

Sodobnost

3

Letnik 74
marec 2010

Uvodnik

Samo Rugelj: Javni denar in slovenska knjižna kultura.....307

Mnenja, izkušnje, vizije

Tone Pavček: Tantadruj, ki ni umrl318

Slovenski sodobniki

Meta Kušar z Evgenom Bavčarjem332

Robi Simonišek: Prtljaga349

Ivo Svetina: Nove pesmi v prozi.....359

Tanja Ahlin: Vrstice med leti, vrata v dom med presledki.....368

Tuja obzorja

Alenka Vesenjak: "Rad bi bil nekdo, ki je bolj srečen kot jaz."372

Golo Mann: Življenje študenta Raimunda378

Šest oči

Evald Flisar: Opazovalec

Tomo Virk: Postmodernizem? Prej bi rekli, da korak naprej393

Tina Kozin: Ne opazujmo, da nam ne bo kaj ušlo399

Aljaž Kovač: Fragment kot Velika zgodba v pravem pomenu besede404

Knjige na tnalu

Josip Osti: Na križu ljubezni (Barbara Jurša)	410
Ifigenija Simonovič: Konci in kraji (Aljaž Kovač)	414
Gregor Lozar: Spačene (Ana Geršak).....	418
Gašper Malej: Rezi v zlatem (Milan Vincetič)	421

Mlada Sodobnost

Feri Lainšček: Mišek Miško in Belamiška (Gaja Kos).....	426
Irena Velikonja: Leto v znamenju polža (Milena Mileva Blažič)	429
Tatjana Kokalj: Detektivka Zofija (Katja Klopčič)	434

Sodobne teatralije

Barbara Orel: Gledališka kritika danes	438
Vesna Jurca Tadel: Brecht tako in drugače	442

Samo Rugelj



Javni denar in slovenska knjižna kultura

Glede srednjeročne prihodnosti slovenske institucionalno financirane knjižne kulture nisem preveč optimističen. V tem besedilu bom poskušal pojasniti zakaj, pri tem pa bom izhajal iz splošne slovenske situacije ter jo v nadaljevanju zoževal na področje knjižne kulture, ki naj bi nastajala v javnem interesu, zaradi česar je podpirajo državne in paradržavne institucije.

Družbeno-ekonomski okvir

Staranje prebivalstva v Sloveniji, postopno zniževanje odstotka aktivnega prebivalstva, pritisk na zdravstvene izdatke in že v bližnji prihodnosti precej povečani stroški za oskrbo starejših, zaradi gospodarske krize omejeno večanje obdavčevanja gospodarstva in posameznikov, šibka struktura slovenskega gospodarstva, ki, razen redkih izjem, nima velikih podjetij z visokimi dodanimi vrednostmi proizvodov in storitev – zaradi vse te slovenske specifik je prihodnost proračuna za kulturo, ne glede na to, da je Slovenijo kot državo utemeljil ravno njen jezik in kultura, negotova in pred velikimi prihodnjimi izzivi. Če bo treba izbirati med zdravili in kulturo, bo vsak predsednik vlade raje odškrtnil še nekaj drobiža kulturi in ga preusmeril v na prvi pogled eksistenčno pomembnejše panoge. Zato je prihodnja naloga slovenske kulture po eni strani kar najbolj optimalno izkoristiti predpisana proračunska sredstva, po drugi pa v kulturo morda privabiti še kaka nova, neproračunska sredstva. Ta lahko prispeva zgolj gospodarstvo ali posamezniki, in da se ta tok aktivneje sproži, lahko pripomore načrtno zastavljena spodbujevalna zakonodaja. Poglejmo si, kakšna je ta trenutno.

Davki in vlaganja v kulturo

Država na (knjižno) kulturo posega na nekaj različnih davčnih načinov. Tako denimo eden od mehanizmov v skladu z Zakonom o davku od dohodka pravnih oseb gospodarskim družbam omogoča, da lahko majhen del svojega prometa (gre za tri promile) namenijo kot donacijo določeni organizaciji in instituciji, kar se jim prizna kot davčna olajšava (namenijo seveda lahko tudi več, a to ne šteje več kot davčna olajšava). Kljub zakonski možnosti, ki bi v primeru srednjih in velikih podjetij lahko bistveno spremenila finančno situacijo posameznih neprofitnih založnikov, se za to možnost zdaj odločajo le redka podjetja in slovenska neprofitna knjiga iz teh virov dobi le malo sredstev. Razloga za to sta večinoma dva: po eni strani se že na ravni podjetja navadno ne zavedajo tovrstnih možnosti, še sploh, če gre za podjetja, ki so nastala po osamosvojitvi Slovenije in imajo zato le redkokdaj že izdelano strategijo doniranja kulturi, športu itn., po drugi strani pa se tovrstnih možnosti prav dobro ne zavedajo niti sami neprofitni založniki, ki bi z ustreznim apeliranjem na podjetja iz tega naslova lahko dobivali bistveno več finančnih sredstev. Če je bil za tovrstne akcije čas pred letom 2009, se je manevrski prostor na tem področju zelo zmanjšal, saj je trenutno le malo podjetij, ki so ohranila enake zneske pri doniranju v kulturo kot pred gospodarsko krizo.

Druga možnost se nanaša na posameznike, velja zadnjih nekaj let in vsem slovenskim davčnim zavezancem po Zakonu o dohodnini omogoča, da pet promilov svoje davčne osnove namenijo neposredno določeni instituciji ali zavodu, ki si je pridobil možnost, da svoje financiranje dopolnjuje na ta način. Čeprav gre v individualnem smislu za razmeroma majhno vsoto, je število davčnih zavezancev tako veliko, da bi tudi neprofitne institucije, ki izdajajo knjige v javnem interesu, lahko tako dobile velike vsote. Vpeljava tega mehanizma je na začetku leta 2007, ko se je izpolnjevala davčna napoved za leto 2006, spodbudila oglaševanje in nagovarjanje, naj davkoplačevalci dovoljeni del nakažejo na račun tovrstnih institucij. DURS je pozneje prešel na avtomatično izpolnjevanje davčnih prijav v imenu davčnih zavezancev, kar je nekoliko otežilo operativno realizacijo tovrstnih podpor, zato kultura in knjige tudi iz tega vira zdaj ne dobijo kaj več od drobiža. Velikih sprememb na tem področju ne gre pričakovati, v času krize je le malo takih, ki bodo pripravljeni podarjati "kulturnikom", saj je bila večina tovrstnega denarja do zdaj tako ali tako namenjena političnim strankam.

V zvezi z osebno davčno zakonodajo je treba omeniti še en simbolični dejavnik. Do leta 2004 je lahko fizična oseba v okviru davčnih olajšav znotraj koledarskega leta do določene mere prijavljala tudi stroške za knjige in strokovno literaturo, kar pomeni, da je država do takrat tej porabi tudi formalno pripisovala poseben pomen ter jo tudi davčno stimulirala. Zbiranje računov za knjige je gotovo nekoliko vplivalo tudi na njihov nakup, čeprav študija v zvezi s tem nikoli ni bila narejena. S spremembo zakonodaje leta 2004 pa je fiksni del olajšave ovrednoten in ne vsebuje zahteve specifične porabe (za knjige, za zdravila ipd.), s čimer je knjiga izgubila svoj simbolični status tudi v okviru politike osebnih davkov.

Spremembo, napredek in večji preskok na tem področju bi seveda lahko pomenila resnejša davčna olajšava za vlaganje v kulturo. V številnih državah, denimo v ZDA, je taka vrsta sponzoriranja kulture alternativen in pogosto celo eksistenčno nujen vir zasebnega denarja, ki ni odvzet administrativno, torej na silo z dodatnimi davki, temveč ga dodeljuje svobodna odločitev zasebnika, da investira v kulturo, morda celo v knjige. Tovrstna olajšava bi seveda tudi pri nas koristila ne le knjigi, temveč tudi drugim kulturnim dejavnostim, a za zdaj zanje v Sloveniji še ni bilo prave politične volje, čeprav se občasno zapiše v politične programe posameznih, občasno tudi koalicijsko vladajočih strank.

Knjigi bi seveda koristil tudi nižji DDV, o čemer je bila zadnja burna razprava leta 2005 ob grožnji uvedbe enotne davčne stopnje. Lani je Ministrstvo za kulturo na evropski ravni dalo pobudo za možnost uvedbe nične davčne stopnje na knjige v okviru Evropske unije, za zdaj brez epiloga. Slovenija je večino svojih možnosti za ničelno davčno stopnjo na knjige najbrž že zapravila pred vstopom v EU, saj bi ta pred vstopom že morala biti implementirana v našo zakonodajo. Hkrati pa Evropska unija za razvijanje in ohranjanje kulture ter za zagotavljanje krepitve multikulturalnosti ne namenja veliko finančnih sredstev, saj je ta segment znotraj evropskega proračuna trdno na zadnjem mestu. To kaže, da od vstopa v Evropsko unijo slovenska kultura, s tem pa tudi knjige, kljub poudarjanju kulturnega sodelovanja in medkulturnega dialoga (čemur so namenjeni nekateri evropski kulturni razpisi) v realnosti ne bo deležna bistvenih pozitivnih učinkov.

Zato je trenutno edina večja možnost za povečanje sredstev za institucionalno financirano knjigo znotraj proračunskih sredstev za kulturo. Tu pa seveda nastopijo problemi tradicionalizma v slovenski kulturi.

“Kulturna mašina”

Sociolog Gregor Tomc trdi, da je slovenska kulturna politika oziroma smer njenega podpiranja izrazito naklonjena umetnostnim zvrstem, ki so bile v ospredju še v devetnajstem stoletju, torej gledališču, klasični glasbi itn. Tako je lani zapisal: “Vse ustvarjanje, ki nastaja zunaj tega območja, torej kultura, ki jo posredujejo množični mediji 20. stoletja, po logiki naše kulturne politike ni pravo, temveč zgolj mimogredno ustvarjanje, lahko sicer čisto simpatično in včasih celo politično angažirano, a vseeno zaradi estetske manjvrednosti zapisano pozabi.” Po mnenju Tomca se poskuša prav po zaslugi kulturne politike iz domene umetnosti in njenega podpiranja izločiti večji del sodobne kulturne proizvodnje in porabe, hkrati pa se poudarja podpiranje umetnostnih praks, ki večinoma ignorirajo potrebe producentov in porabnikov sodobne umetniške ustvarjalnosti. Ta kulturni tradicionalizem in konservativnost je Tomc poimenoval “kulturna mašina”.

Ne glede na to, da založništvo in knjige niso sodobna kultura zgolj iz dvajsetega in enaindvajsetega stoletja, saj imata že dolgo zgodovino, razrez slovenskega kulturnega proračuna kaže, da sta založništvo in slovenska knjiga vseeno negativno diskriminirana. Leta 2009 je sofinanciranje javnih zavodov, ki vključujejo odrske umetnosti, torej gledališč, obeh oper in baletov, Slovenske filharmonije in drugih znašalo 55 milijonov evrov, sofinanciranje javnih zavodov iz varstva kulturne dediščine pa 50 milijonov evrov. Agencija za knjigo je prejela 6,2 milijona evrov. Nekateri najbolj znani nacionalni zavodi so tako denimo leta 2008 prejeli: SNG Drama 4,7 milijone evrov, SNG Opera in balet Ljubljana 9,3 milijone evrov, SNG Opera, balet in drama Maribor 10,1 milijona evrov, Slovenska filharmonija 5,5 milijona evrov, Javni zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije 10,5 milijona evrov, Cankarjev dom 6,3 milijona evrov itn. Celoten slovenski komunikacijski krog knjige, od avtorjev do knjigarn in bralne kulture (brez knjižnic), je tako leta 2008 prejel približno toliko sredstev kot na primer Slovenska filharmonija.

Denar od ministrstva tudi za knjižnični nakup knjig – toda kakšnih?

Seveda so v kontekst javnega zagotavljanja dostopa do knjig vključene tudi splošne in druge knjižnice. Te delujejo podobno kot nacionalni kulturni zavodi, saj je tri petine sredstev, ki jih dobijo za svoje delovanje od občin in države, namenjenih za osebne dohodke zaposlenega osebja (to je približno 24 milijonov evrov), naslednja petina za vzdrževanje celega sistema in šele zadnja petina za nakup knjižničnega gradiva.

Pričakovali bi, da Ministrstvo za kulturo skrbno in po strogih merilih določa sredstva za nakup knjig, a na žalost ni tako. V zvezi s tem je Vladimir Kavčič pred kratkim zapisal nekaj zelo tehtnih misli. Pomembna je predvsem ta njegova ugotovitev: "Seveda imamo vsi pravico, da kupujemo in beremo neumnosti. Ko pa temu načelu služi celoten sistem javnih knjižnic, ki so bile vzpostavljene in je njihovo delovanje zagotovljeno z javnimi sredstvi, s sredstvi davkoplačevalcev, pride do paradoksnega položaja, da pod videzom splošne omike in demokracije davkoplačevalci financirajo svoje lastno poneumljanje. Če gre za strežbo prevladujočemu interesu, ni prav nobene ovire, da se to dogaja na tržni osnovi, ki je zveličavna vera vsega kapitalskega sistema."

Da Ministrstvo za kulturo knjižnicam v resnici financira večinoma nakup trivialne literature, pokaže naslednji pavšalni izračun. (Splošne knjižnice od Ministrstva za kulturo dobijo približno 4 milijone evrov sredstev, kar gre bolj ali manj za nabavo knjižničnega gradiva, knjižnice pa letno kupijo za okoli 8 milijonov evrov gradiva, kar pomeni, da ministrstvo za letne knjižnične nakupe knjig prispeva polovico.) Po mojih ocenah v obliki prvih izdaj na leto izide najmanj od 300 do 400 knjižnih naslovov trivialne literature, trivialne duhovnosti itn. in še od 200 do 300 naslovov podpovprečnih otroških in mladinskih naslovov brez resne kulturne vrednosti. Te knjige se po mojih ugotovitvah nadpovprečno dobro odkupujejo v knjižnicah. Če za povprečje knjižničnega odkupa vzamemo 250 izvodov, kar je realna, morda celo prenizka številka, je povprečna odkupna cena po odbitju popustov približno 22 evrov (povprečna odkupna cena za enoto v knjižnicah je bila leta 2007 okoli 17 evrov), in če upoštevamo, da gre skupaj za okrog 700 ali še več knjižnih naslovov, potem seštevek znaša približno 4 milijone evrov. To z drugimi besedami pomeni, da gre denar, ki ga za nakup knjig v knjižnicah prispeva Ministrstvo za kulturo, neposredno za nakup trivialne literature (argument, da gre za nakup tovrstne literature občinski denar, seveda ne zdrži, saj za plasma teh sredstev veljajo enaka pravila kot za državna). Po eni strani za trivialne knjige brez težav odtekajo milijoni, po drugi strani pa je, kakor bomo videli pozneje, le težko dobiti kakršna koli sredstva za nove projekte. Tudi tovrstna knjižnična poraba denarja že dolgo deluje kot tradicionalistična mašina, seveda s to razliko v zadnjih letih, da se število trivialnih knjižnih naslovov povečuje, da se hitro zvišujejo cene teh knjig in da so nekatere založbe uspešne že zgolj s prodajo "ljubičev" v knjižnicah, ki zadovoljujejo edino ta kriterij, "da se pač berejo". Saj se hollywoodski filmi tudi "pač gledajo", pa kljub temu nihče ne pomisli, da bi Kolosej ali Planet Tuš zato financirali iz javnih sredstev.

Najmanj, kar bi bilo treba narediti na tem področju, je, da bi se čim prej izvedel vsebinski pregled nakupljene literature v knjižnicah, ki jo je v obdobju 2007–2009 financiralo tudi Ministrstvo za kulturo. Na podlagi dobljenih rezultatov bi se moralo že v kratkem zaostri zahteve, v kakšnih količinah in kakšne knjige je mogoče kupovati z javnimi sredstvi in tudi po kakšnih cenah, saj knjižničarji še vedno podlegajo poceni fintam, ko kupujejo precenjene knjige v trdi vezavi, hkrati pa so taisti naslovi za vogalom ali pa nekaj mesecev pozneje naprodaj za polovico te cene ali pa še ugodneje. Konkretno: če dobimo prevod nekega profanega "ljubiča" trideset let po izvirnem izidu (poglejte si najbolj brano avtorico na lestvici najbolj branih knjig v knjižnicah v zadnjih mesecih, pa boste videli, o čem govorim), je za slovenske bralce popolnoma vseeno, ali ga v knjižnico dobijo ne takoj po izidu, pač pa nekaj mesecev pozneje, ko izide cenejša izdaja. Tudi količine tovrstnih odkupljenih knjig so skrajno problematične: nič ni narobe, če knjižnica tako knjigo kupi za evidenco, da jo pač ima, narobe pa je, če kupi veliko izvodov, da bi z njimi čim hitreje zadovoljila vse potencialne bralce.

Knjižnični sektor za zdaj namreč sploh ni zavezan nekemu resnemu poročanju o svoji nabavi in nakupih, če ne upoštevamo precej ohlapnih knjižničnih standardov, ki v praksi omogočajo veliko prikrojevanja. To seveda predstavlja veliko razliko v primerjavi s prejemniki produkcijskih založniških knjižnih sredstev, nad katerimi najprej bdijo komisije v času izbora knjižnega naslova, ki konkurira za javna sredstva, nato pa tudi pozneje, z zahtevo finančnih poročil ob realizaciji itn. (Povejmo še to: tako rekoč v vsak "ljubič" država/občina prek knjižnic "investira" več denarja kot prek JAK v povprečno javno subvencionirano knjigo.) Za zdaj v okviru knjižničnih statistik izvemo le skope podatke o nabavi, denimo, da na leto nakupijo približno pol milijona knjig, ne obstaja pa evalvacija po naslovih, žanrih, knjižnicah, torej konkretnih in ne zgolj splošnih (leposlovje, neleposlovje, domače in tuje itn.) agregatov.

Kot nišni založnik lahko v povezavi z javnimi sredstvi delujete na enega od naslednjih dveh načinov. Lahko se trudite za javna sredstva na produkcijski ravni, torej kandidirate na programskih ali projektnih razpisih, in komisijam dokazujete kulturni in splošni pomen svojih knjižnih naslovov. Če vam uspe in nekaj sredstev dobite, imate pri prodaji knjig v knjižnicah pogosto težave: knjižničarji imajo vaše knjige za nezanimive, saj jih državna subvencija zaznamuje negativno. Lahko pa se tem težavam izognete, prevedete "krimiče" in "ljubiče" ter jih brez kakršnihkoli komisij in poznejših finančnih poročil v solidnih

količinah prodate državi/občinam prek javnih knjižnic. Rezultat je finančno ugodnejši in precej zanesljivejši pri drugem načinu, saj lahko za produkcijo omenjenih knjig najamete ali zaposlite precej cenejše kadre, poleg tega pa ne potrebujete velikega administrativnega aparata za boj z državno birokracijo. Denar gre v obeh primerih iz iste vreče, a njegov plasma, v smislu prej omenjenega tradicionalizma, poteka po povsem drugačnih poteh: pri prvi štejeta kakovost in kulturna vrednost, pri drugi pa zgolj "tržni", torej kvantitativni bralni kriterij.

Javna agencija za knjigo in strategija slovenske knjižne kulture

Jasno je, kdo bi/bo moral dati pobudo. Ime je že bilo izrečeno: to je JAK oziroma Javna agencija za knjigo Republike Slovenije. Ta institucija je začela delovati na začetku leta 2009 z namenom optimizacije porabe javnih sredstev za knjigo, združevanja sredstev vseh knjigi namenjenih resorjev in ločevanja državno podpiranega založniškega področja od upravnih organov. Vezanost knjižnega področja neposredno na Ministrstvo za kulturo je nekoliko ustavljalo kompleksnejše projekte, ki bi lahko lažje dihal in bi bili prej realizirani v okviru manjše ter bolj fleksibilne in specializirane institucije. Na žalost niti knjižnice niti s strani Ministrstva za kulturo v knjižnice plasirana sredstva niso pod jurisdikcijo JAK, zato ta institucija v zvezi s knjižničnim sistemom za zdaj lahko zgolj poziva k spremembam, ne more pa jih izvrševati.

Po drugi strani pa je za zdaj tudi prav, da je tako. JAK v prvem letu svojega delovanja ni niti približno upravičil svoje ustanovitve. Če ta institucija po eni strani predstavlja tipične implikacije Parkinsonovih in drugih podobnih zakonov, denimo Petrovega načela (na Ministrstvu sta prej za založništvo skrbeli dve osebi, na JAK jih je trenutno nekajkrat več, učinek pa je manjši), in če se sodelovanje z njimi vse bolj spreminja v kafkowske labirinte, kjer nihče ne prevzema odgovornosti za nobeno odločitev, prav tako nihče ne daje izjav za nikogar, kjer je za vse odgovorna kar institucija sama, za katero pa sploh ni jasno, kaj je njena generalna strategija, po drugi strani že postaja precej jasno, da bodo tako le težko premaknili zastajajoče področje tistega dela institucionalno financiranega založništva, ki ne deluje znotraj večjih ter v čvrste tržne okvire vpetih knjižnih subjektov. Tudi sam proračun JAK je namreč vpet v svoj tradicionalizem. Po odbitju sredstev za delovanje JAK pa knjižničnega nadomestila (ki ga JAK zgolj izvaja), po tem, ko od njenega proračuna odštejete sredstva triletnih programskih razpisov, ki bodo na rešetu zgolj vsaka tri leta, po odbitju sredstev za delovne štipendije avtorjev,

po odbitju sredstev za obvezen program mednarodnega sodelovanja, pojavljanja na sejnih itn., JAK v resnici ostane zelo malo denarja, s katerim v okviru posameznega leta lahko aktivno razpolaga ter z njim izvaja svojo konkretno aktivno politiko. Če se izognemo komentiranju rezultatov triletnih programskih razpisov, saj ti še niso uradno znani (odločbe za programsko obdobje 2007–2009 so bile znane že novembra 2006, za obdobje 2010–2012 pa jih nekateri do sredine marca 2010 še vedno niso prejeli), lahko z neko distanco že pogledamo na preteklo leto, ki je potekalo predvsem v znamenju projektних razpisov.

Ugotovimo lahko, da je vse potekalo zelo počasi (nekateri projektne pogodbe za tekoče leto so bile podpisane šele v tretjem ali celo četrtem kvartalu), kar je nedvomno vplivalo na kakovostno realizacijo pogodbenih projektov (če pogodbo dobiš novembra, knjigo pa moraš izdati do konca decembra, potem že vemo, kakšni bodo rezultati), da je bilo na Ministrstvu za kulturo število razpisov manjše kot leta prej, da so bili vsebinsko skromnejši (podpora delovanja knjigarn, najbolj deficitarnega dela komunikacijskega kroga knjige, je negotova), da tako rekoč ni bilo posebnih, torej ciljnih, lahko rečemo tudi eksperimentalnih razpisov, s katerimi bi JAK uveljavljal svojo novo politiko, potem lahko sklenemo, da se je JAK že na začetku svojega delovanja znašel v administrativnem krču, na mestu pa je obstal tudi v smislu svoje vizije. Bati se je, da bodo rezultati programskih razpisov razprli nove praznine in nedogovorjene koncepte.

Žalostno, toda resnično je dejstvo, da se iniciativa na področju politike knjižne in revijalne kulture v zadnjem letu tako z državne ravni seli na mestno raven, saj si je Ljubljana pridobila status Svetovne prestolnice knjige, iz česar vleče nove poteze in napoveduje nove prijeme, za katere ji uspeva pridobivati celo dodatna sredstva Ministrstva za kulturo (kako bodo te ideje zaživele v praksi, bo pokazala že bližnja prihodnost). Za producenete kulturnih knjižnih vsebin je ta sprememba dobrodošla, saj se je pojavil še en naslov za financiranje njihovih programov, seveda pa je jasno, da je vse, tudi naziv svetovne prestolnice knjige, zgolj začasno. Ta sprememba vsekakor kaže, da je tudi v javnih institucijah veliko rezultatov neposredno odvisnih od konkretnih posameznikov, ki opravljajo določeno delo.

Letos je torej čas, ko bi JAK moral javno jasno določiti svoje srednjeročne strategije na področju knjižne kulture in razkriti svoje ambicije. Načrtna prizadevanja za povečanja sredstev za knjižno kulturo znotraj vseh prej opisanih segmentov (če odgovorni na JAK rečejo, da ni denarja, je to v resnici svojevrsten oksimoron, saj je prav njihova naloga, da ga iz

proračuna pridobijo več) bi poleg uresničevanja zastavljenih strategij za boljši položaj slovenskih knjig morali biti osnovni ambiciji te institucije. Elegantna, učinkovita in konstruktivna komunikacija uslužbencev JAK s predstavniki sektorja, ki mu agencija služi, pa tretja, prav tako pomembna vrlina, saj smo bili v zadnjem letu že nekajkrat deležni že davno preživelih administrativnih trikov, kakršen je pošiljanje obvestil v petek popoldan pred poletnimi ali zimskimi počitnicami (čas za izjavo pa nekaj dni ipd.), nezmožnost komuniciranja z uslužbenci agencije v času pritožbenega ali katerega drugega roka (so na sestankih, dopustu, službenih poteh ali kako drugače odsotni), pritoževanja, da se nad njimi izvajajo pritiski (s kom pa naj se tisti, ki kandidira za sredstva, pogovori, če ne s tistim, ki je za to na tem delovnem mestu), kar vsaj z moje osebne perspektive pomeni veliko poslabšanje v primerjavi z delom uslužbencev Ministrstva za kulturo pred leti.

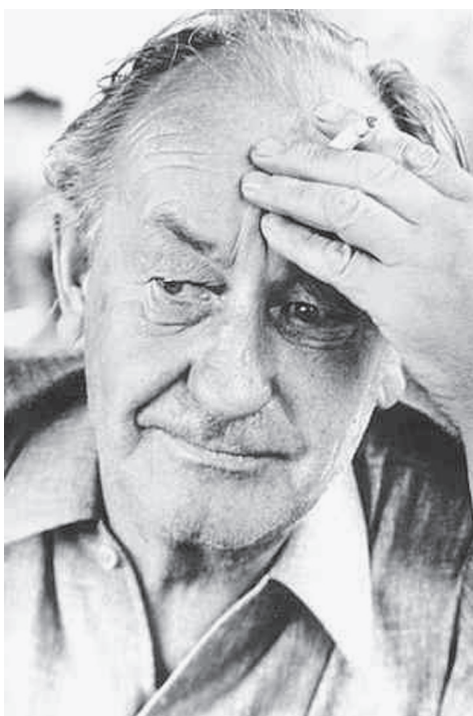
Če sklenem: za zdaj prav nič ne kaže, da JAK ne gre po poti Filmskega sklada RS, ki je po petnajstih letih pripeljala do popolnega zastoja filmske dejavnosti v notranjih konfliktih in igrah moči, zaradi česar so Slovenijo v tretjem tisočletju v filmskem smislu prehitele celo dežele, ki so bile še sredi devetdesetih daleč za njo (in zaradi česar je na vidiku tako nov filmski zakon kot nova nacionalna filmska institucija). Letos je po porodnem letu 2009 ključno, da se razkrije in izčisti, kaj naj bi JAK res bil ter kaj in kako naj bi delal. Drugače bo pač treba začeti biti plat zvona. Če smo žrtvovali razvoj slovenske filmske kulture, si gotovo ne smemo privoščiti, da zdaj pride na vrsto še slovenska knjiga.

“Prva posledica proletariziranja malomeščanskega intelektualca je padec iz družbene organizacije razredov, deklasiranost. Intelektualec, ki se je z dolgoletnim šolanjem nasrkal neke docela zgrajene meščanske zavesti, se je lepega dne znašel na ulici prav tako, kakor poslednji tovarniški delavec; družba ga je izvrgla kot nerabno blago. Zdaj dejansko ni več pripadnik meščanskega razreda, ne da bi bil že postal kaj drugega. Če pa je vzlic ekonomski proletariziranosti obdržal duhovno dediščino, katero mu je vcepila vzgoja, ki je vsa zgrajena na podmeni o večni popolnosti obstoječih družbenih odnosov in uredb, potem imamo pred seboj vzoren tip današnjega intelektualskega deklasiranca. Stvari pa so se razvile že tako daleč, da je danes prav ta izraz edina ustrezajoča sociološka označba za intelektualca sodobne meščanske družbe.”

Ivo Brnčič: Intelektualec in sodobna družba, Sodobnost 1935

Mnenja, izkušnje, vizije





Ciril Kosmač

Tone Pavček



Tantadruj, ki ni umrl

O Cirilu Kosmaču sicer ne pišem prvič, a še zmeraj s prvinskim strahom za pravo besedo o njem. O Kosmaču je namreč treba zmeraj pisati s pomislekom na njegov stavek, ki je kakor pomladni dan iz čistega srebra ulit. Kosmač je: razkošen zven besede, zvočnost stavka, trdnost zgradbe in v ob vsem tem zmeraj nova osvajajoča zgodba iz "moje male doline", ki je enaka zgodbam svetovnih pripovednikov. In še: bogastvo daru dobrotljivih muz, modrost duha in kot nežen oprh za povrh žlahtnost materinščine. Mojster v slogu se svetovljan, trdno pripet na koreninje svojega jezika z gesto zaupne predanosti, klanja svoji slovenščini in postavlja visoko mero njene izraznosti ne le sebi in svojim sodobnikom, ampak nič manj tudi vsem nadaljevalcem slovenskega pisma.

H Kosmaču se bližam z gesto mladega oboževalca in kasneje večletnega sopotnika, ki se je, postaran, sicer zavihtel čez njegova zemeljska leta, a se še zmeraj iz nižine klanja njegovi besedi, prijateljski naklonjenosti in zgledu pokončnega moža.

Gledam ga v spominu in vidim: moški z lepim, živim obrazom, plemenitih potez, sam sebi dopadljiv, obdarjen z bogato govorljivostjo in gosposkim slogom. Zato je povsod, kjer je bil in kakršen je bil, bil zmeraj v središču ali kar prvi. In se je tega polno zavedal ves svoj vek od prvega zmagovitega nastopa pred ljubljanskimi penati (Župančičem in drugimi) pri Kolovratu ali kasneje v elitni družbi velikih imen svetovne književnosti do let, ko je govoril samo še s svojim, žal prezgodaj končanim delom. To delo je slavospev Tolminski, njegovi dolini ob Idrijci, ki šumi mimo njihove hiše in tepke pred njo, tisti Idrijci, ki se da včasih prebresti in ki se je zmeraj kar sama vstulila v pobovo mladost in kasneje v njegovo pisanje. To dolino, njeno lepoto in njene ljudi je dvignil v pripoved in jih ponesel v svet. On svetovljan, večš jezikov sveta in videc lepot različnih držav na mnogih celinah, je govoril ne le enkrat kot njegov Temnikar, ko se je zadnjič ozrl

in poslovil od svoje doline: "Da, videl sem nekaj sveta, a lepšega nisem videl". In je postal pevec in pričevalec temu svetu.

Gledam ga ne takega, kakršen je bil v zadnjih letih z boleznimi po bolnišnicah, ampak poprej v moški pokončnosti in pisateljski slavi. Bolj kot njegova postavnost, elegantnost, celo gosposkost, me osvajajo še zmeraj izrazite črte njegovega značaja: gosposkost duha, trdnost v svoji poklicanosti in vsesilna zavezanost slovenski besedi. Imel je posluh za točnost, za izdelanost, a tudi za pikrost. Zato sta se prek njegovih odločnih in samozadostnih črt nalahno in celo z nemalim dopadenjem razlivala tudi posmeh sebi in svetu. Zapisal je: skusil sem dovolj, da ne pričakujem nikjer in od nikogar čudežev. In o svojem pogledu na svet pravi, da je gledal na svet nekoliko zviška in z rahlim posmehom. Ta vzvišenost je bila samozavedanje, za svoj posmeh svetu, ne sebi, pa je pošteno plačal ceho.

Pogled na svet pa je bil zmeraj usmerjen tudi s slovenskega razgledišča, to je, kakor se čudno sliši, z višin njegove doline. Že zgodaj se je kot mladenič pridružil slavni primorski organizaciji TIGR in leta 1929 so ga zaprli in na procesu septembra 1930 kot devetnajstletnega mladoletnika oprostili. (O zaporu pred procesom priča njegova izredna zgodba *Gosenica*.)

O svojem prebegu iz fašistične Italije v Slovenijo – takoj po procesu – je pisal v *Pomladnem dnevu*, o svojem primorskem rodoljubju ni pisal, a je očiten v vseh njegovih delih, medtem ko o svojih povojnih nesporazumih z oblastniki in o težavah v službi ni ne pisal in ne govoril. A se je vedelo za te senčne strani njegovega življenja. Ne nazadnje zaradi pripovedi Josipa Vidmarja, ki ga je rešil sramotne obtožbe tuje agenture.

Po vojni je partizan Ciril Kosmač urednikoval pri Slovenskem poročevalcu. Z njim so bili v uredništvu imenitni pisci Dušan Moravec, Ladislav Kiauta, Niko Košir. Zadnjega so zadolžili, ve se kdo, za sledenje Kosmaču. O tem piše pretresljivo zgodbo Košir v svoji spominski knjigi *V znamenju strelca*. Zgodba je po svoje začinjena tudi s Koširjevo opombo, da ta sestavek lahko izide šele desetletja po njegovi smrti. Ker pa se je stari sistem zrušil, je Košir odstopil od zahteve in svojo udbovsko zgodbo objavil. Kot partizana so Koširja zadolžili, da mora poročati vse, kar Kosmač reče ali počne. In začele so se Koširjeve muke po vseh trpečih evangelistih, dokler ni po nasvetu Leva Modica pisal pismo Borisu Krajgerju, naj ga odreši hude naloge, in od njega prejel odgovor, da mu, če je pač tak, kakršen je, ni treba več slediti Kosmaču. Iz Koširjeve pripovedi je razvidno vsaj dvoje: da oblast Kosmaču ni zaupala, kaže pa se tudi resnično velika ljubezen Koširja do Kosmača.

Kosmač sam te svoje zgodbe ni pripovedoval, seveda pa je dobro vedel za svojo obtožbo in zagotovo vsaj slutil Koširjevo zagato. Če sem ga

že kdaj spraševal o tem, je zamahnil z roko, kot da hoče odgnati neprijeten spomin, in se zatekel v domislek. "S Poročevalca so me odstavili", mi je govoril, "ker sem popravil uvodnik Borisa Krajgerja. Po izidu je Krajger jezen telefoniral, kaj sem mu naredil, jaz pa mirno nazaj: 'Slovenil sem tvoje tujke, in če si jih napačno rabil, se zdaj napaka seveda vidi tudi v članku'".

Tak je bil Kosmačev posmeh sebi in drugim. Vendar mu kasneje brez službe ni bilo lahko. Objav in honorarjev ni bilo veliko, a je prenesel dostojanstveno, moško, brez jamrarije in očitkov. Tu se začenja in ne končuje spraševanje o Temnikarju in Črnilogarju, ki ni le temeljno vprašanje o izdajstvu, ampak vprašanje zvestobe sebi in življenju. Mimogrede: ko so *Balado o trobenti in oblaku* tiskali v ruščini, in to v ogromni nakladi več kot stotisoč izvodov, se je prav to vprašanje, ta dilema, to vrtanje v resnico pojavilo med ruskimi bralci. Kosmačeva človeška drža je Temnikarjeva drža. Njej je ostajal zvest zmeraj, čeprav je bil zmeraj bolj osamljen. Solist, ki ni nastopal v zboru. Spremljal pa je vse, kar se je važnega dogajalo doma in po svetu (znamenita je njegova misel, da pride vse, kar je res veliko in pomembno, tudi v njegovo dolino.), spremljal slamorezenje domače in tuje politike in seveda sočasno pisanje doma in v svetu.

Družica mnogih zadnjih let življenja v Portorožu mu je bila samota in tudi zvesta sobesednica. Saj, ta povojni Portorož! Kako hočeš v njem in v njegovi vsesplošni gluhoti pisati in so junaki iz njegove doline ali tako daleč ali pa že izpisani! Vendar tudi po tem, ko ni več pisal – po malem, vztrajno, vendar nikakor ne spešno je grmadil liste papirja s stavki in prizori za svoje *Žive duše* – je v ustvarjalnem lenarjenju, kot je sam krstil trenutke duhovnega ugodja, sestavljal zgodbe, fabuliral, ostril besede do pravega zvena, vodil svoje junake po zamotanih cestah življenja in sebe po skrivnostnih poteh navdiha. Tega ustvarjalnega lenarjenja je bilo v zadnjem obdobju vse več, pri tem pa se je poudarek s prve besede preselil na drugo, od ustvarjalnosti na lenarjenje.

Samota pa mu je ves čas bila zvesta družica. Poprej, v velikem času *Balade o trobenti in oblaku*, ga je vodila celo v samostansko samoto pleterske celice, kamor je zvok trobente hodil za njim in za njegovo balado in ga je tam zaradi samostanskega miru toliko bolj razločno slišal. Glas trobente je klical iz samote v ustvarjalnost, od pobitosti k zmagoslavju, iz razočaranja ob zavedanju stvarnosti v poveličanje.

Življenje se je Cirilu Kosmaču kar nekajkrat zalomilo. Zadelo ga je že zgodaj, ko je moral pobegniti od doma, s Primorske v Ljubljano, vendar je ostal tam, kjer ga je zadelo za zmeraj doma, na Tolminskem. "Tudi v najhujših urah sem se v mislih vselej vrnil v svojo vas."

Bilo mu je sedemnajst let, ko mu je umrla mama. Nežno in milo z nepresahlo ljubeznijo piše o njej, kako lepo je pela in jo je oče spremljal na harmoniju! Ali kako prisluškuje pogovoru matere in očeta o mamini bolezni. Bil sem nekoč pri njem na Slapu ali sem tja prišel celo z njim, pa se mu je sinu stožilo in sva zavila v Roče. Na pokopališče, kjer je bil grob njegove matere in je zdaj tudi njegov. Pa je nazaj grede jezljivo pripomnil: "Tu gori bodo morali, ko umrem, za mano hoditi peš, tudi politiki". Zdelo se je, da uživa v tej misli in da jim ta napor privošči.

In res so (in smo) konec januarja 1980 leta z njegovo žaro peščili s Slapa na Roče.

Kosmaču se je zalomilo tudi z diplomacijo in sploh s politiko, zalomilo celo v zakonu in na koncu še v pisanju. Povsod je nekriv trpel. Ne politiki, rodoljubju slovenskemu je posvetil mladost, otroška in mladeniška leta, moška partizanski tovarišiji, ves svoj talent pisateljevanju.

O lomu s politiko je znanega več, kot je sam hotel povedati, politika ga je v nekem obdobju obravnavala celo kot izdajalca. Bilo je tragično in smešno obenem, lahko pa je bilo za Kosmača, za njegovo življenje in za njegovo pisanje celo usodno.

Kako je s tem lomom v zakonu, vesta komajda onadva najbolj prizadeta, mož in žena. Kdo drug lahko sodi o gradnji ali rušenju skupne stavbe duha in telesa? Kosmač o svojem zakonu ni govoril. Iz pripovedi, kako je z otrokoma skušal najti namesto izgubljenega idealnega očeta stvarnega, resničnega očeta, ki je in bo njun, pa sem seveda lahko razbral tako sled bolečine za preteklim kot radost, da so po vsem takega očeta skupaj našli.

Kdaj se je Kosmaču zalomilo v pisanju, ko se je nanj zgrnil dolg premor kot težak in nezaželen molk, je mogoče ugotoviti po izdajah in objavah novih del. Po *Baladi* in *Tantadruju*? Ko je bila tista njegova dolina, v kateri se dogaja vse, kar je velikega v svetu, opisana na papirju, izrisana na zemljevidu srca? Ko jo je povzdignil v zmagoslavje pripovedi in je celo sam verjel, da je s kmečko tematiko konec? Se je zato ustavil v fantastiki in prešel k satiri in humorju? Takrat je začel snovati in pisati svoje *Žive duše*. O junaku pripovedi Akakiju Akakjeviču je govoril in pisal mnogo let, vendar ga ni dopisal. Žive duše so ostale mrtve. Iskrost posebnega daru satiričnosti, izvirajoče iz njegovega prirojenega posmeha sebi in svetu, česar se je Kosmač zavedal, ga je napotila k čudnemu početju napisati Gogolju drugačnico, vendar vsaj malo tudi v njegovem slogu. Vendar: zaman je na njegovi omarici ob postelji bedela Gogoljeva knjiga *Mrtve duše*, velike zamisli ni mogel uresničiti. Zato je že dolgo pred boleznijo zaradi svojega ustvarjalnega lenarjenja zagovarjal dve resnici: da je napisal sicer malo, vendar tisto dobro, in da je s tem zaključil, postavil

piko, konec, amen svojemu pisanju. Sledil je, znalec številnih svetovnih jezikov, literarnim smerem v Evropi in v obeh Amerikah, poznal najboljšo gardo romanopiscev, sam pa ni našel več votka za nove pripovedi. Zato se je rad pobahal z napisanim: "Moj Tantadruj je bil rojen precej pred avtorji absurda."

Ko sem kasneje po Cirilovi smrti na njegovem domu v Portorožu odkril rokopis *Živih duš*, sem se razveselil zajetnega kupa listov. Vendar je bilo veselje prezgodnje: med stotinami listov je bilo tudi po dvajset in več strani, ki so se med seboj ločevale le po enem samem stavku, drugačnem glagolu, samostalniku, po vrinjenem dodatku, po prečrtani misli. Med njimi je bilo mnogo skoraj nepopisanih listov, le z enim stavkom ali pa le s spremenjenim začetkom stavka. Variacije možnosti, iskanje najboljšega, tisti hip razpoloženju in navdihu primerne. Ustvarjalno lenarjenje je bilo postavljeno v kot, bilo je delo, napor in popravljanje svojega dela. In glej: beli, malo, ali skoraj nič popisani listi so še kako zgovorni. Pričajo o muki rojevanja, o silnicah misli, ki so se zaletavale v to belo pregrado papirja in je niso prebile. Iz ne le na videz obsežnega gradiva začetega romana je bil kasneje v Sodobnosti objavljen le krajši odlomek.

Smrt je stopila z njim v korak že zgodaj. Že ob prvem pisanju se mu je odprla meja tiste mračne dežele, ki v njej prebivajo misli o minljivosti, o smrti. A najpoprej so same lepe zgodbe o smrti. O samotnežu Okouinokou, o nesrečnem zaljubljenцу, kakršen je Ravničarjev Tone, da ne govorimo o smrtih v *Pomladnem dnevu*, o smrti kadeta, matere kadetke in njenega Lahca, ali o Tantadrujevem iskanju smrti. Te smrti so po večini nenavadne, rekel bi, nekako čisto slovenske, samosmrtniške, ljudje pa kakor nekakšni božji otroci ali udarjeni z bridko usodo. A pri Kosmaču je že tako, da so navadni ljudje izjemni in po svoje poveljani. To svetlobo jim daje zakrknjen lirik, kot se je sam označil. Ni vse v teh njegovih zgodbah in opisanih usodah ljudi po resnici, a je resnično tako, da je prav in da je lepo, je zapisal sam v *Pomladnem dnevu*.

Podobno se je sam pohvalil, da se je častno in uspešno otepal s katekizmom ničevosti in vzišenostjo pokorščine. Ne manj častno se je Kosmač otepal tudi s smrtjo, vendar spet po svoje – s posmehom. S kakšno fino ironijo piše o tem v *Baladi*: "A po smrti pride poveljčanje. Pogreb na državne stroške, plošča na rojstni hiši, kjer je živel in delal, plošča na hiši, kjer je umrl, ulica z njegovim imenom, nagrobnik, spomenik! Za tem pa nastopi neustrašni odred učenih in nič kaj obzirnih policajev, ki s čemerno nabrano šobo, nagubanim čelom in prišiljenim nosom najprej prevohajo vse njegove papirje in papirčke, ki jih domači niso požgali, nato pa se spustijo po vijugasti sledi njegovega življenja in v potu svojega

znanstvenega obraza natančno doženejo, kod je hodil in kje je bil in pil, koliko je bilo ljubic in kakšne so bile, kaj je uganjal tukaj in kaj je počenjal tam, kje je služil v vojski in kje v miru, koliko je zaslužil in kako je zapravljal svoj denar! Znanstveno in brez rokavic mu pretipajo jetra in obisti in mehur – o, mehur je pri umetnikih skoraj najvažnejša stvar – prebežajo mu drob, izžemejo srce, prežagajo lobanjo in jo izmerijo, stehtajo možgane, preštejejo rebra in dlake na prsnem košu.”

Res, njegova satirična žila je bila tako močna, da je včasih brizgnilo iz nje tudi tam, kjer ne bi bilo treba. Ne le v pripovedih, tudi v življenju. Tako je občinskim veljakom, ko je prejel odločbo, da se mu v Portorožu odvzame pol vrta ob hiši, pisal jezljivo lepo pismo, da bodo morda imeli srečo in bo umrl, pa bo kdo prišel in “slamorezil na mojem pogrebu”, potem pa boste tu, blizu odvzetega vrta, postavili ploščo. Podobna je tudi njegova domislica o bolni duši. Če te boli glava, je govoril, greš v lekarno po aspirin, če te boli duša, zaviješ v knjigarno po Kosmača. Toda njegovih knjig nimajo in duša ostane bolna. V tem ni zgolj domiselnost in ne le nekaj upravičene važnosti, predvsem je tu Kosmač posmehljivec, tokrat na svoj rovaš. In kaj je res počel on, ko ga je bolela duša? Kdo ve res?

Sam pa je znal zdraviti tuje duše. S pripovedjo in s pisanjem. Vem, ker je prihajal z besedo in s knjigami tudi k meni in v naš dom.

Prišel je k nam v Sečo, sedel za mizo, midva z ženo ob njem, oba otroka na stopnicah in smo poslušali. Traktat o osmih urah dela, o osmih urah počitka in o osmih urah za dušo in besedo. In je govoril skoraj osem ur zdržema, a vseskozi izbrano, lepo, v stavkih, ki bi jih takoj lahko odnesel v tiskarno. Govoril o svoji dolini, o Idrijci, o belem konju, o Jerneju in Nanči, kako so se učili skupaj tujih jezikov, pa o svojem šolanju in urjenju v pisanju, o sprejetju med ljubljanske penate, ko je prebežal od doma in Lahov v Ljubljano – znal je po idrijsko sklanjati samostalniki bolha! – o brežinah, grbinah in klancih svojega življenja, o iskanju in najdevanju svoje klene slovenske besede. Včasih je vpletel v svoj monolog cele odstavke iz objavljenih zgodb, a tudi iz še nenapisanega. Bile so to učne ure lepe slovenščine in pripovedi na visoki noti izraznosti in doživetja. Kot tolikokrat poprej in kasneje je mojster mojstril samega sebe in nas zadivljene lepo prisilil v molk.

Tak je bil zmeraj, v vseh družbah, ko je začel govoriti in mu je govor stekel v kaskado besed kot pada Župančičev slap v pajčolan pen. Tako Niko Košir pripoveduje zgodbo s slavnega Penklubskega kongresa na Bledu. Ko so se pri njem na Poljšici zbrali svetovni mojstri peresa, jih je Kosmač s svojo besedo nadkrilil in očaral. Znal je, ni kaj. Rad je pripovedoval, rad je čaral z besedo in rad je pri tem užival. Ko je

umolknil, je kakor zmagovalec za hip preletel poslušalce, potem pa se prepustil vsaj malo tudi hvaljenju. Škoda, da so te pripovedi ostale, kolikor pač so, le v spominih, a niso bile ne zapisane ne posnete, shranjene za večnost. Bile so kajpak za to tudi številne priložnosti. Ena med njimi je bila v Društvu slovenskih pisateljev, kjer je bil razgovor z vladajočo politično elito o dolžnostih pisatelja v našem času. Prišli so glavaši iz CK, iz vlade, ideološke komisije, iz Marksističnega centra in se je mlelo bolj v prazno kakor v polno. Magnetofoni so tekli, trakovi so se iztekli, ko je prišel Kosmač in spregovoril. Prvi njegov stavek je bil udarna zaušnica vsem dotlej izgovorjenim dolžnostim: "Pisatelj ni nikomur ničesar dolžan. Samo sebi in svojemu daru!" In je govoril dolgo in dobro, onemeli smo mi njegovi pisateljski tovariši in onemeli so politični tovariši – z visokih pozicij oblasti in moči so se v hipu znižali na brezizraznost in nepomembnost. Vprašal sem kasneje govorca Cirila: "A ti pa tako besedovanje kar na pamet?" "Ja, prima vista!" je rekel in se zadovoljno in nagajivo nasmehnil. Po smrti sem med njegovimi papirji našel tudi ta govor o dolžnostih pisatelja. Žal ni bil posnet.

Pomnim, kot da je bilo včeraj. Pride v Sečo in reče: "Ti boš dajal meni vino in sadje, jaz tebi sočivje." Sočivje mi je zvenelo prijazno, kot da je pravkar vzeto naravnost iz Župančiča. A Kosmač se je rad pobahal, da je njegov zgodnji prvi radič najboljši daleč naokrog, ker on pač zna ravhati s sočivjem, medtem ko jaz, pridelovalec vina in povrh še z Dolenjske, tega ne znam. Nisva veliko tavšala, tudi besed ne veliko, saj so bile njegove silne in velike, da so v hipu prekrile moj drobir.

In spet je prišel v Sečo in rekel: "Prišel sem že tretjič, ko tebe še ni bilo k meni. Vedi, da je vračanje obiskov nujno kakor vračanje posojila. In sem seveda šel v samotno kamnito hišo, v kateri sta živela osameli pisatelj, ki je zmeraj manj pisal in zmeraj več tuhtal o ničevosti sveta, in njegov zvesti pes stražar volčjak Buki. Z njim sta se razumela, celo tako dobro, da sta kar oba uživala v maščevalni igri, ko nista pustila oditi z dvorišča Nemki, ki je zašla h Kosmačevi hiši. Bilo je v tem tudi nekaj maščevanja, ker so mu njeni ubili očeta v taborišču. Name Buki ni lajal, bil je zmeraj prijazen kakor njegov gospodar. Ostala sva spodaj v kuhinji, skuhal je kavo in jo osladil s pomenkom. Pa je govoril o sodobnikih, o mojih vrstnikih pesnikih in prozaistih. Bral jih je in bil na jasnem, kaj je s sodobnim slovenskim pisanjem. Videl sem pri njem knjige slovenskih avtorjev Zidarja, Šeliga, Hienga, Zupančiča. Kar tako nekako mimogrede je navrgel ob Šeligi francoski novi roman, češ saj sem bral Butorja in Robbe-Grilleta, njegovega *Vidca* davno prej, preden ste ga tiskali v Sto romanih. "Mene s svojim pogledom na stvari in s pisanjem ni ne navdušil

ne prepričal. Čemu mu Šeligo z negotovim korakom sledi?" Nisem vedel odgovora in nisem mu ugovarjal. Bilo bi brez haska. Kosmačeva pisava je črtala znake po drugih meridianih obnebja duševnosti in tudi v nekem že drugem času.

Čas, v katerem pa je še živel, pa zanj ni bil več ne pravi čas vpesemvzetja in ne prijazen drug. Gostil ga je s samoto in z osamljenostjo, Kosmač sam pa se mu je zmeraj bolj umikal. Potem ko je odložil društvene funkcije v Društvu slovenskih pisateljev in v Zvezi pisateljev Jugoslavije, ga je sicer nekaj časa mikala priložnost v mednarodnem Penu, a se ji je po sili razmer ognil, tako kot se je vedno bolj zavestno ogibal nastopov v javnosti.

Snemanja, vsakršna, za radio, za televizijo ali za film, je zmeraj odklanjal. Četudi je bil večkrat v materialnem pomanjkanju kakor v bogastvu, je odklanjal stvari, ki jih ni mogel sprejeti. Televizijsko snemanje *Pomladnega dne*, filmsko *Tantadruja*, Prešernovo nagrado. Kot predsednik Zveze pisateljev Jugoslavije se je nekega lepega dne vrnil iz Beograda in so ga ustavili televiziji za kratko izjavo o tako imenovanem sedanjem kulturnem utripu. In je rekel, kako srečuje v Ljubljani na vseh ulicah in na vsakem koraku marmor in steklo, urade in banke, a knjižnic in knjigarn ne vidi. Stavek je umestil med razmišljanje o duhovnih potrebah ljudi, a so mu ga črtali in ne predvajali. Odtlej ni maral več ne nastopati ne slišati za TV.

O snemanju *Pomladnega dne* sva se pogovarjala v šestdesetih letih, v času, ko smo z veliko vnemo in tudi uspehom uvrščali v televizijski program iz slovenske književnosti primerna prozna dela za ekranizacijo in nova domača dramska besedila. Med izbranimi avtorji je bil seveda tudi Ciril Kosmač.

Sedela sva na vrtu pri Turistu nasproti radijske hiše, jaz s pogodbo, on s figo v žepu. "Počakaj s tem," je rekel, "bova poprej kakšno rekla in kaj popila."

In sva pila počasi in vztrajno, pol litra za pol litrom, pomenek pa se je zmeraj bolj odmikal od podpisa pogodbe.

"Saj, pa mi reci, kdo bo igral kadetko?"

In sem omenil takratno prvo damo ljubljanske Drame.

"A ta? Ne, ta pa že ne more biti moja kadetka."

Pa sem premenjal ime za drugo, mlajšo iz iste gledališke hiše.

"Ne, tudi ta ni prava."

Spraševal je o kadetki, o zasedbi vloge pisatelja, se pravi o svoji vlogi, ni spraševal. A svojega videnja kadetke, tega lika, ustvarjenega iz čistega hrepenenja in iz nekega enako čistega pomladnega dne, ni pustil spreminjati. Še taka igralka in še tak režiser se po njegovem nista mogla približati pravi, njegovi Kosmačevi podobi kadetke.

Kakorkoli sva obračala igralce in možnosti dobre zasedbe, zmeraj manj je bil prepričan, da lahko kaj dobrega naredimo. Zato je po tem, ko sva že tretjo uro sedela ob pijači za mizo, rekel: "Ne bom podpisal."

Vprašujoče sem ga gledal, razočaran, zaskrbljen za usodo scenarija in za prvo ekranizacijo Kosmača na slovenski televiziji, on pa je čisto mirno, kot da je bil ta ugovor pripravljen že od vsega začetka, rekel: "Če bo slabo, bo kriv Kosmač." In seveda ni verjel, da bi lahko bilo dobro.

Nezaupanje v uspeh je botrovalo tudi odklonitvi snemanja filma po njegovem *Tantadruju*. France Štiglic je pripravil scenarij, Kosmač pa ni in ni popustil. Menda je bila po sredi tudi zamera, ker je bil uspešen film *Nekega lepega dne* posnet v vipavskem, in ne v tolminskem narečju, bolj verjetna pa je tudi pri tem Kosmačeva skepsa, ali je mogoče njegove božje otroke oživeti take, kot jih je on videl in napisal. Tako je Tantadruj kakor na svojo smrt čakal tudi na svoj film. Šele po smrti obeh nekdanjih dobrih sodelavcev pri filmu, po smrti scenarista prvega slovenskega filma Cirila Kosmača in po smrti režiserja tega slavnega filma Franceta Štiglica je Štigličev sin Tugo lahko posnel *Tantadruja*.

Z odklanjanjem Prešernove nagrade leta 1980 – nagrada je bila podeljena deset dni po pisateljevi smrti, sprejela pa sta jo Kosmačeva sin in hči – je bila vmes stara zgodba. Kosmač je bil predlagan za Prešernovo nagrado že mnogo let poprej, in sicer za Izbrano delo v štirih zvezkih, ki je izšlo v uredništvu Mitje Mejaka pri Cankarjevi založbi leta 1964. Upravni odbor Prešernovega sklada je predlog zavrnil in Kosmač je tedaj z neprijetnim občutkom zavrnenca ostal brez nagrade. Zato niti slišati ni maral, ko so ga pred njegovo sedemdesetletnico znova predlagali, tokrat za življenjsko delo, za Prešernovo nagrado. Morda mu je iz preteklosti ostal grenak priokus ali pa ga nista v tem času, ko je bil že hudo bolan, tako priznanje in taka slava več ne zanimala in še manj veselila. Kljub bolezni pa se je tej nagradi odločno upiral. "Ne maram od njih nič!" je bil stavek, ki ga je takrat ponavljal. Srbska pisateljica in pesnica Mira Alečković, ki je bila v zadnjih mesecih njegovega življenja precej pri njem, trdi, da ga je komaj prepričala, naj nagrado sprejme, češ da mu je ne daje politika, ampak Slovenci za vse, kar jim je ustvaril. Morda ga je res prepričala, morda pa je bilo iz njenih ust in iz njenih želja to le lepo slišati. Sam se spominjam nekega dopoldneva, ne tako dolgo pred boleznimi, ko je prišel v Sečo in rekel kakor v opravičilo: "Sem ušel od doma. Mira že tretjo uro tolče po pisalnem stroju. In ti napiše v enem jutru tri, štiri ali celo več strani, česar jaz ne zmorem celo leto in dan. Čudim se ji, a ji ne zavidam."

Vsekakor je bil tisto zadnje svoje leto življenja Ciril Kosmač tudi uradno določen za Prešernovo nagrado, čakal pa je ni.

Zgodba se je tudi tokrat zasukala drugače, v Kosmačevsko poanto.

O Kosmačevih boleznih in o zadnji, smrtni, je bilo mnogo besedovanja, a vseeno malo pojasnjenega. Zdravil se je v Ankaranu, v bolnišnici Petra Držaja v Ljubljani, v Igalu, nazadnje spet v Ljubljani, in sicer v Kliničnem centru. Če ga poprej nisem velikokrat obiskal v Portorožu, kot mi je bil ne le enkrat očital, pa sem se mu oddolžil z obiski v času njegovih bolezni. Najprej so ga v stari ankaranski bolnišnici zdravili za ožilje. Ob obisku je bil optimistično veseljaški: "Tako je to pač. Ožilje ti popravijo, pa živiš lepo naprej, magari enako grešno." Po uspešni operaciji aorte je hudomušno pripovedoval, da je imel v prsih, tam blizu srca, tempirano bombo, ki bi lahko kar naenkrat eksplodirala, da bi ga razneslo, in Kosmača ne bi bilo več.

In ta bomba se je kasneje ponovila kot nova prispodoba. Ko smo šli s Slapa gori v hrib na pokopališče, kjer je pokopana njegova mama in so menda prvič na Slapu na pogrebu nosili žaro s pepelom, je Pavle Zidar zapisal, kako se mu je zdela žara kot bomba, ki bo, še preden jo položijo v grob, eksplodirala. Vendar ni, ne prvič ne drugič, počilo je drugače. S Kosmačevo poanto.

Po prvi operaciji ožilja, ko so mu odstranili nevarnost bombe, je Kosmač oživel. Ni ga gnalo k domačim zadevam, ne h kulturnim in še manj k političnim, ogrel pa se je za lepo idejo, da bi slovenski pisatelj zavzel pomembno vlogo v predsedstvu svetovne pisateljske organizacije, v PEN-u. Možnost, ki se je ponudila, je bila vabljiva in svetovljanu Kosmaču nemara všečna in po duši. Pravijo, da je o tem resno razmišljal in da se je zato odpravil na pot v Južno Ameriko. Vsekakor pa za to potovanje ni bil edini vzrok PEN, ampak tudi službovanje njegovega sina Jerneja v Sao Paulu.

Zdaj trdijo, da je bilo prav to potovanje zanj usodno. Staknil naj bi tam doli v Južni Ameriki bacil, od katerega se je potem začela njegova zadnja smrtna bolezen. Menda so na slikanju v Zagrebu ta bacil odkrili, vendar niso verjeli, da bi bil lahko vzrok Kosmačeve bolezni, saj ja takega bacila v Evropi pač ni. In so zdravili Kosmača naprej za ožilje in srce. Prav za te bolezni mu je Mira Alečković izposlovala zdravljenje v Igalu. Ni bilo uspešno, prav nasprotno, bolj mu je škodilo kot koristilo. Kljub dobremu namenu se je iz Igala še bolj slab vrnil v Ljubljano.

Spremil sem ga na letališče na Brnik, ko je odpotoval v Črno goro. Takrat sem prvič opazil, da ga noge dobro ne držijo, da drsa po tleh, da eno nogo nekako vleče za seboj in da si ne more pomagati. Šli smo iz letališke stavbe proti letalu, podpiral ga je zet, Nančin mož, in dobro pomnim, kako je z otožnim obrazom gledal na seznam poletov letal v London, Pariz, Dunaj, Moskvo, v Ameriko, kamor je sam veliki potnik nekoč potoval, in bilo je, kakor da se zaveda, da ne bo več dosti potoval po svetu, četudi zagotovo tedaj še ni pomislil, kot je mesec ali dva kasneje, da se mu bliža zadnje potovanje, odhod s sveta v večnost.

Smrt je tesno stopila z njim v korak, vendar ne več zgolj v opisovanju smrti njegovih junakov, v času, ko je ni več hotel ali mogel odgnati od sebe; morda že tedaj, ko so ga proti njegovi volji odpeljali v črnogorsko zdravilišče. Še bolj določno ali dokončno pa se je bližine bele neveste zavedal v ljubljanski bolnišnici v Kliničnem centru. Dokler niso v tem centru zdravili Tita, sem Kosmača lahko obiskoval. Bilo je hudo. Gledal me je in mi naročal počasi, jecljaje, z muko: "Vse zažgati. Zažgati vse."

Sam nisem vedel, kaj pravzaprav hoče, prizor je bil sam tako pretresljiv, da nisem pomislil, kaj je treba zažgati, kaj šele da bi ga o tem vprašal. Rekel sem besedo, ki mi je bila bližja in naj bi bila tudi njemu dobra: "Saj boš živel!"

Trdno prevzet s svojo resnico, prepričan, da se ne more nič spremeniti, je stisnil glasno skozi zobe, grgrajoč zlogoma, pretrgano, ponavljajoč začetni "en": "NNNe bom!" Zvenelo je trdo in trdno, kot da je dokončno prepričan v svoj prav. V svoj odhod.

A tudi to zadnje potovanje je zadobilo posebno Kosmačevo poanto.

Odhod, ali točneje odhajanje na zadnje potovanje, kot ga je Kosmač tolikokrat opisoval pretresljivo lepo – Streznikova Tinka, Venc Poviškaj, Matejčev Matic in še drugi –, je bilo dolgo in mučno. Zanj, ki je, nekdaj blesteči govorec, izgubljal govor, za bližnje, ki so s strahom opazovali, kaj se z njim dogaja in kako vse bolj drsi stran od njih, v neko novo odsotnost, pa tudi za zdravnike, ki so nemočni dvigovali roke od njega. Ni jasno, ali so vedeli za njegov tumor ali so za to izvedeli šele po obdukciji, kasneje so se besede zdravstva oprijemale trditve, da je bil tumor na takem mestu, kjer bi bila operacija tvegana ali celo nemogoča. Med tem čakanjem na rešitev in odhajanjem v končnost pa so se dogajale mnoge nepričakovane stvari. Prišel je iz Švice zdravnik Veselica, tisti kirurg, ki je v Bernu operiral tumor v glavi Bena Zupančiča, prišel pogledat Kosmača in menda takoj izjavil, da gre za tumor. Verjeli mu kajpak niso, zgodba s tem doktorjem in Kosmačem pa se je vseeno nadaljevala. Namreč: začele so se prošnje, pozivi, zahteve Kosmačevih in še bolj drugih za operacijo Kosmača v Švici. Cirilu za to ni bilo, ni verjel v ozdravitev, vdal se je in nekako vdano čakal, kaj bo. In so se dogovorili za operacijo. Mitja Ribičič je januarja 1980 podpisal nalog, da Kosmača prepeljejo na Brnik, od tam z letalom v Švico, kjer ga bo čakala kirurška ekipa z dr. Veselico na čelu. Bilo je jutro osemindvajsetega januarja, točno štiri mesece po Kosmačevem devetinšestdesetem rojstnem dnevu, čakal je v Kliničnem centru rešilec, čakal avion na Brniku, čakala zdravniška ekipa v Švici. Ciril Kosmač pa je vsemu navkljub to jutro umrl. Kakor zadnja Kosmačeva poanta na življenje ali njegov zadnji posmeh življenju.

Zdaj, domala trideset let od tega dogodka, mislim po Kosmačevo: človek je rojen za življenje in za srečo. Kajti resnično je res, da je Kosmač

z vsem, kar je dal in je bil, eden tistih piscev, ki so prinašalci in opisovalci sreče. Svetovljan iz naše in iz svoje doline ob Idrijci, iz utesnjenega sveta treh rek in neskončnega neba nad njimi, eden tistih, ki iz taistih malih grap in dolin, iz kamna, vode in prsti ter neba nad njimi naredijo čudo in postanejo slava sveta.

Trideset let je malo manj kot le pol dobe Kosmačevega življenja. Pravijo in tudi mi smo priče tej ugotovitvi, kako se je svet v teh treh desetletjih spremenil. Res, zarisale so se nove meje na zemljevidih, pokazale nove silnice in vzvodi oblasti, zakrili nebo novi oblaki skrbi in zazijale ekonomske razpoke v globalizaciji sveta, vendar kljub vsem velikim menjavam je še zmeraj v življenju več tistega, kar je nespremenjeno in nespremenljivo pa najsi je človek še tako minljiv. Eno, ne najmanjše od tega, in še daleč ne najmanj pomembno je človekovo upanje in v njem iskanje sreče. To je človekova stalnica, a tudi stalna Kosmačeva pisateljska tema.

Res: Kosmač govori o sreči s paradoksom. Svojo prvo zgodbo *Sreča na vasi* začenja tako z modrostjo: "Pri nas smo o sreči govorili samo v zvezi z nesrečo." V tem je podoben velikim piscem, recimo Levu Tolstoju ali Ernestu Hemingwayu, ki vedo za osipanje sanj, za zaton in neuresničitev hotenj po sreči. Tudi o tem pripoveduje Kosmač večkrat in ne manj blesteče in pretresljivo od sebi podobnih velikanov peresa. Na primer v *Gosenici*. (Mimogrede: v antologiji slovenske novele, ki smo jo pripravili v Cankarjevi založbi in je v arabskem prevodu izšla v Kairu, so hoteli izločiti prav Kosmača in njegovo *Gosenico*, bržkone zaradi zapornikove upornosti in vere v zeleneče liste, kljub temu da jih uničuje mrčes.) Ti zeleneči listi, simbol sreče, življenja, prostosti so se vrastli v zapornika in postali up na rešitev. Kosmač ve, da se mnogokaj sfiži, spridi, zniči, kakor bi rekli eksistencialisti, a Sizif še kar naprej, spet in znova in vnovič, vali v breg svojo skalo in je, kot trdi Camus, začasni sopotnik teh istih eksistencialistov, srečen.

Kosmač je v pisanju o sreči prej podoben Camusu kakor Sartru, ne nazadnje, ker ga je osrečevalo z ustvarjalno močjo tudi Sizifovo pehanje skale svoje in narodne usode. In četudi sam v življenju ni imel kdove koliko sreče, je srečo nosil ljudem, ne le nam, svojim rojakom. Jaz, mali dolenjski bralec njegovega pisma in zapisovalec svojega malega besedja, sem imel srečo, da sem se družil s Cirilom Kosmačem, pa četudi nazadnje tudi v zvezi z nesrečo – ob njegovi smrti. Vendar vse, kar je bilo med nama nekoč in bo nemara še, je en sam lep pomladni dan kakor iz čistega srebra ulit. A on ostaja v meni Tantadruj, ki ni umrl in je večn.

Slovenski sodobniki





Evgen Bavčar

Meta Kušar z Evgenom Bavčarjem



Kušar: Zakaj, gospod Bavčar, živite v Parizu?

Bavčar: Hm, kako se je to zgodilo. Po dolgih postopkih in ob podpori prijateljev, predvsem Jožeta Javorška, mi je uspelo dobiti štipendijo francoske vlade za tujce. Če se to ne bi zgodilo, bi študij nadaljeval v Ljubljani, kjer sem bil vpisan na muzikologijo in komparativistiko. Imel sem že diplomi iz zgodovine in filozofije. V tistih časih bi težko prepričal profesorje, da bi me slepega spustili na tretjo stopnjo. Niti nisem razmišljal, saj sem moral že za redni študij pridobiti dovoljenje. Na zgodovini so imeli predsodke pred nami, ki ne vidimo, na filozofiji pa je bilo razumevanje pravilo. Prijatelj Peter Blažej je imel prav, ko mi je že v goriški gimnaziji rekel: "Filozofi so bolj široki, vpiši raje filozofijo namesto sociologije." Na Sorboni sem se brez težav pripravljal na doktorat. Ljubljanska katedra za filozofijo ni v ničemer zaostajala za njo in moji profesorji bi lahko predavali na najuglednejših univerzah Evrope.

Kušar: Kdaj ste pa prišli v mesto?

Bavčar: Bilo je 9. novembra. Dan, ko je pred več kot pol stoletja umrl Apollinaire in pred dvema letoma De Gaulle. Ob enajstih dopoldne sem se pripeljal na postajo de Lyon. Z velikim kovčkom, v katerem je bil magnetofon na trakove, braillejev pisalni stroj, diktafon, ki mi ga je podaril Holandec Vanbogart iz Maastrichta, kjer sem s pokojnim slepim prijateljem Benom Zagrnikom prvič okusil Evropo. S tem kovčkom sem ostal v Parizu. S seboj sem imel tudi prvi in edini zemljevid Latinske četrti, ki mi ga je z risalnim priborom Janeza Zorca iz ljubljanskega zavoda izdelal Pavel Zgaga. Hočem reči, da sem prišel v neznano.

Kušar: V mestu je bilo vendar veliko Slovencev!

Bavčar: Čez nekaj dni sem spoznal Darka Vidmarja, študenta psihologije dela, o katerem mi je govoril moj prijatelj Pavel Kogej. Darko me je

spoznal z nekaterimi pariškimi Slovenci in razkrile so se neverjetne povezave med njimi in mojimi znanci pa tudi znanimi Slovenci doma in po svetu.

Kušar: Vas je mesto začaralo, da ste ostali, ali ljudje?

Bavčar: Zelo težko odgovorim, kakšni motivi so me vodili k nenehnim podaljševanjem bivanja. Najprej sem podaljševal, ker sem videl možnosti širšega in bolj specializiranega izobraževanja. Seveda sem bil tudi opijanjen od metropole. V meni je zvenel Javorškov stavek: "V Parizu mora človek dlje živeti, da odkrije njegovo poezijo." Morda jo je veliko več v knjigah, vsekakor je bolj zgoščena kot v vsakodnevnem življenju. Pariz veliko da, vendar še več vzame. Mnogi tujci so o tem pisali. Morda je najbolj res, da sem prišel v Pariz zato, da zdaj iz njega hodim v Slovenijo. Da imam tukaj noč in tam dan. Bolj ko sem ga spoznaval, bolj sem postajal državljan ponotranjene Slovenije in zaradi tega sem se zavzemal za Slovenijo onkraj gora. Kadar poslušam francoščino ali jo govorim, si zaželim, da bi slišal slovenščino in jo spregovoril. Sanjam v slovenščini. Strah me je tudi v slovenščini. Tudi francoščino intimno čutim, vendar popolnoma drugače. Živim v zraku. Nad rojstno Vipavsko in nad mestnimi ulicami, vendar je malokdaj vetrovno. Verjetno sem ostal toliko let zato, ker sem čakal na veter, ki bi me opogumil, mi dal moči, pokazal nove podobe in vzbudil hrepenenje. Na Vipavskem, kjer sem se rodil, je čudovita in močna svetloba in ne bi rad umrl v Parizu, kjer ni ne dovolj vetra in ne dovolj prostora. Veliko mesto prostor stiska, človek pa ga za smrt potrebuje več.

Kušar: Torej je na eni strani pariški mit, na drugi ostra resničnost?

Bavčar: V Parizu je mogoče dolgo živeti, dokler lahko o njem še sanjaš in te njegov mit vedno znova dovolj očara, da pozabiš na veliko senco velikega mesta. Recimo na brezdomce, ki jih srečujem tudi na pločniku pod svojim stanovanjem. Vedno so trenutki, ki so del trajanja, nekakšen varljiv azil, ideja moje druge domovine. Morda gre celo za domovino Evropo, ki je ni še nikjer zaznati. Ne vem, kje sem bolj živel. To mesto sem kot otrok gledal na slikah. Pariz sem videl v Sloveniji, vendar zdaj iz tega Pariza, ki ga nisem nikoli videl, odhajam v Mehiko, Južno Ameriko in po vsej Evropi. Iluzije delujejo nenavadno in kakšen dan imam občutek, da sem se prav zdaj, to dopoldne, pripeljal. Zdi se mi, da je 9. november 1972. Zdaj že vem, da vrnitve ni, zato razločno merim

trajanje in ga primerjam s potmi navzgor in navzdol, kot bi rekel modri Grk, ali pa počez in postrani. Čeprav leta preštevamo z umom, telo ne razume matematičnih količin.

Kušar: Imate posebno uro, ki jo potipate, da veste, koliko je? Malo je tistih zvočnih signalov, po katerih bi zanesljivo ugotovili, kje stoji sonce.

Bavčar: Na izmenjavanje dneva in noči preprosto pozabim. Ko je noč dolga in si želim, da bi bil dan daljši, bi se najraje kar sredi noči vrnil v svoj slovenski dan. Vendar takrat ne vozi nobeno letalo. Včasih se mi zdi, da sem dvesto let v tem mestu. Ker ni bilo druge izbire, sem moral kot desetletni deček oditi iz Lokavca in Ajdovščine v Ljubljano. Potem iz Ljubljane naprej. Veliko let sem potreboval, da sem po modelu velikega spanca rekel: V potoku Lokavšček je središče sveta. Na Bidnem hribu je, pri Grapi, ki ji pravimo Suha. Veliko časa sem potreboval, da sem v Vipavski dolini spoznal kozmično družčino svetovne zavesti. V pariški noči, kot v vseh drugih nočeh, ki ne poznajo jutra, mi je otroštvo z Vipavsko dolino zanesljiv svetilnik. Sence, ki naznanjajo temo, ga velikokrat ogrožajo, vendar ga ne bom pozabil. Človek je na vračanje k začetku usodno navezan. Vsak dan bolj se zavedam, da me je iz otroštva iztrgala radovednost. Mislil sem, da sem dober vojak, ki pozna orožje, a so bili neznani predmeti močnejši od mojega znanja. Moral sem od doma. Intenzivno odrasti. Se v hipu postarati. Priti do prezgodnje modrosti, čeprav bi se moral še igrati ob potočkih, se čuditi mlinčkom, dolge ure opazovati žage venecijanke in kladiva v fužini, kjer je delal moj rano umrli oče in njegovi bratje. Poskušam popravljati zamujeno, zato zdaj tekam po poteh, ki jih ni nikjer več.

Opazujem zastavo na nebu, se pravi skupino oblakov, ki mi pove, da je v velikih višinah veter. Kadar se me veter dotakne tu pri tleh, me potisne, vzame ravnotežje, ta nevidni Dioniz z vipavsko podobo. Nočni Pariz mi prav nič ne pomaga, da bi se rešil noči, ker edino svetloba izpod Čavna in z Angelske gore na trenutke prežene temne megle. Slovenci rečemo, da ima noč svojo moč, a to so le namigi na užitke ljubezenskih srečanj. Moja noč je izvirno pribežališče za meteka, kar sem še vedno. V teh krajih je pravzaprav vse videz.

Kušar: Boste doma naredili avtobiografski muzej luči?

Bavčar: Nekoč mi je prijatelj iz Berlina, Walter Aue, rekel: "Ti moraš v svoji hiši narediti muzej. Svoj muzej. Muzej svetlobe!" Mislil je na

Kalena, umetnika, ki me je prvič gostil v Berlinu, in dela muzej, vendar drugačnega. Moj prijatelj dobro ve, kako revno je svetišče, v katerem živi moja svetloba. Na vsem svetu nimam drugega, zato verjamem bogovom, ki so v njem, čeprav so me v življenju velikokrat silili k malikovanju vsiljene svetlobe, k čaščenju zunanjih prikazni in videzov. Fizični pogled je posebna svoboda. Zgradil sem mu poseben tempelj za molitve, čigar obrazce poznam le jaz. Bojim se, da bi kdo slišal čudne prošnje odrešenja in dviganja v svetlobo, ki jo vidim in ni nikoli umrla.

Kušar: Vseh vrst gora je na Slovenskem. Nad Bohinjskim jezerom je Podrta gora, vi pa ste živeli pod Angelsko goro. Vas je navdihovala?

Bavčar: Angelska gora je pogorje, ki se od Čavna nadaljuje proti vzhodu, kjer sta dve naselji: Otlica in Predmeja. Kot otrok sem opazoval igro svetlobe okoli nje in v njej videl angele. O tem sem napisal knjižico v francoščini, ki je v Nemčiji izšla z vzporednim nemškim prevodom. Zelo dobro se spominjam vsake angelske nedelje, to je prva v septembru, s katero se konča poletje. Neverjetno naključje je bilo, da me je nekoč na ta praznik stric peljal gor. Če me ne bi, bi ne imel v sebi pogleda na svojo dolino. Do takrat sem gledal samo navzgor. Spomnim se, da sem se spogledoval z naravnim oknom na gori, ki je bilo kot votlo oko, ki gleda navzdol in navzgor. Ta naravni fenomen, o katerem sem takrat razmišljal, je podoben mojim očem, ki tudi gledajo v dve smeri. Ena je neskončnost. Z Angelske gore je veter prinašal zvonjenje. Saj ga še vedno. Ko ga zaslišim, začutim daljave in prisotnost neskončno odprtega sveta. Z gore so nam težki kmečki vozovi dovažali hlode. Pozneje kamioni, vendar je bil njihov prihod prozaičen.

Kušar: Ste imeli doma žago?

Bavčar: Takrat je bila naša. In seveda moja, saj je na žagi delal moj oče. Z zelenim črnilom je pisal računsko knjigo. Šest let sem imel, ko sem vse to videl. Pod Angelsko goro izvira Hubelj, že od rimskih časov mrzla reka, po kateri so poimenovali Ajdovščino: *Castra ad fluvium frigidum*. Ob tej reki se je rodila moja mama Avgusta Schlegel. Dodati moram še von Gotleben. Listino plemenitih so predniki dobili v Avstro-Ogrski. Rodbina je izhajala iz Šlezije in je prinesla na Fužine bogato znanje. Ne samo o tem, kako se obdelujejo kovine, ampak še veliko drugega. Od takrat, ko sem še videl, se spominjam, da so se na angelsko nedeljo po rebri spuščale lučke, ki so jih nosili zamudniki s šagre, kot smo rekli žeganju,

posvečene angelom. Kot da bi se bitja svetlobe spuščala v dolino. Ko mi je mnogo prekmalu umrla mama, sem si zaželel, da bi se lučke te višje prisotnosti spustile prav do njenega groba.

Kušar: Mislite, da je bilo za vas orožje, ki je pravzaprav orodje za delanje "ognja", tisto nasprotje nesnovne svetlobe, ki je žarelo od patriotskega idealizma?

Bavčar: Morda se res nismo igrali samo vojake, ampak smo bili bojevniki. Bili smo trije fantje in jaz sem bil poveljnik. Vedno smo branili domovino. Včasih pred italijansko armado iz Soške fronte in takrat smo bili avstrijski vojaki. Bili smo tudi partizani. Uresničili smo, kar so nam pripovedovali odrasli in v igri doživljali njihove dni. Odlično smo poznali orožje obeh vojn. Natančno sem vedel, kako so sestavljene italijanske puške, pa nemške in tudi avstrijska mannlicher 3195 R. Poznal sem vse naboje, tudi bombe, ki sem se jih izogibal. Potem pa sem prišel do nesrečnega detonatorja za mine. Nisem ga poznal. Nič nisem vedel o njem.

Kušar: Bi zdaj še znali sestaviti puško?

Bavčar: Če bi imel možnost, da bi z nekom obnovil sestavljanje, pa ne samo puške, tudi mitraljeza, nemškega ali italijanskega ali pa malega italijanskega minometa, bi sestavljanje hitro obvladal in bi lahko bil inštruktor. Prav smešno je, še bolj pa žaljivo, da mi samostojna Slovenija ni hotela dati orožnega lista za mojo staro puško mannlicher, ki je iz leta 1895. Zdaj pišem knjigo o njej, da bom rešil čast ponižanega vojaka, ki so mu odvzeli orožje. Bom pa z njo počastil tudi vse padle Slovence. Knjiga bo dokaz, da o vojni vem veliko več, kakor uradniki, ki so odločili, da nimam pravice do simbola slovenske zgodovine, do moje puške, ki priča o usodni pripravljenosti Slovencev v času Avstro-Ogrske, da umrejo za druge. Vem, da imam pravico do nje, ker je del slovenskega kolektivnega spomina. Ne mislim se mu odreči! Hvaležen sem vsem, ki so mi pomagali, da sem jo vsaj za silo rešil v kobariški muzej, ker je ta puška začela osvajati evropske revije. Poznavalci vedo, da njene številke ne smemo pozabiti, ker bi z njo pozabili še vse Slovence, ki so umirali za Monarhijo. Ta stara puška dokazuje, da imamo legitimno pravico do avstro-ogrske dediščine, saj smo bili z Avstrijci takrat enakopravni, danes v Evropski zvezi pa nismo. Oni smejo stare puške zadržati doma, jaz pa je ne smem. Avstrijci so spet korak pred nami, ker spoštujejo in krepijo svojo zgodovinsko zavest. Ne bom zapustil bojišča slovenskega narodnega

spomina, čeprav se birokrati in njihove razlage čez vso mero trudijo, da bi nam vzeli pravico do njega, ki je poln simbolov evropske zgodovine.

Kušar: Saj nam jih jemljejo tudi drugje, recimo v arhitekturi, poeziji.

Bavčar: Ostajam slovenski vojak, čeprav brez uniforme in brez časti, vendar z enkratno izkušnjo vojne, ki je ne more dati nobena, še tako elitna, akademija. Nekoč sem se res igral vojake, danes pa vem, da svojih dveh vojakov, ki sem jima poveljeval, ne bi pošiljal na tuja bojišča, ampak bi po sodobnem avstrijskem modelu vzdrževal rekrute in slovensko vojsko. Slovenci se ne zavedajo, da evropska zgodovina slovenski vojski veliko dolguje. Ne vedo, da smo bili stoletja najboljši vojaki Evrope, čeprav smo umirali za druge. V vojni za Slovenijo me ne bi bilo strah umreti zanjo, bilo bi mi v čast, če bi bil ranjen za svojo pravo domovino.

Kušar: Vi znamenite Prešernove ljubezni ne opazujete kot pesnikove osebne zgodovine, kajne?

Bavčar: Prešeren je s pesniško besedo podpisal zaroko z Julijo, dokument, ki presega njegovo začasje. Moč besede, kot bistvo evangelijskega sporočila, je v poetični podobi premagala socialne, zgodovinske in časovne determinante. Če bi se zdaj hoteli mi oklicati za resnično prave dediče Prešerna in Julije, bi iz njegovega zaročnega akta lahko naredili poročni akt, s čemer bi se jima s svojim doživljanjem transcendence pridružili onkraj vseh zgodovinskih omejitev. On ni iz Julije naredil samo Dulcineje, saj jo je postavil nad vse sloje, tudi nad tako imenovano marksistično razredno pripadnost, in zato smo dobili slovensko sopotnico slovenskega Apolona. Banalna ljubljanska meščanka je dobila s *Sonetnim vencem* krono transcendentne aristokratije. To poezija zmore.

Kušar: Vendar zmore takšno poezijo ustvariti samo kultivirana duša, danes pa je še veliko takih, ki mislijo, da si je dušo izmislil Platon. Kaj narediti, da bomo Slovenci prebudili svoje duševno življenje?

Bavčar: Veste, mene slovenska duša spominja na grški logos. S predavanj profesorja Mirka Hribarja se spominjam Platonove prispodobе za dušo, tistega voza s kočijažem in dvema konjema. Vsekakor ni duše izumil Platon, poznali so jo že Egipčani, no, že prvi človek jo je imel. Zakaj so predniki že v prazgodovini čutili nekaj svetega, nadzemjskega, ki se ni kazalo samo v pieteti do mrtvih? Risbe v jamah nam dokazujejo, da

so znali risati v simbolih. To pa pomeni, da so znali misliti v simbolih. Slovenska neskončna duša je najbolj izražena v naši poeziji. V literaturi jo najlažje zaznamo. S Cankarjem smo Slovenci pred vsemi drugimi ugotovili, da je slovenski Kristus šibak, skoraj brez moči. Ob Slovencu se zjoka. Po holokavstu tudi nekateri židovski misleci trdijo nekaj podobnega o židovskem Bogu. Cankar je izkušnjo nemočnega Boga dobil že prej, ob peklu prve svetovne vojne, dejansko pa ob spoznanju usode svojega naroda. Pa od Cankarja kaj jemljemo? Nič manj zagonetna ni duša Kosmačevega Tantadruja. On je tako globoko začutil božji grob, da si je zaželel podoživeti smrt, zato se je ulegel v izkopano jamo in doživel Kristusovo strašno samoto.

Kušar: Niso mu prav svetovali, kako umreti.

Bavčar: Duhovniki mu ne bi smeli reči, da je treba veliko hoditi, če hočeš umreti, ampak le to, da noben grob še ni skopan zanj. Župnik bi se moral uleči poleg njega in reči: "Jama je zate prevelika, za naju oba pa je premajhna. Počakaj, da ti bo usoda skopala jamo po tvoji meri."

Na Slovenskem je tistim, ki se ukvarjajo z dušo, težko, zato je najtežje biti duhovnik in psihiater. Skrivnost duše je neizmerna. Prešernova duša je na tisto slavno veliko noč v trnovski cerkvi doživela, da se je luč velikonočne sveče, torej odrešitve, iz Julije preselila vanjo. Tudi v naši duši gori ta *iskra ognjena*, v vsakomer se vžge, ki drugače razume Prešernovo veliko ljubezen, ki je izraz smisla resničnega slovenskega krščanstva. Samo izjemno bogata, posvečena duša, je lahko kaj takega doživela. Gregorčič se je uprl instituciji, ki ji je kot duhovnik pripadal, in povzdignil duha naroda, kot je zapisal v *Pepelnični noči*. V imenu ljubezni do Slovenije, je njegova duša dobila navdih za blagoslov, namesto da bi sprejela zavrnitve, to je pričakovano pepelenje. Gradnik je napisal enkratne molitve duše, neskončne duše, ki je tako polna kontradiktornih čustev, da bi jih celo marljivi budisti ne mogli prešteti, čeprav je štetje v njihovi navadi. Za bolezen sodobne slovenske duše bomo težko našli ustrezno zdravilo, če ga ne bomo iskali v poeziji, v najglobljih modrostih slovenske literature in likovne pa glasbene umetnosti.

Kušar: Mislite, da bi se bilo zdravilno poglobljati tudi v slovenske pravljice in mitologijo?

Bavčar: Nujno bi bilo premišljevati narodne mite. Denimo tistega o Matjažu in se podrediti postavi eksistence. Nič manj, ampak tudi nič več,

kakor to. Zavračati bi morali ponesrečeno posnemaje spečega vladarja, ki ignorira mlado Alenčico in krčevito vztraja v večnem otroštvu, v nedonošenosti, v materinem trebuhu, to je v notranjosti gore. Pod zemljo pozablja, da je list v zelenju upanja, torej je kralj, ki je zavezan uresničevanju konkretnega, aktivnega hrepenenja. Bilo bi dobro, če bi, kot Boris Pahor, v Lepi Vidi spoznali negativnega Odiseja in v Črtomirju prototip podanika, kot bi rekel pokojni dr. Trstenjak. Cena izstopanja iz mita je visoka. Ni je drago plačal samo Kafka, ampak tudi marsikateri slovenski pisatelj in pesnik. Če bi sodobni izobraženci mislili slovenstvo, bi se bili pripravljene podrediti postavi. Potem bi se Kristus nehal jokati nad nami. Rekel bi: "Če sprejemaš postavo *gore*, ni pomembno, ali se bo včasih zdelo, kot da si pozabil name, ker tako ali tako pridem v tvoje začasje. Obriši si solze, ki ti preprečujejo videti mojo luč." Tu je že ena možnost za obnovo slovenske duše. Zelo bi pomagalo tudi poglobljanje v mite slovanskega izvora, ker bi se zavedli še starejših, predkrščanskih, korenin. Če se bomo pustili zaslužniti barbarstvu denarja in cenenih ideologij, tej površini, surovemu in prostaškemu materializmu, bomo težko povzdignili svoj glas v stoletje, ki naj bi bilo duhovno, ali pa ga sploh ne bo, kot bi rekel Malraux. Samo globine bodo presegle naše zablode, kakor so jih že večkrat. Iz domačih in svetovnih zablod nas je vedno reševal prav krik globoke slovenske besede. Substanca slovenske besede nas je nenehno vlekla iz peklenske zgodovine. Slovenska beseda je bila tista, ki je iz nas delala aristokrate evropskega trpljenja. Narodni spomin naj bo predvsem spomin na izročilo nešteti slovenskih evangelistov, tudi anonimnih, pozabljenih in ponižanih. Veliki možje so živeli tudi pred nastopom institucionalnega krščanstva. Spoštljivo so se priklanjali transcendenci v imanenci njihovega vsakdana. Ohranjali so spomin na mrtve, torej so poznali moč imena, čeprav še brez krsta, recimo pesniško tistega pri Savici, iz katerega pa do današnjega dne nismo bili sposobni sprejeti navdiha in Prešernovo Savico razglasiti za naš narodni Jordan.

Kušar: Ste poznali usodo Zorana Mušiča, slovensko in francosko?

Bavčar: On je poseben fenomen. Ne morem reči, da je bil moj prijatelj, bil pa je moj dober znanec iz Pariza in iz Brd in iz Stare Gorice, moj dober znanec iz Ajdovščine, če pomislim na Alojza Bizjaka, ki ga je odkril in je bil tudi od tam. Profesor Bizjak je bil resnični prijatelj Zorana Mušiča in Mušič je tudi o njem tako govoril. Bil je prvi, ki je doumel Mušičev talent in ga po svojih močeh usmeril v špansko slikarstvo, ker ga je odlično poznal. Tudi v italijansko, seveda, saj je doktoriral v Firencah pri Benedetu Croceju. Čeprav je Bizjak odkril Mušiča in bil njegov prvi

likovni kritik, njegovih ugotovitev naša uradna umetnostna zgodovina še ni uspela ne zgodovinsko, ne filozofsko in ne estetsko ovrednotiti. Mušič si je tudi želel, da bi o Alojzu Bizjaku razpravljali, kar je večkrat izrazil. Obiskoval ga je v Ajdovščini, kar potrjujejo spisi in podpisane stare slike pri njih doma. O tem veliko ve njegova hči Nada.

Kušar: Sta se vidva z Mušičem večkrat pogovarjala o njegovem slikarstvu, kljub temu da slik niste mogli videti?

Bavčar: Z menoj je bil zelo ljubezniv in razumevajoč. Ko sem mu povedal, da sem kot otrok videl, je iz mojih podob, ki sem mu jih opisal, doumel, da lahko v njegovem slikarstvu marsikaj zaslutim. Z Mušičem sva se daljše obdobje veliko pogovarjala po telefonu, dokler ga nisem srečal pri kritiku Michaelu Gibsonu. Bila sta s soprogo Ido. Z Mušičem sva vedno govorila samo slovensko. Vem, da je odlično govoril nemško, ker mi je nekoč iz Spiegla prebral članek o mojem delu. Večkrat sva se pogovarjala o Bizjaku, o Božidarju Jakcu in Avgustu Černigoju, ker sem mu nosil njune pozdrave, on pa jih je vračal. V tistih letih uradna Slovenija ni kazala posebnega zanimanja za Mušičevo delo. Taboriščno tematiko so obravnavali tudi drugi slovenski slikarji, denimo Marij Pregel, medtem ko mi je Mušič z veliko tesnobo govoril o povojnih pobojih in dachauskih procesih. Natančno se je zavedal nevarnosti. Pripovedoval mi je o Handkeju in njegovi mami, ker jo je poznal še iz časov, ko je živel na Štajerskem. Mislím, da sta bila sošolca. Po vseh teh letih ostaja Mušičevo slovenstvo zame zagonetno, čeprav sem za Radio Slovenija – program Ars naredil z njim intervju, ko je dobil Prešernovo nagrado. No, še precej bolj zagoneten je odnos Slovenije do njega. Najenostavneje bi ga lahko razdelil na predmitteranovskega in miteranovskega Mušiča. Posebno poglavje je njegovo mondeno življenje, ki ga je v glavnem organizirala gospa Ida. Meni o Mitterrandu ni veliko govoril, nikoli kot o osebnem prijatelju, vedno pa kot o občudovanja vrednem državljanu. Celo gospa Ida v javnosti ni izgovarjala predsednikovega imena. Rekla mu je kar Oseba. Kadar je govorila o Osebi, smo vsi vedeli za koga gre. Ko sta ob predsednikovi smrti govorila na francoskem radiu, sta bila oba predstavljena kot njegova prijatelja in beneška slikarja.

Kušar: Kaj sta povedala?

Bavčar: Gospa Ida je povedala, da je imela državno naročilo za portretiranje predsednika, Mušič pa je njegov čas označil kot lepo obdobje, ki je prehitro minilo. Spominjam se tudi televizijske oddaje z Mitterrandovo

svétnico za kulturo, Laure Adler, v kateri je Jean Clair rekel, da bi bilo dobro poznati Mušičevo prvo obdobje, tisto, ki ga je profesor Bizjak imenoval poetično-intuitivno in ga je primerjal z doživljanjem Srečka Kosovela. Saj veste, da smo Kosovela že kmalu dobili v francoščini. Želim si, da bi Slovenci spoznali izvore Zorana Mušiča in njegovo neizpodbitno slovenstvo, onkraj anekdot in politikov in priložnostne mode. Slikar je vedel, da sem o njem in njegovem slikarstvu pisal za Artpress, ko je imel razstavo v kulturnem centru Georges Pompidou. Strinjal se je z mojimi ugotovitvami.

Kušar: Je Zoran Mušič v času osamosvajanja Slovenije govoril s francoskim predsednikom?

Bavčar: Spominjam se, da je Mitterrandu v času vojne za Slovenijo na pobudo Michaela Gibsona pripovedoval o osamosvajanju, vendar je predsednik ostal kot iz marmorja. Zato smo z Gibsonom in Mušičem naslovili pismo na Ottona von Habsburga. Šele pozneje so slovenski politiki obiskali Mušiča z željo, da podpre samostojnost Slovenije.

Kušar: Se vam je še kdo oglasil v tistih junijskih dneh?

Bavčar: Takrat sem bil predsednik Svetovnega slovenskega kongresa za Francijo in sem bil doma. Ko sem se vrnil v Pariz, sem med drugimi našel tudi sporočilo Milana Kundere. Večkrat sva se pogovarjala, ker je želel natančno vedeti, kaj se v Sloveniji dogaja, potem pa je za Le Monde napisal tisti znameniti članek *Rešite Slovenijo*.

Kušar: Kakšen je bil vaš prispevek k literarnemu festivalu Vilenica?

Bavčar: Od začetka sem sodeloval in bil na pobudo predsednika festivala Vena Tauferja dolga leta konsultant. Milana Kundero sem predlagal za nagrado in predlog so sprejeli. Posredoval sem jim tudi stike s poljskimi disidenti in češkimi, ki so živeli v Parizu. Hodil sem na seminar Milana Kundere, kjer sem govoril o Prešernu in mlademu K. H. Máchi in spoznal veliko ljudi. Prav tako sem Društvu pisateljev posredoval zvezo z Regisom Debrayjem in Czesławom Miłoszem. V francoskih medijih sem poročal o dejavnosti Vilenice.

Kušar: Kako je bilo biti član Nacionalnega sveta za kulturo?

Bavčar: Predlagal me je Jožef Školč in parlament je moje članstvo soglasno potrdil. Sredi mandata sem odstopil, ker sem bil na sodišču krivično obsojen. Država, ob katere zibelki sem stal, me je obsodila. In kakšna tožba! Zapravi sem šest let. Različnim institucijam, od ministrstev do Filmskega sklada, sem napisal več kot sto pisem, ker sem želel, da bi mi pomagali z dokazili o moji nedolžnosti. Posredno so bili vpleteni v tožbo. Tudi veliko politikov je dobilo moja pisma, vendar so bili vsi odgovori le vljudne zavrnitve, ki so se sklicevale na neodvisnost sodstva. Kakor da sem jo hotel omejevati. Prav v obdobju tega montiranega procesa smo predsedovali Evropski zvezi in pri kulturnih povezavah bi lahko še precej bolj pomagal, vendar nisem imel časa. Drago Jančar se je zavedal, da bi državi koristilo, če bi sodeloval, ker imam mednarodne izkušnje, vendar sem moral tratiti čas in energijo, da sem se ukvarjal z obrambo na sodišču. Si lahko predstavljate, da je bila za zakonodajno oblast na prvi stopnji moralna kredibilnost Borisa Pahorja vprašljiva? Sprenevedali so se ob navedbah državnih aktov. Zdaj je mimo, pritožba je uspela in na višjem sodišču sem dokončno zmagal. Kljub obremenjenosti s procesom, sem še naprej delal za promocijo Slovenije v Evropi in v svetu in bom delal tudi vnaprej.

Kušar: Kakšno naj bi bilo, po vaše, delo Nacionalnega sveta?

Bavčar: Predvsem bi moral imeti veliko svetovalno vlogo, kar pa ne pomeni, da bi samo svetoval, ampak bi se zavedal celotne slovenske kulture, vedel, kaj vse spada vanjo in kako skrbeti zanjo. Skrb je pomembna. Moral bi biti povezan s Slovenskim svetovnim kongresom, oba pa bi morala dobiti soglasje vseh strank. Naša najboljša politika je velikokrat kratkoročna, samozadostna in nekritična. Slovenci bi lahko delovali planetarno, vendar kako, če nismo sposobni niti članu Nacionalnega sveta za kulturo zagotoviti svobode. Res obžalujem, da ni bil Svet sposoben poslati izjave za javnost o mojem procesu, še bolj pa, da niso razumeli, za kaj gre. Vi veste, da ni bila navadna zasebna tožba, saj so bile vanjo vpletene državne institucije in organizacije.

Kušar: Pomanjkanje slovenske zavesti je uničujoče, kajne?

Bavčar: Ko nisem bil več član sveta, sem nekaterim politikom posredno predlagal, da bi Slovenija podelila Milanu Kunderi in Petru Handkeju priznanji, ker sta v Evropi, ko še nismo bili nič, branila Slovenijo. Bolijo me namerno gluha ušesa, ker je slovenstvo vtakano v smisel moje

eksistence. Zelo drago sem plačal boj za svojo identiteto in se ji ne mislim odreči zaradi nacionalne ležernosti in naivnosti politikov ali nekaterih pesnikov in pisateljev. S samostojnostjo smo se naivno odpovedali vsem varovalnim mehanizmom. Ko slovenski politik dobi kakšno priznanje, prehitro pozabi, da Evropo zanima denar, ekonomija, in ne razčustvovana samohvala. Nekaj šteje, če si navzoč v evropskih medijih, vendar je največ vredno, če si v zavesti Evrope. Čeprav imamo samostojno državo, smo še vedno ogroženi. Ogrožajo našo jezikovno, kulturno identiteto, kar pomeni, da ogrožajo naš narod. Odkar smo nacija, se pri slovenskih manjšinah v Italiji ali Avstriji ali na Madžarskem ni nič spremenilo. Zanimalo bi me tudi tole: če nam Nato priznava nacionalni jezik, ali ga priznava tudi vojakom slovenske manjšine v teh treh državah članicah Evropske zveze?

Kušar: Nacionalni svet za kulturo bi moral biti sposoben potipati kondicijo splošne slovenske kulture in najbrž zaznati, koliko se sami ogrožamo?

Bavčar: Vsaj dvakrat na leto bi se moral ukvarjati s stanjem našega nacionalnega duha. Sem spada tudi nenadzorovano nasilje, ki je značilno za naše razprave, predvsem politične. Navznoter smo Slovenci zelo agresivni, hkrati pa si ne upamo povedati pomembnih stvari, si priznati to, kar je. Slovenski pisatelji in pesniki nič več ne zagovarjajo vrednot in idealov, stvari, ki edine zagotavljajo preživetje. Ves slovenski pogum se porabi za napad na politično drugače misleče, o vsem drugem molčimo. Ne molčimo samo doma, ampak tudi v Evropi. Formalni sprejem v Evropsko zvezo je bil šele začetek. Zakaj zdaj nič ne naredimo za vzporedno slovensko kulturno delovanje v Evropi. Ker imajo zahodni in veliki narodi historično prednost, smo že zaradi tega v podrejeni poziciji. Naše nacionalno vozilo je v tej evropski dirki nenehno na repu, kljub vsem formalnim zagotovilom slovenskih mehanikov, da se varno peljemo. Slovenci se ne zavdamo, kje smo, za nobeno ceno ne priznamo svoje šibke kondicije. O tem molčimo.

Kušar: Ko sem nekega slovenskega akademika vprašala, kako je na Akademiji, mi je potožil: "Človek bi poginil od molka."

Bavčar: Naj mi kdo razloži, zakaj se nenadoma sramujemo slovenstva. Kako naj nas drugi poznajo, če se sami ne poznamo? Kako naj nas drugi cenijo, če se sami ne? V nobeni državi in na nobenem kontinentu nisem slišal toliko naivnih in nesprejemljivih izjav o internacionalnosti. Od

politikov, umetnikov in vseh drugih. Tisti, ki se podrejajo velikim, ostajajo podaniki in si ne upajo govoriti v svojem imenu, ampak zagovarjajo interese velikih. Za slovensko stvar sem delal tudi v času Jugoslavije, čeprav so bili v Jugoslaviji najbolj veseli, kadar Slovenci nismo govorili v lastnem imenu. V Evropski zvezi so vsi narodi, ki nimajo zgodovinskega naskoka, zapostavljeni, pa naj nas politiki tolažijo, kolikor hočejo. Naše preživetje me resno skrbi. Evropa ne podpira prevodov iz slovenščine v evropske jezike, da bi se spoznali. Slovenskim pisateljem se čudim, da so obrambo naše kulture popolnoma prepustili politikom in so na barikadah ostali samo redki, če omenim Borisa Pahorja, Draga Jančarja in Tomaža Šalamuna.

Kušar: Kdaj ste se spoznali z Borisom Pahorjem?

Bavčar: Prvič sem ga srečal na manifestaciji Trouver Trieste v kulturnem centru Georges Pompidou, ker sem reševal slovensko zastopstvo na prireditvi. Prišli so Tržačani, vendar niso predstavljali vseh Slovencev, Pahor pa je moral vstopiti skozi stranska vrata. Pripeljal ga je Aleš Lokar, nečak mojega prijatelja dr. Danila Lokarja. Doktor in njegova žena sta se zanimala za moje šolske uspehe in spodbujala mamu, ki ji ni bilo lahko, ker je preživela precej ponižanja zaradi slepega sina. V šestdesetih letih sva bila v občini Ajdovščina z dr. Lokarjem edina naročnika Sodobnosti in Problemov. Spominjam se, da so me na prireditvi celo Italijani spraševali, kje sta Pahor in Rebula, vendar se slovenski manjšini ni zdelo vredno, da bi ju predlagala za nastop. Še več, Pahor je bil *persona non grata*. Tudi Alojz Rebula ni sodil med *ta prave*. Iz svoje pariške perspektive teh razprtij nisem razumel. V garsonjeri sem sprejemal Slovence z vseh strani. V Parizu sem se moral zelo potruditi, da so izdali Pahorjevo *Nekropolo*. Z njo se mu je odprla pot v Evropo, še pomembneje pa je, da je iz Francije lahko tako stopil v Italijo, da so ga zagledali. Pri manifestaciji Trouver Trieste sem spoznal italijanske predsodke in uničujoča zamejska razhajanja Slovencev. Pozneje mi je uspelo navdušiti francoske urednike še za druge Pahorjeve knjige. Predlagal sem ga za francosko štipendijo. Morda bo Slovenija počasi le razumela, da je Pahorjev evropski uspeh pomemben tudi zanjo. Boris Pahor mi je odkril doživetja taborišča, pomagal pa mi je spoznavati lastno Primorsko, njene pesnike, pisatelje in seveda Trst, o katerem mi je mama pripovedovala.

Kušar: Je bil tudi Jože Javoršek vajina stična točka?

Bavčar: Vem, da mu je Pahor poslal nekaj lir, ko je Javoršek prišel ves izmučen iz zapora. Šele zdaj, ko mi je po vseh teh desetletjih pariška kultura bliže, marsikaj v Javorškovem življenju in delu bolj razumem. On je v Sloveniji zelo veliko pretrpel.

Kušar: Ste osebno spoznali Edvarda Kocbeka, ki je bil tudi precej navezan na Francijo?

Bavčar: Ne, sva pa prijatelja z njegovim sinom Matjažem. Ko sem branil Pahorja, sem branil tudi spomin na njegovega očeta, o katerem so mi pripovedovali mnogi pariški izobraženci, ki so z najbolj žlahtnimi črkami zapisani v zgodovino francoske kulture. Pahor se mora zahvaliti predvsem svoji trdoživosti, da je dočakal, kar bi se mu moralo dogajati že pred davnimi leti. Ni najbolje, če se tolažimo z reklom *bolje pozno kot nikoli*, ker se ga večkrat ne da uporabiti. Velikokrat je prepozno. Na pobudo Vinka Ošlaka in ob navdušenju Borisa Pahorja mi je v Franciji uspelo plasirati knjigo Alojza Rebule *Čez Jordan*.

Kušar: Z Josipom Vidmarjem sta se tudi srečevala?

Bavčar: No, z Vidmarjem sva se prijateljsko srečevala in je bil mojemu kulturnemu delu v Franciji naklonjen. Našteti bi moral še veliko ljudi, ki se jih s hvaležnostjo spominjam. Kot deček sem v Zavodu za slepe pozdravljal Franceta Bevka in Alojza Gradnika. Gradnik je bil še posebno naklonjen slepim. Njega bi morala Slovenija na novo odkriti, odgrniti zamere, ki jih je vrgla nanj, in ga pokazati Evropi. Predlagal sem Gradnikovo rehabilitacijo, vendar brez odgovora.

Kušar: Ne vem, zakaj se Društvo slovenskih pisateljev in Pen ne posvetita temu?

Bavčar: Naj med ljudi, ki sem jim hvaležen, dodam Franca Šetinca. Kdor ni prebral njegovih knjig, ne ve nič o njegovem globokem občutenju slovenstva.

Kušar: Je bil tudi za vas pomemben kakšen profesor slovenščine?

Bavčar: Moj barometer slovenske literature je bil profesor Pirnik. Samo zaradi njega sem že v osnovni šoli izvedel za Perspektive, Daneta Zajca, Vitomila Zupana, Jožeta Javorška in še druge takratne pesnike in pisatelje.

Zaradi njega sem kmalu razumel, da so bili v vsej naši zgodovini prav pisatelji in pesniki tisti, ki so hitro doumeli stvari, ki so bistvene za nacionalno eksistenco. Slovenci se še ne zavedamo, da nikoli ne bomo mogli živeti kakor veliki narodi, še manj možnosti pa je, da bi nam ekonomski tehnokrati pokazali poti iz krize.

Kušar: So vam katera pariška srečanja iz osemdesetih let ostala še prav posebno v spominu?

Bavčar: Dobro se spominjam, da so francoski komunisti Jugoslavijo spremljali s simpatijo, ortodoksni člani francoske partije pa so jo ožigosali za revizionistično. Na Sorboni je bilo veliko profesorjev iz vrst nekdanjih komunistov, ki jih je partija v petdesetih letih izključila. Med njimi so bili pomembni izobraženci, recimo Henri Lefebvre in drugi. Na začetku sedemdesetih, ko sem prišel v Pariz, so mi bila vrata odprta tako pri levih intelektualcih kot tudi pri levo čutečih kristjanih. To je bilo zaradi Edvarda Kocbeka, ki so se ga v njegovem krogu še vsi radi spominjali in mi o njem pripovedovali. Zelo dobre stike sem imel z Jean Marie-Domenacom, ustanoviteljem pomembne revije *Esprit*, v kateri so prvi objavili krajši odlomek iz Pahorje *Nekropole*. Tudi vdova Emmanuela Mouniera mi je pripovedovala o Kocbeku. Vercors je pohvalil Pahorjevo *Nekropolo*, njegova soproga pa se je po njegovi smrti udeleževala srečanj s Pahorjem. Francoska krščanska levica je cenila slovenski upor zoper fašizem in nacizem, kot sta Josip Vidmar in Jože Javoršek cenila Vercorsa. O teh solidarnostih je bilo še premalo povedano. Sartru sem nekoč poslal krajše besedilo Vojana Rusa o antropologiji in dialektiki, ki ga je zanimalo, in sva se potem o njem po telefonu pogovarjala.

Kušar: Kako vam je uspelo govoriti z njim?

Bavčar: Njegovemu tajniku sem povedal, da poznam Vladimirja Dedjerja, ki mi ga je v gostilni Koper kot svojega prijatelja predstavil šahovski vele mojster Vasja Pirc. Sartre je javno pripovedoval o Dedižerjevem strahu pred smrtnim poljubom institucije. Ideje francoskega komunizma nisem spoznaval samo filozofsko, ampak tudi s pomočjo mojih prostovoljnih čitalcev, saj jih je bilo precej iz komunističnih vrst. Ne smem zamolčati, da sem imel tudi izjemno čitalko katoličanko, ki kljub temu, da je bila iz višjih meščanskih krogov, nikoli ni nasedla žalostnemu krščanskemu materializmu. Tudi krščanski socialisti so mi bili naklonjeni, prav ti, ki so precej pripomogli k zmagi Miterranda. O tem bi moral kdaj kaj več

povedati. Komuniste, ki so jih izključili pa je zanimal jugoslovanski marksizem, korčulska šola in jugoslovanske filozofske revije. V osemdesetih je bilo videti, da bomo objavili prevod Grmiča, vendar zanimanje za teologijo osvobajanja ni bilo več moderno. To je Pariz, brez mode gre težko. Bil sem na podelitvi častnih doktoratov na Sorboni, ko so jih podelili Ernstu Blochu, Adamu Šafu in rdečemu škofu iz Brazilije Donu Edgarju Camari. Gospa Karola Bloch je bila ganjena, ko je izvedela, da sem iz Jugoslavije, ker je Blochu zagrebška univerza prav tako podelila častni doktorat, kar je pomenilo, da so v komunistični Jugoslaviji doumeli njegovo filozofijo upanja, ki je med drugim vplivala tudi na Moltmanovo teologijo upanja. Neposredne stike sem imel tudi z Jacquesom Derridajem. Dopisovala sva si in napisal mi je priporočilo za delo na Cnrs. Enako je bilo tudi z Jean Pierom Fayem, ki je prevajal filozofska besedila iz nemščine in se čudil, da poznam Viktorja Klempererja in Adornov *Žargon pravičnosti*. Po zaslugi Božidarja Debenjaka sem ga poznal. Pisal sem tudi Gillu Deleuzu. Francois Chatelet je bil pripravljen, da me vzame za asistenta, če ne bi prišel v Cnrs. Vsi ti ljudje so bili iskreni levičarji. To pa ne pomeni, da so bili na tisti levi, kjer je sicer srce, a hkrati z denarnico na desni, kot tu pravijo. Res so bili idealisti. Mislim, da še dolgo ne bomo objektivno spregovorili o žrtvah komunizma med komunisti. V Franciji so me navduševali tudi duhovniki, ki so prihajali med delavce. Zgodilo se je, da so po poročnem obredu zapeli tudi internacionalo, kar priča o svojskem idealizmu in ljubezni do zapostavljenih. Z drugače verujočimi nisem imel nikoli težav, ker sem jih že v mladosti spoštoval. Če nekdo v nekaj verjame, in mu čustva te vere postanejo postava, neizpodbitni zakon, ne bo mogel ogrozati sočloveka ali pa ga celo umoriti. Nekoč sem srečal zelo filozofsko nadarjenega poljskega duhovnika, ki je verjel, da je logika nekaj božanskega. Zavedal se je, da ima marsikateri njegov faran več vere v Boga kot on, ker je verovanje stvar milosti, ne pa prepričanja ali volje. Idealizem človeka navdihuje. Priznam, da sem prav po zaslugi komunistov – idealistov, vzljubil tisto pariško komuno, ki je pela *Čas cvetočih češenj* in umirala na barikadah upanja. Ne bi je smeli kar na hitro in mimogrede rekuperirati, kakor so to počeli priložnostni komisarji in agitatorji. Vsi ljudje, ki imajo socialni čut, so idealisti. Vedno je bilo tako, le da so bili po eni strani komunistični, po drugi pa krščanski altruistični idealisti. Invalidne osebe obema skupinama veliko dolgujemo. To vam zagotavljam zaradi najbolj konkretnih osebnih izkušenj.



Robi Simonišek

Prtljaga

Ko s čezmerno hitrostjo drviš po ravnem predelu skozi zimsko pokrajino, z mislimi zatopljenimi v prihodnost, in na odpadu za stare avtomobile zagledaš zarjaveli, beli model renault 4, ne moreš odvrniti misli, da gre za isto karoserijo, v kateri si predavnimi leti doživiljal spremembe. Privlačnost te nadrealistične ideje te prisili, da zapelješ na stransko cesto, obrneš vozilo in se približaš ograji. Zapelješ, kolikor je mogoče blizu pločevini, ki brez koles, šip, luči in motorja izdaja izropan videz. Ta je posledica trgovanja lokalnih mehanikov in prekupčevalcev s starimi avtomobilskimi deli. Zaradi mraza in pomanjkanja želje po komunikaciji z vodjem smetišča, ki je že opazil tvojo navzočnost, ostaneš v vozilu. Jutro se počasi kot ptice, ki letijo iz meglene doline, vedno više, proti oranžni svetlobi, sklanja k dopoldnevu. Kot po vrveh zdrsiš skozi desetletje, se zbudiš na avtobusni postaji majhnega mesta na grško-albanski meji, kjer manjka oseba, ki je bila v resničnem potovanju tvoja sopotnica in razlog romantične avanture. Ko fiktivno odpreš oči, zagledaš pred sabo, v obrnjeni perspektivi, obraze ostarelih žensk z rutami, ki se ti dobrodušno nasmihajo, in kot iz zaprte školjke slišiš odmeve morja, ki je prejšnji dan butalo ob premec ladje in te izpodrinilo na obalo.

Ena izmed njih si privošči, da z rokami preveri maščobo tvojih las, polnih solnega prhljaja, in druga, brezzoba, se muza ob nogah kot najzvestejša prijateljica in zaščitnica. V stanju, ki je še na meji med budnostjo in snom, se mukoma spraviš v sedeč položaj, dokler se pogovor stark ne razvname v kokoško burko in te njihovo mrmranje spomni na monotono molitev. Skozi mučne sekunde pozabe se končno povrne tudi tvoje ime in z njim zavedanje o nastali situaciji. Kljub streznitvi ne najdeš vzroka za njihov dionizični smeh in se sprijazniš, da je prezgodaj, da bi lahko brez kofeinskega vonja trezno razmišljal. Razlagaš si, da so verjetno krivi tvoji svetli lasje, ki so tukaj redkost med moškimi, ali pohodniški čevlji, ki so sredi

poletja atrakcija in nerazumljivo čudaštvo. S podzavestno kretnjo sežeš po plastenki postane vode, globoko v zunanji predal nahrbtnika, ki je položen ob klop, na kateri si prespal noč, dokler kristali tekočine ne zdrsijo po prašnjatem grlu. Medtem pa zunaj temperatura že narašča in zdi se, da lahko slišiš, kako od dežja neoprani kamni težko dihamo na pobočjih in se pritajeno oglašajo črički. Šele po nekaj kretnjah, ki povrnejo motoriko, po prebiranju voznega reda avtobusov ugotoviš, da nima smisla vztrajati na postaji v družbi črnih objokovalk mladosti in da lahko odideš iz zakotnega kraja le z navzgor obrnjenim palcem.

Ko skozi edino ulico, ki jo sestavlja nekaj razpadajočih hiš, najdeš povezavo do glavne ceste, vate butne vroč pekel in se nad asfaltno skorjo zableščijo bencinski hlapi, ki trepetajo v svetlobi, komaj razločiš barvo avtomobilov. Sonce vedno močneje bije v glavo in bojiš se, da se bo razvil glavobol. Ob cesti, kjer postopaš že več kot pol ure, mimo zapeljejo trije avtomobili, in ko neznanec, čigar obraz ti je v vročini neprepoznaven, ustavi, šoferju samo glasno izustiš ime nameravanega kraja. V odgovor dobiš le kimanje in šele na zadnjem sedežu avtomobila, ki se oddaljuje od mesteca, kjer je pristala ladja, ugotoviš, da si gost zelenega renault 4, modela, ki so ga načrtovali morda dve ali tri desetletja po drugi svetovni vojni. Po nekaj minutah vožnje natančneje opaziš situacijo spredaj, kjer kraljujeta plečata moška gostitelja, ki sedita kot v večnost pogreznjena bogova. Prvi je suh človek z brado, ki se oprijema za razgret volan s polnim zapestjem zlata in prstanov, medtem ko njegov širši kolega dosega dimenzijo omare. Obadva imata zagorelo polt, črne, bujne, skoraj skodrane lase in nosita usnjene razdrapane jakne, pod katerimi se lepi vonj neopranih majic. Kmalu spoznaš, da si postal tipična žrtev balkanskega avtoštopa, ki so ti ga vsi dobronamerni znanci odsvetovali, in da si zabredel s tipoma sumljive genetske podlage. Promet je redek, pokrajina skoraj pusta, in kamni, ki jih pokriva grmičevje skupaj z natovorjenimi osli, edini prijatelji sonca. Proti dopoldnevu vzpenjajoča se žareča Apolonova krogla postane v avtomobilu znosnejša, medtem ko se v tebi kopičijo misli o grški obali, ki jo nameravaš doseči v prihodnjih dneh. Počasi se ti svetlika, da nobeden izmed njiju ne zna niti nemško niti angleško, kaj šele, da bi obvladal katerikoli balkanski jezik, ki ti je domač. Počutiš se kot nepojasnen pojav z odprtimi usti, ki ne premore osnove komunikacije, in le s težavo določaš njune obrazne poteze.

Po prvem preverjanju jezikovnega znanja, ko te moški zabije z bebatim buldožerskim pogledom in tišino, niti ne pomisliš, da bi poskusil še z uglašeno francoščino. Tako se vožnja nadaljuje brez globljih komentarjev, če pa moška že spregovorita, je to čudna, dozdevajoča se, surova mešanica

grščine in albanščine, kjer ne znaš prestreči pomena besed. Potem potop besed nazaj v zagrobno tišino sedežev, ko si po kakšnih dvajsetih minutah vožnje priznaš, da je njuna nenavadno molčeča družba naporna in sumljiva. Četudi bi se čudežno prebudil tvoj arhetipski čut za grščino in bi jima razložil, da so te na potovanje vzpodbudili Byronovo romanje in *Zorba*, čar grške pokrajine, delfsko preročišče in meteorske gore, bi možakarja le težko razumela tvoje, nikomur škodujoče popotniške nagibe. Morda bi se le nasmejala, če bi se lahko pretvarjal, da si balkanski strokovnjak za usnje in poseben odposlanec za popravilo oldtimerjev, nakar nikakor ne bi privolila, da bi te odložila sredi ničesar, in ne bi dovolila, da nadaljuješ svojo pot peš po idealistični pokrajini z grškim kamenjem, ki ga slišiš tudi ponoči čez desetletje, kako raste kot nekakšna senca na stropu. Kamenje, ki govori. In če si ju ob vstopu v črno vozilo še razglašal za angela odrešenika, ki sta te po naključju rešila vročine in bencinskih hlapov, te je njuna navzočnost sčasoma preobrazila v jetnika. Obžaluješ, ker se nikoli nisi niti učil grščine niti se nisi pred potovanjem pripravil na kakšno obrabljeno frazo ali vsaj na površnem tečaju sledil vajam iz grščine, ki bi med njima vzbudila občutek domačnosti in te predstavila kot dobrodušnega obiskovalca zgodovinskih znamenitosti zibelke civilizacije. Namesto tega se spomniš le latinskega izreka, ki zatrjuje, da se je motiti povsem vsakdanja človeška lastnost, s katero toneš v razširjeno ugotovitev, da se vsako potovanje ne konča ravno tako, kot bi si želeli.

Počasi se začneš zavedati kočljivega položaja med dvema tujcema, ki te po fizičnih zakonih nadvladata in imata poleg tega še prednost domačega terena. Njun videz ustreza zapozneli generaciji balkanskih metalcev, ki pa ta glasbeni žanr najbrž še nista prepoznala kot nekaj identifikacijskega, zato pomisliš, da se morda preživljata kot vratarja v kakšnem nočnem podeželskem klubu. Področje, kjer se vozite, je zate popolna neznanka in na zemljevidu, ki se trese na kolenih, preverjaš, ali številke cest na papirju ustrezajo napisom na tablah. Vendar zaman, kajti znaki za kraje so tukaj prava redkost, in ugotoviš lahko le, da se vozilo premika po neki glavni cesti. Bolj ko ocenjuješ položaj, bolj zaznavaš vročino in na trenutek pomisliš, da imaš opravka z balkansko mafijo, ki te bo pospravila kot vrabca. Brez navdušenja in znakov optimizma ždiš v pusto pokrajino, medtem ko se za njihovima velikima glavama dvigajo oblike cigaretne dima in si predstavljaš, da te lahko pokončata, še preden jima lahko razložiš, da te ni vredno oropati. Pomisliš na kričanje, ki ga ne bi nihče slišal, temveč bi njun pogum samo še vzpodbudil. Potem ko poskušaš zaposliti svoje misli v nastajajočem stanju in gledaš pred sabo na cesto, v predalčku, zraven prestavne ročice, opaziš odprt nož. Na prvi pogled deluje

kot pravi balkanski nož, srebrn, z lesenim ročajem, ki se ga da zložiti. Njegovo nabrušeno rezilo zasveti kot edina resnična stvar v avtomobilu, katere velikost se poveča kot v televizijskem oglasu. Medtem v desnem žepu kavbojk obračaš švicarsko-alpsko inačico, mini različico, ki je po včerajšnjem lupljenju pomaranče po naključju ostala v žepu, in se zgražaš ob misli, da bi se rezili kakorkoli srečali.

Vse to se še nekako dogaja v zmernem strahu, dokler avto nenadoma ne skrene z glavne ceste. Nagonsko, kot žival se stisneš k vratom in pomisliš na to, da bi jih odprl, se skotalil ven kot v kakšnem ameriškem filmu in stekel po apnenčasti ravnini. Kar bi najbrž bil dober način za samomor, pomisliš, in bi si poškodoval glavo ali kako drugače obležal ob cesti, nezmožen pobega. Namesto rešitve se v istem trenutku spomniš dokumentarca, ki si ga gledal pred leti in ki je slikovito prikazoval serijske morilce. Ti so ustavljali naivnim mladim fantom in dekletom ob cesti, kjer so policisti njihova trupla našli šele po več desetletjih. Vse asociacije delujejo v škodo tvoje samozvesti, otežujejo zakone praktičnega uma, dokler se tudi cesta ne zoži in nazadnje makadam nadomesti asfalt. S pogledom hlastaš levo in desno, kjer v brezvetrju drhtijo le pozlačena žitna polja, ki v vročini žarijo tako močno, da bi jih tudi tlesk prstov pogнал v zrak. Tu in tam se pojavijo tudi deli vinograda, oljke ali čreda ovac brez pastirjev. Vožnja po pokrajini v nadaljevanju poteka brez žive duše. Zadaž arhaični obrisi golih gora v megličastem stanju, kot bi jih naslikali renesančni mojstri, a tvoje razpoloženje bolj ustreza kakšnemu Goyi ali krvavemu Baconu. Na trenutek te zadane misel, da je vsa človeška vsakdanjost puhla in prazna, brez pomena, sestavljena iz mozaikov nesmisla, in zbledi v trenutku, ko postane glavna okupacija preživetje. Namesto klasične mirnosti, ki jo izžarevajo grški kipi v popotniški knjigi, se tvoje počutje približuje Tantalovim mukam. Ozreš se nazaj skozi prašno šipo, kjer ni več sledi o avtomobilih in ob cesti je vedno manj hiš. Metamorfoze molka, luknjasta cesta in vrtenje kolesa. V istem hipu se s svojo rustikalno fiziognomijo obrne mož omara in ponudi, nič drugega kot grško verzijo škatlice Marlboro.

Pomisliš, da imata možka v usnju vse načrtovano in ko izvlečeš cigareto, jo mož gigantskih prstov prižge z vžigalnikom v obliki pištole, kot da bi se namerno poigraval s tvojo potrpežljivostjo. Šele takrat opaziš njegovo kot novembrska buča ogromno glavo in slikovito poraščenost obraza. Ko se ti drugič nasmeji, ponudi tudi vpogled v spodnji del čeljusti, kjer opaziš le nekaj zob. Ob vsem tem ti prihaja na misel, da gre definitivno za obraz kriminalca, ko nervozno in globoko povlečeš in napolniš pljučna krila z grškim dimom in niti ne opaziš, da si tretjino cigarete izdihnil v enem

dihu. Avtomobil plava v zakajenem oblaku in tvoj odgovor moškemu je ponarejen vljuden nasmeh, ki ga bereš tudi v odsevih šipe, na kateri se ob misli, da kadiš zadnjo cigareto, spremeni v karikaturu groze. Potem pozabiš na stvar, ki drhti med prsti in na čelo stopi mrzla podlaga, dokler ne začutiš pepela, ki je padel na vezalke čevljev. Ko odvržeš cigareto skozi okno, ki se ročno odpira, vsrkavaš suh zrak in predvidevaš, da kilometre naokoli, z izjemo nevidnih ovčjih pastirjev, ni žive duše, ki bi zaznala tvoje vzklike. Na trenutke zaslišiš dvojen hripav smeh obeh sprednjih giljotin, ki ga znova zagrne mrtvaški prt tišine.

Poskušaš se zaposliti s pokrajino in se prepričati, da bo na koncu vse v redu, da deluje le preobremenjena domišljija. *Torej boš umrl v Grčiji, v deželi oljk, oslov, poganskih bogov in kamna, v deželi sonca in začetka demokracije, ne da bi vedel imena svojih rabljev, ne da bi lahko pred tem poslal sporočilo njej in domačim, ne da bi spoznal kraje, kjer so živeli grški filozofi. Tvoje organe bosta najbrž prodala nekje na črnem trgu v Istanbulu ...* Sokolje opazuješ njune reakcije, ko voznik poveča glasnost radia in iz plešočih zvočnikov, zvezanih z žico, prihrumi poskočna grška narodna glasba, pomešana s turboritmi. Predvidevaš, da je glasnost le izgovor za nekaj, kar bo zadušilo tvoje krike. In šele takrat se zaveš, da je tvoje grlo suho kot hrapav kamen, da težko požiraš slino in da je plastenka z vodo na sedežu prazna. V nekakšnem paničnem utapljanju, ki na zunaj deluje samo kot živčna tišina in bledičnost, na znotraj pa kot krvava vojna, se renault 4 še naprej – kot poljski hrošč – ziblje po apnenčasti pokrajini, in prah, ki ga ustvarja trenje koles, prerašča v oblak groze.

Vse to postane nerazumljivo, ko opaziš, da se je avtomobil spet priključil na glavno cesto in se med vožnjo zvrstijo prometni znaki in lahko na levi spremljaš serpentinaste zavoje ceste, ki so kot koralna ogrlica razpeljani po pobočju. Najprej sploh ne razumeš, kajti pred sabo vidiš znak za Ioannino, do katere naj bi bilo le še petnajst kilometrov. S hipotetičnima morilcema si po romanju prispel nazaj v civilizacijo, v predmestje, nekakšno industrijski cono. Počasi se, kot nekakšna rešitev, vrstijo prve restavracije, napisi na trgovinah in ljudje, ki v tvoje zadovoljstvo prečkajo cesto kot humanitarni rešitelji. In ko v razvozlavanju situacije s pomočjo zemljevida, znova pritrdiš vijake svojega uma, postane razvidno, da sta moška v usnju ubrala lokalno bližnjico po makadamski cesti in privarčevala gorivo. In čeprav vedno bolj verjameš, da si vrnjen v zavetje varnosti in ideje o zaroti izgubljajo temelje, čeprav svet znova postaja lep in vreden komentarja, telo zakasnelo sprejema odrešenje, dokler pljuča ne zajamejo večjo količino kisika in srce zopet bije v krivulji povprečnega popotnika. *Kaj se je dogajalo s tabo? Ali sta te popolnoma zavedla ali*

si se pustil ujeti v lastno domišljijo? Nekaj časa traja, da lahko zopet razmišljaš v ustaljenem toku, medtem pa mož omara z istim nasmeškom ponudi drugo cigareto. Tokrat zadržiš njegov pogled, z roko odkloniš škatlico, in dvakrat, v univerzalnem jeziku, ponoviš odrešujočo mantro:

– Center – stop! –

Postaja ti vse bolj jasno, da so bile tvoje predstave plod naivnih stereotipov o balkanskih tipih, ljudskih opozoril na nevarnosti na tem področju, rezultat nezmožnosti sporazumevanja in naglušne tišine, ki je v tebi stopnjevala takšno interpretacijo dogodkov. Prihajal si k sebi in začel trezno razmišljati: *Morda si imel srečo, morda sta si med vožnjo premislila in si se jima zdel sumljiv, neuporaben ...* Še preden avto končno zaustavi na avtobusni postaji, ob srečnem slovesu pograbiš zguljen nahrbtnik na zadnjem sedežu, se zahvališ brez pretirane vljudnosti in, ne da bi pogledal levo ali desno, zdrviš na drugo stran ceste. Šele ko se iz varnostne razdalje obrneš, dojameš, da se ti ne more nič več pripetiti. Za šipami avtomobila, s širokoustnim komičnim nasmeškom, moža v usnjenih jaknah delujeta nebogljeno kot dva nedorasla otroka, ki si ju obdolžil po krivem. Čez teden na istem potovanju doživiš drugačno lekcijo v istem tipu avtomobila, ko brezskrbno sediš na prvem sedežu in gledaš obrise gora, ki se vzpenjajo, medtem ko na tvoji levi strani z obilico stavkov utruja italijanski voznik, ki že debelo uro, med zavoji po gorski verigi, v polomljeni angleščini, pripoveduje svojo zgodbo.

Mož ima blazne težave z izbiro jezikov, kajti več kot polovica njegovih vrinjenih italijanskih besed ti ostane skrivnost, medtem ko v nekakšni dremavici naknadno obdeluješ njegove angleške derivate, da bi iz njihove surovine pridobil razumljiv artikel. Hipnotiziran od vročine ne razumeš nasprotja med njegovim oblačilom in modelom avtomobila, v katerem pogrešaš edino klimo. Eleganten in porjavel tridesetletnik v obleki Hugo Boss se trudi, da bi med vožnjo nad prepadi odkril smisel svojega življenja, s čimer močno sočustvuješ. Med številnimi informacijami, ki avtomatično prihajajo iz ust, razločiš le to, da je trgovski potnik za neko modno hišo iz Milana in da je tam vse lepo ukrojeno. Nekajkrat v svojem jeziku prekolne grško pokrajino: *Da, vse je treba povedati, človek ne sme zadržati ničesar zase, to je njegovo poslanstvo ...* Zanj si indijski jogi, ki vsake pol ure pritrdi in prikima njegovi brbljavi in emocionalni drami. Voznik je človek, pred katerim dobiš občutek, da si razumevajoč duhovnik, prva oseba na Zemlji pred njegovo mamo in volanom. Medtem pa v redkih obdobjih tišine in miru med vožnjo, ponavljaš imena grških bogov, kar je bolj kratkočasno kot njegov smisel za humor. Upaš, da moški

nima kakšnih nagnjenj, saj njegov preveč dobrotniški izraz in feminilen govor vzbujata sumljivost, ravno toliko kot njegovo povabilo na pijačo v menzi, ki se je znašla ob cesti.

Medtem ko ga opazuješ s stola, pravzaprav obžaluješ, da mora človek na drugi strani prenašati tako dolgočasnega štoparja kot si, ki mu je na trenutke dovolj le gledanje in poslušanje. Sedita v povprečni menzi s tipično grško hrano, ki jo polnijo delavci, tovornjakarji in nekaj naključnih tujcev, ki so uporabili to bogu zahrbtno cesto. Obrnjena sta drug nasproti drugemu in mož vročično razlaga svoje poglede na ženske in oblačila, krili z rokami in vzporedno bere jedilnik. Tvoje vedenje poskuša biti na ravni povprečne prijaznosti in usklajeno s predstavami simpatičnega avtoštoparja, ki ga kljub splošni indiferentnosti ne utrujajo zgodbe naključnega sponzorja. In ko srkaš limonado in gledaš čez njegova ramena v črnogledga moškega v delavski obleki, ki sedi v kotu pri svojem kosilu, gledajoč v tvojo smer, opaziš željo po komunikaciji. Mož najprej nedoločno pokaže naj se mu približaš, previdno usmerja tvojo pozornost, in končno, z očitno kretnjo kazalca pokaže nate. Ozreš se nazaj, da bi preveril, če je po naključju kdo za tabo, in spoznaš, da so njegove kretnje namenjene le tebi. Sprašuješ se, ali je kaj na tvojem obrazu, morda kakšen oljni madež, ali luknja na tvoji majici. Še vedno ne razumeš tujčeve poteze, ko v svojem vidnem polju še vedno držiš Italijana, ki navdušeno razlaga, da ve, kje je Slovenija, da pa nima pojma, kje je Ljubljana, in še vedno strmiš v moškega, ki te poskuša z nekakšno kretnjo previdnosti priklicati k sebi. Tako mineva čas ujet med Grkom in Italijanom.

Medtem sosed dobi svoj krožnik in se končno umiri, dokler ne udari val stavkov, ko se njegov okus privadi na hrano. Retorični agresor postane urnejši, ko s svojimi usti žveči in izvaja stavčne akrobacije. Nedolgo potem zapustiš stol in odideš v smeri toaleta, kjer se ustaviš pri moškem, ki sedi v kotu. Bolj ko ga opazuješ od blizu, bolj te njegov obraz spominja na neko znano osebnost. Še vedno strmo gleda in nazadnje odloži žlico v roki. Kos kruha mu še vedno štrli izpod prstov desnice. Ozreš se desno, da bi videl še njegove delavske kolege, med katerimi skrivnostni moški deluje kot duhovni vodja pri zadnji večerji. Nato se obrne k tebi in spregovori v nenavadno razumljivi nemščini, da je Italijan, s katerim sediš, mafijec in zelo nevarna oseba, ki so ga obtožili že marsičesa, in da se ga moraš takoj izogniti, dokler ta možnost še obstaja. Njegove besede prihajajo k tebi kot kazen in najprej pomisliš, da se je nemščine naučil kot sezonski delavec, kar je značilno za Grke. Medtem ko strmiš v njegov mrtvo resen obraz, za hip podvomiš o verodostojnosti njegove izjave, se ozreš po njegovih kolegih, ki žvečijo hrano, kot da bi čakal na krohot

celotne skupine, potrditev lokalne šale, ki bi razelektrila ozračje in iz dogodka ustvarila objekt posmeha. Zgodi se nasprotno in skupina vrne tuš hladne tišine, ki jo spremlja plaz resnih, zdelanih delavskih pogledov, drsečih po tvoji šarenici. Razločno slišiš, kako je minutni kazalec kot po maslu zdrsnil za črtico navzdol. V hipu se ti odvrti film za nazaj, in medtem ko še vedno kot lipov bog stojiš na sredini restavracije, ti ni nič več jasno, razen to, da znova plačuješ davek za balkanske avtoštoparske poskuse. Čutiš le krila velikega ventilatorja, ki hladijo kaplje na vratu in težko majico na hrbtu, ki se je napojila z zadušljivo resničnostjo. Potem se spomniš, da je tvoj nahrbtnik z vsemi stvarmi in s kamero še vedno v zaklenjenem avtomobilu.

Še vedno stojiš na istem mestu in gledaš v delavca, obrneš se v levo in opazuješ Italijana, ki se baše s hrano, in se ne moreš odločiti, komu zaupati. *Kam z zaupanjem?* Natakark hodi mimo in šele tedaj opaziš, da se ves čas spotika ob tvojo postavo, ki lebdi sredi restavracije, medtem ko misli ne znajo najti poti do pametnega zaključka. Osupel kot figura z bizantinske freske, stojiš med dvema tujcema. Če ti prvi namiguje, da se takoj poberi, drugi, uglajen moški obljublja prijazne besede in direkten prevoz do gorate Meteore. Vse to premlevaš, dokler se ne znajdeš v toaleti, da bi si osvežil obraz in z robcem nekoliko odgnal vročino za vratom. Dopoveduješ si, da je strah samo prehodno čustvo, ki izgine, in da nimaš utemeljenih razlogov za paniko, ob tem pa posumiš, da so se te delavci privoščili za zabavo. Vrneš se v smeri restavracije in še enkrat ošvrkneš moškega, ki ti je prodal laž ali resnico o nekakšnem mafijem morilcu in ki se brez vznemirjenja posveča vsebini na svojem krožniku, kot da bi se pretvarjal, da se nista nikoli pogovarjala. Nekako nagonso se sesedeš za šank in zgolj zato, da odložiš natakarkjeve poglede, naročiš pivo. V trenutku ti postanejo vsi dogodki odveč in niti stvari v nahrbtniku te ne skrbijo več, četudi je v njem zapakirana povsem nova kamera, za katero si odštél premoženje. Medtem ko natakark opazi tvojo odsotnost in utrujenost, še bolj pa nervozne poglede, ti dokončno presede vse natolcevanje, namigovanje, prikrito in odkrito opozarjanje. Ko situacija postane kočljiva, lahko stvari še gredo samo navzgor.

Med požirki piva, ki z žgečkljivimi mehurčki polzijo po grlu, preklinjaš svojo odločitev za štopanje in z njimi povezano mešanico balkanskih posebnosti ter slučajnih sadistov. Ob tem čutiš težo švicarskega noža v žepu, ki ga uporabljaš zgolj za odpiranje konzerv in lupljenje sadja, pacifističnega noža, ki ti ne daje občutka varnosti. Ko pogledaš proti mizi, kjer sta sedela z lepim Italijanom, opaziš, da je stol prazen. Ko se opogumiš in približaš mizi, ugotoviš, da njegovih stvari ni več, dokler ne dojameš, da

je plačal tudi tvoje kosilo, ki je ohlajeno ostalo na mizi. Ko ti pogled zdrsi pod mizo, opaziš tudi odložen nahrbtnik, prav takšen, kakršen je bil prej, in pomisliš, da uvidevnost in poštenost za Italijane nista ravno značilni. Z očmi poiščeš tudi natarja, ki za pultom brezskrbno toči pivo, in znova ošvrkneš delavca, ki pomežikne ter se zmagoslavno nasmehne. Nekaj starejših moških z neprizadetimi obrazi antičnih filozofov boljši v tvoji smeri. Nekateri izmed navzočih, ki prihajajo iz neke druge dobe, žvečijo tobak in strmijo vate, kot da skenirajo tvoje misli. Naročiš si kozarec vode in skozi okno restavracije nepremično zreš v grško pokrajino. Tudi tukaj stvari niso vedno takšne, kot se kažejo na prvi pogled. V tolažbo si priznaš, da si po testnih preizkušnjah postal že upravičeni del moške balkanske družbe, ki se je razvnela ob šanku.

Bilo je po vrnitvi istega davnega leta, ko je vročina še vedno trepetala v svetlobi in je zunaj, pred hišo, stal bel renault 4, letnik 92. Prav takšen, kakršen stoji tukaj pred tabo na smetišču kot nekakšna izgubljena in ranjena žival. Egejsko morje je še vedno dišalo v njem, ko si potipal za volan in objel prestavno ročico. Od tam se je skozi pravokotne šipe razpiralo ukrivljeno nebo, drugačno od modrine, ki jo ponuja to jutro. Predvsem manj skrb vzbujajoče. Bil je prvi avtomobil, ki si ga resno uporabil, dokler ni njegova karoserija po letih končala prav na tem odpadu. Prvi avtomobil, v katerem ti ni bilo treba biti več opazovalec. Gledanje z zadnjega sedeža in s sovoznikove strani je nadomestilo gledanje naprej, v nekaj točk, ki se kot tarča pojavljajo pred očmi. Gledanje naravnost in včasih tudi v vzvratno ogledalo. Čeprav se z vožnjo niso končali čari opazovanja pokrajine, poslušanja usod med deževnimi nalivi, ki so jih komaj dohajali počasni brisalci, smeh v mrzlih zimskih nočeh, ki se je kotalil kot velika snežna kepa navzdol po hribu, sta se pojavili nekakšna odgovornost za varnost in predvidevanje dogodkov. Promet kot vrsta zakonov, ki uravnavajo premikanje iz enega kraja v drug. Nekakšna vaja za urjenje tvojega duha in prilagodljivosti. Branje prometnih znakov kot nekakšnih znamenj, ki naj bi kazala, kaj se skriva za naslednjim ovinkom.

Njegova kolesa so drvela čez reke, po dolinah s hmeljem in ostrih gorskih cestah, pod katerimi se je kamenje kotalilo v globok prepad. Obtičala so v gozdu na sredini potoka, medtem ko je skozi njegovo podvozje šumela srebrna voda. Veter pod rjastim dnem je v zrak dvigoval liste in jih odložil na rob cestišča. Nekakšna skušnjava po hitrosti je izžarevala iz te preproste, škatlaste oblike minimalističnega zaboja na štirih kolesih, ki je v nasprotju z vsemi zakoni aerodinamike. Njegova notranjost nima ničesar opraviti z zakoni udobja in je najbolj primerna za raznašalce mleka, kmete, ki prevažajo izdelke, in študente. Namembnost, ki je v nasprotju s tem,

kar zadeva ponuja. Nekateri so rekli, da je prestar in prepočasen, drugi so govorili, da je premajhen in prepoceni. Na avtocestah je ob odprtem oknu in s kaotičnim vetrom, ki ni znal najti izhoda iz notranjosti, prehiteval beemveje, mercedese in ferrarije, medtem ko so vozniki na sosednjem pasu zaskrbljeno odkimavali. Večinoma zaradi vznemirljivih mladostnih pogledov, rok, ki so vihtele v zrak in razlike v letih navzočih v vozilu. Ljubezen je bila takrat večja od rdečih kamionov, ki so švigali mimo, in neizmerni želji zavzeti neki prostor in dospeti na cilj sta presegali številke na števcu. Včasih pomisliš, da je bil avtomobil, ki so ga držale na cesti skupaj le tvoje misli. Skoraj nikoli se ni pokvaril niti stal v garaži. Pogled na odpad vzbuja občutek, kot da bi avto umiral, a skušnjava sesti v vozilo še vedno obstaja. Nekateri dogodki so bili primerni, da so se pripetili samo v avtomobilih znamke, kot je renault 4.

Ivo Svetina



Nove pesmi v prozi

Psička

Moja psička je podobna mojemu očetu, še zlasti, ko zeha. In se ji samodejno odpre gobec, beli zobje zasijejo v vonjiv zrak in se jezik sprva iztegne, nato pa zakrivi navzgor, kot bi hotel oblikovati zrak, dišeč po majskih cvetovih. Guba sredi čela je značilna za mojo psičko, ko se nehote preda svojim nežnim vzgibom, prihajajočim iz davne, pradaвне preteklosti, od njenega in vseh njih deda – prapsa *tomarctusa*, o katerem sem pisal, ko sem bil še mlad in je moj oče, vzvišen in eleganten – četudi skromen v svoji vladarski drži – v zgodnjem popoldnevu zahteval več zraka in zazehal, da mu je sedaj moja psička skorajda preveč podobna.

A ko me pogleda, psička mila, je v njenem čokoladnem pogledu toliko moje matere, da se zdrznem, odložim kozarec in se zamislim nad svojimi nekontroliranimi asociacijami: koga pravzaprav hočem videti v bitju, ki se mi je omamljen od mojega vonja, popolnoma podredil, kot sem se jaz začel opijati od njenega grenkobnega vonja, skoraj žarke maščobe, s katero je napojena njena dlaka, ali ušesnega masla, ki jo nenehno draži, da hvaležna nagne glavo in pusti, da moj prst prodre v njen sluhovod in pomiri mravljinke, ki jih povzroča strujoče ušesno maslo.

Nič ne skrbi, bitje kosmato, moj oče in moja mati sta, zdaj, ko sem sam in se lahko samo še s pomočjo partenogeneze delim in nadaljujem naš rod ...

Dolgo umiranje mladega slona

Šel je na pot, ušesa večja kot jezerce sredi oaze, krog nje pa strpen, zlatast pesek, in cela čreda velikanov, s težkimi nogami, da se je tresla zemlja in napovedovala novi vek, ko so se odpravili prek Kalaharija k morju: oče slon in mati in njene odrasle sestre in mladiči, ki jim bodo okli zrasli šele čez tri jeseni. Pot je dolga, ne štejejo je z dolžino, ne z nočjo, ki zapre dan in z dnem, ki razpara trebuh brezzvezdne noči, ampak vsak korak štetje – kot takrat, ko še puščava še ni imela imena. Korak za korakom, drhtenje zemlje brez potresa in drobne ptice, ki se še niso skuhale v vrelem zraku, da skrčil in ni večji od dlani temnopoltega lovca, ki že oblizuje kopje, da poleti ... Korak za korakom, ušesa do peska in pesek v ušesa, da že sliši, novorojeni, valove oceana, kamor gre, v senci stebrov svoje matere in njenih odraslih sester. Vimena, temna in zgubana, a sladka in tanka, kot mehur polnočne ribe napihovalke, se zibajo v sladki materinski senci in mladič stopa pod oblaki blaženosti, ki je začetek njegovega veličastnega življenja.

A pot je vse bolj peščena, celo ponoči žge in ušesa so se že naveličala valovanja oceana, ki ni narejen iz vode, ampak iz žeje, žeje, saj materinega mleka je vse manj, četudi se seski že vedno zibajo, kot bi bili sladki grozdi.

Še pred zoro, še preden se nebo raztrga in se tekoče zlato zlije iz naročja noči na zapuščeni kontinent, se slonji mladič v stebrišču ženskih nog, ogleduje naokrog in v očeh mu že tlijo tekoči plamenčki, tisočera sonca, sulice, pomočene v kri ubitih vladarjev njegovega rodu, ki je tisočletja stresal kontinent, da se je pesek usipal z nebes, prek oblakov na zemljo, kamnito in mrtvo.

Luna je že dvakrat povrgla, valovi se že dvigujejo skoraj do oblakov, samice so že zavohale slanost oceanskega zraka, vodnik, star in mogočen in pepelnato siv, je že preluknjal nežnost otroškega oceanovih otrok, igrajočih se na zahodni obali, ko je mladi slon že tonil: tonil v žejo brezdanjo, v utrujenost, sestro smrti, srce je udarjalo kot kladivo na bobne sredi bušmanske vasi, ušesa so samo še pometala po brezbriznem pesku, rilec pa je hlepel po materinskem grozdu, po sladkosti, iz katere je pred manj kot mesec dni padel na požgano travo savane.

Nikdar ni dosegel obale, nikdar zavohal slanega zraka, njegov rep se ni nikdar poigral z rakovicami, plazečimi se na meji oceana in kontinenta. Zgrudil se je v edini senci Kalaharija in to je bila njegova kraljevska mati, ki ga je iztisnila iz svoje maternice, ko je bila luna še tanka in se je čreda slonov napotila prek puščave k oceanu.

Na robu prepada

Na robu prepada iztisnem še poslednjo besedo, da z njo izmerim globino: padec se nikdar ne bo zgodil, saj ... Ali pa se bo, saj me globina, temnozelen dolina, poseljena s zdravimi pastirji in v miru prežvekujočim govedom, z lesenimi hišicami s polknicami, na katerih so izrezljana trdosrčna srca, nenehno vabi: sem vrtoglavi pohodnik v gore, ker si tam obetam nagrade za muko, preživeto v kamnitih blodnjakih. Vrisk in redek zrak, da pljuča hlastajo po sinjini. Četudi sem v Ojdipu premnogokrat prebral o breznu, ki pride na koncu, ne verjamem, da bo tedaj konec, ko na nemočnih krilih poletim. In bo vse, kar bom tedaj lahko izgovoril, donosil v ustih, le kepa slin, smrdljive slin, da se žival že prebuj, saj voja nekaj, kar se vedno pojavi tik pred koncem.

Iris in lilije

Čas, ko iris bile so lilije, bil je mlad, krepak. Podobe nad njim sijajne, manieristične sicer, a kljub temu zastrupljajoče čute, še zlasti "razmišljujoče/misleče oko". Zavrnila ne bi Marija tudi svileni cvet, temnovijoličen, če kdo, ki ne bi bil angel, bi ga bil položil pred/pod vznožje njene halje, pod katero se je rojevalo tisočletje in še eno, ko ženskam ime bo po rodnici božjega sinu. A v cvetu, ki bil je iris in ne lilija, pljuskalo je malo morje opojnega vonja: kot da bi meč presekala zbor dišavnic in bi se arije dvignile visoko pod nebo. Odete v skoraj prosojne halje so hodile rože vzdolž poti, tlakovane s krvavečimi podplati, in senca jim je prekrivala čela, rahla kot komaj rojenih. In kako, le kako naj bi vedel, da so podobe, roseče z neba v moj zvezek, podobe bitij, ki nikdar niso živela, četudi bolj resnična od vratarja v Raffaelove Stanze! Saj rodil me je čas, četudi ni bil ženskega spola, ki me je doжил z velikimi besedami, težkimi kot klade na dnu doline, po kateri se vije pot v Delfe. In še z večjimi dejanji, ki jih je mati, mogočnejša od Marije, obnavljala sredi noči, razsvetljene z neštetimi dekliškimi ramami, obrazi, dlanmi. Da ni bilo treba prižgati nobene, prav nobene zvezde.

Slepec

Stopil je iz svetle hiše, s turbanom teme na glavi, gospodar noči, Hipnos, in za njim se je vlekla sled, polžja sled, ki ga je oblekla v črno igro ljubezni. Mlad bes je dremal za poroženelimi vekami, da je kri, tanek cvetni listič, stokala v primežu odmirajočih mišic. Ves v škrlatu, da so se umikali pred njim, saj bil je najmogočnejša svetilka, šel je svojo pot, s pečatom, vžganim na prsih, proti grmom, v katerih spali so slavčki in škrjančki. Podoba se je izluščila iz teme, podoba s palico v desnici, da je lahko vedno potrkala na oviro na poti pred slepčevimi koraki. Palica je zvesto sledila sledi, vtisnjeni v kamnito pot, vohala vonje, ki odluščili so se od njih, ki tod so že šli – z očmi v dlaneh, kot da stopajo proti mizi darovanja. Védenje slepega je brezdanjo: v njem so poiskali zavetje vsi véliki umi, prestrašeni, skoraj od groze okamneli, da bi jih nekega zgodnjega jutra, ko naj bi dan potrkal na kamnito blazino, tema ne privila na svoje mogočne prsi.

Pijani ptič

Zakaj piješ, ptič neumni? Zakaj zalivaš svoje grlo z žganjem? Zakaj brišeš svoj spomin, da se samo tvoje perje leskeče ob prvi rosi. Zakaj, povej, bitje drobno, saj ni večnost tvoje nebo in tudi tebi je usojen padec, strašni padec kamna na zemljo. Četudi bi posnemal Simona Čudodelca, bi se ne izognil raztreščanju na neki prašni poti, eni od premnogih, ki so prepletale starodavno Samarijo. Zapoj, če ne znaš odgovoriti! Tvoje žvrgolenje mi bo pomagalo, da bom doumel tvojo željo po opijanju, ptič mili, moj edini, saj nikdar ne bom pozabil tvojega lepo oblikovanega teleščka, z rdečkastimi prsmi in modrikastimi peresci v repu.

Pijem, gospod moj, ker je moja noč razsvetljena z njo ... z njenim skoraj mulatskim obrazom, očmi tako vlažnimi, ovita v vonj znoja, saj njen prostor je tudi sredi zime pregret, napojen s toploto njenih stegen ... In njene dlani ... dotaknile so se mojega srca, ne da bi me ranila, ne da bi me poškodovala, mehke, bele, prepredene s potmi, kot tistimi v starodavni Samariji, nad katero se je moj rod vračal na sever, v zavetje zelenih krošenj ... In videl, videl sem jo, golo ... ne samo jaz, ampak vsi ... in zdaj sem zastrupljen z njenim trebuhom in prsmi in s kodrom, ki je narisal modrikasto senco na njeno ramo ... ob njej pa ogromno hladne vode, da sem stal na robu oceana in si ogledoval prostranstvo, da si ga nihče mojega rodu še ni zamislil.

Zato piješ, ker te je očarala, ki jih je toliko, kot šteje tvoja jata? Te je zvabila v svoje kletke, četudi ne zlate, pa vseeno dragocene, saj krog njih je obesila svoje svileni perilo, metulje iz Južne Amerike in školjke z dna najplitkejšega morja, nič globljega, kot so njene pazduhe, ko se zlekne na hrbet in se prepusti ... ?

Pijem, ker samo tako lahko pojem, kot da se ni nič zgodilo, gospod moj ... in marsikdo mi še prisluhne, četudi ne ve, da je bila moja pesem nekoč drugačna ... da se je znala vzpeti visoko v pomladanski večer, v nebo, pod katerim ni bilo zraka, ampak medena snov, skoraj pregosta, da bi se dalo leteti ... Že sem skoraj pozabil nanjo, noči so postajale temnejše, jaz vse težji, da sem le ždel v rožnem grmu in sanjal o mesečini ... bil je čas spokoja in jasnih misli in žvrgolel sem, še preden se je zdanilo ...

Molk

Poslal sem ji svoje pesmi o psu in Perzijci, ki pisal sem jih neko ne tako davno zimo, ko pes bil je še otrok in Perzijci sami mojstri: s čašami vina v rokah, z nagnjenimi turbani, potemnelih od potečih se čel, rože pa so bile skoraj kot ženske: njihovi cvetovi rožnatih lic in beline kot zobje, ko se zagrižejo v ljubljeno meso. Nato sem čakal, kot je nemara čakala tudi ona, vendar na nekaj povsem drugega, o čemer je vedelo le njeno srce. Mislil sem si, da jo bo kakšen verz ganil, da bo pozno ponoči bila kot Julija, ki je Romea ugledala v spečih vrtnicah: in si rekla, zna, res je, zna pisati verze, saj nekako tako tudi izgleda: ne kot moški pri šestdesetih, ampak kot pesnik. Že sem videl njene fine prste, drseče po rumenkastem papirju knjige, stih za stihom so se dotikale njene blazinice posušene tiskarske barve, dovolj elegantne tipografije, četudi ne izumetničene. Slišal, kako se njen karminast noht zaustavi pod besedo, da se papir rahlo vda pod ptičjega krila težo, in se v njenih temnih očeh – kar najbolj preprosto rečeno – zaiskri nekaj takega, polsolza ali le odblesk luči, umirajoče v kotu neuglednega bifeja – ko vidi, da je tam zapisana beseda – molk – nekaj, kar je zelo njenega in ne pesnikovega.

“Saj potem mi ni pa treba nič reči, nič odgovoriti, če je moje ime uvrstil med dragulje svoje ogrlice besed, potem me je povzdignil in povzdignjeni so odvezani kakršnekoli zahvale. Le poljubim svoje ime med njegovimi premnogimi besedami in odložim knjigo in končno zaspim, on pa bo – četudi na drugi strani mesta – mislil, da so se ga dotaknile, tako kot po predstavi Ojdipa, moje ustnice, prekrite z najtanjšo plastjo škrlata – kot bi bila žuželka na mesnatem prstu perzijskega pesnika.

Mesto

Nižje spodaj se je razprostiralo mesto, med okupacijo obdano z bodečo žico, pozimi prekrito z meglami z bližnjega barja, poleti okrašeno s premnogimi zelenečimi kupolami. Tu zgoraj sta se dve rahlo spuščajoči se ulici razširili v trg, od koder je vodila širša, četudi kratka avenija, na obeh straneh obdana s topoli, navzdol proti reki in trimostju, vodečem preko. Pogled navzdol je najprej zaobjel na desni strani mogočno palačo, zgrajeno na prelomu stoletja, četudi je izgledala starejša, vendar nikakor ne iz obdobja baroka, ki je v te kraje prišel s petdesetletno zamudo. Pročelje štirinadstropne stavbe je bilo temačno, a vendar je izžarevalo nenavadno mogočnost, ki si jo težko predstavljamo brez izrazitih poudarkov; med okni so se simetrično nizali vzorci, dopolnjeni z opeko skoraj pompejanske barve. Še najbližje vtisu bi bili, če bi zapisali, da je stavba vplivala na opazovalca, ker ga je spominjala na keramiko, recimo na vrče, ki so jih spretni prsti oblikovali v oljkini senci na kakem od jonskih otokov. Od palače, v kateri kot da ni nihče živel, se je spuščal navzdol opečnat zid, vrh katerega so stali skoraj mračni kipi: koga so predstavljali, je težko reči. Vsekakor so bile to človeške postave, moške in ženske, vendar ne atleti niti svetniki. Saj ko se jih je pogled samo dotaknil, so se – vsaj tako se je zdelo – počasi zavrteli in krog sebe ustvarili zlatasto meglico. Ob zidu so stale tudi ulične svetilke z umetelno izdelanimi kovinskimi stebri, žarnice pa so bile zakrite z mrežastim modrim steklom, ki je spominjalo na čebelje oči. A tudi stavba, pred katero je opazovalec stal, ko se je njegov pogled po levi ulici spuščal navzdol, je bila takšna, kakršne ni bilo mogoče najti v nobenem umetnostnozgodovinskem učbeniku niti v najpopolnejši enciklopediji evropske arhitekture. Kot da bi pagodo odpeljali iz kakšnega mjanmarskega pragozda in jo postavili v to srednjeevropsko puščobo, pri čemer bi jo nekoliko prilagodili ne le podnebjju, ampak tudi senzibilnosti tukajšnjih prebivalcev.

Najbolj presenetljivo pa je bilo dejstvo, da v pogledu opazovalca, naj je bilo jutro ali maj, večer ali november, ni bilo zaznati nobenega človeka, meščana, stanovalca teh stavb in palač. Celó za mogočnim opečnatim obzidjem v levi oziroma zahodni ulici je bilo čutiti le tišino: težko, strašno. In četudi sta bili tako vzhodna kot zahodna ulica tlakovani s prelepim sivozelenim granitom, po njiju niso odmevali koraki. Nikdar. Pa vendar je bilo vse tako narejeno, zgrajeno, skovano, tlakovano, vzgojeno, urejeno, da bi si človek samo želel, da bi tam vladalo neko prav posebno, morda bolj plemenito življenje, ki ne bi streglo razvadam svojati, stanujoče nižje spodaj ...

A kljub vsemu je vedel, da tam stanuje ona. Vse bolj prepričan je bil, saj je iz njegovih sanj odhajal tja gor.

Poslednja večerja

Nikakršno naključje ni bilo, četudi ni bilo tako zapisano v konstelaciji zvezd v tistem letnem času na severni polobli, da so se, komaj se je zvečerilo, za omizjem zbrala bitja s človeškimi telesi in živalskimi glavami: medved, volk, maček, orel, kos, slavec, vrabec, jež, zajec, petelin in jelen in še jazbec. Sedeli v polmraku in prijetno kramljali, obračajoč glave enkrat v desno, drugič v levo, kot da bi ravnokar stopili s sten egipčanske grobnice. Zajec ob ježu, vrabec ob medvedu ... Vse je kazalo, da nekoga čakajo. Ko se je stemnilo in so se same od sebe prižgale sveče, da se je namizni prst zalesketal kot z novim snegom prekrito pobočje, se je kos držal najbolj imenitno, saj je njegova črnina ob snegu prta postala še bolj dominantna. Poleg svečnikov, na katerih so drhtele sveče, ni bilo na mizi ničesar, četudi je bil čas večerje in so se človeška bitja z živalskimi glavami zbrala le zato, da skupaj povečerjajo. Ura je tiho tekla, kazalec opisoval vedno enak krog, četudi je vsak krog pomenil, da čas neusmiljeno mineva, da ga je vedno manj. Na ozadju, pred katerim je bilo omizje, je prekrivala mediteranska pokrajina, gričevnata, posejana s cipresami in podeželskimi posestvi. Čisto v globini pa špičaste gore, gole, ostre kot čekani tistih, sedečih za omizjem, ki bi jim z vso upravičenostjo lahko rekli – zveri.

Vse bolj je bilo jasno, da sedeči pričakujejo nekoga; njihov klepet je zamiral, zajec je postajal vse bolj nestrpen, vrabec nadležen sosedoma, petelin pa je sklonil glavo, saj je bilo do zore le še nekaj kratkih ur. Tudi volk je spodvil rep in gobec naslonil na levo taco. Orel pa je, tako se je zdelo, že kar nekaj časa dremal, saj njegove rumene oči so prekrile veke in jež se je počutil nekako bolj mirnega in sproščenega.

Tik preden se je končal dan, pravzaprav preden se je noč prelomila na dvoje, saj v zvoniku, narisanim na južnjaški, nemara italijanski pokrajini, je odbila polnoč, so postajali ljudje živali vse bolj nestrpni. Sedaj bi vendar že morala priti, zver nad zvermi, njihov gospodar, kralj živalskega kraljestva. Da jih nakrmi s svojim mesom, da jih odčrpa s svojo krvjo. Nekako v isti uri je grof Lev Nikolajevič Tolstoj bos hodil po rosni travi svojega posestva v Jasni Poljani.

Tanja Ahlin



Vrstice med leti, vrata v dom med presledki

I. Moral si se zgoditi

Po več letih sem si znova nadela majico,
ki si mi jo podaril
ko si iz omare vlekel
poslednje ostanke neke zgodovine.

In potem,
 po sedemnajstih odhodih
 po enaindvajsetih državah
 po petnajsttisočih kilometrih
 in triindvajsettisočih morskih miljah
 po pismih, prešteti z obračanjem bokov v smeri
 tvojega sprehoda po pročelju sonca
pokličeš
in od tebe me ločita dva koraka
in pritisk na rdeči gumb za predvajanje spominov.

Tvoja dlan, potujoča po mojem pogledu,
je skorajšnja pasja vrvica
in opomin, da si v resnici
vedno nekoliko ostajal doma.

II. Vedno si nekoliko bežal od doma

Jasno je bilo, še preden sva skupaj lovila
ovinke mimo zakoličenih prebliskov,
mimo igralnih kart,
ki so drugim štrlele izza rokavov, ušes in jezika.

Za tango sta potrebna Dva,
si rekel.

Tisoč let že
Zemlja pleše
in ti z njo
in jaz

skozi neskončne odtenke zelene
v bolivijskem pragozdu,
skozi marmorno bele školjke
andamanskega otočja,
skozi prozorne objeme
kubanskih plesalcev,
skozi dvolične postave lišajev
ruske tundre,

in vse ceste
in celo –

s pomanjkljivim zakladom besed,
z nedokončanimi vzorci življenja,
s polovičnimi citati filozofov,
z nedodelanimi koncepti literature –

ti si plesal
in jaz sem se v mislih opotekala za teboj,
z dlanjo na vratih zasilnega izhoda,
prisluškujoč za tvojim poslednjim
izčrpanim izdihom.

III. In končno sva tu

Vrata v zgodbo si pustil nekoliko priprta,
smuknila sem skozi režo med vrsticami
in iskala prostor zase,
za sence starodavnih družinskih obredov.

Opeka in cement najine sobe
sta se stopila
pade sneg
pade maj

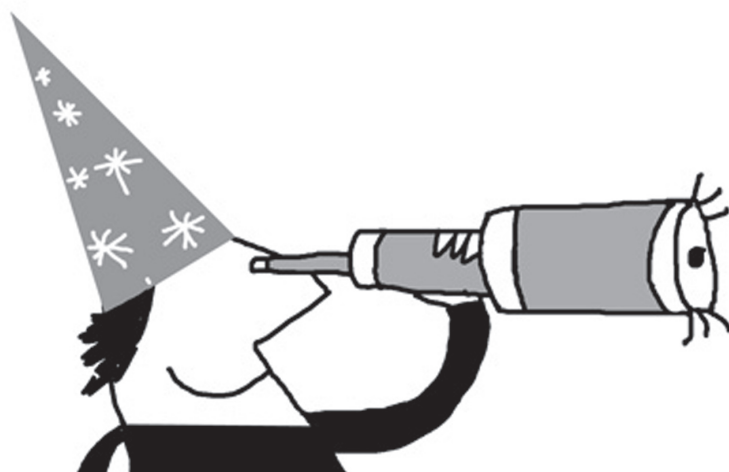
Danes ostajam, ne plešem,
moji boki se zibljejo le še v ritmu burje.

Med nama visi tanka brv presledkov,
čakam, da padeš vanje –
globlji so od morja, rek in potokov,
globlji od Zemlje, njene plitke skorje.

In bova skupaj obstala
v tej hiši iz besed
ne bova ničesar luščila navznoter
ničesar lepila navzven

in bova znova doma.

Tuja obzorja



Alenka Vesenjak



“Rad bi bil nekdo, ki je bolj srečen kot jaz.”

Ko rečemo “Thomas Mann”, se pri tem navadno tudi ustavi. Mann je eden od sinonimov za prozne vrhunce 20. stoletja, ki pri nekaterih odzvanjajo kot *Buddenbrookovi*, pri drugih kot *Čarobna gora*, spet tretji ga, predvsem po zaslugi Viscontijeve ekranizacije, povezujejo z novelo *Smrt v Benetkah*. Thomas Mann je institucija, o tem ni dvoma, ki pa je imela zaradi svojega obstoja številne talce; najbolj očitni so bili otroci. Thomas in Katia Mann sta imela šest potomcev: Eriko, Klause, Gola, Moniko, Michaela in Elisabeth. Če so ti kdaj na nemškem govornem območju v javni sferi zasedali bolj ali manj pomemben položaj oziroma bili v določenih življenjskih etapah deležni vsaj tračarske pozornosti (in naj bo v tolažbo, da je trač mogoče interpretirati tudi kot poslednje, čeprav nelepno zanimanje za sočloveka), so slovenski javnosti skoraj povsem neznani. Čeprav Klause Manna pred anonimnostjo rešuje roman *Mefisto*, ki je leta 1984 v prevodu Lada Kralja izšel pri založbi Mladinska knjiga, so drugi za Slovence, razen redkih mannovskih vznesencev, ostali na ravni brezimnežev.

Vedno le hčere in sinovi Thomasa Manna

Zaradi kratke zgodbe Gola Manna *Življenje študenta Raimunda*, ki je sploh prvi prevod katerega koli njegovih del v slovenščino, se bomo v tem zapisu osredotočili nanj, na Gola, preostale družinske člane pa zraven pritegnili le v primeru, da bo njihova omemba boljše osvetlila njegovo življenjsko pot.

Thoman Mann je v svoj dnevnik, s katerim je delil vse, na nekem mestu zapisal, da človek, kakršen je on, ne bi smel imeti otrok. Razlagi za takšno brezprizivno izjavo sta vsaj dve: prva zadeva njegovo homoseksualnost,

ki bi ga, če bi jo javno izrekel, najverjetneje vodila po kateri drugi, nedružinski poti, druga – ki nas tukaj bolj zanima – pa odkriva vse frustracije, ki jih je kot avtoritativna pisateljska in očetovska figura prizadejal hčeram in sinovom. Ne glede na to, kako so se trudili, da bi se izvili iz primeža njegove slave, vedno so bili le potomci slavnega očeta. Erika, igralka in novinarka, hči slavnega očeta, Klaus, pisatelj in novinar, sin slavnega očeta, Golo, filozof in zgodovinar, sin slavnega očeta, Monika, ki dolgo časa ni vedala, kaj bi sploh bila, nazadnje pisateljica, a zmeraj hči slavnega očeta, Michael, violinist, sin slavnega očeta, Elisabeth, najprej glasbenica, a po prepričanju staršev dekletom ni dano, da bi ustvarile glasbeno kariero, zato je svoje poklicno življenje posvetila oceanografiji. Na podlagi pričevanj je od vseh otrok le Elisabeth odšla Onstran brez zamer in razočaranja, da ji je bilo življenje ukradeno, ker je bila – hči slavnega očeta.

Res je, da je bila vsem otrokom Thomasa in Katie Mann prirojena usoda v senci velikega Čarovnika, toda nezanemarljiv je podatek, da otroci niso uživali enakovrednih starševskih simpatij. Erika in Klaus Mann sta bila najstarejša, najbolj povezana. Erika je imela na očeta velik vpliv, sploh, kar zadeva njegovo antinacistično in migracijsko držo. Klaus je v očetu vzbujal delni ponos zaradi pisateljske nadarjenosti, a hkratno nelagodje, saj ga je s svojim odprtim gejevskim življenjskim stilom spominjal na vse, kar je bil tudi sam, le da je ostal "v klozetu". Sledi Golo, ki ga po prepričanju staršev že v otroštvu niso zaznamovale kaj prida prikupne lastnosti: lažniv, vzkipljiv, trmast. "Človek si ne more kaj, da ga ne bi sovražil," je zapisala njegova mati Katia. V starostnem tandemu z Golom je bila Monika, ki je šla s svojo večno užaljenostjo in izgubljenostjo vsem (razen nemara Klausu in Elisabeth) nemalo na živce. Najmlajša sta bila Michael in Elisabeth. Če je prvega Thomas Mann skorajda prezrl, je bil toliko bolj navdušen nad najmlajšo hčerjo. Kot je priobčil v dnevnik, so se mu šele ob njej končno prebudila prava očetovska čustva.

Otroci se Thomasa Manna spominjajo kot odmaknjenega družinskega člana, zaradi katerega je morala v hiši vladati tišina. Da bi do očeta gojili pristna čustva pripadnosti, se ne spominjajo, saj jim nikoli ni pustil blizu. Čeprav sta Klaus in Golo na več mestih zapisala, kako bi si želela, da bi oče umrl, je Golo leta 1955, ko je vendarle nastopil trenutek očetove smrti (Klaus je šest let prej podlegel prevelikemu odmerku uspavalnih tablet), zapadel v še eno svojih nizkih razpoloženjskih stanj. Toda, bistveno, šele po letu 1955 je napisal svoja ključna zgodovinska dela.

Golo Mann pred in po *Raimundu*

Golo Mann se je rodil 27. marca 1909 v Münchnu. Kot rečeno, je veljal za težavnega, lahko bi rekli nesimpatičnega otroka ihtave in zamerljive narave, ki jo je najbolje od vseh razumel Klaus Mann. Za Gola je bilo v več pogledih določujoče njegovo dijaško bivanje v Salemu, nekdanjem cistercijanskem samostanu, ki je združeval šolo in internat. Tu je vladala asketska, malodane špartanska vzgoja, ki je temeljila na telesni aktivnosti. Golo se je izkazoval zlasti kot odličen tekač na 100 metrov, v te čase sega tudi njegova poznejša privrženost naravi, svežemu zraku in pohodništvu.

Svojih nekoliko zoprnih lastnosti se Golo ni znebil niti v Salemu. Vrstniki so ga klicali "mali hudič", ki je pred raznovrstnimi oblikami družabnosti dajal prednost branju lirike. Pri sošolcih je s svojo resnobo in cinizmom kljub vsemu vzbujal spoštovanje; veseli so bili, če jim je naklonil svoj čas. Zaradi njegove bolj ali manj očitne privrženosti dečkom, in ne deklicam, ter zaradi številnih živčnih izbruhov je bil obisk psihiatra neizogiben. Golo je bil, čeprav je očitno odstopal od norm, pripoznan kot benigni. Dodelili so mu ločeno posteljo, njegovo šolanje se je lahko nadaljevalo.

Golo Mann se življenja v Salemu spominja kot obdobja prvih neuresničenih ljubezni, a kljub temu blaženih stanj, neskončne sreče, ki jo je občutil kot igralec v dijaških gledaliških predstavah, očaranosti z zgodovinskimi liki, kot sta Gentz in Wallenstein, prebiranja in učenja pesmi na pamet, kar je ostala njegova velika strast ... in temnih dni, polnih depresije, malodušja, ki se ju ni rešil do konca življenja. V to obdobje sega deloma tudi njegova mladostniška zgodba *Življenje študenta Raimunda*, a o njej pozneje.

Po maturi je Golo najprej krajši čas študiral pravo, nato filozofijo in zgodovino. Iz Hegla je diplomiral pri Karlu Jaspersu. Od vseh Mannovih otrok je prav Gola, poleg Monike, najbolj preganjalo iskanje svojega lastnega mesta pod soncem. Minila so dolga leta, ki jih je zapolnjeval s številnimi selitvami po vsem svetu. Bil je gostujoči profesor na več univerzah, še posebno je bil priljubljen med ameriškimi študenti. Vabil jih je na večerna pomenkovanja na dom, pili so vino, kadili ter izmenjavali mnenja o umetnosti, zgodovini in aktualnih družbenopolitičnih razmerah. Golo se je sicer zagledal v katerega od svojih študentov, a največkrat dlje od občudovanja kljub Klausovim nasvetom ni prispel.

Vseskozi je bil Golo v tesnem stiku s Katio Mann, do katere je gojil silno intenzivna čustva, med ljubeznijo in sovraštvom. Kadar je prevladovalo zadnje, se mu je zdela sadistična, robata, povsem nezmožna topline. Tudi

v času Golovih depresivnih obdobij, v katera sta ga še globlje pahnila alkohol in optalidon, pomirjevalni analgetik, takrat zelo priljubljen v višjih slojih, so ga starši potisnili vstran, njegovo pritoževanje pa je dokončno poteptala sestra Erika, ki je bila v izražanju svojih mnenj vedno zelo neposredna. Golo je namreč, ko je bil še posebno na tleh, pogosto ponavljal, da bi prav lahko bil izjemen pisatelj, če le ... Erika je bila kratka: "Kdor lahko, ta stori."

Razen nekaterih kratkih zgodb gradita Golov opus esejistika in zgodovinske knjige. Veliko slavo je dosegel z *Nemško zgodovino 19. in 20. stoletja* (*Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*; 1958) in monografijama o Gentzu (*Friedrich von Gentz. Geschichte eines europäischen Staatsmannes*, 1947) in Wallensteinu (*Wallenstein. Sein Leben erzählt von Golo Mann*, 1971). Njegovi vknjiženi zgodovinski pogledi, ki jih je podajal v svojstvenem, prepoznavnem literarnem slogu, so bili odrešilna pot, ki ga ni povsem odpeljala od pisateljskega poklica. Golo se je v tem primeru rad naslonil na misel Paula Veyna, ki je zapisal, da je "zgodovina resničen roman z luknjami" – resničen, ker ne sme biti nič izmišljeno, roman, ker se ga pripoveduje, z luknjami pa zato, ker marsikaj ostaja neznano.

Pri zgodovinopisju je Golo Mann sledil metodi zoperstavljanja nacionalne zgodovine in nadnacionalnega pogleda. Verjel je, da prav zaradi vračanja nekaterih vzorcev zgodovina lahko postane ogledalo sedanjosti. Pri svojem pisanju je tako vztrajno iskal povezave med večnimi podobnostmi in posameznimi novostmi.

Na zgodovinski podlagi je Golo zgradil tudi povezovanje Nemčije z Vzhodom, in to že pred Willyjem Brandtom. Njegovo zavzemanje za "Ostpolitik", ki je najprej naletelo na val ogorčenja, ga je uvrstilo med skrajne levičarje. Nekaj časa je sodeloval z Brandtom, nato sta se mnenjsko razšla. Tilmann Lahme, biograf Gola Manna, opozarja, da se je Golo prišteval med tradicionaliste; bliskovita revolucija mu je bila tuja, bližje so mu bile počasne, dolgoročne poteze.

Golova odločitev, da ne skoči v leposlovne pisateljske vode, tako kot je pred njim storil Klaus, se zdi pravilna vsaj zaradi dveh dejstev: slovel je kot eden najbolj spoštovanih komentatorjev nemške politike ter doslej edini zgodovinar, ki je za svoje delo prejel ugledno, literarno Büchnerjevo nagrado.

Ne glede na poznejši veliki poklicni uspeh, ne glede na to, da je v zrelih letih imel nekaj srečnih razmerij, in ne glede na to, da ga je kljub zapletenemu značaju ves čas obdajalo nekaj res pravih prijateljev, je Gola do konca življenja leta 1994 spremljala neka posebna vrsta

žalosti, ki so jo njegovi najbližji pripisovali preobčutljivosti. V nekem televizijskem intervjuju je na vprašanje, kaj bi rad bil, odgovoril: "Rad bi bil nekdo, ki je bolj srečen kot jaz." Nekako tako bi verjetno odgovoril tudi študent Raimund.

Kaj bi bilo, ko ne bi bilo ničesar?

Leposlovni opus Gola Manna obsega le nekaj zgodb, ki jih je pisal sporadično, tudi z večdesetletnim časovnim presledkom. Prvič so, vse na enem mestu in skupaj z nekaterimi njegovimi esei, izšle lani, ob 100. obletnici Golovega rojstva. Med njimi ima prav posebno mesto zgodba *Življenje študenta Raimunda*. Ne le, da je bil to Golov literarni debi, ki ga je pod psevdonimom pri 18-ih letih objavil v zborniku mladih, obetavnih imen. Zgodba o Raimundu verjetno tudi v najbolj pristni maniri opisuje to, kar je Golo Mann čutil že kot otrok in mladostnik ter, z redkimi obdobji dušnega miru, vse življenje.

Vsebine zgodbe *Življenje študenta Raimunda* ni smiselno obnavljati. Toliko pomembneje se zdi opomniti na slog, v katerem je izpisan *Raimund*. Sodobnemu nemškemu bralcu – in zaradi natančnega prevoda, ki lovi vse semantične tančine tudi slovenskemu – se besedilo zdi arhaično. Toda po prepričanju že omenjenega strokovnjaka za življenje in delo Gola Manna, Tilmanna Lahmeja, se je besedilo tedanjim bralcem, v dvajsetih letih minulega stoletja, zdelo prav tako arhaično kot današnjim. Bolj kot da bi Golo želel slediti starinskemu pripovedovanju, je treba razloge za njegov posebni slog iskati v avtorjevi veliki privrženosti poeziji, ki najpogosteje ni bila sodobna. Nekoliko vzvišen stil, lirčni opisi narave in protagonistovih občutij ter ponavljanje nekaterih motivov, ki Raimunda potisnejo na drugo stran, sodijo med največje prepoznavnosti zgodbe.

Življenje študenta Raimunda je, kot je očitno in kar je značilno za prve resnejše pisateljske poskuse, v prenekaterih trenutkih polepljeno z biografskimi slikami. Šele v tej luči se bralcu razpre vsa razsežnost zgodbe, ki jo naseljuje od sveta ranjeni posameznik. Vprašanje, ki si ga ta zastavlja, kaj bi bilo, ko ne bi bilo ničesar, in občutki, ki ga lovijo, ko ga napade neskončnost, so tisti, ki so Raimunda spravljali v grozo že kot otroka in so podobni tistim, ki jih je imel Golo Mann tudi še leta 1962. Živčni zlom ga je v posteljo položil za pet tednov. Razmišljal je o popolnem niču, o nebesih in peklu, tako kot njegov Raimund pred malo manj kot 40 leti.

"Ni dosti tega, kar želimo povedati o življenju študenta Raimunda," je 18-letni Golo Mann začel svojo zgodbo. In nato povedal vse, kar mu

je ležalo na duši, predvsem pa ubesedil strah, ki ga je določal, odkar se je dobro zavedel samega sebe. Strah pred omračitvijo uma, pred samomorom, pred ničem, ki ni bil redek v življenju njegovih prednikov. Golo Mann je Raimunda odrešil po svoje, Gola ni odrešil nihče. Prepustil se je in živel v skladu z resnico, ki jo je zapisal v zgodbi: "Otožnost in melanholija najedata moč." Morda bi veljalo še dodati – strah pred resničnim, iskrenim življenjem prav tako. Še desetletja po tem, ko je objavil *Raimunda*, se je Golo bal, da bi se psevdonim razkril in da bi za njim stal On, takšen, kakršen je v resnici bil.

Golo Mann



Življenje študenta Raimunda

O rešite mi uganko življenja,
mučno prastaro uganko,
povejte mi, kaj je človek?
Od kod je prišel?
Kam gre?
Kdo biva tam zgoraj na zlatih zvezdah?¹

Heinrich Heine

Ni dosti tega, kar želimo povedati o življenju študenta Raimunda; saj je bilo vse že tolikokrat povedano, sládko in trpko, o upanju in odrekanju, o ponosu in častihlepju, o ljubezni, zavisti in užitku, o posmehu in obupu – kaj vse se godi v mladi obteženi duši? Pravzaprav smo hoteli poročati le o Raimundovi smrti in o tem, kar je bilo pred njo. Pokazalo se bo, da obstaja muka, ki je hujša od vsake druge, vroča in vročična, brez sladkobe in užitka, najhujše na zemlji. Morda je bil študent Raimund edini, ki jo je moral v celoti doživeti, morda je bil edini, ki jo je poznal. Zdaj je mrtev – hitro k stvari!

I

Velika stenska ura je tiktakala glasneje kot podnevi, v sobi, kjer je v postelji ležal mali Raimund. Ni je imel rad, te stare otroške ure, z obrazom coprnice pod modro ruto. Kadar se je ob večerih plazil po hodniku v sobo, da bi smuknil pod odejo, je pogosto bíla, tako od daleč, vprašujoče in posmehljivo, včasih tudi grozeče, tako da se je bilo v postelji, dokler se ni uho navadilo zvoka, dobro povsem skriti. Nato se je mali Raimund zleknil na bok, zaprl oči, glavo naslonil na eno roko ter se prepustil ničū. Le kaj je videl? Številne črne pike so se zgoščale v temno morje, šumeča, majava

gmota, ki ga je obdajala z vseh strani, je butala ob njegove možgane in jih omamljala, dokler ni zaspal. Raimund je to dobro poznal, temu je pravil neskončnost; napadala ga je in ga navdajala s strahom. Zakaj je bilo treba vedno gledati, zakaj si oči in glava nikoli niso mogle spočiti od večnega gledanja? Včasih, ko je že napol spal, se je v prostoru pojavilo še nekaj, kot nekakšen prst ali medla lučka, ter urno priplavalo tik pred njegove oči, kjer je ostro švigalo sem in tja, dokler ni spet izginilo. Raimund je nato spal globoko in zdravo in se prebudil v jutru, razveselil se je dneva, rad je jedel in pil in se igral, kajti bil je vesel in živahen fant, na sploh. Toda nekoč se ga je ta šumeči nič, ta zveneči mir polotil tako močno, da se je v duši prestrašil, pobegnil je iz postelje in sobe, da bi slišal glasove še budnega brata in sestre. Na stopnicah se je domislil: si je mogoče predstavljati, kaj bi bilo, ko ne bi bilo ničesar? Ne le nas, nobene Zemlje, nobenih zvezd, sploh nobenega prostora, časa, sveta, preprosto ničesar? Tega si ni mogel predstavljati, toda misel na to se mu je zdela grozljiva.

Petnajst let je bilo mlademu Raimundu, ko je imel za sabo že dosti, veselja in razburjenj. Odraščal je v vaški šoli, v lepem starem poslopju, ki je ležalo na strmi vzpetini; Raimundovi tovariši so bili zelo različni, toda večinoma veseli, pa tudi nadarjeni. Kadar so metali kopje ali tekli za stavo, je Raimund stal nekoliko ob strani ter pogosto sitno gledal. Kljub temu je imel na marsikoga velik vpliv, kajti bil je bistrejši in pametnejši; občudovali so posmeh in pesimizem, ki ga je večkrat kazal, in bili počaščeni, kadar je bil prijazen; znal je biti tudi zelo dober, še posebno kadar je imel koga rad. Njegovo častihlepje je vzbujalo strah. Pri dvanajstih letih je zagrešil tatvino večjega obsega. Pri devetih se mu je verouk zazdel trapast, pri desetih se je označil za ateista in pri enajstih resnično ni bil dosti manj kot to, toda sanjarsko je častil nekaj junakov iz zgodovine. Pri petnajstih je začel končno temeljito razmišljati, včasih je delal opazke, ki so njegove tovariše spravljale v osuplost in smeh. Rad da bi vedel, je dejal Raimund po uri fizike, z glasom, v katerem sta se srečala strah in ironija, kako more ta veleumni doktor tako odurno premetavati številke; dvanajst bilijonov svetlobnih let naj bi bila oddaljena Andromedina meglica, to naj bi bilo natančno izračunano; toda sam da si jemlje pravico, da temu ne verjame. Tudi opazka, da nekje po prostoru letajo telesa, na katerih da je skoraj tako kot na Zemlji, naj bi dala pošteno misliti.

“Ti gospodje ne poznajo nobenega dostojanstva,” je dejal Raimund, “rad bi vedel, kaj se godi v njihovih glavah. Po zvezdah plezajo, kot da bi merili naše igrišče za golf. Astronomija je kvarna, vse astronome bi morali postreliti.”

Da tega nikakor ne more razumeti, je menil, medtem ko je na svoj veliki nos zoprn naslonil prst, mali, mršavi Žid s skodranimi lasmi in s smešno kozjo bradico, najboljši v Raimundovem razredu, kaj da pomaga nojevska politika? Na nebu naj ne bi bilo nobenega pojava, ki ga pred tem ne bi mogli natančno izračunati. Na skorajda čudovit način naj bi se vse ujemalo z nauki, na katerih počiva znanost.

Nekdo drug, bil je Ludwig v svojem tirolskem jopiču in jahalnih hlačah, je dejal z vsiljivim in samovšečnim glasom: "Da na Marsu prebivajo ljudje, sem prepričan. Zakaj smo tako neumni in se imamo za tako pomembne, da nočemo sprevideti, da živa bitja obstajajo tudi na drugih zvezdah, da vsekakor lahko obstajajo. In tisto s kanali na Marsu drži; o tem sem pred kratkim bral v *Turinških novicah*."

Govorca, ki je posmehljivo našobil usta, je Raimund ošinil z jeznim pogledom. "Ampak, kakšen smisel ima potem življenje," je povzdignil glas, ki se je tresel od razburjenja, "zakaj potem živimo, zakaj delamo, zakaj upamo? Kaj se Mars tiče nas? Tudi če odmislimo, da ni dokazano nič od tega, iz česar izhajate, saj vendar čutimo, da smo v središču. Če je tvoj nazor navsezadnje negativen in zanikovalen, zakaj potem letaš vse dni naokrog s pesmimi barona Blomberga, za katere iz gole nečimrnosti trdiš, da so največje, kar je bilo kdajkoli spesnjenih? V Boga seveda tudi ne verjameš, pivo pa rad piješ, kaj?" Nekaj Božjega, kot se gotovo razodeva v umetnosti, to da lahko mirno sprejememo, je dejal Ludwig; da pa se to Božje zabava tako, da po veselju preklada neke prahce, na to da ne more pristati.

"Tudi jaz bi morda nekaj pripomnil," se je v pogovor vmešal Oskar, skromni sin vladnega svetnika; Raimunda je častil ter ga imel brezmejno rad in mu zato tudi rad ugovarjal. "S stališča prebivalstvene politike je namreč skrajno pomembno vprašanje, ali lahko pridemo do bližnjih zvezd in ali lahko izkoriščamo njihove produkte. Da bo Zemlja za nas kmalu premajhna, je dejstvo. Prav zate," – govoril je Raimundu – "in ob tvojem vnetem pacifizmu bi morala biti ta misel nujna. Če svojega števila ne smemo zniževati v vojnah, bomo morali prej ko slej zavzeti kakšno zvezdo." – "Potem pa se kar pri priči zapelji gor," je vzkliknil Raimund, "prosim, ne bomo te pogrešali! Na Siriju znaša vročina baje šest milijonov stopinj. Gotovo se boš kmalu navadil na klimo."

Nekdo, bog ve zakaj, je nenadoma dejal: "Mislim, da se ima Raimund za Metuzalema, ki mora večno živeti." Drugi so se začeli smejati in kričati: "Raimund je Metuzalem, večni Metuzalem!" Raimund je prebledel; za trenutek se mu je zazdelo, da čuti v tem, kar so kričali, resnico. Iz njegovih oči sta sevala jeza in strah. "Nehajte že, prosim!" je vzkliknil in

jadrno odhitel ven, navzdol po lesenih stopnicah, ki so škripale pod njim, na prosto. Grad je bil zgrajen tik ob pobočju, na katero se je prislanjal park s številnimi strmimi potmi. Nato so prišle gosto zaraščene hoste in nato široka, bogata dolina s polji, majhnimi griči in zašiljenimi zvoniki. Počasi, sopihajoče se je vlekel tja staromodni vlakec; dim se je izgubljal na nebu, ki je bilo povsem modro in brez oblčka, kakor tako pogosto tu. Sonce je zahajalo. Raimund ni šel dol, temveč mimo športnih igrišč, kjer se je vselej razlegel vesel, živahen hrup, skozi vas in nato po robu hriba. Razgled je bil resnično zelo lep.

Ampak, kaj je bilo to, kar so pravkar rekli? Moj bog, kakšna neumnost, zaradi katere se je moral tako prestrašiti! Toda lahko mu ni bilo, v primerjavi z njimi, to je bilo gotovo. Zakaj jih ni prav nič skrbelo, to, kar je njega tako mučilo? Očitno ga sploh niso razumeli. Je bil drugačen od njih, bolj problematičen? Zdelo se je tako. Tako sam je bil in tako malo je užival življenje. In veliko preveč je tuhtal. Tudi med počitnicami je bil sam, starejša brat in sestra sta bila v poklicu, oče se je ukvarjal zgolj z lastnimi stvarmi. Nobene pomoči ni bilo, nobenega razumevanja, nobenega nasveta. Le komu naj bi zaupal skrbi? Pogoltnil jih je in pustil, da sta rasla in rasla, dvom in divji strah. Prevečkrat je moral misliti na dvojne zvezde, ki so se ujele, se vrtele, vrtele in se tudi v večnosti niso odtrgale ena od druge. In nepredstavljivo velika sonca so si ujela planetne sisteme, goltala so zvezde norih razsežnosti; vroče, strašne, neznanske tragedije v prostoru, kaj so bile zvezde stalnice za hudobne zmaje. In vse to zgolj zaradi Zemlje, zaradi ljudi?

Nekaj časa je hodil po gozdu, nato pa stopil v tako imenovani sanjski domek, majhno kapniško jamo, na katero se je pripenjala polica, podobna pomolu. Tu se je nudit čudovit razgled, daleč po dolini, vse do turinških hribov. Raimund je stopil do strmega skalnega brezna, se z obema rokama naslonil na ograjo in se zastrmel navzdol. Bi zelo bolelo? Zdramil ga je krepak udarec po ramenu: "O, poglej, no, Raimundek," je dejal nekdo s prijetnim, tihim glasom in s kančkom tujega naglasa, "kaj pa počneš, mar moraš spet tako bridko premišljevali?" Ko je vprašani prepoznal glas, se je hitro obrnil; obšlo ga je veselo čustvo, bil je Jerome, njegov dobri prijatelj, ki mu je dal, kar je mogel dati dobrote, kar je mogel dati ljubezni. 'Spet je prišel v pravem trenutku, moj dobri duh,' je pomislil Raimund. Kako pogosto si je pred oči priklical Jeromovo podobo, kadar je grozilo, da bo obupal, kadar ni v svojem obstoju, v svojem življenju našel nobenega smisla več. Tedaj je iskal oporo v misli, da obstajajo tudi ljudje, ki so povsem srečni. Boleče se je nasmehnil.

“Na sprehode jemlješ knjigo?” je vprašal. “Ja,” je odvrnil Jerome, “no, samo ponovitvene vaje iz zgodovine so, za gospoda Röseja. To je moja najnovejša metoda, zdaj je treba izkoristiti vsako minuto. Prihodnji teden je izpit. Zdaj znam vse cesarje, od Karakale do Avgustula, z datumi in ministri, kolikor obstajajo. Pravzaprav bi me lahko izprašal.” Jerome je nosil rjavo šolsko uniformo, ki mu je lepo pristajala in ki je kolena puščala prosta; njegov obraz je bil imenitno resen, skorajda slovesen, pa tudi vesel, čudovito simetričen, črnih oči prijaznega sijaja; Raimundu se še nikoli ni zdel tako dober in lep. “Zakaj pa ne,” je dejal. Zapustila sta strmino, se povzpela na desno v gozd, do vaške ceste, šla skupaj mimo polja, proti modremu nebu. Raimund je še vedno razmišljal, toda smehljaje, srečen in varen.

Nekega jutra v času počitnic se je Raimund zbudil z občutkom, da je sanjal nekaj, česar po strašnosti ni bilo mogoče preseči, poslednji gnus, večno trpljenje. Kaj je bilo to, ni več vedel, ali pa vendarle, nečesa se je spominjal. Mar se mu ni vse okrog njega začelo smejati, potem ko ga je zadela usoda, večna usoda? Je moral en sam človek, potem ko so vsi drugi izginili v Nič, iz katerega so prišli, potem ko so postali del blaženosti, še naprej trpeti vse muke? To je bila torej njegova usoda, zato se je vedno počutil, kot da je v središču pozornosti, zato je vedno razmišljal drugače od drugih, ki so se zdaj, ker ga je zadelo, glasno smejali.

Zakričal je še: “Milost, milost, milost,” toda zdaj je že ležal v večnosti, na dolgi kladi, na kozlu, gol v nepremični, vroči, brezčasni, brezvetrni večnosti. Prišel je mož, v usnjenem jopiču in pumparicah, in rekel: “No, pa sem spet tu.” – “Ja,” je dejal Raimund. “Ko bi prišel prihodnje leto, bi še vedno prišel prav,” je rekel mož in odšel. Nato je nekaj zašumelo, kot da bi nekdo pretrgal kos papirja, sikajoče in vroče, in Večni na kladi, ki je bil on sam, je dejal: “O, jaz ubogi Raimund!” Nato je spet prišel mož in šlo je od začetka, vedno od začetka. Ne do sodnega dne, ta je bil že mimo. Usmiljenja ni bilo, kajti Bog je izginil z ljudmi, vesel, ker je to zdaj nosil nekdo drug. Kje je potekalo mučenje, je obstajal še en prostor? Prišel je mož, povedal svoj izrek in odšel, kos papirja se je strgal, sikajoče in vroče, o, jaz ubogi Raimund! Prišel je mož, povedal svoj izrek in odšel. – Naslednje jutro se je sanjavec zbudil ves prepoten in z ranjenimi živci. Čez nekaj dni se mu je podobno zgodilo v budnem stanju, pri belem dnevu. Spet je pripotoval v šolo, spet med vesele, srečne tovariše, da bi pozabil na muke, je sodeloval v njihovih igrah in razburjenjih. Zadelo ga je pri verouku, kakor strahoten vbod v možgane. Pred tem je bilo razburjenje, vikar je govoril o ugankah v naravi, toda na površen, ciničen način. Bil je domišljav, nesimpatičen moški, z dolgimi belimi nohti in s hladnim,

lepo negovanim, ženskim obrazom. Nenadoma se je zasmeljal in pogledal Raimunda, da bi tudi njega pripravil do smeha, morda. Toda v tem so se godile strašne reči. Pogledal je tovariše, ki so naenkrat vsi začeli izginjati pred njegovimi očmi, medtem ko se je zdelo, da se odvrtno smeji. Misli so prihajale in odhajale z veliko naglico. Prešinilo ga je kakor blisk, ves svet je bil videz, prevara, utvara. Samo jaz sem. In zdaj se bo spet začelo. Pred njim so vstajale sanje. Obvladal se je, na široko odprl oči ter potrkal po mizi, katere materialni obstoj se je zdel neizpodbiten. Toda uro je preživel v strahu, da se utegne vrniti.

“Zdaj vem, kaj je norost, to je norost,” je pomislil. Ko je bil sam, je zajokal. Na pomoč je priklical vse, svoje častihlepje, svoje prijateljstvo, svoje veselje do glasbe in lepih pesmi, samo da mu ne bi bilo treba misliti na to. Kakor vitez se je vso noč boril z večnimi ugankami, kakor gorjače so udarjale po njem, povsod jih je videl, povsod so ga zadevale. Raimund je vedel, da gre za poslednje. Ne za težko razumljivo trpljenje, ne za estetsko vprašanje, temveč za življenje in smrt, za norost. Sredi noči je vstal in si pripravil mrzlo kopel. Zjutraj se je obvladal, se bled pojavil pri zajtrku, tako da so ga vprašali, ali je bolan. Toda v naslednjih dneh je pogosto prišlo in Raimund se je branil kot junak, kajti oklepal se je življenja in hotel še daleč priti. Izogibal se je vsakršnih razburjenj. Kadar so se videle zvezde, si ni nikoli drznil pogledati v nebo; tedaj je navadno nosil velik klobuk. Toda mar se ni tudi podnevi zavedal neskončnega prostora nad sabo, pod sabo? Kaj je bil svet? Je bil morda že greh, če si se rodil, je bilo življenje večno trpljenje? So se tudi drugi počutili tako kot on? Ah, kako lepo je bilo, ko mu še ni bilo treba razmišljati. O Bog, o Bog, le kaj je pomenilo vse to? Kako nepredstavljiv in grozljiv je bil že samo strah pred večno pogubo. Pravzaprav človeku ne škodi nič, kar je časno: grozo lahko vzbudi le brezčasnost. Naj me za deset milijonov let vržejo v vrelo olje; to bom prenesel, toda večno, večno!

Pozneje je bilo z Raimundom bolje. Prišli so pomlad in novi prijatelji; srečni meseci. Tudi tako lepo je bilo, tam, kjer je smel živeti! S tem, kar ga je mučilo, je opravil pri sebi; nihče ni vedel za to; preveč ponosen je bil in preveč plah. Rad je imel glasbo in šport, bil je najboljši tekač na šoli. Ah, morda bi bilo lahko še vse dobro, toda preveč je planilo nanj. Tudi otožnost in melanholija najedata moč. In Raimund je bil otožen in nagnjen k melanholiji, še zlasti, kadar je bil sam in je razmišljal o minulih časih. Prišlo je poletje, zdaj so se ob večerih igrali na travi, in ko se je začelo mračiti, so se v dvoje izgubljali v gozdovih.

“Tamle gresta Gunter in Ludwig, skupaj, kot ponavadi,” je dejal Raimund. “Sodita skupaj. Najbrž si izmenjujeta spomine na selivce². Neumnost

prvega lahko preseže le samovšečnost drugega.” Jerome je gledal v drugo smer. “Tisto tamle bi bila lahko lepa Lizi, fanta pa ne prepoznam.” – “Gunter je bil enkrat namreč v mladinskem gibanju,” je rekel Raimund, “pogosto mi je pravil o tem, o izletu na Švedsko. Vodič, nomarh ali kako mu že pravijo, ga je imel očitno več kot samo rad – razumeš? In potem je bil špetir z gospodom papanom; oh, neumni, trapasti, klavrni adonis! Tako lepo sva se lani igrala prijateljstvo, tukaj v tem gozdu, občasno. Potem mi je dal svojo vlažno dlan in na široko odprl oči, vdano in histerično, kakor se je naučil, v mladinskem gibanju. Ko bi le večkrat zamenjal srajco. Da bova večno prijatelja, je rekel, tako kot se je to ohranilo od starih Grkov. Helenski mladenič s prekratkimi rokavi. Z igranjem klavirja in s svojimi risbami je zganjal strašen cirkus, ampak za tem ni nič, čisto nič. Seveda bi se rad v celoti zrasel z naravo, odvrtni komedijant! In jaz sem bil tako dober z njim!”

Jerome je vedel, da je imel Raimund tega, ki ga je zdaj tako zaničeval, nekoč zelo rad. Do preobrata je prišlo kar na lepem. In zdaj si je sovražno in maščevalno prizadeval, da bi ga v šoli napravil nepriljubljenega in da bi ga osamil. Takšen je bil Raimund. “Ampak, kako to, da si bil prej z njim v tako dobrih odnosih?” je vprašal Jerome. “Njegove napake si očitno spoznal zelo iznenada.” – “Seveda sem jih vedno slutil,” je vneto odvrnil Raimund. “Toda človek rabi nekaj takega, vsaj jaz. Sicer pa ne misli, da je moja lastnost, da se tako hitro spreobrnem.” Zdaj se je nasmehnil Jerome. “Ne, ne, tega se ne bojim,” je dejal. Redko sta govorila o čem lepšem.

Nato je prišla jesen; zdaj je bil čas velikih vojaških iger, ki so Raimunda vedno tako pomirjale; tudi krompir je bilo treba pobrati; veter je žvižgal v stari grad, in na skrivaj so že kurili. Medtem ko so drugi pozimi smučali, je Raimund gazil po snegu ali bral časopise; ob večerih je kuhal čaj in obiskovali so ga prijatelji, rad se je družil. In potem, zadnji večer pred božičnimi počitnicami, je prišla velika gledališka predstava, za katero so že dolgo vadili. Vsi so radi igrali in nekateri tudi dobro, toda nihče tako strastno kot Raimund, ki je bil v glavnem tudi pobudnik. Pri igri ga je marsikaj osrečevalo. Tu je bila priložnost, da se razživi, da z junaškimi, ponosnimi ali bridkimi besedami nekoga drugega oznani svoj lastni ponos, svoje lastno trpljenje. Kako lepo je bilo, ko je Kralj Filip “pomenljivo” dejal: “Jaz sem sam.”³ Kako omamno divje razburjenje, v katero se je prestavil kot Shylock, tako da je potem z vročino obležal v postelji.

Raimund je imel rad tudi položaj, ki ga je užival v teh dneh, to osrednjo vlogo, ki mu je družba na dolgi rok ni priznavala in ki mu je tudi življenje skoraj nikoli ni bilo voljno priznati, rad je imel, ko ga je vse opazovalo, ko je ob koncu večera omotičen zapuščal dvorano, ko je z mirnim

nasmeškom sprejemal ovacije. Nekoč, v zadnjem letniku šole, ko je kot Kralj Ojdip sam stal na odru in imel veliki monolog, se je zgodilo, da ga je zadel tisti brezkončni strah, o katerem smo že poročali; videl je luč, dvajset bleščečih žarnic, ki so ga osvetljevale, videl je tisoč hladnih oči, ki so bile uprte vanj, in razumel ni ničesar več, le brezdanjost, grozljivo osamljenost v prostoru; medtem ko so njegove ustnice še vedno govorile, je videl, kako se bliža katastrofa. Njegove oči, ki so nemočno drsele sem in tja, so tedaj uzrle nekoga, ki je sedel povsem spredaj; Jerome, ki je mislil, da gre za pozdrav, mu je smehljaje pomignil s svojimi črnimi očmi. In Raimund se je zbral in igral dalje, bil je rešen, tokrat. Takrat so bili že vsi zakopani v delo, zato je bilo vse drugo kmalu pozabljeno; nekoliko pozneje je Raimund opravil izpit in za vedno zapustil kraj, v katerem je odrasel.

II

Rečeno je bilo, da bo Raimund začasno študiral v domačem kraju, v hiši svojega očeta. Ni mu bilo neljubo priti v veliko mesto, kjer so vozili avtomobili in kjer so imeli politiki govore; sprva je šel večkrat v gledališče, v opero, v kino, in dosti je bral časopise. Sčasoma se je to izgubilo. Kajti kmalu je začel hrepeneti po tihi vzpetini, kjer je le redko slišal kak rezek zvok, kjer se je mogel vsaj s čisto vestjo vdajati svojemu trpljenju. Tukaj v mestu pa se je dogajalo marsikaj, zelo zemeljskega, kar ga je plašilo in tako stopnjevalo njegovo zmedo, da je začelo škodovati njegovim čutom. Hodil je po ulicah, gledal je ljudi, kako hitijo za svojimi posli, napolnjene tramvaje, avtomobile, stolpnice, kurbe, berače in luči. Če bo šlo še dolgo tako dalje. Bral je časopise, poslušal je grozljive nesmisle, ki so jih govorili diktatorji, politikom je dokazoval vse njihove zmote in hudodelstva. Iz tovarne so hodili delavci; bal se jih je in rad bi jim pomagal. Noben problem se mu ni izmuznil; to ga je tako medlo, tako medlo. Sestavek: *Zbeganost našega časa*, ki ga je začel, se mu je ponesrečil. Strniti je hotel vse stiske filozofije, politike, umetnosti. Toda če ni bil kos samemu sebi, kako naj bi bil kos svetu?

Nad posteljo študenta Raimunda je visela Napoleonova slika, poševno nasproti van Dyckov portret Wallensteina. Ozko, visoko knjižno omaro so polnile slabo vezane izdaje klasikov, historična in vojnogodovinska dela. Soba je bila temna in nekoliko asketsko vzdrževana, številni stoli trdi, očitno ne namenjeni sedenju. Sredi prostora se je nahajala pisalna miza; na njej so ležali papirji, skrajno simetrično urejeni, v odprti šatulji sveženj pisem. Na mizici zraven postelje je stala fotografija lepega mladega človeka, Jeromova fotografija. Soba je imela dvojne okna, eno od njiju

je bilo odprto, drugo, ki je gledalo na jug, so zagrinjale zavese, da ne bi, kot se je zdelo, noter spustile večernega sonca. Zraven tega okna je stala še ena mizica, na njej je bil kupček knjig, zbirka nemške lirike, pesmi Hebbela, Lenaua, Platna, Liliencrona, Heinejev *Romanzero*. Poševno pred mizico, na naslanjaču, je s prekrizanimi nogami in z desno roko, naslonjeno ob brado, sedel študent Raimund. Bral je ali pa so mu pesmi počivale v naročju, medtem ko so njegove misli blodile v daljavi, žalostne, in se igrale s starimi spomini. Imel je svojo otožno uro; v zadnjem času jo je imel kar prepogosto. Nad vsem je visela bolečina; zrak je bil poln žalosti. Nato je začel iskati pesmi, ki bi izrazile to, zaradi česar se je vdajal trpljenju, in jih našel.

In ko izdihne bližina,
Pride kakor nekoč
Trenutek miru, spomina,
Ki odjoče daleč proč.
Da vse, kar obstaja, mine,
Je stara, znana reč,
A žalost, trpka, ne izgine,
Nikdār ne odide več.

To je napisal Lenau. Raimund se je grenko nasmehnil. Nihče na svetu ga ni poznal. Kako podcenjen, napačno ocenjen, nerazumljen je bil. Njegov obraz je bil strog in utrujen, veliko prestar za njegova leta. Le kdo bi vedel, kaj vse je divjalo v njegovih prsih, v njegovi glavi, medtem ko je na kolegij in k obedu prihajal z najbolj ravnodušnim izrazom tega sveta, ali pa je bil celo prisiljen igrati veselega študenta.

Čemu bi govorili – tudi njegovo erotično čutenje ni bilo ravno povprečno; celo zelo oddaljeno je bilo od tega. S čim vse se je moral vsak dan boriti, kaj vse je moral spravljati v red, držati vsaksebi! Zakaj bi govorili o tem, mi vsi moramo nositi svoj križ, kar se tega tiče. Je od telesne radosti do telesne naslade resnično le en korak? Premnogi so govorili o tem, o ljubezni do mesa in o ljubezni do duha, in da ni med njima nobene meje. Že marsikdo je tožil in se spraševal in ni našel odgovora. Raimund je mislil na sprehode v velikih hostah, blizu starega gradu. Vedno vitez, vedno razdalja, vedno tovariš in nikoli nič več, pogovori o nepomembnih stvareh, vedno razdalja, vedno razdalja. Na mizici zraven postelje je stala fotografija lepega mladega človeka, Jeromova fotografija. Vedno tovariš in nikoli nič več, vedno razdalja, vedno razdalja. Proč, proč! Preveč lepo je to in preveč žalostno. Ko bi Raimund našel, kar bi bilo mogoče zadostiti,

bi se morda lahko rešil. Lahko da ga je to, kar mu je bilo dano, osrečevalo, toda to je bila bolna sreča, sreča v odpovedi. Pripomnili smo že: otožnost najeda moč.

Sicer pa – tudi druge stvari najedajo moč. Raimund je imel zelo dober občutek za ljudi in gojil je veliko posmeha, veliko zaničevanja tudi do samega sebe. Kako prozorna je bila večina ljudi, kako otročje lahko je bilo uvideti njihovo neumnost; osebe, ki jih je najbolj častil, kako so se mu vsiljevale njihove napake. Le nekaj ljudi je bilo, nad katerimi se ni počutil vzvišenega. Kam vodi vse to? Bo na svetu še veliko dosežel, tako kot je nekoč upal? Tega skorajda ni bilo več pričakovati; seveda, osebnost se rodi le iz vročega boja, toda živci, dobri živci sodijo zraven. Raimund je vstal in stopil pred ogledalo, da bi preveril, kako učinkuje njegova pojava; pri vsem ni bil brez nečimrnosti; pogledal si je v oči: to je bilo zares nenavadno! Kajti kdo si je gledal v oči? Na misel mu je prišlo nekaj verzov, Hofmannsthalova pesem, neznansko silne besede:

Tu gre za reč, ki skrita je očem,
Grozljiva je preveč, da bi tožili,
Da vse drsi, da izmika se sledem,
In da moj lastni jaz, brez spon in nuj,
Spolzel otroku k mojim je dlanem
Kot kakšen pes, srhljivo tih in tuj.

To je bilo tisto, to je izražalo, kar ga je mučilo že nekaj tednov. Moralo je priti, z neusmiljeno doslednostjo, tole: dvom nad lastnim jazom. Človek mora iti le malo vase, tako kot je to včasih storil Raimund, človek mora iskati svoj jaz, toda ne bo ga našel. Jaz se izmika, izmika se proti večnosti, večnost je to, vsak človek nosi v sebi večnost. Kdor dvomi, ni nikoli resno razmišljal o tem, ni nikoli imel poguma, da bi stopil vase. Kajti seveda, povezano je z nevarnostjo: mar človek pozna to, mar človek ve, kako je, ko začne glava dvomiti v jaz? No, zagotovimo lahko, da ni ravno zabavno.

Zgoraj smo nakazali, kakšne nenavadne misli je imel občasno naš junak; vse niso bile povsem nepovezane s tem, o čemer smo pravkar razpravljali. Grozljiva globina vseh stvari, pusto brezno duševnega življenja! Večina ljudi živi tako nezavedno, tako instinktivno – pri tem gre lahko tudi za najbolj preračunljive komedijante –, da je bil Raimund prisiljen podvomiti, ali sploh čutijo, da živijo. Tu bi lahko našemu junaku seveda zavpili, da zdravo zavestno življenje mora biti nezavedno in da začne človek, kakor hitro se zave samega sebe, nasploh izgubljati svoj jaz – resnica, katere hudo resnost je Raimund spoznal, ko je tako tuhtajoč in motreč se stal pred ogledalom.

Potem ko se je nekaj časa opazoval, je zbral pogum in stopil nekajkrat gor in dol po sobi. Njegov položaj je bil brezupen. Nenadoma je besno pomislil, da je vsakemu delavcu tisočkrat težje kot pa njemu z njegovimi bornimi živci in da je po drugi strani vsega krivo le pomanjkanje dela. To ni bilo res, kajti stvar je bila taka, da on, ki je pred tem z lahkoto prebiral najtežja dela in imel veliko veselje tudi s telesnimi opravili, ni bil sposoben za nič od tega; če je na primer v roke vzel lopato, ga je obšel strah, da bo obsojen na večno kopanje, medtem ko za branje kakšne obsežnejše knjige ni več zbral pozornosti; zgodilo se je, da je podvomil, da sedi in bere v naslanjaču, in da je njegov izginjajoči jaz v njegovem telesu videl tujca. To ni bilo pogosto, toda v zadnjem času se je večkrat pojavilo. Je to razumljivo? Nedojemanju prostora je sledilo nedojemanje lastnega jaza, sebstva. Tudi Raimund je to dobro vedel: o svojem položaju je vendarle dovolj pogosto razmišljal. Potem je prišla včasih nadenj grozljiva depresija. Imel se je za manj pomembnega, kot je bil: "Beden, majhen norec sem," je pomislil, "in čisto nič več."

Kotička njegovih ust sta zadrhtela, tla so mu začela izginjati pod nogami, da bi naletel na ljudi, da bi se rešil, je stekel po stopnicah navzdol; prvo nadstropje je bilo prazno, nekje je nekdo vabil klavir, iz neke cevi je kapljalo v hitrih, ne povsem enakomernih tonih; obupano je spet stekel po stopnicah navzgor, od boleče onemoglosti in sočutja do sebe so mu iz oči privrele solze. Njegove misli so begale sem in tja, "moram se zbrati, moram se boriti! In nihče mi ne pomaga, nihče ne ve za to! In ljudje me imajo za čisto normalnega študenta! In nihče ne ve za to!" Ko je razmišljal, ali mu ne bi mogel nihče pomagati, se je spomnil minulega in goreče, drhteče pogledal na mizico pri postelji. Ah, ta zdajle morda pleše ali pa sedi v hladni hotelski veži in pije limonado. S popačenim obrazom in s stisnjenimi pestmi je Raimund stopil k oknu; njegove široko odprte oči so strmele v sivo zeleni vrt. Ptiči so žvrgoleli, večerno sonce je žgalo.

Čez reko je bil zgrajen dolg most, iz sivega kamna, visok in obokan. Na njem ni bilo nobenih dreves, nobene sence, le sonce, ki je migotalo v sivem kamnu. Čez ta most je moral Raimund štirikrat na dan. Kadar je reko prečkal zjutraj, je bilo sonce še šibko in ga je grelo v hrbet; toda ko se je vračal opoldne, je bilo visoko na nebu in mu je sijalo v obraz, sonce, ki ga je sovražil in ki ga že dolgo ni več trpel v svoji sobi. Sonce je bilo vesoljski strah, večni ogenj, velikanski, peklensko vroči krokodil, v Raimundovih očeh. Izogibal se ga je, kjer je le mogel, na mostu pa mu je bil brezupno prepuščen; most mu je bil odvraten. Toda stisnil je zobe in šel čezenj, kajti v teh dneh si je za geslo izbral besedo, ki bi dejansko lahko bila primerna, da nekoliko podaljša njegovo življenje. Ta beseda je

bila: boj. "Moja dolžnost pred Bogom in ljudmi je," si je govoril, "da se borim. Stran z otročjim strahom, rojen sem, da nekaj dosežem!"

Po drugi strani se je na primer izogibal gledališča, ne le zato, ker se je stalno bal požara in ker mu je ploskanje občinstva povzročalo muke, temveč ker se mu dejstvo, da je edino on sam živ človek in da so vsi drugi motorji, ustvarjeni, da ga vodijo za nos, nikoli ni zdelo tako očitno kot pa takrat, ko se je osamljen znašel v veliki množici. Tudi vsak dež je imel za vesoljni potop, zvezdni utrinek ali nevihto za znanilca konca sveta, ki pa mu vseeno ni prinesel odrešitve, razen te, da mu je postalo popolnoma jasno, pri čem je. Sanj, ki jih je imel pred nekaj leti, tistih z možem in z izrekom: "Ko bi prišel prihodnje leto, bi še vedno prišel prav," ni pozabil. – O, jaz ubogi Raimund! To so bile sanje.

Njegovi sostanovalci in drugi redki znanci niso v njegovem vedenju zaznali nobene posebne spremembe. Jekleno se je obvladoval. Seveda, je na primer pripomnil pri mizi, medtem ko sta ga najedala brezup in onemoglost, kolegij tajnega svetnika Lechleina da se mu zdi dolgočasen. Da ne prinaša dosti novega. Tedaj da se mu zdijo izvajanja profesorja Heinemannja precej zanimivejša. Ta da sicer nima veliko slušateljev, najbrž zato, ker je Žid.

Spomnimo se, starejša sestra in brat sta bila v poklicu, oče je bil zelo zaposlen s svojimi stvarmi. Ob večerih, ko je Raimund ležal v postelji, se je vsake toliko še zgodilo, da sta se njegova grenkoba in strah pred svetom blagodejno razblinila, da je stopil k oknu in našel nekaj Božjega ter začel goreče moliti v zvezde. Toda to je bilo le začasno in na dolgi rok ni moglo pomagati. Nihče ni pomagal. Je morda manjkalo nekoliko dobrohotnega zanimanja? Mar ni bilo mogoče, da bi ga rešili? Povedati je treba, da ni Raimunda v teh dneh nihče vprašal niti po njegovem počutju; da Raimund, ki je bil v svojih boljših dneh tako priljubljen, ki je bil do mnogih prijateljev tako dober, ni imel nikogar, ki bi mu poslal vsaj razglednico, vsaj nekaj pozdravov. Brez kakršne koli spodbude od zunaj je kmalu popustila tudi njegova bojevitost in odstopila mesto globoki odpovedi, ki so jo prekinjali le napadi, o katerih smo poročali. Edino, kar je Raimunda še veselilo, je bila dobra hrana.

Hitro, le hitro jo povejmo do konca, saj nas še same dela nervozne, naša zgodba. Kaj naj s tem brezkoristnim členom družbe? Kaj je pravzaprav delal ves dan, ta Raimund? Vsekakor se je na večer 21. junija 19... vrnil z izleta, ki njegovim živcem ni del slabo. Povsem brez skrbi je šel naslednje jutro na univerzo ter z zanimanjem poslušal *Razlage o pomenu pravnih norm* tajnega svetnika Lechleina ter *Obrobne kritične pripombe k srednjeveški*

zgodovini islama profesorja Heinemanna. Pri glavnih vratih stavbe je nato srečal še znanca, ga šaljivo ogovoril ter se odpravil proti domu.

Na poti ga pravzaprav ni zaposlovalo dosti drugega kot to, da si je, ko bi prispel do svoje sobe, želel spiti veliko vode, občutil je hudo žejo. Bilo je zelo vroče, reka se je vlekla, siva in ozka, tako da je most, ki je vodil čez njo, deloval skoraj preveč pompozno zanjo. Raimund je stopil nanj z mislijo, da bi, ko reka ne bi bila tako umazana, gotovo pil kar iz nje; "To bi bilo namreč veliko bolje, kot pa če bi moral na primer popiti sonce!" je pomislil Raimund – le v šali! Pri tem je previdno in od strani poškilil navzgor. Tam je bilo sonce, kakor ogromna ostudna žival, in Raimund je bil sredi prostora, sredi dolgega, obokanega mostu, in pred njim sonce in za njim sonce in prostor, in električno vroča neskončnost!

Začelo se je valiti, in Raimund se je pozabil boriti, in nobenega ustavljanja ni bilo več. Vroča, siva kamnita tla so se majala pod njim, kako je žgalo sonce, sonce! Prostor je postajal vse manjši! Z občutkom, da je izgubljen, je Raimunda še enkrat obšla stara vitalnost. Iztisnil je krik, poln srhljivega strahu, krik na pomoč, po očetovi hiši, po igrah, ki se jih je nekoč igral, po gozdu, kjer je pri sedmih letih ležal v mahu, po sobi, kjer je pri šestnajstih bral *Fausta*, po hribu, kjer je stal stari grad, po hladni limonadi, ki jo je pil pod kostanji, in po prijatelju s slike. Tako daleč je bil Jerome. Kako so nekoč pri golfu švisteli njegovi udarci! Roke je dvignil nad glavo, da bi zaščitile pamet pred sončnim zmajem, da bi mu pomagale proti razjarjenosti zvezd, ki so se plazile z vseh strani, čez pločnik je stekel na cesto in se opotekel proti avtu, ki se mu ni mogel več umakniti. Eno kolo mu je šlo čez prsi, drugo čez glavo, norelo je v njegovih ubogih možganih, ki bi zdaj končno morali imeti mir.

Mir? Prišel je mož, povedal svoj izrek in odšel; kos papirja se je strgal, sikajoče in vroče, o, jaz ubogi Raimund!

Prišel je mož, povedal svoj izrek in odšel.

Prevedel Jaša Drnovšek

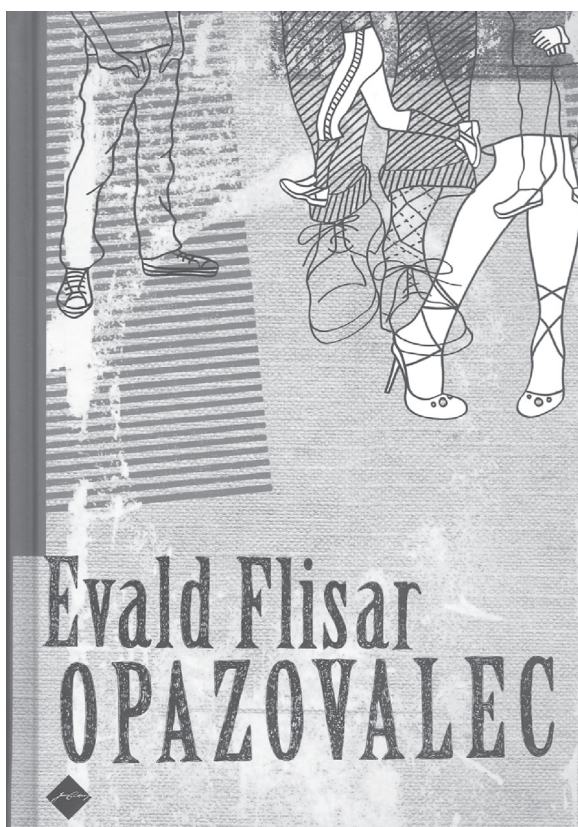
¹ Gl. Heine, Heinrich, *Izbrane pesmi*, prev. Klopčič, Mile, Ljubljana, Slovenska matica, 1956, str. 127.

² Izv. "Wandervogel", združenje gimnazijcev, ustanovljeno v Berlinu leta 1896, velja za predhodnika nemškega mladinskega gibanja.

³ Gl. Schiller Friedrich, *Don Carlos*, prev. Albreht, Fran, Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1960, str. 47.

Šest oči





Tomo Virk



Postmodernizem? Prej bi rekli, da korak naprej ...

Da bo iz Flisarjevega najnovejšega romana marsikomu zadišalo po postmodernizmu, je več kot verjetno. Na tako recepcijo napeljujejo tako nekateri idejno-tematski momenti kot tudi formalni postopki, uporabljeni v *Opazovalcu*. Ta je, denimo, ne le “dvojno zakodiran” (na trivialno žanrsko podlago so nanesele tehtne pomenske, filozofske plasti), temveč že od začetka tudi izrazito zaznamovan z medbesedilnostjo. Avtor si izposoja imena likov, posamezne prizore, nekatere zgodbene zaplete in zamisli pri drugih zgodbah, bodisi filmskih bodisi literarnih, nekaj podobnega pa tako ali drugače počne tudi večina likov v romanu, predvsem tisti z newyorškega dogajalnega prostora. A ne le to. Že samo v uvodnem odlomku je nagnjeno toliko značilnih indikatorjev postmodernizma, da bi lahko veljal za učbeniški primer. Tu velja najprej omeniti prijem, na katerega v spremni besedi k *Opazovalcu* opozarja že Lucija Stepančič: roman “*se začne s prizorom, ki ga poznamo že iz filma: Barton Fink, mladi dramatik, ves predan umetniškemu poslanstvu iz zaodrja spremlja premiero svojega prvenca*”. Se pravi: avtor snovi za svoje delo ne zajema iz svoje lastne, ustvarjalne domišljije, temveč si izposoja (like, zaplete, žanrske vzorce) iz že obstoječih del (Jančar v *Smrti pri Mariji Snežni* denimo iz *Bele garde* Bulgakova, Blatnik v *Plamenicah in solzah* iz *Stalkerja* Tarkovskega, Eco v *Imenu rože* iz Doyla, Borgesa itn.). Ta poteza, ki že sama po sebi problematizira *resničnost* resničnosti, saj potrjeno *fikcijsko* “realnost” izenačuje z domnevno *realno*, se nato še stopnjuje v smeri na videz radikalnega postmodernizma: študent Simon, ki si izposoja ime pri Bartonu Finku, napiše igro o mladeniču, ki je na smrt zbolel in ima pred seboj še leto dni življenja; ravno ko igro igrajo v amaterskem gledališču, izve, da je – natanko tako kot njegov dramski lik – zbolel tudi sam in ima pred seboj le še leto dni življenja. Če ne prej, bodo poznavalci postmodernističnih trikov poskočili na tem mestu; znana podoba: pisatelj

piše roman o pisatelju, ki piše roman o pisatelju, ki piše roman o pisatelju in tako naprej v mise-en-abimsko neskončnost. Realnost naše eksistence, ki jo čutimo kot táko (realno), je zgolj navidezna, fiktivna, nam sporočajo taki *neskončni regressi*. Morda se počutimo kot subjekti, ki pišejo zgodbe in usode sebi ter drugim likom, a v resnici smo vendarle tudi sami zgolj liki v zgodbi, ki nam ni razvidna in jo piše nekdo drug. Ta, nedvomno postmodernistična drža po vsem sodeč posebno poudarjeno velja prav za "junaka" Flisarjevega romana. Simon ves čas čuti, da je njegovo življenje urezano po meri zgodb drugih, želi pa ga živeti po scenariju, ki bi ga napisal sam. Želi si avtentične resničnosti, želi, kot izvemo iz njegovega pogovora z mladenko Virgo, "*v času, ko življenje ne more več biti avtentično*" in ko se resničnost (tako pravi na kavču pri dr. W. Allenu) "*ne zdi več resnična*", "*doseči občutek, da je življenje resnično*".

Ontološka negotovost ni le travma, s katero se spopada Simon, temveč je vanjo vpleten tudi bralec romana, ki podobno kot osrednji protagonist težko povezuje niti v pripovednem svetu nenehnih dogajalnih suspenzov, navideznih identitet, igranja vlog, insceniranih prizorov itn. Psihiater Woody Allen je na pogled natanko takšen, kakršen je znani filmski igralec, in mu je, kolikor je bralcu sploh omogočen vpogled vanj, podoben tudi po psihičnih motnjah. Značilna postmodernistična izposoja že obstoječega lika? V določeni meri gotovo, le da še dodatno zapletena in potujena. Psihiater ve, čigava kopija je; ker so ga ljudje venomer zamenjevali s filmskim igralcem, je, "*da bi bila stvar enostavnejša*", spremenil ime (prej je bil Ehud Zuckermann). Bralcu ne preostane drugega, kot da sprejme to razlago, čeprav, če dobro premisli, ni povsem jasno, zakaj bi bila stvar tako "enostavnejša"; a podobno nejasen ostaja status dobršnega dela Flisarjevih izposoj, citatov, aluzij. Simonov newyorški dobrotnik ima zunanji videz enega znamenitega filmskega igralca, glas drugega in ime lika, ki ga v znanem filmu (polnem citatov, aluzij, postopkov beganja gledalca) igra tretji itn. Vprašanje, kdo posnema koga, realnost fikcijo ali fikcija realnost, je povsem na mestu, in Paul Auster s svojim spraševanjem (v *Opazovalcu* je položeno v usta Virgo), do "*kolikšne mere je avtor literarnega teksta izumitelj svojih likov in njihovih medsebojnih odnosov? In doolikšne mere je samo eden od likov v zgodbi [...] ?*", gotovo ni po naključju ena od osrednjih referenc Flisarjevih izrecnih medbesedilnih navezav v tem romanu. Druga, neizrecna, a, se zdi, povsem nedvoumna, je navezava na Fowlesovega *Maga*. Težko je spregledati podobnost med nerazvidno, varljivo, z erotiko nabito igro, ki poteka – tak je vsaj vtis – pod taktirko Vincenta Vege in v kateri poleg njega osrednje vloge igrajo Simon, Virgo in Ajsi Disi, ter iluzionističnim gledališčem, ki ga uprizarja

zagonetni Conchis na svojem grškem otoku in v katerem poleg njega – v podobni igri videzov, slepil, suspenzov, erotike kot pri Flisarju – nastopajo še Nicholas, Rose, Lily in Alison. Poanta obeh romanov (oba jo tudi izrečeta s podobnimi besedami) je vsaj v tej točki jasna in bolj ali manj identična: *nič ni resnično, vse je le videz*.

Za postmodernistične stezosledce ponuja torej Flisarjev roman več kot dovolj gradiva. Kljub temu se zdi, da bi bilo *Opazovalca* nekoliko prenačljeno takole na hitro odpraviti kot postmodernističnega. Prej bo držalo, da je korak naprej. Kar je postmodernizmu *cilj*, torej opozarjanje na svet ontološke negotovosti in izmuzljivih identitet, je pri Flisarju pravzaprav le *izhodišče*. Pa tudi tako je, da je tisto, kar avtor sam najbolj izrecno izpostavlja in “na ogled postavlja” – podobno kot tisto, kar se vselej zdi najočitnejše Simonu – največkrat zgolj kulisa, maneuver zavajanja, pisateljeve lastne igrive, a obenem resne igre. Romani Paula Austerja, *Barton Fink*, *Pulp Fiction*, *Tramvaj poželenja* in še bi lahko naštevali: vse to so jasne, izrecne medbesedilne navezave, ki jih Flisar prav nič ne skriva, temveč nanje opozarja kar sam, tako da jih bralec ne more zares spregledati. Da pri konstituciji pomena *Opazovalca* gotovo igrajo pomembno vlogo, o tem ne more biti prav nobenega dvoma. Vendar *Opazovalec* ni roman tiste vrste, ki bi vse povedal v obliki jasnih poant ter napotkov za razumevanje in ne bi tistega najzanimivejšega pravzaprav prihranil za branje med vrsticami. Trivialni žanr (trilerja, recimo), ki ga je Flisar izbral tokrat, utegne sicer – podobno kot nekdanja žanrska podlaga *Čarovnikovega vajenca* (ob tem romanu se je pokazalo, da tako imenovano “dvojno zakodiranost” precej raje priznamo kakemu tujemu piscu, na primer Ecu, kakor slovenskemu) – marsikaterega bralca zapeljati v branje tistega zgolj očitnega, transparentnega, z avtorjevim peresom brez kakršnih koli maškarad v usta protagonistov položenega. Toda s takim branjem bomo prišli pač do trilerja, kaj dosti dlje ali globlje pa ne. No, morda še do značilne, a zdaj vsaj na Slovenskem vendarle že nekoliko zapoznele, zastarele postmodernistične literarne igre.

Čeprav je v romanu res veliko opornih točk, ki prepričljivo podpirajo taka branja, pa se zdi, da je bila avtorjeva intenca vendarle nekoliko drugačna. Seveda, strogo gledano avtorjeva namera za naše razumevanje *Opazovalca* – tudi če bi jo poznali iz prve roke – ne more biti zares relevantna. Pomembno je to, kar bralcu “sporoča” samo besedilo, ne pa nameni, ki jih je imel z njim avtor. Ti so ponavadi zanimivi predvsem zato, da lahko ugotavljamo, kako zelo so se avtorju (največkrat na srečo, včasih pa tudi na žalost) ponesrečili. Kljub tveganju očitka animizma je zato morda bolj upravičeno govoriti o *nameri besedila*. Če storimo to, kaj

hitro opazimo, da *Opazovalec* nikakor ne "želi" biti zgolj triler, temveč – podobno kot *Čarovnikov vajenec*; sklicevanju na to besedilo se pač ne moremo izogniti – prej filozofski roman. Pa ne toliko zaradi svoje dialoške oblike, ki ga močno zaznamuje, saj dialoškost ni na primer le lastnost Diderotevega *Rameaujevega nečaka*, ki bi ga verjetno lahko označili za filozofski roman, temveč tudi dramatike, se pravi, tiste literarne vrste, ki je Flisarju precej blizu. Pač pa zaradi svojih idejno-filozofskih prvin, ki – kljub spretni kamuflaži v podobi trilerja – vendarle prevladujejo.

Ob vseh zapletenih narativnih obratih in begajočih identitetah je osnovno vprašanje, ki ga zastavlja roman, povsem preprosto. Izhaja iz dveh življenjskih položajev oziroma problemov, ki sta pravzaprav en sam, saj je drugi le zgoščena različica prvega. Toliko želja in zamisli ima človek, govori v mottu navedena pesem Johna Rawlesa, pa nima dovolj časa, da bi jih izpolnil. Ali če povzamemo različico tega problema z začetka romana: Simonu zdravniki povedo, da ima pred seboj le še leto dni življenja; znajde se pred vprašanjem, kako ta prekratki čas čim bolj izpolniti z življenjem.

Vprašanje se zdi skoraj preveč preprosto, nemara že kar banalno, celo trivialno (pisateljjevanja večji avtor ga je prav zaradi tega videza ironično ovil v trivialni žanr, s tisto značilno distanco, ki jo izkazuje Eco v svojih *Postillah k Imenu rože*). A je pravzaprav vse prej kot to. Vprašanje, kaj bi storil, če bi imel pred seboj le še leto dni življenja – tako trivialno se nam zdi zato, ker se vprašanja tega tipa pojavljajo, denimo, na lepotnih tekmovanjih –, je pravzaprav vprašanje o tem, kaj je v življenju najbolj dragoceno. Kako težko je nanj odgovoriti nebanalno in netrivialno, je razvidno iz odgovorov skoraj vseh oseb, ki jim ga Simon zastavi (tudi odgovor Vincenta Vege, njegova zamisel združbe na smrt obsojenih morilcev, ki bi rešili planet največjih škodljivcev, je hoté, kot kontrast, *žanrsko* trivialen). Vprašanje, kako – še posebno v dobi ontološke negotovosti ter spoznavne in vrednostne relativizacije – odgovoriti drugače, je vsekakor trd oreh celo za pisatelja Flisarjevega kova, ki je (vsaj s *Čarovnikovim vajencem*) že dokazal, da zna spretno vijugati med čermi trivialnosti, literarne spretnosti, filozofske globine in življenjske modrosti.

Da bi nam bil način, kako na to odgovarja Flisarjev *Opazovalec*, čim bolj razviden, bomo opozorili še na eno izmed tistih *izbirnih sorodnosti* romana, ki niso označene izrecno, iz razvidnega citiranja ali sklicevanja, temveč so implicitne in napotujejo na branje med vrsticami. Tudi ta prikrita medbesedilna navezava je – kakor mnoge druge v *Opazovalcu* – s področja filma. Tako ljubljanski nenavadno učeni in modri berač kot tudi newyorški beraški "zen budizem" bodisi samega Simona bodisi berača

rastafarijanca, ki Simona nazadnje poveže z Vincentom Vego, asociirajo na film Michaela Jeterja *The Fisher King*, in ne po naključju. Kajti nemara prav zgodba o Gralu, tokrat kot smislu življenja, podana skoz trivialni žanr, polna suspenzov, nepojasnjenih skrivnosti in namigov o skitem smislu oziroma smotru, najbolje zarisuje kontekst, ki zajema filozofsko vsebino *Opazovalca*. S tem romanom, tako se zdi, Flisar še vedno ostaja zvest paradigmi *poti*, literarizirani ne le v številnih potopisnih romanih, temveč literarno obdelani tudi v njenih filozofskih, duhovnih, metaforičnih razsežnostih v *Čarovnikovem vajencu*. Kaj drugega je v strukturnem pogledu odisejada Simona kot ponovitev vitezov, iskalcev Grala, ki so se odpravili na lov za kamnom modrosti in resnice o življenju v daljne kraje, prestajali težke preizkušnje, doživljali vzpone in padce, na koncu pa dosegli spoznanje, ki jim ga je ponudil Gral? (S to razliko, dodajmo, da se Simon v nasprotju z njimi kot novoveški, psihološki subjekt med svojim iskanjem tudi osebnostno izgrajuje, zori ter na koncu dozori, in zato *Opazovalec* pripada tudi žanru romana omike.)

V filmu *The Fisher King* je v nekem prizoru na kratko povzeta zgodba o Kralju ribiču (ali Kraljevem ribiču, kot je slovenski naslov filma). Ta je čuvar Grala, a ga zaradi napake izgubi; zbolí ter pošilja viteze v svet, da bi ga našli. Obišče ga Parcival in mu da piti iz čaše, za katero se izkaže, da je sveti gral. Kralj ribič presenečeno vpraša Parcivala: "Kako si prišel do te kupe? Poslal sem najdrznejše in najspodobnejše viteze, da bi jo našli, a je niso." Parcival, imenovan tudi *norec*, se zasmije in reče: "Pojma nimam. Videl sem le, da si žejen."

Na podobno "zenovski" način odgovarja, se zdi, na tvegano vprašanje o smislu življenja tudi Flisar. Simon si ničesar ne želi bolj, kot živeti po scenariju, ki bi ga napisal sam, in ne drugi zanj. Skupaj z njim imamo tudi mi vtis, da je zgolj igračka v rokah spretnega, nevidnega režiserja, predvsem Vincenta Vego. Toda v resnici od prve strani romana naprej na smrt bolni (tako vsaj misli) mladi avtor drame o na smrt bolnem mladeniču že živi prav po scenariju, ki si ga je zamislil sam, resda ne izrecno zase. Le da tega, čeprav je ravno *opazovalec*, ne *opazi* (morda je tako zaradi "krize identitete", zaradi katere se tudi identificira z namišljenim likom Bartonom Finkom; Lacan bi ob okoliščini, da se že od malega identificira z drugimi in da nima spolnih odnosov, bržkone vedel povedati kaj o nepredelani imaginarni fazi). Ne opazi tistega, kar mu ponuja že sama "situacija", temveč si, slep za očitno, prizadeva sestaviti svoj lastni scenarij, po katerem bi živel tisto malo življenja (tako namreč misli), kolikor mu ga je še preostalo. Ta nenavadna slepota za očitno, ki tepe Simona, je v nekem pogledu genealoške narave. Simon je v mnogih potezah – s svojo poudarjeno, skoraj pretirano naivnostjo, s svojimi

vmesnimi, začasnimi "spoznanji" na poti k dokončnemu, s svojimi *faux pasi*, s svojo nepremišljenostjo nesporni (čeprav v vseh pogledih tretjeosebni) dedič Egona iz *Čarovnikovega vajenca*.

Problemski lok, ki ga začenjajo Rawlesovi verzi in domnevna Simonova obsojenost na zgolj leto dni življenja (ta na koncu romana postane realna), se zaokroži v sklepnem odlomku. Na vprašanje, kaj bi storil, če bi izvedel, da ima samo še leto dni življenja, Simon (v podobnem slogu kot sklepa *Kandida* Voltaire ali *Foucaultovo nihalo* Eco) odgovarja takole:

"Skrbel bi za svoje najdražje. Pospravljaj bi, kuhal, pral in postiljal. Pripovedoval bi jim zgodbe in pravljice, ki ne vsebujejo ne vem kakšnih modrosti, so pa zabavne. Morda bi ublažile bolečino ob misli, da ne bom dolgo z njimi. Na strešni terasi bi vsak dan pred sončnim zahodom pripravil piknik. Potem bi skupaj opazovali tisto čudežno zlato svetlobo, ki se vedno pojavi tik pred mrakom. Obnovili bi posušeni vrt, da bi znova cvetel. In ko bi napočil čas, bi počasi, zadovoljen, da nisem bil nič posebnega, utonil v temo."

Resnica je vselej preprosta. Tudi ta, ki se razodene iskalcu grala. In tudi ta, ki se je razodela Simonu. Če je ta bratranec Egona iz *Čarovnikovega vajenca* že po tem, da sta oba zavezana paradigmi *poti*, s preprekami posutega iskanja Smisla, je to še bolj po spoznanju, ki mu je na koncu dano: to, kar iščeš, vselej že imaš, le da tega paradokсно ne opaziš, ker si *opazovalec*. Smisel življenja je življenje *sámo*. Živeti ga je treba, ne opazovati, ne šele iskati.

Tina Kozin



Ne opazujmo, da nam ne bo kaj ušlo

Flisar, tako kot večina nas, ne more iz svoje kože, saj se že po prvih straneh *Opazovalca* izkaže, da je svojim bralcem ponudil obrok, ki ga bodo z najmanj težavami prežvečili najbolj neobremenjeni med njimi. Pa še ti ne zlahka in brez vmesnih predahov za prebavljanje, saj polifonija v *Opazovalcu* zaživi v vsej svoji baročni bohotnosti. Knjiga je ne le malo mravljišče različnih likov, temveč tudi mravljišče najrazličnejših modrosti, kvazimodrosti, pret-a-porter filozofij in resnic, ki jih liki živijo in/ali predajajo z večjo ali manjšo mero resnosti.

Izhodišče, iz katerega izhaja zgodba romana, se zdi presenetljivo vsakdanje, celo obrabljeno: pred bralca stopi dvaindvajsetletni mladenič, Simon Bebler, ki izve, da je neozdravljivo bolan. Čaka ga še približno leto totranskih dni in na njem je, da se odloči, kaj bo storil z njimi, in jasno s sabo. Še bolj presenetljivo pa je, da se tako zastavljena zgodba potem plete in razplete kot voluminozen in čudaški žanrski hibrid, za katerega se (spet) *zdi*, kot da se pri hoji izdatno opira na suverenejšše predhodnike, na cilju (?) pa domnevno bralca poboža s koncem, ki se ga ne bi sramovala prav nobena mehiška telenovela iz rodovne linije znamenite Esmeralde.

Zdi se, da prvi ključ za razumevanje bizarnosti, v kateri se znajde bralec, ponujajo najočitnejše reference, s katerimi mu avtor 'pomaga'. In čeprav je teh, pa tudi manj razvidnih aluzij na (z)vrstno različne fiktivske zgodbe (ki so zaživele v filmskem, literarnem ali gledališkem svetu) oziroma na njihove junake, za pravo malo ropotarnico, nas Flisar najbolj vztrajno usmerja k opusu in poetološkim smernicam Paula Austerja. Zmuzljivost identitete in njeno zasledovanje, neverjetna vloga naključij, poigravanje s popularnimi žanri – in kot da to ne bi zadostovalo, še dvojniki Austerjevih likov. Vzporednice so vendarle preveč očitne, da bi jih kupili od tako prekaljenega avtorja kot je Evald Flisar in se z mislijo, da se mu je, izčrpanemu, tokrat po(ne)srečil austerjanski palimpsest,

mirno lotili branja kakšne nove knjige. Ena izmed bolj frekventnih misli *Opazovalca* je, da je treba dopustiti možnost, da stvari pomenijo še kaj drugega kot to, kar se zdi najbolj verjetno. Z njo se sicer odpira še neka podobnost, ki že na splošno družijo dela Austerja in Flisarja – vsa namreč poudarjeno temeljijo na predpostavki, da je resničnost (še) neprimerno kompleksnejša, kakor se zdi. Vendar je ta misel v konkretnem primeru lahko samo pika na i pri odločitvi, da kaže interpretacijo *Opazovalca* zastaviti čim bolj onstran Austerjevega dometa.

Za razumevanje Flisarjevega ustvarjalnega postopka se je vredno po mojem mnenju ustaviti pri Simonovem razmišljanju, ki ga najdemo proti koncu romana. “Čedalje bolj ga kronika njegovih preteklih treh mesecev spominja na Šeherezado, na orientalsko prepletenost in zapletenost strašljivih metamorfoz, neverjetnih naključij in krutih grozot, ki kršijo skoraj vsa pravila o gradnji lika, motivaciji, verjetnosti, strukturi naracije; ne sklada se z nobeno teorijo fikcije, zgodovine ali psihologije, ampak se zdi, da s svojimi ekscesi in težko verjetnimi preobratu nasprotuje naravnemu redu stvari. Kljub temu je nekakšna nit nekje v ozadju navzoča, o tem ni dvoma; vsi dogodki so vsaj zametki zgodbe, ki bi lahko na določeni točki ne glede na svojo iracionalnost dobila vsaj alegorično vrednost.” Citat se zdi skoraj samonanašalen, in v resnici *Opazovalca* lahko beremo kot svojevrstno alegorijo, ki izhaja iz tistega razumevanja realnega, ki je značilen za avtorjeva dela in iz katerega se realnost vzpostavlja kot večdimenzionalen, v sebi pogosto protisloven in predvsem neulovljiv preplet naših subjektivnih predstav o celoti, katere del smo, ter njene ‘objektivne’ pojavnosti.

Uvid, da je Simon tipičen flisarjevski popotnik - iskalec, od nas ne zahteva dodatne nadarjenosti za abstraktno razmišljanje. Vsaj v enem izmed njegovih segmentov bi lahko videli tudi samoironično aluzijo na priljubljen tip Flisarjevega protagonista: “Mlad umetnik, mlad intelektualec, *a sensitive, intelligent boy in search of adventure*, bistrega uma, rahlo skrivnosten, rahlo nevaren in nepredvidljiv /.../” Paradigma poti v neznano je tokrat zavita v drugačen, domnevno trivialen ovoj nekakšnega trilerja ali kriminalnega romana, vendar zato ni nič manj paradigma poti, ki implicira premik in tudi odmik od znanega in utečenega. Prav tako je *Opazovalec* v svojem jedru še vedno besedilo o nekem razvoju (nenazadnje na to ironično namigujejo že naslovi poglavij), čeprav nisem prepričana, da bi ga lahko imeli za razvojni roman, prej morda za svojevrstno romaneskno različico *Božanske komedije*, času primerno seveda, zaradi česar je ne le poudarjeno peklensko in groteskno intonirana, ampak tudi strukturno drugačna. Ne samo zato, ker se vzpostavlja iz druge, recimo temu ‘življenjske filozofije’

(namreč iz že opisanega razumevanja realnosti), temveč tudi zato, ker *Opazovalec* nikakor ni le pripoved o nekem (fikcijskem) svetu, ni le ilustrativna demonstracija nekega miselnega okvira, sistema, temveč je zaznamovana tudi z zavestjo o lastni nezadostnosti, in sicer v tem smislu, da predpostavlja svojega bralca in njegov 'angažma' pri realizaciji svojega pomena, *ve*, da je vsak, ki jo bere, ne le njen opazovalec, ampak tudi njen integralni del, brez katerega je ni.

Naj že takoj povem, da ne gre za postmodernistično obliko (samo)zavedanja. Prej je ta samozavedajoča se pripoved nekaj, kar je pri Flisarju prefinjeno inkorporirano v ontološko enoten fikcijski tekst, in sicer v njegov pomenski potencial kot fragment ene izmed *možnih* interpretacij, ki jo po mojem mnenju *lahko* gradimo iz odzvena v nadtekstu. Sugerira pa nam, prosto po Vattimu, da je prebolevanje pač naš modus vivendi in naivno bi bilo od avtorja, kot je Flisar, pričakovati, da se mu je to dejstvo nekje med potjo izmuznilo.

Simon je sicer v svojem bistvu literarni antijunak, celo izrazit, saj ne samo, da ni vzgib in gibalo kakršne koli akcije, sploh ne živi svoje zgodbe, temveč jo v najboljšem primeru lovi, pri čemer se mu še njeni obrisi izmikajo. Je skrajno decentraliziran posameznik, ki ga še najbolj opiše njegov 'boter', dobrotnik, v nekem oddaljenem smislu pa tudi 'kreator' Vincent Vega/Al Pacino: "Krožiš okoli sebe. Nikoli se ne zasidraš v tistem, kar bi lahko bil tvoj značaj, tvoja narava. Skačeš iz zgodbe v zgodbo, iz lika v lik, kot da se ne moreš odločiti, kaj bi najraje bil. Zraven pa se ves čas opazuješ, kakor da gledaš film." Kot takšen opazovalec je Simon seveda tipično literarno utelešenje naše razsrediščene subjektivitete, tiste, na katero je začel opozarjati že Schelling in ki je svojo podrobno teoretsko utemeljitev našla slabi dve stoletji pozneje v strukturalizmu in njegovih nadaljevalcih (glavni junaki, stranski liki in statisti nismo le v odnosu do sveta, ki nas obdaja, ampak vedno najprej v odnosu do nas samih). S takšnim likom Flisar prečeše pojavno raznoterost celotne sodobne družbe in principe njenega delovanja v različnih miljejih ter vanje infiltrira raznobarno paletu *možnih* odgovorov za vse iskalce identitete (s tem pa tudi paletu *možnih* razlag pojmov, ki jih problem identitete implicira, torej pojmov svobode, odgovornosti, pristnosti, nujnega, naključnega ...) in avtentičnega.

Kot nam sugerirajo tudi liki dvojnikov različnih fikcijskih ali dejanskih oseb, ki v zgodbi nastopijo (in vsak zase predstavljajo enega izmed vzorcev, delček ene izmed celote vseh zgodb, iz katerih je spletena realnost), je sicer kriterij edinstvenosti nekaj, kar se je pojmu identitete v današnjem svetu izmaknilo. Vendar to niti ni nekaj usodnega, še več,

je nekaj, kar ni vredno tehtnega razmisleka. Svet je (postal) tak, da lahko v njem najdemo veliko zgodb, v katerih prepoznamo vsaj fragment naše. Tej predpostavki sledi zgradba romana, ki ključnih pojmov, okoli katerih kroži, že omenjenih pojmov identitete, svobode, odgovornosti, avtentične eksistence, ne opredeljuje enoumno, temveč jih le sopostavlja. Tako nas knjiga bolj kot kaj drugega vodi skozi različne zgodbe/vloge in v tisti, v kateri odkrijemo neko podobnost s svojo, lahko najdemo tudi svoj (!) odgovor oziroma vsebino omenjenih pojmov. Ampak, in v tem je trik *Opazovalca*, v tistem trenutku smo že v nevarnosti, da postanemo sam svoj opazovalec. Lov na odgovore nas ne bo pripeljal drugam kot v sredobežnost.

V tej smeri velja razlagati tudi zaključek romana, ki še zdaleč ni tako enoznačen, kakor se kaže – in kaže se domala kot odmev dantejevskih nebes, s čimer skorajda zakrije dejstvo, da nekatere romaneskne poti ostajajo odprte – na primer kako se bo končala Simonova epizoda s FBI, nenazadnje ima na vesti človeka. Res je, da je branje, ki razume konec knjige zgolj v tej dimenziji, povsem legitimno, res pa je tudi, da knjiga omogoča še druge interpretacije. Tako lahko konec razumemo kot prisposodbo in ga razlagamo spravno: človek doseže notranjo harmonijo, ko se zasidra v eni življenjski vlogi, ki jo predvsem *živi*, ne pa hkrati tudi opazuje, in sicer ob nenehnem zavedanju lastne končnosti. Lik Ajsi Disi je v tej razsežnosti romana večpomenski. Predstavlja tistega drugega, ki nas ljubeče spremlja skozi življenje, opazuje in sprejema v tem, kar smo – ne le kot neko človeško utelešenje naše sorodne duše, Ajsi Disi predstavlja najprej drugo v nas samih. Tudi naše sanje in želje. Če stopimo korak naprej, torej lahko odgovorimo na vprašanje, ki si ga Simon zastavi v beležnici na njenem koncu: kam je izginil opazovalec? Nikamor, ostaja v nas, vendar kot naš neobremenjeni sopotnik in sogovornik in z nami predvsem *živi* v svetu, ki ni sestavljen iz “besed, dekonstrukcij, interpretacij”. Pri tem ne gre spregledati, da Simon ni edini lik, ki doseže spravo s samim seboj in svetom, v zelo čisti obliki jo na primer uteleša človek, ki živi na popolnoma drugem družbenem bregu, klošar, rastafarijec, ki živi v Centralnem parku. Predstavniki družbenega ‘pekla’ torej, kar pomeni le, da je pekel tam, kjer ga ustvarimo sami, tako kot smo za svoja nebesa odgovorni le mi, nihče onstran nas.

Zapisala sem, da je *Opazovalec* v marsikaterem pogledu sodobni bratranec *Božanske komedije*. Konec knjige, ki to pravzaprav ni, kar kliče tudi k njeni žanrski opredelitvi. Poimenovala jo bom (podobno kot Lucija Stepančič v spremnem besedilu) alegorični metafizični triler, in sicer predvsem z mislijo na Simonovo razumevanje metafizičnega trilerja

kot tistega literarnega dela, ki ima “eno nogo v resničnosti in drugo v literaturi.” Z vidika *Opazovalca* tako oznako po eni strani dovoljuje fabula, ki je zgleden primer bizarnega trilerja; pridevnik metafizičen seveda kaže razumeti s času primerno razmehčanostjo, pa vendar je več kot ustrezno dopolnilo sicer precej splošne klasifikacijske oznake. Nenazadnje *Opazovalec* tako na konkretno opisni kot na prispodobni ravni evocira tisto, kar je (v postmoderni dobi) ostalo od biti bivajočega, tisti nerazvozljiv splet dejansko-imaginarnega, ki mu pravimo realno(st). Tega, da *Opazovalec* z eno nogo stoji v resničnosti, z drugo v literaturi, pa ne kaže toliko razlagati skozi princip mimesis, temveč bolj skozi že omenjeno zavedanje lastne nezadostnosti, ki prežema pripoved, poudari pa jo njen zaključek, formuliran tako, da ga lahko v nekem smislu razumemo kot začetek (celostnega) *življenja* knjige (v vsakem posamičnem bralcu). Tudi *Opazovalec* bo, jasno, tako kot vse knjige, ki smo jih prebrali, tako kot vse bolj ali manj imaginarne/resnične zgodbe, ki smo jih videli ali doživeli, postal del nas, eden izmed neskončnih možnih vzorcev. Ampak, če sledimo *Opazovalcu*, se s tem nikakor ne kaže obremenjevati. Raje živimo svojo zgodbo in svojo “čudežno zlato svetlobo, ki se vedno pojavi tik pred mrakom”. Iz tega, da zgodba ne bo (v celoti) izvirna, danes pač ne moremo. Še več, če si bomo prizadevali za to, bomo prezrli zlato svetlobo. Mrak pa bo ostal, kajti člani Društva na smrt obsojenih smo vsi in vse, kar je.

Aljaž Kovač



Fragment kot Velika zgodba v pravem pomenu besede

Romani, kakršen je Flisarjev *Opazovalec*, lahko kritika prestrašijo. S svojo ontološko pluralnostjo, bravadam in bravuroznostjo narativnega pristopa povzročijo čudenje in opazovanje. Zdi se mi, da se dobra kritika opazovanega dela udeleži in z njim sestavlja podobno razmerje, kot ga v Flisarjevem novem romanu ustvarjata realnost in fikcija. To razmerje je konstitutivno in zelo pomembno, saj nam lahko pomaga ne le zvrstno uvrstiti roman, ampak tudi pojasni njegovo duhovnozgodovinsko usmerjenost in, ne nazadnje, kakovost same umetniške izvedbe. Diskrepanca med dosedanjim kritičnim odzivom v Sodobnosti in Literaturi (prvi izrazito pozitiven, drugi negativen) je očiten pokazatelj dejstva, da Flisar zna bralce zvesti in jih tudi hoče zvesti. Poigravanje s spektrom pričakovanj je Flisarjev adut, ki je nedvomno tudi eden od razlogov za njegov izjemen prodajni uspeh: bralca je pač treba ves čas presenečati, nafilan z apaurini in obstreljevan s podobami, idejami, knjigami potrebuje, da ga pisatelj napade od zadaj; takrat spet za trenutek oživi in se požene naprej. Da bi Flisarju danes kaj takšnega uspelo, je uporabil zviti pristop, ki odpira številna zanimiva vprašanja: napisal je roman o postmodernizmu. Toda če je postmodernizem s svojim pluralizmom diskurzov in z mnogoličnostjo sveta vpeljal *brezskrbno* igro kot svoj credo ter *opazovanje*, *čudenje* kot svoj postulat, potem Flisar napeljuje svojo misel k *aktivni* igrivosti in *udeležbi*. S tem se je naslonil na modernistično tradicijo, ki je veliko svojega prinesla tudi v postmodernizem, a *Opazovalec* ni postmodernističen roman.

Postmodernizem težko definiramo, ne da bi za to uporabili celo vrsto različnih pristopov. Če se iz objektivnih razlogov omejimo na empirično-analitičnega, ki prepozna metafikcijskost kot eno glavnih določil postmodernizma (seveda so njeni postopki znani že iz starejšega pripovedništva), lahko hitro ugotovimo, da Flisarjev roman ni *fikcija o fikciji*,

da njegova pripovednost torej ni samorefleksivna, ne opozarja na svoje postopke in na fiktivnost svojih podob, ampak je *fikcija o fikciji-o-fikciji*. V Austerjevem romanu *Stekleno mesto*, ki je glavni dialoški partner *Opazovalca* – Flisar ga večkrat omenja in svojim junakom včasih podari celo enaka imena –, je meja med fikcijo in realnostjo, med avtorjem in liki zabrisana. V Flisarjevem *Opazovalcu* ni tako. Flisar namreč poudarja samo metafikcijo, zato razmerje med fikcijo in realnostjo ni več metaforično, ampak metonimično! Stari Stillman je lik v *Steklenem mestu*, ki hoče preveriti in uresničiti svoje ideje o “Adamovem jeziku”: to naj bi bil jezik, ki je obstajal pred babilonskim stolpom, ko je Bog kaznoval človeško povzpetnost tako, da mu je zmešal jezike. Povedano z metaforo: Če si modernizem predstavljamo kot babilonski stolp, kjer so ljudje poskušali Boga vreči s prestola, je postmodernizem čas po božjem maščevanju, ko so ljudje izgubili sposobnost komunikacije, ker skupni jezik ne obstaja več. Če je torej Simon Barton Fink in je Virgo Virginia Stillman in je Vincent Vega Al Pacino, potem je Flisar stari Stillman, ki je ta skupni jezik hotel znova vzpostaviti. Tu *Opazovalca* berem čisto derridajevsko: naslovi poglavij – “Kaj je dramatik povedal igralki”, “Kaj je brezdomec povedal Bartonu Finku”, “Kaj je mama povedala sinu” itd.: “povedal”, “povedal”, “povedala” – kažejo na medij govorjenega jezika, ki po Derridaju paradoksalno sploh ni jezik, ker tovrstna komunikacija temelji na trdnih pomenskih razmerjih. Pomenljivo je, da je bil prav Derrida eden ključnih akterjev pri prelomu iz modernizma v postmodernizem: tako stari Stillman kot Flisar hočeta postmodernistično stanje duha preseči. Stari Stillman s popolnim povratkom v preteklost: med svojimi sprehodi po mestu izpisuje sintagmo TOWER OF BABEL (babilonski stolp); Flisar pa s kombinacijo modernističnega vitalizma in postmoderne misli: svoje junake pošlje na pot, ki se izriše v IT’S OVER (Konec je). In česa je konec?

Vsi Flisarjevi junaki so na smrt bolni. Glavni protagonist Simon poskuša najti odgovor na vprašanje: “Kaj bi storil, če bi imel pred sabo samo še leto dni življenja?” Junaki, ki so soočeni s poslednjo od vseh preizkušenj, ki je ni uspelo premagati ne razumu, ne medicini in ne znanosti in ki danes ostaja še edino nezavojevano ozemlje, edini vir strahu zahodnega človeka, so lahek plen fundamentalistov. Na karto strahu pred smrtjo namreč igrajo fundamentalisti v resničnem življenju in fundamentalisti v Flisarjevi fikciji: Vincent Vega alias Al Pacino, bajno bogati, razvajeni in samovšečni hotelir (pravi Nostromo) ustanovi Društvo na smrt obsojenih. Cilj tega društva Simonu razodene psihiater Woody Allen: “Skušalo bi odrešiti svet.” (228) Člani bi to storili tako, da bi odstranili “tiste, ki svet pehajo v pogubo”. (Str. 229.) To je zanimivo: z Lyotardovim razglasom konca Velikih zgodb se je postmoderna epoha začela, vera v teleološko racionalnost

je bila porušena. Da nasilje kot metafizična ideja ni upravičeno, smo lahko videli že na začetku razsvetljenstva, ko so münsterski anabaptisti sami sebi naložili podobno nalogo: njihova doktrina jim je bila zadostno pooblastilo za vero v to, da bolje od ljudi, ki jih njihova dejanja zadevajo, vedo, kaj je dobro zanje. Takšno nasilje seveda vzpostavi *obči* princip nasilja. Tukaj Flisar uvede pomemben pogoj: vse, kar delaš, delaj, dokler ne prizadeneš drugega, oziroma kar delaš, delaj pod pogojem, da se tisti, ki ga s tem lahko prizadeneš, strinja. To zavedanje Drugega, ki izhaja iz tipično postmoderne Heideggrove ideje o ontološki diferenci, je – poleg fingiranih narativnih pristopov – edino, kar je v Opazovalcu postmodernističnega. Preostalo, od življenjskega vitalizma likov, do njihovega stremljenja po Resnici, želje po preseganju razlik med umetnostjo in življenjem, kot tudi sam avtorjev slog, ki se z naslado predaja vtisom predmetnega sveta, razodevajo, da gre v samem jedru še vedno za tisti modernistični zanos in vero v neizmerne človeške sposobnosti, ki je modernizem, čas največjega slavljenja umetnosti, tako proslavil. Simon alias Barton Fink je vendar mladenič, ki se iz sveta svoje fikcije odpravi v realni svet, ki s samurajskim mečem razkosa filozofe, glasbenike in druge idole svojega otroštva in ki na koncu premaga močnejšega in bolj izkušenega nasprotnika, ob tem pa najde vsaj začasen (postmoderen) odgovor na svoje vprašanje: “Skrbel bi za svoje najdražje.” (Str. 441.) Simon je na začetku seveda razsrediščen junak, a na koncu tega *bildungsromana* najde svoj mir: pluralizem ontoloških svetov omogoča ravno Simonov notranji nemir, a vendar vse prežema vera v obstoj metafizične rdeče niti, prepričanje, da je znotraj tornada res oko, kjer bo junak našel svoje ravnovesje. Ta že večkrat omenjeni ontološki pluralizem je največje bogastvo knjige, ki je odprta za neštete bralske poglede. Primer: Simon ima težave s spolnostjo. Je še nedolžen, čeprav ima dekle, a jo raje samo *opazuje* med spolnimi odnosi z drugimi moškimi. Da gre za nekoliko nezdravo masturbacijsko spolno prakso, ki junaka duši, ni uganka, pomembno pa je to, da ob Flisarjevem prepletanju zahodnjaških in vzhodnjaških filozofij Simonovo spolno zavoro lahko razvozlamo s pomočjo Freuda (ali katerega drugega zahodnjaškega psihoanalitika) ali pa lahko preprosto rečemo, da Simon trpi za najhujšo vseh modrosti, namreč za modrostjo penisa, kot v tantri pravijo situaciji, ko moški, ker s spolno partnerko ne najde dovolj duhovne bližine, ne zmore erekcije. Ko Simon nedolžnost končno izgubi, opazovalec izgine. Takrat v svojo rdečo beležnico (spet aluzija na *Stekleno mesto*) zapiše: “Življenje in literatura sta vzporedna, vendar različna svetova.” (Str. 418.) To je seveda zelo nepostmodernistično: kot sem že rekel, v *Steklenem mestu* je meja med realnostjo in fikcijo zabrisana, v *Opazovalcu* pa ni tako. Fikcija in realnost sta ločena: “Včasih je lepo

prebivati v enem, včasih v drugem. Toda v nobenem izključno.” (Str. 418.) Flisar tudi v zgodbi ne idealizira ne enega ne drugega: Simon sicer res pobegne avtoritetam svojega domišljjskega sveta, ki jih s samurajskim mečem teatralno pokonča, vendar pade v roke Vincentu Vegi, avtoriteti realnega sveta. In kaj ostane? Ostane seveda Simon, ki premaga tudi Vincenta Vego. Če parafraziram znano Ecovo misel o postmodernizmu, ki gre približno takole: “Vsi otoki so že odkriti. In na vsakem je že pred tabo bila steklenica kokakole.”, lahko rečem, da Flisar ostaja optimist, ker – prvič: ve, da človek, ki je kokakolo prinesel, steklenico lahko tudi odnese; in – drugič: ker so prazne steklenice zelo primerne za to, da vanje stlačimo sporočilo in jih prepustimo oceanu.

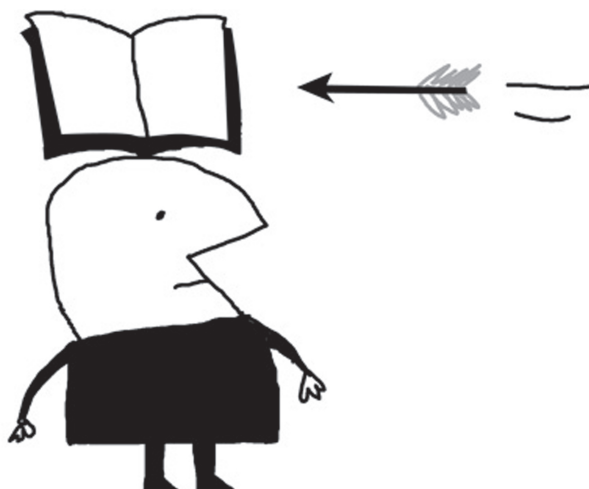
Česa je torej konec? Konec je, najprej, romana. Konec je *fikcije o fikciji-o-fikciji*, od katere nam po derridajevskem branju ostane prvi del sintagme. Ostalo se dekonstruira, ker sodi v domeno postmodernistične literature in njene logike. Ta ostanek, ta okrušek, ta fragment, ki nam ostane, je Velika zgodba v pravem pomenu besede: vsebuje svojo teleologijo. Ta teleologija je: *Udeleži se življenja!* Tu spet vidim povezavo z Derridajem, ki se marksizmu ni odpovedal. Ne pravim, da je Flisar marksist, mislim pa, da se strinja z Derridajem v tem, da liberalna demokracija ni nujno idealni svet, ni konec zgodovine. Mislim, da bi Flisar z Derridajem rad “zamudil konec zgodovine”. Nekje sem prebral, da v Avstriji, kjer tudi uprizarjajo njegove drame, Flisarju pravijo “črni moralist” – prav imajo. Flisar nam hoče nekaj povedati, predvsem to, da je človeški voz zapeljal v blatno jamo, vendar vse svoje narativne postopke in definitivna prepričanja tako spretno zakrije, kot to znajo samo najboljši pisatelji.

Konec je, če nadaljujem, tudi Simonove mladosti in nemega opazovanja. Konec je Društva na smrt obsojenih. Je konec tudi postmodernizma? Filozofsko-tipološka analiza Flisarjevega *Opazovalca*, ki se seveda mora opreti na abstrakcije, če hoče upati na uspeh, lahko razkrije, da ne gre za postmodernizem, ampak za delo, ki v osnovi sicer korenini v tipično postmoderni Heideggerovi misli, vendar v mnogočem temelji na modernistični veri v človeški vitalizem. S tem po principu “en korak nazaj, dva naprej” išče izhod iz postmodernističnih zagat. Flisar je po ustroju modernist, a ker ve, da po postmodernizmu naivni modernizem ni več mogoč, uporabi narativne postopke, ki mu omogočajo lasten izraz. Kako ostati zvest samemu sebi in kako ostati pošten v svetu, ki je z vsem svojim bitjem naravnano proti temu? Kako najti svojo identiteto v svetu, ki je sestavljen iz koščkov vsiljenih identitet, in kako biti izviren, če je edina izvirna misel le še kolaž drugih izvirnih misli? To ni postmoderna sfiga, ki lahko na takšna vprašanja odgovori samo z nadaljnjimi vprašanji in kjer *anything goes*, je pa gotovo res, da Flisarjevi odgovori niso enopomenski.

“To pomeni, da Kocbek ne pesni iz notranje neznosne bolečine, ki bi vtisnila njegovi pesmi središče, iz katerega bi organsko vzrasla njen začetek in sklep. Pri njem je pesniški pradoživljaj razumska in čustvena prenasičenost, ki se mu v pesmi razveže v psalme in pesniške improvizacije. Ne njegova erotika, ne socialna boleost, niti njegovo hrepenenje po Bogu ne razodeva trpljenja. Čeprav je potopljen v tako imenovano realno življenje ter poje o trpljenju in solzah predmetnega sveta, je vendar v vsaki njegovi pesmi začetek in sklep on – sam. To bi bilo pravilno, ako ne bi v pesmih govoril o nečem drugem, o zemlji namreč in njenih stvareh, tako pa vzbuja njegova pesem vtis neodkritosrčnosti.”

Anton Slodnjak: Nekaj misli o Kocbekovi pesniški zbirki Zemlja, Sodobnost 1935

Knjige na tnalu



Barbara Jurša



**Josip Osti: *Na križu ljubezni*.
Maribor: Litera (Zbirka Vedute), 2009.**

Pesniška zbirka z nekoliko dramatično zastavljenim in zgovornim naslovom *Na križu ljubezni* je že osma, ki jo je Osti, ki je nekoč ustvarjal v bosanščini, napisal v slovenščini (po *Kraškem Narcisu*, *Veronikinem prtu*, *Rosi mystici*, zbirki *Vse ljubezni so nenavadne*, *Tomajskem vrtu*, zbirki *Med Koprivo in Križem* ter lanskim *Jutranjicah*, *večernicah*). Znano je, da se pesnik nikjer ne počuti tako doma kot v “zadevah srca” in romantično navdihnjenem drsenju med budnostjo in sanjami. Kot je videti, v svetu njegovega pesništva vse ljubezni niso samo nenavadne, ampak tudi nič manj kot usodne.

Njegovo zadnje delo se osredotoča na verjetno najbolj večno izmed pesniških tematik – na skrivnostno dvojico ljubezen in smrt, ki Ostija od nekdanj vznemirja. Že tisočkrat ubesedene teme predstavljajo umetnikom seveda poseben izziv. Lirski subjekt se težkega sklopa eros-thanatos loteva pristrčno neposredno in sproščeno, na videz celo naivno. S smrtjo sta si “na ti” (“Pri naju se je smrt / počutila doma. Tudi sam sem jo imel za / družinskega člana ...”), kar vzbuja izrazito potujeno vizijo sveta.

V ospredje je vseskozi postavljeno soočanje s paletjo ambivalentnih čustev, ki jih piše ljubezen. Ljubezen, neločljiva mešanica vrhov in padcev, ki jih vsebuje en sam trenutek, je razglašena za izkušnjo življenja v njegovi najbolj izčiščeni in smrtonosni obliki, ki se spogleduje s smrtjo. V slavljenje življenja se ves čas kot začarana tihotapi misel na smrt. Kot izreka subjekt, sta z ljubljeno pogosto govorila o smrti, pa tudi zbliževati naj bi se začela ob smrti njegove žene. V poklicu svoje izvoljene, ki daje pomoč umirajočim, da bi brez bolečin prešli na drugi svet, odkriva posebno pomenljivost: kot družica smrti je pisana na kožo aspiracijam njegove poezije. Lirski govorec izraža željo, da bi smrt, ko bo prišla, prišla v podobi njegove ljubljene, hkrati pa zaupa v *vito nuovo*, življenje, ki se je v njem prebudilo z novo ljubeznijo, čudežem ljubezni po ljubezni.

Gledišče v zbirki določa pogled, ki je usmerjen hkrati v preteklost in prihodnost in ki sedANJI trenutek doživlja kot nenehno nihanje razpoloženj in pregibanje možnosti. Tako spremljamo sobivanje zaljubljenecEV od začetka do konca, pri čemer je konec odprt – subjekt ne ve, ali se bodo njegove skupne poti z ljubljeno do kraja razdružile ali spet oživele. Z gotovostjo prihaja le smrt.

Če je Osti v svojih zadnjih zbirkah težil k formi haikuja, je za *Na križu ljubezni* znova značilen širši, pogosto k naraciji usmerjen zamah, pri čemer so izvor subjektovEGA govora in snov njegovih “zgodB” sanjarjenja in spominjanja. V tem prepoznavnem slogu prevladajo refleksivne prvine in opazna je tendenca racionalnega izpeljevanja in pojasnjevanja, ki pa obožuje zasuke v paradoks ter igrivo domiselnost, ki se požvižga na zdrav razum, da bi razkrila magične zakone prave ljubezni, skozi katere se naključje razkrije kot usoda. Med daljše pesmi zaidejo tudi povsem kratke, ki razvijejo eno samo misel podobo. Vse pesmi lahko beremo kot ljubezenska pisma (naslovljena na zelo specifično bralko – “ljubo”), ki se sprehajajo po nevarnem robu patetike, a se tega zavedajo in nevarnost preživijo. Afektiven ton besedil se generira med drugim s postopkom ponavljanja verzov kot refrenov, ki so kot vezivo pesmi in se navadno pojavljajo v daljših tekstih. Lirski subjekt se močno naslanja na tradicionalno ljubezensko motiviko – na primer na motiv ptic, ki letita v dvoje – in na utrjene, včasih skoraj preveč klišejske vzorce govorjenja o ljubezni, pri čemer pa ne zakriva navezav na provansalske trubadurje in kult Dame renesančnih sonetistov. Osti se patetiki izogne predvsem s sposobnostjo lirskega subjekta pogledati nase z ironične distance, kar postane posebno razvidno v sklepni pesmi zbirke, ki je ločena od celote kot *Pripis h knjigi* in se dviga nadnjo kot avtopoetični komentar.

Kljub poudarjeni izpovednosti ter prepričljivi neposrednosti svoje dikcije se pesnik ne odreka večplastnosti pomenov, ki jo nenehno poudarja kot bistveno sestavino resničnosti, kot se mu razkriva (“Kot je lepa večpomenska skrivnost / najlepših pesmi in, ne nazadnje, vsega.”). Če je obsedeni častilec erosa, “suženj ljubezni”, ki se rade volje prepušča prekipevanju strasti, je to povsem zavestno, njegova obravnava erotične tematike pa tudi vselej kaže v smer poetičnega odpiranja bivanjskih vprašanj. Po Ostiju je življenje “drugo ime / za nenehno umiranje”, sama ljubezen do življenja pa ljubezen do smrti. Življenje in smrt torej razume kot zanimivo celoto in s svojo usodo v končni fazi soglašA, v smislu *amor fati*. V duhovno obzorje pesmi je vpisano spoznanje, da nam ni dano vedeti, koliko smo se v resnici uspeli približati osebi, ki jo ljubimo, in da je vsaka človeška ljubezen zapisana svojemu človeškemu umiranju – svet ne

bo znal ohraniti zapisa o nekem še tako občutenem objemu, in naj posameznik razvalovanost svojih čustev doživlja kot še tako brezdanjo, svetu zunaj njega to ne bo pomenilo dosti. Če lirski subjekt po eni strani kot mistik plava nad oblaki in prestreza najtoplejše odtenke sonca kot Chagallovi ljubimci, ga po drugi strani najdemo trdno na tleh, zasidranega v spoznanju, da je življenje zaljubljenecv izročeno tisočim silam nepredvidljivosti, ki trgajo njihove zgodbe srca na koščke, ki jih nihče ne more znova zlepit. Čeprav ljubezen polaga v nas zdravilno moč, je razveza, kot tudi že sama odsotnost ljubljenega, grožnja, ki rane vedno znova odpira. Ljubezenska razprtost drugemu je nenehno tveganje in hkrati že neodločljivost padca, vendar je brez nje življenje prazno. Neposredna svetloba implicira silne sence. Tako smrt kot življenje zaljubljenca ločujeta, kar seveda ne more biti nič drugega kot tragično. Ostijeva prednost in posebnost je neverjetna globina njegova pogleda, ki mu omogoča, da se sooča s človekovo temeljno ranljivostjo in da jo zna bralcu približati nevsiljivo lahko, tudi skrajno optimistično, s pozicije Camusovega Sizifa. "Na križu ljubezni" ni rad zaradi kakšnih mazohističnih razlogov, temveč zaradi gotovosti, da je ljubezen vredna trpljenja.

Lirski subjekt je ne glede na svoja resnobna spoznanja daleč od tega, da bi bil svetobolno "skregan" s svetom. Med njim in svetom obstaja celo delna zrcalnost in povezanost, tako da lahko tudi ljubljeno doživlja kot vsenavzočo in da nujno ljubi svet, v katerem sta ljubimca ("Kakor bi te tudi danes, ko nisi ob meni, / gledal iz oči v oči, poljubljal na usta in / strastno objemal, gledam iz oči v oči, / poljubljam na usta in strastno objemam / vse. Zrak, vodo, zemljo in ogenj."). Prav zaradi te povezanosti je subjektov svet poln znamenj, je svet duše in telesa in svet, v katerem je osebna ljubezen lahko vesoljnih razsežnosti. Ljubimca sta s svojim ženitvenim plesom vključena v ples narave. Tako skupaj kot vsak sta med svetlobo in temo ("Oba, ljuba, imava dva obraza. Sončnega / in senčnega."; "Čeprav sva oba pogosto sama svetloba, / se zgodi, da iz naju spregovori tema. / Tista, ki je v naju, in tista, ki objema / vesolje."). Dvojnost in razpetost se izražata tudi v simboliki križa ter križišča, v podobi točke, kjer se srečujeta dve smeri – možnosti biti skupaj ali ne –, ter dve samotni poti – pesnikovo samotarstvo v Tomaju in duhovna pot odkrivanja sebe, ki jo je odločena hoditi njegova ljubljena. Subjekt je na koncu sam s spomini na ljubezen, kar se mu zdi najtežji položaj za človeka sploh. Njegovi spomini ga v isti sapi žalostijo in veselijo – žalostijo, ker niso tudi sedanjost, veselijo, ker je doživel toliko lepega. Tako pesmi nazadnje izzvenijo v odločitev vztrajati in nepreboleti ljubezni, sanjati jo naprej in jo nadaljevati v neskončnost, skoz temo in meglo. Večina zbirke je

elegično uglasena, toda Ostijeva ljubezenska elegija je ena sama hvalnica, nepopustljiv opis doživljanja sreče skozi bolečino ("Pesnik v meni je, ljuba, vesel moje / bolečine."; "Čutim hudo bolečino in jo / imam rad ... / In se, ustavljen na križišču, nepremičen / smehljam od lepe hude bolečine na križu / ljubezni."). Bolečina je tista, ki človeka – po pesnikovih besedah – vrača v obtok življenja. Samo tako, da si jo dovoli čutiti, lahko čuti tudi notranjo izpolnjenost.

Pesmi iz te zbirke lahko priporočamo predvsem zato, ker v njih spregovarja umirjena in trezna ter hkrati ognjevito radoživa, sladko-trpka življenjska modrost in ker jasno presegajo partikularnost neke ljubezni tako, da načenjajo krhkost človekovega položaja v najširšem okviru stvari. Na to krhkost odgovarjajo s pritjevanjem in zanosom. Odločilna za zbirko je morda prav podoba derviša, katerega srce je drzno odprto vsem elementom in življenjskemu krogu, tako kot je nezaklenjena pesnikova hiša v Tomaju, ki je odprta smrti zato, ker je tako zelo odprta življenju.

Aljaž Kovač



Ifigenija Simonović: *Konci in kraji*.

Spremna beseda: Manca Košir. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2009.

Esejistično pisanje Ifigenije Simonović odpira številne zanimive teme, o katerih se zdi vredno razpravljati, saj se ne nanašajo samo na njeno poetiko in esejsko kategorijo v tem času in prostoru, ampak tudi na termin “ženska pisava”, ki je povzročil poplavo zmede in eksploatacij. Vsekakor je to pisanje, ki se ga zaradi svojega notranjega ustroja zdi nujno lotiti sistematično in odločno. Vsakršna drugačna obravnava zaide v “poezijo o poeziji” in povzroči še več zmede. Predvsem pa se mi zdi pomembno to, da Ifigenija Simonović po Rožančevi nagradi postane deležna resnejše znanstvene obravnave, ki se ji njeno pisanje sicer izmika.

Da gre za vajeno esejsko pero, ni presenečenje. Ifigenija Simonović je že leta 2005 navdušila z eseji o gledališču *Navzven – navznoter*, ki so seveda v slogu njene intermedialnosti prinesli tudi poglede na književnost in likovno umetnost. Enako velja za to zbirko esejev, ki jih glede na prevladujočo temo v grobem lahko razdelimo v naslednje skupine: “eseje o umetnosti”, “eseje o družbeni in politični problematiki”, “potopisne eseje” in “eseje o intimnih premišljevanjih”; seveda je vsaj zadnja kategorija absurdno neznanstvena, kar pa že dokazuje, da *Konci in kraji* niso sestavljeni samo iz esejev, tudi če poskušamo ta sicer zelo nezamejen in kot ocean širok pojem še tako raztegniti. Nekateri zapisi so čisto preprosti dnevniški zapiski, kratke refleksije, žalostinke; s tem jim ne očitamo pomanjkanja kvalitete, samo ugotavljamo njihovo zvrstnost. Naravi teh zapisov je ustrezen tudi slog, ki je asociativen, prepušča se toku zavesti in miselnim ekscesom. Slog preostalih, recimo jim “pravih esejev”, je prav tako asociativen, a ker se drži rdeče niti, rahlo bolj ukročen in miren. Po svoji ritmični, fonemski in pomenski strukturi spominja na prvine moderne lirike. Simonovićeva je seveda pesnica (dobra pesnica, mimogrede), kar je njen močan adut, a tudi Ahilova tetiva: če se strinjamo z Gorazdom Kocijančičem, nominirancem za zbirko *Razbitje: sedem*

radikalnih esejev, ki meni, da je poezija "radikalno pričevanje o eni poti", filozofija "mišljenje, ki se izpraznjuje ob svoji poti in se mora odpirati za druge poti", esejistika pa tisti hibrid, ki povezuje oba pristopa, lahko ob branju *Koncev in krajev* zelo hitro ugotovimo, da Simonovićevo rado zanese preveč na prvo stran, v sfero tega "radikalnega pričevanja o eni poti". Logično, da sta zato zanj tipični dnevniška oblika in že omenjeni slog, o katerem lahko dodamo še to, da je stvaren in preprost, primarno divji, bi lahko rekli. Pod tezo Rožančeve žirije, da ta slog "prežarja iskrenost" in "presega umetelnost pisave", se lahko samo dvakrat podpišem, ob tem pa dodam, da je prav občudujoče neambiciozen in nepretenciozen ter da je vrhunec Simonovičine esejistike.

Zdaj se posvetimo še drugim fasetam tega pisanja, ki niso zanemarljive vrednosti, a bi slečene sloga težko preživele zimo. Simonovičina argumentacija zna na nekaterih mestih ostati kritično nedorečena, kar je najbrž posledica dejstva, da so *Konci in kraji* zbirka esejev, dejansko nabranih z raznih koncev in krajev: iz *Nove revije*, *Ampaka* in *Poslovne asistence*, v katerih so mesečno izhajali več let. Ker so zaradi pisateljičinega statusa izseljenke, opazovalke britanske družbe in razvoja nekaterih kapitalističnih modelov, ki so v devetdesetih letih k nam šele dobro pokukali, odigrali tudi vlogo nekakšnega kuriozuma ali informacijskega vira, tehtnejše misli takrat niti niso zahtevali. Zbirka je seveda nekaj drugega, zato bi avtoričini razmisleki o vojni, thatcherjanski politiki in kazino kapitalizmu zahtevali ostrejšo misel; tudi če bi se z njimi v vsem kategorično strinjal (se ne), bi rekel, da dober esej prepriča neverujočega, ne pa utrdi vernika. Poleg tega je Simonovičeva ponekod preprosto naivno-ogorčena: o diktatorstvu Sadama Huseina govori, kakor da ne bi vedela, da je to diktatorstvo omogočila zahodna tehnika. Revijalni izvor je te eseje oropal tudi njihove aktualnosti. Zapisi o irskem referendumu o splavu iz leta 2002, o začetku iraške invazije, o padcu Miloševićevega režima – zakaj bi ti zdaj zanimali poučenega bralca?

Po eni strani je avtorica s temi eseji zelo minljiva, z eseji, ki se ukvarjajo z umetnostnimi vprašanji, pa ostaja večna: je pač velika poznavalka vseh umetnostnih zvrsti. Najmočnejše so njene likovne interpretacije: njeno razumevanje slike je tipično esejistično, sinteza domišljajske indukcije in dedukcije umetnostnozgodovinskih dejstev – pogledjte samo, kako v eseju *Norveška* razlaga Munchov ekspresionizem. Ob tem se spomnim na zgodnjega Zorana Mušića, popoln antipod Ifigeniji Simonović: Mušić kot čisti artist, ki v paradah ob španski vstaji rudarjev vidi samo blišč in čudovito pisanost, Simonovičeva kot izjemno angažirana pisateljica, ki se ob najmanjših detaljih krivične urejenosti sveta ne ustraši glasne polemike.

To je lahko velika prednost esejističnega pisanja, in ker Simonovićeve ne zanese v moraliziranje, jo tudi popolnoma izkoristi. In kot Mušić pozneje naslika svoj znameniti cikel *Nismo poslednji*, kjer človeška trupla oropa vsakršne individualnosti, tako Simonovićeve v diaboličnem nasprotju vedno išče posamezno v splošnem, izlušči eksistenco individuuma. Njune barve pa so podobne: sive, melanholične, čez svet je legla neka koprena. Še nekaj ju družijo: paradoksalnost (Mušić z občasnim levičarskim besednjakom svojih člankov in Simonovićeve z zagovorom iraške invazije) ter zaznamovanost s smrtjo. *Konci in kraji* so knjiga, prežeta s smrtnostjo: umiranje moža Veseljka, izseljenkino umiranje na obroke, staranje – na drugem bregu pa vitalizem Vitomila Zupana. Na sredi, vrh te trojice: Alma Karlin (trije citati, ki knjigo pospremijo na pot, se nanašajo na Veseljka, Karlinovo in Zupana). Ta trikotnik je za te eseje konstitutiven, saj pojasnjuje ne le pomemben mik pisanja Ifigenije Simonović, ampak tudi njeno osnovno motiviko, prizmo in, *last but not least*, mačehovsko-banalni marketing, kakršnega je deležna.

V eseju *Iztekaajočnosti* Simonovićeve zapiše: “Prilepila sem se na Veseljka, šla sva v London. On je hotel iti v Anglijo, prav na BBC, in uspelo mu je. Delal je, moj Zamor’c, delal, do smrti, nič drugega, ah. Jaz pa sem hotela biti z njim, prav do konca – pa mi ni uspelo. Niti sproti.” Motiv lepe Vide prežema to esejistiko; obdelav te izvorno ljudske balade naštejemo malo manj kot petdeset, a Simonovićeve se navezuje na Prešernovo in Cankarjevo interpretacijo: lepa Vida kot samostojna, pogumna ženska, ki odide drugam, a tam hrepeni po vrnitvi domov. Simonovićeve zgornji citat nadaljuje takole: “Prilagajala sem se, iz leta v leto odlašala vračanje, delala, a ničesar tako, kakor če bi bilo res tisto, kar sem hotela.” Motivika hrepenenja je torej očitna; Simonovićeve pa jo razširi na način, ki je za termin “ženska pisava” morda nekoliko presenetljiv: to hrepenenje je dvojno, je hrepenenje po vrnitvi domov in je hkrati hrepenenje po moškem, ki je zdoma.

Poglejmo tudi zasnovo knjige: esej, ki knjigo razdeli v dvoje enakih polovic, je esej o smrti moža Veseljka. Da sploh ne omenjam nešteti omemb Vitomila Zupana, ki so večkrat postavljene v erotičen kontekst, pri čemer je Simonovićeve zelo spretna. “Ženska pisava”, ki je danes nezaželen termin, je torej dobila pisateljico, ki na svet gleda tudi skozi prizmo moškega, kjer ta ne projicira popačene slike s stereotipnimi predstavami in liki, ampak čisto, jasno podobo pisateljičinega *animusa*. Če je namreč “moška pisava” zakrivila številne *femme fatale*, cankarjanske matere in druge neslanosti, je “ženska pisava” kriva za prav toliko moških “prascev”. Pisanje Ifigenije Simonović transcendirata takšne delitve in

pokaže, da so prav toliko smiselne, kot bi bilo smiselno nalivna peresa deliti na ženski in moški spol. Zato predlagam, da se njenega pisanja ne banalizira več s takšnimi oznakami in da se kakšno njeno prihodnjo knjigo počasti s primerno spremno besedo, ki ne bo melodramatična hvalnica Ifigeniji Simonović, ampak razmislek o njenih literarnih kvalitetah, ki jih ni malo.

Ana Geršak



Gregor Lozar: *Spačene*.

Spremna beseda: Robert Titan Feliks. Maribor: Založba Litera (Knjižna zbirka Piramida), 2009.

Novi časi terjajo nove okoliščine, te pa posledično ustvarjajo nov tip junakov: okrepijo se vrste posebnežev, poveča se število povzpetniških japijev, slave željnih egomanov in tistih, ki svoj primanjkljaj kompenzirajo na telesu drugega. Zgodbe Gregorja Lozarja se dogajajo v taktu logike sedanjosti, ki ekstreme ne le dopušča, temveč jih za svoje potrebe celo sama proizvaja, nasilno, mehanično, načrtno, s postopno deformacijo medčloveških odnosov, zreduciranih na daj-dam sistem, ki človeka, njegove želje, čustva in strahove povsem popredmeti. Ni pomembno, kakšen si, pomembno je, da si se pripravljen spremeniti, preoblikovati pod pogoji, ki ti jih določa okolje. Spremeni se! Ali bolje – *spači* se.

Naslov Lozarjevega kratkoproznega prvenca ne bi mogel biti bolje izbran: junaki osemnajstih "spačenk" se pačijo od smeha, naslade, groze, ugodja, strahu, perverzije, sovraštva, bolečine, občutka moči in podobnih silovitih čustev, ki jih naravnost silijo v schielevske ekspresionistične grimase. Njihova predimenzioniranost je odsev kontekstualne umestitve, zgodb, v katerih so se znašli, te pa so večinoma prenapete, ekstremne, tu in tam celo izkrivljene, kot bi jih avtor upogibal do skrajne meje, do tik pred zlomom, in preizkušal njihovo vzdržljivost. Priložnostni kanibalizem v *Užitni družbi* je samo metafora tržne logike, kjer je človek potrošni material: poješ, prebaviš, izvržeš. Avtor išče točko preobrata, trenutek, ko se je telo, v želji, da bi ugajalo, da bi bilo sprejeto, nesorazmerno skrčilo, upognilo, zvilo, deformiralo. Eni hujšajo (*Hujšanje*), drugi se spreminjajo v bičkarje (*Evglena*). Ponekod so rezultati takšnih pisateljskih akrobacij zelo dobri, drugod manj. Lozarjev pripovedovalec blesti, ko spleta anekdote ali nenavadne, zabavne ali groteskne, grenke ali sladke prigode, medtem ko mu večkrat spodrsne na spolzkem terenu angažiranih tekstov, v katerih želi smehu ali kritiki izpostaviti neko idejo, zaradi česar

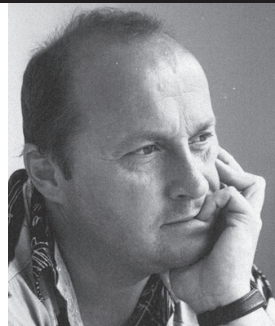
zgodba ne more prosto dihati. Ideja sicer ostane, toda brez pripovednega jedra, kar je škoda, saj so začetni nastavki obetali veliko, izvedba pa ne izpolni začetnih pričakovanj.

Zgodbe pač prenesejo vse in še več, vendar redko brez posledic. Ena izmed teh je problem obsega: če zgodbo predolgo nateguješ, se razvleče. Lozarjevi domisleki so najučinkovitejši takrat, ko se zgostijo v kratko in jedrnato prigodo in pripovedni tok ne uhaja v slepe ulice oziroma avtor še lahko nadzoruje svoj humor, ki zna biti na dolgolistnih progah nekoliko preobilen in zato naporen. Na trenutke se namreč zdi, da je avtor izgubil nadzor nad zgodbo, ki se je potem prosto razlila v vse smeri, njeno razpuščenost pa poskušal prekriti z ne ravno posrečenimi komičnimi vložki oziroma kopičenjem dogodkov, pripetljajev, likov, podatkov, pripisov in opomb, ki nazadnje privedejo do čiste tautologije. Zrcaljene fraze se začnejo neutemeljeno ponavljati, bralec ne izve nič novega, poleg tega pa slogovno moteče izstopajo. Pripovedovalec občasno zaniha med narativnim in analitičnim diskurzom, zadnji je najočitnejši v "teznih" zgodbah *Solinar*, *Evglena* in *Boogie fish*, ki so nekakšna zmes satire, družbene kritike in priložnostnega moraliziranja. Lozarjeva literarno-kritiška žilica se razkrije v metafizijskih vložkih, kjer pripovedovalec zgodbi ne dovoli, da bi sama zadihala s polnimi pljuči, ampak ji podtika opombe, ki naj bi pripoved prevettrile, a jo v resnici le obtežijo: "Nahajamo se v samem temelju Taylorjeve shize, v njegovi najgloblji in najbolj nepremostljivi bolečini. Tukaj sovпада njegova največja želja, narediti popolno družbo – stroj, z njegovim največjim strahom, narediti popolnega človeka – stroj." (*Boogie fish*.) Pretirana razlagalnost na trenutke zmoti tudi delovanje likov, ki zato ne morejo več biti dosledni oziroma zvesti svoji vlogi, njihova dejanja pa izgubijo vsako verjetno motivacijo. Tako v *Evgleni* pripovedovalec najprej prizna, da ni biolog, že na naslednji strani pa začne opisovati evgleno ("morda je prav, da povem nekaj o tem stvoru"), tega "fascinantnega" enoceličnega bipatritskega bičkarja, ki se lahko prehranjuje avtotrofno ali heterotrofno. Andraževa mutacija v evgleno se zgodi prenačljeno in nekako ni v skladu z začetno karakterizacijo lika. Na trenutke se zato zdi, da je avtor izgubil nadzor nad junakom, zaradi česar mu mora v tekstu naknadno pripisovati takšne in drugačne lastnosti, kot bi si pripovedovalec sproti izmišljal, kaj mora še povedati (je nadpovprečno uspešen – ženske ga imajo rade – opusti študij – hitro obogati – piše odlične antišportne komentarje, kar sploh nima vpliva na potek zgodbe – hoče postati evglena), končni rezultat pa je, kljub zanimivi ideji, precej nerodno izpeljan.

Nasprotno se v najboljših zgodbah Lozarjev smisel za humor lepo prilega ironičnim preobratom v življenju mestnih posebnežev, na primer Grizlija, ki se iz dobrodušnega debeluha spremeni v hladnega, brezobzirnega mišičnjaka, tako obsedenega s telesno kondicijo, da po umoru partnerke ne začuti ničesar – razen strahu, da bi se znova zredil: “Ausšvic. In ja, fitness ga osvobaja” (*Hujšanje*). Grizli se želi le prilagoditi potrebam sodobne družbe, ki mu določa, da mora ustrezati merilom, če želi, da bi ga ljudje imeli radi. Za ljubezen naredi vse: preoblikuje svoje telo, skupaj z maščobo pa hlapijo tudi njegova čustva. Cena, ki jo plača družbi, je absolutno previsoka, izkupiček pa klavrn. *Šaljivcu* Francu se zgodi realizirana metafora, ki je posledica zamenjave realnosti z odrsko (gledališko) fikcijo: tako dolgo namreč igra komedijo razžaljenega soproga, ki grozi, da se bo ubil, da ga potem čisto zares pokonča njegov lastni čut za melodramatično. Podobno ironično, čeprav manj groteskno usodo doživi bogataški egoman *Našega lova* – medtem ko ga vročično obdeluje razigrana mladoletnica (z vrvjo ga priveže k postelji in povsem zaslužnji), mu njeni kompanjoni iz stanovanja odnesejo vse armanije in cerrutije in sonyje. Avtorjeva hudomušnost doživi svojevrsten vrhunec v zabavni, spominsko obarvani prigodi o *Tranzicijskem junaku*, v kateri se refleksija o prehodu iz socialističnega v kapitalistični sistem na začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja posrečeno spoji z ustanovitvijo prvega lokalnega karate kluba. Naštete zgodbe odlikuje domiselnost, zgoščenost in predvsem jasno začrtana narativna linija, ki sledi enemu samemu središčnemu problemu. Ni več kopičenja, ni več nepotrebnih stranpoti: tu ima vsaka malenkost svojo vlogo in pomen, končni preobrati pa bralca zares prijetno presenetijo z izvirnostjo in svežino. Na trenutke še zmeraj zmoti le avtorjev jezik, ki se želi preočitno približati kramljajočemu uličnemu žargonu (“Ne, nisi osamljen. Danes ne. Strto srce imaš, a ne da? Pa ja nisi kje doživel infarkta? Je tvoje zamaščeno srce vendarle odpovedalo /.../? Ne, ni to, a ne, da ne? Metaforično je. Ljubezen ti ga je strla, ne špeh.”), ki pa ne zaživi v vsakem kontekstu in dogajanje za hip zaniha v banalnost.

Na začetku *Spačenih* stoji citat Salmana Rushdija, ki si ga velja zapomniti: “Tvoja težava je, da o vsakdanjosti še vedno razmišljaš, kot da je vsakdanja.” Vsakdanjost *Spačenih* je preveč bizarna, da bi bila zares vsakdanja, na trenutke pa vendarle preveč prozaična, da bi bila izredna. Avtor ima smisel za iskanje (ali izmišljanje) zanimivih, nenavadnih prigod, žal pa se mu neredko zatakne pri obdelavi sižeja. Marsikatera zgodba “s potencialom” se tako lahko razvleče, da se rdeča nit skoraj povsem izgubi, zato nekaterim besedilom (predvsem *Evgleni* in *Boogie fishu*) ne bi škodilo nekaj vsebinskega čiščenja. Nekako v slogu pregovora – “manj je več”.

Milan Vincetič



Gašper Malej: *Rezi v zlatem*.

Ljubljana: Center za slovensko književnost (Aleph; 134), 2009.

Ob prebiranju Malejevega (pre)gostega tkanja besed, tiskanega z zlatimi črkami, kar je glede na naslov zbirke še kako pomenljivo, sem se vedno znova spraševal, kje so meje (za)umnosti besede/jezika, ki seveda največkrat variira v funkciji pesniške/filozofske metafore, čeprav v svoji primarni podstatu zgolj sintetizira/projicira odblesk "sveta, ki je zarisan", da "temno prepoznaven zaslepi". Pesnik je seveda od nekdaj veliki "mag besed", ki morajo delovati kot urok ali (za)kletev, hkrati pa se postavlja vprašanje, koga in čemu naj pravzaprav pesem spravi v trans. Odgovor je jasen: najprej samega pesnika ustvarjalca, ki se v svoji zamaknjenosti prepušča blodnjaku pomenov in zvokov, barv in (notranjih) pokrajin, ki jih preči "le nemo lesketanje (ki je) most, / ki spaja *tukaj* in *tam*, / oba ničeva svetova", in šele nato bralca/konzumenta, če se ga seveda njegovo obredje (sploh) dotakne.

Prislova *tukaj-tam* seveda poleg krajevnosti namigujeta tudi na časovno (bolj ali manj iracionalno) dimenzijo, na "težko obsojenost na preteklo", ko je treba "biti lastni prevod"; "kar sem", hlastno doda, in "nepreklicno". Seveda sleherna poezija, še posebno osebnoizpovedna, naj bo zavita v še tako debel celofan hermetizma, kar tudi Malejeva je, nosi izkušenjski pečat, kar se narekuje skozi "lepljivost besed, / ki zrcalijo, kar je tukajšnje". Torej: "umazanijo navzočih, ki jih / razporejajo v svoje strategije". Lirski subjekt, večinoma prvoosebni, je vedno znova razdvojen ter prežet vase in navzven v "mrzlični dvom iskalca", iskalca, ki se "predaja vsej blaznosti nekaterim besedam" ter hkrati dviga roke nad "tisto spevno ničevost", nad "motnjo, ki jo v besede preseli privid". Njegova hoja skozi pokrajine ljubezni, ki ga polni z negotovostjo ter s strahom zaradi "neustavljivosti zapiranja v školjko", navdaja bralca z (obmorsko) melanholijo, ki je sicer mehkejša od panonske zaradi "morja, ki preplavlja z močjo vseh elementov", a hkrati bolj nenadna in sunkovita kot "smrt, ki prihaja z morjem" in

ki "pripadaš ji, / kot vse, kar naplavi na peščino". Prav zato sta Malejeva *tukaj* in *tam* v bistvu dvoobrazno ogledalo, ki ga nastavlja morje, zlivanje dežja, "zgodbe o nekom, ki je predaleč" ali navsezadnje "ogenj, (ki) se nasmehe, (da) razbirava prerokbo, ki žari kot sarkofag".

Pesnik Andrej Medved v spremni besedi zapiše: "Pesem za Maleja ostaja vrt, oaza in ne ostrganje telesa: ona je želja po neomajnem plesu in prvinski igri, ki zanj – za pesnika – ostane skrita sanja poezije. Se pravi pesem labirint, opisi stanja bitja, načini naselitve, *modusa vivendi*. Pesem kot prihajanje-k-sebi, prilaščanje (lastne) podobe, skrivnosti svoje eksistence. /.../ Prostori 'neizprosnega žarenja', ki 'jih nikoli ne naseliš'. To je pomembno: da jih nikoli ne naseliš." Prav to resignativno-fatalistično vztrajanje, da se (končno) naseli v lastno podobo, ki je ne pozna, se reflektira pod hitrimi dotiki ljubljene osebe, pod plastjo ekspresivnih barv ter "fiksiranih prostorov", ki tu in tam preidejo v grotesknost (predvsem v razdelku Ekscitacije), ga vodi do spoznanja, da boš "postal obraz, ki ti ne pripada". Obraz, ki ni nič drugega kot boleče navzoča tujost, ki "zaslišal si jo v sanjah, / preslikal v razpostavitev / besed". In dodaja: "V dvom ali hvaležnost: / da te na veke preganja, / spremlja skozi temo".

Gašper Malej, čeprav gre za *reze v zlatem*, le redko zatipa po sijoči zlatini. Pogosto te preveva občutek, da se je hote zapredel v lastni potemnjeni kokon, katerega lupine ne more (ali noče) preključati. Zato ostaja večni "približevalec, saj (da) ne more biti drugače". Približevalec, ki se predvsem v dolgih liriziranih (tudi utrudljivo linearnih) monologih hkrati tudi oddaljuje "v svojem začetku in koncu" v spominske reminiscence, trenutna občutja ter vsakdanje banalije, ki jih le redko aktualizira/ironizira ali kar dvigne glas, kajti ko "pričakuješ resnico sladkaš se / z maskami / v resnici te prepričujejo / da se samo igraš ta svet". Vse je torej ena sama prevara, ene same praske po površini turškega zlata, ki seveda aludira na "čistino praznega prostora" ali na "deformacije vrtoglavice v gostem blaznenju", ki potihne le takrat, ko "neke ustnice sanjajo ustnice v medprostoru".

"Ni časa, ni prostora, resničnost je večplastna in beži, in se izmika," nadaljuje A. Medved, "vse je razločeno, spojeno, motno. Na koncu sem le jaz, svet v meni in okoli mene ni razviden; je kakor kepa, strdek in vročica, ki ne more pregoreti, staliti tesne skorje pesnikovega oboda. Prav ta obod, ki je ujetost mene, mojega telesa, bitja, jedra, je moja groza, blodnja moje pesmi /.../ in vendar tudi želja po dotiku kot zdravilu, *pharmakon*, ki me očisti mojega strahu". A ki vseeno ostaja kot navzočnost neizbežno dane eksistence ter minljivosti, ki se oglašča kot boleči sunki ali vbodi "koščka najmanjše, / komaj še predstavljive norosti".

Res je: lirika ostaja, naj zveni še tako po šolsko, primarna izpoved. Njena moč ni samo v sporočilnosti, temveč v registrih, tonaliteti ali navsezadnje v notranji dramaturgiji, ki naj bralca – in še prej seveda ustvarjalca – privede v katarzičnost. Poezija je, tudi Malejeva, zagledana v tišino lastne biti, v (s)pogled v vase, ki “(neizbežno) vedo, da vodijo v dotike, skozi dotike, prek meja dotikov”, dotikov, ki vzbujajo predvsem erotično slo, pokropljeno s trenutki predajanja in uročenostjo strahu, da (ne) bi priklical ljubljene obraz z imeni, s srečo, ki “komaj kdo jo res pozna / in čuti, kako zavratno lega / na vse bolj utrujene korake”. Obraz, ki se ne zna upreti “tihemu načrtu izbrisovanja” niti “z blaznostjo izbrisanim podobam”, ki pa v tej knjigi sunkovito vznikajo, da bi “stopnjevale tesnobo, / brez istovetenja”.

Rezi v zlatem Gašperja Maleja, sestavljeni iz sedmih bolj ali manj tematsko podobnih razdelkov, vsekakor zahtevajo izbranega bralca: takega, ki se bo znal “odzvati s tišino, zamaknjen v poslušanje”, kar pa zaradi “razdrobljene neustavljivosti” kaj kmalu postane utrudljivo. To je lirika, ki vznemirja kot potajeno mrmranje, tudi šepetanje, ki naj bi zlezlo “pod povrhnjice imen”, ki pa ostanejo skrbno neimenovana, da bi bila znova izzvana. Knjiga, o kateri sem prepričan, da bo sicer več “kot pojav”, vendar ne bo globlje zarezala po pozlačeni gladini sodobne slovenske lirike.

“Za božič se je pri nas spremenil režim in novi gospodarji domovine so proglasili za izvor vsega zla prejšnjo vsedrjavno stranko, pri kateri so nedavno še sami vneto sodelovali. In kaj je storila ta stranka? Njeni voditelji so bili zaradi izgube oblasti tako omamljeni, da v času volitev še sami niso vedeli, ali so z vlado ali v opoziciji. Ves trop pristašev stranke jo je pa seveda nemudoma zapustil in začel odobravati novi režim. Mnogi so videli v tem prizoru višek politične demoralizacije pri nas. Toda motili so se; prišle so še hujše stvari. Komaj se je po spomladanskih volitvah sestala nova skupščina, je padla vlada, v novi kabinet je pa vstopil voditelj stranke, proti kateri so se novoizvoljeni slovenski poslanci v času volitev največ borili. In tedaj se je zgodilo nekaj edinstvenega: ne samo volilci, ampak tudi velika večina novih poslancev s svojim bivšim ministrom vred je izdala svojega voditelja in začela odobravati novi režim. Prizor, ki je brez primere v naši politični zgodovini.”

Observer: Bankrot slovenskega liberalizma, Sodobnost 1935

Mlada Sodobnost



Gaja Kos



Feri Lainšček: *Mišek Miško in Belamiška*.
Ilustrirala Maša Kozjek. Mladinska knjiga, Ljubljana 2009
(Zbirka Velike slikanice)

V prostor mladinske književnosti je Feri Lainšček zakorakal s pesniško zbirko *Cicibanija* (1987) in se k mladinski poeziji pozneje še nekajkrat vrnil. Svoj mladinski repertoar je od takrat razširil tudi z romani, radijskimi igrami in krajšimi proznimi besedili, največkrat izdanimi kot slikanice. Tu bomo obravnavali predvsem te, kajti tudi Lainščkova zadnja mladinska knjiga je (prozna) slikanica; ampak lepo po vrsti in nazaj do Žlopov, s katerimi je najbrž treba začeti.

Iz slikanice *Žlopi*, izdane konec devetdesetih, je pri Prešernovi družbi zrasla knjižna zbirka, v kateri se je začelo dolgoletno "slikaniško" sodelovanje med Lainščkom in Igorjem Ribičem; "slikaniško" poudarjam zato, ker je Ribič že nekaj let pred tem ilustriral Lainščkov *Velecirkus Argo*. Ustvarjalca sta v zadnjem desetletju postala tako rekoč nerazdružljiv tandem, sodeč po trdnosti naveze, zadovoljna drug z drugim. Vprašanje je, ali je lahko zadovoljen tudi bralec ... Žlop je kontra polž, ne samo po zapisu, temveč tudi po lastnosti, ki pregovorno definira polža – žlopi so namreč "najhitrejša bitja pod soncem". Kako si jih je zamislil Lainšček ne moremo vedeti, vemo le, kakšni so bili videti – kot polži, ki so zmutirali v ljudi oziroma kot ljudje, ki so zmutirali v polže, v vsakem primeru bizarno. Če je prva slikanica kaotično strukturirana in daje vtis, kot bi bila "nametana" skupaj, so naslednje bodisi pocukrane, bodisi predvidljive, bodisi natrpene z odbijajočim instant moraliziranjem, jezikovno nič posebnega in idejno nič izvirnega ter oblikovno nepremišljene; vse po vrsti delujejo prenatrpno, besedilo pa je večkrat neustrezno pozicionirano na mesta, kjer ga zlahka spregledamo ali na (temne) podlage, kjer ga težko preberemo. Istega leta so kot zadnje iz omenjene zbirke izšle tudi tri slikanice v zbirki *Mislice*. *Mislice* so seveda tista knjiga, ki je leta 2001 dobila nagrado Večernica, z *zbirko* *Mislice* pa je nastala ideja, da

se posamezne pravljičice iz *Mislic* objavi tudi v slikaniški obliki. Ideja ni napačna, narobe je to, da se platnice kitijo s pripisom "nagrada Večernica 2001"; Večernico so, kot rečeno, dobile *Mislce*, knjige iz *zbirke* z istim imenom pa ne bi mogle biti niti resen konkurent. Problem je namreč ta, da se k Lainščkovim poetičnim, rafiniranim in dobro izpeljanim besedilom, preprosto ne poda Ribičeva nekoliko toga, detajlirana ilustracija, ki bi se v tej obliki bolje obnesla ob stvarnih besedilih, na primer v kakšni zgodovinski čitanki. Tudi v poznejši slikanici *Lučka* je spet predvsem Ribičeva ilustracija tista, ki pokvari vtis skladne celote. Natančen pogled bo razkril tudi dejstvo, da ilustrator očitno ni usvojil lastnih likov – ženska junakinja je enkrat videti kot dekletce, drugič kot gospa srednjih let, obraz moškega junaka (enega in edinega) pa obstaja v vsaj treh zelo različnih verzijah. Škoda!

Zdaj že lahko zapišem takole – *na srečo* so pri Mladinski knjigi, kjer so z Lainščkom že napravili nekaj dobrih knjig (spomnimo se na *Rad bi*, pri kateri je z avtorjem odlično sodeloval Manček) končno razbili navezo Lainšček-Ribič. Pisatelju so v knjigi *Mišek Miško in Belamiška* ob bok postavili Mašo Kozjek. Posledica tega je knjiga, v kateri sta besedilo in ilustracija enkrat za spremembo prijetno ubrana. Naslovna protagonista sta mišja Romeo in Julija, naklonjena drug drugemu, a žal z nasprotnih bregov, tudi dobesečno. Mišek Miško je siva miš, Belamiška pa bela, in to pač ne gre skupaj, tako sta vsaj prepričana oba očeta, očetova beseda pa je zmeraj zadnja in jo je treba spoštovati. No, v to seveda verjameta le očeta. Mišek Miško in Belamiška se na očetovsko besedo požvižgata in veselo pohajata skupaj, a nanese tako, da se izgubita. Staršem ne preostane drugega, kot da s skupnimi močmi organizirajo iskalno akcijo, ki se konča s kesanjem in dokončno spravo belih in sivih, pri čemer ne gre povsem brez tretjega, tj. brez črnega mišjaka, a tako pač je. Lainšček si izposodi znamenit motiv in ga po svoje in v skladu z naslovnikom pripelje srečnemu koncu naproti, kar stori brez sentimentalnosti in brez nadležne moralke; tudi v to besedilo je seveda vtisnjeno etično sporočilo, a tokrat učinkovito – spodobno, prefinjeno, neopazno vtisnjeno, in ne na debelo nasprejano čez in čez, kot se tako rado primeri mladinskim avtorjem, konec koncev tudi Lainščku v Žlopih. Nežnemu, izčiščenemu besedilu se dobro poda mehka, izrazno bogata ilustracija, v kateri se Kozjekova igra s perspektivo in zumiranjem, besedilo in ilustracije pa se posrečeno prepletajo oziroma so med platnice umeščeni tako, da že sama postavitev nakazuje dramaturški lok.

Slikanica *Mišek Miško in Belamiška* je skratka všečna tako na prvi kot tudi na drugi pogled, je pa tudi dokaz (sploh v kontekstu Lainščkovega

siceršnjega slikaniškega opusa), da so za dobro slikanico potrebni trije – dober avtor, dober ilustrator in dober urednik, ki se zaveda, da ni (niti) vsak dober ilustrator dober za vsak tip besedila in zatorej zna posameznemu tekstu najti ustreznega ilustratorja. Toliko bolje, če ima založba tudi likovnega urednika, s čimer pa se za zdaj lahko pohvali prav (in zgolj) Mladinska knjiga. Kakorkoli že, tokrat se je srečno končalo ne le za mišja Romea in Julijo, ampak se je tudi tale zgodba o Lainščkovih slikanicah, nekaj razočaranjem navkljub, končala z veselim odobravanjem.

Milena Mileva Blažič



Irena Velikonja: *Leto v znamenju polža.*

Ljubljana: DZS, 2008

Besedilo je drugi mladinski roman pisateljice Irene Velikonja, profesorice slovenščine na eni izmed ljubljanskih gimnazij. Za prvenec *Poletje na okenski polici* (2006) je avtorica prejela nagrado Večernica (2006). Obračunavana knjiga z naslovom *Leto v znamenju polža* (2008) je bila tudi v ožjem izboru za omenjeno nagrado (2009).

Mladinski roman oziroma mladinska povest je kompozicijsko sestavljena iz sedmih poglavij. Glavna književna oseba je mladostnik Mark, dijak prvega letnika gimnazije. Glavna stranska oseba je dečkova mati, “*slavna igralka*”, z imenom Lucija Lupinc, dobitnica nagrade Prešernovega sklada. Kronotop je postavljen v sodobni čas in prostor tipičnega srednješolskega okolja. Mark je inteligenčen, nadarjen, lep, postaven, priljubljen mladostnik, ki sebe vidi ali želi videti drugače. V resnici gre za apatičen odziv tipičnega mladostnika in zgled puerilne matere. Le-ta se boji odgovornosti, ki je prikazna kot strah pred staranjem. Avtorica poudarja stereotipe, namesto da bi jih presegala, tudi stereotip romantiziranega junaka žrtve, ki je v resnici ujet v lastne predsodke in družbeno brezizhodnost. Mati rešuje sinove probleme, sin pa materine. Avtorica uporablja enak besedni zaklad za izražanje matere in sina, kar pomeni, da literarnih likov ne diferencira.

Avtorica podaja stereotipe, značilne za (slovensko) mladinsko književnost: preobremenjeno mater (z delom, s seboj, videzom, družbeno promocijo, partnerji), odsotnega očeta (v retrospektivni digresiji bralci izvemo, da je kot 23-letna diplomantka igralske akademije leta 1988 “pobegnila” na Nizozemsko v oazo hipijevstva, spočela otroka, domnevno z Nizozemcem, ki je v resnici bil 19-letni “*božansko lep Sven Ramkvist*”, Šved z vsemi nordijskimi atributi). Več kot očitno je, da mati pripada generaciji, rojeni med generacijo “*otrok cvetja*” in generacijo staršev, ki so razvijali kariero in ekonomsko blaginjo na račun osebnega in družinskega življenja. Sin Mark pripada generaciji, ki se ukvarja sama s

seboj. Avtorica ponazori umik Markove generacije iz družbe v družino in nadomestno družino (šolo). Markova mati je stereotipno predstavljena kot tipična oseba, ki fetišizira mladost kot ideal, kar pravzaprav služi kapitalu kot izgovor, da uveljavlja koncept potrošniške kulture. Nazorno je prikazan, četudi površinski premik, od materinih materialno-kariernih k nematerialnim – osebnostnim vrednotam (sin, vzgoja, družina, novi partner). Mark v enosmernih odnosih do sošolcev pričakuje od njih sociocentričnost, ki jo sam s svojim transparentnim egocentrizmom ne daje, transparentno ceni prijateljstvo in družinsko življenje – oboje je predstavljeno linearno *“Lucija Lupinc je čez čas premislila in si seveda pošteno priznala svoj del odgovornosti.”* – to je bilo le napisano, toda ne uresničeno.

Mark je tipičen ranljiv mladostnik, njegovo življenje je fragmentirano. Kot tipičen predstavnik srednješolcev je socialno in osebno ranljiv in samoranjiv. Prepis v drugo šolo mu je zmanjšal ugled in povečal antiugled na šoli ter ga s tem marginaliziral. Mark je nepoglobljeno prikazan kot supersposobna mlada oseba, ki v določenem trenutku ali letu, z vidika storilnosti, ni sposoben poskrbeti sam zase. Zato mati in šola, v poosebljenem preskrbnem ravnatelju, načrtujejo Markov individualni uspeh. Marku se številne stvari zdijo *“pod njegovim nivojem”*, z apatijo se postavlja v svojo pozo užaljenega in skritega genija. Mark je tipičen predstavnik generacije demoraliziranih mladih z občutkom premajhnega samospoštovanja, nemoči, strahov, kar izraža z apatijo. Njegova soba je prostor pobega, zavetje pred kompetitivno družbo. Mark je tipičen predstavnik generacije, za katero je družbeno breme pretežno, tipičen predstavnik dijakov, njegova mladost je strateška in ne le prehodna faza v življenju, tipičen predstavnik postmoderne družbe, ki govori o nematerialnih dobrinah (odnosi, prijateljstvo, prosti čas, ustvarjalnost, samorealizacija) na ravni besed, na ravni dejanj pa štejejo le materialne dobrine (kariera, ugled, videz, mladost, delovni čas), in tipičen predstavnik generacije, ki se upira, namesto navzven, s samopoškodbami navznotraj.

Lucija Lupinc je stereotipizirana kot ženska, ki ne zna biti sama, zato ima partnerja, domnevnega pisatelja in dramatika Borisa Lešnjaka, ki boemsko živi z njo in njenim sinom, ustvarja in se pri tem ne pusti motiti, pusti si stereotipno streči v domestikalnem kontekstu. Na koncu se ambivalentna mati zaplete v *“srečno romanco”* s sinovim profesorjem telovadbe. Verjetno ni treba niti omeniti, da je sin supertalent za atletiko in košarko, kar postavni in strogi profesor telovadbe spozna in romantično želi, da deček ne bi zanemarjal svojih talentov. Povest, ki je imela vse lastnosti

mladinskega romana, se spremeni v nepoglobljeno novoromantično zgodbo o uspehu. Navidezno nezainteresirani mladostnik je supertalent in multitalent. Vsi njegovi talenti konvergirajo h končnemu učinku, šolski razstavi, šoli, kolektivu, ki na koncu v dečku prepozna izreden talent, lepoto, postavnost in neizrečeno željo po socialni promociji. Na koncu sledi zaključek dvojne ljubezenske zgodbe, sošolcev ponavljavcev Marka in Ajde ter matere Lucije Lupinc in profesorja telovadbe Andreja Romanova. Škoda, da je mladinska povest na šolsko tematiko pisana na ravni telenovele: *“Lucija je bila razpeta med brezpogojno ljubeznijo do svojega sina in med ljubeznijo do nekoga, ki ga še ni prav dolgo poznala, toda prvič v svojem štirideset let dolgem življenju je čutila, da bi utegnil biti moški njenega življenja, o katerem je včasih brala v pogrošnih revijah ali slišala govoriti svoje kolegice.”* Avtorica je pozabila, da je Lucija šolana igralka, da pozna Antigono, Ofelijo, gospo Alvingovo ... in da se verjetno ni izobraževala ob *“branju pogrošnih revij”*.

Mladinska srednje obsežna povest (238 strani) je vsebinsko zahtevno pripovedno delo v prozi, vendar manj kakovostno. Škoda, da avtorica ob takšni problemski tematiki, nekaj izjemnih mislih *“Leto je kot upehan maratonec počasi teklo svoj zadnji krog.”*, vpogledih v življenje in delo mladostnika ni iskala globine in pokazala globinskega razumevanja mladostnika, ki navidezno skrbi zase, v resnici je čustven partner puerilne matere (*“Potem sta kot v kakšni patetični drami zbežala vsak na svoj konec. Mark po stopnicah navzgor, Lucija Lupinc pa v svojo spalnico. Oba sta se ihtavo vrgla na posteljo in se kujala vsak zase kot dva majhna otroka.”*). Avtorica generira stereotipe, namesto da bi jih presegla. Čas, ki ga obravnava, je linearen, z redko izjemo cikličnega časa in *“avanture v Amsterdamu”*. Okolje je urbano, bolj kot notranji je poudarjen zunanji prostor. Posameznik oziroma paralelizem sin – mati ter sinova (Mark in Anja) in materina (Lucija Lupinc in Andrej Romanov) ljubezenska zgodba sta načelni in vzporedni. Dvojni srečen konec, dvojna zaljubljenost je nerealna, Markova borba med morati in hoteti je prikazana linearno, kljub transparentni disharmoniji je na koncu harmonija, Mark je popolni zmagovalec: popravi vse ocene, celo matematiko v dveh dneh, izkaže se za odličnega umetnika in športnika, na koncu ljubezen premaga vse ovire: *“Plavajoči kaos se lahko z enim samim poljubom ob pravem času spravi v čudovit kozmični red!”* Avtorica bi morala Marka prikazati na poti od začetne separacije s prejšnjo šolo in prehodom po poti iniciacij v novo šolo – poglobljeno (od fizičnih, psihofizičnih do psihičnih ovir – premagati samega sebe) do individuacije ali spoznanja samega sebe. Pot do samega sebe (bildung roman) je prikazana romantizirano.

Prav tako so v mladinski povesti moški prikazani stereotipno: kot odsotni (*božansko lep Sven Ramkvist*), tipični slovenski stereotip o romantičnem pisatelju (Boris), atletski profesor telovadbe (Andrej Romanov), razumevajoči ravnatelj itn. Začetna idilia je postala kaos, ki je presežen v smislu nove idile: učenec je popravil vse ocene, šel bo na šolski izlet, srečno je zaljubljen, tisti, ki so ga diskriminirali so spoznali svojo "zmoto"... K nenaravnemu koncu pripomore to, da protagonist ne nosi nobene odgovornosti za dejanja, njegovo trpljenje je bolj poza kot dejansko trpljenje, ki bi ga obogatilo za spoznanje in oropalo naivnosti. Marku je mati, ki je ovire premagovala z zabavo in "avanturami" zgled. Avtorica je redko poglobljeno prikazala dečka, ki z negativnimi dejanji išče pozornost matere, da o očetu niti ne govorimo. Vprašati se je treba, kje so odsotni očetje. Odsotnost je le izgovor, morala bi biti motiv, kar je tudi v tej povesti nakazano. Dečka bi k odraslosti, ki je le nakazana, ni pa uresničena, k maturaciji pripeljala razočaranja, preizkušnje, ki bi ga privedle do zunanjih udarcev usode in hkrati do notranjih spoznanj, da je disciplina prvi pogoj svobode.

Večina družinskih književnih oseb Lucije Lupinc zavrača vidike odraslosti (Lucija v navidezni slavi išče resničnost, Boris v življenju umetnika išče čustveno otroško življenje, Sven Ramkvist ostane na ravni skice ...). Kako naj protagonist v družbi puerilnih, egocentrično usmerjenih posameznikov zraste v sociocentrično osebo? Jasno, da Mark upravičeno zavrača osebno praznino odraslih, npr. nič mu ne pomeni, ko se materin partner Boris odseli, saj je odsoten tudi, ko je navzoč. Mark se kot protagonist oklepa notranjenega umetniškega pogleda, hkrati je deziluzionističen in ciničen, vendar premalokrat, da bi povest bila roman. Škoda, da avtorica ni poglobila Markovega protesta proti kompetitivni družbi, ki je nakazan kot skrajni individualizem.

Mark se na šolo odziva z nejevoljo in slabim delom, je tipičen dijak slovenske družbe, ki bi potreboval več inteligentnega dela in odgovornosti, gre za primer zdolgočasenega učenca. Kako torej mladostniku globinsko osmisлити njegovo eksistenco s takšnim površnim odnosom do življenja? Tako mati kot sin ravnata otročje, otročji odrasli in odrasli otroci, kar je le nakazano v povesti. V skladu s pojmovanjem o puer aeternusu otročja mati ali otrok v materi je nenehen vir trpljenja in njen dominanten strah pred staranjem ("*Otrok raste, jaz se pa staram.*"), gubami in krčnimi žilami. Potemtakem ni čudno, da je mladostnik sam sebi odtujen.

Mladinska povest romantično pojmuje realistično podobo mladostnika kot metamorfozo iz šibkega v močnega protagonista (pameten, pogumen, močan), iz antijunaka v junaka, postane šolski heroj (oborožen tudi z

materialnimi atributi (lepota, postavnost) in nematerialnimi (nadarjenost, spretnost, priljubljenost)). Gre za tipično napačno pojmovanje metamorfoze *Grdega račka*, ki s spremembo iz “grdega račka” v “lepega laboda” diskriminira socialno, osebno šibke (race, kokoši). Tudi profesor telovadbe Andrej Romanov reče Marku, ko ta noče telovaditi: “*Si bolan? Imaš zdravstvene težave? Menstruacijo?*” Avtorica je v povesti bolj usmerjena na kopičenje dogodkov kot na razvoj značaja.



Katja Klopčič

Tatjana Kokalj: *Detektivka Zofija*.

Ilustrirala Ana Razpotnik Donati. Ljubljana: Založba Mladika (Zbirka Liščki), 2009.

Avtorica tokrat že z naslovom določi horizont pričakovanja – po knjigi bodo segli tisti mladi bralci, ki hrepenijo pa napeti zgodbi in razkrivanju skrivnosti, in pisateljica jim ponuja dvajset primerov, s katerimi se na popolnoma običajne dni v šoli sreča Zofija. Avtoričin slog je neposreden, med metaforičnimi opisi nekateri izstopajo zaradi izvirnosti in slikovitosti (Zofija začne krožiti po hodniku “kot muha, ki je izgubila smer”, vznemirjena mama povzdigne glas “do višine luči na stropu”, učenec “se je v trenutku spremenil v plakat za tovarno paradižnikove mezge”), ponekod v pripovedi pa poblisne tudi simpatična duhovitost (“V učilnici 4. b je bilo tiho, da bi učenci lahko slišali miš, če bi stanovala v šoli. A ker je v šoli ni bilo, je bila tišina podobna gluhi noči na prazni ulici.”).

Zofija je četrtošolka in najboljša detektivka na šoli, to pa zato, “ker ima oči vedno odprte in ne spregleda nobene podrobnosti, ki drugim ljudem mimogrede uide mimo nosa. Sliši tudi tisto, kar je bilo izgovorjeno šepetaje, in zavoha vse skrivnostne primere na šoli.” Tako pisateljica predstavi svojo junakinjo na uvodni strani (da si bralci Zofijo in njene sošolce in učitelje živo predstavljamo, poskrbijo simpatične in duhovite ilustracije Ane Razpotnik Donati), njen lik nato gradi skozi celotno knjigo. Deklica z izrazitim čutom za pravičnost včasih zasije v vsej veličini svojega značaja, a včasih je zaradi svojega znanja in svoje lastnosti, da mora vse vedeti in ima vedno prav, tudi preprosto rahlo nadležna, zaradi česar deluje bolj življenjsko. Zadnje nekoliko porušijo primeri, v katerih avtorica dekletcu v usta položi stavke z vzgojno noto (“Sam se brani, kajti ne pozabi, krivica je le to, da si bil vprašan med angleščino, ne pa tudi to, da si dobil cvek. Tega si si zaslužil, da veš.”, *Cvek*; v *Avto s prasko* pa razmišlja “zakaj se otroci sploh maščujejo nad nedolžnimi predmeti”), drugje preseneti Zofijin nasvet, ki po zrelosti

poseka celo marsikaterega odraslega (v *Grozilnem pismu* se izkaže, da je njegov avtor po ločitvi staršev poskušal "odgnati" novega materinega prijatelja, po naključju učitelja Robija, Zofija pa dečku popridiga: "Fant, tudi če napišeš sto pisem, se ne bo nič spremenilo. Tvoja mama ima svoje življenje in oče svojega. /.../ Predlagam ti, da staršem pustiš malo časa. Naj razmislijo, ali želijo živeti skupaj ali ne. In ne obremenjuj si vesti z grozljivimi pismi."). Zofija je na šoli splošno priznana kot detektivka in iščejo jo različni učenci, tudi med poukom (takrat v razred po navadi plane dežurni učenec, *Izginil je zvezek* in v *Cveku*), bolj neverjetno pa je, da jo tako obravnavajo tudi učitelji in da tudi ti pri njej iščejo pomoč. Učitelj angleščine zagato, v kateri se je znašel, imenuje celo "primer"; ker pogreša redovalnico 5. c, v Zofijinem 4. b potarna: "Veste, obetajo se mi hude težave. Ker nisem zaklenil uradnega dokumenta, me lahko prijavijo na disciplinsko komisijo in me kaznujejo." (Bi to učitelj res pojasnjeval učencem, in to še celemu razredu?), nato pa Zofijo prosi: "Bi mi lahko pomagala razvozlati ta zoprni primer, saj si brez redovalnice ne upam stopiti v zbornico." (*Redovalnice ni.*)

Med najboljše spadajo zgodbe, ki prepričljivo predstavijo težave, s katerimi se srečujejo in spopadajo otroci. Takšne so na primer *Kapa z jelenovimi rogov* (izkaže se, da je Iztoku ni nihče ukradel, nesrečnemu fantu je bilo le preveč nerodno, da bi jo nosil, in se je je preprosto znebil), *Ste gledali film?* (Vladka obnemoglo zaspi v šoli, saj je pozno gledala film, kar so ji starši dovolili le zato, ker naj bi bila to šolska naloga; naj opozorim na simpatičen konec, v katerem se učiteljica Justina odlično izkaže; Zofijina razredničarka v svojem rokavu skriva marsikateri pedagoški as, ki bi bil zaradi sočutne pravičnosti lahko za zgled marsikateremu učitelju), *Smučanje odpade* (Valerija ponaredi okrožnico, da je odpovedan športni dan, saj res noče smučati), pa *Jopica z rožnatimi gumbi* (zaljubljeni fantič skriva stvari svoji izbranki, da bi bil deležen njene pozornosti in hvaležnosti, ko jih znova najde) in pristrčna zgodba *Hud pes* (ubogo zverinico muči lakota, ne napadalnost). Med zadnjimi zgodbami dve zazvenita v resnejših tonih, *Zapravljeni denar* in *Vsi na dvorišče* (prva obravnava nespametno zapravljanje denarja, namenjenega za plačilo malice, druga izmišljeno grožnjo z bombo). Prepričljivost zgodbam podeljuje osrednja težava, s kakršno se verjetno na vsaki šoli ubada vsaj nekaj učencev, in preprosta rešitev primera.

Nekaj zgodb na žalost ni tako posrečenih, predvsem *Čokolada* in *Avto s prasko*. V prvi se otroci v šoli igrajo trgovino, za kar izdelajo denar; eden od otrok denar barvno fotokopira, in čeprav fotokopije uničijo, en bankovec naslednji dan opazijo v lokalni trgovini. In rešitev primera:

eden od učencev je pozabil na bankovec v svojem žepu in njegova *mama* je z njim *zanj* kupila *čokolado*. Večina staršev bi se verjetno vprašala, od kod otroku desetevrski bankovec, poleg tega je neverjetno, da odrasel človek ne bi opazil, da gre za navadno barvno fotokopijo bankovca (navsezadnje je to dan prej učiteljica opazila brez posebnih težav). Ravnatelj razlago takoj sprejme, mame pa tako ali tako nihče nič ne vpraša. Drugi primer neverjetne izpeljave je zgodba *Avto s prasko*. Učitelj tarna zaradi popraskanega avtomobila in konča, da je njegov "jekleni konjiček" zdaj bolj podoben "steni, na katero ljudje naslanjajo kolesa". In kaj odkrije Zofija? Babica z otročičkom v vozičku pride po otrokovo mamico, učiteljico kemije Jasmino, otroček pa zagrabi leseno paličico in začne z njo "navdušeno vleči po avtu črte". Babica mu je, da to ni prav, povedala "že včeraj". Zofija ju zasači, nato se vrne v razred, skozi okno pa vidi Jasmino in nekoliko pozneje tudi lastnika avtomobila, učitelja Nikolaja, ki malčku seveda odpusti in ne dramatizira več. Nelogičnosti je kar nekaj: Le katera babica bi mirno gledala otroka, kako praska po avtomobilu? Praske naj bi bile namreč tako hude, da bi bil avto videti, "kot bi se vozil med vrtnicami, šipkom in malinovjem"? Za to je vendar potrebnega res veliko dela ... In učitelj bi tarnal, da "tako popraskan avto ni več primeren za cesto", kar je samo po sebi neznansko pretiravanje (na kar avtorica sicer "opozori"), nato pa bi malčku v hipu odpustil in na vse pozabil. Nekonsistentno in neposrečeno.

Pred nami je torej zbirka zgodbic, ki so po kakovosti različne, šibke na žalost zamajajo strukturo celote. Škoda, kajti dobre odlikujejo tako prepričljiva in simpatična težava, s katero se navadno po tihem spopada eden od Zofijinih sošolcev, kot preprosta in človeško topla rešitev (prav mogoče je, da se bo komu od mladih bralcev ob branju zazdelo, da njegova težava le ni tako huda). Tatjana Kokalj je namreč avtorica, ki zna pokukati globoko v otroško dušo, kar je nedvomno kakovost, ki bi jo v prihodnje veljalo bolj postaviti v ospredje. *Detektivka Zofija* bi lahko bila očarljivo branje, vendar bi bilo zato nujno potrebnih nekaj (samo)kritičnih in uredniških posegov.

Sodobne teatralije



Barbara Orel



Gledališka kritika danes

Položaj gledališke kritike se je v zadnjem času, recimo v zadnjih dveh desetletjih, korenito spremenil. Problemi, s katerimi se srečuje gledališka kritika danes, so po eni strani povezani z izgubo privilegirane družbene vloge umetnosti v neoliberalnem kapitalizmu, po drugi strani pa z razširitvijo in diferenciacijo medijskega prostora, ki je čedalje bolj podvržen logiki kapitala. Naj bo to ponazorjeno s primerom osrednjega nacionalnega festivala Boršnikovo srečanje. V preteklosti so bile oči javnosti v drugi polovici oktobra uprte v Maribor. Časopisi so vsak dan objavljali festivalsko kroniko, med ljudmi – in to ne le v gledaliških krogih – so krožila ugibanja o tem, kdo dobi nagrado za življenjsko delo Boršnikov prstan in druge prestižne Boršnikove nagrade, za katere se potegujejo ustvarjalci izbranih tekmovalnih predstav. V zadnjih letih takšna pozornost ni več samoumevna. Lani je bil festival prvič odmevno medijsko oglaševan z velikimi plakati, razobešenimi na panojih vzdolž mestnih vpadnic, ki so vabili na osrednjo gledališko manifestacijo, že 44. po vrsti. Ljudi je bilo treba na ta dogodek posebej opozoriti.

Če je bilo gledališče še v osemdesetih letih prejšnjega stoletja etabliрана umetnost in izpostavljena javna tribuna, na kateri se artikulirajo pomembna družbena, kulturna in politična vprašanja, je danes zgolj eno od kulturnih prizorišč, ki se skupaj z drugimi produkcijskimi centri bojuje za medijsko pozornost in boljše eksistenčne pogoje, v katerih deluje. V uvodu je vredno opozoriti na pomen gledališča z vidika zgodovinske vloge umetnosti pri nas. Umetnost je v socialističnih vzhodnoevropskih državah zavzemala pomembno mesto v družbi, saj ji je bila podeljena narodotvorna funkcija. Stališče oblasti je bilo povsem jasno: nacionalne identitete ne more ustvariti gospodarstvo, temveč le kultura in jezik. Na Slovenskem je bila nacionalna zavest sistemsko hranjena in vzdrževana predvsem s književnostjo. Gledališče, ki je bilo razumljeno kot uprizarjanje besedne,

to je dramske umetnosti, pa je imelo prestižno družbeno pozicijo. Kot je že leta 1932 ugotovil Josip Vidmar, avtoriteta slovenske literarne in gledališke kritike, je cilj vsakega naroda in še posebno manjših narodov, ustvariti kulturo. Logika liberalnega kapitalizma, ki je s padcem komunizma začela prodirati na vzhod, pa je ravno obratna. Umetnost in gledališče vpenja v tržne mehanizme ter vzpostavlja vrednostni sistem na podlagi ekonomske logike. Gledališča morajo financirjem dokazovati svojo uspešnost s številkami: s številom gledalcev, prodanih vstopnic in naborom medijskih odzivov, pri čemer je kakovost predstav le še postranskega pomena. V takšnih razmerah pa se je radikalno spremenil tudi položaj – sama vloga in pomen – gledališke kritike.

Če je bila gledališka kritika nekdaj institucija moči, ki je razpolagala z avtoriteto, vzpostavljala vrednostni sistem in usmerjala okus občinstva, danes ni več tako. Kritik je postal le poklicni gledalec, izpostavljen pritiskom populističnega pogleda na umetnost, njegova strokovna ocena pa postavljena ob bok novinarskim poročilom in mnenjem laičnih gledalcev. Poleg tega so kritiki izpostavljeni tudi pritiskom umetnikov, ki ob potegovanju za sofinanciranje projektov in status svobodnega umetnika (oziroma samozaposlenih v kulturi) na Ministrstvu za kulturo potrebujejo naklonjene kritiške odzive. Z leti se je situacija spremenila opazno na bolje: produkcijske enote (nekoč imenovane zunajinstitucionalne produkcije) so si v medijskem prostoru izborile svoje mesto ob repertoarnih gledališčih, med umetniki in člani strokovnih komisij, ki ocenjujejo njihovo delo, pa je prevladalo mnenje, da je bolje imeti tehtno – čeprav manj naklonjeno – kritiko, kot pa sveženj poročil informativne narave.

Z razširitvijo medijskega prostora v devetdesetih se je prostor za refleksijo gledališča izrazilo diferenciral. V kulturnih rubrikah slovenskih medijev (v časopisih, na radiu in televiziji) je vse več prostora odmerjenega popularni kulturi in senzacionalističnemu poročanju o kulturnih dogodkih, nevzdržno pa se krči prostor za relevantne refleksije umetniških del. V preteklosti so bile kritike gledaliških uprizoritev prisotne tako v tiskanih kot avdio-vizualnih medijih. V zadnjem desetletju ali dveh pa so zahteve po poljudnem, atraktivnem podajanju informacij in približevanju občinstvu izpodrinile zahtevnejše žanre in zvrsti iz medijskih vsebin, zlasti na televiziji in radiu. O tem govorita naslednja dva primera. Nekdaj so na Televiziji Slovenija predvajali oddajo Oči kritike, v kateri so kritiki soočili svoja mnenja in tričetrt ure razpravljali o izbrani problematiki. Danes je kritičkim ocenam, ki so vključene v oddajo Umetnost igre, lahko namenjena le pičla minuta. Pred dvema letoma so na Radiu Slovenija nehali predvajati dolgoletno oddajo Dvignjena zavesa, v kateri

so predstavljali zgodovinske študije in teoretske razprave s področja gledališča. Nadomestili so jo z oddajo o sočasnem gledališču Oder, ki je bolj aktualna in prinaša novice o sprotnem gledališkem dogajanju.

Gledališču pa je uspelo ohraniti prostor za strokovno kritiško refleksijo v dnevnem časopisju: osrednji časniki (Delo, Dnevnik in Večer) redno objavljajo kritike uprizoritev in drugih dogodkov s področja scenskih umetnosti. Pomembno je poudariti, da kritike za časopise pišejo strokovnjaki. Ti v svojih ocenah ne zastopajo bralcev: ne gre jim za to, da bi bralcem postregli z informacijo, ki bi jih pritegnila ali odvrnila od ogleda predstave, temveč pišejo kritike z vidika stroke in vzpostavljajo dialog s strokovno publiko. Drugače je na radiu in televiziji, kjer o gledališču poročajo večinoma novinarji, ki se med delom usmerijo oziroma specializirajo za gledališče in pišejo tudi kritike. Njihovo delo (ki ni vezano le na kritiško pisanje) je bolj poročevalsko, informativno in pomembno pripomore predvsem k povečanju zanimanja za gledališče in scenske umetnosti v širši javnosti.

Zmanjševanje medijskega prostora, namenjenega kritiški refleksiji, se kaže tudi v skrajšanem obsegu samih kritik. Čeprav so časopisne kritike krajše, kakor so bile v preteklosti, njihove dolžine ne gre povezovati z relevantnostjo presoje. Predpostavka, da je le dolga kritika lahko tehtna kritika, sodi med zmotna prepričanja o smislu kritiškega dela. V kritikah dramskih uprizoritev je na račun zmanjšane obsega gotovo manj pozornosti deležna analiza dram ali ustreznejše rečeno: ta je vključena v ocene dramaturgije in režije uprizoritvenega teksta kot celote znakovnih sistemov predstave – zaradi sodobnih načinov uprizarjanja, ki zahtevajo tudi drugačne kritiške pristope in pisave. Sicer pa imajo analize dram svoj prostor drugje: v gledaliških listih, revijah, spremnih besedah h knjižnim objavam dramskih besedil. Obseg kritik je smiselno prilagojen kontekstu in horizontu pričakovanja bralcev časopisa kot dnevnega medija, ki zahteva sprotno izmenjavo in obdelavo informacij v zgoščeni, strnjeni obliki. Prostor za daljše razprave je drugje: v specializiranih revijah, kakršni sta Maska in Amfiteater, ki objavljata znanstvene in strokovne članke, teoretske razprave, pregledne zgodovinske članke in študije primerov, med njimi tudi kritiške refleksije. Vrzal med besedili oziroma zvrstmi, ki ustrezajo formatom dnevnega časopisa in specializiranih revij za gledališče in scenske umetnosti, zapolnjujejo revije s področja kulture, med njimi Sodobnost, Dialogi, Literatura, Revija 2000, Ampak. Sodobnost goji kritiško refleksijo tudi v posebni žanrski obliki – gledališkem dnevniku, ki ga vsako leto piše drug avtor oziroma avtorica in prinaša avtorski izbor uprizoritev in dogodkov pri nas. To, kar v slovenskem publicističnem

prostoru manjka, je časopis, kot je bil štirinajstdnevnik *Razgledi* (oziroma *Naši razgledi*), ki je objavljala tudi izbrane gledališke kritike.

Produkcija predstav in dogodkov se je na področju gledališča in scenskih umetnosti v zadnjem desetletju skokovito povečala; pravzaprav se njihovo število iz leta v leto zlagoma povečuje vsaj od začetka devetdesetih, ko se je z ustanovitvijo slovenske države sprožil tudi proces prestrukturiranja infrastrukturne mreže, v kateri deluje. Kritik ni več deležna le produkcija repertoarnih gledališč, temveč tudi drugih gledaliških skupin in produkcijskih enot (zavodov, društev), ki je čedalje bolj razširjena in vplivna. V primerjavi z drugimi področji umetnosti, denimo literaturo in vizualnimi umetnostmi, je gledališče na kulturnih straneh dnevnih časopisov s kritikami zelo dobro zastopano. To je razveseljiva ugotovitev, še posebno, ker je to ostal prostor za profesionalno kritiko po merilih stroke. K temu odločilno pripomorejo uredniki, ki izkazujejo senzibilnost in razumevanje za specifiko gledališča kot minljive umetnosti: ko se ponovitve končajo, za predstavo ostane kritika ter z njo dragoceno pričevanje in pomemben zgodovinski dokument.

Ta vloga gledališke kritike je še posebno izrazito stopila v ospredje v zadnjih nekaj letih, ko je slovensko gledališče zaposleno s procesom zgodovinenja in vpisovanja prezrtih performativnih praks 20. stoletja in avantgardnih gibanj v zgodovino gledališča in scenskih umetnosti. Raziskovalci zelo veliko časa in energije vložijo v zbiranje gradiva ter iskanje kritik po knjižnicah in raznovrstnih arhivih, tudi zasebnih arhivih samih ustvarjalcev. Soočeni smo z osupljivim nesorazmerjem, ki govori o bogati in vznemirljivi zgodovini slovenskega gledališča in scenskih umetnosti po eni strani, ter kako skromno je ta dokumentirana in reflektirana na drugi strani. V luči raziskav se je pokazalo tudi, kako dragoceni so ponatisi časopisnih kritik v knjižnih izdajah. Na prvi pogled se zdi, da kritike vzdržujejo le dnevni dialog v gledaliških krogih. A s časom pridobijo dokumentarno vrednost in zgodovinski pomen. Investicija kritiškega dela v zgodovinski spomin pa je stvar sedanjosti.

Vesna Jurca Tadel



Brecht tako in drugače

5. februar 2010, Slovensko ljudsko gledališče Celje – Ingmar Bergman: Jesenska sonata

Uvodni prizor v predstavi je dolg, počasen, umirjen. Pred nami je eleganten, skandinavsko dizajniran interier, iz radia doni znani Adagietto iz 5. Mahlerjeve simfonije, na oder stopi ženska (Pia Zemljič), sede za mizo, začne pisati pismo; pride moški (Bojan Umek), sede na rob rampe, jo tiho opazuje, Mahler še igra, ona še kar piše, potem moški, Viktor, počasi spregovori; izvemo, da je ona, Eva, njegova žena; kako je bil presenečen, ko je privolila v to, da mu bo sledila v župnišče, se z njim poročila, in kako jo on že ves čas brezpogojno ljubi, pa za to težko najde besede. Eva vstane, stopi do njega, mu prebere pismo, ki ga je pravkar napisala – vabilo njeni mami, Charlotte, ki žaluje ob smrti ljubimca, naj pride k njima na obisk.

Charlotte, svetovno znana pianistka, res pride, in takoj zaznamo, da se pod plastjo veselega snidenja skrivajo plasti nerazčiščenih odnosov in dogodkov iz preteklosti. Takoj se tudi zdi, da osebe zapadejo v mrežo medosebnih odnosov in vlog, ki so – kot je značilno za ozke družinske vezi – nespremenljive. Tako je Charlotte tista, okrog katere se mora vse vrteti, ki s svojo pozo dive pri drugih avtomatično predpostavlja servilnost – tako Eva kot Viktor ji najprej z veseljem poskušata ugoditi. A Eva si hkrati želi več: želi, da bi z mamo končno ušli iz tega začaranega kroga, ki sicer na površju zagotavlja lepo sliko ljubeče matere in hčere, in iskreno spregovorili o nekaterih sencah iz preteklosti. Prva je že navzočnost Charlottine druge hčere, Evine invalidne sestre Helene, ki jo Charlotte najprej noče videti; druga je Evin očitek, da je Charlotte pred leti zapustila družino in odšla z ljubimcem ... Prvi del tako pred nami počasi razgrinja zapletene odnose med osebami in s svojo zadržanostjo,

vtisom, da se pogovor zanalašč zadržuje bolj na površini in ne poseže v globino konfliktov, daje občutek, kot da samo pripravlja teren za nekaj zares dramatičnega, za neko zares strašno odkritje, v drugem delu.

Drugi del sicer res (končno) prinese odkrito razčiščevanje odnosov med materjo in hčerjo, saj si v obraz počasi in sistematično zmečeta vse, kar je bilo zadrževano in skrito. Oziroma: v obraz zmeče le Eva mami, medtem ko Charlotte bolj ali manj šokirano dojema, kako – včasih tudi napačno – je hči nekoč dojemala in interpretirala njena dejanja in besede. “Mati in hči, kako grozljiva kombinacija čustev ter zmedenosti in uničenja. Vse je mogoče in vse se zgodi v imenu ljubezni in skrbi. Materine rane bo podedovala hči, hči bo trpela zaradi razočaranj matere, materina nesreča bo nesreča hčere, kot da popkovina nikoli ni bila prerezana. Hčerina nesreča je materino zmagoslavje, hčerina žalost je materin skrivni užitek,” trdi Bergmann.

Pa vendar: ko je vse najhujše med njima izrečeno, iz težkega balasta tega, bergmanovskega tipa psihologizacije, ki na trenutke deluje zastarelo, zaštrlijo nekateri moteči elementi. Na osnovni model ibsenovske analitične drame, kjer krhka zunanja prevleka spodobnosti v medosebnih odnosih počasi poka zaradi nerazčiščenih sil iz preteklosti, Bergman navesi več stranskih motivov, množico skeletov, ki padajo iz omare, a jih Bergman kaj hitro pospravi nazaj in izzvenijo skoraj klišejsko, skoraj pretirano melodramatsko. Taka je na primer obuditev Evine epizode s Stefanom, njenim fantom pri osemnajstih, s katerim je zanosila, mama pa jo je prepričala, da je naredila splav; ali mamino obujanje spominov na nekega francoskega ljubimca, ki ji je poklonil svoj roman. Tako se tudi tisti najstrašnejši očitek – da naj bi bila Helenina bolezen posledica Charlottine (seveda nehotene) manipulacije – niti ne zdi tako strašen? Pač pa skoraj za lase privlečen? Vsekakor se zdi, da bi zgostitev besedila na osnovno nit odnosa mati-hči, ki bi bil okleščen teh nepotrebnih zastranitev, bistveno pripomogla k intenzivnosti in tudi kredibilnosti predstave. (In tako kot Bergman v besedilo potakne detajle iz drugega vica, tako tudi Pipan doda nekaj elementov, ki mejijo na irealnost: to so – razen prvega – vsi prizori z bolno Heleno (pretresljiva in domišljena epizoda Barbare Medvešček), ki, podloženi s sugestivno glasbo Alda Kumarja in s poudarjenimi lučnimi in scenskimi efekti, na trenutke učinkujejo, kakor da so vzeti iz grozljivke. Nedomišljena se zdi tudi scenografska zasnova (Marko Japelj), ki asketsko župnišče spremeni v elegantno hišo.)

Sicer pa se Pipan posveča predvsem igralcem – in tako si velja celjsko *Jesensko sonato* zapomniti predvsem po izredni priložnosti, ki jo je dobila in dodobra izkoristila Pia Zemljič. V vlogi hčere, ki si prizadeva

priti do dna odnosu z mamo, ki je hkrati polna nekakšnega otroškega pričakovanja, da bo morda le lahko vzpostavila pristen stik, hkrati pa je vendarle dokončno zaznamovana z zrelim spoznanjem, da od nje ne bo nikoli dobila tiste topline, ki si jo želi. Po eni strani polna očitkov in neizrečenih obtožb, po drugi sposobna neskončnega razumevanja, vseskozi pa prežeta s tiho, vdano nevtrno ljubeznijo (pokaže se, na primer, kot nepričakovan izbruh joka zaradi sreče, ko pride mama) – je Pia Zemljič ves čas naravna, stvarna, polna zadrževanih čustev, ki le včasih privrejo na dan, s skritimi ranami (smrt otroka), predelanimi na sebi lasten način, sicer pa stabilna, prežeta z nenavadno modrostjo. Tako je njej nasproti mama – s svojim statusom in vedenjem dive – tista, ki daje vtis otroka, ona je tista, ki se pusti razvajati, terja dokaze ljubezni ter od Eve pričakuje tolažbe, in ki jo Lučka Počkaj odigra z velikim razponom čustev, pravih in ponarejenih.

Vprašanja, ki jih Bergmanov tekst sproža, ostajajo neodgovorjena. Pipan si na koncu sicer dovoli svojo poanto. Ko mati odide (pobegne), kar vidimo kot filmsko projekcijo, in se brezskrbno pogovarja s svojim menedžerjem ter povsem omalovažujoče omenja spor s hčerjo, Eva napiše pismo, v katerem se pokesa, da je materi vse vrgla v obraz, in jo prosi odpuščanja; ne bo je več izpustila, spoznala je, da ne sme biti prepozno za vzpostavitev drugačnega odnosa. Pipan konča predstavo tako, da Viktor, ki ga je Eva prosila, naj pismo odpošlje, pismo prebere in raztrže. Celjska *Jesenska sonata* da torej vedeti, da izstop iz začaranega kroga ni mogoč.

* * *

10. februar 2010, Mestno gledališče ljubljansko – Bertolt Brecht: *Bobni v noči* (ogled predpremiere; premiera je bila 11. februarja 2010)

No, vsako stvar, tudi Brechta, se da seveda zelo poenostaviti. Sicer pa, gledalec, ki ne pozna Brechtovih *Bobnov v noči*, je morda povsem zadovoljen z dosežkom MGL. Predstava je razmeroma kratka, na trenutke celo zabavna, glasba je odlična, igralski vložki večinoma tudi (v glavnem se gibljejo nekje na meji med cirkusantstvom in burlesko), gledališka iluzija se stalno in na razne načine ruši (že uvodni prizor, potem pa se igralci pred našimi očmi oblačijo v kostume, izgovarjajo didaskalijske itd.), veliko je simbolnih odrskih elementov (npr. rdeče-črna plahta, pod katero se odigrava marsikaj, rdeči trakovi, s katerimi se ovijajo) – a vse to še ne pomeni, da smo gledali *Bobne v noči*. Pravzaprav bi to lahko bila, brez večjega pretiravanja, tudi uprizoritev *Kralja Ubuja* ali pa *Peklenske pomaranče*; tako univerzalen, odprt in hkrati neobvezujoč je

videti gledališki jezik režiserja Matjaža Pograjca, da se res zdi skoraj vseeno, katero besedilo v njem spregovarja.

In tako se na odru odvija preprosta zgodba: očetu (Boris Kerč) in mami (Tanja Dimitrievska) Balicke končno uspe prepričati hčer Ano (Jana Zupančič), ki v ozadju odra nenehno zaman poskuša narediti samomor (učinkovita domislica), naj neha čakati, da bi se iz vojne vrnil njen zaročenec Kragler (Jure Henigman), in se poroči s povzpeticnikom Murkom (Gašper Tič). In ko se po štirih letih Kragler iz vojne nepričakovano vrne, se najprej stepe z njenim novim zaročencem, Murkom. Ana se med obema nekako ne more odločiti, poleg tega jo skrbi, ker je noseča. Potem se zdi, da se Ana utopi, a ko se nekdanja ljubimca vendarle združita, vse z brzostrelkami postrelijo Levi (Lotos Vincenc Šparovec), Desni (Gregor Gruden) in Srednja (Tjaša Železnik), trije liki, ki jih Pograjc sestavi iz vseh drugih stranskih likov (od natakara Mankeja do prostitutke Auguste) in ki igro vodijo že od začetka. Predstava se namreč začne tako, da igralci drug za drugim pridejo na oder, se posedejo in začnejo igrati vsak na svoj instrument, potem pa Levi, Desni in Srednja stopijo naprej, se oblečejo v kostume in začnejo postavljati preostale igralce v njihove vloge kot v nekakšnem varieteu. Vmes se govori tudi o časopisni četrti, na neki točki Levi in Desni celo vzameta mamo in očeta Balickeja za talca, nekaj tudi recitirajo, vse skupaj pa je stilizirano in skoreografrano, prežeto z elementi gibalnega gledališča.

In to je tudi vse. V predstavi pa ni jasno nič – predvsem ne, kakšen je smisel nanosa te banalno melodramske zgodbe o dveh ljubimcih (s srečnim koncem) na krvavo ozadje upora špartakovcev. Predstava namreč niti ne poskuša jasno vzpostaviti dveh svetov – sveta družine, intimne, malomeščanske samozaverovanosti in sebičnosti ter širšega konteksta družbenih sprememb, ki od posameznika zahtevajo prav ta zastavek –, temveč vse skupaj prežme z lahkotnim burkaštvom. Ozadje revolucije je zvedeno na takšen minimum, da postane precej nerazumljivo in izgubi ves pomen. Brecht ta dva svetova nenehno postavlja drugega nasproti drugemu ter ju prepleta: iz vsake replike s surovo poetičnostjo bije prav ta spopad, zazeva prepad med njima. Ta kontekst iz predstave ni razviden; prav tako ni razviden kontrast med skrajno mejo karikiranja, do katere pride Brecht pri slikanju očeta ter mame in Murka z njunim skrajnim moralnim pragmatizmom in političnim konformizmom, pa političnimi floskulami, s katerimi Kraglerja v časopisno četrt, med revolucionarje, žene množica. Zato se tudi povsem izgubi bistvena poanta – namreč, da se Kragler odloči, da ne gre več v revolucijo, pač pa bo ostal z Ano, jo

sprejel takšno, kakršna je, nosečo Murkovega otroka. In da reče: “Moje meso naj zgine v smeteh, zato da bi vaša ideja prišla v nebesa?”

Prav tako ni razvidno, kaj je Pograjc hotel povedati s posegom v finalu, ko namesto navidezno srečnega ljubezenskega konca uprizori pokol z brzostrelkami. Razen da je to morda precej plakarna ilustracija Kraglerjevih končnih replik “Vse skupaj je navaden teater. Vse to so le deske in luna je iz papirja, tam zadaj pa je mesarska miza, in ta edina je resnična.”, ki jih Pograjc – zakaj le? – položi v usta Srednji. Brechtovo besedilo je skrčeno na minimum, njegova brutalna duhovitost in sarkazem sta povsem neizkoriščena. En precej velik, do skrajnosti poenostavljen nesporazum.

* * *

17. februar 2010, Prešernovo gledališče Kranj – Tennessee Williams: Steklена menažerija (ogled ponovitve; premiera je bila 26. in 27. novembra 2009)

Pri Freyevi režiji *Tramvaja poželenje* v mariborski Drami dve sezoni nazaj se mi je zdelo, da s svojo značilno poetiko posiljuje besedilo – da so šle besede, ki so jih izgovarjali igralci, v eno smer in da režija z njimi preprosto nima kake zveze; da so se Freyevi postopki in intervencije nanašali večinoma na formalne rešitve, ki pa niso izhajale iz vidnejšega vsebinskega premisleka ali izhodišča.

No, pri *Stekleni menažeriji* je zelo drugače: Freyev formalni prijem je tudi tu seveda že na daleč prepoznaven, vendar se zdi, kot da je besedilo z njim organsko preželo in z njim prišlo v srečno sozvočje. Williamsovo subtilno dramo o krhki Lauri, ki se zaradi telesne hibe zapira v svoj svet in se v edinem trenutku, ko se odpre drugemu človeku, bridko opeče, je radikalno skrajšal in učinkovito prevedel v svoj gledališki jezik, ki je poln fizične izraznosti, simbolnih elementov (oder, nagrmden s pohištvom, ki je prekrito z belimi plachtami), skrajnih čustvenih stanj in močne glasbe (fenomenalno sugestivna otožna glasba Arjana Vujice in Zbigniewa Preisnerja). Na odru predoseljskega kulturnega doma (intimna bližina odra je tu res primernejša kot v kranjskem gledališču) ostane le nekaj ključnih dialogov, prizorov, v katerih se odnosi med osebami izostrijo do skrajnosti.

Frey namesto monologov “pripovedovalca zgodbe”, Laurinega brata Toma Wingfielda, ki ustvarjajo okvir v Williamsovem besedilu, vse skupaj zavije v molk – predstava se začne tako, da Tom dogajanje v svojem nekdanjem domu evocira kot nekakšne sanje, vse deluje pravzaprav kot

privid, težak spomin – Tom prizore iz preteklosti v dolgem uvodnem prizoru počasi oživi, na koncu pa jih, nedotaknjene, tudi zapusti. Nesrečni svet njegove sestre in mame ostaja za vedno ujet in zaprt. Predstava se začne v popolni temi, Tom (Primož Pirnat) si prižge cigareto, počasi gre po odru, med omare, najde obleko, odpre eno od omar, v njej čepi, kot lutka, njegova mati (Jožica Avbelj), jo obleče, si jo da na ramo, jo odnese k mizi in posadi na stol; pod drugo plahto odkrije še Lauro (Darja Reichman), jo tudi odnese k mizi in počasi se dogajanje začne, najprej v izrazitem *slow motionu*, potem počasi preide v realnost.

Tako iz nekaj kratkih, odsekano odigranih in iz besedila izsekanih dialogov dobimo sliko osnovne situacije: obubožane, od moža zapuščene, spominov na boljšo preteklost oprijemajoče se matere, ki si zatiska oči pred očitno resnico – da bo hči najbrž ostala brez moža in da sina ne bo mogla večno zadržati doma; plahe, s telesno hibo zaznamovane sestre, ki se pred resničnostjo zateka v svoj svet krhkih steklenih figuric; neizživetega, frustriranega brata, razpetega med dolžnostjo do družine in izpolnitvijo lastnih ambicij. Igra je včasih eksaltirana, tudi na meji groteske (npr. Jožica Avbelj v prizoru, ko si ob prihodu potencialnega snubca obupano prizadeva pred njim ohranяти lepo fasado), igralci so nabiti s posebno energijo, skoncentrirani na intenzivni naboj posameznih prizorov. Frey namreč klasične dialoške prizore nenehno prekinja in nadomešča z drugimi gledališkimi znaki: npr. ko začne Tom po omarah s kredo pisati besedo "grem", Laura pa hodi za njim in jo briše; ko se Tom in mama skregata, se ona dobesedno zapre v omaro; Laurina "steklena menažerija" so v resnici figure, ki jih sestavlja iz črepinj, ki so ostale po tem, ko je Tom razbil očetovo fotografijo – skratka, Frey čustva potencira in zanje najde primeren in učinkovit odrski izraz ter zanimive asociacije.

Najradikalnejši je pri interpretaciji prizora med Lauro in Jimom, ki ga Tom pripelje na obisk na materino prigovarjanje, naj sestri vendar priskrbi ženina. Medtem ko Jim (Igor Štamulak) v izvirniku s spretnim prigovarjanjem doseže, da mu Laura zaupa in se mu odpre, kar Williams okrona s prizorom počasnega plesa, med katerim Jim po nerodnosti razbije Laurino najljubšo figurico, se pri Freyu to zgodi tudi fizično: medtem ko Jim Lauri šepeta, da je vsak človek v nečem poseben, jo poleže na tla, okrog nje razpostavi svečnike in si jo vzame. Da ta nepričakovani vrhunec izzveni tako naravno in spontano, gre v veliki meri zasluga tudi obema igralcema, zlasti pa Igorju Štamulaku, ki je z velikim občutkom izvedel oba preobrata. Streznitev po tem radikalnem intimnem zbližanju, ko Jim prizna, da ima zaročenko, je toliko hujša, Laurina usoda pa najbrž zapečatena.

Prostor se na koncu spet ogrne v temo, spomina je konec. Predstava, ki nima nobenih drugih pretenzij, kot da sugestivno prikaže zgodbo o brutalnem sesutju hrepenenja po ljubezni ter klavstrofobični ujetosti v družinske in družbene odnose, je učinkovita, večinoma posrečena in pretresljiva.

* * *

20. februar 2010, OKT/Mestno gledališče v Vilni – William Shakespeare: Hamlet (gostovanje v Cankarjevem domu)

Če ne bi prebrala promocijskega gradiva, bi verjetno po prve pol ure šla iz dvorane; tako pa sem vztrajala, saj nisem mogla verjeti, da je to predstava, o kateri je režiser Oskaras Koršunovas, eden trenutno "zvezdniških" režiserjev, napisal tako zanimiva izhodišča in zatrdil, da je "*Hamlet* najbolj aktualno delo našega časa". In tako sem (skoraj) do konca upala, da se bo vendar zgodilo kaj, kar bo dalo dogajanju na odru kakšen smisel. Pa se ni. Zato je tale litovski *Hamlet* ena od predstav, ki sem jo izbrisala iz spomina, še preden se je vanj vtisnila, saj se ni imela s čim.

Gledano s konca je bil čisti začetek pravzaprav še kar obetaven: na odru je v vrsto postavljen niz mizic iz gledališke maskirnice, z ogledali, obrnjenimi proti publiki, za njimi sedijo igralci, ki publiki kažejo hrbet. Predstava se začne tako, da sami sebe, vedno bolj jezno, v ogledalu sprašujejo: "Kdo si?" Takšen enigmatični začetek, ki že takoj odpravi odrsko iluzijo in vzpostavi okvir gledališča v gledališču, je dovolj odprt, da bi se dalo iz njega izhajati v zanimivo interpretacijo. Koršunovas namreč v spremnem članku ugotavlja, da je njegova generacija (letnik 1969) preračunljiva, prilagodljiva in samozadovoljna, nezrela in noče sprejemati odločitev, ki so za odrasle nujne. "Kar danes ustvarja ustrezne okoliščine za *Hamleta*, je dejstvo, da mladi niso več sposobni dozoreti, zelo dolgo ostajajo infantilni." Ugotavlja tudi, da so "številni preveč zadovoljni z izboljšavami, ki so jih lahko videli v petnajstih letih, kolikor jih ločuje od otroštva" in so postali samozadovoljni. "Številni posamezniki iz moje generacije se vdajajo iluziji, da so pomembno vplivali na svet, v resnici pa se samo zelo dobro prilagajajo. Smo generacija kameleonov, sodobna malomeščanska generacija." Izhodišče, da je *Hamlet* torej generacijska igra, bi lahko bilo podlaga za vznemirljiv gledališki dogodek – drugače se ga res nima smisla lotiti. A da bi bila režiserjeva ideja iz predstave razvidna, bi moral na odru vzpostaviti osnovne premise in določiti svet, v katerem se *Hamlet* odigrava. Pa ga, razen s povsem zunanjimi elementi, ni: kostumi so res sodobni, glasba je nekakšen vesoljski tehno, Rozenkranc

in Gildensstern sta prikazana kot karikirana geja, Klavdij in Gertruda sta oblečena v črno usnje, Polonij po mobitelu naroči, naj vohunijo za Hamletom, medtem ko govori z Ofelijo, lika njeno obleko itd.

Cela predstava je režirana po principu hipnih domislic, ki pa jih ne drži skupaj nobena misel (razen morda tega, da je dogajanje uokviril, in tako se na koncu igralci spet vrnejo za maskirne mizice, se razšminkajo in izstopijo iz vlog), in preračunana na prvi učinek. Pa še teh učinkov ni prav veliko, tudi niso vsi razumljivi: Koršunovas že zgodaj pripelje na oder miš (v katero je našemljen eden od igralcev), ki je v prizoru mišnice še posebno aktivna, a kaj naj bi ta miš predstavljala (razen zares banalne ilustracije), ni jasno; enako je z neko v črno oblečeno figuro z rdečo baterijo na glavi, ki se mota po odru v prvem prizoru z duhom in še pozneje; vizualno je učinkovit prizor med Hamletom in Ofelijo, ko so vsi dvorjani, ki prisluškujejo, (bolj slabo) skriti za lončki rož, tako da jih Hamlet seveda vidi in z njimi tudi neposredno komunicira; na ravni ljubkega dovtipa je tudi ideja, da Polonij lika Ofeliji obleko. In ko sem se po mišnici z grozo zavedela, kje v tekstu šele smo in koliko se torej mora še zgoditi, se je dogajanje nenadoma končevalo bliskovito hitro (po tem me je Koršunovasov pristop spomnil na De Brejevega *Julija Cezarja*, ki je zadnji dve dejanji, kar tako, skrčil na minimum). Rozenkranc in Gildensstern se po prihodu iz Anglije v hipu spremenita v grobarja, Ofelijino norost in smrt vidimo v *digest* varianti, potem pa se nenadoma začnejo med sabo pobijati – ne da bi bilo zelo jasno, kdo koga, povsem nerazvidno pa je žal tudi, zakaj kdo koga ubije. Če *Hamleta* ne bi poznala, ne bi – tudi zaradi katastrofalno slabe osvetlitve nadnapisov – vedela, kaj se na koncu zgodi.

Koršunovas menda meni, da nima nobenega smisla igrati Shakespearjevih iger, če “uprizoritve gledalcem ne govorijo o tistem, kar je zanje pomembno danes”. Jaz kake generacijske izpovedi v tem razvlečenem, razdrobljenem, nepreglednem in povsem brezveznem branju *Hamleta* nisem našla – in glede na velik osip publike po pavzi tudi nisem bila edina.

* * *

25. februar 2010, SNG Drama Maribor – Bertolt Brecht: Malomeščanska svatba (gostovanje v SNG Drama Ljubljana; premiera je bila 5. decembra 2009)

Malomeščanska svatba, kot jo v režiji Mateje Kolečnik igrajo v mariborski Drami, je prava poslastica – tako kar zadeva igralske kreacije kot natančno

in premišljeno režijo ter mizanscenske/scenografske rešitve, ki ustvarjajo podlago za več komičnih situacij in detajlov.

Koležnikova se v izhodišču ne ukvarja s širšimi vidiki tega zgodnjega Brechtovega teksta (kot je družbena kritika malomeščanske miselnosti), temveč postavi v ospredje odnose med liki, s čimer Brechtovo ost preusmeri na slehernika. In tako v obupno propadli žurki ob poroki noseče neveste prepoznavamo zadrege, medsebojna obračunavanja, neiskrene dialoge, zatajeване izbruhe čustev, skratka, situacije, ki smo jim vsak dan priča v različnih kontekstih in različnih okoliščinah. Mariborska predstava temelji predvsem na drobnih detajlih, pogledih, zadržanih gestah in natančno določenih osebnih zgodbah, ki jih s sabo nosijo vsi gostje na svatbi in ki se v celoto združi v izvrstni ansambelski igri.

Najprej je tu Nevestin oče Peter Boštjančič, s svojimi dolgočasnimi in za veselo priložnost popolnoma neprimernimi govori, ki jih plasira z neomajno vztrajnostjo, z nelogičnimi poudarki, lajnasto melodijo in precej medlo avtoriteto; potem Nevesta Mateja Pucko, s krčevitim izrazom skrajnega napa in samoobvladovanja, zlasti kadar nepremično boljči v svojega ženina. Občutek imamo, da si o njem in celi poroki misli svoje, trepet, da bi njena skrivnost (nosečnost) prišla na dan, hkrati pa ples z Ženinovim prijateljem izkoristi za drobno maščevanje ženinu, kar ta narobe razume in izkoristi po svoje; potem Ženin Nejc Ropret, navidez mil, pasiven, skoraj poklapan, s chaplinovsko nebogljenim in sočutje vzbujajočim nasmehom na obrazu; pa Ženinova mama Irena Varga, ki vsa napeta z vidika popolne gospodinje bedi nad potekom praznovanja in se bojuje proti popolnemu fiasku s svojim edinim orožjem – s tem, da na mizo nosi vedno nove jedi; pa Nevestina sestra Maša Židanik, najprej rutinsko koketna do Mladega moškega, potem pa – šokirana in hkrati spodbujena od sestrinega škandaloznega plesa – odločena, da se ne bo več držala na vajetih; in Mladi moški, ki že od vsega začetka odkrito in neženirano osvaja Nevestino sestro, s skrajno samovšečnim, pomenljivim smehljajem in petelinjo držo; pa čudovit primerek skrajno nefunkcionalnega poročenega para, Žena Ksenija Mišič, ki se komaj lomi na previsokih petah, komaj zadržuje pikre pripombe do gostiteljev in svojega moža ter končno v napadu pijanega histeričnega smeha izda prikrivano Nevestino nosečnost; ter Mož, ki ženine puščice odbija zdaj pohlevno zdaj z vso ostrino zatajevanega sovraštva; in še Ženinov prijatelj Vladimir Vlaškalič, ki ples z Nevesto razume kot zeleno luč za nebrzdano provociranje, ki kulminira v fenomenalno odpeti in odplesani opolzki Baladi o deviškosti.

Prav vsi so svoje vloge oblikovali z izvrstnim občutkom za ritem, natančno plasiranje replik, pavz, pogledov, gest, pri čimer so jim pomagali tudi učinkoviti rekviziti za maskiranje (lasulje, frizure in kostumi Alana Hranitelja).

Predstava, ki se v celoti odvija v tesni leseni škatli, postavljeni pred portal, se začne z zelo zabavnim prizorom, ko poskušajo iz ozadja skozi preozka vrata v prostor zbasati tako dolgo mizo, da ne gre drugače, kot da se nekaj gledalcev iz prvih dveh vrst umakne, s čimer režiserka spretno in duhovito razbije odrsko iluzijo. S tem principom (ki se ponovi še sredi predstave, ko Ženinov prijatelj v dvorano zaluča Nevestin čevljev, igralci pa v zamrznjeni sliki obstanejo, dokler se eden od gledalcev končno ne spomni in čevlja ne vrže nazaj) in s poantiranjem nekaterih ključnih replik, ki smešna prizadevanja vseh nastopajočih, da bi ohranili lep videz, premakne iz čiste komike. Tako je na primer priznanje Nevestinega očeta, da je "najboljše govoriti o stvareh, ki se nobenega ne tičejo", ali pa prizor tik pred koncem, ko se Ženinu in Nevesti skupaj uspe smejati propadlemu žuru in se že skoraj zazdi, da njun zakon ne bo čista katastrofa.

Po nesporazumu z *Bobni v noči* v Mestnem gledališču ljubljanskem je to zelo zabavno, pa hkrati trpko, ostro in logično branje Brechta pravi balzam.

