je pohvalila. “Tako dobro že lep čas ni bilo.”

Zadovoljno se je obrnila na drugo stran, jaz pa sem ostal sam z občutkom, da sem Sašo nizkotno prevaral. Če sem sploh hotel zaspati, sem si moral lagati, da bom z Anjo resno spregovoril jutri. Ali pojutrišnjem? Nisem še vedel, kaj bi ji rekel, vsekakor pa bi moralo zveneti prijazno, a odločno, izgovorjeno z glasom nekoga, ki ve, kaj hoče. Le pravo besedo sem potreboval, drzno in neomajno, pravo besedo na pravem mestu. Potem ko se prava beseda na pravem mestu kar ni in ni hotela prikazati, mi je ostala le tolažba, da bo Anja prav v kratkem odkrila vse moje slabe lastnosti, celoten seznam impresivnega obsega, in jo bo srečala pamet. Bo že ugotovila, da nisva za skupaj, na živce ji bo šla moja popolna neambicioznost. Si bo že našla nekoga, ki je bolj ikeast od mene, bo že našla kakšnega, ki že na sto metrov zaudarja po moznikih. Nazadnje mi je v tolažbo ostala le še misel na naravne nesreče. Saj morajo nekje na svetu obstajati potresi in cunamiji,

ki odnašajo nevšečne zaročenke? Če je na svetu ali v vesolju kaj pravice, jih lahko naročiš kar po telefonu in se zraven še zmeniš, da odnesejo res samo njo, ne pa na primer tudi *laptopa*. Nekaj bo vsekakor treba storiti, sicer bo tole trajalo do konca življenja. Ali še huje, niti opazila ne bova, da sva umrla in da bo trajalo vse večne čase. Navsezadnje bi se mi zdelo še najbolj preprosto naročiti umor.

Naslednji dan Saša sploh ni bila videti, kot da ji je kaj dosti mar, da je bila tako ceneno prevarana, bila je vsa sveža in pripravljena na (nagravžne) izzive novega (nagravžnega) delovnega dne.

Ibon Egaña Etxeberria

Sodobna baskovska poezija

V pesmi z naslovom *Lingua vasconum primitiae* je sodobni pisatelj Joseba Sarrionandia obudil prvega pesnika, ki je pisal v baskovskem jeziku, Bernata Etxepareja (ok. 1480–ok.1560), čigar pesniška zbirka je nosila enak naslov. Zamislil si je srečanje z njim, v katerem je pesnik iz 16. stoletja spraševal pesnika iz 20. stoletja o sodobni baskovski poeziji. In pesnik našega časa je odgovoril:

(...)
Ko me je vprašal
po baskovski poeziji,
sem odvrnil:
Baski (z izjemo tebe, bralec)
ne berejo poezije,
videti je, da raje gledajo ETB
in kot turisti potujejo
v tople kraje.
(...)

Morda bi bilo danes pesem treba posodobiti in namesto ETB (javne baskovske televizije) zapisati Netflix, a še vedno drži, da so bralci



Ibon Egaña Etxeberria (1981) je literarni kritik in univerzitetni učitelj z doktoratom iz primerjalne književnosti in literarnih ved (Univerza Baskovske dežele, Fakulteta za izobraževanje, filozofijo in antropologijo). Raziskovalno se posveča predvsem sodobni baskovski literaturi s sociološke perspektive in teorije *queer*. Sodeloval je pri pripravi zgodovine baskovske literature in je avtor številnih znanstvenih člankov, urednik monografij o političnem nasilju v literaturi in uporabnosti teorije *queer* za obravnavo baskovske literature. Je avtor monografije o literarni kritiki v časopisju, ki jo analizira s sociološkega zornega kota.

baskovske poezije izjeme, ki jih je mogoče zapisati v oklepaju; nekaj stotin izjem. Malo jih je, a ti so zvesti pesniški produkciji v baskovskem jeziku euskeri, v katerem izide kakšnih deset naslovov na leto. Strani, ki sledijo, ponujajo prevajalkin izbor pesmi, ki so v euskeri nastale med letoma 2000 in 2010, v času, ko je središče baskovske literature zasedalo pripovedništvo (predvsem roman), in to tako v tržnem kot tudi v simbolnem smislu. Kljub temu je poezija našla distribucijske kanale in poti do bralcev, včasih tudi mimo knjig, na branjih ali v dialogu z drugimi umetniškimi zvrstmi.

Če zanemarimo kvantiteto, se pokaže, da so bila zadnja leta obdobje stalnega obnavljanja baskovske poezije tako v smislu prevladujočih teženj, jezikov kot pesniške tradicije. To je obenem čas, ko so se uveljavili nekdanj neslišni pesniški subjekti in glasovi, ki imajo še vedno svoje občinstvo (med drugimi poezija ženskih avtoric, gejev in lezbijk). Tokratni revialni izbor skuša zaobjeti raznolikost glasov in pesniških praks, ki dandanes obstajajo v baskovski poeziji na obeh straneh Pirenejev, in aktualizirati pesniško podobo iz antologij, ki sta v slovenščini izšli doslej (*Brnil bom očetovo hišo: antologija moderne baskovske poezije*, Aleph, 2007; *Etzikoak: antologija sodobne baskovske književnosti*, DSP, 2006).

Čeprav je poezija tokratnega izbora nastala ali izšla med letoma 2000 in 2010, sedem izbranih pesnic in pesnikov pripada zelo različnim generacijam (najstarejši pesnik se je rodil leta 1956, najmlajši pa leta 1984), zato je njihov način dojemanja poezije nujno različen, skupnih točk pa jim ni lahko določiti. A preden očrtam glavne značilnosti njihove poezije, bom na kratko poudaril tri vidike, ki povezujejo vsaj nekatere od njih. Za razliko od svojih predhodnikov se večina izbranih pesnic in pesnikov ne odpoveduje prvi osebi. Poleg tega se prva oseba pesniškega jaza pogosto ujema z biografskim jazom pesnika ali pesnice, zato poezija dobiva tudi obliko refleksije in avtobiografske predstavitve. Skupna sta jima tudi skepticizem glede moči poezije in nezaupanje v besedo. Morda prav zato nekatere pesnice uporabljajo pisavo telesa in se odločajo za pisanje poezije, ki poudarja telesnost; drugi spet se odločajo za poezijo brez retorike in stilističnih sredstev ali za prelamljanje z jezikovnimi normami. Skupna jim je tudi želja, da bi se približali bralcem in ne bi ovirali komunikacije med pesmijo in bralcem; tako je v pesniškem opusu mnogih med njimi mogoče opaziti težnjo po bolj dostopni in odkriti poeziji, ki se oddaljuje od avantgardnih in ekspresionističnih teženj. Bližina poezije in proze ter težnja po narativnosti, značilni za mnoge izmed izbranih pesmi, morda dokazujeta prav to.

Sedem pesnikov v sedmih verzih

“Vse je bilo že povedano, a nisem bil jaz.”

To je nedvomno najbolj znan in največkrat navajan verz pesnika **Angela Erra** (Burlada, 1978), ki jasno sintetizira eno od značilnosti tega avtorja. Izvirnost ni v tem, da iznajdeš nekaj novega, pa tudi ne v tem, da poveš nekaj takega, česar ni rekel še nihče, temveč v pesniškem jazu, ki je nujno neponovljiv. Verz prav tako aludira na avtorjevo dožemanje tradicije; stoletja poezije pred njim bi vsakršen poskus izvirnosti sodobnega pesnika obarvala z naivnostjo. Poezija Angela Erra je torej poezija, ki nastaja v dialogu s tradicijo. Znova jo prebira, interpretira in aktualizira. Klasična poezija je eden temeljnih virov Errovega navdiha, tako oblikovno kot vsebinsko. Ena njegovih najljubših oblik je epigram, saj njegovo poezijo odlikujejo prav bistroumnost, ironija in satira. Toda avtor ne sega le po grško-rimski tradiciji: v njegovih pesmih odzvanjajo tudi klasični baskovski pesniki, kot je Oihenart, ali Góngorovi soneti. Avtorjeva izvirnost je kombinacija elementov literarne tradicije in povsem sodobnih referenc, kot so Pet Shop Boys, *speedo* ali Michael Phelps. Elementi igre se v njegovih pesmih pojavijo tudi kot metaliterarne refleksije in stalne medbesedilne navezave. Želja po tem, da bi ujel minljivo lepoto teles, homoseksualnost, prijateljstvo ali smrt so le nekatere od tem Errove poezije.

“Ne dopustite, besede, da bi zanalašč zamolčala svoje telo.”

V še neobjavljeni pesmi, ki je vključena tudi v pričujoči izbor, se **Miren Agur Meabe** (Lekeitio, 1962) obrača na besede in jih prosi, naj ji ne pustijo, da bi zamolčala svoje telo. A v resnici besede, pesmi in pripovedna besedila Meabejeve le redko pozabljajo na telo, vse odkar je leta 2000 bralce poezije v euskeri presenetila s pesniško zbirko *Azalaren kodea* (*Ključ kože*), ki je v baskovsko poezijo prinesla do tedaj manj prisotne zahteve. “Zahtevam drugačen ključ / ključ, ki se razlikuje od besede,” je zapisala v zadnji pesmi te zbirke in s tem povzela temeljne ideje, ki jim sledi njena poezija: dati glas koži, nebesedni govorici telesa, temu, kar je živalskega v sli. Te zahteve so se ohranile tudi v naslovih njenih naslednjih del, v pesniški zbirki *Bitsa eskuetan* (*Pena na rokah*, 2010), pa tudi v romanu *Kristalezko begi bat* (*Stekleno oko*, 2013). Uspelo ji je ustvariti lasten pesniški glas, ki je sposoben privzdigniti in preseči izkušnjo utelešenja s pomočjo izbranega besedišča, nežnega ritma in muzikalnosti pesmi ali z brisanjem meje med poezijo in prozo. Miren Agur Meabe je v zvezi s svojimi besedili uporabila

in utrdila pojma avtomitologija in avtoimitacija, ki s kančkom samoironije poudarjata razdaljo med lastnimi izkušnjami in pesniškim izdelkom.

“Moja poezija je asocialna.”

V pesmih, vključenih v ta izbor, pesniški jaz pesnice **Itxaro Borda** (Baiona, 1959) med drugim spregovori iz kavarne na železniški postaji v Barceloni in iz sobe številka 28 hotela v Reykjavíku, iz katere je moč videti puščavsko vulkansko krajino. V obširnem pesniškem opusu te avtorice se nenehno pojavljajo motivi poti, ceste, meje in potovanja, pa tudi prostorov in elementov, ki ponazarjajo gibanje, začasnost in občutek ne vključenosti. Premikanje je pri Bordovi povezano z iskanjem identitete, ki se izogiba ustaljenim vzorcem in statičnosti, saj v gibanju najde svoj edini način biti. “Moja poezija je asocialna,” zapiše v eni svojih pesmi, s tem pa se ironično odmakne od družbene poezije (četudi so politične in socialne vsebine v njeni poeziji vse prej kot obrobne) ter hkrati poudari (še ena od značilnosti njene poezije) razdaljo med jazom in družbo. Iskanje Itxaro Borda je samotno, pot njenega pesniškega jaza v družbi ne najde svojega mesta – uporaba narečnih elementov francoskega dela Baskije, od koder pesnica izhaja, zahteva po ubesedovanju ljubezni in lezbične erotike ali upiranje prevladujočim družbeno-političnim diskurzom pesniški glas Itxaro Borda spreminjajo v glas, ki govori z obrobja, zahteva novo “jezikovno politiko” in ustvarja lasten pesniški jezik.

“Moja revolucija nosi moje ime.”

Morje kot tema, simbol, metafora ali krajina je stalni vir navdiha in Baski niso nobena izjema. Pesniki, na primer Joseba Sarrionandia in Koldo Izagirre, so ustvarili kompleksne simbolne svetove, v katerih morje, pristanišča in ladje predstavljajo skupnost. Prva pesniška zbirka **Leire Bilbao** (Ondarroa, 1978), *Ezkatak* (Luske, 2006), je prinesla obnovitev morskega imaginarija v baskovski poeziji, saj je bilo semantično polje, povezano z morjem, uporabljeno za ustvarjanje novih podob in za ubesedovanje drugih resničnosti. “Obstajajo ženske / ki ribi odtrgajo glavo / kakor bi bila njihova lastna,” beremo v eni od pesmi iz te zbirke, kjer so telo in oblike njegove manifestacije (menstruacija, spolna sla, materinstvo) eno od pogostih semantičnih polj. Četudi je morje še vedno izvir navdiha tudi v pesniščini drugi zbirki *Scanner* (Skener, 2011), ni več na metaforični ali simbolni ravni, pač pa se pojavlja kot vsakodnevna resničnost, ki je blizu pesniščini lastni izkušnji. V pesmi namreč avtorica vnaša avtobiografske elemente iz ribiške vasi, v kateri je odraščala, da bi opisala ustvarjalni

proces pesniškega jaza, ki razmišlja tako o družinskem življenju (v tukaj prevedenih pesmih), kakor o procesu oblikovanja ustvarjalnega jaza. Ta proces ustvarjanja in zorenja pesniškega jaza se poraja v dialogu z literarnimi in kulturnimi referencami, v zrcalu drugih življenj in z besedili drugih ustvarjalk; toda Bilbao ne čuti potrebe po kolektivnem glasu in prevzame ustrezni del protagonizma in odgovornosti: "moja revolucija nosi moje ime," zatrjuje v eni od pesmi.

"Zgodovina se začčenja z meno."

S tem prepričanjem se začčenja druga pesniška zbirka **Jona Benita** (Zarautz, 1981) *Bulkada* (Povod, 2010); to so besede, ki očrtujejo glavne značilnosti avtorjeve poetike. Odkrivamo lahko precejšnjo podobnost s poetiko Leire Bilbao, saj Benito uporablja lastno biografijo, da bi očrtal življenjsko pot, ki se začne v trenutku njegovega rojstva in seže do sedanjosti, pri tem pa sledi kronološkemu vrstnemu redu. Vendar se pesnik zaveda, da mu zgodovina, četudi se je začela z njim, ne pripada povsem – v zadnji pesmi, ki dopolnjuje prvo, tako zapiše: "To je le moja zgodba / pa še ta ni čisto moja." Življenjska zgodba, ki jo pesem za pesmijo opisuje Benito, je življenje, ki ga gradi z drugimi in v povezavi z njimi (z družinskimi člani, ljubimkami, prijatelji in pripadniki iste generacije). Poleg tega se pesnikova zgodba ne odpove privzemanju kolektivne dimenzije in si prizadeva biti zgodba generacije, rojene v osemdesetih letih, ki je živela politične dogodke v Baskiji po letu 1990. Poleg omenjene pripovedne težnje (ne nazadnje pesnik govori o svoji "zgodbi") je druga značilnost njegove poezije golota: pesnik, ki se razgalja z vnašanjem biografskih elementov v pesem (osebnih podatkov, celo številke osebne izkaznice), išče preprostost tudi v izrazu, iz pesmi izloči vse umetniške in retorične elemente ter ubesedi svojo resnico, zdaj v trdilni, zdaj v vprašalni obliki: "Si zastavljajo enaka vprašanja kot jaz?"

"Poezija je mrtva in bil sem jaz, narednik."

Zavest o pripadnosti generaciji, ki se je rodila v osemdesetih letih, je prisotna tudi v poeziji **Beñata Sarasole** (Donostia, 1984). V eni od pesmi iz prve pesniške zbirke *Kaxa huts bat* (Prazna škatla, 2007) trdi, da se je, "ko smo prišli mi, Zgodovina že končala, Umetnost pa so ubili naši predniki". Kriza utopije kot gibala zgodovine je eno od izhodišč Sarasolove poezije, prav tako zamisli o koncu poezije, ki si jih avtor v ironiji pripisuje v zgoraj citiranem prvem verzju svojega literarnega debija. Najmlajši pesnik, umeščen v pričujoči izbor, je tudi literarni kritik in avtor doktorske disertacije o literarnem modernizmu. Morda je tudi zato njegova poezija

najbolj intelektualna od vseh tukaj predstavljenih pesnikov in nedvomno najbolj avtorefleksivna in metaliterarna. Ob pomanjkanju gotovosti, zaradi nesposobnosti poezije, da pove resnico, se Sarasola zateka k ironiji, meta-literarnim igram, stalnim navedkom in kolažem, v katerih išče svoj izraz. Nadaljevanje tega iskanja predstavlja radikalizacijo idej v drugi pesniški zbirki z naslovom *Alea* (2009), v kateri se igra z mejami pesniškega jezika, enkrat s prelamljanjem pravil skupnega jezika (z vstavljanjem stavkov iz drugih jezikov, s kršenjem sintaktičnih in slovničnih pravil), drugič z brisanjem meje med poezijo in prozo, zato je kar nekaj njegovih pesmi proznih besedil, ki slikajo sodobne urbane prizore. Z izpostavljanjem avantgardnega izraza, kot je protagonizem mestne krajine in njene mitologije (boksarji, prostitutke, samomorilci), v njegovi poeziji odzvanjajo temeljna besedila sodobne baskovske poezije, na primer *Etiopía* (*Etiopija*, 1978) Bernarda Atxage.

“Mene pa v celoti ni v dramskem delu.”

Poezija **Juana Kruza Igerabideja** (Aduna, 1956), najstarejšega med izbranimi pesniki, v nasprotju z avantgardistično urbanostjo išče navdih v naravi. V svojem obširnem opusu je Igerabide pisal tako poezijo kot prozo, še posebej pa se je izkazal kot avtor del, namenjenih mladini. To med drugim dokazujejo številni prevodi njegovih besedil za mlade bralce, tudi v slovenščino (zbirke zgodb o Joni, pesniška zbirka, kratka proza, ki jo je izdala založba Malinc). Igerabide je bil v Baskiji pionir na področju poezije za otroke – slednjim je posvetil številne zbirke, svojo pesniško prakso pa je nenehno nadgrajeval s teoretsko refleksijo. Tako na področju mladinske poezije kot na področju poezije za odrasle bralce se Igerabidejeva izvirnost kaže v prepletanju različnih pesniških tradicij, ki pred njim sodobne baskovske poezije niso preveč zanimale. Med njegovimi najljubšimi oblikami so haikuji, blizu mu je vzhodnjaška poezija s svojim iskanjem kratkosti, natančnosti in refleksije, ki izhaja iz kontemplacije narave, posebej ljubi so mu tudi aforizmi, ki se jim je posvetil v več knjigah. Stalni pesnikov navdih Igerabideju predstavlja tudi simbolistična baskovska poezija Lizardija in Lauaxete. V tukaj predstavljenih pesmih je pesniški jaz v stiku z naravo, meje med zavestjo, telesom in elementi narave se zabrišejo; pesem ujame in bralcu prenese ta posebni trenutek in začudenje, ki ga spremlja. Veter, zora in rosa postanejo simboli, s pomočjo katerih pesnik razmišlja o minevanju časa, želje ali o nedoumljivosti prezgodnje smrti.

Angel Erro

Epigram X

Vse je povedano že od nekdaj.
Rečeno je tudi, da je vse že povedano.
Torej je vse povedano, ni kaj.
Vse je bilo že povedano, a nisem bil jaz.

Lepota

Lepota me običajno razžalosti
(okrutno me prevzame njena zmaga,
ki je kratkotrajna in bogata s prevarami,
in mi v spomin prinese druge čase,
bolj prijazne). Na kopališčih
moči hrbte in jih ožiga
od sonca, prekipjavajoča od veselja.
Raztreseno kosi travo s prsti.
Nevedna in molčeča
počiva lepota. Ničesar ne ve
o sli, o tem, da bo treba umreti. Preračunljiva
bolezen bo šla svojo pot
skozi vse mlajša telesa
proti večnosti, brez mene.

Junaški časi (7)

Ne morem osvajati, če ne pijem,
mi rečeš, Nacho; če sem kaj spil,
mi pride na pomoč petnajst pesnikov
(spomnim se ali pa ravno predvajajo
pesem Pet Shop Boysev
You only tell me you love me when you're drunk).

In z zaprtimi očmi začneš
recitirati Katulove pesmi.
Zelo si opit; če ne, ne vem, od kje to.
Daj mi tisoč poljubov, daj mi sto tisoč poljubov,
nikar jih ne šteji. Če bi bilo toliko
poljubov (in ne bi odprl oči),
bi ti v roke položil Katulovega
vrabca. Vstalega od mrtvih.

Junaški časi (8)

Pesniška sapa je kratka.
ostanki sadja na mizi,
košček sira, piva.
Še vedno je mogoče priti
skozi vrtove do Burlade
(to je nekdANJI privilegij).
Začel sem živeti ležerno
življenje. To je skrb vzbujajoče.
Zadošča mi, da se vrneva
domov, objeta okoli pasu,
in da me ti nenadoma ...
(gledale so kozličkove kože)
in pod tistim nadstreškom se ...
(slišalo se je, kako so se nimfe smejale).

Junaški časi (13)

Nazadnje sem Eduardu le povedal.
Nič posebnega se mu ni zdelo. Še vedno
je pol ure do začetka
kina. V Ciudadelo sva vstopila
med pogovorom o minimalizmu
haikujev. Prisezem: haikujev.
Nahajava se (ne da bi kar koli razumela)
v nekakšnem raju.

Nebo se ponaša
z novimi zvezdami. Sneži
na dežnike.

Eden je opazil, koliko
je ura. Ponudi mi cigareto
in me vpraša, kako dolgo že vem.

Miren Agur Meabe

Avtomitologija *jolie fille*

Ljubim oklepaje, prostore, okrašene s smejočimi se ličnicami, rada malce zamujam domov, ljubim jodove kontraste na pokrajini.

Ljubim negotovo konkretnost, lahke opise, dovoljeno tveganje, fosforescence, ki povzročajo razdražljivost in željo po uriniranju.

Ko sem bila majhna, sem neki deklici v zameno za gugalnico posodila zlato zapestnico. Mama me je poslala po goljufivko, ki je najin dogovor zanikala. Tistega neuspešnega posla se spomnim, ker vem, kako zelo so me kregali.

Ob neki drugi priložnosti – bil je čas visoke vode in vaniljeva krema valov je ustnice plaže umazala z gnojnim suflejem – me je ista deklica s prijateljicami slekla, da bi se igrali družine, saj sem bila po njihovem mnenju njihova punčka. Val mi je zmočil zadnjico. Spomnim se občutka zapuščenosti, ker se spominjam umazane vode in pogleda nekega zaostalega fanta. Spomnim se tudi mraza in sramu.

Zato zdaj preštevam slabe posle, spodnjice hranim zase, pregledujem kalno vodo in vstajam ob neprimernih urah, da bi preteklost pridobila na svojo stran. Molim, da ne bi izgubila prstov, ki jih potrebujem za pričvrstitev vijakov.

Koliko deklic so danes poslili v Burundiju? Koliko jih je v zadnji minuti umrlo v Darfurju? Neki afganistanski deček me ogovarja s fotografije: "Bil sem le hip v velikem geometrijskem mozaiku, minljiv, tako relativen košček. Potem so usta stolpov požrla moja senco in zgodilo se ni nič. Slišal sem glas mame, ki je rodila moje ime kot razpoko na steni. Danes je miren dan. Moja stopala so ostala v zabojniku. Moje življenje je le še ena žična ograja."

Vrneta se mraz in sram, tako sta različna. Zdaj puščam na miru tiste, ki jim ni pomoči. Ne, ne zaslužim si, da bi si vas dala v usta.

Au revoir, la jolie fille, à jamais, la petite, tout est déjà bien vu au temps des adieux. Ça va bien ce soir, to ni nič. Zažgala sem žimnice, račune, tablete,

fotografije, razglednice. *Ça va bien ce soir*, to ni nič. *C'est la vie en rose*, na-
ključna podkev, *c'est la vie en rose*, še ena dvoživna vojna.

(Pena na rokah, Trea, 2016)

Prošnja besedam

Ne dovolite, besede, da se oddaljim od zemlje,
od kravjega diha, od sipine krvi.

Saj ste me zapeljale s svojim narisanim znamenjem,
nedolžne kot rožica na mojem prvem nadržku.

Ne dopustite, besede, da pozabim na zgodovino,
na nespečnost ideje, na ključek do vere.

Saj sem se pustila božati vašim številnim prstom,
saj ste prevrele moje povere v vašem ekonom loncu.

Ne dopustite, besede, da bi nalašč zamolčala svoje telo
ali njegove nestalne menstruacije ali njegovo modro odklanjanje.

Saj ste me poslale na pot navkljub križarskim vojnám,
hroščem pod krhko, uradno, drobno sladico.

Ne dopustite, besede, da se odmaknem od tega poklica,
čeprav me surovost udarja, čeprav me mehkoba požira.

Odkar sem zadnjič ovulirala, se spreminjam v drugo osebo.
Nikar me ne zadržite, besede, na nobenem prizoru starega Renoirja.

(še neobjavljeno)

Mary Shelley in njen prozorni klavir

Klavir je bil prozoren, ohišje, pokrov, bele strune. Mary Shelley je sedela
na pručki pred majhno palmo, ki se je dvigovala pod oknom, okrašenem

s polkrožnimi luskami. Te luske bi lahko bile njene sploščene prsi, del njenega jezika, polovica ene od njenih možganskih polobel, cirkuška arena njenih podočnjakov.

V preddverju ladje je bleda Mary igrala za svojo mrtvo mamo, za svoje mrtve otroke, za svojo polsestro F., ki je umrla od mraza, za svoje nerojene otroke. Vse to je bilo v 19. stoletju tako običajno, zdaj pa je obsojanja vredno. Dva moška sta šla mimo nje z reševalnimi jopiči, a je nista videla. Ona pa je tolkla po tipkah, kakor da bi bile njene dlani kiji galeona, ki se bojuje z morsko ujmo. V rokah viharja je bil dragi, ki bo kmalu umrl in jo ponovno pustil samo, kot vsi v njenem življenju, še enkrat in za vedno. Ti, moja tajnica, pa uredi moje in svoje papirje in me ljubi.

In od tipk klavirja so se dvigale cunje pare in vsaka je bila prikazen, mati ne mati, otroci, ki jih je pogoltnila noč, sestra, ki jo je pogubila razdalja, splavljena besedila. V avreolah njenih pljuč, v suhih estrogenih njenih petdeset in nekaj let, v njenih celičnih gradovih, v njeni osiroteli duši utripa mrmranje elektrike, mesnati žleb, ponavljajoče se seme, nit, ki šiva to, česar njeni prsti ne morejo zatipati, a ji sede na sence vedno, kadar kratek urni kazalec pokaže na njeno srce.

Mary Godwin Wollstonecraft, pozneje Shelley, ne daleč stran se utaplja tvoj ljubi. In Byron ob vznožju pristanišnega žerjava tuli takšne neumnosti, kot je ta, da je ljubezen za moškega le del življenja, za žensko pa ves njen obstoj. In zdaj v Porto Venere osvežilci zraka nosijo njegovo ime in se prodajajo v stekleničkah, ki oponašajo parfume Chanel. In na obzidjih pomola so svoje grafite pustili George Sand, Passolini in celo Montesquieu. Že nekaj besed zadošča, da se zgodba spremeni v skorjo soli na oboku San Pietro in v kletah ligurskih ribičev.

Mary ne pričakuje ploskanja. Na prozornem klavirju obrne digitalno partituro in vadi tremole in lestvice, medtem ko se davi s svojimi bolečinami, zamislimi, črkami, rovi. Izgubila je očala, ničesar ne vidi. Večjezični zvočniki napovedujejo uro večerje, galebi bruhajo uspavanke, znanstveniki razpravljajo o domnevni moči poezije za oživitev nepremične snovi in novi Prometeji se odpovedujejo svoji usodi.

Vse skupaj je ena velika brazgotina.

(La Spezia, 15. julija 2017)

Navodila za hojo po mestu

Otipaj vrv.
Otipaj vrv, da se ne izgubiš v križiščih.
Bodi pozorna na vlago.
Bodi pozorna na vlago v čevljih in očeh,
kar kliče po teži duš za koncentracijo na mostovih.
Razmišljaj vzporedno.
Razmišljaj vzporedno kot tračnice in glej diagonalno
tega, ki leži na pločniku, odejo, zid, psa,
izmeček sem, bolje bi bilo, da se ne bi rodila.
Poslušajte simfonijo parkov,
ki davijo ptiče in z ugrizi skopijo drevesne popke.
Prečkaj portale.
Prečkaj portale in hodi od oltarja do oltarja v iskanju miru
kot tavajoča Dido, ki blodi med sencami.
Požiraj slino.
Požri slino, ko natakarku na trgu med palačami rečeš
lahkonaročimlipostrobiliko?, oprostite, veliko? neenogildo.
Nekaj časa živi v muzejih.
Preživi vrče stoletij v predpasnikih z luskami, v košarah iz opilkov.
Zmasiraj si prsi.
Zmasiraj si ta dva angela zapuščenega mesa in
se postavi v kožo tistih, ki so se naučili zažigati jadra.
Imej rada mesto, ki si mrmraje prepeva sem škatla, sem živalski
vrt, sem mapa: tukaj je vedno dovolj prostora za še eno zver, kot na
božjem seznamu.
Preveri, da nosiš krila, četudi veš, da v temi ni zlatih jabolk.
Preštej prste, ki so ti ostali na nogah, bolna golobica.
In otipaj vrv, otipaj vrv, otipaj vrv.

Itxaro Borda*Za Gabrielo Fridriksdottir*

Nizki možici stojijo ob poti.
Na teh puščavskih tleh ni nobene smeri.
Na temni polti skal, ki jih je izvrgel vulkan,
se zakorenini zeleni lišaj,
da bi v praznini zgradil
kraljestvo mineralov.

V daljavi teče štiripasovna avtocesta.
Prepolavlja nejasno puščavo.
Vijoličasta jutranja svetloba
boža nenavadne rože niča,
da bi v praznini zgradila
kraljestvo mineralov.

Piha šibak vzhodni veter.
Morska sivina leži na desni.
Barve, majhne reči in nebo,
raztopljene v mehurčku lave,
da bi v praznini zgradili
kraljestvo mineralov.

V sobi številka 28 v hotelu Floki je.
S posebno pisavo piše kratko pesem.
V večnem prahu, ki je priletel
iz srčike magme, te išče,
da bi v praznini zgradila
kraljestvo mineralov.

Estacio de França II

*L'amor és aquesta arma carregada
de soledat i de melancolia*
Joan Margarit (1999)

I.

Vlak je prispel na postajo.
Črni dim je sklenil potovanje.
Gledam te. Sol v solzah
se raztaplja v hlapih dihanja:
 preteklost te zasleduje,
 prosjači na vogalu
 ulice.
 Prihodnost si zadušila
 v drobu hladnih hrepenenj.
Prihaja strah, hrapava zver,
ki postane lačna sterilne rje,
tako ko zvon samote
oznani konec.

Vlak je prispel na postajo.
Poezija ne bo rešila dneva:
pravijo, da komaj kaj velja,
da je stara izguba časa,
ki ne obogati nikogar.
 Nasprotno.
 Železna streha,
ki lušči svetlobo,
služi predvsem zakrivanju sijaja
 temeljne revščine.
Vlak je prispel na postajo
in urni kazalci
zmrznejo na mejah
starih želja:
čakalnica je prazna
 tako kot najina postelja.

II.

Zdaj vem, kaj naj počnem.

Vstopim v gostilno na postaji Estacio de França
in začnem razmišljati s kavo pred sabo:

negibna kot dolg in okrogel kamen,
obenem trd in gibljiv,
ki bi ga lahko zlomil sunek vetra.

Globoka tišina me tepta in postavi na noge
kot ogromen mlinski kamen,

kakor da bi bila uboga pesnica,

težka, neumna, prazna,

brez prihodnosti.

V tem življenju ne bom dosegla nič. To je gotovo.

V gostilni na postaji Estacio de França

začutim željo, da bi pretrgala vse

vezi s snovnim:

zdaj vem

kaj moram

storiti.

(Barcelona, 2015)

Jezikovna politika 1

Vedno ko svoj jezik usmerim

v katero od tvojih črnih lukenj,

ustvarim učinkovito

jezikovno politiko:

samostalniki tečejo

in glagoli se cedijo.

Podpičje.

Najprej odberem temeljno

besedišče telesa:

roka, ženska, nežna, skrivnosti,

in se izgubim

v pravilih teh

mokrih sklanjatev.

Z globokim vzdihom
zahtevaš svoje pravice,
te podrejaš,
se zvijaš

v mojem objemu.

Ližem slani pot,
ki nastaja za tvojimi ušesi.
Ker potem
tvoje pospešeno dihanje
povzema zgodbe o divjih
ljubljenjih na temnih plažah.

Ko ti poljubljam prsi
s pogumnimi poljubi in ljubkovanji,
končno ustvarim učinkovito
jezikovno politiko.
In uživam v dveh
besedah v tebi:

Podpičje.

Pika in pomišljaj.

Outside sem.
Toda has been večkrat
le tista, ki
ponovno začenja.

Pravim,
da je
moja

poezija
asocialna,
ko te pokličem
outside.

Nočem nobenih hvalnic,
saj sem še vedno
le premikajoči se
glas, ki vpije
v puščavi.

Pravim,
da je

moja poezija
asocialna.
Nobenega priznanja nočem
ne danes, ne jutri, ne pojutrišnjem,
saj nisem drugega
kot le žrtvovana
senca,
ki blodi
po puščavi.
Pravim,
da je
moja poezija
asocialna.
No future outside:
Kar naj pozabijo
mojo asocialno
poezijo,
kot so pozabili znoj naših mater.
Znoj naših mater.
Amen.

Leire Bilbao

Terra Nova

Že kmalu v mojem življenju je bilo prepozno.

Marguerite Duras

*Zamudila si se ob rojstvu, mi je rekla mama.
Počakala sem še dva tedna, ker sem se bala sveta.
Še dva tedna
sem bila rdeča ribica v njeni maternici.*

*Tri kilograme šeststo, je pojasnila očetu po radijski postaji.
Udarec po riti,
zajokala sem za očka.
Moja hčerka!
Moja hčerka!
se je zaslišalo na ladijskem kljunu.
Dobro nam gre z ribarjenjem.
Menjava.*

*Ta večer je posadka pila na račun mojega očeta.
To noč je moj oče srečno zaspal.*

*Moralo je miniti šest mesecev,
preden je spoznal ribico,
ki je visela na trnku moje mame.*

*In ko me je vzel v roke,
sem prvikrat zaplavala
v morju.*

*Zdaj vem, da ni bil le moj jok
tisto slano morje.*

Oče

Ko sem bila majhna, sem sovražila moškega, ki je prihajal domov
neobrit, s tistim vonjem po old spiceu.

V pomivalno korito je izpraznil svojo culo,
kaplje krvi in soliter za njegovimi koraki,
ribe z izbuljenimi očmi, mrtve druga na drugi.

Ko se je oprhal, je spal z mojo mamo.
Še ko je dišal po čistem, sem sovražila moškega, ki je prihajal domov.

Njegovi poljubi so me pikali po obrazu.
Še dobro, da je tako, kot je prišel, tudi odšel.
Še dobro, da ga nisem videla za božič.

Jaz sem ribam pulila oči
in se na hodniku igrala s frnikolami.

Tistega dne, ko je moški, ki sem ga kot deklica sovražila,
doma vrgel sidro,
so se stresli temelji.
Jedli smo med valovi,
moja mlajša sestra je jokala.

Tisti moški, ki je pustil morje,
je še vedno smrdel po solitru.

Ko zdaj božam kosti njegove brade,
me boli spomin na tisto sovraštvo.

Pristanišča otroštva

Mamina roka, ki naju vodi v pristanišče,
šle smo pozdravit moškega, ki je bil mesece odsoten.

Pomol nam je kričal,
kričal, kot kričijo lesene škatle v rokah zastavljalcev,
kričali so fenwicki in kričal je star stroj za led,

količki so bili prsti, ki so skušali zadržati morje,
nasip široko odprta vrata.

Ribje glave po tleh
ali ujetnice pod galebjimi kljuni.
Moja sestra, ki se oklepa očetovih nog.
Spomnim se pobiranja leska lusk.
Všeč mi je bil, pa še kako, tisti vonj po bencinu.

Jaz sem vedno nagajala:
na pomolu, na poti domov,
vedno v sredini,
bala sem se približati skrajnostim.

Tako kot ribe nisem imela trepalnic.

Nekega dne smo nehale hoditi dol ponj;
otroške ure se ne vrtijo enako kot ure morja,
vrata hiše so se odpirala, ko sva spali ...
in navadili smo se živeti brez njega.

Pralni stroj

Tistega dne, ko si umrl, sem si kupila pralni stroj.
Ko sem odprla vrata,
so se mi zmočila stopala,
voda me je presenetila.
Saj veš, da po mojih prsih tečejo modre reke,
morje se razliva skozi moja usta.
Tedaj ko sem skozi okno gledala morje,
med praškom in umazanim perilom,
sem izvedela, da te je odnesel val.
Tako sem potopila roke v milnico
in te zaman iskala med oblačili.
Jokala sem z usti,
z ušesi, s popkom,

jokala sem z rokami, z vso svojo kožo.
Odtlej imam mrtve reke, ki tečejo po mojih žilah,
in nov pralni stroj.

Nočem

Nočem domovine, ki me zakopava,
ki mi vsuva v usta to, kar bi radi postali.

Nočem ljubezni, ki bi me utrujala
in mi splezala za vrat zaradi maščevanja.

Nočem mame, ki bi me ščitila,
če je ni ob meni, ko se čas konča.

Če nimam domovine, ljubezni, mame,
kam se bom lahko sploh še vrnila?

Jon Benito

Danica

Poiščem tvojo najljubšo radijsko postajo,
tisto, na kateri predvajajo balade Dexterja Gordona.
Približeval sem se ti, ko si bila daleč. Zdaj te objemam, mesena plošča,
in oponašaje igranje saksa
te poljubljam po vratu, po ustnicah,
(ljubim te) brez vprašanj in preteklosti,
da sem si tudi sam všeč in sem ti všeč.
Stari časi se ne bodo vrnili:
obraz nastavljava zadnjemu poletnemu soncu
in pustiva, da nama pordečijo lica,
medtem ko se najini cilji cmarijo v toploti droba:
leči hočem v travo in se čutiti v tvojih sanjah,
pomisliti, da bo prihodnost sklenjenost srečnih trenutkov,
kot je ta, in verjeti, da je moje premagano srce hranilnik,
ki ga ni treba razbiti, da uganeš, kaj vsebuje.

Mi, ljudje

Ljudje, ki so izgubili glavo zaradi kokaina,
ki vsako noč zapirajo bare v četrti, ki si
ne bodo mogli povrniti sanj. Naši ljudje,
ki nismo mi. Ljudje, ki se niso pobrali,
ki skušajo ponovno začeti, a z gnusom propadejo,
otežkočeni popuščajo.
Preveč podobni nam, da bi bili drugi ljudje.
Ljudje, ki so jih njihovi partnerji in družine zapustili,
ki nosijo svet s seboj;
nepopolni, krivi, ranljivi:
ljudje, ki se ne predajo, a tudi nimajo upanja, da se bo
kaj spremenilo na bolje.
Ljudje, ki bi bili mi, če stvari ne bi šle tako dobro,
kot so šle. Ljudje brez vere, razjedeni od bolečine,
ki se borijo proti svojim prividom, a jim to preprečujejo anksiolitiki.

Ljudje, ki so izgubili vso moč, da bi vstali s postelje,
ki se bojijo strahov.
Skeptiki, nezaupljiveži, spokorniki.
Mi in naši ljudje.

V dežju

Že tretjič te gre iskat.
Rad bi te našel v krajih,
kjer sta se do danes videvala: v barih od vedno,
na letnih vrtovih, med kolesarjenjem. Na ta prvi poletni dež je praznik.
Ni zatočišča
za samoto
in išče te pod dežnikom.
Rad bi te objel pod arkadami.
Vznemirja ga misel, da si lahko kjer koli,
kjer njega ni.

Fotografija

Fotografija je bila posneta na poroki tete in strica.

Koliko sem bil tedaj star?
Ne vem dobro,
devet ali deset.
Tukaj sem
v spodnji vrsti:
drugi na levi, klečim.

Zaradi mame sem tako oblečen:
kratke hlače zelene barve,
rumen črtast pulover.

Vse od četrtega leta
nosim očala.

Okoli mene so moji bratranci.
Ta, ki je še otrok,

bo kmalu zdravnik.
"Čemu služi družina, če ne temu,
da skrbijo zate, ko jih potrebuješ?"

Najstarejši sem izmed vseh bratrancev,
in to mi nikoli ni bilo všeč.
Bil sem fant, ki si ni želel
drugega, kot biti fant, nikoli njihov zgled.

Nezaupljivo
opazujem fotoaparata.
Je od takrat
ta sposobnost,
da se nikjer ne počutim sproščeno?

Za mano stojita moja starša.
Na njuni desni in levi tete in strici,
sorodniki, ki jih ne poznam,
in v kotu fotografije, mladoporočenca.
Kakšna skrivna sila združuje družino?

Pozneje, veliko pozneje sem izvedel,
kako težko je najti rimo
med *amour* in *toujours*.

Minilo je skoraj dvajset let.
Tedanja mladoporočenca
še vedno živita skupno življenje.
Imata dve hčerki.

Še vedno ne poznam
sorodnikov, ki so na poroko
prišli od daleč. Slišal sem tete govoriti o njih,
a to se me običajno ne tiče.

Ta, ki stoji desno od očeta,
je stric, ki ga je ubila sla po življenju.

Vsi so običajni ljudje:
delo, družina, skrbi
in nekaj razočaranj.

Včasih se mi zdijo daleč,
četudi sem njihov sin in nečak.

Danes sem levičar in vitek,
ateist in heteroseksualec.
Kdo ve, do kdaj.

Toda kako naj neham
in zakaj
moram biti eden izmed njih?

Zdijo se mi preveč podobni meni
in oblije me mrzlica.
Me poleg krvnih vezi
z njimi povezuje fantaziranje
o seksu z neznankami,
vsakič ko grem na pogreb?
Si zastavljajo enaka vprašanja kot jaz?
Je poleg mene še kdo začutil vzgib,
da bi odšel daleč
in vse pustil za seboj?

Ne vem.
Vsak živi svoje zgodbe.

Na fotografiji
se družina zdi srečna človeška skupina,
brez notranjih neviht.

Beñat Sarasola

Dobre novice

Včasih v te kraje prispejo dobre novice
kot da bi pozabil običajne neprilike in težave
odidem na ulico in tam so zgolj ljudje
dobre volje
zdi se mi da ni nujno da cvetijo
vse stvari ki lahko cvetijo da bi šli naprej
ni lahko določiti smeri vetra
in ni nikakršnega hrupa
tudi ne na najbolj sovražnih področjih
včasih si mislim da se bomo lahko spravili
in si za trenutek namenili
skromen dokaz ljubezni ne da bi mislili na preteklost
ne da bi opazili vsakodnevne okrutne konflikte
nasilje in jezo krike bolečine
ja včasih se mi zdi da so novice dobre
in da počnem stvari ne da bi zmotil svojo zavest
potem sem na kraju ki se ga ne spomnim
in kakor da bi se svet za hip ustavil
ne da bi bilo treba stvari določiti
ob sebi čutim
priljudne roke mojih prijateljev z mano
pogosto stežka verjamem toda
tedaj začutim slo po pisanju veselih pesmi
pomagati bralcu ublažiti njegove tegobe
in s plemenitim nasmehom si predstavljam da bo tudi sam
v tistih krajih prejel dobre novice

Moja notranjost

Moja notranjost se neha strinjati
tako ko s čim soglašam
hitro mi pokaže slabosti tega
vedno mi kaže druge poti po katerih moram

in ko se napotim po njih
me sprašuje ali sem prepričan
moja notranjost mi ne ponuja nobenega miru
vedno mi ponuja razloge da se vrnem
potem me opominja kako sem strahopeten
in se brez usmiljenja norčuje iz mene
če bi poznal način kako se pomiriti
s svojo notranjostjo bi bilo vse drugače
odpovedal sem se že svojim neodpovedljivim počelom
da bi dosegel malo miru
a je vse zaman
moji notranjosti ni pomoči
vse druge ljubi bolj kot mene

Lahko

Da ni vedno lahko živeti
se kopičijo težave napake bolečina
včasih volja ne zadošča
da bi vse spet sedlo na svoje mesto
in svetu nastavilo obraz
včasih tudi ne pomaga
niti najčvrstejša vera
ne to da pustiš preteklost
na ustreznem mestu
smo pogosto mislili
da ni vedno lahko živeti
in drug drugemu kazati zlomov
nismo tako posebni rana boli
po telesu očesu skali živcu
v zavetju pred našimi boleznimi
in smejali smo se
smejali smo se ko smo z začudenjem gledali
medtem ko smo ležali drug ob drugem
kako težko je še naprej hoditi
s tem kar smo imeli s seboj
vsi zakrivljeni robovi
so za trenutek zaživeli v nas

vse nepravilne simetrije
in včasih je težje
dihati z veseljem
lažje se je dušiti v žalosti
kako smo pozabili
pozabili smo kako se počnejo stvari brez napora
in zdaj mislim tudi
na zapletenost življenja
na nepremostljive razdalje
na minute ki trajajo in trajajo
da ni vedno lahko živeti
smo rekli
a smo si to zaslužili zaslužimo si
in se od daleč podpiramo
z močjo se bomo obdržali
na razdalji
in kmalu bomo rekli glasno bomo vnovič zaklicali
da je življenje spet lahko

Na srečo

Sneg vse prekriva, ne pusti razmišljati
o prihodnosti. Listi so že pred časom
zgnili na pločniku; morda bodo čez leta
našli njihove odtise vklesane v ostanke
kamnov. Jane je odšla poiskati lepšo pokrajino,
ki koristi drugačnemu življenju. Kot vladarji v
preteklosti je pogumno pogledala na drugo stran morja
rekoč: "Proti mrtvecu se ni mogoče boriti," in
jaz ji nisem mogel odgovoriti. Tukaj, zdaj bi rad
fukal s Shirley Temple, jo pocukal za lase,
jo oklofotal kot kurbo. Na strehah so
pripravljeni vsi, zadnjikrat so zmolili, da bi
bili za hip ponosni nase.
Rože v parku me navdajajo z gnusom, jezo,
odporom, a kaj bi dosegel, če bi izpulil eno za drugo
s koreninami vred? Pomlad se je že zdavnaj končala
za vedno in dandanes nihče nima poguma, da bi bil junak.

Na srečo. Ne prosim ničesar drugega kot pogum za samomorilce, za tiste, ki jih bo jutri prekril sneg. Za nas. Za naše prijatelje in ljubice. Za sovražnike. Morda bi lahko poskušali ponovno, toda, je mar vredno? Za trenutek sem pomislil, da bodo ulične svetilke nehale svetiti, toda onkraj ni videti drugega kot ljudi v dolgih plaščih, ki gledajo navzgor. Celo črne mačke se bojijo nočnih senc, cesta je videti kot pragozd, mivka z morskega dna. Vseeno smo prav gotovo imeli srečo. Enkrat smo občutili srečo, to je razlog, da se lahko dolgo časa smejemo; izkusili smo nekaj lepih sončnih zahodov, pogovorov, ki se jih je vredno spomniti, pesmi, ki so jih vrteli Jon, Maria, Iker. Metro: škripali so kozarci, izgubili smo denar. V nekih reklamah so poudarili, da je John Huston stopil z zaslona v kinu, da je imel egoističen videz, preden se je ponovno vrnil na celuloid. Mi, tovariši, kljub temu vemo, da je vse to nemogoče, da je laž. Prišel bi k meni.

Ure

Barcelona, marec 2008

Vzeli so avto in ga odpeljali na vzhod mesta. Čutiti je mogoče že neznosno vročino. Zadaj je bilo precej predmetov; vrečke, slika, knjige, CD-ji ... Morali so si narediti prostor. Polovico poti so opravili molče, potem pa se niso mogli sporazumeti. Obvestili so ga, da se mora vrniti na delo zaradi nečesa nujnega. Prej se je odločil, da bo tujino pustil v jeseni in se vrnil v svojo deželo. Nekaj je vprašal Xaviya.

“Saj veš, da so zdaj tarče nekdanji svetniki in podobni,” je rekel, ko je gledal skozi okno.

Pogosto se stvari niso izšle, kot so pričakovali, preveč se upiramo resničnosti.

“Vztrajen sem,” je priznal.

Potem so razmišljali, ali ni alternativno gibanje le novi malomeščanski izum. A ko je s členkom trkal po mizi, se je spomnil, da so novodobni hipiji srečni. In začeli so šteti: Seattle, Davos, Praga, Barcelona, Köbenhavn. "Ne vem."

Ure so hitro minile in napočil je čas, ko so morali pobrati vse. Nekateri so obležali na tleh, drugi so hodili sem in tja. Ko se je vračal, se je osredotočil na neznano pesem.

Juan Kruz Igerabide

Tiho jutro

Odprto okno
kot objem navznoter,
tiho jutro
skriva opazuje
stražarje na strehah,
sence duš
s tisoči, tisoči obrazov,
od rezil minut
iztrganih noči.
Vetrc iztegne roko proti meni;
pozdravim ga.

Ovinek smrti

Hodim s stopali, potopljenimi
do gležnjev
v skalo, ki se oklepa korakov
popotnika po obstoju;
čas pregane ovinek
smrti, ki preži na dihe.
Tam vedno čaka starost
in vzdihuje po meni
kot voljna ljubica ...
le otroštva ni nikoli.

Kletke zraka

Brezovi listi
ližejo mojo bolečino;
z blazinicami tipam
smaragdno roso
in pišem pritožbo
zaradi nedostojnih kletk,
ki poseljujejo zrak.

Nemogoče je,
da bi najstnica naredila samomor;
„slučajna“ smrt moje učenke
me razlepi po tlakovcih ...
njeno truplo hoče še naprej živeti.

Pok modrine

Poljubljanje odsotnih ustnic;
morale bi biti tukaj
a so izginile pred poljubom
ali med njim.
Nož v ušesih
in pok modrine.
Ne vem, ali je prav,
da opazujem to najstnico, ki se kopa
in z ustnicami poljublja vodo
in se iz njenih prsi rojevajo valovi.

Ne čisto tukaj

Toliko let nekakšnih vzdihljajev
v tem samomoru, spodletelem zaradi
vztrajnih rojstev
v nedolžnosti brez izvirnega greha
v morju znotraj drugega morja
v rečicah svetlobe
po hrbtu vzpenjanja k Bogu ...
nemogoče utelešeno v neuspelem
tveganju dosežek napol izklesane skale
moje roke oblikujejo svet
proti mojim prsim izvirov in grobov.
Zakaj moje zasenčene zenice migetajo
čopič zaradi te strašljive slepote?
Zakaj moje roke drhtijo?
Občinstvo goreče ploska
v tem gledališču sveta.
Mene pa v celoti ni v dramskem delu.

Črta minljivosti (Atenea, 2009)

Izbrala in prevedla Barbara Pregelj



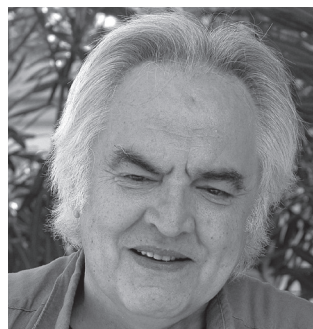
etxe
pare
EUSKALINSTITUTUA
INSTITUTO VASCO
BASQUE INSTITUTE

Prevodi so izšli s pomočjo Baskovskega
inštituta Etxepare.

Andrej Medved

The Vision Never Seen Before¹

V spomin Metki Krašovec



Govorili bomo o umetnosti, o slikarstvu danes ... in o medijski umetnosti, ki že velja za najsodobnejši pojav. Govorili bomo torej o likovni umetnosti v nasprotju, v protislovju z ustvarjalno s(i)lo, ki že prevlada na umetniških bienalih, trienalih, manifestih in documentih. To lahko koristi, še posebej če se ne izognemo detajlom, posebej če ne zanemarimo celote ... Metka Krašovec v zadnjem obdobju, od devetdesetih let, slika mistične *paysage*, ki govore o nekem drugem (Drugem) stanju, stanju duše, Duše z veliko začetnico, ki zdaj prežema njeno sliko. Sliko – popolno utajitev in nekakšen *chiaro-scuro*, ki preveva njene parazgodovinske prapodobе. Ciprese tu in tam v strogem geometričnem postavlju, v *Postavah in postavi*, ki govori gledalcem o nekem miru, popolnem miru in umiritvi. (Ne)miru v *Miru*, ki pokriva pomanjšane figure v sprednjem delu platna, v pokončni drži, ki sovpada z naslikano krajino, brez čudenja, z začudenjem nad senčno in osenčeno pojavo: pojavitvijo oseb, dreves in temno-svetle metafizične svetlobe, brez vnanje, z notranjo svetlobo. Tišina večnega trenutka in čista poezija ... Vnovič najdeni paradiž.

Podobe Metke Krašovec kažejo (neko) kroženje, obkroženje okoli manka podobitve slike; sliko gradi zdaj prav na tem, da ta zapolni substancionalni

¹ Percy Bysshe Shelley; *Nikoli videna podoba/Nikoli videni pogled*.

manko, praznino za podobo, ki govori nam vsem z mediteransko ikono-grafijo. Mediteranska krajina je tu zato, samo zato, da nadomesti manko prvotne in prvobitne upodobitve. Ko gledamo ta *paysage*, ne gledamo, ne vidimo samo krajine, ampak smo slika mi, se pravi jaz, ki gledam, sem pogled, ki slika sliko, jaz sem slika, ki me upodobi kot *le sujet barré*, zaprečeni subjekt ... Gledalec kot pogled in slika.

Krašovčeva slika figuralno tkanje, v ospredju je figura, zalepljena v dekoracijo ozadja, ki ga izpolni z vegetativnim tkanjem kot podlago za osrednje mimetične premike, za gibanje figure, prelomno in krožeče gibanje telesa in telesnih delov slike, ki sami zase govorijo o neki vzhičenosti in dinamiki, ki preseneča in začudi. Ta dihotomija znotraj/zadaj/zunaj, iz točke nič v popolno umiritev, je temeljna značilnost avtoričinega slikarstva. Metka Krašovec je fantazmagorična slikarka, njena podoba temelji na trojnosti podobe: živali in pritlikave figure, čarobna, čudežna arhitektura izbrane, vzpostavljene geometrije. Povsod prevlada mističnost upodobljenega dogodka, nekakšna metametafizična jasnina in svetloba, ki ne žari od zunaj, ki ne prihaja iz zunanje osvetlitve, ampak od znotraj in iz slike, iz naslikanih figur in njene geometrije; zato pa ne potrebuje več osenčitev zunanje perspektive. Ta arhitekturna perspektiva je zadostna v sebi, sama po sebi, stvar (*das Ding*) na sebi (*an sich*) kot kategorični imperativ slikarstva in Krašovčine duše.

Nietzsche v osemdesetih letih 19. stoletja zapiše: "*Die Ordnung des Zwecks ist schon eine Illusion.*" Vrstenje, red in zaporedje smotrov je že iluzija. Resnice so "*schon die Folge einer Illusion*", se pravi da so že naslednje in sosledje iluzije. Z vrednotenjem (*Wertschätzung*) se bližamo temú, kar imenuje besedica *Bedeutungslosigkeit*, se pravi brezpomenskost. *Die Bedeutungslosigkeit nach sich!* In približuje se svet brez pomena. – "Ustvarili smo svet vrednot, svet smisla in pomenski svet (ali kar najbolj dobesedno:) *Wir haben die Welt, welche Wert hat, geschaffen*² zato(rej): "Vse je zgrešeno, ponarejeno, lažno (*Alles ist falsch!*), vse je dovoljeno (*Alles ist erlaubt!*). Seveda je izjemnega pomena, kako razumemo te Nietzschejeve misli; vsekakor v zvezi z nihilizmom. A nihilizem ni (le) razvrednotenje vrednot (*Entwertung*), temveč je prevrednotenje vrednot (*Umwertung*), kar je povezano z izgubo Smisla, vélikega smisla religijskih, religioznih in teleoloških predpostavk. Seveda (in prav zato v morali in estetiki sodobnih "ustvarjalcev" gre) lahko razumemo te Nietzschejeve misli tudi drugače:

² Iz zapuščine, F. Nietzsche, Werke IV, ur. K. Schlechta, Ullstein Verlag, Frankfurt am Main, Berlin, Wien, 1969, stran 16. Ustvarili smo svet, ki ima vrednost.

da vse vrednote, smotri in merila, ki veljajo za "klasično" umetnost, zdaj ne zdržijo več; da so le iluzija, sosledje iluzij – prividov; ustvarjene, zlagane, prazne, v resnici nepomembne.

Zatorej: *Alles ist erlaubt!* – vse je dovoljeno! Pomemben ni *der Sinn für Wahrheit*, smisel, občutek za resnico, ampak *Macht-Wille*, volja do moči v pejorativnem smislu, kot banalna volja po privilegijih, oblasti. S tem pa postajajo vrednost in vrednotenje in smisel umetnine, umetniškega delovanja in ustvarjanja vrednot (v smislu najvišjih etično-estetskih norm) dejansko brez pomena. In *die Bedeutungslosigkeit nach sich*: bliža in blizu je in približuje se svet-brezpomena, ki nima več pomena, nepomenski svet, da, Nepomenskost sama. Vendar menim, da je dejavnost – ustvarjalnost – tistih, ki zdaj načeloma in *apriori* in vehementno črtijo vrednost slike in slikarstva, s tem da je modernistična umetnost zanje *die Folge einer Illusion*, dejansko prav največja iluzija; sosledje virtualnih in ustvarjenih prividov.

Podoba/slika Metke Krašovec je šifra in uganka kozmosa, erotični odnos/razmerje kot čisti, nedotaknjeni simbol: odnos med Dvema, živim/mrtvim, ki nad-določata načrt, upognjenost od/nosa, ki določa vsa razmerja in vse odnose v času in prostoru, v absolutnem bitju (*in Zeit als absolutes Sein*), v biti/ničju (*in Sein als Nichts*), v bitni bitnosti neuničljivega, a končnega sveta ... Kot enigmatska šifra nastajanja, minevanja in smrti. Zato je Metkino slikarstvo kot Orfejev spev: vesoljna črna luknja – zev, substancialna odprtina v uživanju telesa slike, Ljubezen kot mistično je Eno (*il y a de l'Un*) moškega in ženskega principa ... Orfejev spev je notranji pogled v smrtnost ljubljenega bitja, ki že odhaja za zaveso (*Wandband*) Hada, v praznino notranjih prostorov, kjer je svet (*der Weltraum*) v Času (*Zeitraum*) omejen s kastrativnim rezom svojega nosilca, Orfeja kot moškega subjekta nasproti svoji ženski Želji, ki se identificira s smrtjo – smrtnostjo ljubezenske *jouissance*: užitka svojega pogleda v ničes bitja, ki ga ljubi ... V manko manka kot v odsotnost v ne-bitju ... A prav s tem mankom Orfej ljubi ... – Njena slika je lebdečnost (*perpenetration*), dotikanje, v plesu, z nožnim prstom (Mallarmé): vdiranje in vdor in vdrtje himna slike, ki je zalepka za oči in čisti prostor videnj, navidezna ograda/stena in zastor in zavesa kot varovalka ničnosti, minljivosti primarnega in pa vsakdanjega prostora. Ničnost podobe je bitna ničnost večnega lebdenja v univerzalnem medprostorju črne luknje bivanja v vesolju, življenje videzov – dozdevkov, Usoda v bitju eksistence: v *ex-esse* kot iz-bitju v jasnino (*Lichtung*) ki je svet, svetloba/svet kot *Lichtung/Welt*.

Vprašanje vrednotenja v sodobni likovni kulturi

Novi mediji kot protistava – alternativa klasičnim pristopom

Nove tehnologije in tudi ozaveščanje o medijskih pojavih so pospešili pomnožitev podob, ki so jih začeli futuristi, dadaistični ikonoklazem odseva v množicah minljivih, naključnih ali ironičnih del in tisti, ki so pozivali k umetnosti na ulici, k demokratizaciji umetnosti, si niso mogli predstavljati, da bodo nekega dne deležni tako velike naklonjenosti oblasti in nacionalnih razstavišč ... Dvajset let pozneje, ko ni pri mobilizaciji družbe okrog sodobne umetnosti nobenega zadržka več, je morda popolnoma virtualno delo edina alternativa, ki ostaja umetniku. Ali to pomeni, da se je spremenila narava umetnosti?

C. Millet

Sodobni artefakt je (pač) vprašljiv na več ravneh:

- v odnosu do umetnosti, kot jo poznamo;
- v odnosu do meril kakovosti, ki so v principu etična, estetska;
- v razkoraku med željo novodobnih ustvarjalcev, da bi dosegli vrednostno, a tudi medijsko vse tiste avantgarde, ki so historično določale razvoj umetnosti v 20. stoletju, in med "realnostjo" razmer, odnosov v celostni umetniški produkciji na prelomu tisočletja, ki ne ustrezajo tem željam.

Trdim: umetnost je v načelu (prav) enaka znanosti in mejnim vedam (vrhunsko znanost cenim enako kot najvišjo lego, formo in pomen umetniškega dela), kjer ni mogoče goljufati, kjer se, četudi ne v najkrajšem času, razkrijejo povprečneži in šarlatani, v trenutku, ko igrajo (na) nekaj, kar niso. V umetniški produkciji je to dejansko težje, ker gre največkrat za nekakšno medprostorje, torej za virtualni prostor, posebej v elektronskih medijih, v akcionizmu, v igri s telesnostjo, ki nikdar ni zares izčrpana ali do konca raziskana; kjer je nešteto niš, ki še niso zapolnjene in sta mogoča špekulacija in varanje gledalca. Se pravi varanje očesa in zavesti. Kjer ni ne znanja v obvladovanju tehnologije, še manj antropoloških, psiholoških in socioloških vedenj, na kar igrajo avtorji projektov.

Seveda sem odprt za vsako novo skušnjo, v načelu sem za *an-arche* in igro, za zlom nekdanih kanonov, estetike, struktur; za širjenje umetnostnih meril. Dejavnost, ki nikakor ni (že) ustvarjalnost ali umetniško dejanje, je, trdim, legitimna, zato je treba najti prostor, kjer naj dokaže svojo vrednost, se pravi tudi v galerijah, vendar obstaja meja, kako predstaviti ta dela: kot možnost, ki obstaja, ki je dejansko ni mogoče zatajiti, ali kot vrhunsko umetnino. V tem ni spornosti, ne kontradikcije, ne prevare. Torej

ne gre za neumevanje sodobne ustvarjalne prakse, ampak za temeljni okvir, za razmejitve, za kritiški kontekst.

Sodobna likovna umetnost slavi povprečnost, kot da je velika umetnina, in trdi, da razlika ni pomembna. Merila za estetsko vrednotenje umetniškega dela so po izjavah novodobne avantgarde zastarela in (že) pripadajo preteklosti, epohi, ki so jo novi mediji dokončno zapustili, prerasli, preskočili in jih zato v resnici njihova estetska sodba ne zadeva. Informativni šok poročanja, ki je povezan z novomedijsko umetnostjo, seveda v resnici ni vzrok, ampak posledica, "posledični pogoj", če se tako izrazim, pogoj-posledica, inkorporiran v zavest in zaigrano nezavedni smisel teh stvaritev.

Slika, če je umetniška, se pravi (neka) ustvarjalna sila in miselna senzacija (občutenje in skušnja, sporočilo), prikriva neko zgodbo o nas, umetniku in smislu umetnine. Nič ni navrženo, brez smisla, kar tako; vse je ujeto v "spoznanja", četudi se jih avtor ne zaveda. Umetnost ni paberkovanje (pris)podob, nekakšno nizanje, sosledje, avtorskih pogledov ali trenutnih stanj brez temeljnega Doživetja, ki zdaj poveže vse te eksistenčne, a tudi etične, estetske "bliske" v enotno postavitve v galeriji, ampak se kaže v formi del kot manifest: izjavljanje, pripoved in program. Podobe nam prinašajo mogoče in tudi nemogoče znanje, spoznanje o umetnosti v današnjem času. Ne en pogled, mnoštvo pogledov zdaj utripa v nevidni vmesni steni slike. Zrcaljeni pogled navzven, ki se odbija na "ekranih" spet navznoter in se v odsevih ponovi v neskončnost. Pogled, ki ni spregled, kjer ni spoznanja, ki se v resnici vrača vase, v "slepi žep" pogleda. Pogled, ki je iskanje, a ne razkriva (več) skrivnosti. Slika, ki hoče biti, a ni (več) enigma. To drugo, ki ponika skozi sliko, to Drugo je slikarstvo. To drugo kot drugotno, umetnost polpretekle dobe, ali kot pravi Brejc: ki so za njo zapahnjena poslednja vrata?

Zastavlja se vprašanje estetske vrednosti tegá, kar nam ponuja nova ustvarjalna praksa, se pravi "novi mediji" in elektronski, videoprojekti, ambientalna dela in vrsta postavitve v svetovnih razstaviščih. Mislim na "ustvarjalnost", ki igra na karto nove avantgarde, ki si želi primat (politični, institucionalni in finančni) v Umetnosti in brezprizivno, apriorno potrditev umetniškosti svoje prakse, medtem ko zanika vse tradicionalne likovne pristope. Ki hoče in zahteva privilegij v medijih, v resorjih za kulturo; ki hoče – in dosega – potrditev v vseh porah "likovne kulture"; ki hoče zgolj zagotovila, da "novo" in "sodobno" avantgardnost pripišemo izključno njihovim projektom in da vso drugo ustvarjalnost (ki je v njihovih očeh konservativna, za časom in konvencionalna) potisnemo v ozadje, na stranski tir; kar mediji brez kritičnih opomb sprejemajo kot dejstvo

in dejansko stanje. Zastavlja se vprašanje estetskih norm, vrednot, meril za ovrednotenje in vrednostno opredelitev del – stvaritev “novih ustvarjalcev”; ki hočejo stopiti v Umetnost, s tem da načeloma izpodbijajo vso relevantnost in legitimnost estetičnih načel, ki (še) veljajo v tradicionalnih likovnih zvrsteh.

Trdim: merila za vrednotenje umetniškega dela niso različna, ena za umetnost, ki jo (doslej) poznamo, in druga – in drugačna – za novo ustvarjalno prakso; slednjih predstavniki (te) nove avantgarde še niso v resnici določili, ker nimajo nekakšne teorije in estetike, ki bi po njih vsebinsko ocenili nova dela. Trdim: estetskih meril ni mnogo in niso toliko različna, da z njimi ne bi mogli oceniti vrednosti, “umetniškosti” teh projektov. So ena sama in veljajo za vse umetniške poskuse, ki naj “presegajo” ali “dopolnijo” podobo ustvarjalne energije, skozi stoletja.

Zato je treba brati Greenbergov esej *Moderno in postmoderno*, napisan leta 1979 (objavljen v ediciji Hyperion, Koper, 1999), v katerem avtor zapiše: “Ustvarjanje odličnih umetnin je običajno naporno delo. A v modernizmu ni postalo napornejše samó ustvarjanje, temveč – še bolj – gledanje umetnosti; človek si je moral zadovoljitev in veselje, ki ju lahko posreduje najboljša nova umetnost, priboriti z muko ... Vendar pa obstaja sla po počitku, kakršna je vedno obstajala. Ta sla je nenehno ogrožanje meril kakovosti ... govorjenje o ‘postmodernem’ je še ena izrazna oblika te sle. In je predvsem način upravičevanja tegá, da imajo raje manj zahtevno umetnost, pri čemer tvegajo, da jih bodo imeli za reakcionarne ali zaostale (česar se novomodni filistri avantgarde najbolj bojijo).”

Umetnost v 20. stoletju je dosegla, da je estetskost kot vrednota postala neodvisna od posnemanja, politike in ideologije, v načelih novih avantgard pa je prisotna želja, po Greenbergu *wishful thinking* (prepričanje, ki željo izenači s stvarnostjo), po vnovični ideologizaciji umetnostnih vprašanj in ustvarjalne prakse, kar vodi v dekadenco in “zaton” estetičnih vrednot. V tem je nekakšna preobrnjena – zrcalna – ksenofobičnost; ko se bojiš, odklanjaš lastno izhodišče, “korenine” in kontekst; ko si sovražen do svojega okolja, hkrati pa apriorno hvališ in sprejemaš trende, ki prihajajo od zunaj.

Ob “novih medijih” smo govorili – kot praviloma v novih avantgardah – o želji po počitku, se pravi, da se je umetniška dejavnost znova relativizirala, “sprostila”, kar po Greenbergu ustreza željam in “zahtevi polizobraženega občinstva”; in to po obdobju modernizma, ki je oblikoval najzahtevnejše norme za vrednotenje umetniškega dela, merila za umetniškost in za estetskost likovne upodobitve oziroma je (zdaj) dokončno ločil estetsko vrednost umetnine od vsakega posnemanja (v naravi, teoriji

in "sociali") ter od politike-ideologije, tako da je postala končno (le) pomembna samo avtentična in avtohtona umetniška struktura dela.

Hočem povedati, da je v novodobnih ustvarjalnih praksah prevladala nekakšna "sla" po manj zahtevnem oziroma po nezahtevnem umetniškem izrazu, pri čemer tvegajo, da – v obratnem sorazmerju z željo – postanejo reakcionarni in kontraproduktivni, saj vedno bolj pristajajo na v mnogočem izpraznjeno zavest, ki zanikuje vrednost teorije, estetsko vrednost-kot-merila, in v umetnost vnaša nekakšen populizem ter internetovsko nekritičnost v izbiri-in-presoji; česar se novodobni (po Greenbergu) "filiistri avantgarde" najbolj bojijo.

"Želja po počitku se je prvič pojavila v domnevno avantgardnih krogih po Duchampu in Dadi, potem pa tudi v nekaterih vidikih surrealizma. A šele v pop artu je našla pot do neomejeno samozavestnega izraza. In to samozavest najdemo odtlej v vseh najrazličnejših modah in trendih samooklicane ali domnevno avantgardistične umetnosti. Pozornost mi vzbuja, da je zaporedje teh trendov že od vsega začetka vsebovalo odmik od visoke kakovosti v nižjo, in prav zaradi tega sem zaskrbljen nad sodobno umetnostjo: umik od visoke kakovosti v nižjo, slavljenje slabe umetnosti, kot da je velika, in zatiranje, da je razlika med njima nepomembna. Ne gre za to, da bi zaničeval slabo umetnost, nikakor. A če ne bo še naprej obstajala velika umetnost, bo tudi slabša umetnost padla" (prav tam). S tem hočem reči, da se je po (vz)postavitvi najvišjih mogočih etično-estetskih norm, meril za ocenitev t. i. umetniškega dela v 20. stoletju, ko se je "težišče radikalneje kot kadar koli prej premaknilo od posnemanja k samostojnemu poustvarjanju, kar (pa) je bila nujna posledica ponovno uveljavljenih in prenovljenih meril kakovosti", v prehodu v novo tisočletje znova izničil vsak okvir umetnosti in njen domet, ki (spet) slavi že vsak dogodek brez idej, domiselnosti in brez vsakega konteksta, ki zdaj velja za umetnino.

Ali je umetnost danes izgubila vsakršna merila, kompas, omejitve, ali smo mi ostali brez kriterija, sistema (o)vrednotenja za novodobno "ustvarjalnost"? Ali pa je vrednostni sistem za ocenitev umetniškosti dela vendarle edini, univerzalen, in je zato stališče, da strukturiranost sodobnih medijev, njihova posebna in drugačna koda – kodiranost posebnega pristopa – onemogoča ovrednotenje po "klasičnih" merilih, samo posledica strahu pred odloč(il)no opredelitvijo teh medijev, strahu pred kritično oceno, ki bi v očeh novodobnih kustosov veljala za tradicionalno, celo konservativno. Toda "dejavnost", ki kaže na izgubo vseh meril (metjejskih, osebnostnih, estetskih), kjer ni ne želje, ne idej, ne čustvovanja, pač ne zdrži oznake za umetnost oziroma je več ne bomo (po)imenovali s tem imenom.

T. i. retroavantgarda v resnici ne prinaša nič izjemnega, nič novega, kar ne bi prinesle že druge avantgarde v osemdesetih letih, ob tem pa se zastavlja (še) načelna misel o bistveni razliki med avantgardo in modernizmom. T. i. avantgarda namreč načeloma ne proizvaja umetnin, mislim na *opere d'arte*, prinaša in vsiljuje pa prelom v socialnem, etičnem, političnem, eksistencialnem smislu. Če je resnična avantgarda. Če ni le retroavantgarda.

Če znova parafraziram Greenberga: modernizem predstavlja nenehno prizadevanje za ohranjanje meril kakovosti, umetnost je estetsko avtonomna vrednota, umetnost je popolnoma svobodna in se lahko distancira od vsake duhovne in civilizacijske institucije. Modernizem je nastal zaradi strahovite ogroženosti estetskih meril, zato je (po Greenbergu) naporno tako ustvarjanje velikih umetnin kot opazovanje-in-razumevanje umetnosti in zato postaja želja po "počitku", odpor do modernizma, vse bolj očitna.

P. S. Sicer pa je še najbolj odločilno, temeljno, utemeljeno o novih medijih zapisal Emerik Bernard, ki v tem trenutku, ne le v slovenskem likovnem prostoru, izstopa s svojimi razmišljanji o aktualnih umetnostnih pojavih in ki tudi sicer – in predvsem – izstopa s svojo teorijo o umetnosti in o slikarstvu:

Zadeva res ni preprosta, kajti večinska usmeritev neoavantgarde je v tem, da njeni protagonisti poizkušajo zabrisati mejo med umetnostjo in življenjem, med umetnostjo in znanostjo ter med umetnostjo in filozofijo. Gre torej za robno pozicijo umetnikov, ki pod vprašaj ne postavljajo življenja, znanosti in filozofije, marveč smisel in status umetnosti, njena integralna sporočila.

Kdor koli danes poskuša zabrisati mejo med umetnostjo in življenjem, med umetnostjo in znanostjo ter med umetnostjo in filozofijo, tvega, da bo zmanjšal pristojnost umetnosti. Umetnost se mora odreči avtonomiji in suverenosti, ki je razpoznavna v integralni strukturi. Najlepši dokaz za zmanjšano pristojnost je izginevanje metafor in simbolov in prevladovanje znakovnega poslikovanja. Na ta način umetnik uvaja enosmerne izmisleke in jih prepušča v presojo sociologiji, teoriji umetnosti in kulture, psihoanalizi itn. Deluje *pars pro toto* in se odreka možnosti, da bi vzpostavil koherenco na umetniški ravni. Hkrati pa dopušča pretok fascinacij brez osrediščenosti in presežnosti, ki sta značilni za umetniško delo.

To izhodišče seveda danes ni prisotno v vseh neoavantgardnih projektih: ponekod je vnaprej poudarjeno, drugod pritajeno, obstajajo pa instalacije, videoprojekcije itn., ki kljub mejnemu videzu ohranjajo strukturno povezanost v presežnem, neulovljivem umetniškem delu. Žal so vsi ti pristopi

pomešani na tako imenovanih mamutskih razstavah, kot da ni nobenega merila več, s katerim bi bilo mogoče preveriti, kaj še ustreza umetnosti in kaj obstaja v podobi simulacije, torej v praznem prostoru med umetnostjo in življenjem, znanostjo, filozofijo. Različni neoavangardni projekti, dogodki, instalacije, medmrežne nanizanke namreč kažejo videz enakomernega prepletanja v simulakru. V ospredje pa stopata reciklaža in klonirana podoba globaliziranega sveta.

Problem je v tem, da obstoji osnovna – temeljna – razlika v pristopu do (umetniškega) dela med modernističnim slikarjem in internetovskim paberkovanjem, kjer v ospredje stopata, po Bernardu, “reciklaža in klonirana podoba globaliziranega sveta”, in da je torej med dvema poloma “umetniškega” proizvajanja podob, ki danes obvladuje likovno svetovno sceno, poudarek prav v prisotnosti – ali odsotnosti – Umetnosti, Umetnika, se pravi celostnega ustvarjalca.

To bi lahko povedali tudi drugače: v postmodernističnih stvaritvah gre za odnos navidezne dejavnosti Subjekta, ki se realnosti približa le kot subjekt, ki je razcepljen “na določeno število instanc”, po Lacanu, se pravi, da na ta način zmanjšuje pristojnost, avtonomijo in suverenost same umetnine znotraj razcepljenih pristopov, fragmentov, instanc ter niš, ki jih ne reši – razrešuje – v ustvarjalni praksi. S tem pa propade v osnovi celostni umetnostni koncept, a tudi (in predvsem) enotnost psihičnega doživetja.

Gre torej za razliko med reprodukcijo, *Reproduzieren*, in ponovitvijo, kot *Wiederholung*, umetniške izkušnje, kjer je v ospredju funkcija Zrcala, zrcaljenje kot *Spiegelung*, zrcaljenje umetnika v zrcalu umetnine. Kjer se ohrani vsa osebna, nótranja in transcendentna skušnja.

V “klasičnih” slikarskih delih je realnost kot celota, kot dejanskost, nepomembna, zunaj umetnine. Pomembna je samo instanca znamenj, forme, sloga in manire, ki so povezani z ugodjem in užitkom. (Prav tega, namreč ugodja in užitka, pa v internetovskih podobah ni, ker gre za simulaker razbitih, razdrobljenih drobcev razcepljene realnosti, ki se ji sodobni ustvarjalec v resnici ni približal niti je ni zajel in zapopadel v umetniški izdelek: kot celostni projekt Realnosti in Umetnine.) V ponavljanju arheokulturnega modela gre pri slikarstvu v resnici za realnost *in absentia*, in vendar te podobe niso le izraz odsotnega sveta. V resnici so travmatične podobe, ki jih postavlja pasivni, a celostni subjekt. S pojmom travmatičnosti seveda mislimo na sanje o realnosti, ki jih, po Lacanu, ni mogoče asimilirati, uprizoriti; na podobe, ki v ponavljanju pričarajo privide naše želje. Gre za “instancno travme, ki se nas spominja”, gre za idejo drugega

prostora in za brezčasno točko med zaznavo in zavestjo; v omami in v uživanju v lepoti. Gre za potrebo, da se spanje nadaljuje, kjer je subjekt ujet v princip ugodja, torej za Narcisa, ki v ogledalu platna gleda lastno sliko. Narcisova podoba je podoba čiste želje, svet videza, odbleska v ogledalu, ki naj postane večna norma. In torej svet lepote, *Reich des Schönheit*, ki je tako obvarovan resničnosti in váruje resnico umetnine.

Dodatek: Forma kot osnova avantgarde

Prav forma je odločilna za razumevanje stvari, "reči" (v pomenu Heideggerjeve *das Ding*), odnosov med stvarmi, (v) nas samih. Forma je vedno v zgodovini pojmovanja, umevanja in "zapopadenja" (v smislu *Inbegriff*, se pravi pojmljenja) realitete: resničnosti v pomenu *Wirklichkeit*, ki jo – ki v njej – živimo in ki od nékdaj usodno zaznamuje našo eksistenco, v vseh mogočih znanjih in spoznanjih, v zgodovini likovne umetnosti, literature, v zgodovini znanosti, filozofije je Forma odločilnega pomena. Brez nje bi glas (kot lik, podoba), kot *Ereignis*, kot prilastitev vseh skrivnosti in resnic sveta, ki nas obdaja, notránjega, zunánjega, imaginarnega, simbolnega sveta, v resnici ne obstajal. Bil bi dejansko ničen, ničes; sublimen, sublimiran in abstrakten, *ad absurdum*.

Forma kot lik in likovnost, oblikovanje, izraz, izraznost, jasnost in različnost (*clara et distincta*) nasproti motnosti – kot *amydron* – in kalnosti in nerazločnosti oblike; ki nam ničesar ne pove, ki nič ne razločuje. Ki vodi v (z)motnost, nerazumevanje, nerazumljivost. In ne nazadnje: v brezpomenskost, v neresnico.

Forma je torej tista, ki (nas) ločuje od padca-v-nemoč, v neznanje, v *Abgrund des Wesens*: brez(d)no bitja. Seveda vsaka forma ni resnica in spoznanje. Le tista, ki poruši staro, utečeno zgradbo, Red, Sistem in Plan sveta in eksistence, ki v temeljih zaniha ustaljeno tvorbo bivanja in misli, tj. da zruši neki Model-matrico in "ležišče" neke proizvodnje, ustvarjanja in delovanja, ki v bistvu-bistveno-spreminja naš pogled in znanje, je odločilna. Brez (nove, vedno prenovljene, tj. izvirne) Forme ni védenja, umetnosti, filozofije, ni znanosti, spozna(va)nja, niti ni mogoče (več) prebivati na svetu; brez forme eksistenca ni mogoča. Vse: vsaka stvar, odnos in vsak subjekt in vsaka objektivna danost se ujame vanjo, s tem da si z njo "pomagamo" v umevanju in "rokovanju" s stvarmi in v odnosu do stvari ter med subjektom in objektom.

Forma kot tipična, specifična izraznost, izraz in lik(ovnost), ki nam pomaga v umevanju "resnic" (teh je neskončno, a resničnost je le ena,

ne obratno, kot mislijo posamezni vedeževalci: da namreč obstoji le ena sama, (ne)določena resnica, resničnost pa beži, "uhaja"), spreminja svet realnosti, dejanski svet, ne v smislu temeljnih postavk, tj. osnovnih bitnosti, lastnosti, ki določa od nekdanj, temveč se mu približajo na enkrat, izviren in v nekem drugem smislu tudi že izvoren, "ustrezajoč" način, ki omogoča, da vse stvari in vse odnose razumemo vnovič in na novo. Forma usodno zaznamuje vso "neznosno proizvodnjo", ki smo vanjo vpeti: kot *ens naturans* in *natura naturata*. Izraznost – likovnost teles in misli, ustvarjenih in ustvarjalnih bitij je forma, brez katere niso mogoči obstoj, obstajanje, postajanje, napredovanje in razvoj. Ko se "utrudi" forma gledanja, pogleda na stvari, ko ta postane "nazadnjaška", zaviralna (v znanosti, umetnosti, vsakodnevnem delovanju), se z genialnim rezom – nekega umetnika, slikarja, pesnika in filozofa – poruši, zruši stari svet, prelomi, zlomi ustaljena, preživeta Zgradba in sistem, Matrica: *modus operandi*, *ars vivendi*. Nastopi drug (v)pogled, drugačen *point de vue*, zamenjata se notranjost in zunanjost, zastavi se vprašanje novega subjekta, "zlevi" se stara subjektivnost, pojavi se vprašanje novega občut(en)ja, t. i. *neue Sensibilität*, a tudi objektivnosti socialne, družbene, idejne in ideološke, politične in miselne in ekonomske v absolutnem smislu.

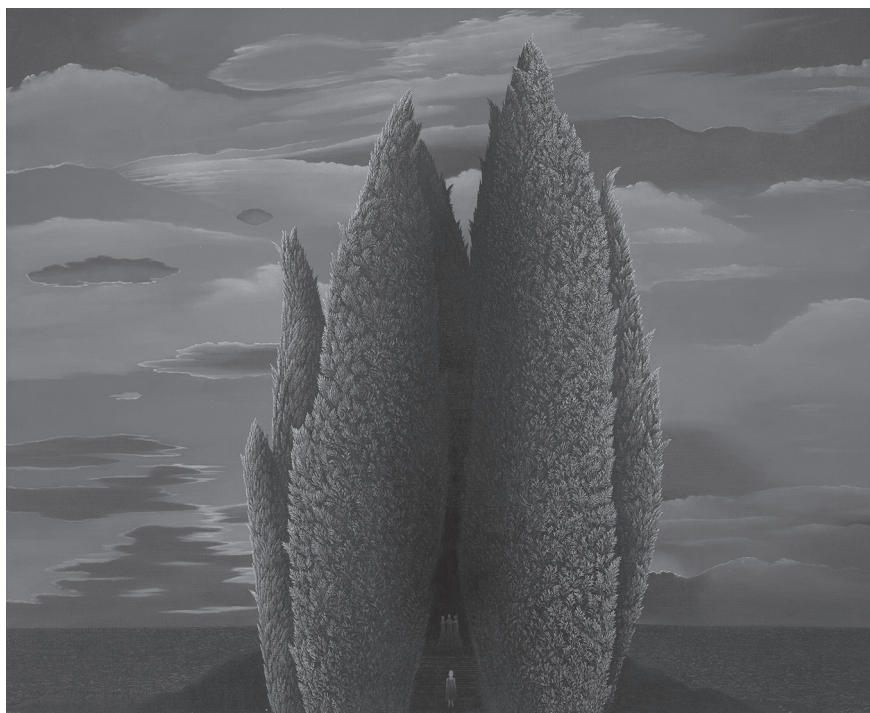
S spremembo Forme se zgodijo revolucije v rokovanju s stvarmi, v Pogledu in Umevanju odnosov.



Metka Krašovec: *Entre temps*, 18. 7. 2005, akril na platnu, 130 x 160 cm



Metka Krašovec: *Nevidni spreved II*, 27. 11. 2015, akril na platnu, 110 x 160 cm



Metka Krašovec, *Moire*, 30. VII. 2009, akril na platnu, 130 x 160 cm



Metka Krašovec, *Suzana*, 1. VIII. 1990, akril na platnu, 160 x 145 cm

Razmišljanja o(b) knjigah



Barbara Pregelj

Ob skorajšnjem izidu *Bele knjige* o prevajanju

Navsezadnje je vsaka poezija prevod, je zapisal Novalis. O prevajanju jezikov je v zadnji, 103. številki revije *Otrok in knjiga* pisal Pavle Učakar, zanimalo ga je predvsem prevajanje v podobo. Že nekaj časa na Valu 202 lahko poslušamo oddajo *Prevod*, v kateri njen avtor "Mitja Peček ugotavlja, kaj je pesnik želel povedati, in izdaja tisto, kar je želel zamolčati" (spletna stran Vala 202, *Prevod*). Vsem navedenim referencam je skupno, da širijo pomensko polje prevoda, s tem pa merijo na njegovo univerzalnost kot temeljno kognitivno operacijo, s katero sebi in drugim tolmačimo svet.

Kako dober, ustrezen in zvest je lahko prevod? Pa kako zelo slab, zgrešen in neustrezen? Odgovorov je nešteto, ker prevajalska refleksija tako rekoč od začetka spremlja prevajanje in ker je prevajanje lahko tako univerzalno in temeljno, kot je razmišljanje in ustvarjanje samo. A hkrati menim, kot to tudi poudarja aktualno prevodoslovje, da je kvaliteta prevajanja tesno povezana z njegovim kronotopom, s prostorom in časom tukaj in zdaj, z okoliščinami, v katerih ustvarjajo prevajalke in prevajalci. Zato sem leta 2013 o teh povprašala kolegice in kolege v spletni anketi, ki sem jo v letih 2016 in 2018 ponovila. O okoliščinah, v katerih ustvarjajo, so samozaposlene spraševali tudi v raziskavi Socialni položaj samozaposlenih v kulturi in predlogi za njegovo izboljšanje s poudarkom na temi preživitvene strategije na področju vizualnih umetnosti (2012), pa v Oceni stroškov dela za

samozaposlene v kulturi, ki jih je leta 2013 pripravila Asociacija. Ministrstvo za kulturo je naročilo še Primerjalnopravno analizo ureditve statusa in socialne varnosti samozaposlenih oseb v kulturi v nekaterih evropskih državah (2013) in Analizo o položaju samozaposlenih v kulturi v Sloveniji s predlogi izboljšav (2016). Vse te študije po eni strani kažejo, da se odločevalci zavedajo sistemskih izzivov, ki zadevajo tudi prevajanje, hkrati pa ne rešujejo specifičnih izzivov, s katerimi se prevajalke in prevajalci srečujemo in na katere smo želeli opozoriti z *Belo knjigo o prevajanju 2018*, ki bo kmalu ugledala luč sveta v obliki e-knjige.

Njeni snovalci v njej izpostavljamo bistvene premike na področju prevajanja, tolmačenja, podnaslavljanja in lektoriranja.¹ Ob tem smo prevod razumeli v obeh pomenih besede umetnost, kot ustvarjanje estetske vrednosti (književno prevajanje), pa tudi kot dejavnost, ki zahteva spretnost in znanje (znanstveno in tehniško prevajanje, tolmačenje, podnaslovno prevajanje in lektoriranje), torej širše kot v omenjenih raziskavah.

Bela knjiga o prevajanju predstavlja stanje, analizo, sistemske in posamične izzive ter primere dobre prakse na izjemno pomembnem, a pogosto prezrtem področju jezikovnih poklicev/svetovalcev v Sloveniji ter jih umešča v širši, evropski okvir. Čeprav v njej prevladuje tematika prevajanja in tolmačenja, je zasnovana široko, tudi z vključevanjem lektorjev kot jezikovnih svetovalcev, saj gre za področja, ki se med seboj prepletajo in dopolnjujejo.

Gre za temeljno besedilo vseh, ki se z jezikovnimi poklici in jezikovnimi praktiki srečujejo: prevajalk in prevajalcev, tolmačk in tolmačev, lektorice in lektorjev, pa tudi vseh njihovih uporabnikov in sodelavcev. Zato je namenjeno vsem Slovencem, še posebej pa vsem tistim, ki odločajo o jezikovni politiki, krojijo kulturno, gospodarsko, pravosodno, notranjo in zunanjo politiko ter odločajo o smernicah in kriterijih javnega naročanja.

Bela knjiga o prevajanju je prvi in doslej edini takšen dokument v našem prostoru, ki se prevajanja, tolmačenja, podnaslavljanja in lektoriranja loti celostno in povezovalno, z upoštevanjem vseh poglavitnih deležnikov v Sloveniji. Zato ni nepomembno, da so pri njeni pripravi sodelovala vsa slovenska prevajalska društva in združenja: Društvo slovenskih književnih prevajalcev, Društvo znanstvenih in tehniških prevajalcev Slovenije, Združenje konferenčnih tolmačev Slovenije, Društvo slovenskih filmskih in televizijskih prevajalcev, Združenje stalnih sodnih tolmačev in pravnih

¹ Kjer predstavljam projekt, pri katerem je sodelovalo več kot 75 sodelavcev in 41 avtorjev, pišem v množini. Ko moje pisanje znova postane prvoosebno, povzemam nekatere svoje prispevke in raziskave.

prevajalcev Slovenije SCIT, Lektorsko društvo Slovenije, zadruga Soglasnik, pa tudi vse slovenske univerze.

Zaradi vsega tega je *Bela knjiga o prevajanju* več kot le artikulacija potrebe po večjem priznanju prevoda v slovenski kulturi in družbi. Nastala je iz zavedanja našega konkretnega prostora in časa, pa tudi okoliščin, v katerih prevodi nastajajo. Izkazalo se je, da tudi prevajalce in prevajalke, tolmačke in tolmače ter lektorice in lektorje zaradi širine področja, ki ga pokrivamo, določajo splošne značilnosti naše družbe, le da so te na našem področju morda očitnejše, ker gre za skupino poklicev, ki niso regulirani, posamezniki svoje delo pogosto opravljajo kot samozaposleni ter zato nimajo ustrezne pogajalske teže.

O izhodiščih

1. Prevajanje je avtorsko delo in kot takšno opredeljeno v Zakonu o avtorskih in sorodnih pravicah (ZASP). Tako 5. člen ZASP določa, da so avtorska dela individualne intelektualne stvaritve s področja književnosti, znanosti in umetnosti, ki so izražene na kakršen koli način. Drugi odstavek 5. člena navaja značilne primere varovanih del, a za opredelitev dela kot avtorskega, piše v mnenju *Prevajanje in tolmačenje kot avtorsko delo* strokovnjakinja za avtorsko pravo Urša Chitrakar, morajo biti izpolnjeni vsi pogoji, ki jih zakon določa v 1. odstavku 5. člena, in sicer:

- individualnost, kar pomeni, da mora delo imeti pečat avtorjeve osebnosti (imeti mora lastnosti, ki ga ločujejo od drugih del ali nevarovanih stvaritev);
- delo mora biti intelektualna stvaritev, torej plod človekove intelektualne dejavnosti;
- delo se mora uvrščati v književnost, znanost in umetnost (ta področja se v avtorskem pravu razlagajo široko) ter
- delo mora biti kakor koli izraženo (zaznavno za človeške čute).

Zakon v 9. členu določa tudi, katera dela so izvzeta iz avtorskopравnega varovanja. Za področje prevajanja takšna omejitev velja za uradno objavljena besedila zakonodajnega, upravnega in sodnega področja. Urša Chitrakar opozarja še, da za kvalifikacijo avtorskega dela ni treba, da je kjer koli registrirano, objavljeno ali fiksirano na materialnem nosilcu, pa tudi ne, da delo dosega umetniško ali estetsko vrednost. Pomembno ni niti, kolikšen je njegov obseg, pa tudi ne, koliko truda je bilo vloženega v njegovo ustvarjanje.

Nadalje slovenska strokovnjakinja za avtorsko pravo posebej poudarja, da je "prevajanje in tolmačenje varovano kot avtorsko delo pod pogojem, da gre za individualno intelektualno stvaritev avtorja, ki izpolnjuje pogoje, predpisane v 5. členu ZASP. To pomeni, da je kot avtorsko delo lahko varovan le tisti prevod ali tolmačenje, ki je individualno (izvirno) delo, ki je plod človekove umske dejavnosti (ne pa na primer samodejna pretvorba besedila z računalniškim programom), ki se uvršča na področje književnosti, znanosti ali umetnosti in je kakor koli izraženo (lahko gre na primer za pisni prevod besedil, podnaslavljanje, za simultano ali konsektivno ustno tolmačenje).

V prvem odstavku 7. člena ZASP je določeno, da so prevodi, priredbe, aranžmaji, spremembe in druge predelave prvotnega avtorskega dela ali drugega gradiva, ki so individualna intelektualna stvaritev, samostojna avtorska dela. Komentatorji ZASP pojasnjujejo, da so prevodi jezikovne predelave, ki so posebej pomembne in zato lahko uživajo poseben status po mednarodnem konvencijskem pravu. Za avtorskopravno varstvo prevodov ni pomembno, ali je prvotno delo tudi avtorsko, saj je kot avtorsko delo varovan tudi prevod "drugega gradiva" (npr. prevodi jedilnih listov, navodil za uporabo ali prevodi uradnih besedil, ki niso varovana kot avtorsko delo)" (3.1 točka navedenega besedila).

2. Prevodoslovne študije, ki se opirajo predvsem na teorije polisistemov, pojasnjujejo, da je poseben status prevajanja v Sloveniji povezan s perifernim položajem slovenske literature in kulture v svetu, saj so vse (številčno) majhne književnosti prevodno usmerjene in v njih med vsemi izdanimi knjižnimi naslovi število prevodov presega število izvirnih naslovov. To trenutno sicer ne velja za področje celotne knjižne produkcije v Sloveniji, saj je bilo leta 2017, ko je po podatkih, dostopnih na spletni strani NUK, izšlo 5627 knjig, razmerje v korist izvirnega ustvarjanja, in sicer je bilo razmerje 64 % proti 36 %. Obratno sorazmerje se je ohranilo na področju mladinske književnosti, kjer se, kot kažejo vsakoletni priročniki za branje kakovostnih knjig, ohranja razmerje okoli 60 % proti 40 % v korist prevedenih besedil.

Prevod lahko zavzema osrednje mesto le v perifernih, šibkih književnostih², kakršna je tudi slovenska, ki je bila vse do romantike izrazito policentrična. Prevod ima tu osrednjo vlogo, ker dejavno sodeluje pri oblikovanju središča posameznega literarnega polisistema. Čeprav so bili

² Uporabljam oznake, ki so se uveljavile v teoriji polisistemov in niso vrednostne oznake.

prvi poskusi centralizacije slovenske književnosti – nujni za formiranje vsake nacionalne književnosti –, prisotni že v času razsvetljenstva, je šele izražanje nacionalne zavesti v 19. stoletju privedlo do vzpostavitve enega samega centra. To je bilo za slovensko kulturo, predvsem za jezik in literaturo odločilno, saj je omogočilo temeljne pogoje, ki so za razvoj vsakega literarnega sistema ključni: vzpostavilo se je razlikovanje med literarnim kanonom in trivialno literaturo, med literaturo kot beletristiko in ljudskim slovstvom, izvirna ustvarjalnost se je razmejila od prevoda, dokončno se je normiral slovenski jezik.

Kaj je to pomenilo za slovenski prevod? Prevod je po mnenju številnih raziskovalcev konstituiral slovensko literaturo. Zaradi prevoda, če uporabim znamenito oznako literarnega zgodovinarja Igorja Grdine, se slovenska literatura ni več le zapisovala, pač pa pisala. Tako ni bilo le v primeru Primoža Trubarja in drugih protestantov (naj izpostavim le Dalmatinov prevod *Biblije* kot tedanji ključni nacionalni projekt), temveč tudi protireformacije (Čandek, Kastelec) in razsvetljenstva: Linhartovi drami *Županova Micka* in *Ta veseli dan ali Matiček se ženi* sta prevoda, prav tako Vodnikove *Kuharske bukve* in *Babištvo ali Porodničaski Vuk za Babice*, za nabožno književnost so bili še naprej pomembni tudi prevodi, ki so nastali med Japljevimi sodelavci, ohranili so se tudi Linhartovi in Vodnikovi dvojezični letaki v verzih kot zgodnje oblike trivialne književnosti, za katero je bil prevod tudi sicer izjemno pomemben.

Ko je v 19. stoletju izvirna ustvarjalnost prevladala, je to za prevod pomenilo, da je od osrednjega ustvarjalnega dejanja postajal vse bolj obrobni, kar pa mu ni prineslo le novega položaja v literarnem sistemu, ampak tudi vzpostavitev novega hierarhičnega odnosa med prevodom in izvirnikom, v katerem je prevod samo zrcalna in bolj ali manj posrečena podoba izvirnika. Tradicionalna literarna veda, ki tudi pri svoji obravnavi sodobnejše literature, kot trdi Wlad Godzich, uporablja temeljne koncepte 19. stoletja, se zato z vlogo prevajalca ni prav veliko ukvarjala. Osrednja pozornost je veljala avtorju, tj. pisatelju. Tudi teoretiki, ki so se osredotočali na besedilo, na narativne elemente, so prevajalca večinoma puščali ob strani, in šele literarnovedno zanimanje za bralca v okviru estetike recepcije, postkolonialna teorija, polisistemska teorija in empirična literarna znanost so omogočile pogled na prevajalke in prevajalce, pa tudi na prevod, kot na dejavne in dinamične kategorije, kot na pomembne udeležence precej kompleksnih odnosov znotraj literarnega polja.

Prevod je konstituiral in normiral tudi slovenski jezik, kot pa poudarjajo številni terminologi od Zvonke Leder Mancini naprej, je bil (in je še)

neprecenljiv tudi na področju terminologije. Predknjižno obdobje je bilo preveč nehomogeno, da bi se strokovna terminologija lahko formirala, prvi natisnjeni zapisi strokovnega izrazja so povezani s Trubarjevim normiranjem slovenskega knjižnega jezika, piše Kozma Ahačič, posvetna terminologija pa z razsvetljenstvom, ko so bili, kot opozarja Andreja Legan Ravnikar, med najbolj znanimi kranjskimi prevajalci Kumerdej, Linhart, Vodnik in Metelko. 19. stoletje je z večjo potrebo po nacionalni afirmaciji Slovencev prineslo tudi prizadevanja za slovenski učni jezik v srednjih šolah in uradih, kar je bilo dolgoročno odločilno. Deželne zakonike so tedaj prevajali poklicni pravniki Matej Cigale, Luka Svetec, Radoslav Razlag, po letu 1850 je skrb za slovensko pravno terminologijo prevzel Matej Cigale kot dosmrtni prevajalec državnega zakonika. Cigale je leta 1880 izdal temeljno terminološko delo *Znanstvena terminologija s posebnim ozirom na srednja učilišča*, ki vsebuje strokovno izrazje 24 strok, ki jih je prevzel in prevedel iz hrvaških in čeških virov.

Prevod je bil torej z razvojem jezika povezan kot orodje iskanja najprimernejših načinov ubesedovanja lastnega sveta, in torej ne zgolj pomemben le v jezikovnem smislu, pač pa tudi širše kulturno. Po drugi strani pa je terjal razvoj lastne refleksije v obliki prevodoslovja (in še sodobnejšega tolmačeslovja), predvsem v povezavi z drugimi vedami, kot so psihologija, nevrologija, informatika, komunikologija in seveda jezikoslovje (pragmatika, korpusna lingvistika, besediloslovje ...). Kot ugotavlja Jasmina Markič, “je bilo jezikoslovje v preteklosti do tolmačenja precej zadržano, dolgo je namreč prevladovalo mnenje, da je tolmačenje tipična uporabna dejavnost in ne sodi v stroge znanstvene sfere. Izkazalo se je ravno obratno: jezikoslovje prihaja do novih izsledkov prav s preučevanjem prevajalskih in tolmaških procesov” (2014: 10).

3. Prevajanje je ob globalizaciji, internacionalizaciji, lokalizaciji tudi eden od temeljnih dejavnikov svetovnega knjižnega trga. Svetovni jezikovni sistem, kot ga pojmuje De Swaan, je zgrajen ravno na povezavah med jeziki, ki jih ustvarjajo govorci več kot enega jezika, pri čemer so te povezave hierarhične in običajno potekajo od spodaj navzgor, od perifernih (večinoma govorjenih) prek centralnih (večinoma državnih), supercentralnih (13 svetovnih jezikov) k hipercentralnemu jeziku, ki je danes angleščina. Tudi svetovni literarni sistem ni odprt prostor za intelektualne izmenjave, temveč zaprt prostor, ki mu po mnenju Pascale Casanova vladajo “specifična razmerja moči, procesi in mehanizmi”, pri čemer “količine jezikovno-literarnega kapitala ni moč izmeriti [le] na podlagi števila pisateljev ali

bralcev tega jezika, temveč na podlagi števila književnih poliglotov, ki ga uporabljajo, in števila književnih prevajalcev, ki imajo ključno vlogo pri cirkulaciji besedil iz literarnih jezikov ali vanje”.

Casanova poudarja, da je kulturni kapital posamezne literature odvisen od tega, ali nastaja v dominantnem ali dominiranem jeziku. “Skupno dominiranim, podrejenim, jezikom je, da so postali nacionalni jeziki pred nedavnim, da imajo malo literarnega kapitala, niso mednarodno uveljavljeni, imajo majhno število svojih in tujih prevajalcev ali so slabo znani in so v velikih literarnih centrih dolgo ostajali nevidni. Po drugi strani imajo dominantni jeziki zaradi svojega specifičnega prestiža, starosti ter števila besedil, ki veljajo za univerzalna in so napisana v teh jezikih, ogromno literarnega kapitala.” A tudi med podrejenimi jeziki obstajajo razlike, pri čemer si predvsem jeziki, ki so se pred kratkim oblikovali ali so postali nacionalni jeziki po politični neodvisnosti, svoj literarni kapital povečajo ravno s prevajanjem.

Slovenske prevajalke in prevajalci v svetovnem komunikacijskem krogu knjige sodelujejo večsmerno, prevajajo v slovenščino, pa tudi iz slovenščine. Ključno je, da je po mnenju Pascale Casanova “prevajanje oziroma prevod edino sredstvo, ki ga periferni jeziki in njihove književnosti imajo, da postanejo opazni in vidni, torej da v svetovnem literarnem sistemu zares obstajajo”. S prevodom v enega od velikih literarnih jezikov naj bi si namreč po njenem mnenju besedilo “avtomatično prisvojilo literarnost in tako postalo legitimno, začelo zares obstajati”.

Kaj *Bela knjiga o prevajanju* vsebuje?

Prispevki so razvrščeni v šest tematskih sklopov. Iz prvega, kjer so predstavljene (nove) vrste prevajanja, je razvidno, da je to v vseh svojih oblikah in različicah izjemno dinamična in hitro spreminjajoča se dejavnost, ki je po eni strani konstituirala slovenski jezik in književnost, po drugi strani pa predstavlja tisto temeljno orodje, ki slovensko kulturo in družbo umešča na aktualni svetovni zemljevid. Po eni strani nastajajo vedno nove oblike prevajanja in tolmačenja, ker se potrebe spreminjajo; pojavljajo se tudi nova prevajalska orodja, ki od jezikovnih praktikov zahtevajo vedno nova znanja in jih postavljajo pred nove izzive. Po drugi strani pa se tudi širša prevajalska srenja sama ustvarjalno odziva na različne spodbude: komunikacijske (prevajalski forumi, izobraževalni seminarji), družbene (projekti mentoriranja) in mednarodne (sodelovanje v mednarodnih združenjih).

Vsi ti prispevki so kot dobre prakse predstavljeni v zadnjem tematskem sklopu.

Posebno poglavje je namenjeno popisu infrastrukture slovenskega prevajanja, ki se osredinja na oris vloge društev, izobraževanja in zaposlitvenih možnosti prevajalcev. V tem poglavju so predstavljene tudi študijske možnosti prevajanja, tolmačenja in lektoriranja. Svoje poglavje predstavljajo analize različnih anket med prevajalci, tolmači in lektorji (pozornost namenjamo tudi tistim prevajalcem, ki jih ankete ne zajemajo), pregled sistemskih (predvsem jezikovne politike, prekarizacije in feminizacije poklicev jezikovnih praktikov) in specifičnih izzivov (elementov korektne avtorske pogodbe, knjižničnega nadomestila, dobička prevajalske industrije in problematike prevajalskih agencij, izobraževanja ter specifičnih zdravstvenih problemov).

Tukaj seveda ni moč podrobno predstaviti vseh problemov, ki jih je orisala naša *Bela knjiga*. Zato naj kot povabilo k njenemu branju in premisleku o zapisanem sklenem z izsekom analize šestih vanjo vključenih anket, ki so bile izvedene med prevajalkami in prevajalci, tolmačkami in tolmači ter lektoriciami in lektorji.

Po podatkih vseh se prevajanje, tolmačenje in lektoriranje izrazito feminizirajo. Feminizacija poklicev je ob izraziti prekarnosti tudi ena temeljnih šibkosti, ki so jo zaznale ankete, vključene v belo knjigo o teh dejavnostih. Prekarnost je predvsem posledica razmer na trgu, kjer so samozaposleni v kulturi eden redkih segmentov kulture, ki so (skupaj z založništvom, v katerem večinoma delujejo) večinoma bolj ali manj prepuščeni trgu. Tudi med samostojnimi podjetniki opravljanje prevajalskega, tolmaškega in lektorskega poklica ni primerljivo z delovnim okoljem primerljivih zaposlenih javnih uslužbencev. To se kaže predvsem pri manjšem in bolj negotovem plačilu, kar po eni strani pomeni manjšo možnost specializacije (zato so vsi prisiljeni delati tako rekoč vse; pogosto se prevajanje povezuje tudi s tolmačenjem in/ali sodnim tolmačenjem, lektoriranjem, poučevanjem in drugimi poklici itd.), fragmentarizacijo poklica (prevladujejo občasni prevajalci) in nizko včlanjenost v stanovska društva (še zlasti med mladimi) in kolektivne organizacije. Med šibkosti se šteje še neosveščenost o delovnopравnih pravicah in strah pred izgubo dela, zaradi česar se prevajalke in prevajalci težko odločijo pravico poiskati na sodišču.

Izzive predstavlja predvsem izboljšanje navedenih socialnih razmer, ki so očitno v letih, ki jih zajemajo naše ankete (2012–2018), postale standard, saj tudi ankete, opravljene v različnih časovnih obdobjih, ne beležijo večjih razlik. Še več, po podatkih SURS se delež samozaposlenih med

prevajalkami in prevajalci nenehno povečuje (v zadnjih devetih letih se je število samozaposlenih med prevajalci povečalo za 14 %). Da gre za sistemski problem, pričajo tudi težave samozaposlenih, ki jih je leta 2012 zaznala anketa med samozaposlenimi v kulturi in ki v naših anketah ostajajo tako rekoč nespremenjene. In to kljub temu, da so snovalci in izvajalci svojemu naročniku (Ministrstvu za kulturo) zapisali vrsto priporočil in predlogov, med drugim tudi to, da bi se pri reševanju problematike samozaposlenih v kulturi moralo povezati z drugimi ministrstvi, predvsem pa bolj sistematično spremljati učinke ukrepov, ki jih sprejme.

Izziv tako za prevajalce kot naročnike predstavlja tudi razumevanje prevajanja kot avtorskega dela, saj prevajalci in prevajalke običajno na naročnike prenesajo vse pravice za neomejeno časovno obdobje ter s tem naročniku omogočijo prosto razpolaganje s prevodom. Prevajalci imajo tudi malo prostora za pogajanje pri sklepanju pogodb, poseben izziv je ustrezen obračun prevajalskega in lektorskega dela, saj se tudi načini obračunavanja storitve že med različnimi vrstami prevajanja razlikujejo, kar velja tudi za tolmačenje in lektoriranje. Vse to otežuje primerjavo med zaslužki jezikovnih praktikov. Vse večji izziv predstavljata še uporaba strojnih orodij pri prevajanju in vse večja digitalizacija, ki lahko vodi v še večje neupoštevanje prevajanja kot avtorskega dela. Vse to obenem pomeni tudi vse večjo trivializacijo in razvrednotenje poklica, kar vpliva na zniževanje kakovosti prevoda.

Med prednostmi je prav gotovo izjemen razvoj in širitev področja, ki ga danes prevajanje obsega, pa tudi vrsta pravnih aktov (zakonov, pravilnikov), ki prevajanje, tolmačenje in lektoriranje bodisi zelo neposredno bodisi posredno zadevajo, določajo, vključujejo in razmejujejo. Naj naštejemo le pogloblitnejše: Zakon o javni rabi slovenščine, Zakon o avtorski in sorodnih pravicah, Zakon o sodnih izvedencih, sodnih cenilcih in sodnih tolmačih, Pravilnik o sodnih tolmačih itd. Med prednosti sodi tudi povezovanje prevajalcev, tolmačev in lektorjev v razna društva in združenja ter zadruge, ki so večinoma tudi mednarodno dejavni. Včlanitev v stanovska društva pogosto pomeni, da se prevajalci in prevajalke dodatno izobražujejo, izmenjujejo izkušnje, pa tudi krepijo in utrjujejo ugled svojega poklica. To pomeni še več družbene in pogajalske moči ter več in bolj kakovostne informacije o dolžnostih in pravicah, ki izhajajo iz prevajalskega dela. Ankete kažejo, da med prednosti prevajalske srenje sodi tudi izjemno visoka izobraženost prevajalk in prevajalcev, kar jim daje možnost dodatnega osebnega in profesionalnega razvoja. Naslednja prednost je možnost študija prevajalstva na različnih slovenskih univerzah, pa tudi večji nabor

in več možnosti dostopa do različnih vrst informacij, ki jih za svoje delo potrebujejo.

Slovensko prevajanje je izredno ustvarjalno, kar se kaže tudi v iskanju (in odkrivanju) vedno novih priložnosti, ki jih za opravljanje svojega dela ustvarjajo prevajalke in prevajalci. Od možnosti povezovanja do izmenjave mnenj in odprte ter bolj ali manj neformalne komunikacije ponujajo različni forumi, nove priložnosti (pa tudi pasti) ponujajo strojna prevajalska orodja in strojni prevajalniki (predvsem med mlajšimi prevajalci) in raba na spletu dostopnih (dvojezičnih) korpusov ter medjezičnih in enojezičnih slovarjev (Šorli). Precej ustvarjalnosti pri iskanju rešitev za svoja besedila razkrivajo tudi prevajalski portreti v Dialogih, ki sta jih za *Belo knjigo o prevajanju* zbrala Urška P. Černe in Gašper Malej. Nobena od vključenih anket ni svojih anketirank in anketirancev spraševala po pisanju strokovnih prispevkov, a obsežna, predvsem prevodna in tolmaška literatura pričata, da je tudi to ena od priložnosti slovenskega prevajanja, pa tudi medgeneracijsko sodelovanje. Ankete beležijo velik starostni razpon, od 22 do 77 let, kar povečuje tudi potrebo po medgeneracijskem sodelovanju in mentorstvu mladim, ki jim je s tem olajšan vstop na trg dela.

Kaj skušamo z *Belo knjigo o prevajanju* doseči?

Če se vrnem k izhodišču, k univerzalnosti prevoda, je *Bela knjiga o prevajanju* nekakšen prevod prevoda, saj pojasnjuje njegovo specifiko tukaj in zdaj ter ga povezuje in hkrati razmejuje od drugih jezikovnih praktikov: tolmačk in tolmačev, podnaslovnih prevajalk in prevajalcev, lektorice in lektorjev. Prizadeva si za večjo prepoznavnost in afirmacijo prevoda v slovenski družbi in si želi dialoga z odločevalci.

Ob sistemskih ukrepih, ki jih večinoma vsebujejo tudi druge študije in analize, izpostavljamo nekaj specifičnih izzivov, ki so predvsem posledica neregulacije prevajalskega poklica in njegove prepustitve razmeram na specifičnem slovenskem trgu: regulacija poklica svobodnega prevajalca in/ali prevajalke z določitvijo najnižje stopnje izobrazbe in osnovnih poklicnih standardov, ureditev zakonskih podlag za osnovno regulacijo cen in letno revaloriziranje tarifnikov, sklenitev dogovora o vzorčni avtorski pogodbi, ureditev razpisnih pogojev pri javnih naročilih, ki ne bodo med kriteriji izbora favorizirali le najnižjih cen, temveč predvsem kvaliteto opravljenega dela in reference, vzpostavitev nacionalnega registra profesionalnih

tolmačev, prevajalcev, lektorjev in večji nadzor *ad hoc* neprofesionalnih tolmačev in prevajalcev ...

Morda se komu zdi, da je to bolj spisek želja kot pa seznam le nekaterih od izhodišč za pogovor, ki smo jih zapisali v *Belo knjigo o prevajanju*. Trenutna vlada je med zaveze v koalicijski pogodbi zapisala tudi ureditev problematike samozaposlenih. Zavedanje torej obstaja, pa bomo našli tudi moč, ki je potrebna, da se kaj zares spremeni?

Problematika, ki jo izpostavljamo, sicer najbolj zadeva prevajalke in prevajalce, hkrati pa je tudi širša. Zato naj sklenem s prevodom: ureditev razmer bo primer dobre prakse, ki bo imela tudi širše družbene posledice in bo korak v boljši svet.

Literatura

- AHAČIČ, Kozma, 2007: Jezikoslovna terminologija pri slovenskih protestantskih piscih 16. stoletja. Marko Jesenšek (ur.): *Besedje slovenskega jezika*. Maribor: Filozofska fakulteta. 127–135.
- CHITRAKAR, Urša, 2016: Prevajanje in tolmačenje kot avtorsko delo. Spletna stran Društva prevajalcev in tolmačev Slovenije. Dostopno na spletu.
- GODZICH, Wlad, 1998: *Teoría literaria y crítica de literatura*. Madrid: Cátedra.
- JESENŠEK, Marko, 2010: Slovenski knjižni jezik med središčem in obrobjem – normativnost in/ali partikularizem. Irena Novak - Popov (ur.), *Vloge središča: konvergenca regij in kultur*. Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije. 13–22.
- LEGAN RAVNIKAR, Andreja, 2010: Razvoj slovenskega strokovnega izrazja. Nina Ledinek, Mojca Žagar Karer, Marjeta Humar (ur.). *Terminologija in sodobna terminografija*. Ljubljana: ZRC SAZU. 49–73. Dostopno na spletu.
- LEDER MANCINI, Zvonka, 1976: Razvoj slovenskega strokovnega izrazja. Helga Glušič (ur.): *XII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: ZIFF. 47–57.
- MARKIČ, Jasmina, 2014. O tolmačenju in tolmačeslovju. Vojko Gorjanc (ur.): *Slovensko tolmačeslovje*. Ljubljana: ZIFF. 6–19. Dostopno na spletu.

Sprehodi po knjižnem trgu

Alenka Urh

Igor Grdina: Ivan Cankar: portret genija.

Ljubljana: Beletrina, 2018.



V Cankarjevem letu 2018, ko se je beležilo stoto obletnico smrti našega največjega pisateljskega genija, je bilo v literarni prostor priobčenih kar nekaj ustvarjalnih izvajanj na temo njegovega življenja in dela. Spomin na "kneza slovenske besede", kot ga v svoji monografiji večkrat imenuje Igor Grdina, smo obeležili s festivali, razstavami in komemorativnimi dejavnostmi, številne založbe pa so se mu poklonile z različnimi knjižnimi izdajami, v okviru mladinske književnosti in književnosti za odrasle. Mladim bralcem so med drugim namenjene bolj in manj učinkovite stripovske predelave in slikaniške interpretacije, bodisi z izvirnim besedilom ali v prirejeni obliki. Takšno novo polje interpretativnosti Cankarjeva dela naslovniško odpira širšemu, predvsem tudi mlajšemu krogu bralcev. Odraslim bralcem je leto 2018 ponujalo še številnejše prilike za literarna srečavanja s pisateljem; poleg novih izdaj katerega izmed literarnih biserov so nastajale biografije, esejsko naravnani zapisi in zborniki, ki s tega ali onega vidika obravnavajo Cankarjevo življenje in/ali delo. Marcel Štefančič je v knjigi *Ivan Cankar: eseji o največjem* (UMco) na dušek izpil celotno pisateljevo literarno zapuščino in ob tem v poglobljenih esejističnih zapisih ni sodil le, da je Cankar tudi danes še vedno aktualen in razumljiv, temveč da je

še le zdaj, skozi prizmo sodobnega filma, feminizma, prekarnih delavcev, migrantske krize ... sploh lahko zares aktualen in razumljiv. Janko Kos se je v knjigi *Misliti Cankarja* (Beletrina) z literarnozgodovinske in teoretske perspektive podpisal pod zbirko poglobljenih študij o našem največjem literatu, pri založbi, ki nosi pisateljevo ime, pa so izdali zbornik *Ivan Cankar – literarni revolucionar*. Pisateljeve odnose s pripadnicami nežnejšega spola je obravnaval Peter Kolšek v delu *Reci tvoji roki, da jo poljubljam* (Mladinska knjiga) in tako že v naslovu namignil na dejstvo, ki ga v monografiji *Ivan Cankar: portret genija* obravnava tudi Igor Grdina – da so bile Cankarjeve ljubezni enako neločljivo zvezane z njegovim ustvarjanjem, kot je bilo ustvarjanje povezano z ljubeznijo (dobesedno, ko se je vez med obema enkrat za vselej pretrgala, je to na avtorjevo umetniško tvornost vplivalo kontraproduktivno), in da za pisateljevo občutenje ljubezni telesna bližina ni bila niti pol toliko pomembna kot bližina misli, peresa in papirja, na katerega jo je prelival v korespondencah s svojimi občudovankami.

Zgodovinar in literarni zgodovinar Igor Grdina se je obravnave življenja velikega pisatelja lotil opirajoč se na različne vire, ki jim je čas naklonil milost, od zasebnih pisem, pripovedovanj ter poročil o njegovih javnih nastopih do obsežnega in povednega literarnega opusa, v katerem se zbirka avtobiografskih črtic *Moje življenje* kaže za še posebej primerno osnovo zarisanih potez *portreta*. Objektivnost avtobiografskega pisanja je že po Cankarju izmuzljiva, saj “Novelist ne more pisati o svojem življenju. Če je kaj prida, je vsaka novela kos njega samega, kaplja njegove krvi, poteza na njegovi podobi”. Da Cankar ni pisal o svojem življenju, temveč svoje življenje, poudari tudi Igor Grdina in doda, da je bil v svojih delih marsikdaj avtobiografski, tudi kadar ni govoril o sebi: “Vse, kar je pisal, je pravzaprav bilo njegova biografija.” Grdina je našega literarnega genija korenito umestil v čas in prostor, tako je ustvaril tudi bogato besedno sliko tedanje *belle époque* in *fin de siècle* s prevladujočimi estetskimi nazori in družbenopolitičnimi okoliščinami, ki so vodile v prvo morijo planetarnih razsežnosti.

Biografsko-esejistični zapisi so razdeljeni v sedem poglavij, izmed katerih je vsako primarno osredotočeno na določen vidik Cankarjevega življenja. A v delu ne bomo našli nič učbeniškega, temeljne teme posameznih poglavij so namreč bogato prepletene z različnimi referencami in asociativno porojenimi povezavami. Avtor v svojih razmislekih sledi merilu minuciozne refleksije in pri tem vešče skače sem ter tja po obravnavanem predelu preteklosti, kronološkemu ključu pa se prilagaja le toliko, kolikor je nujno za smiselno “dramaturško” oblikovanost “pripovedi”: otroštvo se nujno zgodi pred odraslostjo, ki prinese ustvarjalno samoniklost, prijateljstva,

hrepenenje, ljubezen, ahasverska leta verskega iskanja, družbeno in politično udejstvovanje, ječo ter nazadnje tragično smrt, ki lahko nastopi šele na zadnji strani poslednjega poglavja. Posebej zanimivo je prvo poglavje, skorajda nekakšna črtica, ki živo opiše bežni detajl pisateljevega srečanja *neznane elegantne dame s klobukom*. Seveda ne gre za čistokrvno obliko kratke pripovedi, drobcena impresija, podana v zanimivem izmenjavanju preteklika in pripovednega sedanjika je namreč umeščena med splošnejše zarisovanje duha in materije tistega časa, s takšnimi in drugačnimi običaji, navadami in predstavami. V nadaljevanju bralec sledi širokopoteznemu premisleku določujočih dejavnikov pisateljevega življenja, kot so odnosi v ožjem družinskem krogu, formiranje pisateljeve osebnosti, umetnost, erotika, recepcija njegovih del in nazadnje udejstvovanje v javnem življenju ter zavzemanje za povsem samostojni kulturni razvoj slovenskega naroda. Orisa Cankarjeve kompleksne osebnosti in opusa, ki ga je ta porodila v svoji samosvojesti, se Grdina loteva kot natančni opazovalec in pisateljica obravnava kolikor je ob upoštevanju žrtev minevanja ter inherentne enigmatičnosti sploh mogoče nereducirano. Med najbolj določujočimi in hkrati za slehernega interpreta Cankarja neizbežnimi temami je avtorjev odnos z materjo Nežo Pivk, ki jo je (vsaj v določenih potezah) često slikal v svojih delih in katere močna, požrtvovalna materinska vloga je bila v *anti-feministični novi romantiki* pravzaprav unikum. Predvsem zato, ker Cankar v njej ni videl kulise za kakršne koli revolucionarne ideje, temveč celovito človeškost, ki se vsem življenjskim preizkušnjam navkljub ni predala, pa čeprav je bila njena neupogljivost povsem brez globljega idejnega ali nadčasnega smisla, ki bi se vzpenjal onkraj partikularnosti – preživetja njene družine. Golo življenje je bilo nasledek Cankarjevega pojma *moči*, ki je like drugih ustvarjalcev “dvigovala k triumfu – ali jih pahnila v kar najbolj spektakularen propad”. Po Grdini je največje darilo, ki ga je Cankarjeva mati poklonila sinu, iskrenost, s katero je podaljšala njegov osebni spomin onkraj zavedanja, in tako razširila temeljno izhodišče njegovega umetniškega sveta. Poleg tega je v sinov etični zemljevid vrisala neizbrisljivo koordinato, do katere se je avtor opredeljeval in se po njej orientiral, čeprav je ni mogel nikdar doseči v tolikšni meri. Pri tem ne gre pozabiti, izpostavi Grdina, da je pisatelj mater brez izjeme “tematiziral s pogledom, ki ga je usmeril skozi prizmo lepote”, zato je bila resničnost, ki jo je risal, vselej nekoliko stilizirana. Čeprav avtor *portreta* v obravnavi kompleksnega odnosa med svojcema ves čas ostaja kar najdostojneje navezan na Cankarjeve misli in videnje – zato ne preseneča, da mati tudi skozi Grdinovo prizmo ostaja izrazito pozitivna oseba –, pa ne gre spregledati, da z izpostavitvijo akta

stilizacije precej pove o interpretacijski izmuzljivosti in nedokončnosti. Nedvomno bo resnica o nemara najslavnejši slovenski materi ostala skrita v gube zgodovine, za vedno izgubljene spomine ter ne nazadnje v že stoletje preminulo podzavest, a vendarle, vsi eksegeti Cankarja ne bi v celoti podprli takšne materinske podobe. Marcel Štefančič jo na primer predstavi precej drugače, saj ne more mimo občutkov krivde, ki sem ter tja vejejo iz pisateljevih zapisov. Naj bo tako ali drugače, povzdigovanje materine nezmožnosti za olepševanje stvarnosti v sebi nedvomno nosi tudi tragični potencial; bralec se namreč vpraša, ali je Ivanček enako dobro vedel, kaj bi z vso to iskrenostjo počel, kot je pozneje vedel Ivan. Zavezanost resnici namreč zahteva določeno mero neizprososti, s katero otroštvo nemara ne zna vselej ustrezno ravnati. V tej luči so zanimive Cankarjeve besede iz *Mojega življenja*: "Gotovo je, da sem bil sila neroden in cmerav otrok. Sam se ne spominjam natanko, toda mati mi je pravila, da sem bil nadloga že od rojstva. Prišel sem prezgodaj na svet; v svojih bolečinah je zaobljubila mati sebe na svete Višarje, mene pa v lemenat. Nikoli ni bila na Višarjih, jaz ne v lemenatu." Je s tega stališča treba razumeti pisateljev odpor do *pridnega, a cmeravega Janezka* ter občudovanje *hudobnega Mihca*? Gre v takšnem kontekstu razumeti Cankarjev zapis, v katerem umetnika opiše kot otroka, "ki poje v gozdu, da bi ne skoprnel od strahu. Ne išče se – ušel bi si rad"?

Glasnik lepote, čigar ustvarjalnost je vselej črpala iz stvarnosti ("skrbno je pretehtal, kar je videl, in pisal za kruh in večnost") in lastnega spomina, je med sodobniki v marsičem odstopal od prevladujočih družbenih in umetnostnih nazorov. Pisatelj, ki se je preživljal s pisanjem, ni bil človek kompromisov; nemara mu je ravno zato uspelo vzpostaviti povsem edinstven umetniški izraz, s katerim je izjemno vplival ne le na razvoj slovenske moderne, temveč na vso poznejšo literaturo. V času in prostoru razcveta psihoanalize se je upiral univerzalistični interpretaciji človeške usode, saj se je zavedal reducirajoče narave slehernega kalupa, zato je psihoanalitski ključ pred vrati Cankarjevega opusa zgolj zasilno orodje, ocenjuje Grdina. Tam, kjer so se drugi pripadniki dunajske moderne pustili muzam voditi po podzemnih mitih in arhetipskih situacijah, je Cankar posegal v lastne spomine. Ostal je zvest opisovanju življenja siromašnih, tudi tedaj, ko so prevladujoče novoromantične umetniške smernice kazale v povsem druge smeri, pa ne zato, ker bi drugega kot revščine ne poznal, saj je znal živeti tudi bohemsko brezskrbno in je dobro poznal pozlato premožnejših okolij, temveč zato, ker udobna porcelanasta življenja preprosto niso ganila njegove umetniške duše. Svoj glas je raje posojal tistim, ki jih sicer nihče ne bi slišal, *zapostavljenim* in *neopaznim*. Zgodovinar pisatelja predstavi v vsej

dostopni celovitosti in pred bralca priključijo podobo, ki ji tudi razne muhe in nečimrnosti niso povsem tuje. Tako recimo ni maral, da se vpricho njega razpravlja o drugih ustvarjalcih, *Tolstoj je namreč Tolstoj, Cankar pa Cankar*. In čeprav se je upiral prevladujočemu antifeminizmu in je svojim damam v delih namenil večni poklon, je vendarle dejal, da ga "ženska sploh ne zanima, če ni lepa", med njegovimi besedami pa se znajde tudi kakšna na račun ženske *izdajalske hinavščine*.

Med neizbežnimi temami so tu še njegov več kot deset let trajajoč razhod s katoliško cerkvijo in tradicionalnim krščanstvom, ki pa ga za razliko od toliko drugih mislecev tedanjega časa ni vodil v monizem, zato se je lahko po letih iskanja znova vrnil pod njegovo okrilje – v svojih etičnih nazorih se namreč nikdar ni oddaljil od tradicionalne morale. Cankarjeva notranja etika je bila kategorični imperativ, ki je nad vsako institucijo in nad vsakim sodnikom onstran lastne vesti, zato je pojme, kot so greh, kesanje in odpuščanje, dojemal še intenzivneje kot ljudje najstanovitnejše vere. Obravnave literarnih del našega največjega "viteza peresa" se Grdina loteva v njihovem literarnem, duhovnozgodovinskem, političnem in ne nazadnje povsem življenjskem kontekstu pisatelja. Med vsemi omenimo Cankarjev knjižni prvenec *Erotiko* (1899), katere večino izvodov je kmalu po izidu pokupil ljubljanski nadškof Anton Bonaventura Jeglič in jo upepelil v lastni peči. Tri leta pozneje je kot feniks iz lastnega pepela vstala še nekoliko izzivalnejša nova izdaja pod založniškim okriljem Lavoslava Schwentnerja. Da je tretja izdaja verzov v *Zbranih spisih* izšla pri katoliški založbi, pa pove ravno toliko o statusu Cankarjevih del med tedanjimi bralci kot o splošni ideji družbe(nosti) in napredka, ki ga katoliki sicer niso mogli odkrito sprejeti, a tudi ne odkrito zavračati.

Branje Grdinovih zapisov ni lahkoten bralski podvig, slog razmislekov je namreč tako zgoščen, bogat in neprizanesljivo kompleksen, da je prebijanje skozi okljukaste in z daljšimi vrinjenimi stavki oblikovane povedi mestoma razmeroma trd oreh, zaradi katerega se izmika kristalizacija pomena. A po drugi strani se jezikovni izraz, ki dodobra izkoristi potencialne slovenskega jezika (tudi tiste, ki so danes malokrat v rabi in so skorajda na robu izumrtja), sklada z vitalnostjo in širino premislekov. Cankar je bil za sodobnike sfiga, pove Grdina, in sto let po njegovi smrti njegova enigmatičnost ni nič manjša. Avtor *portreta* je v enem od pogovorov o Cankarju navrgel, da je spričo obilnega obletničnega angažmaja nevarnost tvorjenja stereotipnih predstav in utrjevanja stereotipov velikanska, zato lahko njegovo knjigo razumemo tudi kot aktivni odpor proti generiranju in konsolidiranju takšnih predstav. In da ne bo venomer govor zgolj o Cankarjevih Slovencih

kot za *hlapčevstvo rojenih in vzgojenih*, se je treba spomniti avtorjevih besed v poslednjem tržaškem govoru iz leta 2018: "Nikdar se še ni naš slovenski narod dvignil tako visoko, tako sijajno razmahnil, kakor v zadnjih dveh letih vojne. Dokazal je vsemu svetu, da je zrel za svobodo, zrel za lasten svoj dom. Priznam odkrito, da sem v prvih mesecih vojne trepetal za ta narod, ki ga ljubim /.../ Na dom svoj novozgrajeni bomo Slovenci napisali: 'Iz močvirja se je vzdignil!' – Iz ponižanja, iz hlapčevstva, iz sramote in bede se bo vzdignil naš narod v novo, svetlo življenje ...!" V kolikšni meri pa je zadnji stavek upravičeno v prihodnjiku ali bi moral danes, sto eno leto po njihovi genezi, že obveljati sedanjik, naj s Cankarjem v mislih presodi vsak sam.

Sprehodi po knjižnem trgu

Ana Geršak

Bronja Žakelj: Belo se pere na devetdeset.

Ljubljana: Beletrina, 2018.



Ko to pišem, se zdi, da je bilo o prvencu *Belo se pere na devetdeset* povedano že vse. Zgodba je obkrožila medije, v knjižnicah je knjiga ves čas izposojena, vsebino poznajo tudi tisti, ki knjige (še) niso prebrali. Prvenec Bronje Žakelj je že kmalu po izidu vzbudil nepričakovano zanimanje ter bil kmalu razprodan in ponatisnjen. V retrospektivi pravzaprav ni težko razumeti, zakaj. Gre za avtobiografsko prozo, nastalo na podlagi tistega, kar je v literaturi skrajno težko ali skoraj nemogoče potvoriti: boleče izkušnje, ki je kljub filtraciji zapisa uspela obdržati avtentičen ton. Bronja Žakelj piše o smrti; najprej in predvsem o materini, ki ji je pri štirinajstih presekala otroštvo; o lastnem strahu pred njo, ko se je pri dvajsetih borila z rakom; nato o bratovi smrti, ki je povsem izčrpala ljubljeno babico Dado; in končno, spregovori o babičini smrti, ki ji sledi dejanska in simbolna pomiritev s preteklostjo, ko obnovi stike z odtujenim dedkom in skupaj obiščeta materin grob. Piše o tem, kako je vsaka smrt drugačna in človeka drugače zaznamuje, o prelomih, ki jih vnaša v življenje, in ga razdeli na "prej" in "potem". Tako je oblikovana tudi knjiga. Vsak prelom pomeni spremembo ritma v zapisu: avtorica največ prostora namenja spominu na srečno otroštvo na Vojkovi, ko je bil svet še neokrnjen, čeprav je mestoma

že slutiti napoved izgube. V otroški svet kmalu vstopita kemoterapija kot "strupena beseda" in strašljivi rak, ki leze po sorodnici Marjeti in "jo je", čeprav slednja nato umre zaradi anevrizme. Smrt je prisotna pri prebiranju partizanskih pisem iz babičine mladosti in ob spominu na babičinega padlega brata Vilka, v nenadnem samomoru njenega nečaka Iztoka; strah pred izgubo se zrcali v pripovedovalkinem čustvenem doživljanju pesmi *Lepa Vida* ter močnejše zareže, ko se pri smučanju smrtno ponesrečita njeni sovrstnici. Smrt je, konec koncev, tudi Titova, ki je sicer omenjena le bežno, a se vendar zdi kot simbolni prehod v začetek konca. "Zdaj bo vse drugače, Bronja, zapomni si to, vse bo drugače," reče pripovedovalkina mama Mita, ki morda že sluti, da ne govori (le) o državi, temveč o lastni družini.

Belo se pere na devetdeset je glas doživetega, pri čemer se literarno umakne teži spomina, v katerem se intimno prepleta tudi s kolektivnim. V njem se bodo vsaj malo prepoznali tisti, ki so otroštvo preživljali v stari Jugoslaviji in se občasno, na kakšen posebno deževen in melanholičen dan, še spomnijo risank iz Živ žava, borosank, benka, sirčkov Zdenka ali zobne paste Paperino. Refleksija o kolektivnem pa se zdi posebno močna v odnosu, ki ga ima opisana družba do žalovanja. Tako v intervjujih kot v samem besedilu je avtorica izrecno poudarila osamljenost v doživljanju bolezni in smrti ter nelagodje, ki ju vzbujata v ljudeh; v želji, da bi zaščitili otroka, se člani pripovedovalkine družine pretvarjajo, da življenje teče naprej po ustaljenih tirnicah, s čimer otrokoma, literarni Bronji in njenemu bratu Roku, izbrisajo pravico do prostega izražanja čustev. Prav tu knjiga presega literarne okvire in se dotakne širšega problema, ki je ne glede na časovno distanco – knjiga zajema obdobje od sedemdesetih do prve polovice devetdesetih, s kratkim preskokom v leto 2016 – še vedno prisoten: gre za marginalizacijo bolnikov, starejših oseb in ja, tudi smrti, zavite v klinično prečiščen medicinski diskurz in kopico sožalnih izrazov, neredko pa pospremljene tudi z nekakšno – sicer dobronamerno, vendar ne tudi učinkovito ali empatično – potrebo po čimprejšnjem izbrisu oziroma pozabi. Zatiskanje oči gre tako daleč, da postane že škodljivo: družina bolezni ne skriva le pred otrokoma, temveč tudi pred samo bolnico. "Prosim te, samo ne vpij, mami nič ne ve, nismo ji povedali," reče babica Dada obupani vnukinji, oče pa pozneje prizna: "Mami smo rekli, da ima rano, bil je pa rak. Takšen, ki se ne pozdravi. Mami smo rekli, da je bila tisto spomladi na vratu lojnica, bila pa je metastaza," s čimer ji, kot pozneje zapiše avtorica, odvzame pravico do strahu in oblikovanja lastnega odnosa do bolezni. Najpretresljivejši deli knjige so tako tisti, v katerih pripovedovalka popisuje

prelom med svojimi občutji in družino, ki se ne želi pogovarjati, ker jo želi zaščititi, ter prijatelji, ki ne znajo ali ne morejo zares razumeti njene bolečine in jo zato raje vabijo na zabave ali skušajo čim prej zamenjati temo pogovora, ko ta nanese na raka ali na smrt. Pretresljivo je tudi vzporejanje podobe rakave bolnice, ki jo pripovedovalka kot otrok zagleda na Zaloški, z njo samo, ko začne zdravljenje; takrat jo mati nervozno vleče stran: „Bronja, ne glej, pridi! /.../ Rak je to;“ besede se pozneje ponovijo, ko se pripovedovalka, izčrpana po punkciji kostnega mozga, komaj privleče na avtobus: “Ne glej,” reče nekomu nekdo.” Zatiskanje oči se dogaja na več ravneh, ne le v družbi, temveč tudi med bolniki samimi: bolnica, ki ima aids, je tako obsojena na še večjo osamo.

Čeprav je v zvezi s knjigo ponekod zaslediti oznako avtobiografski roman, je *Belo se pere na devetdeset* bolj avtobiografija in manj roman, kar je besedilu gotovo v prid. Romaneske elemente je prepoznati v ciklični pojavnosti nekaterih prizorov ali fraz, ki so mestoma sintaktično zasukane, pa tudi v strukturi pripovedi, ki se prelamlja na čas pred (materino) boleznijo in po njej, ter se zaključi s pomiritvijo in novim začetkom, ki ju predstavlja pripovedovalkina družina. Avtoričin pripovedni slog je prijeten, čeprav se skozi časovne pasove izrazito ne spreminja (menja se predvsem tempo pripovedovanja), in je najprepričljiveje izpeljan v otroški/najstniški legi. *Belo se pere na devetdeset* je v prvi vrsti poklon spominu na avtoričino mamo. Naslov je povzet po njenih besedah, je eno njenih zadnjih sporočil, in čeprav skozi tekst morebitni pomen besed ni zares reflektiran, pušča v preseku z vsebino dovolj manevrskega prostora za samosvoje interpretacije. V besedilu spominska plat nadvlada nad literarno. Nekateri konci so nerazdelani, nekatere zgodbe neizpeljane, kot tista o dedku Lojzetu (Lojze Gostiša je, poleg matere, edini lik, omenjen z imenom in priimkom), ki sicer zvesto povzema dinamiko družinskih neizrečenosti, manj pa romaneskno logiko. Prepisi zasebne korespondence pridajajo k atmosferi, niso pa nepogrešljivi, v nasprotju z odlomki iz avtoričinega dnevnika, ki poudarjajo avtentičnost izraza. Značaji so si podobni, imena zamenljiva, včasih se v spomin prikrade kakšna podrobnost, ki ni zares povezana z glavno pripovedno linijo. Toda če besedilo kot roman mestoma šepa, je toliko prepričljivejše kot avtobiografska pripoved. *Belo se pere na devetdeset* je predvsem srčna knjiga, ki se ne ustraši izražanja čustev in se ji to zelo obrestuje.

Sprehodi po knjižnem trgu



Matej Bogataj

Marjan Žiberna: Kdo gleda prozo?

Radovljica: Didakta, 2018.

Žiberna se pisanja enajstih zgodb, zbranih v zbirki *Kdo gleda prozo*, naslovljeni po zadnji, loti po enakem in vnaprej izbranem kopitu; kot uvod, takoj pod okrancljano natisnjenim naslovom, je stran, na kateri sta dva citata, pogosto je med njima napetost, recimo en prozni in drugi (poljudno)-znanstveni, ki naj ujameta razpoloženje same zgodbe in zakoličita ali vsaj sugerirata in presvetlita osebnostni profil njenega nosilca. Enkrat, v zgodbi XY, je to recimo Sylvia Plath, takoj pod njo pa citat iz slovenske proze, parafraza tiste Shakespearjeve o imenu rože. Sama zgodba se osredotoča na dekle, ki se je pridno prebijala skozi treninge, da bi se uvrstila na tekmovanje, ki je naredila za uspeh in športno kariero vse, vendar se je pred velikim tekmovanjem po nasvetu zdravnika ekipe pretvarjala, da ne more nastopiti: ker po takratnih metodah določevanja spola nikakor ne bi mogla nastopiti v ženski konkurenci, po zdajšnjih, ki so prenesli področje določanja spola z genetskega na hormonalno, mogoče, pravi. Plathova in njeno pisanje o prvih, skoraj otroških in simpatično nespretnih poskusih samomora se tako naveže na dejstvo, da je bila protagonistka na zdravljenju zaradi krize po končanju športne kariere in vsega, kar so ji obesili in o čemer so do ogolelih kosti parazitirali rumenjaki, ki so, ne glede na žrtve, zajahali dražljivo temo. Svojo preteklost poskuša na hitro pojasniti svojemu zdajšnjemu, potem ko sreča v parku svojega prejšnjega z novo

partnerico in jo prejšnji, očitno nista v najboljših ali vsaj ne v ažuriranih odnosih, pokliče po prejšnjem imenu. Medijsko diskreditiranem, si mislimo, saj vmes pove, da so njeno prejšnje, zdaj izbrisano ime, vlačili po časopisih tudi še potem. Njena transseksualnost je bila kot govno za muhe, vaba, ki se jim ni uspelo izogniti.

Vendar Žiberna ni eden tistih, ki bi prozno problematiziral vmesne spole ali jurišnike na rob, kar je sicer pogost motiv v sodobni pisavi. Bolj mu gre za dražljivost deviacij; *Smrt na Šmarni gori* prikazuje dva inšpektorja v tistih letih, ko postajamo vsi tehnološki višek, dva, ki imata pridnega in navzgor servilnega šefa, ki od vseh zahteva rezultate in povečevanje norme. Zato ju napoti na Šmarno goro, kjer je najemnik sorodnik žene enega od njiju, drugi pa prijateljsko prevzame nalogo, da kolega ne bi imel težav doma. Po zapiralnem času preprosi pijačo in nato oglobi gostilničarja, ki deluje iz srca in ne more odkloniti želje prezeblega prišleka, in se potem vsi gostje zgražajo. Inšpektorja najdejo na pobočju mrtvega. Brez tuje pomoči, pravi kriminalist na provizorični tiskovki (zakaj pred tisk, če je bila nesreča in izključena tretja oseba), in zasika nekaj o "tistih, ki so do konca razfukali to državo". Zgodba s tem dobi zasuk: slutimo, da preiskovalci vedo, kaj se je zgodilo zoprnežu, ki je prekršek izsilil, in so na strani molčeče – in maščevalne – družčine. Solidarizirajo z vigilanti, ki odstranjujejo pokvarjence, čeprav v državni službi, tako rekoč. Da je z državo, ki preži na male lopove ali še manjše prekrške strokovnjakov, nekaj narobe, se lahko strinjamo, vendar: ali ne govorijo politiki, ki ne morejo dokazati izvora premoženja, pa gre za več kot za nekaj kav, izdanih brez računa po koncu obratovalnega časa, da je njihov prekršek minoren nasproti milijardam, ki da so izginile? Kje se potem začne davčna enakost in kje bi morali začeti z odgovornostjo? Pri sendviču ali pri enoprostorcu?

Citati so torej konstitutivni del zgodb. So sprožilec, ki naj poantira situacijo, so pojasnjevalni okvir, sicer res kar najbolj ohlapen, včasih celo sprožijo in potegnejo samo pripoved: citat iz Mazzinijevega romana *Zemljevidi tujih življenj*, ki ga požene na črno v Istanbulu kupljena in ukradena tablica, na njej pa maškarada dveh, ki se s cenenimi lasuljami igrata muslimanske skrajneže, priključijo zgodbo o možaku, ki obišče mater radikalizirane punce. Oče iz Amana, umrl zaradi sladkorne, ko so ga izgnali, dekle tam na obisku, in – evo. Potem oba starša kakšno rečeta in še več molčita, saj si tudi dekletova mati ne zna razložiti, kje se je zalomilo. Razen da slutimo dolgotrajno vnaprejšnje zavračanje okolice; kot produkt neuvršenih je v časih koalicije voljnih in koalicije sovraštva dekle marginalizirana in zasmehovana, zato se odloči za pripadnost tistim, ki se počutijo enako brezpravni in ogroženi

pri izražanju vsega, kar so. Žiberna v zgodbi materi, ki je dodobra medijsko izčrpana in nima povedati nič novega, prilepi moškega, ki ima težave s sinom; ni sicer v položaju, ko bi lahko postal terorist, se pa ne javlja. Za očeta enako mrtev kot punca za mater.

Begunsko problematiko osvetli Žiberna še enkrat, po popisu Šubičeve slike, na kateri lovec preverja sprožilni mehanizem, osvetljen z značilno skozi vrata padajočo svetlobo, vidimo bivšega jagra, zdaj osamljeno revo, ki se slabo znajde v gospodinjstvu in se je znašel v težavah, avta ne more registrirati, zato razmišlja o tem, da bi nastrelil divjad in z njo podkupoval odgovorne. Vendar se mu po tem, ko na ekranu gleda kolone prišlekov, ki bodo parazitirali na njegovem kruhu, no, mizerni penziji, posveti, da grejo kolone beguncev, ki so mu do konca zoprni, mimo njegove lovske preže. In vzame s sabo veliko nabojev. Žiberna koplje po psihologiji, zanimajo ga predvsem mejni primeri, ki ne delujejo po hipnem vzgibu, v njih ni odločilnega preskoka, ki bi bil presenetljiv, temveč so odločitve pogosto posledica dolgega kopičenja in nalaganja nezadovoljstva. Protagoniste prežema občutek odvečnosti, večinoma gre za ločence, vdovce z razrahljanimi medgeneracijskimi vezmi, z odtujenimi in razseljenimi otroki, ljudi, ki se zatečejo tudi v bifeje, ker nimajo kaj početi in to potem počnejo tam. Pri tem je pogosto kritičen do stanja v družbi, zdi se mu, da je ta nenaklonjena malemu človeku, in enega od njih, ki vozi begunce čez mejo, najdejo in na procesu oprostijo: odvetnik, ki potem napreduje v evropske institucije, njegovo ravnanje prikaže kot dobrodelnost, kot empatijo do tistih, ki se morajo seliti, in sodišče – pa tudi novinarji – mu pritrdi.

Morda lahko v tem Žibernovem iskanju socialnega ognjoka, ki je enkrat nečloveškost pri izpolnjevanju službenih dolžnosti oziroma prekoračenje pooblastil, drugič so to pretkani odvetniki in celoten sodni sistem, ki lahko oprostijo in naredijo za zgled očitno krive, seveda na račun obsodb evidentno nedolžnih, si mislimo, najdemo tudi ključ za razumevanje zadnjih dveh zgodb. Čisto zadnja, naslovna, je pravzaprav parodija pisateljske blokade in namišljene samopomembnosti: ko gre družina na morje, si zada nalogo, da bo napisal kratko zgodbo. Za natečaj, in potem cel teden škreb-lja, pride pa do stavka, da je kot športnik, ki hoče biti olimpijski prvak, a se mu ne ljubi niti minimalno trenirati. Potem se mu, preden se ga gresta s frendom, ki ima očitno enake kreativne in motivacijske blokade, uliti, posveti, da bi se moral ukvarjati s poezijo. Vmes Žiberna namoči, poimensko, nekaj markantnih figur s kulturne in literarne scene. In ironizira prepričanje, da lahko piše vsak.

Vendar je ta zgodba samoironična, tudi takrat, ko piše o tem, da je najslabše pisati o nekom, ki piše brez navdiha. Je pa zato tista prej, *Samojed*, pisana na ključ: ne pasja sorta, samojed je umetnik, žolčen in ljubosumen na vse, predvsem na bivšo punco, ki je zaslovela z dojenjem psov in oplojevanjem jajčeca s pasjo spermo. Ko mu vlak odreže nogo in si jo v galeriji Bazilika – evo, ključ za Kapelico – pod kuratorstvom karizmatičnega kustosa pripravi á la sestra Felicita Kalinšek (kar malo potegne na smešenje umetnikov izpod peresa sicer slikarja Zorana Hočevarja), se mu odpre svet pohval, znajde se v centru pozornosti, velik korak za umetnost ta enonogi šepclaj, in podobno. Rečemo lahko, da sta po lahkotnosti, s katero Žiberna obračuna s ‚kulturnimi ekscesi‘ – kot je dela dobitnic lanske nagrade Prešernovega sklada na enem od parlamentarnih odborov neženirano imenoval domoljub, po izobrazbi lesar –, zadnji zgodbi humoreski. Ki naj s ščepcem zdravega razuma zavrneta to gnusno in pritlehno telesnost v umetnosti in se zraven malo pohecata iz nekreativnosti in lenobe *wannabe* (citat Žiberne, pripisan predsedniku, iz zadnje zgodbe) umetnikov in iskalcev slave. Žibernova proza je iz drugega gradiva: spisana bolj v obliki novele, pogosto spremlja protagoniste skozi daljše obdobje z reminiscencami, pogosti so preskoki v dogajalnih časih in podobno, je na sledi tradicionalne pisave. To se pozna predvsem po avktorialnosti, vsevednosti pripovedne pozicije, tudi sami zgodbarski zasuki so nekako pričakovani in skladni z zastavljeno psihologijo. Ta je v ospredju in večina oseb iz zbirke je slehernikov, ki se težko prebijajo iz dneva v dan, če ne materialna beda, jih stiska odsotnost medčloveških odnosov. Je pa zbirka zaokrožena, zgodbe spisane po enotnem vzorcu in po enotnem, torej avtorskem jezikovnem ključu.



Sprehodi po knjižnem trgu

Diana Pungeršič

Sofya-Agnessa Yakuntsova: *Melos sinjine.*

Ljubljana: Gimnazija Bežigrad, 2018.

Sofya-Agnessa Yakuntsova (2000) je mlada slovenska pesnica ruskih korenin z dvema "vknjiženima" zbirkama poezije. Prvenec *Antologija brez kože* je izdala pri sedemnajstih letih, drugo zbirko, *Melos sinjine*, le leto pozneje. Z nekaj splošne razgledanosti po povprečni starosti piscev ob izidu prvenca lahko rečemo, da je avtorica v knjižni sistem vstopila zgodaj. Pri teh letih se obetavni literati običajno še kalijo po revijah, na kreativnih delavnicah, festivalih, ob študiju ... Vsi ti koraki so se pri Sofyi-Agnessi Yakuntsovi očitno združili ali potekali v nekoliko hitrejšem tempu.

Antologija brez kože brez dvoma razkrije, da imamo opraviti z zgodaj dozorelim pesniškim glasom. Glede na časovni razpon v zbirko uvrščenih pesmi, od najstarejših, nastalih pri avtoričinih dvanajstih letih, pa vse do povsem nedavnih, bi pričakovali, da bodo podobno, kot so to osebno skokovita in iščoča leta, brzičaste in tipajoče tudi pesmi, njihov lirski subjekt; nekako v slogu naslova, ki nakazuje nedokončanost, razprtost, popolno bivanjsko in pesniško odprtost, tudi ranljivost. A subjekt preseneti z notranjo gotovostjo o svoji bivanjski in pesniški drži. Kajti pesmi vznikajo iz trdne vere in doživljanja izpovedovalke, da je pesem vse in povsod: "Zrak se lepi /.../ vesolje delcev trka na kožo / pritisk raste /.../ nevzdržno! / Od

zunaj navznoter in od znotraj navzven” Skozi zbirko se tako izpovedovalka (alkimistka) vse bolj utrjuje v lastni pesniški istovetnosti in pesniškem poslanstvu, ki ga ne more (več) prezreti, zatreti, preslišati, spregledati ali kakor koli zanemariti. Že v eni otvoritvenih pesmi tako neposredno nagovarja kot nekakšna pesniška zdravilka: “O, ubogi človek, vem, kaj te tare – / Ta praznost zvijačna, ki vate strmi ... / Ki odšteva življenja udare ... Pij, / Pij, // Pij srečo / Z mojih dlani ...” Pesnjenje in pesem se v tem prvencu vzpostavljata kot nekaj temeljnega, naravni element, kot voda, ki (p)oživlja, ki zapolni človekovo praznino in osvetli njegovo temo. Takšnih manifestativnih in identitetno konstitutivnih verzov v zbirki najdemo vse polno, v sklepnem delu tudi izrecen pesniški kredo in posredno napoved naslednje zbirke: “Preden odidem, bom poiskala majhne bele kuvertice. / Cel kupček sem jih imela. / Jih poiščem, prav zares, da bom vanje zatlačila dnevnike, / listje in začimbe, / jih odposlala na vse strani neba. // Da bodo vedeli, da bodo vedeli, da je nebo še modro.”

Če se torej zdi, da je pesniški glas v prvencu zelo hitro prepoznal in sprejel svoje poslanstvo, pa se na ravni oblike določen čas še išče; tako v klasični rimi kot v verzem eksperimentu. V likovni pesmi *Plašč* se denimo črke vertikalno nizajo v besede in res dajejo vtis obešenih plaščev, pesem pa s tematizacijo spomina in medbesedilno navezavo na Gogoljev *Plašč* subtilno vzpostavlja tih dvogovor s pesničnimi koreninami. Podobno medbesedilno asociacijo lahko opazujemo tudi v pesmi, v kateri se *vrt* (Češnjev vrt?) vzpostavi kot simbolni prostor (pesniške) kontemplacije, poglobljenega, pristnega stika s samim seboj in zaumnim. Nekje na sredini prvenca, s ciklom *iskanje tišine*, se pesemska forma in tudi govorica ustalita v sredinski poravnavi verzov, ki se pozneje, v zbirki *Melos sinjine*, spet postrojijo levo. Pesničina pozornost se od zunanje oblike docela preusmeri na notranjo strukturo oziroma gradnjo podobja.

Melos sinjine je v marsičem nadaljevanje prvenca, njegova zrelejša podoba. V zbirki lahko opazujemo podobna bivanjska razmišljanja in postajanje, njegovo luščenje od drugega, od slehernika, ki je “iz dneva v dan / drsel po liniji najmanjšega odpora”, v sklepni pesnitvi pa dokončno rojstvo, vulkanski izbruh pesniškega subjekta. Izpovedovalka v pesniški istovetnosti dozori in zanjo izrecno prevzame odgovornost: “Odgovorna sem za vzhajanje testa iz jutranjih meglic.” To je poezija, ki sprva hudomušno, ob koncu zbirke pa vse bolj resno izraža, da je prav poezija tista (zaumna) govorica, ki se najbolj približa (notranji) resnici, resničnemu, pristnemu in se najbolj oddalji (zunanji) laži, potvarjanju. Lirski subjekt že uvodoma

zaneseno, a brezkompromisno sklene: "Trgati maske, / to je moje poslanstvo." In še: "Poslana sem za črtanje krivic / s peresom / neznane ptice /..."

Pesniški pogled na svet in samo pesništvo se torej vzpostavljata kot domala aktivistična gesta, ne le kot individualno udejanjenje, temveč kot družbeni performativ – "za človeka / drugačnega kova". Izpovedovalka, ki je že v prvencu prepoznavala človekovo praznino, se tokrat z lastnim pesniškim zgledom, z vzgonom v poetično, presežno, lepo, sanjsko, magično izrecno zavzame za človeka razprtih občutij, občutkov, za človeka sočutja. "Samo to. / Intenzivnost obstoja. // Zapisovanje razpočenih vibracij / na kožnato opno. // Vsak udarec poslušaj, / polnokapljčni zvok. // Dež milovanja noči izpod mokrih oblakov /..." Ta transformativna želja je brezmejna, deluje tudi nekoliko mladostniško idealistično, vendar je v domišljeni in etično stabilni govorici dosledno udejanjana: "takrat boš človek, // takrat boš pesem, / večna pesem. // Brez konca in kraja."

Oblikovno se pesmi ustalijo, pri čemer preseneti občutek za pesemsko gradnjo, ki se še posebej izrazi v zadnjih ciklih zbirke, kjer se pesmi niza-jo v dolge in miselno zaokrožene pesnitve. V ospredje stopi tudi ritem, ki ga na širšem planu ustvarja prav členitev na posamezne cikle/sklope, v posameznih pesmih pa refren, ponavljanja.

Metaforika kot osnovni gradnik te poezije je presenetljivo lahkotna, močno vezana na naravo, pogosto konkretistična ("V razporku za govor plavajo sočna drevesca"), včasih mladostno ekspresivna, drugič bolj sanjava, privzdignjena v najvišje lege. Številčno najbolj izstopajo poosebitve, ki pesmi animirajo, dialogizirajo, zaradi njih so pesmi včasih prikupne, navihane, drugič resno zaresne. A prav s poudarjeno in izvirno metaforiko pesmi ohranjajo stik s primarnim, tj. z otroštvom kot poljem nedolžnosti, iskrenosti, sreče, vedrine, veselja in zlasti nenehnega čudenja. Izžarevajo nekakšno prvinsko gorečnost biti, čutiti in ljubiti – večrazsežno, polnokrvno in polnodušno – z jezikom poezije. Prav temu sirenskemu melosu, jeziku, "ki še ni preveden v človeškega", izpovedovalka nenehno prisluškuje: "Če želiš vstopiti v mojo sobo, se moraš takoj uleči na posteljo. /.../ Prisiljen si v s a n j e, / skozi okence brizgne marmelada."

Tu in tam se sicer tudi zgodi, da razvejano ali naplasteno podobje duši samo sebe: "Zadrta treščica, / zasidrana v peto, / je s svojim šivanki podobnim telescem / pritrjala večšo k tankemu lubju luči / in papirja, / ki prekriva nebeško svetilo, / ki brezzvočno mečka površine." Kljub izraziti očaranosti nad magičnostjo podob, ki jih je mogoče ustvariti s posamezno kombinacijo besed in poseči onstran, razširiti otipljivi, vsakdanji tu in zdaj, pa je v pesmih dobro čutiti tudi moč *artikuliranega molka*, presežnosti tišine,

beline, odsotnosti ... in z njimi povezane (bivanjske) samote. Torej tišina, zamolčanje, nedorečenost ne le kot oblikovna kategorija, obrtniški prijem, temveč kot predpogoj, da lahko pesniški subjekt okusi napolnjujočo *opojnost samote*: "Govorim o tišini, / s katero se sooči / brez strahu pred izdajo."

Če knjigi primerjamo z nekaterimi pesniškimi knjižnimi premierami in reprizami zadnjih nekaj let, vendarle lahko prepoznamo tudi nekaj značilnih prvenčevskih tematik, ki so sicer pri Sofyi-Agnessi Yakuntsovi vedno zahomotane v širši bivanjski razmislek – odraščanje, zorenje, konec otroštva, iskanje (ljubezenske/duhovne) bližine, proces individuacije in ne nazadnje trk z družbo/okolico. A po intenzivnosti soočanja s svojo pesniško istovetnostjo, po prepričljivosti in izvirnosti metaforične pesniške govorice, ki v veliki meri vzpostavlja nov, (pre)zračen, pretočen, valujoč (duhovni/magični) svet, neopazno pa se oprijema tudi konkretnosti (telesnih) občutij, doživetij, razmerij, ... ta poezija izstopa. Zanimivo bo opazovati, kako se bodo pesmi s tako izdelanim pesniškim jezikom preoblikovale ob izpovedovalkinem osebnotnem zorenju in spreminjanju.



Sprehodi po knjižnem trgu

Lucija Stepančič

Sebastijan Pregelj: *Vdih. Izdih.*

Novo mesto: Goga, 2017.

Najnovejši roman Sebastijana Preglja skozi otroški pogled, ki se prepleta s pogledom ljubečega vzgojitelja, predstavlja negativno utopijo, sumljivo podobno medijskemu poročanju o begunski krizi. Ob nedoločljivi, poetično izrisani obali živijo trije ljudje srednjih let, dva moška in ženska, kot kaže edini, ki so po vseh letih še vedno pripravljeni pomagati nesrečnim prebežnikom, živim ali mrtvim.

“Na obali so bili vajeni ljudi, ki prihajajo z druge strani morja. Vsak teden so videli kak čoln ali barko, včasih tudi več. O njih so slišali po radiu in televiziji. Tudi o nesrečah, ki se dogajajo na odprtem morju, so slišali, vendar se niso dogajale pred njihovimi očmi. Čolni in barke, ki so prišli do obale na njihovem koncu, so se navadno izognili zalivu s čermi in srečno pristali v katerem od sosednjih. Sprva so posnetki nesreč povzročali ogorčenje, jezo in bes, čez čas nelagodje, nazadnje pa se niso dotaknili nikogar več. Nesreče se dogajajo, je obveljalo. Starim, prenapolnjenim čolnom v slabem vremenu še posebej.” Kmalu po tem, ko trojica zanesenjakov začne skrbeti za osirotelega begunskega dečka, se razmere še zaostrijo, proti njim se obrne tako mafija, ki v nesreči vidi priložnost za bogatenje, kot tudi omledna pasivnost povprečnežev, ki si zatiskajo oči pred resničnostjo. Ne samo da jih brutalno fizično napadejo tako imenovani “slabi ljudje”, hrbet jim obrne tudi prebivalstvo, ki meni, da s pokopavanjem umrlih prebežnikov

zastrupljajo vodo. Zavrne jih celo zdravnik, težave imajo s policijo, ki je vse dotlej ustrežljivo zamižala na eno oko, ali pa kar na obe. Na cedilu jih pusti še vojska, ki bi jih sredi kaosa morala ščititi, pritiski z vseh strani se stopnjujejo do neznosnosti. Da bo konec mračen, si ni težko predstavljati, čeprav bo kmalu vse zagrnila pozaba, ki jo bo otopela večina, zavezana mediokriteti, prepoznala kot srečo, vsaj takrat, ko bo na obali spet zacvetel turizem, okamnela priča tragedije pa se bo spremenila v legendo oziroma v lokalno znamenitost za zabavo dopustnikov.

Begunska kriza je predstavljena močno stilizirano, poenostavljeno, ponekod črno-belo in drugje poetizirano, pojavijo se tudi liki iz nočnih mor. Tako pozitivni kot negativni liki prestopajo meje realnega in se izkažejo za bodisi svetniško dobrodelne (lepe duše, ki rešujejo in umivajo trupla utopljenih beguncev, jim perejo oblačila, da bi jih čim bolj dostojno pripravili na pokop, ženske celo češejo, pri čemer pazijo, da jim ne bi izpulili kakšnega lasu, ter si za vsako žrtev posebej izmišljujejo srečne konce) bodisi za podganarje, ki ropajo trupla in skrite dragocenosti z noži iščejo na najbolj nemogočih koncih teles. Molčeča večina, otopela od večnih slabih novic je bolj na strani zla kot dobrega, saj s pasivnostjo vsekakor omogoča domala neomejeno bohotenje slabega.

Dogajanje se zrcali tudi v otroških risbah (posvojeni deček nenehno riše, čeprav se mu barvice zdijo taka dragocenost, da se jih komajda upa uporabljati), njegove male umetnije pa naj bi pripoved vseskozi oskrbovale z močnimi odmerki otroške nedolžnosti. Globoka zavoženost sveta, ki že brez humanitarne katastrofe tiči v problemih brez konca in kraja, je predstavljena tudi skozi avtorjevo sugestivno izbiro podob: umirajoče ptice, zastrupljene ribe, tudi polomljen papirnati zmaj. Vzporedno se razvija pravljичni zaplet s ključem, najdenim v ujeti ribi.

Sporočilnost je podkrepljena (če ne že preobložena) s poudarjeno metaforiko, prizore preveva močan simbolni (in čustveni) naboj, poglavja imajo naslove, ki spominjajo na uokvirjene slike, *Na obali starega morja*, *Vse ptice so tu*, *Moški, deklica in pes*, *Pisma za Adama* itd. Skrajna preprostost učinkuje izbrano in sugestivno. Še preveč izbrano in še preveč pomenljivo, če ne celo pokroviteljsko, kot da brez tega romana nikoli ne bi začutili empatije do žrtev. Avtor si veliko obeta tudi od poudarjanja posameznih besed (kletka, deček, barvice, bombon, zid itd. in prav kmalu je domala vsaka beseda nabita s pomenom), poseben naboj imajo celo pike (oziroma prav te). Krajšanje stavkov vse bolj nezglašljivo sugerira tudi krajšanje diha in z njim povezane čustvene stiske in učinek bi bil spričo vsebine še kako

na mestu, vendar se mestoma zdi, da avtorjeva pretirana prizadevnost empatijo že bolj kot ne odganja.

Prizadevanje, da bi se otroku sredi grozljivega sveta omogočilo domala idilično bivanje, je seveda hvalevredno, še več kot to, na vsem svetu ni ničesar bolj plemenitega, zastavlja pa se vprašanje, ali je dobrodelnost med platnicami lahko izenačena s tisto v resničnosti. Tudi če zanemarimo vse stereotipe o dobrodelnosti in naivno predstavo, da je za humanitarno delo potrebno samo veliko veliko srce brez vsakršne pameti (živim svetnikom v tem romanu še na misel na pride, da bi se morali odločiti med pomočjo enemu samemu živemu otroku ali množici mrtvih in da se stvari slabo iztečejo tudi zaradi njihove neodločitve).

Pregljevo pisanje je seveda mogoče razumeti predvsem kot poskus, da se obudi že otopelo sočutje, če ga neolepšani prikazi iz medijev ne morejo več vzbuditi (ali ga res ne morejo?). Nikakor nočem reči, da se begunske krize ne da predstaviti tudi na otroški način, nasprotno, lani sta med drugim izšla slikanica in strip, ki sta mlademu bralstvu spregovorila tehtno in brez vsiljive poučnosti, saj je bilo dejstvom prepuščeno, da spregovorijo sama od sebe. Po vsej verjetnosti bi bil tudi *Vdih. Izdih.* oklešččen na golo dogajanje, brez utrudljivega prizadevanja za ganotje brez konca in kraja, veliko prepričljivejši.

Milena Mileva Blažič

Andrej Rozman Roza: Pesmi iz galerije.

*Spremljevalna besedila in urejanje Kristina
Preininger; ilustracije Jakob Klemenčič.
Ljubljana: Narodna galerija, 2018.*



V literarni vedi najdemo razprave o likovni in literarni umetnosti vse od antike naprej. Že Platon v *Državi* v dialogu med Sokratom in Glavkonom pravi, da je pesništvo podoba podobe in govoreče slikarstvo, podobno kot je slikarstvo nema poezija. Horac pesem opiše kakor podobo: "K čemu teži slikarstvo, ali da bi posnemalo stvari, kot so, ali le njihov videz, kot se nam dozdevajo? Ali je slikarstvo posnemanje videza ali posnemanje resničnosti? ... Umetnost posnemanja je torej daleč od resničnosti in zato pač lahko izdela vse, saj od vsake stvari zajema le nekaj malega in še to je zgolj videz."

Ekfrazo kot jezikovni opis grafične podobe, prevedene v besedilni svet, Marko Juvan uvršča med medbesedilne citatne figure, ki sliko prevajajo z jezikovnimi izraznimi sredstvi (besede, besedne zveze, povedi). Ekfrazo je torej prevod nebesednega v besedno, je meddisciplinarno področje, ki se izraža z retoričnimi figurami, metaforami in prenesenimi pomeni, za katere je pomembno razumevanje konteksta. Andrej Rozman Roza tudi sam zapiše "sploh če pomislimo, da nam slika govori".

Maria Nikolajeva v svoji monografiji slikanico definira kot enoto verbalnega in vizualnega besedila, izraženega z likovnimi in literarnimi izraznimi sredstvi. V sodobnem času so v porastu t. i. slikanice brez besed (*wordless*

picturebooks), pri katerih otroci in/ali mladi tvorijo besedilo/zgodbo na osnovi vizualnega ali nebesednega izraza, ki ga "prevajajo" v verbalno ali besedilno komunikacijo. Nikolajeva obravnava tudi nov tip ekfrazе – čustvena ekfrazа (*emotion ekphrasis*), ki jo dojema kot ustvarjalno branje misli (*creative mind-reading*). Pravi, da so semantično gledano osnovne emocionalne ekfrazе seznam simbolov, ki z jezikovnimi sredstvi izražanja tvorijo pomen. Tudi Sandra Beckett definira slikanico kot večnaslovniški žanr (*crossover genre*); slikanice brez besed (*wordless picturebooks*) so po njenem mnenju idealno sredstvo nebesednega sporočanja in "nem jezik, nema lepota, silent film" (angl. *silent language, silent beauty, silent film*) (S. Beckett: *Crossover Picturebooks*, 2013).

Nataša Golob v članku o Barbari Celjski navaja primer ekfrazе oziroma intermedialnega prevoda iz likovne v literarno umetnost. Citira Thomasa Prischucha, ki je opisal videz in značaj ter dejanja Barbare Celjske. Eden izmed prestižnih primerov ekfrazе, slikarske moči jezika, je pravlјica Oscarja Wilda *Infantinjın rojstni dan*. Manj znano dejstvo je, da je ta avtorska pravlјica nastala ob mojstrovini španskega slikarja Diega Rodrigueza de Silve y Velazqueza z naslovom *Las Meninas* – gre za olje na platnu velikih dimenzij (318 x 276 cm). Infantinja, osrednja oseba na sliki, je tudi naslovna junakinja pravlјice, ki pa je napisana s stališča upodobljenega pritlikavca. Primerjalna analiza obeh umetnin – likovne in literarne – predstavlja priložnost, da v šolski praksi z otroki drugega in/ali tretjega triletja (pravlјice Oscarja Wilda so namreč predlagane v učnem načrtu za slovenščino) povežemo sliko in pravlјico, likovno in literarno umetnost, slikarsko moč pripovedi in pripovedno moč slike.

Tudi v slovenski "mladinski" književnosti poznamo nekaj primerov ekfrazе, na primer slike Arjana Pregla, na katere je Tomaž Šalamun napisal pesmi *Modro ne bo*, ali ilustracije Alenke Sottler in pozneje nastale pesmi Nika Grafenauerja *Prividi* – ko je namreč pesnik videl umetniška dela Alenke Sottler, se je odločil, da bo na osnovi prvotnega koncepta napisal nove pesmi.

Ker živimo v času hibridnih žanrov (Marko Juvan), ni naključje, da je vodilna nacionalna ustanova Narodna galerija leta 2015 zasnovala odličen koncept pisanja besedil ob umetniških slikah iz zbirke, namenjenih učencem drugega in tretjega triletja. Dvaindvajset zapisov Andreja Rozmana Roze je bilo že objavljenih v reviji PIL (letnika 2015/2016 in 2016/2017), preostale pa je avtor napisal posebej za pričujočo knjižno izdajo *Pesmi iz galerije*. V njej je zbranih 35 slik, na osnovi katerih je nastalo 32 pesmi – slike *Ptičar* in *Prestar* Fortunata Berganta sta združeni v eno pesem, podobno

kakor tri slike *Avtoportret*, *Slikarjeva žena Roza Karinger* in *Pes Antona Karingerja*.

Ob analizi pesniške zbirke *Pesmi iz galerije*, ki je izšla ob 100-letnici Narodne galerije leta 2018, se na dveh ravneh pokaže strukturni manko. Predvsem umanjka postavitev pesmi in projekta v kontekst, poleg tega bralec zelo pogreša kazalo pesmi, ki je *condition sine qua non*, še posebej, ker je delo opremljeno s slikovnim kazalom z osnovnimi podatki o slikah. Tretje vprašanje se tiče forme in vsebine besedilnega dela knjige. Imamo dve ravni komunikacije: prva je pesemska, v kateri pesnik tematizira in v pesniški jezik prevaja slikovne zgodbe. Čeprav nekateri komentariji, ki naj bi bili duhoviti, zgrešijo svoj namen in izzvenijo zunaj konteksta nacionalne ustanove in visoke umetnostni (npr. raba neknjižnih besed, kot so "Pumpaj, pumpaj!"), so očitni avtorjev pesniški talent, humornost, subverzivnost, tudi sociocentrižem in zavedanje starosti naslovnikov (*Obglavljenje Janeza Krstnika*: "Najprej moje iskreno opravičilo, / upam, da čim manjšemu številu / bralk in bralcev, / ki jih od krvavega prizora / lahko ponoči tlači mora."). Avtorjevi opisi slik, ki opisujejo čustvena stanja, so različni, od enostavnih ("zloben pogled") do kompleksnih ("In tudi Prestarjev in Ptičarjev pogled sta še kako živa." ali "A glavna moč te slike je zamišljeni izraz, / s katerim ženska gleda otožno mimo nas") in metaforičnih ("In ko natančno pogledamo sliko, / vidimo odsevov naenkrat presneto veliko. / Vidimo tudi, ako natančno je naslikano vse, / čipke, čajnik, zlat nakit in zlate ribice, / ki so užete v stekleni posodi, / kot je bilo takrat v modi." Ali "A vas zanima, kdo si je izmislil takšen red, / da namesto, da se igrate, v šoli morate sedet?"). Na osnovi portreta vladarice *Cesarice Marije Terezije* zapiše "Zato Marija Terezija / jezi otrok navkljub zame velja / za cesarico, ki je imela pogum, / da je verjela v znanje in razum, / brez česar bi naš današnji svet / ne vedel niti, kaj je kino, niti, kaj je internet."

Po drugi strani pa za spremljevalno besedilo težje trdimo, da ima v mislih mladega naslovnika. Ta druga raven besednega komuniciranja prinaša didaktizacijo s stalnimi rubrikami ter podrubrikami, ki tematizirajo motiv slik prek naslova (*Sejalec*, *Sveti Jurij in zmaž*) ali oddaljenih asociacij (*Popotni konjički*), pri čemer bralec pogreša koncept pluralizma interpretacij. Pri nekaterih slikarjih manjka postavitev v kontekst, npr. Zoran Mušič in slika *Konjički* iz leta 1949, ko se je vrnil iz taborišča Dachau, je spomin človeštva in človeka na neznansko trpljenje, je kolektivni kulturni spomin in ga je nujno predstavljati spoštljivo, predvsem v kurikularnem kontekstu. V spremljevalnem besedilu poleg tega najdemo tradicionalizme, ki bi jih bilo treba presegati (npr. "Elegantna žena", "Potuhnjenka v rumenem" in

generiranje stereotipov, na primer Julija in pesnik). Za razliko od te ravni besedila, napisane v knjižnem jeziku, Rozman Roza ostaja zvest subverzivnemu slogu, raba neknjižnih in slogovno zaznamovanih besed je slogovno utemeljena in pri bralcih spodbuja pluralizem interpretacij. Najpogosteje v pesniški maniri na kratko opiše kontekst slike, ki razkriva, da ima avtor poleg talenta tudi znanje – v pesmih Rozmana Roze odkrivamo številne intertekstualne reference na antično in slovensko književnost. Izbrane slike večinoma predstavljajo elito, meščanski sloj, le nekaj slik prikazuje socialno raznolikost (npr. *Doma, Slepe miši*).

Če se dotaknemo še vizualne plati zbirke, so v spremljevalnem besedilu naslovi posameznih rubrik (teh je od tri do pet) težko berljivi, ker so napisani v rokopisni pisavi. Detajli slik so slabo vidni, težko je videti določeno podrobnost v želenem fokusu. Tako vrhunski projekt bi potreboval trinivojski recenzentski postopek (likovni, literarni in analizo sinteze knjige) na višji ravni in z večjo subtilnostjo pri različnih kontekstih: literarnem in spremljevalnem. Odličen primer t. i. muzejske pedagogike, kjer je spremljevalno besedilo napisano v strokovnem jeziku, brez subjektivnih prvin, sta monografiji Lidije Tavčar: *Galerija v vrtcu, v šoli in doma ter Otroci, mladostniki in odrasli v galeriji. Priročnik za kustose, pedagoge, učitelje in starše* (Narodna galerija, 2001).

Ne glede na morebitne popravljive pomanjkljivosti zbirke *Pesmi iz galerije*, ki so vzročno-posledično rezultirale v dveh različnih ravneh dialoga oziroma pedagoškega govora, odnosnem (spremljevalno besedilo) in spoznavnem (pesmi), knjiga uvaja odličen koncept, vreden posnemanja in poustvarjanja v kurikularnem kontekstu.

Projekt je vsekakor vreden nadaljevanja, morebiti z novimi slikarskimi motivi, ki ne bi bili le meščanski, ampak tudi bolj demokratični, da se bodo mladi naslovniki lažje poistovetili in hkrati distancirali. Pričujoča knjiga je meddisciplinarno delo ene naših vodilnih umetniških ustanov in enega vodilnih mladinskih avtorjev Andreja Rozmana Roze. Projekt torej posodablja slikarsko klasiko in klasicizira sodobnika (Andrej Rozman Roza), ki je likovna dela ubesedil odlično in hkrati subverzivno.

Likovno-literarna pobuda Narodne galerije pa je vključila tudi učence – njihove pesmi so bile objavljane na spletni strani ustanove. Otroci in učenci so poustvarjali ob slikah ali ob Rozmanovih pesmih in ob prebiranju njihovih stvaritev lahko rečemo, da so ustvarjalno pristopili k pisanju, skladno s konceptom pluralizma interpretacij, ki pa žal ni nakazan v spremljevalnem besedilu urednice. Če postavimo *Pesmi iz galerije* v slovenski literarnozgodovinski kontekst, bi lahko dejali, da je delo podobno

konceptu pesniških oblik *Oblike sveta*, *Oblike srca* in *Oblike duha* ali *Zarje časa, mit v sliki in besedi* Borisa A. Novaka, čeprav se od njega razlikuje, oba koncepta pa sta odlična.

Lidija Tavčar, Nataša Golob idr. so začetniki meddisciplinarnega povezovanja galerij, muzejev s pedagoškimi pristopi (*Uvod v muzejsko pedagogiko*, *Gal v Galeriji*, *Strahec v Galeriji*; *Kaj nam govorijo umetnine* (učbenik za izbirni predmet Umetnostna zgodovina v 7., 8. in 9. razredu OŠ), *Vsaka slika ima svojo zgodbo* ipd.). Pričujoči projekt z dialoškimi ilustracijami Jakoba Klemenčiča je odličen primer meddisciplinarnega povezovanja v evropskem letu kulturne dediščine.



Ivana Zajc

Anja Štefan: Škratovske oči.

Ilustrirala Marjanca Jemec Božič.

Ljubljana: Mladinska knjiga (zbirka Velike slikanice), 2018.

Male pesmi – velike stvari. Tako bi lahko v enem stavku povzeli vrhunsko zbirko otroških pesmi *Škratovske oči*, novo knjigo neutrudne raziskovalke ljudskega slovstva, narave, pripovedovanja in poezije Anje Štefan. Knjiga je literarna mojstrovina, ki dokazuje, da poezija za otroke nikakor ni popreproščeno verzificiranje, ampak emancipirano področje ustvarjalnosti. Odlikujejo jo izčiščenost verzov, muzikaličnost, naravna govorica in preprostost jezika, prijeten, svetel humor ter premišljena idejna dimenzija. Pesmi so zgrajene z ritmom in rimami, ki ob branju ne izstopajo, saj zvenijo izjemno naravno in že kar ljudsko, nikakor papirnato. Vzorci, sekvence in drugi formalni vidiki verze sicer podpirajo, a v ospredje ves čas postavljajo njihovo vsebino. To bralcu omogoča, da se z liki in s hipnimi trenutki, ujetimi v verze, močno poveže.

Pisateljica Anja Štefan je slikanico tudi tokrat soustvarila z ilustratorko Marjanco Jemec Božič. Gre za odličen avtorski duet, ki se medsebojno dopolnjuje; ilustracije dodajo pesmim nove pomenske dimenzije in se odlično skladajo z vzdušjem v njih. Dinamične risbe v mešani tehniki učinkovito ujamejo mali svet radoživih bitij. V njih ne najdemo le škratovskih oči, ampak oči mnogih živalic in ljudi, ki odlično izrišejo značaje

različnih likov, njihove odnose, veselje, navihanost ali stiske. Na naslovnici je upodobljena pesem *Škratovske oči* – na ilustraciji imata škrtica in škrat izrazito individualizirane obrazne poteze z mnogimi detajli; njuni podobi sta daleč od generičnih podob teh gozdnih bitij. Pesem o škrtih je pravzaprav zgodba – vtis v dveh kiticah, ki prikaže sneg, iz katerega zaštrli prvi zvonček. Drobní gozdni škrat ga zagleda, utrga in nese k ljubljeni ženici. Drug drugega se zelo razveselita, kar opišejo odlični verzi: “Uf, kako se gledajo / škratovske oči – / da ne vemo, kdo se bolj / koga veseli.” To je vsa vsebina te preproste, a globoke pesmi, ki ganljivo spregovori o mali škratovski ljubezni.

Verzi Anje Štefan posegajo globoko v svet, o katerem pišejo, njena poezija se pred bralcem “zgodí”, predstavi mu drobno situacijo, zgodbico, občutek. Tako učinkovito ujame temeljna človeška občutja in življenje narave. Izriše se svet, kjer cveti pogum, kjer so bitja srečna, ker se imajo rada, ali pa nesrečna, ker so jih prevzeli napuh, lenobnost, prerekanje in negativna čustva. Poudarjena je srčnost malih bitij, mala mravljica si denimo kljub neznatnosti kroji svojo usodo v kar dveh pesmih, ko se z vztrajnostjo prebije na varno pred volkom in medvedom. Medveda z iskreno prošnjo prepriča, naj je ne poje, saj ima ta svet pač rada, v volkovem prebavnem traktu pa razsaja tako dolgo, dokler mrcina ne izdavi: “Mravljic več ne jem! / Dokler sem živ in še potem!” Mravljica je torej pred volkom rešila tudi prihodnje generacije drobnih živalic svoje vrste in na to je ponosna. Srečen konec ne pripade močnejšemu, arogantnejšemu, ampak drobnemu in vztrajnemu. Druge pesmi o živalih bralca največkrat popeljejo v miselni prostor veselja, družabnosti, uživanja svobode in narave. Ribe zlagajo neslišne rime, opice se zabavajo na starem mangovem drevesu ... sam direndaj in veselje.

To se nadaljuje tudi v delu knjige, ki je posvečen “človeškemu” svetu. V pesmi *Že od jutra si prepevam* beremo neposredno, prvoosebno izpoved, medtem ko so pesmi pred tem izpisane z določene distance, kot pogled “od zunaj”. Gre za srečno pesem nekoga, ki zaupa v prihodnost, nese ga v pravo smer: “Kamorkoli se obrnem – / svet je velik, svet je lep.” Nekdo je zrak navdihnil z dobro voljo in lirski subjekt jo diha, hodi z njo. Če bi napisala, da je izraz sreče v verzih prepričljiv, bi jim še vedno delala krivico. Gre za tako neposreden, svetel trenutek, ujet v pesem, da se zdi, kot bi obstajala že tisočletja. Verzi govorijo o občutkih v trenutku, gre torej za “čisto liriko”, brez diktata pripovednosti. Izpisati tako elementarno pesem, ki zveni, kot da je tu že od vedno, je po mojem ultimativna umetniška poteza.

V drugih pesmih s človeškimi subjekti se vrne pripovedovanje z distance, ki pomeni tudi nekoliko ironično distanciranje od njihovih miselnih

svetov. To so pesmi, ki problematizirajo določeno omejenost ljudi, a vselej s humorno naklonjenostjo. Spoznamo pijančka, ki se, ujet v začarani krog alkohola, neznansko smili samemu sebi, par, ki se prereka o tem, kam bi odpotoval, a na koncu ostane doma. Pesem *Črni mož* ta del knjige zaključí z izraziteje izpostavljeno poanto. Črnega moža – lik se verjetno nanaša tudi na staro otroško igro z lovljenjem – nagovarjajo otroci. Očitajo mu, da od njih zahteva, da so tiho in da vsi prevzamejo njegova ozka prepričanja. Pa četudi bi se to zgodilo, nadaljujejo, črni mož še vedno ne bi bil vesel: “Raje sam naredi kaj, / da ne boš več črni mož.” Tako se konča otroška pesem, ki razkrije temeljno idejno dimenzijo serije pesmi o ljudeh – človek je za svojo bedo odgovoren tudi sam, zato naj si prizadeva zgraditi lastno srečo in zadovoljstvo, ne pa da deluje destruktivno v odnosu do sveta in sebe. Otroški svet in svet malih živalic je antipod zaprtemu, sovražnemu svetu, ki ga predstavlja črni mož. Pa vendar idejna plat knjige ni poenostavljena v diametralno nasprotje dobro-slabo, popreproščenemu, moralističnemu prikazovanju sveta v črno-belih barvah se izogne v velikem loku. Tudi pretežno negativni liki so predstavljeni s prizanesljivostjo in humorjem, namignejo, kako lahko bi bilo zanje, ko bi se soočili s sabo ter bi svet užili in občudovali. Opice, morski prašički, predrzni komarji in drugi pač znajo živeti; otroci se kotalijo po travi, škratje so malček nagajivi, nekonvencionalni, pa vendar svetli liki. Eden izmed njih recimo že dvajset let krade vse mogoče stvari, jih meče v vreče in si gradi trden grad, lirski subjekt pa načrtuje, kako ga bo ulovil. Tri ženičke, ki imajo rokavičke, so napravile tri lepe snežene možičke. Vanje so se zaljubile, a kaj, ko niso živi. Knjiga, polna živahnih, malih trenutkov, je praznik narave, izčiščenega jezika in iskrenosti. Svet z njo spoznavamo, kot da vse stvari vidimo prvič, in to je daleč najlepši način za spoznavanje sveta.

Matej Bogataj

Neustavljivo drsenje navzdol



Ivo Svetina: V imenu matere. Režija Ivica Bujan. SNG Drama Ljubljana, december 2018.

Dramsko besedilo *V imenu matere* je literarizirana zgodovina, prav posebej osredščena okoli dejanske zgodovine dramatikovega rodu v zadnjih nekaj več kot sto letih. Z elementi dramske sage, kolikor poimenovanje saga sploh lahko uporabimo za dramsko besedilo: sage so bile v svojih skandinavskih začetkih, kjer se je v njih nagnetlo vse polno svetotvornih in občestvenotvornih zgodb ter so bile hkrati epika in zgodovina in pričevanje o mitskih začetkih in nadaljevanjih, predvsem reprezentativni žanr realizma. Z daljšim dogajalnim časom, ki je zajemal nekaj generacij, so bile idealen literarni poligon za študije o menjavi socialnih slojev in razredov, za detekcijo sprememb, ki je v ospredju zanimanja realizma: torej nepredvidljiva dinamika družbenih skupin, premene moči in morebitni novi gospodarski prijemi in izumi, ki omogočajo dvig enih in padec, nazadovanje drugih.

Svetina izpiše nekakšno dramsko sago, pri čemer za indikator stanja v turbulentnem 20. stoletju uporabi kar lastno družino od časov razpada Avstro-Ogrske naprej, njeno domovanje iz krajev pod Stolom, seveda z vsemi razselitvami na relaciji Žirovnica–Trst–Praga–vzhodna fronta–Obala, ki jih zahtevajo gospodarski pogoji in kuga ideologij: začne se s samomorom

mladega občutljivega pesnika, ki mu starejša pesniška kolegica ne vrača ljubezni, konča na obalah reke Hudson v Ameriki, kjer vrstnico Iva Svetine napadeta otožnost in pobožična melanholija in se prepusti hladni reki. Ta, torej sam avtor v liku in delu, se v igri tudi pojavi, najprej kot glas iskalca izgubljenega časa: to je inicialna situacija besedila, spomin na otroške zaznave, na "15. maj leta petinpetdeset" v Kranju, "ko se je nebo dobrikalo zemlji in so češnjevi cvetovi s ptiči tekmovali v razposajenosti. /.../ Mi pa smo tedaj že veselo hrustali krvavo rdeče češnje. In bili so najslajši sadeži spoznanja. Spoznanja, da je življenje lahko enkrat samkrat praznik. A ta enkrat bo vedno, sem si mislil" (*V imenu matere*, 2. dejanje, 4. prizor).

Hkrati tudi z nekaj biografskimi podrobnostmi, ki (kolikor) jih poznamo: ne samo datirano spominjanje na češenjčas, ki se je ustavil in je bil otrok še otrok in svet cel in ga smrt še ni obiskala, eden od prizorov govori o samomoru Svita Javorška, ki je ravno zapustil družčino v gostilni Mrak in Šumi, največji mali bife slovenske hipijade, omenjeni so tudi zapleti okoli Svetinove provokativne pesnitve *Slovenska apokalipsa*, ki je – ob vsej ostali sproščenosti v literarnem in siceršnjem življenju, kjer je bilo tega 'življenja' včasih več in je bilo bolj intenzivno kot literatura – tako razjezila t. i. zdrave sile, da so stopile skupaj in spisale proklamacijo *Demokracija da – razkroj ne!* in še enkrat pokazale, da nimajo pojma, kako zelo se razlikuje njihov na partizanskih vrednotah in na znameniti brezi utemeljeni svet od tistega, ki ga živijo njihovi okoli druge svetovne vojne rojeni potomci, ljubitelji in akterji literarnega ludizma, eksperimentov v teatru in literaturi in z drogami, vse podloženo z udarnimi ritmi in rifi rokavske glasbe; nekaj je uporabi tudi Mitja Vrhovnik Smrekar, sicer avtor glasbe; nekaj te je ob sočnem odlomku, ki povečuje velike riti, iz *Rakovega povratnika* mojstra vaginalno speleološkega pretiravanja Henryja Millerja, že vpisano tudi v samo dramsko besedilo.

Besedilo obsega celo stoletje, zato so dramske osebe in njihove zgodbe zgolj očrtane. Podobno kot pri karikaturi, kjer so nekatere lastnosti poudarjene, druge pa spregledane, tudi v tej drami osebe nastopajo meteoritsko: pojavijo se, vržejo nekaj replik in izginejo, umrejo, pogosto od lastne roke. Pravzaprav je *V imenu matere* nekakšna knjiga mrtvih, sorodnikov, ki na odru življenja odigrajo eno samo kratko igro, se zapijejo, obesijo, ustrelijo, zakartajo grunt, in v tej svoji dokumentarnosti je prav zgovorna glede globoko v rod zažrte suicidalnosti. Svetina jih v enem zadnjih prizorov združi na nekdanjem posestvu z gostilno, mrtve in žive v nekakšnem demokratičnem in dehierarhiziranem bratstvu, ko govorijo drug čez drugega in malo tudi drug mimo drugega zanje značilne replike; zdi

se, da je v tem mrtvaškem plesu Svetina namignil, da vse velike človeške usode relativizira in izenači smrt, da so takrat, s tega stališča, vsi enako (ne)pomembni, obsojeni na repliko ali dve na odru zgodovine. Krvave zgodovine, saj imamo pred tem vrsto šikaniranja, predvsem Vladimir-Ivo, oče pesnika Iva, pa tudi drugi, so večkrat preganjani, zasliševani, zaprti, poslani prek Begunj v taborišča. Najbolj pretresljiva je usoda visokega častnika varnostnoobveščevalne službe, dramatikovega očeta, katerega partizansko ime, Ivo, je deloma prevzel pozneje tudi v civilu in ga prenesel na sina; zaslužnega ilegalca tovariši po vojni maltretirajo in zaslišujejo, saj naj bi bil kriv za "veliko provalo" – v kar sicer nihče ne verjame, ampak jim ustreza, da se pretvarjajo, da verjamejo –, kot je tovarišija iz hoste poimenovala izdajo celotne ljubljanske ilegalne mreže odpora proti okupatorju z vodstvom vred.

Bujan da zgodovinski freski okvir: vplete vlogo pripovedovalca in komentatorja – tega kot vedno energično in brez zavor, s silovito fizičnostjo in maniakalno energijo odigra Marko Mandić –, ki potuje dogajanje, postavi pa se tudi v vlogo vseh zoprnih zasliševalcev, nabranih iz vseh mogočih režimov, ki so glede tega izenačeni: metode avstro-ogrskih varuhov monarhije ali starojugoslovanskih čuvajev oktroirane ustave in šestojanuarske diktature niso nič drugačne od metod povojnih tovarišev, ki pritiskajo na svojega nekdanj v konspiraciji visoko nastavljenega kolega. Zdi se, da je njegov nastop okruten in brezbrizen kot zgodovina sama; na bedno človeško kondicijo, ki jo prekinjajo mučenja in mučne menjave režimov, fronta in invalidnosti, samomori vsled sentimentalnih ran ali zaradi dolgov, gleda z dionizično strastjo, a vendar tudi nekako od zunaj, distancirano, pa tudi tako, da preureja prizorišče za prihajajoče katastrofe. Mandić daje igri kronološki okvir oziroma jo opremi s časovnimi koordinatami, saj sproti riše na tablo datume in kraje, kjer se posamezni prizori odigravajo, zaradi večje preglednosti in orientacije, hkrati pa tlači v vreče in arhivira obleke tistih, ki ostanejo brez njih – vsi samomorilci iz družine se v predstavi pred smrtjo slečejo.

V *imenu matere* je uprizoritveno zajeten zalogaj, saj zahteva veliko nastopajočih; pravzaprav gre za en sam niz stranskih oseb brez centralne, čeprav so seveda nekatere bolj izstopajoče, s tem pa tudi dajo večjo težo posameznim prizorom. Recimo Janez Škof kot Anton Santini, klen slovenski kmet, robot in zašiljen, kot tak pa tudi povsem nepraktičen in nepoučen o poslovnih priložnostih, ki jih ponuja gozd, ki bi moral ostati potomcem neposekan, z drobno godrnjavo in čemerno ženo, odigra jo Veronika Drolc, ali pa njun sin Ivo, odigra ga Klemen Janežič, v carsko-kraljevi

Avstro-Ogrski nacionalist in antimonarhist, masarikovski revolucionar in kvartopirec, ki ne more več povsem priti k sebi potem, ko je videl bojišča in opustošenje na vzhodni fronti v prvi svetovni vojni in prišel domov invaliden. Ali pa lik družinske matere, njegove žene Marije, ki jo najprej zalotimo pred moževo prekomando, kot poštarja ga pošiljajo iz Trsta; odigra jo Pia Zemljič, ki mora potem objokovati še vrsto nesrečnikov, ki vzamejo življenje v lastne roke, dokončno vzamejo: seveda se za takšno centralno družinsko figuro spodobi, da jo ugledamo v tistem, v čemer je najmočnejša, in to niso gospodinjska opravila. Buljanova režija je izrazito zerotizirana in poltena, divjost, kakršno smo videli recimo v predstavi *Ojdip v Korintu*, nastali s sodelovanjem obeh avtorjev, režiserja in dramatika, kjer je bila v ospredju nekakšna divja pastirska balkanska divjost, sta zamenjali golota in poltenost. Marija in Ivo se o prihodnosti družine tako menita kar med strastno sedečo kopulacijo na mizi, ona zgoraj, Mandić kot Komentator vmes zašlata kakšno od nastopajočih ali kot zasliševalec golega križanega zasliševanca – na palico z razširjenimi rokami privezanega – prelije z vinom in mu ga potem liže in srka s telesa, potem kaplja v njegova usta, medtem ko ima glavo stisnjeno med noge zasliševanca, ali pa pomakajo glavo revolucionarja v zaporniško scalno kablo. Vmes je nekaj popevanja partizanskih ob osvoboditvi, mahanja z zastavami v uniformah in v civilu, in to splošno slavlje prekine prihod obeh taboriščnic, Armele in Nastje, Maše Derganc in Saše Pavlin Štošić, s popolnoma izpitima obrazoma, izčrpanima, s pošastnimi sledmi vsega tistega, kar se jima je zgodilo, in s popolno nacistično indoktrinacijo hčere – neverjeten in osupljiv kontrast, ki zaboli, posebej še, ker je vmes kakšna replika, ki hoče zrelativizirati svobodo. (Zadnjič se je kritiški kolega, najbrž v službi novokomponiranega pogleda ljubiteljev na zgodovino, slaboumno spraševal, zakaj si pri nas tako dolgo nihče ni upal napisati romana, kakršen je *Strahopetci* Josifa Škvoreckega, romana, v katerem shujšane taboriščnice in češki odraščajniki in esesovci in vlasovci čakajo Rdečearmejce, spisanem v ritmu džeza in z enakimi sproščenimi improvizacijami. Verjetno je spregledal, da na Češkem ni bilo odpora, razen da so tam Slovaki, izurjeni v Angliji, ubili Heindricha, da so bili vsi, z Benešem na čelu, oerovci (OR – oprezne riti, oefovcem konkurenčna in v zadnjem času menda zmagovita formacija) in da jih je neodpor zaznamoval in jih ne spusti. Namesto strahopetcev torej najprej žanr *Gamsi na plazu*, potem proza o tujstvu tipa *Ljubljanske razglednice*, predvsem pa Božičev roman *Očeta Vincenca smrt*, mučna zgodba o vračanju razseljenih v srce rajha skozi povojno razrušeno

Evropo narodov, od nacizma obsojenih na iztrebljenje ali delovno suženjstvo v vzhodnih prostranstvih. Mogoče bi se mu morala povojna oblast opravičiti, ker smo bili glede raznarodovanja in razseljevanja pri nacijah pred Čehi in zato nihče ni napisal džezovsko lahkotnega romana o koncu vojne. Takrat še ne. Potem pa Čehi ne več.)

Še nekaj je v uprizoritvi močnih prizorov, recimo solo popevanje in poplesavanje Mire – Vlaste med likanjem, ki ga vidim kot poskus sicer zadržane in v vseh legah stroge – kakor jo odigra Barbara Cerar – družbenopolitične delavke in narodne heroinje, ki jo zalotimo pri domačih opravilih, stran od oči javnosti in izpreženo iz zahtev socialistične izgradnje; osamosvojena ženska, ki si je svoj družbeni položaj trdo in z žrtvijo priborila; sploh pa ima že Svetinovo besedilo ženske in njihovo ime v naslovu in Vlasta je nedvomno ena tistih, ki so vzele zadeve v svoje roke. V oborožene roke, ko je bil čas za to. Opazen je tudi nastop ene od študentk kot dojenčice, ki s svojim sukanjem med nogami odraslih odvrtniči celoten prizor proti nadrealnemu, čeprav gre na videz za gostilniški verizem. Kot seveda opazimo dodatek: uprizorijo Svetinovo *Slovensko apokalipso*, in to na način divjega kurentovanja, torej karnevalizacije. Nekako v tistem duhu, v kakršnem so delovali člani skupine 442 in v katerem so nastali nastopi skupine Pupilije Ferkewerk, le da je razlika med režijskimi postopki takrat radikalnega Dušana Jovanovića, ki je pri mlajših pesniških kolegih, ki so nastopili, spodbujal divjo in nebrzdano kreativnost, seveda spet erotika: Buljan hipijadi ob divji razkalašenosti in neartikuliranosti, spremljanima s harmonikami in maškarami, pridoda še kakšno dvojno penetracijo, tako da vse skupaj potegne na tisto štimungo 'divje jage' iz Zajčeve igre *Jagababa*.

Zaradi velikega števila nastopajočih so namesto dvojnih vlog v igralsko ekipo vključili večje število študentov igre, ki si vzamejo precej prostora, enkrat bolj upravičeno in učinkovito, recimo pri dekletu, ki odigra dojenčico in neusmiljeno teži s ponavljanjem otroškega džibriša, drugič se zadeve razpletejo bolj ljubiteljsko in diletantsko, z nekakšno opazno nerodnostjo in izkušnjam primerno nesuverenostjo. Morda je to v prizorih, ki so brez fokusa in brez opore in vodstva izkušenega dela igralske ekipe Drame (*Slovenska apokalipsa*) je že eden takšnih, še bolj opazno. Res pa mladi del ekipe prinese nekaj tiste divje in surove energije, s katero je igra prežeta, in že od začetka, od silne ljubezni zblaznelega romantika Antona, ki položi roko nase zaradi Vide Jeraj, je vse odigrano z veliko temperamenta in s kar najbolj izrazitimi sredstvi, ki pogosto prekrijejo morebitno slabše obvladovanje prostora in izrazil.

Bujan postavlja Svetinovo igro na skicirano prizorišče, zamejeno z razstavo: na horizontu, kot zadnja stena, so nagačene živali in montažne slike Irwinov, presijane z različnimi svetlobnimi okviri. Razstavljene so lovske trofeje od merjasca do ptičev, pomešane s slikami, ki so citati likovnih klasikov. Spredaj je nekaj stiliziranih praktikablov, kakšna miza ali stol, vedro za namakanje glav in podobno, na katere lepi voditelj časovne kažipote. Tak, pretežno prazen oder, seveda omogoča hitre menjave prostora, predvsem pa z elementarnostjo in očiščenostjo zasuka predstavo proti performansu, proti pogosto čim manj nadzorovanemu izlivuemocij in prikazu podivjane energije, kar daje uprizoritvi ostre robove in deluje grobo, skicirano, tudi nalašč neizdelano. Vendar ne tudi kostumografsko; kostumografija, podpisuje Ana Savić Gecan, morda še bolj kot sicer zadene karakterje posameznih kot repatica pospešenih nastopov, ki se poblisknejo in zasijejo skozi prizorišče, in osebe oskrbi s prepoznavnimi znamenji časa. Pogosto duhovito zasukanimi, recimo kot spomin na ženska pokrivala, podobna turbanom oziroma bližnjeazijskim usnjenim pokrivalom, pri čemer ji uspe priklicati atmosfero določenega časa.

Buljanova režija prizor družinskega srečanja živih in mrtvih oklesti. Predvsem ga očisti vseh besed, ki tavajo po prostoru brez odgovorov, uprizori ga brez replik, ki sicer odmevajo kot nekakšni zasmrtni glasovi beckettovskih komaj še oseb. Komentator razdeli dramskim osebam tablice z leti, bodisi z letnicami smrti bodisi s starostjo v času srečanja. Jih kronološko nekajkrat razvrsti, kot je običaj pri masovnih, gasilskih poziranjih, po starosti od leve, pa od desne, na koncu povabi publiko k fotografiranju. Ta obet slabe večnosti, kakor jo obljublajo nedružabna omrežja, na katerih potem takšne fotografije slej ko prej pristanejo, je zamenjal v igro zapisano druženje mrtvih in živih, in res nas predvsem razni instagrami in fejsbuki družijo v postavljanju naše nepomembnosti na ogled.

365 padcev. Koncept in režija Bojan Jablanovec. Via Negativa, Forum Freies Theater Düsseldorf, Bunker Ljubljana. Ogled februarja 2019 v Stari elektrarni v Ljubljani.

Padcev je v resnici več. Več kot v naslovu. Vem, ker so jih drugi šteli za nas: naslov tako napolfejk. Čeprav je vse ostalo zelo zares in včasih na meji nevarnega, vendar veliko pogostejše na meji zabavnega. Jablanovec kot režiser in kreativno jedro projekta je v tem kolažu hitrih in pogosto pospešenih prizorov, ki ga podpisuje kar celotna ekipa Via Negative, presegel večino

svojih dosedanjih predstav, kar sem jih videl. Nisem vseh, recimo tiste z nazdravljanjem, tista zna biti nevarna kot kakšno službeno potovanje v Rusijo z veselimi gostitelji, ki jim ne zmanjka pivske inspiracije, pa še kakšne ne, dosega pa 365 padcev po moči in sugestivnosti tisto, ki se me je najbolj dotaknila, iz cikla sedmih smrtnih grehov, *Jezo*: takrat je Jablanovcu uspelo motivirati svoje performerje, da so spregovorili o sebi, o svoji jezi, recimo zaradi izgube staršev ali poškodbe, ki jim je preprečila nadaljevanje plesne kariere, in podobnih travmatičnih dogodkov, hkrati pa njihovi jezi najti ustrezno gledališko formo, jo opremiti z znaki. S tem nas je popeljal v obsežen cikel odštevanja, s tem pa osvobajanja vsega mogočega, od smrtnih grehov do opere: Via Negativa je seveda tisti pristop, ki ga priporočajo in prakticirajo emfatična teologija in tiste duhovne prakse, ki si delijo prepričanje, da je Bog tisto, kar ostane, ko vse drugo odšteješ, predvsem vsa pričakovanja. Via Negativa tokrat odšteva padce. Tako nekako.

365 padcev je manifest gravitacijskega gledališča.

Gravitacija je namreč tista sila, ki ideje, koncepte, telesa in sploh vse slej ko prej prizemlji. Jih postavi na njihovo mesto. Gravitacija prisili snežinke, da padejo na točno določeno – vemo od koga, so nam povedali mistiki – mesto.

Peter Greenaway je režiral film *Utapljanje* po številkah, kjer ob dogajanju, in to je polno absurdnih smrti, ves čas spremljamo števec izločencev s sveta živih. Podobno je v predstavi o padcih števec, ki najprej odšteje vseh 365, potem pa se odsuka v negativni total.

Začne se skoraj manifestativno; performerji, vseh šest in vsi enako za služni in požrtvovalni, vsak s kakšnim briljantno zamišljenim in izpeljanim prizorom in asistenco pri kakšnem drugem (tudi v športu so začeli šteti tudi podaje), Grega Zorc, Anita Wach, Vito Weiss, Kristina Aleksova, Loup Abramovici, Nataša Živković, iz ozadja prodirajo proti rampi in sproti odmetavajo omot okoli lastnih fotografskih portretov. Vsak list po en padec. Potem držijo portrete na zadnji steni, mučno in boleče, si mislimo, dokler ne padejo. Zdi se, da hoče začetek povedati, da bo ogolil stvari do bistva, da bo odvrget balast dnevnega, kar naj bi predstavljal časopis. Vendar smo skozi potek predstave priča različnim asociacijskim in prostorskim paradoksom: performer v opremi lednih plezalcev pleza po tleh, med publiko se z vrha spusti vrv s pisnim pozivom, naj publika potegne, in takrat začne vleči privezanega proti ozadju, po tleh, jasno. Ali pa performerka simulira prosti pad pri padalcih pred učinkom padala, na tleh, ali pa pada perje, ker ga pihajo v zrak, dokler je mogoče, ali pa performer oponaša predhodni padec peresa, telesno artikulirano in nekako tudi duhovito, kljub težavnosti

in perfekcionizmu. Ali pa padajo proti tlom krušne drobtine ob silovitem ploskanju obeh polovic hlebca. Zdi se, da so imeli tokrat še posebej srečo s kostumi, scenografijo in rekviziti, kar podpisuje Olga Grubić, saj deluje oder hkrati kot poganjalec iluzije in kot njen razkrinkovalec, kot potujitev. Predstava se poigrava z 'logičnostjo' prostora, kakršno je na slovenskih odrih največkrat kršil Janusz Kica, recimo v *Snu kresne noči* ali v Kafkovi *Ameriki*, vendar je v nekaterih prizorih tudi izredno sugestivna: recimo pri nekakšnih (na elastičnih rjuhah) lebdečih golih bitjih, ki se po napornem mučenju z gravitacijo predajo in padajo na tla, potem pa oblikujejo napis *FALLEN*, ki seveda priziva padec vseh padcev, Padec v rajskem smislu, kot izgon, kot obsojenost na težnost. Vendar padejo potem tudi trakovi z napisa, s pomočjo navihanke. Ali pa na sankah pripeljejo ogromnega zajca, torej performerja v pižami z zajčjimi ušesi, ki se (samo) nalepi na horizont in odpade kot fantek iz kapice pri želodu, kar deluje čisto robertwilsonovsko. Ali pa pada baletka, zaradi nestabilne drže. Ali pa manekenka, ko ji spodmaknejo rdečo preprogo. Ali pa se performerji blazno trudijo premagati gravitacijo in je dolg prizor, ko si beli oblastni moški s cigaro, torej gospodar sveta, vtakne v cigaro prižgano (novoletno) prskalico, to pa v rit, in se nam zdi, da se bo izstrelil devastirat še ostale kotičke veselja, ki so zaenkrat še rešeni njegove prisotnosti. Verjetno je eden bolj fascinantnih in učinkovitih prizorov tisti, ko gibalec, obteženo uravnotežen z betonsko kocko, kljubuje težnosti in leti, no, lebdi in niha nad tlemi, z vsemi napori, ki grejo k takšnemu lovljenju ravnotežja med padanjem in kljubovanjem težnosti.

365 *padcev* je predstava, ki se ob izvabljanju igralskega materiala, vsega tistega, kar prinesejo z različnih scenskih branž nabrani performerji, poudarjeno ukvarja s proučevanjem odrske iluzije. In jo s pridom in premeteno izkorišča, podobno kot prizore učinkovito poantirajo kostumi, ki morajo v tej nanizanki na hitro označiti žanr, ki ga bomo gledali. S paradoksom prostora in nepadanja, ki je sicer rezervirano za risanke, pa s proučevanjem različno žanrsko kodiranih situacij. Pri tem se enkrat sklicuje na cirkuške veščine, namreč na izredno natančno in zahtevno obvladovanje telesa in disciplinirano delo z rekviziti, drugič na pretiravanje filmske burleske, vmes pa se izredni nadrealni prizori izmikajo enoznačnemu razumevanju, humanoidni zajci, ki padejo iz lastnih ušes, takšne stvari. Kljub obilici in različnosti gradiva, kljub širokemu naboru že videnega, iz katerega črpa in kar pogosto osmešeno komentira predstava, pa ostaja ta kompaktna, osredotočena na padec kot povezovalni člen in poganjalec nebrzdane domišljije, ki je našla svojo formo in pravšnji tempo.