

Kazalo

Sodobnost 4

april 2017

Uvodnik

Barbara Pogačnik: Kdo nas je zataknil
v sociali 355

Mnenja, izkušnje, vizije

Andreja Sinčič: Skozi noč juriša menih
milosti 365

Pogovori s sodobniki

Cvetka Bevc z Ivanom Dobnikom 377

Sodobna slovenska poezija

Ivo Svetina: Iz kitajskega zvezka, 2013 394

Vinko Möderndorfer: Nobenega 404

Tanja P. Hohler: Odmiki v odsotnost 416

Sodobna slovenska proza

Simon Černelč: Onstranstvo, d. o. o. 422

Tuja obzorja

Satyajit Ray: Dve zgodbi 430

Likovni forum

Andrej Medved: Arhitektura duše, telesa in
srca 450

Sprehodi po knjižnem trgu

- 468 Miklavž Komelj: Minima impossibilia
(*Diana Pungeršič*)
472 Iztok Osojnik: Hamlet (*Milan Vincetič*)
Jurij Hudolin: Osnove ljubezni in zla
475 (*Lucija Stepančič*)
Suzana Tratnik: Noben glas
478 (*Matej Bogataj*)

Mlada Sodobnost

- Anja Štefan: Sadje z naše ladje
482 (*Sabina Burkeljca*)
Primož Suhodolčan: Tina in medvedja
485 moč (*Milena Mileva Blažič*)

Gledališki dnevnik

- 489 *Matej Bogataj*: Včeraj in jutri

Filmski dnevnik

- 497 *Goran Potočnik Černe*: Purgatorij smo mi

- 506 **Sodobnost nekoč**

Barbara Pogačnik

Kdo nas je zataknil v sociali



Že na knjižnem sejmu novembra lani v Cankarjevem domu je v pogovorih s kolegi vršalo: ste že slišali za novo uredbo, škandal! Decembra je ministrstvo za kulturo vendarle tudi sprejelo novo Uredbo o samozaposlenih v kulturi, ki na novo določa pogoje za ohranitev in pridobitev statusa samozaposlenega v kulturi, predvsem pa za vsakokratno pridobitev pravice do plačila prispevkov za socialno varnost. Uredba, ki vsebuje nekaj namernih in očitnih nedoslednosti, se je sprejemala v naglici, "da ne bi nastala pravna praznina", tako kot se to pač počne v slovenski politiki, kadar je treba koga peljati čez vodo. Sicer je uradna praznina v kontinuiteti dialoga s strokovno javnostjo v resnici nastala ob odstopu ministric Julijane Bizjak Mlakar, kar je menda zavrlo možnost, da bi v delovni skupini za dialog o pripravi nove uredbe sodeloval tudi predstavnik ali predstavnica za knjigo (to osebo imenuje Društvo slovenskih pisateljev), uredbo pa se je nato sprejelo na silo in z obljubo, da se bo dialog s predstavniki zainteresirane javnosti zgodil pozneje. Zanimivo in simptomatično: samozaposleni v kulturi, ena najbolj prekarnih skupin s pretežno visoko izobrazbo, se temu nismo uprli. Ne, nismo bili tiho, le premalo glasni smo bili. Trpežni kot dober tepih smo pristali na grizenje kislega jabolka "pogajanj" po tem, ko je bil zakonski akt že pod streho. Toda že danes, ko prvi osmoljenci prosijo za pravni nasvet, se nemočni odgovori glasijo na vižo: 'Zakaj pa ste dopustili, da je bil zakon sprejet brez vas?' Bi samozaposleni res morali sprejeti, da nam

ne preostane drugega, kot da zaprti v stajici, ki po vzoru vzreje drobnice postaja vse ožja, le rahlo začudeno obračamo glave po nareku birokratov?

Ta pogajalski "pozneje" je v praksi prinesel razpravo o prilogah omenjenega zakonskega akta, ki določajo konkretne pogoje za vstop za posamezne poklice, vendar predlogi predstavljajo prejkone seznam želja, Ministrstvo s svojim uradništvom pa pri tem ostaja stroga, a tudi brezbržna mama, saj ni zavezano k ničemur: zmagovalne karte namreč že drži v rokah. Pa smo se sploh imeli čas vprašati, ali ni vendarle ponižujoča zastavitev pogajanj tako, da interesne skupine, ki jim neki zakonski akt ureja bistvene pogoje za nadaljnje profesionalno življenje, a v rokah nimajo nobene pogajalske pozicije, le *post festum* pristanejo na neplačano delo zaradi navideznega dialoga, da očisti fasado, ki bo zadovoljila pravila v državnem zboru? Predstavniki knjige, srce intelektualno-kreativnega mišljenja, mnogi z doktorati in magisteriji ali na poti k njim, mirno že leta prenašamo usodo, ki si jo delimo z ostalimi žejnimi državljani, ki lahko vodo občudujejo le od daleč.

Kam je pripeljala vladavina uradništva, ki za svoje napake navadno ne prevzema stvarne odgovornosti? Samozaposlene javnost še vedno dojema kot kategorijo, katere "vzdrževanja" si ta država ne more privoščiti, četudi si privošči brezplodne avanture, ki davkoplačevalce stanejo številke, ki se merljivih v zneskih, višjih vsaj za tri ničle na koncu. Ministrstvo za kulturo bi lahko dialog s samozaposlenimi izkoristilo za kreativno optimizacijo lastnega delovanja, izpeljalo bi lahko tako sinergijo svojih notranjih področij kot ponudilo številne projekte z dolgoročno in kratkoročno sinergičnimi učinki drugim ministrstvom ter tako dokazalo, da ga država dejansko potrebuje za svoj nadaljni uspešen razvoj in da ne obstaja "samo zaradi lepšega". Toda bati se je, da uradništvo nima takih ambicij, da mu gre bolj za željo po čim manj odpiranja in zapiranja predalov in čakanje na penzijo. S tem pa v prisilni pokoj vse bolj drsi tudi celotno področje. Ne gre sicer metati vseh v isti koš; nedavno mi je v prijateljskem pogovoru eden izmed visokih uradnikov z nekega drugega ministrstva zaupal, da je sam nosilec skorajda petine mednarodnih projektov – prizadevnih uradnikov z dušo in vero v njihovo poslanstvo je nekaj, nekaj jih je bilo tudi v preteklosti (in tu ne gre le za kulturno ministrstvo), a so se mnogi naveličali kavbojskega sistema, ki dobrega dela ne nagradi, prostor pa je prepuščen razcvetu različnih nepotizmov.

Društvo slovenskih pisateljev je že dolgo opozarjalo, da je treba položaj samozaposlenih v kulturi urediti celovito. Zavzemalo se je za to, da se njihov položaj izenači z zaposlenimi v javnih zavodih, saj je država sama, še v času vlade dr. Janeza Drnovška, sprejela možnost, da se umetniki, delavci

v kulturi “samozaposlijo”; vsi namreč ne morejo biti zaposleni v javnih zavodih, za nekatere poklice pa v javnih institucijah sploh ni ustreznih delovnih mest (npr. za pisatelje, ki so zdaj v novi Uredbi preimenovani v književnike). To pa pravno gledano pomeni nenavaden, že kar shizofren položaj, saj je tak “samozaposleni” po eni strani sam svoj delodajalec, po drugi strani pa je za “delovne spore” med njim in Ministrstvom, kadar le-to prevzema odgovornost za njegove minimalne prispevke za socialno varnost, odgovorno nič več in nič manj kot delovno-socialno sodišče.

Prav ste slišali: ministrstvo, ki je v novi Uredbi zvišalo kriterije za pridobitev te pravice, minister, ki govori o “nujnosti korektiva” oziroma bolj preprosto rečeno o tem, da “samozaposleni v kulturi” pač ne more biti vsak, se želi po drugi strani na vsak način čim bolj rešiti odgovornosti za presojanje o vrhunskosti, ki jo, vsaj zaradi videza, zagovarja, o tem nujnem korektivu, ki pa korigira tudi preveč ambiciozno dejavnost. Z novo Uredbo se namesto strokovno usposobljenih veččlanskih komisij, ki presojajo o dosežkih na posameznem področju, namreč uvaja nekakšna superkomisija, v kateri bo za presojo o posameznem področju v celoti (npr. področju knjige) pristojna le ena sama oseba, in še ta ne bo neodvisna, ampak že zaposlena v birokratskem aparatu, torej zavezana še drugim finančnim omejitvam na področju, na katerem bo presojala samozaposlene in tako bržkone ustrezala želji vlade, da bo lahko področje kulture še naprej dosegalo nove in nove zavidljive ravni podhranjenosti. Si predstavljate, kako se bo počutila oseba, ki bo morala sama odločati o celotnem področju? Kot bog in/ali kot rabelj?

In kaj se bo dogajalo po tem, ko se bo ta ena oseba zmotila ali slabo presodila, morda celo zaradi preobremenjenosti ne bo zmogla optimalno delovati? Pritožba ne bo mogoča, razen če bo prizadeti zbral vse svoje prihranke in se odpravil na delovno in socialno sodišče. Nova Uredba torej zahteva več profiliranosti in več vrhunskosti, hkrati pa se v največji možni meri odreka strokovni presoji o tem. A samozaposleni smo lahko v delovno-pravnih sporih z našimi konkretnimi delodajalci le zaradi “neto” dohodka in vseh ostalih sporov, ki so povezani z opravljanjem našega dela, vendar to ne vpliva neposredno na prispevke za socialno varnost. Za razliko od navadnih delovnih razmerij, pri katerih delodajalec prevzame odgovornost za zaposlenega v celoti, imamo torej samozaposleni delovno-pravna razmerja z več delodajalci, hkrati pa je posebna instanca še ministrstvo. Kar pa pomeni, da zaradi prispevkov za socialno varstvo z delodajalci ne moremo imeti spora – lahko ga imamo le z ministrstvom. Tu pa nastopi bistveni element: namreč definicija medsebojnih pravil.

Če je strokovna presoja s strani ministrstva tako uborna in ukinja lastno prizivnost, zahteve pa so poostrene, lahko človek sklepa le eno: da smo ministrstvu za kulturo vsi samozaposleni karseleda odveč in bi se nas s kar najbolj enostavnimi metodami radi čim več znebili. Celo laiku je najbrž jasno, da strokovna prizivnost ne more spadati pod pristojnost delovnih sodišč, lahko spada le pod ministrstvo, če to želi opravljati svojo funkcijo oziroma predstavljati svoje izvorno poslanstvo: skrb za kulturo, njeno raven in njene akterje. A zdi se, da temu ni tako – mnogim uradnikom je najbrž celo vseeno, na katerem administrativnem področju delajo, očitno kulturno polje pač ni njihovo poslanstvo. Tu pa smo že pri vprašanju, ali so posamezna ministrstva namenjena vsebini lastnih področij ali le izvajanju črke zakona. Če pustimo ob strani kontradiktornost ministrstva za kulturo, ki hkrati zvišuje kriterije, od samozaposlenih zahteva višjo prepoznavnost in nedvoumno dokazilo, ali gre za (vrhunski) kulturni prispevek ali ne, po drugi strani pa se lastni strokovni prizivnosti odpoveduje in jo prelaga na sodišča, je ta redukcija strokovnosti tudi simptomatična in nam nekaj pove o neoliberalističnih usmeritvah naše sedanje vlade. Na koncu res ne bo več razlike med tem, ali so samozaposleni v kulturi sploh samozaposleni, ali pa so socialni primeri, ki jim bo življenje krojilo ministrstvo za socialne zadeve. V tem primeru kriterij ne bo več, ali je Gabriela Babnik dobitnica Evropske nagrade za književnost in ali so njene knjige prevedene v deset jezikov, temveč to, ali ima tri otroke ali nobenega. Po tej logiki bodo ustvarjalci, ki ne morejo imeti otrok, slabši ustvarjalci. Hecna logika pa bi se ustvarila tudi iz feministične perspektive: ustvarjalka bo lahko pisala le, če bo hkrati imela za štedilnikom tudi komu kuhati. Da ne govorimo o dilemi, ali bi na gostovanje recimo v Brazilijo ali na Kitajsko vzela tudi svoje otroke. Kakšno mnenje bi na tako dilemo podalo ministrstvo za socialne zadeve? "Prepis" samozaposlenih v kulturi na ministrstvo za socialo je bil namreč na mizi kot povsem realna opcija.

Ko sem vnovič prebrala intervju z aktualnim ministrom Peršakom, v katerem se je o samozaposlenih izrazil, kot da gre za predmete, češ, nimamo denarja za projekte, ker nam je "na poti" sociala!, sem dojela, da gre tu za igro prevar: najprej se eksistenco umetnika poimenuje "strošek za socialo" namesto pravica do socialne varnosti, ki pripada vsem delovno aktivnim državljanom. Umetnike s tem poniževanjem in opletanjem s "socialo" prepriča, da morajo svoje pravice, izhajajoče iz dela, v resnici razumeti kot nagrado, da si jih torej zaslužijo le v primeru, če so vrhunski, pri tem pa je mimogrede zahtevo po vrhunskosti mogoče izenačiti s socialno

“pomočjo”. V resnici seveda vrhunski umetniki ne nastanejo sami od sebe, brez podstati, stimulativnega dialoga, kar pomeni, da če hočemo imeti vrhunske umetnike, moramo imeti tudi manj vrhunske. Če pa se celo za vrhunske umetnike osnovna socialna varnost imenuje le socialna pomoč, pač ni na mestu govoriti o spodbudi za vrhunskost. Hkrati pa se (nekoliko hinavsko, po tem spoznamo retorično puhlost brez resnične namere) sankcionira tudi vrhunskost – čim umetnik res pokaže, da je sposoben tudi zaslužiti, se mu odreže prav socialno varnost.

Treba bi bilo razgraditi to retorično igro, ki seveda ni le Peršakov izum, ampak z leti že odraz splošne mentalitete (govorjenje, da nam ni mar za ljudi, je čudno, prej bi rekla, da so ljudje tako zelo očarani nad predstavo kapitalističnih norčij, da ne najdejo več časa ne za razmislek ne za umetnost – ta seveda ni v interesu slaboumnih proizvajalcev reklam, ki svoj *show* uprizarjajo kot konkurenco umetnosti). Če imajo urejevalec vrtov, pobiralec kazni na parkiriščih ali prodajalec v trgovini pravico do osnovne socialne varnosti, ni nobene logike v tem, da nekdo, ki ustvarja program v kulturi in ki z obsegom svojega dela lahko dokaže, da je primerljiv z drugimi zaposlitvami, te osnovne socialne varnosti ne bi imel. To je prva in osnovna postavka.

Šele nato lahko govorimo o tem, kar minister imenuje “spodbuda” in “nagrada” – tu je bilo že samo v okviru naknadno sklicane delovne skupine za pripombe na Uredbo slišati veliko konstruktivnih predlogov, katerih skupni imenovalac je t. i. karierna dinamika. Tu že obstajajo predlogi za zelo natančno razdelan sistem, ki bi vrhunske in uveljavljene avtorje resnično nagradil, tako glede na dosežke kot glede na delovno dobo. Popolnoma jasno je, da so ti v sistemu javnih zavodov cenjeni in nagrajani; ali si je minister ob nedavni “filharmonični” krizi morda drznil reči, da Lajovic ni vrhunski dirigent? Mu odvzeti kakršno koli pravico, izhajajočo iz njegove vrhunskosti? Ko je cenjeni dirigent oblaten prišel v Odmeve, ga je novinar Igor Bergant obravnaval z velikim spoštovanjem – tako spoštovanje izhaja iz tega, da je imel umetnik v času gradnje svoje karierni dinamike priložnost dokazati, da spada v razred vrhunskega. Ni je butaste javnosti, ki bi lahko dvomila o tem. V nasprotju s tem pa se denimo samozaposlene pisatelje, pa najsi ti gostujejo od Londona do Bruslja, od Pekinga do New Yorka, od Bogote do Moskve, od Montreala do Buenos Airesa, obravnava kot zajedavce ali celo kaj hujšega. Sistem javne institucije lahko podpre ugled vrhunskega dirigenta, glasbenika, opernega prvaka, vrhunskega igralca, medtem ko za samozaposlene veljajo le zmerljivke v smislu pojdite delat, kramp in lopata ... In isti sistem samozaposlenosti

vrhunskim avtorjem status celo odvzame, če so malo preveč uspešni, oziramo se samo na nekaj primerov: Feri Lainšček, Slavko Pregl, Janja Vidmar, Dušan Šarotar ..., zadnji primer je Gabrijela Babnik. V cenzus se šteje tudi denar od avtorskih pravic, prodanih v tujini.

Najprej je treba razmejiti pojma, ki ju je Peršak vrgel v isti koš oziroma je enega nadomestil z drugim, ko je izjavil: "Mi dejansko plačujemo socialne prispevke 2000 ljudem. Ampak v bistvu je bilo seveda zamišljeno kot pomoč, hkrati pa tudi kot priznanje tistim, ki so že nekaj naredili na tem področju." V isti sapi pomoč in priznanje! Ali nas niso ves čas prepričevali, da to dvoje ne gre skupaj? O osnovni pravici, izhajajoči iz dela, pa ne duha ne sluha. A dokler ministrstvo ne bo sposobno priznati, da ne deli miloščine, ampak ima družbeno dolžnost poskrbeti za tiste, ki delajo programe, da, tudi na področju kulture, ne pa da je to jasno le za administrativno službo, ki ureja razdeljevanje ali dodeljevanje sredstev, se bomo vedno napačno razumeli. Nadalje pa si ministrstvo zaradi tega osnovnega (hotenega in retoričnega) nesporazuma ne more privoščiti ali zamisliti resničnega priznanja vrhunskosti. In jo, po liniji najmanjšega razmisleka, pač odreže. To je podobno navadi otrok, da si pokrijejo oči, in mislijo, da so se res skrili.

Ker svet globalno ni več v dobi pretežno manualnega in fizičnega dela, ampak v dobi, ko sta edini omembe vredni distinkciji kreacija in intelekt, se lahko upravičeno vprašamo, kako namerava ta država delovati, če ravno tu izvaja vnovično in nenehno negativno selekcijo? Vprašanje ne gre toliko "našemu" malemu ministru, ampak vladi. Kdaj se bo nehalo zatirati lastne intelektualne razrede? Kdaj se bo zaradi ponosa na lastne dosežke nehalo hlapčevsko obnašanje do tujih zahtev in pritiskov? V tujini so evropski politiki zasebni prijatelji pisateljev in jih poslušajo, to vem iz osebnih znancev. Pri nas pa – javno blatenje, odvzemanje pravic ... Ravno Alojz Ihan piše, da se je tudi na področju zdravstva vlada ravnokar izkazala za enako "brezidejno" in posledično prinaša izjemno slabe rešitve. *Ergo?* Mar niso posledice rezanja intelekta od vladanja povsem vidne tudi prostemu očesu slehernika? Kultura bi morala znova postati vladna kategorija.

Med pisanjem pričujočega uvodnika sem se vrnila s praznovanja rojstnega dne enega mojih bratrancev, odvetnika. V prijetni družbi ni manjkalo ničesar, izbrana vina in žgane pijače višjega ranga so celo ostajali, številnim gostom pa so se razen veselja ob druženju najbolj vtisnile v spomin kulinarčne mojstrovine profesionalnega kuharja, sicer igralca, ki je "začasno" izgubil redno delovno mesto. Ob ugibanjih o usodi prijatelja, ki je bil tudi v kuharski opremi poln gledališkega duha in besednih iger, sem omenila,

da je usoda, rezervirana za samozaposlene umetnike, podobno nerožnata. Drugi bratranec, raziskovalec na univerzi in vodja razvojnih projektov na področju programske opreme, ki je ravno pripovedoval, kako se njegova skupina od partnerjev Francozov uči potrpežljivega čakanja na sprostitev 50 milijonov evrov, namenjenih enemu njihovih mednarodnih projektov, je osupnil ob moji omembi številke, ki predstavlja letni proračun ministrstva za kulturo. Ta znaša, kot podpora za vse institucije, izveninstitucionalne programe, vzdrževanje kulturne dediščine, obsežno kulturniško birokracijo, podporo evropskim in drugim mednarodnim projektom in seveda ljudem, ki delajo te programe, nam, samozaposlenim v kulturi, le trikratnik enega samega resnega mednarodnega projekta: borih 150 milijonov. "Kaj sploh lahko naredite s tem?" me vpraša. Hm, pomislim. Društvo slovenskih pisateljev je poudarilo, da se z drobižem ne da oblikovati prioritet. Ne moremo konkurirati za častno gostjo na največjem mednarodnem knjižnem sejmu, če doma ne moremo izdajati knjig.

In tako iz oči v oči z bratrancem razmišljam ... s podobnimi ambicijami smo rasli, le naši talenti so se usmerili vsak v svojo smer; danes se jaz še vedno vozim s kolesom in v t. i. sušni dobi, v štirih ali petih mesecih na leto, ko Javna agencija za knjigo v skladu z varčevalnimi ukrepi preprosto ne nakazuje denarja za projekte, me skrbi, kako bom plačala račune. Pa se pred svojimi uspešnimi sorodniki ne morem počutiti manjvredno; tudi sama na svojem področju za Slovenijo širim mednarodna obzorja in sodelovanja. Govorim o tem, da se zdi na našem področju normalno, da polovico svojega dela opravimo zastonj, za četrtno pa čakamo na plačilo tudi po pol leta. Sedaj pa se, v skladu s principom, da se revežem jemlje več, bogatim pa več podarja, zatika že pri osnovnem vložku v našo eksistenco (bogato nagrajevanje vodilnih pozicij v bankah, ki so že pojedle gromozanski kos nacionalne proračunske pogače, se torej nadaljuje, in nenavadno je opazovati, kako teh ljudi nihče ne zmerja z zajedavci, pri kulturi pa je tako obkladanje stvar tiste, hm, zdrave?, še bolj pa kmečke pameti). Po diplomi in magisteriju na najboljših evropskih univerzah – in moji študijski kolegi z dobrimi službami so glede na mojo karierno pot name ponosni – doma pristajam na socialnem ministrstvu? Pa ne gre le za mojo eksistenco, gre tudi za eksistenco meni podobnih, mojih sodelavcev, ljudi, ki so dragoceni za celoten etični in kreativni dialog. Zatika se pri osnovnem konsenzu, ali družba moj, naš doprinos, moje in naše pravice sploh vidi, sliši, priznava. Društvo slovenskih pisateljev je v zahtevah aktualnemu ministru Peršaku 16. marca 2017 zapisalo tudi, da je potrebno poleg preživetja področja, ki

je sedaj bistveno oteženo, "zahtevati predvsem sredstva za razvoj, saj bo brez njih področje počasi odmiralo in ga bo vedno lažje videti kot suho vejo na družbenem telesu".

Pri vseh podatkih o zgrešenih naložbah, državnih igricah z denarjem, brezobzirni primarni akumulaciji kapitala in grabežljivem podtalnem kuvertiranju je neverjetno, kako potrpežljivo čakamo, v svojem stanju kamele, ki prečka puščavo. A tudi taki, kot smo, bi morali zakričati zdaj, ko se je, namesto da bi se med samozaposlenimi naredil red, podoben sistemu v institucijah, začelo skupinsko in egalitarno, postopno in zahrbtno ukinjanje naših poklicev. Le da se to dogaja na počasnem ognju, da žaba ne skoči iz lonca. V naslednjih dveh do treh letih se bo, sklepajoč po novi Uredbi, moral zgoditi počasen osip samozaposlenih, ki bodo omejeni navzdol in navzgor: danes je pravico do socialne varnosti izgubila vrhunska pisateljica Gabriela Babnik, ker je ob tem, da skrbi za tri majhne otroke in da je med nosečnostjo pisala novo knjigo, zaslužila kakih sto evrov več, kot ji dopušča cenzus (in skupaj z njo še nekaj deset drugih), jutri bodo to pravico začeli izgubljeni samozaposleni v poklicih, kjer se nagrad praktično ne podeljuje, in vsi tisti ustvarjalci, ki so jih nagrade po naključju zaobšle. Zdi se, da kot pod biričevim tnalom čakamo, da nas bo ukinil trenutni ali pač naslednji stečajni upravitelj, ki ga država še imenuje minister. *Gospodje, jest vam ne verjamem*, pa nas bo tolažil le Pero Lovšin.

Država, ki se pretvarja, da je pozabila na evropski način življenja, in, čeprav teče za francoskimi in nemškimi vlaki, ne ve, da Evropa v svetu še vedno predstavlja predvsem kulturno velesilo. Ki ne ve, da kultura, če vanjo vlagas na pravilen način, posredno prinaša dolgoročno delovna mesta in kreativni razvoj. Vlada, ki je pozabila, da lahko le ministrstvo za kulturo prepreči, da bi ta država postala puščava primitivnih betonskih škatel, reklamnih panojev in plastičnega okusa, ki naj bi predstavljalo navidezno udobje. Morda bi kdo rekel, da je bila kultura tudi plašč evropske kolonizacije, a ne gre pozabiti, da je obdobje kolonizacije, ki jo je v preteklosti izvajala Evropa, kot protitež vedno spremljal ravno ta drugi, humanistični, izobraževalni in kulturni moment, in prav ta se je edini obdržal, edini pustil sledove, edini je, ki po izčrpanju končnih naravnih virov in po velikih emancipacijskih zamerah zaradi krivic, storjenih drugim ljudstvom in rasam še vedno tvori edinstveno podobo Evrope. Tudi države, ki imajo danes kakršne koli politične težave, državljansko vojno, nepriznan obstoj, konflikt s sosedami ali drugimi, pošiljajo v boj kulturo. Že samo Bližnji vzhod je ena sama borba za prestiž zgodovinskih korenin kulture. In če trenutno živimo v žepku miru, še ne pomeni, da lahko kulturo kar zanemarimo.

Ko te dni odhajam na pesniško gostovanje na Kitajsko, mi vsak potisne v roke kak svoj proizvod in reče: "Kitajska je velik trg, veš!" Ne vem sicer, če to raste iz zavedanja, da je kultura tista, ki gre v izvidnico, ki odpira vrata, ki postavlja na zemljevid. Ampak, če ne bi bilo Tomaža Šalamuna, ki so mu Kitajci že za časa življenja prevedli štiri knjige in mu dali pomembno nagrado, Slovenije v zavesti mnogih tamkajšnjih krogov ne bi bilo. Odmevni govor Vinka Möderndorferja ob proslavi slovenskega kulturnega praznika me je najbolj ganil v uvodu, ko je govornik prebral le gola imena lani preminulih slovenskih umetnikov. Vsak od njih pooseblja svoje področje na svoj poseben način, vsak je za seboj pustil sled svojega stila, svoj angažma, za vsakim po smrti ostaja opazna luknja. Imena ljudi, ki so se razdajali, imena, ki temu malemu ljudstvu prinašajo ponos, možnost, da "ne jamra", da pride v svet pod že ustvarjeno avro, ki jo lahko seva le civilizacijski napor. A ti, ki določajo proračunske meje, so se trudili čim prej spraviti svoja ušesa na varno. Počakati do naslednjega leta, ko bo kritičnih in pokončnih, podobnih Vinku, nekaj manj. In naslednje leto še manj, in nato še manj. Vse dokler ne bo pokrajina tako opustela, da še sanjati ne bo, da bi kdo dvignil glas. Nekaj časa bodo morda še nastopali naključni mladi talenti, dokler ne bodo tudi ti opustili idealističnih mladostnih predstav.

So umetniki, kakršen je bil Tomaž Šalamun, vse življenje svobodni umetnik, ki je večino honorarjev zaslužil v tujini, s tistim minimalnim prispevkom, ki ga je v njegovo pokojnino, ki jo je tako ali tako bore malo užil, breme za slovensko državo? Koliko let bodo generacije še prebirale njegova številna dela, prevedena v vseh mogočih državah in v vse mogoče jezike, koliko projektov proučevanja, mednarodnega dialoga bo še prinesel njegov opus, ki je danes zaključen, a se vendar širi?

V strukturi kulturnega financiranja se je treba vprašati o marsičem. O tem, kakšno je zdravo razmerje med administrativnim aparatom in programi, da formalizmi ne bi potrošili sredstev, namenjenih vsebini. Tu se žal pozna naša majhnost, saj so evropske direktive pisane na kožo mnogo večjim sistemom, Slovenija pa si ne zna ukrojiti kulturnih razmer po lastni meri. Preprečevanje koruptivnosti je povsem drugačno na ravni malih sistemov kot na ravni velikih, mi pa te tradicije sploh ne gojimo, preprosto prevzamemo tuj vzorec. Državna podpora žal predstavlja "trg" za založbe in druge akterje, ti pa hranijo in obravnavajo avtorje le kot male ribe; od darvinističnih sposobnosti in konformizma za poseganje po pozicijah je odvisen tako sistem merjenja vrhunskosti kot celo prezentacija v javnosti, s tem pa si kot družba nemalokrat zapiramo refleksijo o samih sebi.

Pri omalovažujoči obravnavi samozaposlenih oziroma samostojnih umetnikov je zastrašujoče to, da država (v nasprotju z evropsko tradicijo in sedanostjo) ne čuti več dolžnosti, da bi podprla posameznika kot človeka z ustvarjalnim nabojem, a tudi lastnim osebnim življenjem, ter hkrati poskrbela za demokratično raznolikost sistema. Če imate vrhunskega umetnika, ki si ne more plačati bolnišnice, ali takega, ki z otroki ostane brez socialne varnosti, so programi lahko sijajni, a bodo namenjeni le zdravim, močnim, mladim in samskim – torej gre za darvinizem, kjer ni prostora za spoštovanje. Na tako avtokratsko, diskriminatorno logiko krčenja, da ne rečem sekanja glav, je treba zaradi pomanjkanja etične komponente opozarjati še posebej in posebno poudarjeno na področjih, ki jih pokriva ministrstvo za kulturo, saj smo ravno mi kreativni razred, kritično in svobodnomisleče srce družbe, ki se ne sme posušiti. V vseh kulturah in časih so bili vodilni umetniki navadno solidno preskrbljeni, na to me je že pred leti opozoril indijski kolega. So izjeme, a v splošnem drugače ne gre. Ni prav, da država, katere *differentia specifica* je tako krhka, ljudi, ki ustvarjajo vsebine, dojema kot nepotreben strošek, da se kreativnemu razredu odvzema pravico do ugovora. In ni prav, da se glasu posameznika ne sliši, ampak se sliši le glas sistema.

Vsi umetniški poklici, ki so sposobni “nekaj” ustvariti iz “nič”, slikarji, kiparji, skladatelji, režiserji, kantavtorji, ilustratorji – ki so sposobni iz preprosto obstoječe krajine, trenutka, zvena, tenkočutno izbrati tiste črte, ki bodo za družbo pomenile simbolno vrednost, ji podarile višji nivo občutljivosti, estetskega in etičnega zavedanja, ne nazadnje pa bodo tudi dolgoročno ustvarjale nova delovna mesta – si zaslužijo posebno obravnavo in status, ki pritiče inovatorjem, nosilcem razvoja, raziskovalcem, skratka tistim, ki skrbijo za družbeni razvoj in s tem za dobrobit družbe za sedanje in prihodnje rodove, pa naj se sliši še tako klišejsko. Zatakneni v sociali ne bomo mogli pogledati na socialo s širše perspektive. Zato nam vrnite dostojanstvo.

**Mnenja,
izkušnje, vizije**

Andreja Sinčič

Skozi noč juriša menih milosti



Ste pripovedna figura. Ne junak, samo figura, bolj lebdeča kakor snovna. In kot take vas razpihuje po zemeljski obli. Pravzaprav se vam je zdelo, da vas razpihuje. Takšen občutek so vam dajali. No, hkrati s tistim, da ste neznatni. Čeprav ste se v duhu počutili izjemne. Pravzaprav ste tudi zato le figura, ne junak. Nekdaj vas je popotništvo še znalo navdušiti, mestoma celo navdahniti, a sčasoma je bilo tega vse manj. Čeravno vas iz vašega zastekljenega brloga in osame tu in tam nekaj nepojasnjene, skorajda zloveščega, kot bi si želelo, da si (o)krepite nekoliko ležerno osebnost, le napodi. Enkrat, v začetku, ko se je vse skupaj šele začelo, so se vam osnovne družbene zakonitosti zdele nekoliko bolj linearno zastavljene, pa tudi dobrohotnim še dojemljive. Ciklično sovpadanje dozdevnih naključij pa je v vas polagoma odprlo prostor za preroško brezčasnost Kao Fenga: "Ves svet je ognjena peč. S kakšnim razmišljanjem se boš rešil, da ne zgoriš?"

V krču mo(l)či

Zadnje večje križarjenje med družbeni meandri ste si omislili ravno v obdobju vseprežemajočega in vseprisotnega pojava *svetovne finančne in gospodarske krize*. Takšen je pač bil delovni naslov. Nikakor ne prešerno razpoloženi, a vsaj za spoznanje bolj dovzetni za svet in domovino, konec

koncev se tudi vi starate, staranje pa s seboj nosi ne le zvrhano bisago cinizma, ampak tudi nekaj prizanesljivosti in umirjenosti, ste se tedaj temu nenavadno invazivnemu pojavu približali s spodnje strani pobočja. Na obronkih so še bili sledovi poznopopoldanskega sonca, medtem ko je čez veličastne in zdelo se je, da brezkrayne poljane skorajda igraje silil plazoviti trušč preplaha in norije. Delirijski kraval in stisnjene pesti v dolini, neredkim je ob vse bolj neizprosno zategnjeni zanki varčevalnih ukrepov sapa opazno pojemala. Ni vam bilo prijetno, še malo ne, besa in razjarjenosti je bilo preveč, množic vas je že od malega strah, histerija razkroja je bila vsenavzoča.

Neopazno, a vendar naglo ste se s svojimi fantazmami namenili čez goščavje nekam na drugo stran. Zazdelo se vam je, da so tod speljane stezice bolje vzdrževane in z več občutka, da je poprejšnji bes racionaliziran in da bo naposled lažje. A že kmalu vam pogled začne zadevati ob nenavadno brezбриžne sprehajalce. Vedeli so za krizno obsesijo z onega brega, vedeli za nemoč, za skrhano vero v prihodnost, a so v tem bolj kakor krik k ukrepanju prepoznali aktualno in hvaležno temo za pogovore, ki jim na dolgih sprehodih po očarljivih vrtovih ni bilo videti konca. S težiščem v prepričanju, da je tale kriza tista vrsta zveri, ki lahko požre samo izrazito slabotne in nebogljene, mimogrede bo še pretresla politične in finančne vrhove, so rekli; pa tudi sicer bodo njeni učinki le izjemoma kaj drugega kot očiščevalni.

V ozadju njihovih besed so se kot na nekakšnem imaginarnem projekcijskem platnu izrisovale motne skrbi mladih diplomantov. Z zaključkom šolanja se je prednje zgrnil niz grenkih spoznanj, tudi zavedanje, da pridobljena izobrazba ni nikakršno jamstvo za prihodnost, ki bi bila oropana negotovosti ali bi vsaj bila prihodnost sladkih negotovosti. Morebitna izbirčnost je v tem hektičnem obdobju obveljala za znamenje razvajenosti in nehvaležnosti, za nekakšen brezpogojni dokaz zgrešenosti permisivne vzgoje. Vzporedno parolam o *izjemnem družbenem potencialu*, skritev v mladih ljudeh, ni nihče več nasedal, pospremili so jih samo še cinični smehljaji in zbadljivi tviti. In polagoma so si mladi izobraženci res vse bolj domači postali tudi s tistim, kar se med njihovimi sanjami še po *prekarni* pomoti pozabljene noči ni znašlo. Popuščanja so (še vedno) precejšnja, ambicije iz meseca v mesec šibkejše. Samozavest pa tudi.

Bilo vam je neprijetno, čutili ste tesnobo in potrebo po umiku, a naj ste se še tako oddaljevali, vseskozi vas je spremljal nadležen učinek kriččega kontrasta. Vse tja do prepadne soteske, ko so iz klokotajoče globine buhteli t. i. *kreativni* (v svojem bistvu pa neredko samo *goljufivi*) načini delovanja,

ki so izza mrakobne maske globalne krize omogočali odpuščanja, nižanje standardov in klestenje pravic. Z očitki in gnevom nakopičenih nesrečnikov si niso dali veliko opraviiti, ker da so nemočni, saj je kriza, najhujša po tisti v tridesetih letih minulega stoletja. Kam je ta pripeljala, pa tako vemo, so robantili že skorajda užaljeno.

Na čisto drugem koncu, v odmaknjenem kotičku pod slikovitim skalovjem, so svoj butični tabor postavili tisti, ki so kakor v ekstazi vznese-no vpili, da je umetnost edino pravo orožje zoper korupcijo. Zoper vojne. Zoper krize. Bilo jih je malo, a infrastrukturo so imeli močno, vijačenja z besedami so bili večji in vse bolj so proti dogajalnemu osredju, družbenemu *mainstreamu*, usmerjali napovedi o pogubljenju zahodnoevropske družbe, ki da globoko zažrta v neetičnost, negativizem in moralno sprevrženost ne more nadalje obstajati. Pa tudi, da se kapitalizem, ki je pil sokove optimizma, od prevar in pogoltnost v krču in šoku vsrkava sam vase.

Ravnodušni do apokaliptičnih prerokovalcev, ki v duhovnem ustroju zahodnoevropske družbe z že skorajda bolešno slo vidijo degradacijo vrednot in rapidno zamiranje dobe, ste drseli naprej skozi jantarno barvo poznega popoldneva. Skupaj z zavedanjem, da so te naplavine pravičništva presihajoče, sicer bi se še čudno zdelo, da največji ostajajo, da kljubujejo in na krilih državnega denarja zvečine zmagujejo. Čudno bi se tudi zdelo, kako voditelji med ustnicami še čutijo okus po besedah, ki kličejo k novi ureditvi, odgovorni in socialni, vzporedno pa namenjajo milijarde najrazličnejših valut, da bi ohranili uveljavljeni model svetovne ekonomije. Hipoma se zdrznete, ko izza hrbta v tihoto vaših misli kakor s hladnim vetrom prinesena sapa zašepeta zločesta slutnja, ali ni kriza morda nastopila kot domišljen način, kako za prgišče denarja spreti in razvrednotiti ljudi. Iz njih narediti tujce v svetu, ki naj bi ga soustvarjali, ujetnike sil, nad katerimi nimajo ne vpliva in ne moči. Kako iz njih narediti vihrave turiste, zagrizene tekače in obsesivne bralce deklaracij s hrbtne strani živil.

Prostovoljni v slepilu časa

Za krajši čas postanete, še raje bi sedli, ko le trava ne bi bila vlažna od rose, ki jo je jutro pustilo za seboj, ozirate se po pobočju, nekatere obraze prepoznate še s prejšnjih popotovanj. O strašnem pogubljenju so tedaj govorili, če ne bomo lagodnosti zamenjali za preudarnost, če ne bomo potrošnje zamenjali za kakovostno preživljanje prostega časa v naravi in drug z drugim. *Ali ob knjigi*, ste pričakovali, da bodo rekli. Ampak ne,

mesijanski obrazi novodobne levice ne govorijo več o knjigah, niti obrazi desnice, ki je praviloma konservativnejša, ne. O knjigah, se zdi, ne govori več nihče. Če jih le ne izdaja. Ali piše. Ali ni ravno Manca Košir. In vendar isti, ki zagnano vpijejo, da je potrošništvo nič manj kot rak sodobne družbe, histerično nasprotujejo varčevalnim ukrepom. In argument: treba je spodbuditi potrošnjo, s tem pa med ljudstvo poslati svež veter upanja.

Spuščali ste se vzdolž v večer odevajoče se ulice, siti vsega, naveličani vseh, a bogatejši za spoznanje, da se s pravicami *svojih* državljanov lahko za(je)bava in hkrati še vedno triumfira samo kameleonska bančna elita. Visoka politika demokratičnega zahoda tega privilegija nima (več). In tavajoči v vsakovrstnih dnevnih banalnostih izgubljammo prav proti poklicnim spletkarjem. Proti ljudem bombastičnih trditev in podlih namer.

Dolgo po tem niste čutili nobene strasti, da bi šli v iskanje novih poti. Raje ste se v svojih prostorih prepuščali drobnim dnevnim ritualom, brezbrizni, na trenutke vzvišeni do pojavov tam zunaj. In vendar ste nekega majskega večera, ko se v naoknice nič več ni zaletaval hladen veter, sklenili, da boste znova krenili. Že zarana se zbrcate skozi vrata, stran od lagodne predvidljivosti in sladke utečenosti. Težkega koraka in nekoliko togotnega duha ste naposled čisto zares zunaj, še malo je treba, da boste na svoji vzpetini, od koder je pogled jasen, od koder je slutiti sapo sveta. Polagoma spoznavate, da je barva tokratnega popotovanja nekoliko drugačna od prejšnjih, a že spet toliko podobna, da s čez čelo potegnjeno gubo iščete njen razločevalni ten minljivih brežin.

S pečine gledate po dolini iskrivih, a ob spremljajoči letargiji tudi minljivih odmevov; mladi ljudje posedajo in se čez visoko travo premetavajo, pretegujejo in budno opazujejo, pa že spet v nekakšnem polsnu zasedajo klopi ali stečejo nekam na drugo stran. Skorajda po pravilu so visoko izobraženi, skorajda vsi skrbno urejeni, še tisti, ki dajejo videz neurejenosti, so takšni zaradi vložnega truda: preudarno razcapani, domišljeno razmršeni. In za malone vse velja, da se na vse bolj sumničavo neizprosni trg vse teže *prodajajo*. Izraz, v katerega piha sapa vulgarnosti, a starodavna zapoved, da se je treba samo pridno učiti in se bo v življenju vse lepo izteklo, se je umaknila trpki krilatici, da se je *v teh časih treba znajti*. Lahko si sicer priden in pošten, a če se ne znajdeš, sta to lastnosti, ki ti bosta prej v škodo kakor v korist. S pridruženim občutkom, da se med vse večje projekte priplazijo zdaj te, zdaj one nepravilnosti, incestno mreženje in zavezniško podeljevanje položajev, se med pore mladega človeka, ki naj bi opolnomočen zrl malone v obličje sonca, bolj in bolj seli prepričanje, da je ostal sam in onkraj moči, ki bi lahko vplivale na kakršne koli spremembe.

Kapitalizem idejno in finančno močnega Zahoda, takšen, v kakršnega je bilo predvideno, da bi verjeli, s polnim naročjem izbir in srkanjem sladkih sokov časa, se na manj izpostavljenih mestih seseda vase. Na njegovih obronkih ostajajo samo še presenečeni ujetniki neobvladljivih sil in dnevnih čudaštev. Ostaja pa tudi generacija, ki ne bo dobila ničesar samo zato, ker je, pač pa bo že zato, ker je, kvečjemu izgubljala. Tudi zato se ta mladi rod v svoji fleksibilnosti in pripravljenosti na novo in drugačno odmika od tradicije k razsrediščenju, tam propada in se razrašča, gineva in brsti v subverziji in protislovjih. Navsezadnje gre za rod, ki je (z)rasel z idejo, da je mogoče živeti stran od obupa in življenjske bolečine, z idejo, da duše ni treba pustiti v upravljanje religiji ali na tegobah časa vzniklim mnenjskim voditeljem. In ravno ko bi morali stopiti v življenje in v resnične odnose, ko bi sanje iz temine noči lahko ponesli v svetel dan, so spoznali, da trg rabi ljudi samo še kot potrošnike. Država pa kot prostovoljce.

Zdi se, da je prav to v podkožje segajoče zavedanje o vsesplošni nestabilnosti in minljivosti ustvarilo pogoje, ko je zaposlitvena negotovost tako zelo do skrajnosti prignana, da se z njo bodejo že osnovnošolci; ljudje v letih, ki so se še donedavna zdela povsem imuna za raznorazne od tu in tam zevajoče družbene prepihe. V letih, ko se zdi najpomembnejše sanjariti, se bôsti s samim seboj in z neba klatiti zvezde. Bolj kot generacije poprej živijo v pluralizmu vrednot in nazorov; mitologije njih prednikov so raztreščene med drugo (pop)kulturno kramo, ni več silnice, ki bi bila tako vseprežemajoča, da bi jih posrkala vase in imela (za) vselej zase.

Vse prevečkrat pomeni konec izobraževalne poti odprtje vrat v prostrani svet, ki pa je bolj vaje vračati z jedkim odmevom kakor s svežo vsebino in polnostjo možnosti. Ranljivi in občutljivi so ti, ki stojijo na pragu, s svinčnim občutkom, da bo vsak nadaljnji korak pomenil padec v groteskno prazen prostor neskončnih protislovij. Razlagalci trendov in tolmači časa izražajo zaskrbljenost, ker se mladi ljudje od družbe in njenih vzvodov moči umikajo na svoje otočke drobnih zanesljivosti. Se pa tačas, ko plovejo po tem praznem prostoru, stran od oprijemljivih vsebin dolgoročnejšega značaja, še fakultete zdijo kot nekakšni inkubatorji nepotrebnih znanj in odvečnih ljudi. Študenti in študentski vrvež pa še najbolje učinkujejo kot atraktivna mestna veduta.

Tudi zato velja omeniti (ali zgolj spomniti): težava sedanje generacije mladih je, da se ne uspe ekonomsko in osebno osamosvojiti, da razmere v javnem prostoru vse pogostejše vse očitneje spregleda in ne, da se, če sploh se, vse pozneje odloča za družino. Konec koncev gre za generacijo, ki bo od svojih *socialističnih* staršev še kaj imela. A kaj bo imel rod, ki je šele

na tem, da (dobesedno) shodi, od te generacije? Generacije, ki jo namesto z dostojnimi službami in spodobnimi prihodki *nažirajo* z litanijami zdravega življenja? In prostovoljstva, ki da osmišlja posameznika in boljša svet? Snuje se fama, kako da je pomembna polnost srca, ne bančnega računa. Kako pomembno da je biti, ne imeti. Dajati, ne prejemati. Razvejana mreža človekoljubja, v katero se človek, željan priznanja in v pomanjkanju alternativ, rad ujame. In zaplete tako zelo, da več ne vidi, da so prostovoljci samo hvaležni rezervisti, ki vskočijo vsakič, ko država umanjka. Ali enostavno opeša. Navsezadnje se tudi nacionalne države zdijo vse bolj kulisa v neoliberalnem kapitalističnem slepilu.

Hladna sapa na ustnicah vročičnih

Dan, ko se že zelo zgodaj začne spuščati mrak nad dolino, in dan, ki ni bil za vprašanja, ki ni bil za drugega. Dan v obdobju, ko se pod nebo raztezajo klici k spremembam sistema in s tem k večji socialni pravičnosti, ko prinaša jutro gnev, večer pa očitke. Kot nekakšnega mesečnika vas vnovič raznaša po izjemnih prostranstvih; a ne ker bi se sami odločili za tokratno popotovanje, temveč zaradi tolikšne krčevitosti in vsesplošne angažiranosti, da vam bi živce začela spodjedati slaba vest, ko bi vsa ta prekipevajoča vpitja z naučeno nonšalanco prezrli in se naprej prepuščali lagodni omami nihilizma. Vso to angažiranost je pod evropsko nebo ponesla *begunska in migrantska kriza*. Ko so se misli bistrile in so čuti začeli pridobivati ostrino, ste tam, na poti čez progasto sinjo planjavo, bili priča novodobnim prerokovalcem, ki s samozavestno držo in bojevito retoriko širijo strah o uničenju zahodnoevropske družbe, če ne bomo pravočasno zatrli te neobvladljive množice ljudi, ki si želi v svet, krojen po atributih Indije Koromandije. Na plodni zemlji takšne planjave se dnevno vrstijo megalomanska zasedanja prek družabnih omrežij, kjer se besede preoblikujejo v bakle pogube, če ne že kar v modificirane različice nacifašističnih konceptov.

A le malo vzhodneje, kamor ste se sicer vse hitreje pomikali, se je pokrajina polagoma začela zgoščati. Pripirate oči, pred vami tako drugačno ozračje, tako drugačni vzkliki na isto temo. Manj je krčevitosti, a opazno več zgražanja nad zloglasno hipotezo o ogroženosti evropske kulturne in njene duhovne dediščine. Ta da je zgolj manipulacijski manever pretkanih političnih struktur in desničarskih populistov, željnih oblasti in brezmejne moči. Če je poprej bila vsa ogorčenost in zaprepadenost nad invazivnimi

drugimi, so s tokratnega gledišča tovrstne oznake rezervirane izključno za Evropejce. Tod se nanje vehementno obeša sodbe o pasivnih slaboumnejših in hladnih egoistih, ki so za tujo nesrečo zaklenili srca. Tod z *rasistom* in *ksenofobom* živčno odpravijo slehernega, ki s previdnimi pomisleki in drobnimi sarkazmi pogleduje med iskalce boljšega življenja, ki jih je na poti v iluzorno idejo Evrope neprimerno več kakor (političnih) beguncev. Iz udobja svojih foteljev na odmaknjenem humanističnem oblaku so iz sodržavljanov ustvarili nevarno sodrgo, ki bi jo bilo treba zdraviti najmanj z medikamenti. Če naj bi se sploh šli zdravljenje ... Sočasno portretirajo prebežnike v idealiziranih podobah, v njih nočejo uzreti ali vsaj pripoznati navzočnosti oslabelega človeškega duha, kaj šele moralne surovosti ali bognejših etičnih imbecilnosti.

Čeprav ste se počutili skorajda že krive, ker ste se rodili v sekulariziranem in (tudi zato) mirnem okolju sodobne Evrope, razumu vseeno niste upali scela spodmakniti temeljev: zakaj trditi, da je prav vsak prebežnik žrtev, je podobno nesmiselno, kot bi rekli, da je vsaka ženska, ki ne zna kuhati, že tudi intelektualka. Konec koncev je med to kalejdoskopsko množico ljudi nemalo takšnih, ki prihajajo iz okolja, kjer je nedopustno že zaljubljeno držanje za roke – iz okolja, kjer vladajo še veliko bolj skrajna stališča, kakor so tista, s katerimi se ponaša Angelca Likovič. Ali Branko Grims. Pa deklarirano strpna levica že njiju ne prenaša. Prebežnikom pa v prepričanju, da je edina, ki zna uzreti družbeno realnost v polnosti, uprizarja dobrodošlico.

Četudi bi želeli, vsaj po tistem, kar vam je poprej že prišlo na pot, prezreti, kako vzporedno vznikajo nove in se širijo že obstoječe kotanje klokotajočega nerganja, se vam ni povsem posrečilo. Vseeno pa ste opazovati upali le iz daljave; ognja in žvepla je bilo na trenutke toliko, da ste morali oči, ki so se vam solzile, pripreti, na usta pa si pritisniti šal. A kakor bi šlo za nekakšen črni humor zapoznelega nadrealizma, so se prav razkačeni glasovi najbolj gorečih domoljubov izkazali kot najslabše artikulirani; deliriju besa so največkrat podlegali prav polpismeni rojaki, tisti, pred katerimi slovenščina v zadregi umakne pogled in povese glavo. In vendar so naenkrat začeli govoriti o zahodnoevropskem sistemu, ki je tradicionalno odprt in tolerant, kot takšen pa da ni primeren *zanje*, ki da niso nič od tega. Pojasnilo in hkrati opravičilo (skrivoma so namreč vedeli, da ga potrebujejo) za svoj srd so iskali v navadah in vrednotah, ki da so *tu* drugačne kakor *tam*, pa čeprav so znotraj zahodnoevropskega prostora sami najbližje prav doktrini, ki je patriarhalna, mačistična, šovinistična. Če je že to tisto, kar predvidevajo, da je kompatibilno z miselnim ustrojem onih *tam*.

Nekaj časa še ostanete, poslušate, se čudite, a postane vam slabo, pred očmi se nabirajo gosti kolobarji rdeče in črne teme, nujno morate proč. Pot nazaj je še zelo dolga, bolečina pa vse bolj nadležna. Ker niste želeli obtičati v svetu gonov in nalomljene razsodnosti, ste se oslabljeni in omotični pomikali naprej, pravzaprav bežali proč, bežali skozi noč. Izžetost in razočaranje vas spremljata nazaj v udobje zastekljenega zavetja, ko se namrščeni in skuštrani spotikate ob kričeče podobe vse te koncentrirane teatralnosti in iskanja dogovorov, ki pa nikogar k ničemur zares ne obvezujejo. V glavi vam odzvanja od razbrzdane množice tistih, ki v prebežnikih vidijo poblaznele horde brez najmanjših civilizacijskih manir, kakor aroganco onih drugih, ki v taistih ljudeh, zbranih z vseh vetrov obupa in agonije, vidijo izključno dobrotljive nesrečnike, hvaležne stari celini za vsak dan miru in spokoja. Kar jih druži, je pitje iz istega apokaliptičnega potoka sebičnega sistema kapitalizma, ki zna za dosego svojih ciljev uporabiti domiselne strategije in z elementi previdno odmerjene histerije igrati na kolektivne strune. Le da prvi, ki se razglašajo za branilce tradicionalnih vrednot in morale, svarijo, da bo evropska celina s svojim nepremišljenim humanitarnim galopiranjem zastavonoša lastnega uničenja, drugi, ki se imajo za glasnike vseh zatiranih in deprivilegiranih, pa da se bo zadušila v lastni samovšečnosti in ksenofobnosti.

Pri tem pa ne čudi, da so se tako eni kot drugi odločili za vzpostavitev prikladne forme, v katero je bilo predvideno, da bi sedale vse mistifikacije, skrite pod plaščem dozdevno nevtralnih ocen. In vendar je med glorifikacijo in demonizacijo še za ocean možnosti. Običajno spregledanih možnosti. Med njimi tudi spoznanje Marka Twaina: "Če vzamete psa z ulice in ga nahranite, vas ne bo ugriznil. To je osnovna razlika med psom in človekom."

Histerija pohodi umor

Navsezadnje je že sam Moamer Gadafi, ekscentrični libijski voditelj, svaril pred skrajnimi islamisti, pomešanimi med *pomladnimi* protestniki. Vedel je, da se želijo zdivjati nad Evropo in da jim ta novonastala sila revolucionarnega pristopa ustreza. A podobno hitro, kot se je njemu iztekal čas, je iztekala tudi vrednost njegovih besed. Vaše besede že po tradiciji nimajo posebne vrednosti, a kljub temu vam je bilo hipoma jasno: dokler bo s pomladnim vetrom navdahnjeni protestnik na Trgu svobode ponosno vpil "Nismo živina, ki mirno čaka na zakol", revolucija ni možna, še več, njena glava je sklonjena

pred nasiljem, njen hrbet sključen pod težo popredmetenih stereotipizacij in fašistoidnih antropocentričnih fantazem. (Drugače ni mogoče razumeti, kako lahko nekdo v srhljivi brezizhodnosti prepozna – *mirnost*.)

Čemerni in nemočni čemite v svoji viseči mreži, kajti ob vsem nefiltrirano razpasenem besedičenju o nestrpnosti, o nesprejemanju drugačnih, o tem, da še toleranca ni dovolj, ker da je treba sprejeti in razumeti, boleče čutite, da se radikalna oblika nestrpnosti vendarle ne izvaja nad tistimi, ki so najbolj glasni in ki o *resnici* in *morali* govorijo podobno lahkomišelnost kakor o *ljubezni*. Ne le, ker s tako mo(go)čnimi pojmi na trivialni ravni dnevne demagogije ni mogoče dostojno operirati, temveč tudi zato, ker se na nagnitem temelju teh pojmov prezre življenja tistih, ki so *morali* dali svojo glavo in svojo kri za prostaška podtikanja na tleh bodočega islamskega verskega in kulturnega centra v Ljubljani. Ne da bi njihove nemočne krike in boleče strahove naplavilo med odmevne novice. Njim preprosto nihče ne stopi v bran. Na margini so tudi za intelektualce z oblakov. Tiste človekoljubne, ki iščejo rešitve za prizadeta verska čustva, ne vidijo pa resničnih žrtev, še po smrti zlorabljenih za potrebe ljudi. Pri čemer ne gre scela prezreti možnosti, da bi tovrstno obliko brezbržnosti, cepljeno na ignoranco, lahko razumeli tudi kot nekakšen obrambni mehanizem ranjenega človeka, ki takšne podobe vseeno raje potlači kakor ozavešiti(?).

Čeravno se na videz zdi sprejemljivo pripisati različne vrednosti različnim življenjem, bi spred oči vendar ne smeli izpustiti dejstva, da je vsakemu bitju njegovo lastno življenje vse. Da je smrt za vsakogar *konec*. Ali vsaj del nekega konca, po izteku katerega si je človek umislil prepričanje ali vsaj upanje v neko drugačno obliko bivanja. In to takšno obliko, ki je mnogi teh prepričanj ne pripisujejo tudi živalim. A če bi onkraj res ne mogle, ali se tedaj njihova življenja, strogo vezana na tuzemskost in bivanjsko enkratnost, takšnemu človeku ne bi morala zdeti še bolj sveta in njihova smrt še bolj tragična? Vendar človek, ki si je življenje oklical za sveto in svetosti samovoljno oropal vseh ostalih, z nezmožnostjo samoizpraševanja zanika vse, po čemer bi se od živali moral razlikovati. Navsezadnje so prav one najbolj senzibilno merilo moralnega in duhovnega napredka neke družbe. Ne višina minareta. Ali obnovljena fasada zvonika.

Cvet nad prepadno globino

Bil je to tisti posvečeni čas samosvojih zakonitosti, ki nastopi, ko je zrak že težek od bližine spanca, in čas, ko je v novo jutro mogoče samo prek

komaj doumljivih prostranstev noči. Čas, ko se nekje na poti k lebdeči sferi pritajenega jaza spotaknete ob korenino spomina: "Vrane so se oglasile. Svarijo vse gozdne živali pred našim največjim sovražnikom, Človekom. Teci tako hitro, kot le moreš, in se skrij v goščavju." Takšno je bilo napotilo mame malemu Bambiju, brezskrbno zakopanemu med svežo deteljo. Kmalu zatem je človek s silo zaskočil njihov gozd, povzročal razdejanje in trušč, koder je stopal. V tem smrtonosnem jurišanju je srnjaček ostal brez mame. Nebogljjen in obupan jo je iskal še dolgo po tem, ko se je polegel duh po smodniku, čeravno je dlje kakor ta v zraku vztrajal "nezamenljiv vonj po človeku", vonj smrtne groze.

Kultno delo, ki prenekaterega otroka že zelo zgodaj sooči z identitetno aroganco humanizma, ki ne zmore ali noče seči onkraj specistične narativnosti in s sitom soočiti lagodnega koncepta samoumevnega. Za kar se tudi ne kaže kot ta, ki bi bil na širši ravni sposoben vzpostaviti dvom o paradigmi apriorne človekove večvrednosti. Pa čeprav se ta dvom zdi smiseln. Vsaj ob zavedanju, da je največje zločine in pogrome, frustracije in gorje, bolečine in rane iznašel in brutalno prakticiral prav človek. Ne glede na vrsto, ne glede na sorodnost DNK-ja. Obsedenost s svetostjo človeškega življenja je iz abortusa in izsiljenega enačenja fetusa z osebkom izpeljala obliko umora in v poskusih na embrionalnih matičnih celicah vidi nič manj kot hudičevo delo. Prav nič pa ne vidi, ko se iz dneva v dan preliwa kri najbolj nedolžnih. Najbolj miroljubnih. Zato nikakor ne gre prezreti, da ni v izprijenosti, krutosti in sovražnosti nič živalskega, nič zverinskega. Je samo pristno človeško. In bolj ko človeštvo napreduje, večjih grozodejstev je zmožno. Navsezadnje je bolj, kot bi si bilo želeli, očitno, da je, zapiše Tinbergen, "človek med vsemi vrstami edini množični morilec, edini odpadnik v lastni družbi". Njegovi zaščitni znamki sta krutost in destruktivnost, zaradi katere nas kričava humanitarna brezkompromisnost in svetohlinstvo slepega človekoljubja puščata globoko v območju nelagodja.

Betežni, a izostrenih čutov in pritajenih želja vstanete s postelje in odprete okno v deževno noč. Megla, ki se ovija med veje visokih dreves, postaja vse bolj lepljiva in daje slutiti, da je jutro še zelo daleč, tako daleč, da utegne postati samo še otožen privilegij prikrite nostalgije. Kakor bi vas ta mešanica gnusa in nečimrnosti, fatalizma in idealizma, ki vas premetava po srebrnem preddverju človeškega pekla, na svojstven način žlahtnila. Dajala možnost pobega skozi gosto tkanino dnevnih utvar, vodila tja, kjer še ni vse spolitizirano in skomercializirano, kjer idejni hlad ni prevladujoč in tesnoba ne izžemajoča. Kjer je mogoče skozi raztrganine predvidljivega tipati za novimi pristopi.

Kot nekakšen osameli sanjač, ki v grešnosti pozabljenega mesta stopa skozi vlažne zaplate megle, pripustite v obmejni pas spomina tisti prijetno topel večer zgodnjega septembra. Rdečelasa deklica je sedela na kamnitih stopnicah, obrobljenih z umetelno ograjo z razbohotenim bršljanom, ki je ponekod prekrival prve sledove opečnate rje. Na četrti stopnici je sedela s psom, nekakšnim ovčarjem, in mu tresočega glasu in drgetavega telesa nekaj govorila. Enkrat ste jo že bili srečali, in čeprav je vaš dar za prepoznavo obrazov precej okrnjen, nemara tudi zato, ker neradi gledate v oči, nje niste pozabili: v sebi nosi nekakšno melanholijo skrivne vednosti. In prav to vas je gnalo, da ste stopili nekoliko bliže, a že spet ne toliko, da bi vzbudili zanimanje psa, in glas je, ob bežni tihoti ulice, pridobival jasnost. "Vsi ti otroci bodo nekega dne zrasli. Nekega dne bodo prav oni *odrasli*. Bodo oni *starši*. In jasno jim bo, kaj pomeni bojevati se za dobro, kaj pomeni zastaviti ime za prijateljstvo. Za iskrenost. Tega se ne da kar pozabiti," ga je z blagim nadihom upanja in solznih oči prepričevala. Na tleh zraven njiju je ležala knjiga, ki ji niste videli naslova, lahko bi bila katera koli. Skoraj katera koli. A prebrala je nekaj, kar je bilo premalo, da bi vedela, in preveč, da bi pozabila. Dovolj, da je slutila: človek ima več težav pri obvladovanju hipnih strasti in bežnih želja kakor ob razkrajanju vesti. Zgodnje zavedanje nemoči, parajoč občutek žalosti.

Kot bi se ti sprva drobni dnevni umiki v domišljijo zlili v nekakšno skrivno, a sladko zlo, ki spodkopava nebogljenost in še neizoblikovano dušo. Zlo, ki v temačnih rovih zamolčanih pravljic razklene klešče subverzivnega; spodbode čustva, pokaže pot fantaziji in z junaki, v stalnem navzkrižju s svinčenim vzdušjem svojega časa, razpre slikovite peruti mišljenja. Zdi se, kot bi med resnico in resnico v zgodbi obstajal samo brezdanji prepad, brez možnosti, da bi bregova kadar koli lahko povezala magija mogočnega mostu.

Gledate jo, kako se opraskana od spoznanj stisne k svojemu psu, nežnemu in ponosnemu. Odmaknjena in skorajda vilinska se vam zdita edini branik dobrega, edini dvojec, ki zares razume, edini, ki mu empatija še ni otopela in občutek za dobro še ne zamrl. Edini, ki bi lahko prečil oceane in v mraku posedal na zvezdah neba.

Poeti med pozebo

Absolutnih užitkov, takšnih, ki bi vznikali v zavetju fantazije in se polagoma stapljali v resničnost, običajno ni zaslediti vzdolž vsakdanjih poti. Česar pa

ni mogoče trditi za hrepenenje, pospremljeno z občutkom nezadovoljstva s tem, *kar je*, in tavanjem za čim boljšim. Takšna dinamika razmerja med umišljenim idealom in živeto resničnostjo pa je prvovrstno hranilo ne le sodobnega potrošništva, temveč tudi obupnega iskanja poti čez Sredozemlje. Bržkone bi za dobo, zaznamovano s pluralizmom življenjskih stilov in razlag sveta, največ storili, ko bi lažje gona nadomestili z izzivi uma. Ko bi (za)živeli z občutkom za krhkost sveta in s tem za ranljivost najširšega spektra čutečih bitij.

A lahko da je tudi to zgolj oblika hedonizma, utvara, porojena iz fantastičnih podob, nekakšen užitek v hrepenenju. Odmik od zagnanih svetohlincev, ki za sleherno neprijetnost, sami ji radi rečejo kar travma, besno iščejo čisto konkreten izvor. A tako rado se zanj čez čas izkaže, da je bolj kot *iskan* bil (samo) *ustvarjen*: z domišljeno strategijo in v skladu z zvijačno dramaturško naracijo. Kot bi resničnost obstajala in ginevala znotraj umetno vodenih propagandnih aparatov, se od tam stekala v blatno in židko kotanjo, kjer gospodujejo hromeče družbene konvencije in objesten egoizem človeka kot najbolj invazivne biološke vrste. Na ustnicah vselej krepost, v drobju pa nekaj, v kar se ta skoraj brez izjeme izrodi. Vključno s krušenjem načel demokracije in demoniziranjem narave. Slednje postane toliko večje, kolikor manj je človek zmožen življenja z drugimi na način, ki ne bi bil prežet s konflikti in travmami. Kakor bi, besen zavoljo socialnega nelagodja, hotel vsaj neko potrditev, se zariplega obraza postavlja na pot prav naravi, da bi nje silno moč in izjemnost strnil v svoje telesce, že z rojstvom zapisano smrti. Ker pa ne bi rad umrl sam, kot nekakšen eksistencialistični poet gradi na viziji kaotičnega umiranja celotne civilizacije.

**Cvetka Bevc z
Ivanom Dobnikom**



Andrej Pleterski z Barbaro Pogačnik

Pleterski: Barbara, naj te uvodoma prosim, da nekoliko orišeš fizično in duhovno okolje, ki te je obdajalo v najzgodnejših letih. Kakšna je bila tvoja “hiša jezika”?

Pogačnik: Kot otrok sem oboževala branje. Brala sem povsod, na sprehodih s psom, na vlakcu, na morju, v čakalnici pri zobozdravniku, celo v kino sem včasih nesla še knjigo, ker sem verjela, da se ta tanka nit, ki me je vezala na svet v knjigi, ne sme pretrgati. Zaljubljala sem se v like v knjigah, se bojevala v njihovem imenu, jokala zaradi njih ali pa so mi dajali pogum. Branje je bilo zame votlina, v kateri sem se počutila v skladu s samo sabo, zunanji svet in način, kako so se ljudje obnašali v njem, se mi je zdel mnogokrat preveč vulgaren, ponošen, brez idej. Svet sivega socializma, posedanje po gostilnah, stereotipne vloge moških in žensk; ljudje so bili zadovoljni s svojimi malimi svetovi in kadar so spregovorili, je bilo to pomešano s kvantanjem in pavšalizmi. Doma je bilo že od rosnih let drugače; pri dedku in babici so na kosilih gostili pisatelje, ki so se v Sloveniji mudili v okviru mednarodnega PEN, na primer Han Suyin iz tedaj še popolnoma zaprte Kitajske, pogovarjali smo se o različnih kulturnih vzorcih, mami pa mi je iz službe prinašala kupe knjig – delala je namreč na založbi Mla-



dinska knjiga – in jaz sem z ljubeznijo in navdušenjem prebiral eno za drugo. Tudi ona je že od nekdaj oboževala branje in ga še danes. Zame je utelešen primer človeka, ki ne bi mogel živeti brez umetnosti. Zato vem, da taki ljudje obstajajo, in ni jih tako malo. Verjetno je zaradi te prepojenosti njenega bitja s potrebo po umetnosti to tako zelo del mene, da se mi zdi naravno, da ljubezen do tega v sebi skriva vsak človek, le da se je mnogo-krat ne zaveda. Ljudje pa so v socializmu imeli tudi več časa za branje. Še zdaj imam pred očmi sosedo iz Kopra, ki je ob sončnem vremenu sedela na terasi z velikimi očali na nosu in povsem zatopljena v branje zavzeto kadila. Taki ljudje so se mi zdeli vredni zaupanja. Ljudi, ki niso radi brali,

sem se bala, poskušala sem se jim izogniti kot bojazljiv psiček. Težko sem pristala na njihov svet, izrazito dihotomično sem dojemala svet s knjigami in svet brez njih. Branje, veliko branja v zgodnjih letih da človeku občutek notranje moči, ki ti je v življenju nihče ne more vzeti. Življenje sčasoma postane časovno zasuto in dopušča le malo vstopnih točk za ta užitek. A vedno, kadar beremo, se znajdemo v svetu, ki nam omogoča prosto dihanje možganov, podobno kot nam telesna aktivnost omogoča občutek, da smo v formi, da dihamo s polnimi pljuči.

Verjetno pa se z mojo ljubeznijo do besede ni vse začelo šele v trenutku, ko sem se naučila brati. Moj dedek, znani novinar Bogdan Pogačnik, je, že ko sem imela štiri ali pet let, ob neki moji besedni pogruntavščini vzdiknil: "Ona je moja naslednica! Ona bo pisala!" Sama si tega nisem zapomnila, citiram mamo, otroci se sami ne zavedajo, kako se to kaže. Drugo vprašanje pa je, kako in v kakšnih razmerah lahko ti nadarjeni otroci pozneje udejanjijo svoje darove, koliko je splošno okolje sploh zrelo za užitek in sprejemanje umetnosti, koliko pretoka notranjih voda, barv, glasbe, besed neko okolje psihološko dopušča. V okolju, ki na videz prisega na racionalne vrednote, za katerimi ne išče nobenega smisla aližitka, kjer je prvo pravilo teror ure, višina dohodka, vsakovrstna kvantifikacija, kjer zakon ni moralna zapoved, ampak le črka na papirju, butajo na plan manipuliranje, proizvodnja laži, kavbojski pristop, prazni ego z voljo do moči vlada nad vsebino, se umetnost ali vulgarizira ali pa se počuti kot plevel, ki ga nekdo poliva s strupi in ga ves čas poskuša udušiti. Kljub temu si vedno najde kako senčno mesto, kjer uspe rasti. Je pa nekaj čisto drugega, če rastlini damo dihati v dobrih pogojih, ali pa mora rasti na krivem, brez vode, brez zadostne svetlobe.

Srečo sem imela, da sem imela podporo moškega in ženskega dela družine. Babica mi je ob izidu moje prve knjige tik pred smrtjo prevzeto rekla, da je to "božji dar". Že v osnovni šoli mi je podarila rdeč zvezek s trdimi platnicami in mi predlagala, naj vanj zapisujem naslove knjig, ki sem jih prebrala. To je postalo nekakšno tekmovanje s samo seboj, kmalu sem imela zapisanih 400, 500 naslovov, dokler nisem tega zbirateljskega početja opustila. Včasih si zaželim, da bi se vrnila v ta rajske čas, ko sem večino časa brala.

Pleterski: Katere knjige so bile tvoje (zaželeno) otroško branje, kakšna še posebej?

Pogačnik: Ko sem prebirala Capudrovo *Povest o knjigah*, me je marsikaj

spomnilo name. Brala sem tudi nekatere zahtevne knjige, ki so presegle moja leta. Soba mojega dedka je bila tako polna knjig, mnoge od njih s podpisi slavnih avtorjev, od Ionesca do Arthurja Millerja, da sva s sestro začeli uporabljati izraz "odkopati knjigo". Kadar sva kot otroka prespali pri babici in dediju, nama je dedi pred spanjem pripovedoval pravljico, ki se je odvijala v nadaljevanjih, njena junakinja pa je bila deklica Barbara, ki je potovala po vseh mogočih kontinentih in doživljala neverjetne dogodivščine. Najbrž so bile te zgodbe predelane iz dedijevih novinarskih popotovanj po Afriki, Južni Ameriki, Kitajski, Indiji ..., saj sva imeli radi *Jurija Murija v Afriki* (Tone Pavček je stanoval v istem bloku kot dedi in babica), a dedijeve pravljice so bile bolj doživete "na lastni koži", kot bi človek prislonil uho ob velik tulec, ki bobni in prenaša zvok od daleč. Skorajda še bolj pa sem ljubila dolge in minimalistično filozofske pravljice svojega očeta. V prvih razredih osnovne šole sem začela pisati svoje pravljice, a lastnega pisanja sem se takrat sramovala. Mogoče sem morala vzpostaviti odnos do pisanja dedka in očeta, a tudi njuno novinarsko pisanje se mi je zdelo inferiorno v odnosu do avtorjev, ki jih je srečevala moja mama na založbi. Danes trg vidi stvari povsem drugače!

Ti dvomi so se razvezali in sprostili v srednji šoli, kjer je bilo vzdušje fantastično. Pisanje, zlito z energijo glasbe, pomembnimi prijateljstvi, kritiko šolskega predstavljanja književnosti ... Moji junaki tistega obdobja so bili Šalamun, Popa, Plath, Dickinson, Rimbaud, Duras, Racine, Prévert, Elitis, Daglarca, Osti, Flaubert, Zola, Woolf ... Ko zdaj gledam nazaj, se mi zdi nenavadno, da se natančno spominjam, pri katerih letih mi je bil všeč kak avtor, ko pa recimo gledam vsevpred pomešane fotografije, nikakor ne morem določiti, v katero leto spadajo.

Pleterski: Lahko morda podrobneje opišeš, kako te je takrat zaznamoval ali kaj ti je dal kateri od pravkar naštetih avtorjev? Katere so bile tiste točke spoznanja, morda celo preloma?

Pogačnik: Tu bo treba časovni okvir morda vsaj malce razširiti. Avtorji, ki jih bereš v srednji šoli, ko si ves iz sebe, te zaznamujejo drugače kot avtorji, ki jih bereš prej in pozneje, vsi so pomembni in ni pravila, kdaj naletiš na tiste, ki imajo podtalno moč, ki se je zaveš pozneje. Zgodilo se mi je recimo, da sem nekatere vplive na svoje pisanje zaznala šele ob procesu prevajanja svojih pesmi v tuje jezike. Veliko se mi je pojavljal Dante, čeprav teh besedil skorajda nisem objavila, njegova ideja poti po človeški duši in razsežnost, ki jo je temu posvetil, sta blizu mojemu videnju raziskovanja sebe kot potovanja. Dante je v to vkomponiral še povsem umetniške portrete

konkretnih ljudi in tisto, kar se mi zdi zanimivo, je meja med tem, kako to počne poezija in kako to počne proza. Zdi se mi, da mora poezija to početi nekako boschevsko, saj si ne more privoščiti dolgih opisov, ampak združi vse čudno v eno in s tem raziskuje meandre misli.

Zelo rada sem imela mediteranske pesnike, poleg že omenjenih turškega Daglarce, grškega Elitisa in Cavafisa je tu recimo libanonski nadrealist Georges Schehadé, ki je pisal v francoščini, pa Italijani, D'Annunzio, Quasimodo, Dino Campana, Tabucchi, tudi sufisti, kot je Rumi, pri njih sem našla širino, sproščenost, hrepenenje, pravo razmerje med mirom in nemir, ki mu nekateri pravijo modrost. Mediteran je zibelka civilizacije in umetnosti, kjer trenutek zadobi svoje pravo mesto, in ves trud severnjakov se v primerjavi z naravnim sokom Mediterana lahko zdi zgolj kot racio. V uravnovešanje temu užitku v branju (pa pri tem ne povzemam barthesovega izraza) me je intelektualno vzgojila Belgija, ob francoski literaturi sem poleg mediteranske intuicije začela uporabljati relief, skorajda matematične povezave med pojmi v tekstu – neskončno zanimivo se mi zdi, kako se tekstualni elementi vsak po svoje postavljajo v kontekst. To imenujem kaleidoskopsko branje, branje-pisanje, tako pesem ostaja protiformna tvorba, odvisna od svetlobe, od trenutka beročega. Po drugi strani so me privlačili avtorji, ki jih vidim kot pesnike travme, recimo Celan, Sylvia Plath, Rilke, Hölderlin, Dane Zajc, Niko Grafenauer, Emily Dickinson, Else Lasker-Schüler, Nelly Sachs, Saša Vegri, sem štejem še Durasovo, Prousta, Čehova, Kafko ... V zadnjem času me je ganil Čilenec Raúl Zurita, tudi več drugih južnoameriških pesnikov ... Moje izvorno prepričanje je, da mora vsaka dobra pesem imeti v sebi ost, nekaj, kar zbode do krvi, kar nas opozori, da življenje ni dobro in gladko samo po sebi, kar nas opozori na našo krhkost, kot bi rekel Pascal, na našo naravo trsa v vetru narave, ki mu pomaga le misel. Zaznamovali so me tudi nadrealisti, kot ugotavljajo nekateri izmed kritikov, zabavni so, verjamem, da je treba tragični moment vedno uravnovešati s humorjem, z nepričakovanim vdihom svobode. Tako si lahko razložimo recimo prisotnost črnega humorja celo v koncentracijskih taboriščih. Zanimajo me zagonetni avtorji, za katere je treba pri branju biti natančen.

Ker so bile nekatere moje pesmi prevedene, še preden so izšle v knjigi, sem med razlaganjem jezika in podob prevajalcem odkrila, kdo vse se skriva v njih, zato sem včasih naknadno, v pomoč bralcu, dodala tudi specifičen citat. Kot bi se v meni prebudil literarni kritik. In medtem ko se kritikom ob mnogih mojih pesmih šele prek citata razkrije, da morda le vem, kaj delam, je z bralci drugače. Branje je vedno intuitivno ali, če parafraziram: vrata poezije nimajo ključa, so le kvaliteta nezavednega. Zato

se tudi pisanje dogaja na povsem drugem polju kot literarna kritika ali sploh zavest o jeziku (to recimo prevajalec mora imeti, a za pisanje ni dovolj). Ena mojih bolj znanih pesmi, ki jo berem v različnih mednarodnih kontekstih, ker ima v sebi angažma (v Evropi se včasih ne zavedamo, kako močan nosilec angažmaja je poezija!), bi bila lahko razumljena le kot angažma, če ne bi globoko pod njenim tkivom ležala ideja neke Mallarméjeve pesmi, torej nekaj povsem nasprotnega angažmaju, popolna ponotranjenost. Ta dvosmernost (vsaj dvo-, če ne večsmernost) je za poezijo nujna. Mallarméja sem si izbrala tudi za temo magisterija na Sorboni, saj je na skrivnosten način, tako rekoč v odsotnosti, zaznamoval slovensko poezijo. Fenomen kompenzacije v stanju pomanjkanja se mi zdi ena najbolj čudovitih stvari, ki se lahko zgodijo v literaturi. V Franciji je Mallarmé tako močno prebran, analiziran, preveč prisoten, da pesnike duši, kot da iz njegovih abstraktnih idealov ne morejo nazaj v življenje, za nas pa je bil zastrti božanski pogled in hermetizem je tu deloval po svoji pravi naravi – kot skrinjica skrivnosti, ki je človek ne sme nikoli povsem razpreti. Zato je težko naštevati pesnike kot vplive, saj te včasih zaznamuje že samo nekaj verzov, detajl. Opusi delujejo drugače kot detajli, detajli delujejo vsak dan. Spominjam se, kako je, morda še konec osemdesetih, Jože Snoj v Cankarjevem domu rekel, da je dovolj, da neki pesnik ali detajl zaznamuje vsaj enega človeka – ta singularnost me je opogumila. Ideja poezije ni množičnost, zato je današnji statistični čas naravno sovražen poeziji; a spregledovanje posamičnosti se bo maščevalo tako ekonomiji kot človeštvu nasploh. In želela bi si, da bi se v Sloveniji bolj uveljavila navada branja teksta s spoštovanjem do detajlov, ne pa to hitenje med avtorji, površen užitek in produkcija subjektivnih mnenj.

Če govorimo o točkah preloma, je bil zame prelom predvsem menjava jezika, ko sem se preselila v Belgijo, kjer sem študirala. Takrat sem ugledala lastni jezik kot nekaj, kar lahko oblikujem, dobila sem distanco do bazena, v katerem sem prej plavala v nevednosti. Nevednost, v vsej svoji filozofski razsežnosti, je nekaj, kar čudovito uteleša recimo Šalamun. Literatura pozna posebno obliko nevednosti, ki na neki zaumen način vključuje vednost. Za tako nevednost se mora združiti več nivojev zavedanja, več časov človekovega življenja. Šalamunova moč je v take vrste lucidnosti in zato je neizčrpen, ni pa prelomen. A v trenutkih, kriz lahko pesnik, kot je Šalamun, s svojo nonšalantnostjo služi za celjenje, predstavlja nekakšno jogijsko distanco. V nevednosti so dobri tudi nekateri ameriški pesniki, ali pa pesniki z Balkana, Dragojević, Pogačar, Popa, Charles Simic ... Velika umetnost je, kako nevednost vzdrževati v dobri kondiciji, kako je

ne banalizirati, ampak ohraniti tisti skriti naboj vedenja v ozadju. Še enega prelomnega avtorja zame moram omeniti, to je Maurice Blanchot: njegov esejistični uvid v nekatere literarne fenomene je kot rentgen, ki je absolutno kreativen. Še marsikatero ime bi lahko omenila, morda se kaj najde tudi v mojem prevajalskem opusu.

Pleterski: Omenjaš že svoje izkušnje z drugimi kulturami in jeziki, za tiste čase precej zgodnje. Kako je prišlo do teh premikov in kako je potekalo vraščanje v novo okolje, predvsem bi me zanimalo na ravni vsakdana?

Pogačnik: Sprememba jezika je hkrati travmatična in lepa. Ko smo se leta 1994 preselili v Belgijo, sem se zavedala, da se doma sicer lahko naučim na pamet celo knjigo nepravilnih glagolov, a za to, da jezik vstopi vate, da se v njem lahko normalno giblješ, ga je potrebno živeti tudi v živo. Sprva me je zaradi razlike med naučenim in resnično uporabo že po nekaj urah govorjenja bolela glava. Francoski pravopis je bil zame sicer igriv užitek, na predavanjih nisem imela težav, ko pa smo sedeli s kolegi študenti na kavi, sem bila izgubljena – vse slengovske šale so mi ušle. Nekoč mi je kolega, s katerim sva si ogledovala rabljene knjige, rekel: “Ti si zdaj v francoščini stara šele kakih pet let. V bistvu si šele v vrtcu!” Tako sem čustveno življenje živela v slovenščini, hkrati pa sem doživljala francoščino v drugačni hitrosti: nekateri izbrani literarni kosi francoščine, pa tudi italijanščine, so se mi zapisali v pljuča za vedno. Otroštvo jezika je nekaj, kar se vtisne. Študirala sem manj racionalno kot moji kolegi, vsemu sem želela slediti tudi čustveno, celo zgodovini filozofije. Včasih sem bila prepričana, da sem prebrala neko teorijo, ki je bila v resnici že moja interpretacija, potem pa zaman listala, da bi jo našla – bila je le del mojega čustvenega razvoja v jeziku, dojemanja konceptov, odkrivanja nečesa, kar stoji za jezikom. Strastno sem sovražila pozitivizem, ki se mi je zdel popolno poploščenje resnice; morda me je k temu navajala ravno skrivnostnost delovanja jezika. In danes, ko smo blizu temu, da *Google translate* in drugi strojni prevajalniki poploščijo prevajanje, se sprašujem, ali bo racionalistično in na videz tako “uspešno”, v resnici pa tako uničujoče ekspanzionistično človeštvo premoglo dovolj pameti, da bo za golimi koncepti, načrti in besedami iznašlo filozofske pojme, ki bi zaščitili jezik kot tisto zatočišče, ki mu dolgujemo svojo etično zavest – ta vključuje tudi zgodovino posameznih branj, zgodovino besed, ki so oblikovale naše sanje, zgodovino posameznikove empatije. Če izgubimo to, nas lahko le malo lastnosti loči od strojev, in menda civilizacija propade takrat, ko proizvede stroje, ki so pametnejši od nje same.

Po naravi sem dokaj statičen tip, čeprav paradoksalno, sedaj veliko potujem. Ko sem bila še v osnovni šoli, je dedek, takrat dopisnik v Parizu, predlagal mojim staršem, da bi prišla živeti v Pariz in se tam vpisala v šolo. Niso odločili oni: jaz takrat nisem bila pripravljena spremeniti jezika – tako sem utrdila svoje osnovno čustveno doživljanje v enem jeziku. Otroci se čudovito učijo novih jezikov, a jezik je v tem obdobju najbolj element čustvene varnosti; ne rečemo zaman materni jezik, tako kot materino mleko. A francoščina me je začela spremljati od tistega prvega obiska Pariza leta 1985, pa tudi odprtost do drugih jezikov. V meni je bilo veliko poželenje po bogastvu, ki se skriva v različnih jezikih, in to poželenje je vedno predstavljala literatura. Okužena sem bila z virusom različnih kultur, ne da bi se tega zavedala, zdaj samo hodim po poteh, ki sem jih v otroštvu slutila.

Pleterski: Kdaj pa se je ta odnos do svojega jezika, književnosti in drugih jezikov prepletel z začetki tvoje pesniške poti – kdaj si pri sebi prepoznala sposobnost napisati pesem in kdaj sebe kot pesnico?

Pogačnik: Težko je opredeliti točno. Vedno pravim: kdor piše, piše od nekdaj. Vsaj na neki način. Barthes je bil mnenja, da tisti, ki bere, vsaj v mislih že tudi piše. V osnovni šoli sem delala male knjižice, v srednji šoli sem imela prijatelje, s katerimi me je povezovalo zanimanje za pisanje, na faksu v Belgiji je bilo podobno, vedno sem se znašla med ljudmi, ki so gojili občudovanje do pisanja. Redki od njih sicer danes res pišejo, no, mlajši belgijski kolega pa recimo objavlja pri Gallimardu. Obstajajo tudi drugačne zgodbe, kjer ni kontinuitete odnosa do pisave, ko se ljudem zgodi kaj prelomnega in nenadoma odkrijejo v sebi to sposobnost, ali pa jim jo odkrije kdo drug. Tudi jaz sem doživljala iniciacijska obdobja, občudovanja, vendar ne v enem kosu, bolj razpršeno. Hkrati pa sem vedno poznala dihotomijo med voljo do pisave in zadrego pred pisanjem.

Objavljati pa sem začela relativno pozno. To je bilo deloma povezano z dejstvom, da sem se ob koncu belgijskega obdobja soočila s smrtjo očeta, kar je opredelilo moj razvojni tok tako, da se nisem obrnila navzven in se začela uveljavljati, temveč bolj v tišino. Treba pa je reči tudi to, da je bila slovenska literarna scena še v devetdesetih, pa tudi deset let nazaj nepriemerljivo bolj maskulinizirana kot danes. Vladalo je preprosto prepričanje, da so ženske mnogo manj sposobne biti avtorice kot moški. Urednik Nove revije je denimo, če je že objavil besedila kake avtorice, najraje objavljajl tekste z erotično in ljubezensko vsebino, o tem je tudi s ponosom govoril. Za ženske je bilo precej težje prodreti z drugačno tematiko in ta geto me je

intuitivno jezil. Danes obstajajo bolj številne iniciative, ki delujejo v prid enakopravnosti žensk v slovenski književnosti, a so relativno krhke. Zato se še vedno pojavljajo tudi besni, včasih pretirani odzivi žensk na literarni sceni, ki upravičeno čutijo, da je njihovo delo podcenjeno. Pri vsem skupaj je potrebna določena modrost, a tudi odločnost. Sama si nisem želela biti obravnavana brez intelektualnih kapacitet in tako sem se sprva začela uveljavljati kot kritičarka in prevajalka. Oboje imam rada, vendar vsaka stvar zahteva predanost, čas, celostni angažma, in danes na to previdnost gledam drugače. Opazujem avtorice, ki se v literarni svet spuščajo s podobno zadržanostjo in previdnostjo, medtem ko moški kolegi brez težav objavljajo vsako leto po eno, včasih celo več knjig. Vseeno pa se spremembe dogajajo, bomo videli, kaj bodo prinesle – upam, da ne le muh enodnevnice. Smo v časih, kjer je za literate malo slave, morda je ravno zato čas bolj naklonjen ženskam ...

Toda bistvena spodbuda, da sem se profilirala kot avtorica, je bilo tuje literarno okolje – čeprav živim v Sloveniji in pišem v slovenščini. V času bivanja v Parizu sem se družila z mnogimi ljudmi na francoski literarni sceni, med njimi so bila tudi zveneča imena, ki so mi dali občutek enakovrednosti, z njihovo pomočjo sem prišla do zavesti, da je normalno, da pišem, objavljam in se literarno razvijam znotraj svojega glasu, ne pa da ves čas čakam na neko nedefinirano milost domačega odkritja, ki realno ne bi nikoli prišla. Tudi sicer sem se bolje zavedela, da sem v nekem smislu v slovenskem okolju tujka, tako je zapisano že v mojem imenu, barbarus, tujec, divjak. Medtem ko sem v mednarodnem okolju že precej uveljavljena, izbrali so me recimo kot tretjo slovensko predstavnico, po Šalamunu in Zajcu, za znameniti Rotterdamski pesniški festival, mimo slovenske kulturne politike sem že bila gostja pomembnih mednarodnih festivalov, kot so Struga, Cork, Medellin (skupno sem bila gosta že na več kot petdesetih literarnih festivalih v več kot dvajsetih državah), doma pa me še vedno uvrščajo le na daljše sezname za nagrade, ob strani me puščajo domači festivali, domača kritika je mlačna ... Tomaž Šalamun je o meni že leta 2010 zapisal: "Ker sta obe njeni doslej izdani knjigi zelo zahtevni in ,tuji', sta kljub dobrim ocenam še vedno zares skoraj neprebrani, oziroma; njuna izjemna potencialnost, sunek in razprtje v nov jezik, v prostoru še ne odmeva tako, kot bi bilo normalno. Pravo odkrivanje vrhunske pesnice bo postopno, verjetno tudi mukotrpno in zadrževano, ker po svoji potenci in ambiciji raznese vnaprej pripravljeni predalček za normalnega mladega svežega avtorja." Hvaležna sem mu bila, da me je na to opozoril.

Pleterski: Kako bi reakcije na svojo poezijo v tujini primerjala z domačimi, katere vidike poudarjajo eni in drugi, se precej razlikujejo, je v njihovih opredelitvah znotraj ene kulture najti kakšen "pravilni" vzorec?

Pogačnik: V poeziji, ali tudi na sploh v literarni kritiki ne verjamem v obstoj kakega "pravega" vzorca, mislim, da ima vsak bralec svoje lastno branje, ki je odvisno od njega samega in od njegovega sveta. Če pa se nekdo ukvarja z literarno kritiko, bi moral subjektivni moment do določene mere preseči in ob lastni izkušnji branja ubesediti tudi oceno strukture, izvirnosti, izdelanosti besedila. Odvisno pa je, koliko lucidnosti, intuitivnosti, kultiviranosti in znanja premore nekdo, ki profesionalno deluje v kritiški sferi. V tujini me berejo različno, saj ima vsaka dežela, vsak jezik svoj horizont pričakovanja. Na Nizozemskem so bolj opazili mojo filozofsko plat, strukturnost besedila, presekano z nepričakovanimi idejami. V Franciji so bile opažene mitološke in erotične podstatе moje pisave ter velika domišljija, pa tudi človeška bližina, v Britaniji so me hvalili zaradi prebojnosti, v Južni Ameriki pa so se, zanimivo, zaljubili v zven mojega branja, hvalili so tudi bogastvo prelivajočih se slik ... Na Balkanu so reakcije intuitivne, resne in hitre, zelo eksistencialne. Te reakcije so zame najbolj dragocene in mi zastavljajo največ vprašanj. Za Skandinavce je pomembna etična ost, za Poljake bolj humor, v Izraelu morda zgodovinsko ozadje, konceptualni kontekst in globina posamezne besede, v arabskih deželah imajo radi ljubezenske pesmi, pesmi, povezane z družino, na Kitajskem pesmi z elementi iz narave ... Tudi v tem smislu je vsaka pesem kaleidoskop, saj v istem besedilu vsakdo vidi svoje najljubše prvine. Zanimivo je, kako je besedilo pesmi vrženo na preizkušnjo v drugem jeziku ali v kulturno povsem drugačnem okolju. Nikakor ni isti občutek, če bereš pred liberalno, izobraženo in kulturno izkušeno evropsko publiko, ali pa recimo pred publiko, v kateri sedijo ženske s pokritimi glavami. Ni isto, če nastopaš v veliki gledališki dvorani pred premožnim, urbanim kreativnim razredom in s tonsko vajo pred nastopom, ali pa na ogromnem stadionu, kjer poslušalcem prodajajo sladkorno peno, pred tisoči ljudi, ki jih je preizkusila vojna.

Največja preizkušnja pa je bilo zame branje pred otroki, saj kritiki pogosto govorijo o hermetičnosti mojega pisanja. Nekoč sva v Franciji s Tomažem Šalamunom brala pred razredom devetletnikov, ki pa so jih učiteljice vzgajale v branju poezije. Dobila sem nenavadno lucidno vprašanje: *Ali vi pišete, medtem ko sanjate?* Lani sem z danskim pesnikom in glasbenikom IME? :) nastopala v revni faveli nad Medellinom v Kolumbiji. Imela sem tremo, Dancu je lahko, sem si mislila, otroke bo očaral z glasbo

in humornim performansom, sama pa sem imela le besedilo v jeziku, ki ga niso razumeli. To so bili otroci, katerih največja želja v življenju je pojesti kos pice. Vedo, da ne bodo nikoli literati, vedo, kako malo možnosti imajo v življenju. Humor jih je delal nemirne. A ko smo govorili o miru, odsotnosti vojne, so rekli, da sta dve njegovih sestavin spoštovanje in enakost. Spoštovanje! Bila sem očarana, a sem se hkrati počutila neskončno nepomembno pred pogumom in plemenitostjo teh otrok. In vendar so moje branje poslušali pozorno, nekateri so me ob odhodu objemali, kot bi bili moji. Kompas za branje je srce.

Doma včasih pogrešam večjo resnost kritike, pa ne v smislu večje teoretičnosti, ampak v smislu bolj gibke tekstne kritike. Kritiki se še vedno lotevajo poezije, kot da je treba le najti osebnoizpovedno zgodbo, ki da ključ za vse, liričnosti se lotevajo kot nečesa prvinskega, mnogokrat tudi kot nečesa, pri čemer je največji dosežek iskanje tujih vzorcev. Kadar v strokovni kritiki preberem, da naj bi moja poezija preprečevala dostop, češ da ima obrambne zidove mnogih jazov, ali da naj bi ta množinskost služila skrivanju "resnice" lastnega jaza, pa moram reči, da zaostajamo za časom. Pluralnost jaza je dejstvo vse moderne poezije, če pa je zavest o tem pri nas prišla le do stopnje, da se politično korektno, teoretično piše o "lirskem subjektu" kot da gre za konstrukt, ki skriva edninski jaz, namesto da bi se kdo spomnil na Rimbaudov *Je est un Autre*, na neizčrpnost pomenov v Mallarméjevem *Metu kock*, na polisemičnost Valéryjevih *Korakov*, na avantgardna gibanja, npr. na kubizem, ki je na situacije gledal hkrati iz več zornih kotov, na nadrealizem, ki je spajal različne resničnosti, ne nazadnje na intelektualno revolucijo psihoanalize, ki je razkrila, koliko neznanih plasti predstavlja gibala človeške psihe ... Če kritik meni, da je raziskovanje vsega tega skrivaštvo in strahopetnost, pomislim, da je strah dejansko problem same slovenske literarne kritike, morda razmer, v katerih deluje, ko si ne upa zakoračiti v dejanski tekst in njegovo literarnost, ampak išče le identifikacijske točke teorije, ki bi jo lahko pripela na morebitne znane vzorce. To je deloma tudi posledica izobraževalnega sistema in avtoritarno strukturirane družbe na sploh, premalo odprtosti, interpretativne svobode je dano, zato se ostaja na površini. Taisti sistem je v preteklosti kot meščansko dekadenco odrival na stran literarne fenomene, ki jih je sodobni svet že zdavnaj absorbiral. Tu čutim nekakšno stisko, tesnobo slovenskega literarnega razmišljanja. Želim si, da bi premogla več etičnih načel, več sočutja in sočutenja.

Pleterski: Zaščitni znak tvojega pesništva je skozi zbirke postala tvoja metaforika, gosta, celo "poplavana". Ali nastaja kot posledica zavestne kondenzacije izraza, postopne dodelave ali je domala neposredni besedni posnetek

tvojih vizualizacij in je bila domneva tistega francoskega devetletnika celo pravšnja? V kakšnih duševnih stanjih navadno pišeš?

Pogačnik: Seveda, poezija je po definiciji zgostitev izraza. Sama sem kompleksno bitje in vem, da v tem nisem osamljena; tisto, kar me zanima, je hkrati raziskovanje vsega, kar se skriva pod površjem logosa kot urejenega, kodificiranega sporazumevalnega sistema. Znano je, da je iz sestavin jezika mogoče narediti nekaj lepega, a sama lepota se mi zdi relativno nezanimiva. Pa tudi čisto razbijanje ni moja domena. Moje razbijanje jezika se dogaja kot trkanje po tankem ledu, pri čemer mi ni neznano plavanje pod površjem, če se vdre. Poplava je po mojem mnenju življenje samo, ki nas nosi po principu *panta rei* – nikoli ne stopiš v isto reko. Seveda pa na pesmih tudi ogromno delam, ne gre drugače.

Mnogo bralcev je opazilo mojo nagnjenost k slikarstvu, ki se izraža v besedni materiji – to je res, slikarstvo, posebej sodobno, me privlači na različne načine, tako racionalno kot razmislek o smislu, kot tista neupovedljiva meja med razmišljanjem in prepustitvijo sferi, ki bitje vsrka v svoje občutje: barva, oblike in njihova umestitev v prostor, občutek migotanja svetlobe, ki pa je vendar statična, ker je izdelana, globoka resnica o trenutku v času, ki jo izpoveduje zgodba o svetlobi. In vendar ne gre samo za čutnost, sliko doživljam podobno kot tekst: berem jo. Zanima me skrivnost slavnih slik, a tudi resnica celovitih opusov. Slikarji so zame veliki iskalci resnice; zelo rada bi o tem govorila še bolj konkretno, a za kaj takega bi bilo potrebnega več prostora. Mnogokrat tako zavestno, a tudi čisto spontano pišem tako, da iščem resnico s podobami, ki jih naslikam z besedami.

Beseda je poleg zvena tudi mnogoobrazni, izmuzljivi pomen, ki včasih zaplete svoj povodec kot igriv psiček: idiomatika ponuja določene slike, ki jih je mogoče na novo obrniti, jih pogledati iz novega zornega kota, opozoriti na njihovo živost, ja, besede so morda kot voda. Koliko vode mi je steklo med prsti, pa je nisem zapisala. Kljub ljubezni do eklekticizma mi občutek, da je neka pesem lahko pesem, na koncu da le struktura: pesem, ki se začne z določenim motivom, sicer lahko samovoljno prinese za seboj poplavo heterogenih naplavin, a v poeziji se kot v roki čarovnika spet pojavi isti golobček: ista téma v drugačni legi.

Sicer pa imam heterogenost rada: rada imam izbiro, sposobna sem vzdržati pluralnost, ki na koncu izluži kapljo kake resnice, dvoma, bolečine. V prvi zbirki se mi je ta pluralnost še zdela nekoliko svečana, pozneje pa sem sprejela kot "normalno", da so v življenju pomešani filozofija in banalnost, humor in bolečina, napetost in sproščenost. V pesmih se znajdejo

ljudje, ki jih srečujem, in literarni liki, ki jih nisem srečala, samota in bližina, mesto in naravni elementi. Rastlino lahko začutim kot lastno telo, zanima me vsaka energetska pojavnost: razdalja, jok, bližina. Zanima me pozaba, nenehna prisotnost smrti v življenju, prisotnost življenja umrlih med živimi, zanima me zgodovina, ki se naslika kot žival. Zanima me, ali ljudem lahko vrnem njihovo izvirno zapletenost, vohanje vseh vetrov. Ali se beseda lahko približa tisti nevidni meji, o kateri sem govorila pri slikarstvu, meji med racionalnim in čutnim, intuitivnim.

Pleterski: Pred časom je izšla tvoja nova zbirka *Alica v deželi plaščev*, v kateri kritiki (Koprivnikar, Pungersič) prepoznavajo kontinuiteto z dosedanja poetiko. Ali tudi po tvojem mnenju (ali načrtu) ta zbirka, kot smo lahko brali v *Sodobnosti* (Vincetič), slika temnejšo vizijo od prejšnjih? Čemu gre to pripisati?

Pogačnik: V resnici sem med izidom svoje druge zbirke in izidom *Alice v deželi plaščev* napisala še eno knjigo, ki pa po spletu nesrečnih okoliščin žal še ni izšla. Prvi dve knjigi sta nastali kot nekakšni “dvojčici”, v resnici sem imela kar nekaj materiala napisanega že iz belgijskega obdobja, tako da se je to “vmiksalo” v vsako izmed teh dveh knjig, v katerih so bili časi pomešani oziroma sem ju dojemala kot nekakšen časovni vorteks – takšna je tudi njuna poetika, kot je v svojem zapisu o meni ugotavljal tudi znani francoski pisatelj in esejist Alain Borer. Knjiga, ki še ni izšla, pa je morda nekakšna “dvojčica” *Alici*, saj sta obe “rasli skupaj”, besedila iz obeh knjig so izhajala po različnih revijah in antologijah (tudi v *Sodobnosti*) in v tem času sem njuno “materijo” ločevala na eno in drugo knjigo.

Ti dve knjigi sta knjigi travme, telesnosti, smrti, hipnosti resnice, in ujeti te prebliske, jim nadeti uzde (ta izraz sem uporabila v neki svoji pesmi iz prve zbirke, ko sem se igrala s Šalamunovim *Pokrom*) je stvar, ki se dogaja pri branju kot ljubezenska igra – zato je materijo pesmi težko ukrotiti, jo umiriti v eno samo trditev: tisto, kar je zame lepo in presenetljivo, je, da se postavi zagonetno, in jo lahko racionalno gledamo z več strani, pa vendar ne odkrijemo bistva, kot bi odvili čokoladni bombon in ga pojedli. Ne, tisto, kar definira pesem, je ravno to, da je bralec (ali kritik) ne “pogoltni” v enem branju, ampak mu zastavlja sfingična vprašanja.

Vsi ljudje, otroci in odrasli, bi v življenju morali ohraniti možnost za nenehno spraševanje, in literatura je polje, ki to daje na voljo. Vprašanja se rojevajo tudi iz same lege besed, iz njihove postavitve: zagonetno je, kako ista tema, ista podoba, ista beseda spreminjajo pomen v različnih kontekstih; tu se postavlja vprašanje o naravi jezika kot izrazu človeške psihe in njego-

vih zmožnosti. Tako je mogoče gledati tudi na zaključne avtoironične verze v *Alici*, ki sta jih opazila oba omenjena kritika, kot element, ki poveže naslov moje prve zbirke *Poplave* in konec zadnje zbirke ("... ah jasno, pisava / barbare pogačnik je bila kriva, tu je ključ / za ves ta vdor dežja ..."), hkrati pa tak avtoreferencialni konec izrazito poudarja povezanost snovi znotraj te knjige: gre za opis življenjske poti, katere tok je nemogoče obvladovati, ker je nemogoče obvladovati vse psihično dogajanje znotraj sebe, je pa pisava tista, ki ta tok nosi, medtem ko govori o toku življenja, ki nosi nas. Te strukture več zrcalnih podob je najti tudi v slikarstvu. Zavedam se, da je v moji pisavi veliko raznorodnih elementov, ki človeka spodnesejo v nameri enoznačnega iskanja smisla, in to ni moj edini avtopoetski moment, ki to izraža. V nekem smislu je pisava "kriva" za zmedo, a samo v očeh nekoga, ki ga bogastvo notranjega rastja moti. Poezija zame ni polje enostavnih receptov.

Strinjala bi se, da je knjiga tudi temnejša, preizkusi globino samote, globino napak, bližino smrti. Tudi v prejšnjih dveh knjigah je bilo to prisotno, vendar manj strnjeno. A tega ne bi bilo mogoče zapisati, če ne bi bilo tudi svetlobe. Tisto, kar osebno najbolj cenim pri umetnosti, je, kadar zna poseči v temne globine. To je težko, saj je treba vedeti, kako prideš nazaj.

Pleterski: Kakšno vlogo pa v tej zbirki opravlja precej opazna citatnost? Zakaj prav ti navedki? Kako se z njimi prepletajo znane pravljичne junakinje z Alico na čelu?

Pogačnik: Res je, da je v tej knjigi veliko aluzij na različne poetike, a jih nisem izbrala le zaradi njihovega odločilnega vpliva name, ampak bolj kot premišljeno serijo vprašanj, kaj se dogaja z dušo žensk skozi odraščanje, kakšne junakinje so nas oblikovale, in te junakinje (Alica, Sneguljčica, Ronja, Pepelka, Gerta iz Snežne kraljice, pa še nekaj je skritih) iz prvega dela knjige nekako potujejo v usode zrelih žensk umetnic v nadaljevanju knjige. Nenavadno je, da slovenski kritiki niso prepoznali, da je dvojna, prelomljena struktura knjige namenoma taka: enim se je zdelo, da bi bilo za knjigo bolje, da bi bila v celoti izpeljana s pravljичnimi junakinjami, brez preloma (zame bi to pomenilo brez teže lastnega odčaranja), drugi so menili, da šele v nadaljevanju knjige, ko se "izvijem" iz domišljjskega sveta Alic in drugih likov, povem kaj bolj osebnega. Večini kritikov (razen Koprivnikarju) se zdi, da je knjiga zaradi take strukture nehomogena ali celo, da bi morali to biti dve knjigi; škoda, da si slovenski okus preveč želi gladkosti, tekočega branja, enovitosti: homogenost je videti kot mojstrstvo, razbijanje evident-

nega pričakovanja pa moteče. Mene zanima ravno lom: lahko imate recimo pravilno lončeno posodo, delano na vreteno, ali pa nepravilen izdelek, ki ima v svoji nepravilni strukturi sporočilo, svojo resnico. Prvo je obrtniški izdelek, drugo individualen unikat. To, da kritiki ocenjujejo le obrtniško spretnost, se mi zdi škoda, navdaja me občutek, da se tako ne bomo mogli premakniti naprej, ampak se bomo ves čas vrteli v istih vzorcih. Med odločilnimi referencami sta Sylvia Plath in Emily Dickinson; pesniška pisava obeh je zagonetna in ju zato nikoli ni mogoče povsem zadovoljivo prevesti, saj v jeziku odpirata dvom, globino samospraševanja, ujetost lastne živosti: nemir, divji upor, neusmiljenost predmetov. Podobno velja za to, kar dela Marguerite Duras v prozi.

Če se vrnem h konkretni strukturi knjige, ki se mi zdi motivirana sama v sebi: iz otroštva in njegove vseprisotne domišljije se liki, ki nas naseljujejo, soočajo s travmami življenja, s smrtjo, možnostjo in nemožnostjo rojevanja, razpadom ljubezenskih zvez, s spomini na prednike. Ne more biti drugače, kajti otroštvo v prvem delu knjige ostalemu daje potrebno svobodo, polet, sposobnost ugledati življenjske situacije s humorjem. V tej knjigi še bolj izrazito kot prej – ali pa strukturno bolj izpostavljeno – govorim množinsko, čeprav sem prepričana, da brez odmika od identifikacijskega jaza sploh ni mogoče pisati. V vseh nas je mnogo jazov, in če jih ne zametavamo v sebi, lahko bolje prisluhnemo drugim. Literatura, zgodbe, gledališče, filmi, umetnost služijo temu, da nam te naše številne, morda še neslutene jaze pokažejo, nam sporočijo, kaj vse je človeško, zato poglobijo našo izkušnjo sveta. Tudi če nam je ravnanje določenih likov popolnoma tuje, preizkusimo ta novi fotelj drugačnega jaza, in to nam daje svobodo, da nas sistem ne ukalupi. S hkratnim razgovorom z več jazi postanemo kompleksnejši in bolj humani.



Ivo Svetina

Iz kitajskega zvezka,
2013

1.

Želja je svéta zver, o mraku
žarijo oči in čekani, kremplji neslišno
zadirajo se v mrhovino, stoki samic
komaj povrglih mladičev so zamrli,
ugasnila je kupola stvarstva, na vzhodu
sonca je le za polovico, tako še pred šesto
popoldan se zmrači, in vonji znorijo:
hočejo v nebo, ker mislijo, da so ptiči.

Svetá zver zalezuje in žre, drobovina je
najslejša, tam so ostanki komaj požrtih
drobnih sesalcev: miši, krtov, svizcev ...
Tiholazi kitajski tiger, že zdavnaj izumrl,
sledí mi, pripravim mu ležišče, odžaja se
z mojim urinom, nato leže k meni.

Kakšen blažen občutek, ko s hrapavim jezikom
zdrsne prek mojega trupla!, ves se naježim,
slast je neopisljiva: taco mi položi na srce
in zašepeta: Rad te imam, ker edini si, ki se me ne bojiš.

2.

Sezujem čevlje – koliko tisoče kilometrov
so me nosili brez cilja naokrog! – napade me
lajež in nočne kobilice, podnevi nevidne.
Otroci krožijo nad travnikom, kljuvajo črve
iz oblakov, hrepenečih po črnkastem humusu.
Kozlički poskakujejo kot v pravljici o volku
in njih samih, ki se v trebuhu mrcine spremenijo
v svete kamne čortenov, rastočih vsepovsod.

Lačen sem, težko diham, krog mene je premalo
zraka, jaz pa lahko gorim le, če sem brat kisika!
Zagrizel bi v materin trebuh, a kaj, ko je umrla,
ko še ni bil končan kitajsko-slovenski slovar!
Zato si zavijam hlačnice, stopim na obrežje
svetega jezera Koko nor in zabredem v vodo,
od koder ni vrnitve, le če se spremeniš v ribo
in te spretni, četudi skoraj slepi ribiči ulovijo.

Ker se jezeru reče tudi Modro, najdem vse polno
cvetočih encijanov, pozvanjajočih mojemu odhodu.

3.

Čas, samo moj, se stisne k meni, četudi
nisem njegova mati, in se zjoka na moji rami,
da mi svilnati potočki in violine zalivajo
naročje, v katerem sem pred dvesto leti
pestoval minute, nežne kot slepe muhe.

Čas, sin moj, četudi nisem tvoj oče, se zariješ
v moje, moje srce, da tiktaka kot ura ruskega carja.
Pojdi globoko, čas sin, saj šele prav na dnu
našel boš mišico, ki vedno znova se je skrčila,
ko sem segel po peresu: moral bi ga namočiti
v maternico vseh bolesti in radosti, da bil bi slavljen,
jaz pa sem raje skiciral svojo oporoko:
le na kaj bi jo napisal, ko bi me reke odnesle
vse do Rumenega morja?

4.

Še si tu, čas!, ki za vsako ceno hočeš
biti moj sin, četudi s tvojo materjo spal
je neznanec z udom kot jataganom, so govorili ...
Da meriš moje življenje, dolžino od hipa
do večnosti, je tvoja dolžnost, ne izkazovanje
ljubezni, ki jo je tako ali tako veliko preveč!

Ko dve leti ljubil sem njo, ki je ne bi smel,
bilo je radosti enako kot trpljenja – natančno
sva stehala oba užitka, jaz pa sem še v snu
ponavljal Hafiza: *Ni razkošja brez globoke bolečine.*
Medtem sem hodil na pogrebe, tudi ob Ganges,
kjer so žive vdove sežigali z mrtvimi soprogi,
da se je pepel nabiral v naših laseh in sem se vrnil
sivolas; in znova govoril ob urni mrtvemu pesniku.

5.

Ko bom samo še kos mesa, mrhovinarji
bodo oklevali, in arhiv spominov,
zgodovinarji bodo menili, da je še prezgodaj,
bom prosil nevidna bitja – ne angele,
saj v njih ne verjamem! –, da me odnesejo
na jaso, kjer se je vse začelo: tako med enobe,
kot leta šestinpetdeset, in se ponovilo konec
šestdesetih: vsakokrat z drugo žensko,
vsakokrat z večjo slo, ki je strup, tega sem se
zavedal, v meni so se razraščali tumorji,
benigni, da sem norel od pritiska, od vročine,
od želje, ki je že zdavnaj izgubila svoje lastno ime.

Pozno zvečer, ko je bilo na Kitajskem že jutro
in so se lepe, temnolase deklice sklanjale na
riževih poljih, sem poiskal drevo, bukev?,
pod katero sva se drugič vzela, in občudoval
prefinjeno sivino njenega debla: sivega kot šal,
ki si mi ga kupila v Firencah, ko je Arno zadrgetal.

6.

Bližal sem se meji, pred menoj Tibet,
za menoj neizmerna žalost, budizem,
predelan v beton, z njim tlakovane ulice
v Lhasi in Pekingu. Zrak je tu moder:
bister in inteligenčen. Dovolj je, da nagnem
prepoln oblak, majhen cirus, in že doumem
Konfucijev izrek o urejeni državi.

V urejeni državi je sramota biti reven;

v urejeni državi je biti bogat sramota!

Bogati so me vabili k mizi, revni blagrovali
za eno samo jabolko: za mizo sem samo pil,
z revnimi smo častili rajski plod, se klanjali,
po kolenih šli krog samostana Kumbum
in bili hvaležni vsaki mravlji, ki se je postavila
na zadnje nožice in nas pozdravljala.

V zraku je bila svetost, blaženost, nad njim
oblaki in za njimi jasnina praznine,
a tu spodaj vonji po pečenih psih, po postanem pivu,
po rižu iz doline Šinčin, na njem prstni odtisi
črno lasih deklic, da je Partija takoj lahko ugotovila,
katera je najbolj prizadevna in tako tudi bodoča
članica pionirskega centralnega komiteja.

7.

Ko sem končno vstopil v hotelsko sobo,
pet zvezdic me je pozdravljalo z blazine,
žareče konkubine, svilene halje že odvržene,
sem začutil, da je zunaj, onstran okna,
vesolje, ki me vabi, neusmiljeno vleče k sebi.

Vesolje, tisto, o katerem je pisal Hawkins
in ne Bruno; bil sem drobna grmada,
na kateri bi moral zgoreti, eden od heretikov.
Okna nisem odprl, zagrnil sem zaveso,
prižgal vse luči in televizijo, se posladkal z zvezdicami,
ki so gole koprnele po evropski moškosti.

Moja vera je bila in je še vedno šibka: zvezda
mi je ljubša od križa, z več domišljije je ustvarjena;
domišljija pa je vsakodnevno obrok,
s katerim moram nahraniti psa, ženo in lačne knjige,
že desetletja čakajoč, da jih vzamem v roke,
jih slečem, ležem z njimi in jim zaupam,
da nisem impotenten, ampak da me je le strah.

Strah njih, v katerih je tudi stavek:
Tisto, kar vemo,
zamenjujemo za tisto, kar verjamemo.

8.

Zvezde, zvezde s kitajskega neba gredo
z menoj, ko opoldan stopam skozi park
in iščem kuščarja, namočenega v čaj,
da bi z njim pridobil moč in znanje
in bi ljudem v parku lahko spregovoril
v mandarinščini: iščem spako in se ne
zavedam, da moje življenje nezadržano kopni:

primerjava z ledeniki je slaba, saj jo že
skoraj vsak pozna; moje življenje beži,
izginja, hlapi kot obraz nje, ki rodila me je,
ko mi je bilo šestinšestdeset let!
Sédem in prisluhnem starcu, vem, da ima
dvaindvajset vnukov, igra na brenkalo,
otožno, scefrano, neuglašeno: prav tako,
kot je moje življenje tistega avgustovske dne
štiriindvajset ur leta do največjega evropskega letališča.

9.

V Prepovedanem mestu sezujem čevlje,
da se bos dotikam božanskih stopinj
pekinških princes, ki so se hranile le s
sviloprejkami: ko so umrle, so iz njih izdelali
svilo ... v Benetkah tako zaželeno!

Sédem v senco, četudi je že pozno popoldne,
zato sence ni od nikoder, od nikogar,
razprem dlani in zrem v njih, v lotosova cveta;
rožnat in bel, oče in mati, sestra in ljubica.

Poljubim blaženost, ki se je naselila v dlaneh,
nikdar čajnih skodelicah, da bi potešil žejo,
željo po bližini, ki si je nekega zimskega dne,
ko so ženo odpeljali v umobolnico, izvrtala
v meni brlog in se zarila vse do jeter ...

Posledica je znana: melanholija, ki se je ne sme
zdraviti z alkoholom, ker temu sledi norost
in srečanje z ženo, ki cel kup knjig napisal sem zanjo!

10.

Že od leta sedeminšestdeset se sprašujem,
zakaj je bil Dylan Thomas alkoholik?
Tedaj sem se še bal alkohola in njegovega
jeklenega objema; ker ko je vstopil vame,
več kot cesar, skoraj božanstvo, a ne Bakh!,
sem se skrili v materino senco in molil,
brezbožnik, naj se me usmili nebo,
naj me preseka meč strele, da nikdar več
ne objamem brata, polbrata, spočetega
na z mahom porasli skali leta štiriinštirideset!

Doma je vedno kdo igral na klavir, sestri,
nežni kot cvetovi na japonski češnji,
da sem se zagrinjal z neznano muziko,
kot vedel bi, da ko bom star, da bo glasba
moja strašna sovražnica: ker moja ljubezen
je mati sonatine ... jaz pa vse bolj Dylanov brat,
zapit, zbegin, zmeden, prestrašen, tresoč se,
ko se dotaknem ene od petih zvezd na blazini,
narejeni iz svile, doma iz Šantunga.



Vinko Möderndorfer

Nobenega

Deset pesmi

Nobenega

22. september 2015

nobenega praznega koraka
nobenih školjk na ušesu
nič od šumljanja valov
nič do blebetanja
obžalovanja
klevetanja
pasjega sranja
nobenega imena nobenega obraza
krtačnega odtisa že dolgo ne
niti čžšptl niti *nbgdp*
nobene nevihte
tudi nobenega sonca
še spomina na spomin ne
na tebe nobene sledi
niti na razglednicah
na mene nobenega imena
solze nobene

knjige sploh nobene
in odrske deske so luknja
nobene svetlobe
nobenega pepela
nobenega feniksa

Uspavanka

bedim in gledam v temó
dihaš ko spiš ob meni
vlažna sva
najina koža se sveti
 bo treba zaspati
 bo treba zaspati
noč bo trajala zelo dolgo
tvoj spanec bo kratek
utrujena sva
postala sva modra
 bo treba od začetka
 bo treba od začetka
toliko je zapisanega v noči
preveč vsega je skritega v sanjah
konec je blizu
tako sva pametna
 bo treba pozabiti
 bo treba pozabiti

Štetje ljubezni

ljubezen se šteje od takrat
ko ugotoviš da je ljubljeno telo tvoje telo
da so njene roke tvoje roke
njena slina tvoja njeni zobje tvoji
ko ne čutiš zadreg pred njenim znojem
ko te ima da bi pil njene sokove jedel njeno meso
njene lase imel kar naprej v ustih
njene prste vsepovsod po sebi
ko si do norosti želiš da bi jo poljubljal
sesal lizal dneve in dneve
da bi se hranil ne samo z njenimi mislimi
ampak z njenim kožnimi znamenji
bradavičicami prhljajem njenim težkim vonjem
ljubezen se šteje od takrat ko si želiš
da bi goltal njeno kri
grizel njeni ritnici ko si noro želiš
da ti zasadi nohte v hrbet
da te objame tako močno da ti ukrade dih
in da jo ti objameš tako močno da slišiš kosti
ki pokajo in da potem zaspiš z njenim spolom v ustih
da zaspi ona s tvojim spolom v ustih
da si varen ker te ona čuva
da je varna ker ti paziš nanjo
da se tudi v snu ko sanjata ko letita v sanjah
ko kričita v morah
da sta tudi takrat eno
in to je ljubezen
in zato jo je treba šteti od takrat

od telesa

Odhod*Balada*

malo bom še posedel
ti boš tekala po kuhinji
ne boš me več pogledala
tvoja kombineža je strgana
otrok joka

malo bom še posedel
vsa si še od najine noči
čeprav me sovražiš
prsti mi dišijo po tebi
otrok joka

malo bom še posedel
in ti boš odprla vrata
ne boš mi skuhala zadnje kave
gledala boš v tla in čakala
otrok joka

malo bom še posedel
ni več besed med nama
samo pot čez vrt in cesta
brez zadnjega pozdrava
otrok joka

Roke

roke dvignjene roke odprte
roke ki visijo s praga
roke zadrte
roke ki stisnejo roke
ki lovijo poljube kot metulje
roke na tvojem boku
roke v pesti roke v krču
dvignjene ob glavi
roke v objemu roke v vrtu
roke v udarcu
na skodelici kave
roke na klancu
roke na sprožilcu na ledolomilcu
roke za naše otroke
roke kadar letijo da dohitijo
roke mahajoč za vlakom
roke hlastajoč za zrakom
roke na razstavi na zastavi
roke na pogrebu
roke lačne roke site
roke umazane roke umite
roke lažnive goljufive
roke pripravljene za na pot
roke kamor koli grem

roke za objem

Hamlet

v roki imam svojo lobanjo stegnenico golenico
sprašujem se o smislu zlaganja kosti
postavljanja piramid pošiljanja sond
k oddaljenim soncem
v roki imam dedovo piščal očetov plašč
vojaško značko zaporniško številko
listino o izdajstvu najboljšega prijatelja
sprašujem se *imeti ali ne imeti*
zapustiti ali ne zapustiti
izdati ali ne izdati ali samo podpisati
bančni račun kredit krvodajalsko akcijo
v roki imam lobanjo ime ji je yorik
eva adam ima moje ime
ime mojih prednikov
kratek spomin pozabe ima
gozd in jaso sredi gozda
deset zarezic na čelu ali puškinem kopitu
ni važno
deset pozabljanj deset imen imam
vedno vse nosim s sabo
najbolj pokvarjen dnk in največjo genialnost preživetja
podlo izdajstvo ob vsakem času
tudi če je dež
ob vsakem trenutku imam vse s sabo
vedno bežim pred njimi
sejalci v zgodnjih jutrih različnih svobod
in nikoli ne pobegnem
razen med tvoje noge

ofelija

Pesem in pesnik

kujem besede kot vulkan ugasle zvezde
piham v žareče jedro da bi zasvetila
podoba smisla

zapletam kot klobčič žile praznine
sesam z močjo črnega nosferata
sliko krvi

odtrgam zobovje kot arheolog iz mumije
razstavim da bi mi divji veter prinesel
zbledelo sredico

pesmi

Mrtve ljubice

mrtve ljubice trkajo na čelo
tiste ki nimajo več telesa
in tiste ki ga imajo
ustavljenega nekje v času

mrtve ljubice trkajo na čelo
sedim ob reki kot kakšen
ostarel kitajski pesnik
malo višje je dorian
skočil v vodo
ko je imel štirideset
kot je obljubil
ko jih je imel sedemindvajset
z njim sva imela isto mojco
isto pegasto
isto dišečo

mrtve ljubice trkajo na čelo
tudi tiste ki še imajo telo
vse ostalo je ustavljeno
nekje v času
ob reki med ulicami
ko so zapirali gostilne ob desetih
in so miličniki tekali za nami
med tihimi hišami starega mesta

mrtve ljubice trkajo na čelo
mrtev čas
mrtev pesnik
tisoč let star
že tudi

Slovo

ti boš rekla *da me nimaš*
jaz bom rekel *da te imam*
da si edina luna sonce na nebu
se boš nasmejala s stisnjenimi
ustnicami
boš rekla da naj *izginem v božjo mater patetično*
bom rekel da sem te *vtetoviral v dušo*
je nimaš boš rekla
potem pa v srce bom rekel
ga nimaš boš pljunila
potem bo konec

še le čez kakšno leto
kot žalovanje za mrtvimi
če te bom srečal
boš pogledala stran
bom pogledal stran drugič
ko se bova srečala
kot maščevanje za prvič
otročje otročje
moški ste takšni nemogoči otroci
kot si večkrat rekla

potem bo drugo leto
drugo telo leglo med naju
drugo telo
v katerem bova še nekaj časa
iskala drug drugega
še kakšno leto
leto in pol
potem bo mogoče nasmeh
čez mnogo let celo kakšna beseda
kako si kaj dobro pa ti kje si
tu in tam v glavnem srečna
v glavnem srečen

ampak nekaj bo vseeno ostalo
dvom grenkoba obžalovanje napake
če so bile in vedno so
nekaj nedokončanega
nekaj
kar še vedno boli

V moji postelji

v moji postelji
zvarjeni iz ljubezenskega znoja
namesto rjuh vzdih
namesto spanja drezanje v sanje

na moji postelji
lasje črni svetli rjavi kodrasti
namesto krivde
plovba splava v pozabo

na moji postelji
zajtrki na belini med nogama
beljakovine poljubov
pa tudi prvo in zadnje slovo

na moji postelji
poslednje kar si zapomniš
namesto rjuh mrtvaški prt
namesto naju sladka sladka smrt



Tanja P. Hohler

Odmiki v odsotnost

Mala pesem

Nismo te videli jokati, mala M.,
ko so se prenapeti fragmenti dni
zaticali v obstret bele steklovine,
ko je veter preigraval tišino in so se
v grlih ježile bodikave besede.

Nismo te spraševali, mala M.,
kako je spati v preveliki postelji,
ki se nagiba z vertikalne lune.

Popivnana v pregib zamolkov
hlapiš in se vračaš kot rosa.
Pod vzglavji pestujemo zračne
mehurčke podaljšanega izdiha,
da se nadaljuješ v spomin.

Prehod

Plesalca na strmem naklonu neba.
Zbližana v ritmu, ki raste iz zemlje.
Ko dihava, se melodija od znotraj
dotika teles in naju premika po prostoru.
Od včeraj do danes in v neskončnost.

Krajša se merljivi čas – čas lahkotnega
pretvarjanja zvoka v en sam gib. Vse,
kar počneva, morava početi še danes.

Roke ti ovijam okoli koščenih ramen,
okoli zapredka, ki se tanjša v svilo.
Lesketajoči v solzah mi na pragu prehoda
šepetaš, da te ni strah potovanja.
Mir se nalaga na bregove oči, ki plujejo v daljo.

Nezamenljiva

V času zorenja jagod te iščem,
v neskajeni plitvini prisotnosti,
v tektonski razpoki smisla.
S pigmentnimi zrni te zaznamujem,
da bi prepoznala sorodnost.

Na obris luninega srpa te povabim,
da se zagugava v zanos deklišтва,
na nebesni otok jagodnih oblakov.

V razmetani sobi se razmejujeva,
se razstavljava do skupnih korenin,
do tolažbe v zgodnji zapuščenosti.
Na črno-beli fotografiji brez okvirja
so tvoji lasje kodrasti kot sanje.

V podvojeni tišini

Stišane praznine prostora ne enačim
z osamljenostjo. Samo sama sem
in moje oči so obrobljene navznoter,
na vrtince dialoga s teboj, ki ti s poljubi
znova in znova sejem spominčice na čelo.

Ko si sam navzven, ko razgaljene verze
že stotič navijaš na os odmeva,
se tišina pomladnega jutra podvoji.

Gole vrbove šibe se kot sončevi okraski,
kot podaljški pretrganih misli ovijajo
okoli časa iz bledečih trenutkov,
ko se je pod drobno vezenino vek vesti
razvezala najina budnost.

Tirnice srca

So noči, ko dihaš s polovico pljuč,
da bi ostalo dovolj kisika zanj,
ko se odpoveš milosti spanca,
da ne bi spregledala obupa,
ki bi v temo iztiril izvotljeno srce.

So noči, ko je le nekaj kot molitev,
kot žebranje po temnih labirintih,
po zakotjih onkraj zavedanja.

So dnevi, ko s predanostjo zdraviš,
s prekuhavanjem starodavnih mešanic
za odplavljanje razcvetelih strahov,
s polaganjem rok na znamenja,
ki jih dolbejo odmiki v odsotnost.

Razgaljanje

To ni navadno potovanje na sever,
lebdenje pod ostrim kotom črnih čeri,
med nihaji razlomljene svetlobe,
ki se razpenja pod ozvezdja,
da zakrije kraterje Zemljinih oči.

Je zavedanje trenutka. Tu in zdaj in spet.
Nobenega mrtvega toka, nobenega izgovora,
samo dojemanje vetrnic neba na nov način.

Je slutnja epiloga pesnikove *vaje za smrt*
in je slačenje petih srajc iz petih čutov,
na drugi obali, kjer je senca sonca
obvisela v zraku kot preboden beli strah.
Je tišina. Je kristalna kaplja dežja v ocean.



Simon Černelč

Onstranstvo, d. o. o.

Ko je Miha Capuder vstopil v glavno pisarno, ga je prijelo, da bi se obrnil in zbežal nazaj tja, od koder je prišel. Ampak za kaj takega je bilo že prepozno. Šef ga je z enim samim pogledom scvrl kot podgano.

“Se opravičujem,” je zajeceljal Miha, medtem ko se je kadilo iz njega, “ampak v sprejemni pisarni že pol ure zvoni telefon, pa se nobeden ne javi. Ste mogoče kaj videli ...”

Še preden je dokončal stavek, je za pisalno mizo zagledal Tanjo. Klečala je zraven šefa in se delala, da je ni.

“Kaj buljiš?” je zalajal šef, ko je opazil, kam gleda Miha. “Se tebi še nikoli ni polila kava?”

“Ne,” je bleknil Miha, potem pa pomislil, da to ni tisto, kar je hotel reči. Nazadnje si bo šef še mislil, da ga zajebava. “Mislim, ja,” se je na hitro popravil. “To se mi kar naprej dogaja.”

“Ne ga lomit,” je malomarno odvrnil šef in se sklonil k tajnici, ki je strmela nekam predse. Najbrž si je zapenjala modrc.

“Že v redu, Tanja,” je rekel in jo pobožal po laseh. “Bom že jaz.”

Potem se je obrnil nazaj k Mihi in zalajal: “Kaj ti si še kar tu?! Nisi rekel, da zvoni telefon?”

Miha ni vedel, kaj naj reče. Prejšnji teden ga je šef nadrl ravno zaradi tega, ker se je javil.

“Kaj me zdaj gledaš? Beži se že javit! Ne vidiš, da imava s tajnico polne roke dela?”

O tem ni bilo nobenega dvoma. Če je Miha pomislil na Tanjin dekolte, ga je prijelo, da bi šefu priskočil na pomoč.

“Se opravičujem, da sem vaju zmotil,” je bleknil in stopil proti mahagornjevim vratom.

“A mogoče ti na kaj namiguješ?” je vprašal šef. V njegovem glasu je bil prizvok grožnje.

“Kaj?” je zajecjal Miha in se zaletel v vrata. “Aja, ne. To pa ne.”

“Boljše, da ne,” je zamrmral šef. Obrnil se je nazaj k Tanji in pripomnil: “Drugič pa potrkaj, v redu?”

“Saj sem.”

“Tako, ja,” je zamomljal šef. “Pridna punčka.”

Ko je Miha stopil iz šefove pisarne, je telefon v tajništvu še vedno zvonil. Miha se je najprej odkašljaj, potem pa se je sklonil čez pult in dvignil slušalko: “N & N, prosim.”

“O, kako smo uradni,” je rekel zapeljiv glas iz telefona. “Če ne bi vedela, da si to ti, te sploh ne bi prepoznala. Sploh si te več ne znam predstavljati z obleko na sebi.”

“Ha?” je bleknil Miha, potem pa hripavo dodal: “Aja, ne. Jaz nisem ...”

“Vem, ja. Oprosti, da te kličem v službo. Saj sem te poskušala dobiti na prenosni telefon, pa nisi bil dosegljiv. Upam, da nisi jezen. Ne vem, kaj mi je. Že dva dni kar naprej mislim nate. Morala sem te slišati ...”

“Ja, ampak ...”

“Nič ampak. Če se danes ne oglasiš pri meni, se mi bo zmešalo. Potem ne bom več odgovarjala za svoja dejanja.”

“Samo malo ...”

“Daj, no. Samo za par minut. Obljubim, da ti ne bo žal.”

“Glejte, gospa,” je že rahlo nestrpno rekel Miha. “Najbrž ste me zamenjali za mojega šefa. Jaz po navadi ne delam na tem telefonu, ampak šef trenutno nima časa, zato ga nadomeščam.”

“Kaj!” je vzkliknila ženska na drugi strani. “Zakaj pa mi tega niste takoj povedal?!”

“Saj sem vam hotel, pa me niste pustila do ...”

“Takšne nesramnosti pa še ne. Veste, da vas lahko zaradi tega tožim?”

“Poslušajte, gospa. Jaz vas nisem prosil, da mi razlagate, kaj imata ...”

Mihu je zazdelo, da je zaslišal tlesk, potem pa se je zaslišal znak za prekinjeno zvezo.

“Halo?” je rekel. Nič. Nobenega odgovora. Miha je treščil slušalko nazaj na vilice, potem pa na glas zaklel. Pogledal je proti vratom glavne pisarne in si z rokavom obrisal pot, ki se mu je nabral na čelu. Vzdihnil je in odkimal. Na mizi pred sabo je poiskal list papirja, iz predala je potegnil kuli. Potem je začel čečkati po papirju:

Draga Tanja!

Nisem te hotel motiti med tem, ko sta imela s šefom polne roke dela, zato sem se odločil, da ti pustim tole sporočilo. Povej šefu, da ga je klicala stranka, ki bi se rada dobila z njim. Ni se predstavila, ker me je zamenjala za šefa, jaz pa tudi ne, ker nisem prišel do besede. Poskrbi za to, da bo šefa čim prej dobila v roke. Mislim, da je že skrajni čas, da se tudi on nauči poslušati. Njena številka je na seznamu prejetih klicev.

P. S. Dolžna si mi kavo. In to takšno, kot si jo dala šefu!

*Cmok,
tvoj Mišek*

Ko je Miha še enkrat preletel svoje sporočilo, se je samo namrdnil. Takšnih bedarij tajnica res ni dolžna brati. Zmečkal je popisan list in ga vrgel v koš, potem pa je skočil na drugo stran pisarne in se javil na telefon.

“N & N, prosim.”

“Jaz sem, bizgec.”

“Bizgec? Je to ime ali priimek?”

“Poslušaj, nimam časa za tvoje finte. Rada bi samo vedela, kdaj prideš domov. Rezervirala nama bom kosilo v Takosu.”

“Ti kar. Jaz bom doma čez kake pol ure, v redu?”

“Okej. Saj jaz tudi ne bom prej.”

“Pa drugače? Si kaj pridna? Ali si še kar poredna?”

“Eh, saj veš, kako je. Zadnje pol ure se najbolj vleče. Sploh, če se ti kam mudi. Komaj čakam, da se usedem v čoln.”

Ob teh besedah je Miha kar zmrazilo. Čisto je pozabil na njuno obletnico.

“Halo?”

“Ja?”

“Saj si nama rezerviral čoln, ne?”

“Itak. Kaj pa si misliš?” se je Miha delal užaljenega. “Medtem ko eni čvekate po telefonu, drugi delamo kot črna živina.”

“Vidim, ja.”

S kotičkom očesa je pogledal na uro. Sranje, je pomislil. Samo še pol ure mi je ostalo.

“Ej, Katja, hvala, da si me poklicala, ampak zdaj moram res iti. Tajnica je že čisto penasta od ljubosumja.”

“Ja, moj šef tudi.”

Medtem se je tajnica vrnila za svojo pisalno mizo. Čeprav je bila na pogled rahlo pomečkana, je kar žarela od dobre volje. Takoj ko je Miha odložil slušalko, ga je poklicala k sebi in se mu bleščeče nasmehnila.

“Kaj pa je?” je vprašal Miha in s pogledom nehote odtaval v njen dekolte.

“Šef je rekel, da bi te rad videl.”

Sranje, je pomislil Miha. Samo tega je še manjkalo.

“Aja? Kaj pa bi rad?” jo je vprašal.

“Kaj pa jaz vem,” mu je lahkotno odvrnila tajnica. “Najboljše, da ga greš vprašat.”

Šef ga je sprejel opazno pomlajen. Zadovoljno je sedel v svojem naslanjaču in mu ponudil stol na drugi strani mize.

“Oprosti za tisto prej,” je rekel. Z narejenim zanimanjem je strmел v zaslon pred seboj. Nekaj časa je bil tiho in zagrizeno klikal z miško, potem pa je rekel, da je s kavo polil neke papirje, ki jih morajo danes oddati, in da je bil zato prej malo iz sebe.

“Včasih kar pozabim, kako dober delavec si,” je rekel.

To je bilo nekaj novega. Šef Miha še nikoli ni pohvalil. Miha mu je bil za to iz dna srca hvaležen. Dobro je vedel, da ga tudi zdaj ne bi, če ne bi imel nekaj za bregom. Dlje ko ga je hvalil, bolj je Miha skrbelo, kakšna kazen ga bo zaradi tega doletela. Sicer pa si je kar mislil, kaj bo. Spet bo delal nadure. Šef je vedno znal izbrati trenutek.

“Mogoče ti tega do zdaj še nisem povedal,” je rekel, “ampak ti si eden redkih, na kogar se lahko zanesem. Zato bi te lepo prosil, če bi se lahko na poti domov oglasil v cvetličarni na Gosposki. Tam boš dobil rože, ki sem jih naročil za eno od naših strank. Zaradi tistega kofeta mi je potem zmanjkalo časa, da bi jih sam odnesel. Saj ti to ne bo vzelo več kot pet minut.”

No, ja. Pet minut najbrž res ne, je pomislil Miha. Mogoče petdeset. Ampak glede takih malenkosti šef nikoli ni bil pretirano natančen. Razen če je bil on tisti, ki je čakal.

“Vse sem se že zmenil po telefonu,” je rekel, “ti samo vzameš rože in jih odpelješ na tale naslov.”

Šef se je nagnil čez pisalno mizo in dal Mihu listek z naslovom. Miha je vzel pomečkan košček papirja, potem pa vstal in zamudil idealno priložnost, da bi šefa na gobec.

Medtem ko je bil Miha v dvigalu, je poklical v izposojevalnico čolnov. Na kratko se je predstavil, potem pa prešel k stvari.

“Veste, kaj me zanima,” je rekel, “bi se lahko midva z ženo zmenila za en čoln?”

“Seveda. Za kdaj pa?”

“Za nocoj.”

“O, to pa ne bo šlo,” je rekel moški na drugi strani. “Za danes je že vse zasedeno. Prej bi morali poklicati.”

“Niti za eno pošteno podkupnino?”

“Za pošteno podkupnino? To pa prvič slišim.”

“To je zato, ker še niste slišali moje ponudbe.”

“Ne, ne, ni govora,” je rekel glas v slušalki. “Pri nas ne delamo na ta način.”

“Veste, kaj?” je vztrajal Miha. “Čisto po pravici vam bom povedal. Z ženo imava danes prvo obletnico poroke, jaz pa sem čisto pozabil rezervirat čoln. Večkrat sem vas že mislil poklicat, pa je nazadnje vedno prišlo kaj vmes. Saj veste, kako je. Kar naprej se ti nekam mudi, nazadnje pa ravno zaradi tega vse zamudiš. Zdaj pa me zanima, če bi mi lahko naredili uslugo. Veste, kaj bi vas prosil? Ko bova nocoj z ženo prišla na pomol, mi recite, da sem čoln naročil za drugo leto. Ne za letos. Za drugo leto. V redu? Saj se ne boste nič zlagali. Jaz bi ga res rad naročil za drugo leto. Če je to možno. Je to možno?”

Miha je z eno roko držal slušalko, z drugo pa je odklenil vrata svojega cliota. Sedel je za volan, vžgal avto in se med glasnim cviljenjem gum odpeljal iz garaže.

Ko je stopil iz cvetličarne, je najprej opazil listek, ki je bil zataknjen za brisalec njegovega avta. Zarenčal je skozi zobe in ga vrgel na zadnji sedež. Zaloputnil je z vrati, izsilil prednost in se vključil v kolono, ki se je vlekla čez mesto. Potem se je oglasil njegov telefon. Vzel ga je v roke in pogledal, kdo kliče. Katja. Miha je nekaj časa živčno pogledoval v vzvratno ogledalo, potem pa se je obrnil nazaj in zavil na nasprotno stran ceste. Nehalo je zvoniti. Ko je pripeljal v domačo sosesko, je že tako pritiskal na plin, da je skoraj povozil žensko, ki je prav takrat prečkala cesto. Bila je Katja, kdo pa drug.

“Tako, ja,” je rekla, ko se je ustavil pred njenimi nogami. “Najboljše, da me kar povoziš.”

Miha je odprl okno, Katja pa je šla naprej, kot da ga ne bi bilo.

“Čakaj, no!” je Miha zaklical za njo in se presedel na drugo stran avta. “Kam greš?”

“Čim dlje od tebe. Nočem te več videti.”

Miha je skočil iz avta, potem pa stekel za njo.

“Daj, no, ne začenjaj spet s svojimi fintami,” je rekel, medtem ko ji je sledil po pločniku. “Misliš, da sem zanalašč zamudil?”

“Meni je vseeno,” je rekla Katja. “Najdi si katero drugo, ki te bo celo življenje čakala.”

Ko jo je prijel za ramo, se mu je iztrgala iz rok.

“Pusti me!” se je zadržala. “Ne dotikaj se me, razumeš? Konec je! Če nisem toliko vredna, da prideš pravi čas, ti sploh ni več treba priti.”

“Glej, Katja, oprost. V službi sem imel ...”

“Me čisto nič ne briga. Saj je zmeraj isto.”

Šele takrat je opazila vrtnice, ki jih je Miha držal v rokah. Presenečeno ga je pogledala, potem pa ji je ušel rahel nasmešek.

“Daj to sem,” je rekla in mu iz rok iztrgala šopek, ki ga je Miha leseno držal pred sabo.

“Naj ti bo,” je rekla, potem ko je vdihnila omamni vonj vrtnic. “Recimo, da ti odpustim. Konec koncev nisi zamudil več kot eno uro.”

Nagnila se je proti njemu in ga narahlo poljubila. Miha se je kar topil. Prijel jo je za roko, potem sta skupaj odšla nazaj do avta.

“Nisem si mislil, da boš tako vesela, če bom zamudil,” je rekel in ji odprl vrata. “Obljubim, da bom od zdaj naprej večkrat.”

Katja je opazila, da iz zanke v pentlji visi vizitka. Pridržala jo je pred sabo, potem pa naenkrat izbuljila oči.

“To naj bi bilo smešno?” je vzkliknila in zgroženo pogledala Miha.

“Kaj pa je?”

“*Bolj vroča kot pekel, bolj mokra kot sanje, bolj sladka od kreme pa lepša od žene,*” je na glas prebrala: “*Moji najljubši ljubici, tvoj najdražji Drago.*”

“Kaj?” je zbegano vprašal Miha. “Daj, da vidim,” je rekel in stegnil roko. Ampak prepozno. Katja mu je izmaknila šopek, potem pa ga z njim z vso močjo kresnila po glavi.

“Zdaj vidim, zakaj te nikoli ni pravi čas domov,” je rekla, medtem ko si je brisala razmazano ličilo. “Ne vem, kako je lahko nekdo tak prasec.”

“Čakaj, no,” je rekel Miha. “Saj se ne gre za to.”

Nekaj časa je buljil v tla, potem pa je rekel: "V cvetličarni so pomešali šopke. To je vse."

Ampak Katja je medtem že zdavnaj izginila med reko ljudi, ki so hodili mimo njega. Miha je buljil v vrtnice, ki so bile raztepane po tleh. Potem se je zbegano ozrl okoli sebe. Mimo njega so hodili ljudje in Miha jih je gledal, kot da jih ne bi še nikoli videl. Gledal jih je, kako hodijo drug mimo drugega, poslušajo glasbo po slušalkah in se pogovarjajo po telefonih. Na semaforju gori rdeča luč, avtomobili trobijo, pešci letajo čez cesto. Od stekel se odbija slepeča svetloba in mesto se razblinja v vročini razgretega asfalta. Mihi se naenkrat zazdi, da se mu vse skupaj samo sanja. Stolpnice, pešci, semaforji, vse skupaj ni nič drugega kot samo še ene od njegovih nesmiselnih sanj. Ravno v trenutku, ko se s hrbotom nasloni na pločevino svojega cliota, pa se skozi mestni vrvež zasliši razglašeno razbijanje cerkvenega zvona.

Miha pogleda na uro. Če hoče priti do cvetličarne, preden jo bodo zaprli, je moral iti takoj. Nič drugega mu ni preostalo, kot da poklekne na tla in pobere listek s šefovim posvetilom. Usedel se je za volan, prižgal avto, potem pa zapeljal čez vrtnice, ki so ležale na cesti.

Pet minut pozneje ga je poklical šef.

"Sem že na poti," je rekel Miha in dal v višjo prestavo.

"Si že na poti? Kje pa si bil do zdaj?!" se je iz slušalke zadrl šef. "Madona, saj si imel več kot eno uro časa!"

"Se opravičujem," je ponižno zamomljal Capuder, "ampak v mestu je bila taka gneča, da se še premakniti nisem mogel. Vseeno ste lahko brez skrbi. Stranka bo sigurno navdušena. Takega šopka po mojem še ni dobila."

"Seveda ga ni! In ga tudi ne bo! Do zdaj je že najmanj na Bahamih."

"Aja ..."

"Nič, aja. Misliš, da ne vem, da me zajebavaš?"

"Dajte, no. Menda ja ne mislite resno."

"In zakaj mi nisi povedal, da me je popoldne klicala stranka?"

"Saj res!" je pretreseno zamomljal Miha. Čisto je pozabil, da je sporočilo za tajnico vrgel v smeti.

"Ja, res, ja," je jezno ponovil šef. "Ne vem, zakaj si se sploh javil. Kolikokrat sem ti že rekel, da se nimaš kaj oglašat na Tanjin telefon?"

"Če pa ste mi vi rekli ..."

"Ja, ja. Saj vem. Vsega sem jaz kriv. Tebi se vedno godi krivica," je rekel šef. Zvenel je kot najnesrečnejši človek na svetu. "No, od zdaj naprej si lahko brez skrbi. Nobene krivice ti ne bom več delal. Odpuščen si."

Ko je Miha Capuder prišel domov, je posesal po tleh, odnesel smeti, zagnil zavese in si odpihnil možgane.

*

Naenkrat se je znašel v popolni temi. Nekaj časa se je zbegano oziral okoli sebe, potem pa je v praznini pred sabo zagledal pramen svetlobe. V temi na drugem koncu dolgega hodnika je žarel tanek obris vrat. Miha Capuder se je počasi prikradel do špranje, ki je zevala okoli vrat, potem pa poškilil skozi njo. V slepeči svetlobi je na drugi strani zagledal nešteto pultov in okenc in uradnikov v belih srajcah.

“Kaj je zdaj to,” je nejevoljno zamomljal, potem pa jezno odrinil vrata. Stopil je do prvega uslužbenca in rekel: “Se opravičujem, mi lahko, prosim, poveste, kam sem prišel? Meni ni nič jasno.”

“Seveda,” je rekel uradnik in se profesionalno nasmehnil. “Mi smo podjetje Onstranstvo, d. o. o.” Ponovil je vajo z nasmehom: “Od zdaj bomo mi skrbeli, da bo vaš prehod na oni svet potekal brez zapletov.”

“Kaj?!” je vzkliknil Miha in zgrabil pult pred seboj. Komaj se je obvladal, da ga ni odtrgal. “Pa ne že spet!” je zajechal in se prijel za glavo: “Kaj tega res ne bo nikoli konec? Pa saj to je hujše kot Pekel!”

“Dajte, no,” je odvrnil moški v belem. “Ne vem, zakaj bi bilo naše podjetje kaj slabše od drugih. Je pa res, da nam je ravno zdaj zmanjkalo sob. Ne vem, kje ste se tako dolgo obirali.”

Uradnik je pogledal na uro.

“Pri takih stvareh se splača malo pohiteti,” je rekel in se še enkrat bleščeče nasmehnil. Vse na njem je bilo bleščeče belo. Vse, razen ure. Ura je bila zlata.

“Čas je denar,” je še rekel.

Miha ni nič odgovoril. Buljil je v tla in se trudil obdržati na nogah. Zdaj je bil tudi on že čisto bled. Seveda je to takoj opazil uvidevni uradnik in mu v trenutku priskočil na pomoč.

“Saj ni važno,” je velikodušno rekel in iz predala potegnil polo papirja. “Še vedno vam je na voljo posebna ponudba. Samo tole izpolnite in pošljite na naš naslov. To je vse. Za ostalo bomo poskrbeli mi. V redu?”

Uradnik se je še enkrat nasmehnil. Brezplačno. Potem se je nagnil k svojemu varovancu in mu zaupno prišepnil: “Pa glejte, da ne boste spet zamudili.”



Satyajit Ray (1921–1992) je študiral likovno umetnost na univerzi Rabindranatha Tagoreja v Shantiniketanu, potem pa se je vrnil v rojstno Kolkato. Njegovo veliko zanimanje za film je pripeljalo do ustanovitve Kolkatskega filmskega združenja (1947). Leta 1955 je dokončal prvi film, *Pather Panchali*. Film je dobil več nagrad, med drugim v Cannesu, in potrdil Raya kot režiserja mednarodnega formata. Skupaj s filmoma *Aparajito* (Nepremagljivi) in *Apur Sansar* (Apujev svet) sestavlja trilogijo o Apuju, morda Rayevo najboljšo delo. Posnel je tudi več dokumentarnih filmov, med drugim o Tagoreju, leta 1987 pa je z dokumentarcem *Sukumar Ray* počastil stoletnico rojstva svojega očeta, morda najslavnejšega bengalskega avtorja poezije nesmisla. Britanska zveza filmskih združenj in odbor Moskovskega filmskega festivala sta Satyajita Raya razglasila za enega največjih režiserjev druge polovice 20. stoletja. Leta 1992 je prejel oskarja za življenjsko delo in nagrado Bharat Ratna. Satyajit Ray pa je bil tudi cenjen pisatelj. Leta 1961 je oživil otroško revijo *Sandesh*, ki jo je začel izdajati njegov ded Upendrakishore Ray in pri kateri je pogosto sodeloval njegov oče. Satyajit je v njej objavljaj pesmi, zgodbe in eseje. Izdal je tudi več knjig v bengalščini. Leta 1978 mu je Oxfordska univerza podelila častni doktorat.

Satyajit Ray

Dve zgodbi

Fritz

Potem ko sem celo minuto strmel v Džajanta, si nisem mogel kaj, da ga ne bi vprašal: “Je vse v redu s tabo? Nekam pobit si videti danes.”

Džajanto se je hitro otresel videza rahle zaskrbljenosti, mi naklonil deški nasmeh in rekel: “Ne. Nasprotno, dosti bolje se počutim. Ta kraj je res čudovit.”

“Saj si že bil tukaj. Mar nisi vedel, kako sijajen je?”

“Skoraj sem pozabil,” je zavzdihnil Džajanto. “Zdaj se mi nekateri spomini počasi vračajo. Bungalov je videti čisto tak kot nekoč. Celotnekatere stare kose pohištva prepoznavam, recimo te pletene stole in mize.”

Vstopil je sluga s čajem in piškoti na pladnju. Natočil sem.

“Kdaj si bil nazadnje tu?”

“Pred enaintridesetimi leti. Takrat sem bil star šest let.”

Sedela sva na vrtu hotela v Bundiju. Prišla sva šele tisto jutro. Z Džajantom sva bila stara prijatelja. Nekoč sva hodila v isto šolo in kolidž. Zdaj je on delal v uredništvu nekega

časopisa, jaz pa sem poučeval v šoli. To, da sva imela različni službi, nika-
kor ni vplivalo na najino prijateljstvo. Že nekaj časa sva načrtovala izlet
v Radžastan. Glavna težava je bila, kako ujeti čas, ko bi si lahko oba vzela
prosto. Zdaj se je to končno uresničilo.

Kadar grejo ljudje v Radžastan, grejo večinoma v Džajpur, Udajpur ali
Čitor; Džajanto pa je kar naprej govoril, da bi šla v Bundi. Nič nisem imel
proti, saj sem bral Tagorejevo pesem *Bundijska trdnjava* in sem dobro poz-
nal ime kraja ter čutil ob misli, da ga bom resnično videl, prijetno vznemir-
jenje. V Bundi ni zahajalo veliko ljudi. Vendar to ni pomenilo, da tam ni kaj
dosti videti. Mogoče bi imeli s stališča zgodovinarja Udajpur, Džodhpur in
Čitor res veliko več ponuditi; a kot preprosto lep kraj je bil Bundi odličen.

Kljub temu me je Džajantovo vztrajanje pri Bundiju nekako begalo.
Razlog zanj sem izvedel na vlaku, med vožnjo tja. Džajantov oče, Animesh
Das Gupta, je delal na uradu za arheologijo. Zaradi dela je včasih obiskoval
zgodovinske kraje in tako je Džajanto kot otrok prišel v Bundi. Ko je od-
rasel, si je ves čas želel spet tja, samo da bi videl, kakšen je sodobni Bundi
v primerjavi s podobo, ki jo je imel v glavi.

Hotel je bil res zelo imeniten. Zgrajen je bil v času Britancev, tako da je
moral biti star najmanj sto let. Enonadstropna zgradba je imela poševno
opečno streho. Sobe so imele visoke stropne, od strešnih oken pa so visele
dolge vrvi, s katerimi jih je bilo mogoče odpirati in zapirati. Veranda je
gledala proti vzhodu. Naravnost nasproti je bil ogromen vrt z velikim
številom vrtnic v polnem razcvetu. Za njimi je bilo veliko dreves, ki so bila
očitno domovanje pisane množice domačih ptic. Papige je bilo videti
vsepovsod; in slišati je bilo pave, vendar samo iz ograje.

Mestne znamenitosti sva si že ogledala. Slavna bundijska trdnjava je bila
zgrajena sredi gričev. Tistega dne sva jo od daleč že videla, vendar sva se
sklenila vrniti in si jo pobliže ogledati. Na sodobni čas so spominjali samo
električni drogovi, sicer pa se je zdelo, kot da sva v stari Radžputani. Ulice
so bile tlakovane s kamni, iz hiš so v prvih nadstropjih štrleli balkoni. Nji-
hovo klesano okrasje in lesena vrata so govorila o delu mojstrov obrtnikov.
Težko je bilo verjeti, da živimo v dobi strojev.

Opazil sem, da je postal Džajanto po prihodu v Bundi nekam tih. Morda
so se mu vrnila kaki spomini. Ob obisku kraja, kjer si bil morda kot otrok,
te kaj lahko obide rahla potrlost. Poleg tega je bil Džajanto zagotovo občut-
ljivejši od večine ljudi. To smo vedeli vsi.

Odložil je skodelico na mizo in rekel: "Veš, Šankar, res je prav čudno.
Ko sem bil prvič tukaj, sem po turško sedel na teh stoli. Zdelo se mi je,
kot da sedim na prestolu. Zdaj pa se mi stoli zdijo majhni in čisto navadni.

Tukajšnji salon se mi je takrat zdel preprosto velikanski. Če ne bi spet prišel, bi tisti spomini za zmeraj ostali v moji glavi.”

Odvrnil sem: “Ja, to je popolnoma naravno. Kot otrok je človek majhen, zato se mu vse drugo zdi veliko. Z leti zraste, vse druge reči pa ostanejo enako velike, mar ne?”

Po čaju sva se šla sprehodit po vrtu. Nenadoma je Džajanto obstal in rekel: “Cedra.”

Zastrmel sem se vanj.

“Himalajska cedra. Tu nekje bi morala biti,” je rekel in se nameril proti skrajnemu koncu vrta. Le zakaj je nenadoma pomislil na himalajsko cedro?

Čez nekaj sekund sem zaslišal njegov glas, ki je radostno vzdiknil: “Ja, tukaj je! Natanko tam, kjer je bila!”

“Seveda je tam, kjer je bila,” sem rekel. “Mar naj bi se drevo potikalo naokrog?”

Džajanto je nestrpno zmajal z glavo. “Ne, nisem mislil tako. Mislil sem samo, da je drevo tam, kjer sem mislil, da bi lahko bilo.”

“Ampak zakaj si se kar naenkrat spomnil na to drevo?”

Džajanto je namrščeno strmel v drevesno deblo. Potem je počasi zmajal z glavo in rekel: “Zdaj se spomnim. Nekaj me je pripeljalo do tega drevesa. Tu sem nekaj storil. Neki Evropejec ...”

“Evropejec?”

“Ne, prav ničesar se ne morem spomniti. Spomin je čudna reč ...”

V hotelu so imeli dobrega kuharja. Pozneje zvečer, ko sva sedela za ovalno mizo in večerjala, je Džajanto rekel: “Kuharju, ki so ga imeli takrat, je bilo ime Dilavar. Na levem licu je imel brazgotino in zmerom je imel rdeče oči. Ampak kuhar je bil pa odličen.”

Po večerji, ko sva šla spet v salon, so se začeli Džajantu spomini drug za drugim vračati. Spomnil se je, kje je njegov oče navadno sedel in kadil manilsko cigaro, kje je mama pletla in katere revije so ležale na mizi.

In počasi, po koščkih, se je spomnil vse zgodbe z lutko.

To ni bila običajna lutka, s kakršnimi se igrajo punčke. Džajantu je eden izmed njegovih stricев prinesel iz Švice trideset centimetrov dolgo figuro starega moža, oblečeno v tradicionalno švicarsko nošo. Menda je bila videti čisto kot živa. Čeprav ni bila mehanizirana, je bilo njene ude mogoče upogibati in zvijati. Na obrazu je imela nasmeh, na glavi pa švicarski klobuk, iz katerega je štrlelo rumeno peresce. Njena oblačila so bila brezhibna, posebno v detajlih – pasu, gumbih, žepih, ovratnikih, nogavicah. Celo na čevljih so bile majhne zaponke.

Džajantov stric se je vrnil iz Evrope, malo preden je on s starši odšel v Bundi. Malega starčka je kupil v neki vasi v Švici. Človek, ki mu ga je prodal, mu je šaljivo rekel: "Ime mu je Fritz. Tako ga morate klicati. Na nobeno drugo ime ne sliši."

Džajanto je rekel: "Ko sem bil majhen, sem imel veliko igrač. Starši so mi dali tako rekoč vse, kar sem si zaželel, morda zato, ker sem bil edinec. Ampak odkar sem imel Fritzja, sem na vse druge igrače pozabil. Samo z njim sem se igral. Prišel je čas, ko sem se cele ure samo pogovarjal z njim. Seveda je moral biti najin pogovor enostranski, ampak Fritz je imel na ustnicah tako nenavaden nasmeh in v očeh tak pogled, da se mi je zdelo, kot da razume vsako besedo. Včasih sem se vprašal, ali bi se dejansko pogovarjal z mano, če bi znal govoriti z njim nemško. Zdaj se to sliši kot otroška domišljija, takrat pa je bilo zame vse to zelo resnično. Starši so me svarili, naj ne pretiravam, a nisem nikogar poslušal. V šolo še nisem hodil, zato sem lahko ves čas posvetil Fritzju."

Džajanto je obmolknil. Pogledal sem na uro in ugotovil, da je že pol desetih. Zunaj je bilo vse tiho. Sedela sva v salonu hotela. V sobi je gorela oljna svetilka.

Vprašal sem: "Kaj se je zgodilo z lutko?"

Džajanto je bil še vedno globoko zamišljen. Odgovor na moje vprašanje je prišel tako pozno, da sem že začel misliti, da me sploh ni slišal.

"Vzel sem jo s seboj v Bundi. Tukaj je bila uničena."

"Uničena? Kako?"

Džajanto je zavzdihnil.

"Sedeli smo zunaj na trati in pili čaj. Lutko sem imel ob sebi na travi. Pravzaprav še nisem bil dovolj star, da bi pil čaj, a sem ga na vsak način hotel, in tako se je v nekem trenutku skodelica nagnila in malo vročega čaja mi je kanilo na hlače. Stekel sem se noter preobleč, ko sem se vrnil, pa sem opazil, da je Fritz izginil. Ozrl sem se naokrog in prav kmalu zagledal dva potepuška psa, kako se veselo ruvata zanj, kot bi se šla vlečenje vrvi. Sicer ni čisto razpadel, a njegov obraz je bil zdelan do neprepoznavnosti, oblačila pa raztrgana. Z drugimi besedami, Fritz zame ni več obstajal. Bil je mrtev."

"In potem?" Džajantova zgodba mi je vzbudila zanimanje.

"Kaj pa bi se po tem lahko zgodilo? Pripravil sem mu pogreb, to je vse."

"Kar pomeni?"

"Pokopal sem ga pod tisto himalajsko cedro. Hotel sem mu narediti krsto. Navsezadnje je bil Fritz Evropejec. Pa nisem našel prav ničesar, niti majhne škatle. In nazadnje sem ga pokopal kar tako."

Skrivnost himalajske cedre je bila naposled razrešena.

Spat sva šla okrog desetih. Najina soba je bila velika in postelji skrbno postlani. Ker nisem bil vajen veliko pešačiti, sem bil po dnevnih dejavnostih precej utrujen. Poleg tega je bila postelja zelo udobna. Komaj deset minut po tem, ko sem legel, sem že zaspal.

Malo pozneje me je zbudil rahel zvok. Obrnil sem se na bok in zagledal Džajanta, kako sedi na postelji. Lučka na njegovi nočni omarici je bila prižgana in v njeni svetlobi sem zlahka opazil izraz tesnobe na njegovem obrazu.

Vprašal sem: "Kaj pa je? Se ne počutiš dobro?"

Namesto da bi odgovoril na moje vprašanje, mi je Džajanto sam postavil eno.

"Misliš, da so v tem hotelu kakšne živalce? Mislim take, recimo, kot mačke ali miši?"

"Ne bi me presenetilo, če bi bile. Zakaj?"

"Nekaj mi je šlo čez prsi. To me je zbudilo."

"Podgane in miši navadno pridejo noter skozi odtoke. Še nikoli pa nisem slišal, da bi splezale na posteljo."

"Pravzaprav sem se zdaj že drugič zbudil. Prvič sem slišal nekakšne drsajoče zvoke okrog okna."

"Oh, če je bilo okrog okna, je bila najverjetneje mačka."

"Ja, ampak ..."

Džajanto je bil še vedno sumničav. Rekel sem: "Pa ko si prižgal luč, nisi ničesar videl?"

"Ničesar. Ampak je nisem prižgal takoj, ko sem odprl oči. Če ti povem po pravici, sem bil sprva precej prestrašen. Ko pa sem jo prižgal, ni bilo ničesar videti."

"To se pravi, da mora biti tisto kar koli že, kar je prišlo noter, še vedno v sobi."

"Ja, no ... oboja vrata so zapahnjena od znotraj, tako da ..."

Brž sem vstal in pogledal pod posteljo, za najina kovčka in vsepovsod po sobi. Ničesar nisem našel. Vrata v kopalnico so bila zaprta. Odprl sem jih in hotel začeti iskati še tam, pa me je Džajanto potihem poklical: "Shankar!"

Stopil sem nazaj v sobo. Džajanto je strmel v kapno svoje odeje. Ko me je zagledal, je potegnil del bliže k luči in rekel: "Poglej tole!"

Sklonil sem se nad blago in zagledal na njem drobne rjave okrogle odtise. "No, te bi prav lahko naredila mačka," sem rekel.

Džajanto ni rekel nič. Očitno je bilo, da ga je nekaj globoko vznemirilo. Toda bilo je pol treh zjutraj. Preprosto moral sem se še malo naspati, vedel sem, da bom sicer preveč utrujen. Naslednjega dne sva si nameravala ogledati veliko znamenitosti.

Tako sem zamrmral nekaj pomirjujočih besed – kot na primer, ne skrbi, saj sem tu s tabo, in kdo ve, mogoče so bili pa tisti odtisi na tvoji odeji, še preden si zlezel v posteljo – in spet ugasnil luč ter legel. Niti malo nisem dvomil, da je imel Džajanto samo hude sanje. Vsi tisti spomini iz otroštva so ga očitno vznemirili in to je povzročilo sanje o mački, ki mu je šla čez prsi.

Ostanek noči sem trdno prespal. Če je bilo še kaj motenj, mi Džajanto zanje ni povedal. Toda zjutraj sem videl, da ni dobro spal.

“Nocoj mu moram dati katero od pomirjeval, ki jih imam s sabo,” sem pomislil.

Do devetih sva pozajtrkovala, kot sva načrtovala, in se odpravila proti trdnjavi. Avto je bil že naročen. Ko sva prišla tja, je bila ura skoraj pol desetih.

Spet so se začeli vračati nekateri Džajantovi pozabljeni spomini, čeprav – na srečo – ti niso imeli nič opraviti z njegovo lutko. Ob njegovi mladostni razigranosti sem pravzaprav pomislil, da je nanjo pozabil.

“Lej no – tamle na vratih je tisti slon!” je vzkliknil. “In stolpiči! In tu je postelja iz srebra, pa prestol. Poglej tisto sliko na steni – tudi prejšnjič sem jo videl!”

Toda prej kot v uri je njegovo navdušenje začelo usihati. Sam sem bil tako prevzet, da tega sprva nisem opazil. A ko sem hodil po dvorani in gledal lestence, ki so viseli s stropa, sem se nenadoma zavedel, da Džajanto ne hodi več ob meni. Le kje bi lahko bil?

S seboj sva imela vodnika. “Babu je šel ven na teraso,” mi je povedal.

Stopil sem iz dvorane in našel Džajanta, ki je odsotno stal ob zidu na drugi strani terase. Tudi ko sem prišel in obstal ob njem, še vedno ni opazil moje navzočnosti. Ko sem ga poklical po imenu, se je zdrznil.

“Kaj je vendar s tabo?” sem vprašal. “Zakaj tako čemerno stojiš tukaj, ko pa si na tako lepem kraju? Tega ne prenesem.”

Džajanto je preprosto rekel: “Si si vse ogledal? Če si, bi lahko ...”

Če bi bil sam, bi zagotovo ostal v trdnjavi še nekaj časa. Toda ko sem samo pogledal Džajanta, sem se odločil za vrnitev v hotel.

Po cesti med griči sva se z Džajantom vrnila v mesto. V avtu sva oba sedela zadaj. Ponudil sem mu cigareto, a jo je odklonil. V gibanju njegovih rok sem opazil prikrito vznemirjenje. Zdaj jih je položil ob okno, v naslednjem trenutku v naročje, takoj zatem si je začel gristi nohte. Džajanto je bil po naravi miren. Ta čudni nemir v njem mi je vzbujal skrb.

Po kakih desetih minutah nisem več vzdržal.

“Mogoče bi pomagalo, če bi mi povedal, kaj te muči,” sem rekel. Džajanto je zmajal z glavo.

“Nima smisla, da ti pripovedujem, saj mi ne boš verjel.”

“No, ja, pa tudi če ti ne bom verjel, se lahko vsaj pogovorim s tabo o zadevi, mar ne?”

“Sinoči je v najino sobo prišel Fritz. Tisti mali madeži na moji odeji so bili odtisi njegovih stopal.”

Ob tem nisem mogel storiti dosti drugega kot to, da sem ga zgrabil za ramena in ga stresel. Kako bi lahko razumno govoril s človekom, ki ga obseda tako absurdna ideja?

“Saj videl nisi ničesar, kajne?” sem nazadnje rekel.

“Ne. Sem pa razločno čutil, da ima tisto, kar hodi po mojih prsih, dve nogi, ne štirih.”

Ko sva pri hotelu izstopila iz avta, sem sklenil, da mora Džajanto dobiti kak napitek za živce ali kaj takega. Pomirjevalo mogoče ne bi bilo dovolj. Nisem mogel dopustiti, da bi bil sedemintridesetleten moški tako vznemirjen zaradi preprostega spomina iz otroštva.

Ko sva prišla do sobe, sem rekel Džajantu: “Ura je skoraj dvanajst. Ne bi morala pomisliti na kopel?”

“Pojdi najprej ti,” je rekel Džajanto in se vrgel na posteljo.

V kadi sem se nečesa domislil. Morda je bila to edina možnost, kako spraviti Džajanta spet v normalno stanje.

Če je nekdo pred tridesetimi leti nekje zakopal lutko in če je natančno vedel, kje, bi bilo mogoče tam odkopati zemljo. Brez dvoma je večji del lutke že razpadel, verjetno pa bi našla nekaj malenkosti, posebno če so bile iz kovine, kot na primer zaponka na pasu ali medeninasti gumbi na jopiču. Če bi lahko Džajantu dejansko pokazal, da je to vse, kar je ostalo od njegove ljubljene lutke, bi se bil morda sposoben otresti svojih čudaških idej; v nasprotnem primeru je bilo možno, da bo imel vsako noč čudne sanje in bo govoril, da mu Fritz hodi po prsih. Če bi pustil, da bi se take reči nadaljevale, bi se mu lahko do kraja zmešalo.

Sprva se je zdelo, da je Džajantu moja zamisel všeč. Čez nekaj trenutkov pa je rekel: “Kdo pa bo kopal? Kje bova našla lopato?”

Zasmejal sem se: “Če je tu vrt, mora biti tudi vrtnar. In to bi pomenilo, da je tudi lopata. Če mu ponudiva majhno napitnino, prav nič ne dvomim, da se ne bo branil odkopati malo zemlje ob drevesnem deblu tam na koncu trate.”

Džajanto ideje ni takoj sprejel in jaz nisem nič več rekel. Po kratkem pregovarjanju se je šel okopat. Pri kosilu ni pojedel nič razen nekaj čapatijev z mesnim karijem, čeprav sem vedel, da sicer prav rad je.

Po kosilu sva šla in sedla na pletena stola na verandi, ki je gledala na vrt. V hotelu menda ni bilo nikogar drugega. V tišini tistega popoldneva je bilo

nekaj srhljivega. Edino, kar sva slišala, so bili zvoki nekaj opic, ki so sedele na ognjenem drevesu onstran tlakovane poti.

Okoli treh popoldne sva zagledala moškega, ki je prišel na vrt z zalivalco v roki. Bil je star mož. Imel je čisto bele lase, brke in zalizce.

“Ga boš ti prosil ali naj ga jaz?”

Ob tem Džajantovem vprašanju sem pomirjujoče dvignil roko in stopil naravnost k vrtnarju. Ko sem ga nagovoril, me je precej sumničavo pogledal. Očitno ga še nikoli nihče ni prosil česa takega. “Zakaj, babu?” je vprašal. Prijateljsko sem mu položil roko na ramo in rekel: “Ne belite si glave z razlogom. Dal vam bom pet rupij. Prosim vas, storite, kot vam bova naročila.”

Omehčal se je, celo tako zelo, da je pozdrav z dvignjeno roko pospremil še s širokim nasmehom.

Pomignil sem Džajantu, ki je še vedno sedel na verandi. Vstal je in se napotil proti meni. Ko je prišel bliže, sem videl, da je v obraz čisto bled.

Res sem upal, da bova našla vsaj kak del lutke.

Vrtnar je šel medtem po lopato. Potem smo se vsi trije odpravili proti himalajski cedri.

Džajanto je pokazal zemljo kak meter od drevesnega debela in rekel: “Tukaj.”

“Si prepričan?” sem ga vprašal.

Džajanto je molče prikimal.

“Kako globoko si skopal?”

“Najmanj dvajset centimetrov.”

Vrtnar je začel kopati. Možak je imel smisel za humor. Ko je dvignil lopato, je vprašal, ali je pod zemljo skrit zaklad, in če je, ali ga bova pripravljena deliti z njim. Ob tem sem se moral nasmejati, na Džajantovem obrazu pa ni bilo niti najmanjšega znamenja, da bi se zabaval. Bil je oktober in v Bundiju nikakor ni bilo toplo. Vendar je bil ovratnik njegove srajce moker od potu. Ne da bi trenil, je strmel v tla. Vrtnar je kopal naprej. Zakaj ni bilo nobenega sledu o lutki?

Pav je raskavo zavreščal in za trenutek sem obrnil glavo, in prav v tistem trenutku je Džajanto čudno kriknil. Brž sem ga pogledal. Oči so mu skoraj izstopile. Dvignil je desno roko in z vidno tresočim se prstom pokazal v luknjo v tleh.

Potem je z glasom, ki je bil hripav od strahu, vprašal: “Kaj ... kaj je to?”

Vrtnarju je lopata zdrsnila iz roke. Tudi jaz sem bolščal v zemljo z odprtimi usti od groze, osuplosti in nejevere.

Pri naših nogah, pokrito s prahom, je plosko na hrbtu ležalo majhno, trideset centimetrov dolgo, čisto belo, popolno človeško okostje.

Khagam

Večerjala sva ob svetlobi petrolejke. Ravno ko sem si vzel malo jajca s karijem, je Lachman, kuhar in oskrbnik gostišča, vprašal: "Ne bosta šla obiskat Imli Babe?"

Moral sem mu povedati, da ker nama ime Imli Baba ni znano, doslej nisva razmišljala o obisku pri njem. Lachman je rekel, da naju bo voznik džipa gozdarske službe, ki sva ga najela za ogled, odpeljal k Babi, če mu rečeva. Njegova kočja je v gozdu in njena okolica je prav slikovita. Očitno je bilo, da Baba kot svet mož uživa veliko spoštovanje; pomembni ljudje iz vse Indije so se mu prihajali klanjat in ga prosit za blagoslov. Najbolj pa je moja radovednost vzbudila informacija, da ima Baba za domačo ljubljenko kraljevsko kobro, ki živi v votlini nedaleč od njegove kočje in prihaja vsak večer k njemu pit kozje mleko.

Dhurdžati Babu je na to pripomnil, da po deželi mrgoli sleparskih svetih mož. Čim bolj se na zahodu širijo znanstvena spoznanja, tem bolj se naši ljudje obračajo k vraževerju. "Položaj je brezupen. Kar naježim se, če samo pomislim na to."

Ko je nehal govoriti, je pograbil muhalnik in z nezmotljivim udarcem treščil po komarju, ki je ravno sedel na mizo. Dhurdžati Babu je bil majhen, bledikav mož v poznih štiridesetih, ostrih potez in sivih oči. Spoznala sva se v gostišču v Bharatpurju; tam sem se ustavil med potjo v Agro, od koder sem nameraval naprej v Džajpur k starejšemu bratu, pri katerem naj bi preživel štirinajst dni počitnic. Ker sta bila tako turistični bungalov kot tudi hotel polna, sem se moral umakniti v gostišče v gozdu. Saj ne, da bi mi bilo zaradi tega žal; življenje sredi gozda ponuja mirno udobje in hkrati neko posebno draž.

Dhurdžati Babu je prišel en dan pred mano. Skupaj sva najela džip za ogled. Prejšnji dan sva si šla v Deeg petintrideset kilometrov vzhodno od tod ogledat trdnjavo in palačo. Tisto jutro sva videla trdnjavo v Bharatpurju, popoldne pa ptičji rezervat Keoladeo, ki je res nekaj posebnega. To je enajstkilometrsko območje mokrišča, posuto z majcenimi otočki, kamor so prišle nenavadne ptice iz daljnih koticov zemeljske oble in se tam naselile. Jaz sem bil zatopljen v opazovanje ptic, Dhurdžati Babu pa je godrnjal in se zaman trudil odgnati drobne žuželke, ki so brenčale okrog naju. Te zverinice imajo navado, da ti sedajo na obraz, vendar so tako majhne, da se večina ljudi zlahka ne zmeni zanje. Ampak ne Dhurdžati Babu.

Do pol devetih sva povečerjala in sva že sedela na pletenih stoli na terasi ter občudovala lepoto gozda v mesečini. "Sveti mož, ki ga je omenil sluga," sem rekel, "kaj ko bi ga šla pogledat?"

Dhurdžati Babu je odfrcnil cigareto proti evkaliptovemu drevesu in rekel: "Kraljevske kobre ni mogoče udomačiti. O kačah veliko vem. Fantovska leta sem preživel v Džalpajguriju in z lastnimi rokami ubil mnogo kač. Kraljevska kobra je najnevarnejša, najbolj ubijalska kača, kar jih je. Zgodbo o svetem možu, ki jo hrani s kozjim mlekom, bi morala jemati malo z rezervo."

"Jutri zjutraj greva gledat trdnjavo v Bajanu. Popoldne pa nimava kaj početi," sem rekel.

"Se mi zdi, da imaš veliko zaupanja v svete može?"

Čutil sem, da je vprašanje zbadljivo. Vendar sem odgovoril mirno.

"To ni vprašanje zaupanja, ker nisem imel s svetimi možmi še nikoli nič opraviti. Ne bom pa tajil, da mi ta vzbuja malo radovednosti."

"Tudi jaz sem bil nekoč radoveden, ampak po izkušnji, ki sem jo doživel z enim ..."

Izkazalo se je, da ima Dhurdžati Babu visok krvni tlak. Neki stric ga je prepričal, naj poskusi zdravilo, ki ga je predpisoval neki sveti mož. Dhurdžati Babu je to storil in posledica so bile hude bolečine v želodcu. Zato mu je krvni tlak še bolj poskočil. Odtlej je na devetdeset odstotkov indijskih svetih mož gledal kot na sleparje.

Ta alergija se mi je zdela kar zabavna in rekel sem, samo da bi ga dražil: "Si rekel, da kraljevske kobre ni mogoče udomačiti; prepričan sem, da je navadni ljudje, kot sva midva, ne bi mogli, sem pa slišal za sadhuje gori v Himalaji, ki živijo v jamah s tigri."

"Lahko da si to slišal, ampak ali si to tudi na lastne oči videl?"

Moral sem priznati, da nisem.

"In nikoli ne boš," je rekel Dhurdžati Babu. "To je dežela za lase privlečenih zgodb. Kar naprej poslušaj o nenavadnih dogodkih, sam pa nikoli nobenega ne vidiš. Poglej naši Ramajano in Mahabharato. Pravijo, da je to zgodovina, pa v resnici ni nič drugega kot sveženj neumnosti. Deseteroglavi Ravana, opičji bog Hanuman, ki s plamenom na koncu repa zažge celo mesto, Bhimov apetit, Ghatotkača, Hidimba, leteča kočija Pušpak, Kumbhakarna – si lahko predstavljaš kaj bolj absurdnega od vsega tega? In epa sta tudi polna sleparskih svetih mož. Tam se je vse skupaj začelo. In vendar vsi – celo izobraženci – verjamejo tem zgodbam."

Kljub zadržkov Dhurdžati Babu sva naslednjega dne po obisku trdnjave v Bajanu kosila v gostišču, nekaj ur počivala, potem pa malo po četrti prišla do puščavniškega bivališča svetega moža. Dhurdžati Babu izletu ni nasprotoval. Mogoče je Baba tudi v njem vzbudil malo radovednosti. Koča je bila na jasi v gozdu pod ogromno tamarindo; prav zato so domačini

svetega moža klicali Imli Baba, saj beseda imli v hindiju pomeni tamarindo. Njegovega pravega imena niso poznali.

Baba je sedel na medvedji koži v koči iz listov datljeve palme, ob njem pa je bil mlad učenec. Nemogoče je bilo uganiti, koliko je Baba star. Do sončnega zahoda je bilo še približno uro, vendar je bilo v koči zaradi strehe iz gostega listja zelo temno. Pred Babo, ki je imel v roki pipo z gandžo, je gorel ogenj. V njegovi svetlobi sva videla vrv za perilo, ki je bila napeta ob steni koče, na njej pa so viseli brisača, opasnik in kak ducat slečenih kačjih kož.

Dhurdžati Babu mi je zašepetal na uho: "Nič ne okolišiva; vprašaj ga, kdaj pride kača jest."

"Vidva bi rada videla Balkišena?" je vprašal Baba, kot da nama bere misli, in se smehljaj izza pipe. Voznik džipa, Dindajal, nama je malo prej povedal, da je kači ime Balkišen. Povedala sva Babi, da sva slišala za njegovo udomačeno kačo in da bi zelo rada videla, kako pije mleko. Bi bila kakšna možnost, da bi se najina želja izpolnila?

Imli Baba je žalostno zmajal z glavo. Rekel je, da Balkišen praviloma pride vsak večer na njegov klic in da je tudi pred dvema dnevoma še prišel. Od prejšnjega dne pa se slabo počuti. "Danes je dan polne lune," je rekel Baba, "zato ga ne bo. Gotovo pa bo spet prišel jutri zvečer."

Da so tudi kače lahko nerazpoložene, mi je bilo novo. Ampak saj res, zakaj pa ne? Navsezadnje je bila ta kača krotka. Mar ne obstajajo tudi bolnišnice za pse, konje in krave?

Babov učenec nama je povedal še nekaj novega: medtem ko je bila kača bolna, so v njeno luknjo prišle rdeče mravlje in jo gnjavile. Baba jih je uničil z urokom. Dhurdžati Babu me je ob tem postrani pogledal. Zapičil sem oči v Babo. Z zafranasto haljo, dolgimi, spletenimi lasmi, železnimi uhani, ogrlicami iz zrn rudrakše in bakrenimi amuleti ni bil prav nič drugačen od množice drugih svetih mož. In vendar v motni svetlobi mraka nisem mogel odtrgati oči od njega.

Učenec je videl, kako stojiva tam, in prinesel dve podlogi iz trstike ter ju položil na tla pred Babo. Ampak kakšen smisel bi imelo sesti, če ni bilo upanja, da bova videla udomačeno kačo? Če bi se zamudila, bi se potem vozila skozi gozd v temi; vedela pa sva, da so v njem divje živali, saj sva tja grede videla črede srnjadi. Zato sva sklenila, da greva. Priklonila sva se Babi in on je v odgovor pokimal, ne da bi vzel pipo iz ust. Potem sva se odpravila proti džipu, ki je bil parkiran na cesti kakih dvesto metrov stran. Še malo prej je bilo vse naokrog živo od zvokov ptic, ki so prihajale domov počivat. Zdaj je bilo vse tiho.

Ko sva naredila nekaj korakov, je Dhurdžati Babu nenadoma rekel: "Lahko bi vsaj vprašala, kje je luknja, v kateri živi kača."

Rekel sem: "Tega nama pa ni treba spraševatu Babe; najin voznik Dindajal je rekel, da je videl luknjo."

"Saj res."

Šla sva do avta po Dindajala in pokazal nama je pot. Namesto proti koči smo ob mandljevem drevesu zavili na ozko stezo in prišli do nekega grma. Kamenje in kršje okrog njega je dajalo vedeti, da je bila tu nekoč nekakšna zgradba. Dindajal je rekel, da je luknja tik za grmom. V pojemajoči svetlobi jo je bilo komaj videti, zato je Dhurdžati Babu potegnil iz žepa majhno baterijsko svetilko. Ko je njena svetloba padla na grm, sva zagledala luknjo. Ampak kaj pa kača? Je bilo verjetno, da bo prilezla ven samo zato, da jo bosta videla dva radovedna obiskovalca? Če sem čisto iskren, bi jo z veseljem opazoval, ko bi jo Baba hranil, da bi jo zdaj videl priti iz luknje, si pa nisem prav nič želel. Mojega sopotnika pa je bila očitno sama radovednost. Ko žarek baterije ni dosegel učinka, je začel obmetavati grm z grudami zemlje.

Videl sem, da gre stvar predaleč, in rekel: "Kaj je zdaj to? Očitno si se odločil zbežati kačo ven, čeprav najprej sploh nisi verjel, da obstaja."

Kepa zemlje je z zamolklim udarcem pristala na grmu in pomečkala trnovo goščavo. Dhurdžati Babu je svetil naravnost proti luknji. Nekaj sekund je bilo vse tiho, le osamljen čriček je ravno začel čirikati. Potem pa se je temu pritaknil še en zvok; suho, tiho žvižganje nedoločljive višine. Nato še šumot listja in svetilka je razkrila nekaj črnega in bleščečega, kar je počasi pripolzelo iz luknje.

Listi grma so se zganili in se razmaknili in v naslednjem trenutku se je prikazala kačja glava. Svetloba je pokazala njene lesketajoče se oči in razcepljeni jezik, ki je švigal iz ust in nazaj noter. Dindajal naju je že nekaj časa rotill, naj se vrnemo k džipu; zdaj je rekel: "Pustite jo, gospod. Videli ste jo, zdaj pa pojdimo nazaj."

Kačje oči so bile prilepljene na nas, morda zaradi svetlobe, ki je bleščala vanje. Veliko kač sem že videl, ampak še nikoli kraljevske kobre tako od blizu. In še nikoli nisem slišal, da kraljevska kobra ne bi poskusila napasti vsiljivcev.

Nenadoma je svetloba baterije zatrepetala in šinila stran od kače. In na tisto, kar se je zgodilo potem, nikakor nisem bil pripravljen. Dhurdžati Babu je urno pobral kamen in ga z vso silo zalučal v kačo. Potem je takoj drugega za drugim sprožil še dva taka izstrelka. Nenadoma me je obšla strašna slutnja in kriknil sem: "Zakaj, zaboga, si storil to, Dhurdžati Babu?"

Mož je sopihajoč zmagoslavno zavpil: "To je konec vsaj enega zlobnega plazilca!"

Dindajal je odprtih ust strmel v grm. Vzel sem Dhurdžati Babuju baterijo iz roke in posvetil proti luknji. Zagledal sem del kačjega telesa brez znakov življenja. Listi okrog njega so bili poškopljani s krvjo.

Sploh se nisem zavedal, da sta medtem prišla Imli Baba in njegov učenec in obstala tik za nami. Prvi se je obrnil Dhurdžati Babu, potem sem se obrnil tudi jaz in zagledal Babo, ki je stal tam s palico v roki, tri ali štiri metre za nami. Oči je strmo upiral v Dhurdžati Babuja. Ne znam opisati, kakšen pogled je bil to. Samo to lahko rečem, da nisem še nikoli v nobenih očeh videl take mešanice presenečenja, jeze in sovraštva.

Potem je Baba dvignil desno roko proti Dhurdžati Babuju. Kazalec se je izprožil proti njemu. Prvič sem opazil, da so Babovi nohti dolgi skoraj tri centimetre. Na koga me je spominjal? Ja, na neko postavo na sliki Ravija Varma, ki sem jo videl kot otrok na uokvirjeni reprodukciji v hiši svojega strica. To je bila podoba modreca Durbaša, ko preklinja nesrečno Šakuntalo. Tudi on je imel enako dvignjeno roko in enak izraz v očeh.

Toda Imli Baba ni nič rekel o kakem prekletstvu. S svojim globokim glasom je v hindiju rekel samo: "En Balkišen je odšel; na njegovo mesto bo prišel drug. Balkišen je nesmrten ..."

Dhurdžati Babu si je obrisal roke v robec, se obrnil k meni in rekel: "Gremo." Babov učenec je dvignil mrtvo kačo s tal in odšel, verjetno uredit njen sežig. Ob kačini dolžini mi je vzelo sapo; niti sanjalo se mi ni, da so kraljevske kobre lahko tako dolge. Imli Baba se je počasi odpravil proti koči. Mi trije smo se vrnili k džipu.

Med vožnjo nazaj je bil Dhurdžati Babu mrk in molčeč. Vprašal sem ga, zakaj je moral ubiti kačo, čeprav mu ni nič storila. Mislil sem, da bo spet izbruhnil in grmel proti kačam in Babam. Pa me je samo vprašal nekaj, kar ni imelo na prvi pogled nobene zveze z dogodkom.

"Veš, kdo je bil Khagam?"

Khagam? Ime mi je zvenelo znano, vendar se nisem mogel spomniti, kje sem ga slišal. Dhurdžati Babu ga je še dvakrat ali trikrat zamrmral, potem pa se pogreznil v molk.

Ko smo prišli do gostišča, je bila ura pol sedmih. Misli so mi spet in spet uhajale nazaj k Imli Babi, ko je strmel v Dhurdžati Babuja in s prstom kazal nanj. Nisem vedel, zakaj se je moj sopotnik tako obnašal. Imel pa sem občutek, da smo bili priča koncu dogodka, torej se ni imelo smisla vznemirjati zaradi njega. Baba je sam rekel, da je Balkišen nesmrten. V džunglah Bharatpurja so morale biti še druge kraljevske kobre. Prepričan sem bil, da bodo Babovi učenci kmalu katero ujeli.

Lachman je za večerjo pripravil piščančji kari, dal in čapatije. Po celodnevem ogledovanju je človek lahko sestradan in ugotovil sem, da jem dvakrat več kot doma. Dhurdžati Babu, ki je bil sicer majhen, je bil navdušen jedec; tokrat pa očitno ni imel teka. Vprašal sem ga, ali se slabo počuti. Ni mi odgovoril. Potem sem ga vprašal: "Imaš slabo vest, ker si ubil kačo?"

Dhurdžati Babu je strmel v petrolejko. Kar je rekel, ni bil odgovor na moje vprašanje. "Kača je žvižgala," je rekel s tihim, šibkim glasom. "Kača je žvižgala ..."

Smehljaje se, sem rekel: "Žvižgala ali sikala?"

Dhurdžati Babu se ni obrnil od svetlobe. "Sikala, ja," je rekel. "Ko kača sika, kača govori ... ja,

*Ko kača sika, kača govori,
to vem, to vem ..."*

Dhurdžati Babu je obmolknil in še sam izpustil nekaj sikajočih zvokov. Potem je spet začel recitirati in pozibavati glavo v ritmu.

*"Ko kača sika, kača govori,
to vem, to vem.
Ko kača poljubi, kača umori,
to vem, to vem ..."*

Kaj je to? Kozje mleko?"

Vprašanje se je nanašalo na puding na krožniku pred njim.

Lachman je preslišal "kozje" in odgovoril: "Ja, gospod, iz mleka je in iz jajc."

Dhurdžati Babu je bil po naravi muhast, toda tistega dne je šlo njegovo vedenje čez vse meje. Mogoče se je sam tega zavedal, saj se je očitno trudil imeti v oblasti. "Zadnjih nekaj dni sem bil predolgo na soncu," je rekel. "Od jutri naprej moram biti zmernejši."

Noč je bila opazno hladnejša kot običajno, zato nisem sedel na teraso, ampak sem šel v spalnico in začel pospravljati kovček. Naslednji večer sem nameraval na vlak. Sredi noči naj bi v Savaj-Madhopurju prestopil in prispel v Džajpur ob petih zjutraj.

Tak je bil vsaj moj načrt, vendar se ni uresničil. Starejšemu bratu sem moral s telegramom sporočiti, da bom prišel dan pozneje. Zakaj je bilo to potrebno, bo jasno iz tega, kar bom zdaj povedal. Poskusil bom opisati vse kolikor mogoče jasno in natančno. Ne pričakujem, da mi boste vsi verjeli,

a dokaz še vedno leži na tleh petdeset metrov od Babove koče. Mrzla zona me spreleti, če samo pomislim nanj, zato ni presenetljivo, da ga nisem zmogel pobrati in prinesti, da bi potrdil mojo zgodbo. Naj zdaj napišem, kaj se je zgodilo.

Ravno sem si pripravil kovček, privil stenj na petrolejki in oblekel pižamo, ko je nekdo potrkal na vrata na vzhodni strani sobe. Za tistimi vrati je bila soba Dhurdžati Babuja.

Takoj ko sem odprl vrata, mi je rekel z raskavim, šepetavim glasom: "Imaš kak Flit ali kaj podobnega, kar odganja komarje?"

Vprašal sem: "Kje si pa našel komarje? Kaj na tvojih oknih ni mrež?"

"Ja, so."

"No, torej?"

"Kljub temu me nekaj grize."

"Kako pa to veš?"

"Na koži se pozna."

Pri vratih je bilo temno, zato nisem mogel dobro videti njegovega obraza. Rekel sem: "Stopi v mojo sobo. Da pogledam, kakšni piki so."

Dhurdžati Babu je stopil v mojo sobo. Dvignil sem svetilko in takoj videl lise. Bile so sivkaste, rombaste oblike. Česa takega nisem še nikoli videl, in kar sem videl, mi ni bilo všeč. "Najbrž si se nalezel kakšne čudne bolezni," sem rekel. "Seveda je lahko tudi alergija. Takoj zjutraj morava poiskati zdravnika. Poskusi zaspati in se ne meni za te lise. Ne verjamem, da so jih povzročile žuželke. So boleče?"

"Ne."

"Potem pa ne skrbi. Pojdi nazaj spat."

Odšel je. Zaprl sem vrata, zlezal v posteljo in smuknil pod odejo. Navažen sem v postelji pred spanjem brati, vendar to ob svetlobi petrolejke ni bilo mogoče. Saj ne, da bi potreboval branje. Vedel sem, da bom po vseh dnevnih naporih zaspal v desetih minutah po tem, ko bom položil glavo na blazino.

Ampak tisto noč mi to ni bilo namenjeno. Ravno ko bi že skoraj zadremal, je pripeljal neki avto, kmalu so se zaslišali angleški glasovi in pasji lajež. Očitno tuji turisti. Po ostri graji je pes nehal lajati. Kmalu je bilo spet vse tiho, razen čričkov. Ne, ne samo čričkov; moj sosed je še vedno bedel in hodil naokrog. In vendar sem skozi špranjo pod vrati videl, da je luč bodisi ugasnjena ali pa prestavljena v kopalnico. Le zakaj bi človek hodil okoli v temi?

Tedaj sem prvič posumil, da ni samo muhast. Poznal sem ga šele dva dni. Ničesar nisem vedel o njem razen tistega, kar mi je povedal sam. Pa

vendar, če sem čisto pošten, nisem do pred nekaj urami videl pri njem nikakršnega znaka o čem, kar bi lahko imenoval blaznost. Njegove opazke med ogledovanjem utrdb v Bajanu in Deegu so dajale vedeti, da je precej doma v zgodovini. In ne samo to: kar dosti je vedel tudi o umetnosti in poznavalsko je govoril o delu hindujskih in muslimanskih arhitektov v radžastanskih palačah. Ne – mož je bil očitno bolan. Zjutraj bi morala poiskati zdravnika.

Svetleča se številčnica na moji uri je kazala tri četrt na enajst. Spet je potrkalo na vrata na vzhodni strani. Tokrat sem se oglasil iz postelje.

“Kaj je, Dhurdžati Babu?”

“S-s-s-s-”

“Kaj?”

“S-s-s-s-”

Jasno mi je bilo, da ima težave z govorom. V lepo kašo sem se spravil. Še enkrat sem zaklical: “Razločno mi povej, kaj je narobe.”

“S-s-s-s-”

Moral sem zlesti iz postelje. Ko sem odprl vrata, je prišel na dan s tako bedastim vprašanjem, da me je res ujezilo.

“S-s-se s-s-sikati piše z enim s?”

Nisem se trudil skriti slabe volje.

“Samo zato si potrkal sredi noči, da bi me to vprašal?”

“S-s-samo z enim s,” je ponovil.

“Menda ja. Nobena angleška beseda se ne začne z dvema s-jema.”

“Ja, s-s-saj. Kaj pa preklets-s-stvo?”

“Tudi tam je en s.”

“Hvala. Dobro s-s-spi.”

Revež se mi je zasmilil. Rekel sem: “Lahko ti dam uspavalno tableto. Bi jo hotel?”

“Oh, ne. S-s-saj kar dobro s-s-spim. Ampak ko je s-s-sinoči s-s-sonce zahajalo –”

Skočil sem mu v besedo. “Imaš težave z jezikom? Zakaj jecljaš? Daj mi za trenutek baterijo.”

Šel sem za Dhurdžati Babujem v njegovo sobo. Baterija je bila na toaletni mizici. Posvetil sem mu v obraz in on je iztegnil jezik.

Nobenega dvoma ni bilo, da je z njim nekaj narobe. Čezenj je po vsej dolžini tekla tanka rdeča črta.

“Te nič ne boli?”

“Ne. Ne boli.”

Nisem si znal predstavljati, kaj je narobe z njim.

Zdaj so mi oči obstale na njegovi postelji. Očitno je bilo, da sploh še ni legel vanjo. Zato sem ga strogo prijel. Rekel sem: "Hočem videti, da se spraviš v posteljo, preden grem. In lepo te prosim, ne trkaj več na moja vrata. Vem, da jutri na vlaku ne bom nič spal, zato bi si to noč rad dobro odpočil."

Toda mož ni kazal nobenega namena, da bi šel spat. Svetilko je imel v kopalnici, zato je bila soba v poltemi. Zunaj je sijala polna luna. Mesečina je lila skozi severno okno in padala na tla. V mehkem odsevu s poda sem videl Dhurdžati Babuja. Stal je tam v pižami in zdaj pa zdaj poskusil zažvižgati skozi priprte ustnice. Ko sem šel iz svoje sobe, sem vzel odejo s postelje in se ovil vanjo, Dhurdžati Babu pa ni imel na sebi ničesar toplega. Če bi se prehladil, bi ga težko pustil samega in odpotoval. Navsezadnje sva bila oba daleč od doma; če je bil eden v težavah, ne bi bilo prav, da bi ga drugi pustil na cedilu in kar šel.

Še enkrat sem mu rekel, naj gre v posteljo. Ko sem videl, da ne bo šel, sem se zavedel, da bom moral uporabiti silo. Če se nikakor ni nehal obnašati kot otrok, nisem imel druge izbire kot ravnati kot strogi starejši.

Toda v trenutku, ko sem se dotaknil njegove roke, sem odskočil, kot bi me stresla elektrika.

Telo Dhurdžati Babuja je bilo mrzlo kot led. Nisem si mogel predstavljati, da je lahko telo živega človeka tako mrzlo.

Mogoče mu je moj odziv priklical nasmešek na ustnice. Gledal me je in ob njegovih sivih očeh so bile zdaj gubice, kot da ga zabava. Z raskavim glasom sem ga vprašal: "Pa kaj je s tabo?"

Dhurdžati Babu je strmel vame še celo minuto. Opazil sem, da ni ves ta čas niti enkrat zamežikal. Opazil sem tudi, da je sem ter tja iztegnil jezik iz ust. Potem je stišal glas v šepet in rekel: "Baba me kliče – 'Balkišen!' ... Slišim ga, kako kliče." Tedaj so mu kolena klecnila in spustil se je na tla. Plosko je legel na prsi in se začel po komolcih vleči nazaj, dokler ni izginil v temo pod posteljo.

Bil sem ves moker od mrzlega potu in tresel sem se po vseh udih. S težavo sem se obdržal na nogah. Zdaj nisem bil več v skrbeh zanj. Čutil sem samo še mešanico groze in nejevere.

Vrnil sem se v svojo sobo, zaprl vrata in jih zapahnil. Potem sem zlezal nazaj v posteljo in se od glave do pet pokril z odejo. Čez nekaj časa je drget ponehal in lahko sem malo jasneje mislil. Poskušal sem ugotoviti, kako je z zadevo in kaj pomeni tisto, kar sem videl na lastne oči. Dhurdžati Babu je z metanjem kamenja ubil udomačeno kobro Imli Babe. Takoj po tem je Imli Baba s prstom pokazal na Dhurdžati Babuja in rekel: "En Balkišen je

odšel; na njegovo mesto bo prišel drug.” Vprašanje je bilo: je drugi Balkišen kača ali človek?

Ali človek, spremenjen v kačo?

Kaj so tiste rombaste lise na koži Dhurdžati Babuja?

Kaj je tista rdeča črta na njegovem jeziku?

Ali pomeni, da se mu bo jezik razcepil?

Zakaj je tako mrzel na dotik?

Zakaj se je splazil pod posteljo?

Nenadoma me je nekaj preblisnilo. Dhurdžati Babu me je vprašal po Khagamu. Ime mi je zvenelo znano, vendar takrat nisem prav vedel, od kod. Zdaj sem se spomnil. Bilo je iz zgodbe v Mahabharati, ki sem jo bral, ko sem bil fantič. Khagam je bilo ime nekemu modrecu. Njegovo prekletstvo je spremenilo njegovega prijatelja v kačo. Khagam – kača – prekletstvo – vse se je ujemalo. Toda tisti prijatelj se je spremenil v nenevarno, nestrupeno kačo, ta človek pa ... Spet je nekdo potrkal na vrata. Tokrat čisto pri tleh. Enkrat, dvakrat, trikrat ... Nisem se ganil iz postelje. Nisem nameraval več odpreti tistih vrat. Ne več.

Trkanje je prenehalo. Zadrževal sem dih in čakal. Zdaj je bilo slišati sikajoč zvok, ki se je odmikal od vrat.

Potem je bilo vse tiho, le moje srce je razbijalo.

Kakšen zvok pa je bil to? Cviljenje. Ne, nekaj med cviljenjem in vreščanjem. Vedel sem, da so v bungalovu podgane. Že prvo noč sem videl eno v svoji sobi. Povedal sem Lachmanu in iz shrambe je prinesel past s podgano in mi jo pokazal. “Ne samo podgane, gospod; tudi krti so.”

Vreščanje je potihnilo. Spet je nastopila tišina. Minute so tekale. Pogledal sem na uro. Tri četrt na eno. Spanec je izginil. Skozi okno sem v mesečini videl drevesa. Luna je bila zdaj nad glavo.

Slišal sem, kako so se odprla neka vrata. Bila so vrata sobe Dhurdžati Babuja, ki so vodila na verando. Ta vrata so bila na isti strani kot moje okno. Vrsta dreves je bila šest ali sedem metrov od roba verande.

Zdaj je bil Dhurdžati Babu na verandi. Kam se je namenil? Kaj namerava? Nepremično sem strmel v okno.

Sikanje je postajalo glasnejše. Zdaj je bilo tik pred mojim oknom. Hvala bogu, da je bila na oknu mreža!

Nekaj je plezalo po steni proti oknu. Za mrežo se je pojavila glava. V medli svetlobi luči se je svetilo dvojje okroglih očesc in nepremično strmel vame.

Strmelo je kako minuto; potem se je zaslišalo pasje lajanje. Glava se je obrnila proti laježu in mi izginila izpred oči.

Pes je lajal na ves glas. Slišal sem, kako je lastnik zavpil nanj. Nato se je lajež spremenil v ječanje, potem pa utihnil. Spet je bilo vse tiho. Še kakih deset minut sem napenjal oči in ušesa. Kar naprej so mi prihajale na misel vrstice, ki sem jih slišal tisti večer:

*Ko kača sika, kača govori,
to vem, to vem.
Ko kača poljubi, kača umori,
to vem, to vem ...*

Potem je pesmica v moji glavi postala motna in začutil sem, kako se me loteva zaspanost.

Zbudili so me razburjeni angleško govoreči glasovi. Moja ura je kazala deset minut do šestih. Nekaj se je dogajalo. Brž sem vstal, se oblekel in stopil na verando. Ponoči je poginil pes dveh angleških turistov. Spal je v sobi pri lastnikih, ki se nista potrudila zakleniti vrat. Ugibali so, da je v sobo prišla kača ali kaka druga enako strupena žival in ga ugriznila.

Nisem izgubljal časa s psom, ampak sem stopil k vratom Dhurdžati Babuja na drugem koncu verande. Bila so na stežaj odprta, soba pa prazna. Lachman vstane vsako jutro ob petih, da zakuri štedilnik in pristavi za čaj. Vprašal sem ga. Rekel je, da Dhurdžati Babuja ni videl.

Po glavi so se mi podile vse mogoče tesnobne misli. Moral sem najti Dhurdžati Babuja. Peš ni mogel priti daleč. Toda temeljito iskanje v okoliškem gozdu je bilo neuspešno.

Džip je prispel ob pol enajstih. Nisem mogel zapustiti Bharatpurja, ne da bi ugotovil, kaj se je zgodilo z mojim sopotnikom. Zato sem s pošte poslal bratu telegram, zamenjal vozovnico za vlak za naslednji dan in se vrnil v gostišče ter izvedel, da o Dhurdžati Babuju ni niti sledu. Angleža sta medtem pokopala svojega psa in odpotovala.

Dolgo sem preiskoval okolico gostišča. Popoldne je po mojem naročilu spet prišel džip. Tokrat sem sledil slutnji in rahlo upal na uspeh. Rekel sem vozniku, naj pelje naravnost h koči Imli Babe.

Tja sem prišel približno ob takem času kot prejšnjega dne. Baba je sedel tam s pipo v roki, pred njim je gorel ogenj. Tokrat sta bila ob njem dva učenca.

Baba je v odgovor na moj pozdrav na kratko pokimal. V njegovem pogledu tokrat ni bilo sledu o tistih silovitih čustvih kot prejšnjega dne. Takoj sem prešel k bistvu: Ali Baba kaj ve o gospodu, ki je bil včeraj z mano tukaj? Čez Babov obraz se je razlezel ljubezniv smehljaj. Rekel je: "Vsekakor vem!"

Vaš prijatelj je izpolnil moje upanje. Pripeljal je mojega Balkišena nazaj k meni.”

Tedaj sem desno od Babe prvič opazil kamnit lonec. Bela tekočina v njem je bila očitno mleko. Toda jaz nisem prišel tako daleč, da bi videl kačo in skledo mleka. Prišel sem, da bi našel Dhurdžati Babuja. Saj ni mogel kar izpuhteti v zrak. Ko bi le videl kakšno znamenje o njegovem obstoju!

Že prej sem opazil, da Imli Baba lahko človeku bere misli. Potegnil je dolg dim iz pipe z gandžo, jo predal enemu od učencev in rekel: “Svojega prijatelja žal ne boste našli v stanju, v kakršnem ste ga poznali, vendar vam je pustil spominek. Našli ga boste petdeset korakov južno od Balkišenovega domovanja. Hodite previdno; tam okoli je trnovo grmovje.”

Odšel sem k luknji, kjer je živila kraljevska kobra. Precej zaskrbljeno sem se spraševal, ali je prvo kačo že nadomestila druga. Napravil sem petdeset korakov proti jugu med travo, trnovim grmovjem in kršjem ter prišel do belovega drevesa, pod katerim je ležalo nekaj takega, kot sem pred nekaj minutami videl viseti na vrvi v Babovi koči.

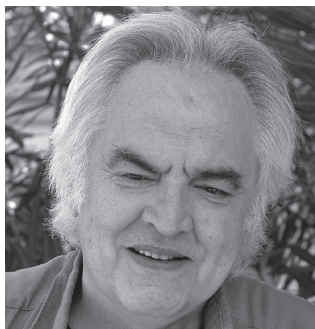
Bila je sveže slečena koža, vsa posuta z rombastimi lisami.

Ampak ali je bila res kačja koža? Kača ni nikoli tako široka, kača tudi nima rok in nog, ki bi ji štrlele iz telesa.

V resnici je bila slečena človeška koža. Koža človeka, ki je nehal biti človek. Zdaj je ležal zviti v luknji. Bil je kraljevska kobra z zobmi strupniki.

In tedaj sem zaslišal njegovo sikanje. Sonce je ravno zašlo. Baba je klical: “Balkišen – Balkišen – Balkišen!”

Iz angleščine prevedla Maja Kraigher



Andrej Medved

Arhitektura duše, telesa in srca

Slikarstvo Suzane Brborović, Ire Marušič, Nike Zupančič in Joni Zakonjšek

*Nič ni tako neznatno in minljivo ... kot sled prahu na
dlani ... zvok listja na dvorišču ... in kapljica snežinke
na obrazu deklice z angelskimi krili ...*

Arhe-tektura kot “klična plazma”

“Stopnice so kot geometrični volumni, vzpenjajo se na obmejne ploskve, kmalu zatem jih najdemo kot zvita, pretrgana, spiralasto zavita okoli stebrov in potopljena v senčne perspektive ... Prečna stena, predrta z velikansko arkado, ločuje nekakšno kapelo, ki je glavni motiv v drugem planu, ki je razumljen kot prvi plan in ga tudi na enak način preči svetloba ... Iščemo bežišče, ki je zelo daleč na levi strani, zunaj robov, nekakšna črta na obzorju, čez katero sega nekakšen most, katerega smer je ravno nasprotna od bežiščnice na drugih delih zgradbe ...”

H. Focillon, Piranesijeve *Ječe*

Toda zakaj arhi-tektura? Torej *arhe*, star in prvoten, starodaven, iz gr. *arkhaio*; tudi ladja, barka v biblijskem pomenu: sveta ladja; iz lat. *arca* v pomenu *coffre*: skrinja, kovček, pljuča, glasba; tudi *arkh*, prvi, nad, iz gr. *arkhien*: voditi, vladati, ukazovati; vodilna ladja, glas, ki ukazuje. In tek (i. e.), ustvarjati in ustvarjalnost, skr. taksa kot tesar; gr. *tekton*, id. *tektaino*, lat. *texere*: zasnovati, vtakati, stkati; *textura*: tkanje, tekst; gr. *technē*: "postavljanje v proizvodnjo", tudi "postavljanje v lepo, v lepoto", kot *universum*, *universitatis* vsega, kar je v prvotnem smislu "čutno" – kot *aisthesis*, površina, ki je čutna in lepota sama. Slikarstvo – slika kot Demokritov den, se pravi samosebni (vz)gib, v večni igri ponovitev, v *jeu des differences: le circle eternel, le eternel retour de l'être*, večno vračanje, *perpetuum mobile* Jakšetrovih podob kot večna samodejna vzročnost, DNA, entropična, gibljiva, upogljiva Guba: nagubanost, razgubnost, plie v multiplikaciji podob in *Falt* v *Einfaltigkeit*: v "vgubnosti", ki je "preproščina" kot svetna in vsesvetna enostavnost ... Guba, ki je že telo. Srce in Sonce, Heliogabal kot sončni kralj: združitev – spoj iz resnice – *Wahrheit* praprostora in resničnosti – kot *Wirklichkeit* realnega prostora, ki je minljiv privešek neke neminljive, večne substancionalnosti Slikarstva. Freudova *Keimplazma*, "semenska zgošča", *polpa sacra* vsake Umetnine.

V ospredju, v sečiščni točki našega pogleda je (neki) "strdek", (neki) "monstrum", veliko znamenje in "zgodnja sled", *die fruhe Spur*, kar tvori predlog *Vor* v besedici *Vorstellung*, to je v pojavnosti predstav, ki jih na svojih platnih uprizarja kromatična paleta Suzane Brborović ... Predstave na teh podobah, "nekaj, kar je v bistvu razkrojeno" ... v zgradbah in v nekakšnih strojih, abstraktnih strojih, ki za in pred seboj (za)puščajo primarno sled kot gubo: pregubnost in pregubanost osnovnih črt in linij. Da, "strdek" kot manifestacija Lacanove Stvari, ki zdaj predstavlja osnovne in še ne oblikovane temeljne in nezavedne *Triebe*: (na)gone, želje, *Wunsche*, in končno njihovo zadovoljitev – užitek, *la jouissance*, kot Suzanino "prislušje smislu" njene umetnosti, slikarstva, slike. Lacanov "strdek" torej ni predstava, ampak predstavništvo predstav (*Vorstellungenrepräsentanz*), neki fantom, demon, "prazno telo" v razmerju do sveta, kar v zgodovini tvori bistvene poteze prav vsakršne filozofije, a tudi eksistence in umetnine. Sigmund Freud zapiše: "Prav goni – *Triebe* – so izredno plastični, saj nado-meščajo lahko drug drugega in vsak od njih lahko prevzame nase intenzivnost drugega. Če realnost prepreči zadovoljitev enega, lahko to onemogoči zadovoljitev drugega. Med seboj so si kot *omrežje komunicirajočih, s tekočino napolnjenih kanalov*." Nagoni so kot Stvar: predzgodovinski Drugi, se pravi (spodaj ležeči) nezavedni mehanizmi, prapotlačeni "grozljivi spol", izvir

vsega *Wohl* = dobrine, dobrega, dobrote, ki jo sporoča slika. A srebrnkasto črn "strdek" v podobah Suzane Brborović kot predstavitveno omrežje linij je nekaj, kar "ima isto strukturo kot označevalec", po Lacanu. Tako je svet pozunanjenih predstav že organiziran v skladu z možnostmi označevalca, ki je dejansko zunaj (*hors*) označevalec. Torej strdek – zgošča, zgostitev nezavednih označevalcev, srebrno črna "maska – fetiš": klična plazma kot panseme za nastanek slike ... za nastajanje umetniškega dela.

Suzana Brborović v svojih slikah združi čisto formo: arhe-teksturo "zmajskih linij" in "obročje" črt in "strdkov" kot Realno ... telesni, sanjski svet kot Imaginarno in "označevalno luknjo" slikarske (pra)podobe kot Simbolno, ... vpete v luč – svetlobo dneva ... in z označevalno luknjo slikarskega prostora v izvorni *phos, to phos* kot *lux aeterna*. Realno = užitek, *la jouissance* = "prisluške smisla" Umetnine, ki je v njem odnos, erotični odnos, ki hkrati je in hkrati ni ... Imaginarno = Telo, telesni deli, "deli, večji od Celote" ... in Simbolno, ki je polnost, ki je vsa "praznina" slike kot praizvorni himen (himen – iz i. e. *suo* = šivati, tkanina, tkanje) = kot lamele = se pravi slika = libido = (na)gon nesmrtnega življenja. Četrti člen pa je sintom, se pravi *Il y a Un* = JeEden (od)spolnega razmerja in slikovnega Dogodka = prilastitve in lastenja umetniškega dela – akta (od lat. *actus* kot združitvenega in erotičnega /Eros in erotike/ dejanja /ne/cele "ženske" maske: *le masque de la Femme pas tout*), se pravi slike, fetiša kor Forme za *das Ding*, ki je "predstavništvo predstav" = osnovnih gonov (*Triebe*), želje (*Wunsche*) in užitka (*Lust, Mehrlust, jouissance*).

Slika kot den je avtomat: od av(to), italokeltsko: ideja želje, lat. poženje, poželjivost, smelost, drznost ... in *mat – ma* (i. e.), *mag, magh* (skr.): mati, maternica, smrt, poroka (tudi "dojišče", ujetost v mrežo, usnjena torba, prebivališče, ostanek, razprostrtost, zakupnina in vrt, nasad, pristava, žarišče, estropija – ohromelost, maska, listnica, kartografija; in blodnja, izgubljenost, razmazanost in motnja, homatija in predrtost; meso, ki vzha-ja, meh, medica, med, satovje, pljuča; in kolač, dobiček, hlebec, molža in obremenitev, poganjek, vpisovanje, ritem, rast, naglica, norost; in nečke za mesitev kruha in močnica za shranjevanje moke in ribnjača za shranjevanje rib; preudarnost, pogojenost, streha; in kroženje, obod, razmnoževanje, ponovitev: oblikovanje, modul, medij ... in skrb, mehkoba, vdanost) ... Den kot avtomaton je torej samosebna bit, se pravi slika in slikarstvo kot rojstvo in norost, združitev in sinteza, neskončna proizvodnja in "gonska vzmet" = gonilo (*Triebfeder*), ukrivljenost in vgubnost – Guba, ki se v neskončnosti ukrivi v Telo. *Machine abstrait* kot samodejni stroj, "obročje" po Heideggerju, in "timpanon" po Derridaju ... kot klon, naklon = clinamen

kot neskončna rast, razrast, amebnost ... od i. e. *ambh*: z vseh strani, obkrožje, ambigviteta, ročaj in glava steklenice, dvorezen in obojeročen vrč kot pra me-den, praznina kozmosa – umetnosti, veliki NIčes, ki je polnost, polnost, ki je vsa praznina, (pra)substancionalna hora = še ne oblikovan, prvinski in prvotni “libidinalni rezervoar” – dojišče, maternica kot izvor Stvari, ki šele omogoča razlikovanje slik – podob, in dvojnost spolov in umetnostne resnice.

La perpenetration – “lebdečnost” slike

Hymen je torej neke vrste tkanina. Njene niti bi bilo treba preplesti z vsakovrstnimi koprenami, tančicami, platni, sukni, spreminjastimi tkaninami, krili, peresi, z zavesami in pahljačami, ki v svoje gube sprejmejo celoten – skoraj celoten – mallarméjevski korpus.

Hymen, devica, okultno, penetracija in ovojnica, gledališče, himna, “gube določene tkanine”, takt, ki ničesar ne predružači, “petje, izvire iz grla zaradi raztrganosti”, “zlitje teh razpršenih poželenjskih oblik”.

Ponovno zloženje v gubo: *hymen*, “določeno okolje fikcije, ki je čisto”, se nahaja med sedanjimi dejanji, ki se ne zgodijo. Akt, aktivnost, aktualnost so neločljivo povezani z vrednostjo prisotnosti. Edino, kar se zgodi, je vmes(nost), kraj, razmak, ki ni nič, idealiteta (kot nič) ideje. Nobeno dejanje torej ni izvršeno (“*Hymen* ... med izvršitvijo in spominom nanjo”).

Predreti *hymen* (deviško kožico) ali predreti si veko (ki se pri pticah imenuje *hymen*), izgubiti vid ali življenje [*la vue ou la vie*], ne videti več svetlobe dneva, to je usodnost vseh Pierrotov.

Na robu bitja *medium hymena* nikoli ne postane posredovanje, ne postane mediacija oziroma neko delo negativnosti, temveč pretenta vse ontologije, vse filozofeme, dialektiko, ki prihaja s katerega koli brega. Preigra jih in jih, še vedno kot sredina ali kot tkanina, ovije, jih preobrne in jih vpiše. Nepredrtje, neizvršitev (kar ni preprosto nekaj negativnega, ampak se nahaja med obema), to obvisenje v zraku za votlino, kjer se nahaja izvršitev – (večno) predrtje [*la perpenetration*], je, kot se izrazi Mallarmé, “nenehno, večno”: “Tako deluje Mimik, katerega igra se omejuje na nenehno namigovanje, ne da bi se pri tem razbilo ogledalo: tako vzpostavi določeno okolje fikcije, ki je čisto,” večno gibanje *hymen*: iz mallarmejévske dupline ne pridemo ven tako zlahka kot iz platonovske votline. Čeprav je videti kot prazen nič (dozdeva se popolnoma kot neopazno), sploh

se ne zdi kaj posebnega, pa vendar to zahteva popolnoma drugačno speleologijo, ki ne išče več nečesa, kar bi se skrivalo za položčenim videzom, razen "onstranstva", "agensa", "gonila", "glavnega sestavnega dela ali nič drugega" iz "literarnega mehanizma".

J. Derrida, *Diseminacija*

in ki se povečuje
iz sredine

in dvig zavese – spuščanje [sic] dvorana
in ozadje
odgovarja ozadju onstranstvo

in skrivnostna predscena – odgovarja temu,
kar zakriva ozadje (platno itd.) ga dela
zagonetnega –

S. Mallarmé

Vendar: kaj v resnici vidimo, kaj gledamo, kaj je v teh delih, v teh slikah, risbah na povoščenem platnu? Kaj zmoremo spoznati, kaj v resnici prepoznamo v *tej* postavitvi? Pomemben ni samo segment in fragmentarnost Irih podob, ampak njegova vpetost v kompozicijo, v red, v zgradbo, v novo, vnovično preureditev téga, kar že poznamo. Pomembno je le prepoznanje nove ureditve in končno poimenovanje tega stanja. Spoznanje, prepoznanje, poimenovanje. Potem bomo došli, v čem je smisel (te) slikarkine naslade v (tem) vrtu Hrane – *Food*, v zaprtem vrtu Eden. Trenutek nepozornosti lahko zavede, da vidimo le slike, ki jih (že) poznamo. Ni nujno, da se ustvarjalec že zaveda, kaj v resnici dela ... Samo trenutek nepozornosti in smo neskončno daleč od spoznanja o umetniškem delu, od prepoznanja umetnine. Kot v filmu Liliane Cavani, ko Marcello Mastroianni pri obedu začne opisovati jed, s katero so postregli. Vsi mislijo, da gre za običajni *il secondo*, vendar igralec prepozna v njem neko drugačno, a prvinsko, prvobitno formo. Vsaka prvotna forma se prikriva v drugotni, navidezni in nepomembni; *secondo* je v resnici *primo*. "Glej, tu so prsti, členki, (odrezana) dlan roke." Igralec prepozna notranjo formo, ki nas začudi in šokira.

Formo razkrije, prepozna, poimenuje. Enako je s kompozicijo na Irih podobah. Na videz skrbno porazdeljena, razporejena dela, v resnici

pa – naenkrat – opazimo, da smo kot Jone v svetopisemskem trebuhu ribe, v trebuhu slikarstva Ire Marušič; da hodimo v njegovem trupu, glavi, udih, hrbtenici, po telesu. Da gledamo od znotraj ven, da se sprehajamo po njem ... in v tem je *vrt naslade*, naslada je pogled navzven, ven iz slikar-kinega vrta. Mi smo v njem, občutimo vsak del njegovega telesa, sledimo mu v vse smeri, ki zdaj postanejo – naenkrat – tudi posvečeni kraji Slike. Da, to je razteleseno, razprto, razplasteno pozunanjeno – notranje Irino slikarstvo; tu smo v njegovem drobu, bistvu, v notranji “proizvodnji” – tek in *tehne*: v slikarstvu, ki je tudi proizvajanje-v-lepo. V novih slikah torej Ira na način razgradnje (in v odnosu organsko-geometrično, slučaj-no-in-konceptualno) razkrije nótranje telo slikarstva; *svojega* slikarstva. Možni-nemožni posel tako ni le interpretacija, ampak v celoti tudi stvar interpretiranja: slikovni *mali a*, lacanovski *objet petit a*: zabrisanje praznine, nič. (“Nič nemara, nemara Nič, vendar neNič”, Lacan). Da je umetnost torej le produkcija, dejavnost in napor¹ okrog “praznine”², ki jo podoba – umetnina – vpleta v svoje mreže:

\$ / a

S = avtor, subjekt, slikar

\$ = razsmišljeni subjekt

/ = himen – slika kot fantazma; slika je “sneta”, v ozadju, slike ni (zato metonimija ni mogoča)

Realno = le nótranje telo slikarstva, zatorej:

a = vsa resnica

Ire Marušiče v resnici ne zanima sočasnost likovnih pojavov, četudi so njene slike vedno na neki drugi način sodobne. Njena platna so estetsko dovršena; ne karakterizira jih kričavi kolorizem, ampak mediteranska sublimacija občutenja in misli, ki niso le odsev umetnostnih idej in teorije, ampak gibljiva, neprosojna barvna plazma, *il liquido*, ki zdaj odteka in se na koncu posuši v nekakšno “zgoščo”, kromatični ostanek v horizontu med nebom in med zemljo, v nekakšen “trebuh” barvnih dispozicij v notranjem telesu slike in slikarstva. Celoten likovni ekran preveva prav neskončen mir, kjer ni začudenja in subjektivne stiske, temveč samo trenutek, ki se

¹ Napor (*souffrance*), da bi izrekel, upodobil realnost-kot-realnost, četudi skrito v podzavest, v Nezavedno, v vsej mogočnosti-in-ničnosti realitete, ki jo (ki v njej) živimo.

² Praznina, ki o njej spregovorimo, je v zvezi z *objet petit a*.

spreminja v sublimno stanje, v čisto snovanje izgubljenega in znova najdenega paradiža.

Nežen, pretanjen trebuh. Trebuh drobnega prahu in kot naslikan. Ob vznožju trebuha, raztreščena granata ... Kroženje zagrabi trebuh in ga obrača. Vendar se trebuh ne obrne ... V soncu je nekaj takega kot pogled. Vendar pogled, ki gleda sonce. Pogled je stožec, ki se obrača po soncu. In zrak je kot strnjena glasba, a širna in globoka glasba, sestavljena, skrivnostna in polna zaledenelih razrastkov ... In zdaj se razporedi v celice, kjer rase zrno irealnosti. Vsaka celica se umesti v svoje mesto, v pahljačo ... okoli trebuha, pred soncem ... in v kroženje žveplane vode. V vsaki celici je nečloveško, a hitro gomazenje, sloji ustavljenega vesolja ... V njih se rojeva spirala. In v zraku visi še večja spirala, a kot bi bila že žveplana in celo fosforna in zavita v irealnost. In ta spirala ima pomen najprodnnejše misli.

A. Artaud, *Popek predpekla*

Lepota in izpostavljeni detajli so torej izenačeni in znova obujeni v podobi, kjer gre za prekinitev, za prelom z vsakršno obliko realizma, čeprav je likovna osnova Irinih podob, se pravi "vzorec" za nastanek abstrahiranih, izvirnih form, v načelu posnemovalen, mimetičen, ki – čeprav z zamikom – še vedno vpliva na njeno delo. Slikarka podobo dopolnjuje s figurativno danostjo okolja, kjer slika in živi, ki jo v celoti nadgradi s psihičnim, eksistencialnim doživetjem.

Eksistencialna zasnovanost slike temelji v igri, ki določa dinamizem slikarskega postopka, s tem pa estetskost upodobitve nikoli ni korelativna socialni ali zgodovinski funkciji umetniškega dela. Izvirnost Irinih podob stoji in pade tudi neodvisno od nostalgije za minulim časom, ki jo določa neka forma ali določena slogovna norma. Posebnost njene situacije je v individualni odločitvi za takšno ustvarjalnost, kjer je razvidnost teorije na neki način zabrisana in ni več možno podrejanje podobe določenim estetskim kanonom pretekle likovne izkušnje ali idejam zunaj slike.

Od srca k absolutnemu
... sveženj lahni črni prog

Molk površine je komajda vznemirjalo lahno, zelo oddaljeno brenčanje, edino zaznavno drhtenje, na katerega sem navezal svojo misel kakor na Ariadnino nit, zadnjo organsko vez, ki me je zadrževala, da nisem potonil v mineralen spanec. In pozorno sem sledil neskončno

majhnim spremembam zvoka, ki ga je ustvarjala ta struna, včasih težja ali ostrejša, glede na zelo slabotne prilagoditve energije, ki jo je gnala.

In vendar, ko je preteklo nekaj minut, se mi je zazdelo, da se je intenzivnost brenčanja okrepila, kakor da bi se mi predmet, ki je bil njegov vir, bistveno približal in res, prav hitro sem zagledal, kako se nad obzorjem dviguje črna točka – še raje črta – ki se je premikala in sledila smeri reke na nekaj metrih višine in pri tem upoštevala tudi najmanjše zavoje vodnega toka. To je bila bronasta puščica, ki je v svoji sledi vlekla dolgo belo zastavico, na kateri sem mogel brez težav prebrati:

KATALAVNIJSKE PLANJE.³

Michel Leiris: *Besede brez spomina*

Zagledanje prvinskih form je temeljna iznajdba Irinega novega slikarstva. Prav forma je namreč odločilna za razumevanje stvari, "reči" (v pomenu Heideggrove *das Ding*), odnosov med stvarmi, (v) nas samih. Forma je vedno v zgodovini pojmovanja, umevanja in "zapopadenja" (v smislu *Inbegriff*, se pravi pojmljenja) realitete: resničnosti v pomenu *Wirklichkeit*, ki jo – ki v njej – živimo in ki od nékdaj usodno zaznamuje našo eksistenco, tj. v zgodovini bitja, ki je "poslanstvo" v vseh mogočih znanjih in spoznanjih, v zgodovini likovne umetnosti, literature, v zgodovini znanosti, filozofije je Forma odločilnega pomena. Brez nje bi glas (kot lik, podoba in "dogodje") kot prilastitev vseh skrivnosti in resnic sveta, ki nas obdaja, notránjega, zunánjega, imaginarnega, simbolnega sveta, v resnici *ne* obstajal. Bil bi dejansko nič, ničes; sublimen in sublimiran, abstrakten, *ad absurdum*. Na delu je (takó) še neka druga revolucija, ki jo strukturalisti označujejo z odnosom označeno-označevalec. Ira se v slikanju "pretvarja", da to v resnici ni njen problem; predvsem ko "uveljavlja" neki drug princip v odnosu: kaj naj slika (vsebina in motiv) in (pa) predvsem: *kako* slikarka slika? Gre v načelu le za to, kako pretvarja – transformira – realistično podobo s (svojo) logiko občutja v *izvirno in umetniško* slikarstvo. Pri tem ne mislimo le na estetsko formo, tj. obliko-ki-zadeva-površino. Niti (samó) na svojsko simetrijo, na tipično shematičnost, karakteristično zgrajenost (na zgradbo, shemo, kompozicijo) v njenih delih. Mislimo predvsem na *preoblikovanje* nečesa, kar zazna oko, v nekaj, kar je umetnina.

Ira Marušič nam v svojih slikah kaže (*mostra*, od *mostrare*) neki likovni

³Lat. *Campi Catalaunici*. V literaturi se pojavlja tudi izraz "katalonska" ali "katalunska" polja, čeprav gre za latinsko ime planjav okrog današnjega francoskega Châlona.

konstrukt, se pravi “mrežo”, *la grillage*, ki ni konstrukt v pejorativnem smislu, ampak je “kaza” in kazanje, prikaza, prikazovanje nečesa, kar dejansko ne obstaja v motivu, v predlogi za podobo, ampak nastaja na izviren likovni način, ki je notranji-in-zunanji, a vendarle mogoč samo pri njem, v osebni umetniški izjavi, če hočete: izpovedi, upovedi, v (p)osebnem, svojskem likovnem Jeziku, ki (zdaj) pripada le Irinem slikarstvu. Ta vmesnost, kjer se dogodi prehod iz nekega povsem banalnega motiva v vrhunsko umetnino, *opera del'arte*, ta notranji preskok iz skorajda mimetične ravni v najvišjo etično-estetsko raven, to preoblikovanje samo, ki omogoča vznik in rojstvo nove slike in slikarstva, je (zdaj) v resnici *monstrum*, se pravi “likovna pošast” kot Znamenje: najvišje Znamenje, ki-govori-iz-sebe, *semeion mega* Irinih upodobitev.

V Irini podobi *Food* je neko povzdignjenje, povzdigovanje ... *lebdečnost* v brezračnem plinu ... Komajda zaznavna nedoločenost v ločljivosti naslikane “figure” – hrane, katere prvi del je jasen, čist, svetlobna, skoraj “geometrijska” gladka površina ... In drugi del propada v konkretni določljivosti izbranega predmeta ... In se zažema v lastnem soku ... Povsod okoli pa je plin, v gosti črnini, v odsotnosti, v temi ... substancionalni plin, “neviden, a prisoten”, kozmičen, svetoven, interplanetaren. In med obema je pomešanost, “slastna pomešanost”, razlikovanje, ki ga vodi ples, nevidna, ne-človeška in simbolična plesalka ... z “brezračno akrobacijo” v Mlečni cesti ... z nihanjem v konici nožnih prstov. Ideja – avtentična slikarkina zamisel kot vpisovanje nove figuralike v tkivo platna, v “zastor” slike ... *Lebdečnost*, ki ubeži naključju ... v “lebdečnosti sanjarjenja” umetničine svojske in izvirne imažinarije ... kot strnjene, prividne, sanjske praoblike. Na eni strani idealna prokreacija izčiščene oblike, da, skoraj matematične lepote, harmonije ... Druga polovica pa je “nagnjenost”, “odpadki” (*les caduques*: “unča mesa, ki se izvije ven”, Lacan) in padec in razpad, *cadere*, Jobovo gnojišče ...

Slika kot *paysage* – arhitektura duše

Kajti tudi sublimno nima objekta. Kadar me zvezdnato nebo, neka morska širjava ali določen vitraž vijoličastih žarkov fascinirata, je tu cel snov smislov, barv besed, dotikov, vzniknejo vonjave, vzdih, enakomerni ritmi, me ovijejo, me ugrabijo in me pometejo onkraj stvari, ki jih vidim, slišim in jih mislim. Sublimni “objekt” se razlije

izbruhu brezdanjega spomina. Prav ta je tista, ki od postaje do postaje, od enega spomina do drugega, od ene ljubezni do druge, prenaša ta objekt v svetlobno točko popolne očaranosti, v kateri se izgubimo zato, da bi obstajali. Takoj ko ga zaznam, ko ga poimenujem, sublimno sproži – je že od nekdaj sprožilo – cel slap zaznav in besed, ki širijo spomin v neskončnost. Tedaj pozabim na točko, v kateri se je vse začelo, in se znajdem ponešen v neki sekundarni univerzum, precej odmaknjen od tistega, v katerem je “jaz”: naslanjanje in izguba. Ne onkraj zaznave in besed, ampak vedno z njimi in skozi njih je sublimno nekaj še dodatnega [*un en plus*], kar nas napihuje, nas presega in povzroča, da smo hkrati tu, odvrženi, in tam, drugi in bleščeči.

Julia Kristeva, *Sile groze*

Naslovi slik iz monokromnih (pra)temin in Niča – “črne slike” Nike Zupančič (nam) govorijo o neki temeljni in vzvišeni – sublimni – negativnosti, skrivnostnosti temnega zrcala, ki je “nikoli, vedno in že videno”, o katerem “varanju” (*trompe l'oeil*), tj. zaslonu, ki prikazuje skriven horizont pojavljanja podobe, v ozadju, iz ozadja, Niča, o nekem ljubljenu objektu (*del Amor*), ki ga zakriva črno sonce. Ta je v resnici – *in prudentia* – neki *simulacrum*, neki čudež, ki splavlja območje črne barve v ekstazo. Od kod prihaja takšno črno sonce? Iz katere galaksije sijejo njegovi vidni in nevidni, težki žarki, ki me pritiskajo (po Kristevi) v tla, v odrekanje in nemost?

Skrivnost prihaja iz notranjščine, je iz nekega spominjanja (*Er-innerung*) v zunanost, “zavržene” v smislu *rêjéter*, na strani možnosti nečesa, kar je mogoče še prenašati, kar je še znosno in je (še) možno misliti in občutiti. Od nas zahteva neko temeljno pozornost, ki naj vzbudi nemir in fascinira naše poželenje po podobi. Varuje jo neki absolut, ki je v istem hipu – hkrati – neki (po)klic, “poklicanje” in neki odboj, ki to skrivnost, to nótranjost v načelu naseljuje. V tem absolutu so misli zvezane z afekti, ki nimajo, če smo natančni, prav nobenega objekta. Pa vendar gre pri podobah Nike Zupančič za (neko) Stvar, za neki pratemeljni objekt, ki je dejansko Stvar slikarstva. In v tem je neka “opredmetena” ob-igra (*ob-jeu*) z objektom, ki je slikin in slikarkin korelat, ki je odmaknjen ter hkrati samosvoj in avtonomen.

A če me ta objekt, s tem da mi “nasprotuje”, uravnoveša v krhkem “poželenju smisla”, ki me v resnici nedoločeno in dokončno homologizira, sem z njim – v objektu – že izključen od (pra)smisla, ki se zdaj sesuje. Neki določeni Jaz, ki se je, v temelju podob, zdaj stopil z nad-Jazom, ga je v celoti prepobil. Smisel, ki kliče po “razbremenitvi” in (s)krčenju na črnem

prtu platna, po potlačitvi "arogantnega objekta", ki se je, v temelju podob, zdaj stopil z nad-Jazom, ga je v celoti prepojil. Smisel, ki kliče po "razbremenitvi" in (s)krčenju na črnem prtu platna, po potlačitvi "arogantnega objekta", ki vleče narazen telo, skozi črno sonce razsvetlitve.

Slika je vzvišena in se sprevrča v sublimno Stvar, v sublimno, "pèrè-verzijo", ki jo prenašam kot osnovno željo v telesu prapodobe. Nenadna pojavitev "tujskosti", "melanholije" je le privid nekega, že pozabljenega življenja slike, ki izsiljuje neko drugo Stvar, da se pojavi kot podoba. V robovih neobstajanja, "halucinacije" in ne-realnosti, ki me, če jo do kraja prepoznam, uniči. Se pravi neka stvar, ki jo spoznam kot Stvar slikarstva. Tu je podoba moja in slikarska varovalka: zametek nove slike.

Nisem več jaz, slikar, gledalec, tisti, ki je "izvržen"; izvržena je prapodoba. Toda, sem zdaj lahko za sliko, v ozadju njenega zrcala, ki se mi – v blodnji – prikazuje? Kjer sem postavljen v prvotni svet, v neko Drugo sliko? Nastopi *stordimento*, tj. omamljenost v popolni luči črne barve, ki sem ji zdaj izpostavljen, v tej Stvari, ki ne izstopi več in torej nič več ne pomeni. Sesutje – izginotje – nekega sveta, ki je zabrisal in izbrisal svoje meje, brez znanosti in brez boga, ki sta (v preteklosti) okužila slikarstvo. In vendarle: od njega se ne ločimo dokončno, čeprav se zavarujemo z "objektom", s Figuro. Nekakšna "domišljajska čudnost" (po Kristévi), in resnična grožnja nas zdaj preveva, da nas na koncu vsrka v podobo. Nekakšna "vmesnost" in "dvoumnost", *mélange de l'âme et de l' être supranaturel*, ki nosi krhkost prapodobe. V tem je nekakšna veličina, temačna veličina in sublimnost črnih slik, plazeča se okrog Stvari, zakrita v smrtni strah in strast v poslikanju slikarskega telesa; ki ga slikar "za nekaj zaigra", namesto da bi ga prefiguriral. Zadólženec za Stvar, za Drugo stvar, v sliki.

V temačnih barvah črnega slikarskega muzeja, kjer izginiva in vendarle spet vidimo Figuro, ki svoj vrhunec doživi v podvojenosti in potrojenosti "črnine", nas avtorica zdaj "odreši" nesrečne sublimacije in padanja v skrivnostni, nični temelj praizvorne slike. To zdaj pomeni, da ne obstajajo le slike, ki se vzdržujejo s (temačno) željo, z *una vitalità disperata*, saj je želja, naj bo temačna ali svetla, vedno želja po objektu. Obstoj teh slik ne temelji na izključevanju; te slike ne poudarjajo negacije, temveč so transgresija in ne zanikanje (*Verneinung, dénégation*), in odklonitev (*forclusion*). Dinamika teh del postavlja pod vprašaj vse Nezavedno, ki je dolжник prvotne dialektike v igri z negativiteto. Misel o Nezavednem predpostavlja potlačitev (*Verdrängung*) afektov in pozunanjenih podob, ki prav zaradi tega nimajo dostopa do zavesti, temveč – v umetnosti – modificirajo diskurz in pa telo slikarstva; halucinacije, simptomi, lapsus. Odnosno

s pojmom potlačitve je Freud predlagal drug izraz, pojem zanikanja in defnicijo "odboja", odklonitve. Asimetrija potlačitve poudarja dejstvo, da se zanikanje nanaša na objekt, medtem ko odklonitev zadeva samo poželenje. A v "temačnih" slikah Nike Zupančič ne gre za negativnost in za zanikanje, ki temelji na potlačeni predstavi. Gre za izvorni praobjekt, za Stvar kot tako, ki z-njo-želimo, za črno sonce prapodobe, ki z-njim-slikar-želi, brez Nezavednega, brez nekega razlikovanja med subjektom in objektom, vendar z jasnostjo, z jasnino, ki dopusti sublimno sliko. Zdaj ni v ospredju temeljno nasprotje Jaza z njegovim Drugim, temveč prvotno drugo (vsakega) slikarstva, "pripeto" na notranjo vsebino in zunanjo formo. Kot da bi to in vsakršno nasprotje sublimiralo v zlitje med zavedno in nezavedno sfero prapodobe. To notranje in vendar pozunanjeno prelivanje je hkrati "negotovo" in "prepustno", da se vsebine vidno kažejo v simbolnih likih, ki jih ne moremo vključiti v kritično zavest, v estetsko, mistično in znanstveno in racionalno presojanje naključnega opazovalca, ampak se z njimi zlijemo v (ne)celo Eno. Je-Eden kot "ljubezensko" prikazovanje temeljen stvari slikarstva.

Le peinture est l'expression du peintre.

Y. Michaud: *De Kooning*, Paris, 1984

Novejše *paysage* Nike Zupančič bi lahko označili za likovne ekrane, kjer je na delu kreativnost v iskanju novega, že davno izgubljenega modernega pejzaža. Povsod občutimo melanholijo ob temeljni izgubi nekdanjega slikovnega predmeta. Tako slikarka kot gledalec doživljata (u)počasneni ritem oživljene pejzažne upodobitve. Opazimo pa tudi metafizično najvišjo jasnost v pristopu upodobljene krajine, neko osnovno zaskrbljenost ob njeni izgubi v modernističnem slikarstvu. Slika nam govori, da še ne znamo izgubiti, da se še ne odrekamo pejzažni upodobitvi. Za slikarko njeno izginotje predstavlja modernistično izkušnjo, ki se ji zlahka odpove. Njena krajina zato ni imitativna, temveč bleščeč in hkrati krhek likovni privid, ljubezenska idealizacija ter melanholična gorečnost. Njegova ustvarjalnost torej ni nikakršna travmatična manija, temveč približevanje, priznavanje praznine, ki jo podoba krajine še vedno evocira.

Kromatični naboj na platnu kaže manko te izgubljene in skorajda pozabljene vsebine. Tako vsebina, predmet, sporočilo dela ostajajo skrivnost za nas in za slikarja, ki nikakor ni razdvojen med željo slikanja krajine in abstraktno, abstrahirano tematiko v modernističnem slikarstvu. Avtor zdaj kljub vsemu vztraja pri svoji odločitvi, da slika "psihične pejzaže", pri

čemer ga zdaj vodi primarni notranji efekt, to sta *doživljanje* in *čustvovanje*. Te slike niso več sanjarjenje (se pravi regresivno notranje sanjarjenje ob temeljni izgubi slikarskega predmeta), temveč neskončno živ utrip podobne. Zato bi težko trdili, da sta umetniški pristop in likovni izraz v načelu reducirana, ravno obratno: v ničemer ne razvrednotita vsebine-sporočila platna, temveč ga bogatita z uživanjem, z naslado, ki zdaj vodi umetniščino roko. Specifična pulzija, utripanje slikovnega ekrana še povečuje ekspresivnost dela, njeno simbolnost, "svetli simbolizem", ki ga zdaj vodi psihična izkušnja. Slikar ni ločen od stvari, ki jo podoba prezentira, vendar je naslikana predmetnost v resnici pogojena s stanjem duše in ne z imitacijo narave, to stanje pa nosi v sebi le osebni, eksistencialni in ne kulturni, civilizacijski ali historični ekvivalent. In vendar upodablja, išče, nadomešča to izgubo s slikami simbolnih psihičnih pejsažev, četudi jih težko poimenujemo krajina. Kajti dela Nike Zupančič so *simulacrum* podzavestnega popotovanja in pokrajin, povezanih s čustveno vsebino, fantazme nedotaknjene celote, ki je še možna v duši, ... vnovič najdeni izgubljeni paradiž, ki ga vodi mehanizem slikarjevega dela. Ki tudi še ni pravi predmet slike. Ki ga vodi avtorjeva želja – veselje, sla, naslada in užitek – v slikanju pokrajin čustvene in čutne, lahko bi rekli "animalne-in-rastlinojede" duše.

Nika Zupančič rekonstruira izvirnost (pra)oblike in privid predmodernistične krajine z oblikovanjem likovne govorice, ki ne nadomešča realističnih predmetov, temveč združuje likovni označevalec z impulzivnim ritmom v nanosu barve. Njena občutna psihičnost zdaj znova združi vsak objekt, vso likovnost – predmetnost – s subjektom, to je s slikarjem, in s tem onemogoči razločenost naslikane podobe z naravo. Melanholija v njenih delih je sicer še povezana s preteklostjo, se pravi z izgubo krajine v modernizmu (v tem smislu se je zdelo, da je takšna tematika izčrpana in zastarela), in vendar ji umetniški subjekt ostaja zvest, brez možnosti, da bi to stanje bistveno spremenil in revolucioniral. Psihična vsebina slike je sicer še napolnjena z neko hipertrofično preteklostjo pejsaža, vendar mu je avtorica že sposobna podarjati prenovljeni smisel. To ponotranjenje, ta utajitev ob pozabljanju narave kot predmeta v sodobnem post(post)modernističnem slikarstvu je še kako očitna, vendar je negativnost – manko, pozabljenje imitacijskih likovnih postopkov – zamenjana s pozitivno, postmoderno romantično izkušnjo, ki se prepušča čustvenemu ritmu. Kjer deluje imaginarna, eksistencialistična dejavnost in sta pomembna gesta, zgoščevanje ter sta premagani nekdanja diskurzivnost in pripovednost podobe. Slikarka oblikuje slog, ki nosi znamenje premagane melanholije

in v skrajni meji tudi depresije, katere znamenja, sledi so vidne v nekdanjih slikah in so nekakšna transmisija, prenos "razdraženosti" oziroma čustev v likovne podobe. To so torej pejsaži Nike Zupančič ... ne realistični, impresionistični niti abstraktni in modernistični, temveč eksistencialni, intimni in čustveni pejsaži, kjer je kot v začetku našega stoletja pomembna *empatija*, se pravi temeljno, čutno duhovno, psihično vživetje.

Ta nova platna so estetsko dovršena; ne karakterizira jih kričavi kolorizem, ampak nekakšna pritajena nótranja krajína, ki je nastala kot sublimacija najglobljih Čustev in Občutja. Občutenja, ki je primarno psihično, tako da govorimo o "psihični krajíni" na teh slikah, kjer je abstraktnost-kot-sublimnost nekakšno zlivanje, prelivanje, izlitje barvnih linij: gibljiva, neprosojna plazma, tekočina, *il liquido*, ki zdaj odteka in se posuši, da ostane le v dno sprijeta "risba", otrpel in sprijet kromatični ostanek. To valovanje v horizont med nebom in zemljo, ta poln-prazen prostor, ki se zliva vase: v nótranje telo podobe in slikarstva. Vse, se pravi celotni likovni ekran, preveva prav neskončni mir, kjer ni začudenja in subjektivne stiske, temveč samo samota in tišina večnega trenutka ... Trenutka, ki se spremeni v sublimno stanje, kjer vlada "čista poezija", čisto snovanje izgubljenega in znova najdenega paradiža. Vsa likovnost in barvna "gošča" sta tu samo zato, da služita užitku našega pogleda.

Podoba ni posnetek, *mímesis* prostora in predmetov, ampak je idealni vzorec za uresničen svet v enkratni lepoti, za svet, ki ni z ničemer primerljiv, saj je kot "psihična podoba" v sebi zaprt, enkraten in popoln. Lahko bi rekli, da se to slikarstvo vpisuje v obdobje, ki dopusti še postpostmodernost – modernistično izkušnjo, vendar je opredelitev za modernost manj pomembna, saj je primarno vedno le sublimno doživetje, ki je, tradicionalno, vezano na krájino, krajínarstvo, a vendar ne izključi figuralnega pristopa. Slikarka podobo izpolnjuje s figurativnim stanjem, ki ga nadgradi s psihičnim vživetjem, in v celoti zanemarija vsako aktualnost ter historično, časovno ali empirično opredeljenost.

Nika Zupančič je slikarka kromatičnih pejsažev, čistih kromatičnih nanosov, ki z neminljivim čustvovanjem vibrirajo v likovnem ekranu. Njena nova slika je blizu abstraktni ekspresivnosti, vendar je v njenem delu svojska slikovna avtonomija, ki bi jo le težko klasificirali z jasno primerjavo v znana evidentna umetnostna obdobja. Gre torej za slikarstvo kot "odprto možnost", kjer vsak pristop omogoča snov za drug odnos; kjer vsak minimalni slog domuje v drugem minimalnem slogu. Kajti slikarka je pripravljena na variante – in nasprotja – istega slogovnega procesa, ki končno delo zaznamuje kot neko temeljno strukturo in likovno sintezo.

To niso le osebne ekspresije niti samo simbolna stanja, četudi gre za simbolistične projekcije duha ... še manj psihologizirana dramatična izkušnja. Svetlobno sevanje pronica skozi platno in likovne uprizoritve na edini predstavljeni način, ki razpusti še zadnje ostaline t. i. *paysaga* in s tem prestopi v avtonomno polje barvnega prisostvovanja. Tako se izgubi razlikovanje med naravno in mentalno sliko, pred nami zablešči neskončnost sublimnega slikovnega ekrana. Narava – naturalnost – zdaj ni več referentnost dela, pomembna je samo subjektivistična vizija in možni – eksistencialistični – načini njene predstavitve.

Luč, *lux*, *lumen* dneva kot *tapis du monde*: obročje trav

Joni Zakonjšek – zdaj – nadaljuje likovni postopek, značilen za nekdanje slike, a vendar (vedno) znova preseneča, saj svet podob, ki mu pripada, obvlada do potankosti. V njem so umetniškost, estetskost in zakrita, pri-tajena sporočilnost umetnine, v prepletanju resničnosti in sanj, prignane do absurda, do skrajne čistosti, popolnosti podobe. To gosto tkanje v površini slike, ki se širi navznoter in navzven, v globino (*la profondeur*), zdaj učinkuje z intenzivnostjo kromatične preproge, z barvno zgoščo, s strdki barve vsepovsod, od roba do roba slike (*horror vacui*), ki je istočasno vbokla in izbokla, konveksna in konkavna. Tišina neizmerne rastlinstva, podobe (pra)živali in fantastična arhi-tektura, to čutno, senzualno tkanje in kipenje, se pravi sloji čutnosti in neizmerne duha, duhovnosti, ki zdaj pripada le slikarstvu in kliče, iz labirinta slike v labirint razlage. Ekran utripa: slišimo šumenje vode, listja, trav in čudotvornih bitij v neskončno praznem in neskončno polnem (pra)prostoru, občutimo slikovno zlitje. Lahko bi govorili skupaj s Starobinskim o foničnem in morfološkem v zlitju. Ekran utripa: jezik pod jezikom.

Prepletanje potez v bujni rasti, pri kateri je v ospredju (le) problem svetlobe in teme, ki ga Joni Zakonjšek obvlada v zrelem likovnem pristopu, nekakšno valovanje, polaganje ter raztrositev barvnih strdkov in potez, neskončno notranje-zunanje tkanje, simbolična projekcija konkretnih znamenj, povzetih iz “narave”, ki zaživijo, znova, v duhovni polnosti, ki nima primerjave v realnem svetu, le v umetniški podobi. – Umetnik in z njim gledalci se končno prepustijo domišljiji ter so pripravljeni na skoke in popotovanja; da hipoma postanejo nomadi v telesu in procesu slike. Slikarstvo jim prepušča “tisoče ravnin”, ki niso urejene v drevo, v spoznanje, ampak se razraščajo v micelij z neštetimi, duhovnimi in čutnimi priključki;

kjer so na delu “željni stroji”, ki rušijo totalitarnost, ujetost v kod, v likovno hierarhijo. Znakovna mreža je torej tista, ki naredi, da so naslikani predmeti in “figure” zlití, čeprav brez teže, korenin, brez fundamenta; kakor metuljasti, v letu. Tu smo na meji lika in glasu, kjer nas podoba vsrka in izbruhne. Nikjer ni znotraj in ne zunaj: le vmesnost, ki lebdi, kromatično žarenje vpisov in sledi. Kjer odpove vsak običajen ali znanstven pristop. Znakovna mreža je zdaj resnično točka spoja in ločitve ... In ogenj, ki zgori materijo, da jo nato vnóvič oživi. Povezana s svetlobo, s soncem; in mišična – utripajoča, in polna-prazna, in simbolna in konkretna. In maska, ki to ni: matrica, ki rodi ..., zdaj kot otrpla, zdaj v zagonu hitrih vbodov.

Prag nezavedne želje je prag ugodja, ki utripa skozi roke in oči v opno slike, v neštete labirinte hipnih podobitev. Svet, ki ga Joni Zakonjšek naslika, torej ni svet realnosti, ampak svetlobe, svet čistosti, oaza sreče. In svet spominjanja, a ne v Platonovem smislu kot vračanje izvirnih likov, temveč spominjanje kot halucinatornost, aktivno preoblikovanje in vizioniranje podob. V sliko smo povabljeni, da se srečujemo z resnico, ki se izmika, a vendar vedno znova vrača. Resničnost, ki jo postavlja novo slikarstvo Joni Zakonjšek, je v zvezi s fantazmo, ki je po svoji naravi vselej prikrita in zastrta in je ni mogoče asimilirati niti zares imenovati. Ker nima ne glasu ne zvoka, saj je *stordimento*, saj je pozaba in svoja tisočera ponovitve. Potreba, da se spanje nadaljuje. Slika kot glorijska, se pravi posvetitev, *vita in visione*, triumf – premaganje slabosti ter nemoči vsakdana ... in zmagoslavje avtentične življenjske sile. In slika kot darilo: samodarovanje, očiščenje z barvo in svetlobo. Slikarka (na)slika platno, da zmaguje, da razsvetli, iluminira svojo Željo.

Fokus pogleda, gledanje teh slik, je premeščen; in točka vida je zdaj predstavljena iz izostritve: nešteto vhodov v podobo, nešteto križnih vbodov; v razrast, v pregib, v pregubanost ekrana. Svetljenje kot svetlobni vzgon: v dno, iz dna, v površino, v vmesni prostor ... vmesnost, ki lebdi v lúči sámorazsvetlitve. To ni svetlobnostni razkroj, temveč svetlobno zlitje: podoba kot izlivanje v lik, v likovnost upodobitve. Podoba – podobitev – kot strunski splet, preplet v sij, ki zdaj utriplje in udarja v Pogled, v zénico očesa. Globina zraka in prozornost vode, materija, ki izpuhteva in se zgosti v utripanje površja, navzven, navznoter, v neznanskost in v robove likovnega polja; v mrgolenje barv, v dotikanje Stvari ... kot vrisovanje čutenja, občutja, zarisovanje stanj, *haptografija*. Dotiki v lebdenju kot dotikanje resnice: izvor sveta, v temini svetlikajoč *tapis*⁴ *du monde*.

⁴ Iz gr. *biz tapitos*, *tapetos*, arh. ang. *tapis*, nem. *Teppich*.

Zadnje slike so nekakšen *kama-yoni*, personifikacija ljubezni in hkrati želja, "poželenje" ... se pravi želja po izvornem Bitju, neodkriti "domovini", po mestu vnovičnega rojstva, po skupnem žitju z naravo, po prenatalnem stanju – zlitju s travami, s stvarmi, z živalmi, četudi teh na njenih slikah ni, a so prisotne ... "govorijo" iz ozadja, v onstranstvu ... Da, poželenje po univerzalnem, kozmičnem Telesu, po vračanju nazaj, v *uterus*, v "matrico" ženke, v žensko spolovilo, ki je osnova vsakega obstoja. Kjer ni prilaščanja, lastenja in razdvojenosti, razlike ..., ampak najvišje združevanje, predanost Stvari, ki nas v bistvu zasvoji, odreši. In ženska je v tej igri trav, ki iz daljave, dionizično, "dejavno" vodi neskrivno-skriti ples, kjer smo samo popotniki, opazovalci in le sanja, "igra silhuet". Ženska v podobah Joni Zakrajšek je v resnici ne-figura in privid resničnosti, a vendar "ženski spol" tu vodi in gradi vsebino-sporočilo slike ... s svojim časom in prostorom, ki lebdi ... ki se uresničuje le v domišljiji. Imaginiranje podob, veselje do prividov, zrcaljenje, ki venomer – simbolno in "dejansko", v naravi – odseva svet, "vsesvetnost" naše eksistence. Takšna ljubezen je hermafroditska, izven-spolna ... ljubezen-bitje kot *hor(s)sexe, pouissance horrible* ... neznanska in neznosna moč, potisna sila. Gre za použivanja polti in kože trav, za "poležanost", vzburljenje v estetskem smislu, in za vzdraženje, kjer ni poltenosti, kjer si dokončno sam in čist ... samo "po sebi". Dogodek združenja, spojitve ... in edinosti naravnega Telesa, ki je očiščeno in se zdaj vrača vase. Iz zemlje v nebo, da gledamo podobe raja, paradiža.

V tako razumljenem slikovnem nosilcu je novo pojmovanje svetlobe in pogleda; podoba ni več poslikan nótranje-zunanji svet niti samo zrcalna slika avtorja, njegove podzavesti, temveč je vmesni prostor, ki ni prevedljiv v drug jezik, saj je poetični zaslon kot pregrinjalo, ki nam sporoča samo stvar slikarstva. Torej ne gre za nikakršen prevod predmetnosti v figure, temveč za kázanje prostorov, ki jih v resnici ni, pa vendar vrejo in vstajajo od vsepovsod kot živa in mobilna stvar. Prostor torej, kjer ni še nič oblikovano, kjer je še vse na meji med objektom in subjektom. Zato lahko govorimo o negotovosti nosilca, ki predstavlja nekaj ne-rojenega, nekaj kot fetus, nekaj, kar ima inkubacijsko dobo. In kjer smo vedno tam, kjer se pokaže skrito in zakrito. Prav to pa je (prav) tisto, se pravi bistvo, stvar slikarstva, ko zdrav razum ne more skozi, do téga, da bi podobo razložil, upovedil.

Podoba s slikanjem postane prostor naglice, "prešitja", in usedanja, usedline. Nosilec je membrana, ki se zanjo zdi, da ni naslikana, da je v resnici komajda obstojna. Kako vstopiti vanj, kako ga naseliti? S pogledom, da, s pogledom. (Lacan na primer ostro ločuje funkcijo očesa in

pogleda.) Videni [vu] je, pravi, “pred tistim, kar nam je dano-v-pogled [donné-a-voir]. Podoba ali slika lahko deluje kot zaslon, v katerem se subjekt – opazovalec – gleda in se vidi kot v zrcalu. Oko je vrnjeno očesu, pogled pa seže dlje, za sliko, v prostor Drugega, v prostor nezavednega in želje; kjer več ne vlada zakon perspektive in okulocentrizma. Pogled presega videz, ki ga slika podobitev. Pogled “me preseneti v toliko, kolikor spremeni vse perspektive, vse silnice mojega sveta; kolikor iz točke nič, kjer sem, ta svet ureja ... v nekakšno mrežo organizmov. Kot kraj odnosa med jazom – ničničim subjektom – in vsem, kar me obdaja, naj bi pogled imel tolikšen privilegij, da bi me celo prisilil, da jaz, ki gledam, oslepim za oko tistega, ki me gleda kot objekt ... Ali ni jasno, da pogled tu seže samo, kolikor ob njem ne občuti presenečenja ta ničiči subjekt, ki je korelativen s svetom objektivnosti, pač pa subjekt, ki ga nosi neka funkcija želje? ... Privilegij pogleda v funkciji želje torej lahko dojamemo samó, če se spustimo, da se tako izrazim, vzdolž žil, po katerih se je področje videnja vključilo v polje želje” (J. Lacan, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*).

V takem postopku gre v bistvu za oplodnjo, za *fécondation artificielle*, za slikanje, ki je odlaganje semen, sejanje in brizganje semenske lavre v nosilec in iz slikovnega nosilca. Celotna površina slike in nosilca je korelati figuri – kot pejsažu –, ko temeljnik prevzame vlogo forme in zasičenosti z barvo. Zabrisanost in zameglitev, *nettoyage*, delujeta kot avtonomna ploskev. Materialna – “materialistična” struktura slikovnega nosilca se združi v istem planu s kromatično substanco. Ob tem doživljamo absolutno bližino in je znova pomemben patos vživetja in ne le mukotrpna teoretična distanca. Podoba je popolnoma enoten prostor, s svojo čistostjo in jasnostjo in nótranjo jasnino. V tem smislu gre za pravo *appropriation*, za prilastitev slike in slikarskega telesa. Telo slikarstva se v kromatični strukturi združuje in odmika v trenutnih hitrih vzgibih. Likovnost je gosta in naelektrena ter skuša vdreti skozi živi organizem slike, navzven, v prostor: a vendarle o(b)staja v nosilcu, v subjektu, v subjektulu.

P. S. Podoba je dogajanje, dogodek, doživetje: *Ereignis* je *appropriation* (*eigen* in *propre* prevajamo z lasten, z lastnino), kajti prav vsaka umetnina je v resnici dogajanje kot prilastitev, lasténje, sámolástnost.

Foto: Anadeja Smrčkar



Diana Pungeršič

Miklavž Komelj: Minima impossibilia.

Ljubljana: LUD Literatura (zbirka Prišleki), 2016.

“Stopil sem v koncertno dvorano in z začudenjem videl, da so v njej pomešani živi in mrtvi.” Ta začetni verz ene od pesmi devete Komeljeve pesniške zbirke lahko beremo kot paradigmatški, nazorno namreč kaže, kako skrajno drugačno (postmetafizično) je pesnikovo dožemanje kategorij danega sveta, v katerem smo vajeni, da se vse enkrat rodi in enkrat umre, da tu ni enako tam in zgoraj ni spodaj. Miklavž Komelj nam s svojo poezijo te ločnice nenehno briše, začetke in konce stika, jih nenehno prestopa ali jih celo zamenjuje, s čimer v temelju zamaje časovno-prostorski koordinatni sistem, v katerem (pristajamo, da) živimo. Pesnik znane koordinate briše in vzpostavlja novo vesoljsko-kozmično-kvantno zavest: “Smrt je pogoj za življenje. / A gre samo za to, / kar je brezpogojno.”

Beremo poezijo skrajnega osvobajanja, katere posledica je ukinitve smrti in življenja kot protipolov: “Ne nekdo, ki se rodi in umre, / ampak nekdo, ki je večno živ in večno mrtev.” Čas in prostor sta upesnjena v svoji cikličnosti oziroma neskončnosti, zunaj poznanih okvirjev: “Misliš, da opreš, ko odpreš vrata, / prostor, prostor kot tak?” S stalnim preizpraševanjem, izpodjedanjem časovne linearnosti in prostorske omejenosti pesnik spodkopava apriorni red stvari in slavi veličastje poezije in njene oživljajoče moči.

Zbirka nas – kot tudi Komeljeva poezija sicer – v nakazanih izzivalnih legah, protislovnostih in bistroumnostih nagovarja podobno kot vzhodnjaški koani – brisanje, lomljenje, trganje, izničenje, najedanje ali kakor koli že poimenujemo ukinjanje temeljnih naučenih logičnosti sveta so osnovni princip (tudi) te avtorjeve zbirke, ob kateri se med drugim lahko znova spomnimo, da: “Manj laži ne pomeni več resnice.” Kot je mogoče razbrati iz naslova *Minima impossibilia*, gre v pesmih tokrat za vnovično preizkušanje nemogočega. Vsaka pesem je nekakšen majhen poskus nemogočega, premaknitve meje mogočega. Pesniške metode, kakršne smo srečevali že v prejšnjih zbirkah, so tokrat predvsem tematsko zgoščene, zbrane, zožene ... V primerjavi denimo s prejšnjo nagrajeno *Noč je abstraktnejša kot n* je v srčiki pesniškega raziskovanja že zgoraj nakazana temeljna sprememba gledišča: “Vsako perspektivo / pokazati kot / ujetost-v-perspektivo.” Problematizacija človekovega spoznavnega razmerja do sveta (tokrat zlasti smrti) je vpisana v domala vsak verz.

Ujetosti v gledišča se pesnik otresa na najrazličnejše načine: ena najbolj očitnih, po kateri je Komelj tudi že hodil, je svojska “lingvistična” pot. Pesnik razdira, seka, sondira jezik (besede, besedne zveze, izreke ...), da bi razgalil njegovo srčko ali v znanem/obstoječem jeziku odkril svežino, nov uvid, novo perspektivo, ki bi prebudila novo (nečloveško) zavest. Ena pogostih oblik so anagramski verzi oziroma pesmi; to metodo je v pesmi *Nemi topot imen* iz zbirke *Modra obleka* že prignal do skrajnosti, tokrat je v anagramatičnosti in palindromnosti zmernejši, a nemara toliko bolj poantiran: “Resnično zrenje je tudi prezir.” S slačenjem in nato preobražanjem besed, z vzpostavljanjem nasprotij, z njihovim zrcaljenjem preko osi ali, še pogostejše, preko točke se vzpostavljajo protislovja, ki obstoječo omejujočo (antropocentrično) logiko nenehno razgaljajo, jo postavljajo na glavo, preizprašujejo vzročno-posledična razmerja. Docela ilustrativna je pesem, v kateri se rojstvo in smrt združita oziroma smrt pomeni rojstvo in obratno ... Učinek neskončnega gibanja in z njim cikličnosti je dosežen s (preprosto) spremembo konteksta: “Iz tega razpadanja se, / ko mravlje dokončajo svoje delo, / izlušči lobanja veverice. // In druge kosti. Vsaki / posebej gledati v obličje! Vsaka / od njih ima svoje / ime. Vsaka / od njih ima svojo usodo. // Ko so bile povezane med sabo, jih / še ni bilo na svetu.” V tem besednem poigravanju pa ne gre uzirati zgolj čiste igre, saj z njo pesnik ne le razdira ali razgalja obstoječe hierarhije vrednot, prevladujoče morale, temveč skuša dognati novo, ali vsaj senzibilizirati človeka za obstoječe (ne)moralne nastavke. Dekompozicija nenehno stremi h kompoziciji. Pesmi nikoli ne ostanejo raztreščene, v njih je vselej razbrati celoto, ugledati smer.

Komelj v poeziji tako ukinja človeka, ki bi bil *homo mensura*, in s tem podeli možnost presoje še vsemu nečloveškemu, pojmovnemu, snovnemu, s čimer vseskozi krepí zavest o enosti vsega, zlasti pa tanjša občutljivost za vsa živa bitja.

Ker z vsakim verzom vnaša fluidnost v dojetje življenja in smrti, ne preseneti tematizacija metamorfoz, pogosta uporaba motivov, vezanih na preobrazbo, podoba: zrcalo, ogenj, obleka, maska, kip, fosil (okamnitev) ... Simbolika podobe in njene preobrazbe je namreč močno vezana na kategorijo časa, saj z vsako spremembo zunanosti, telesa, oblike ... jedro ne zamre, temveč se le transformira: "Fosilna bitja – morajo nositi / lastno izginotje kot kamnito obleko."

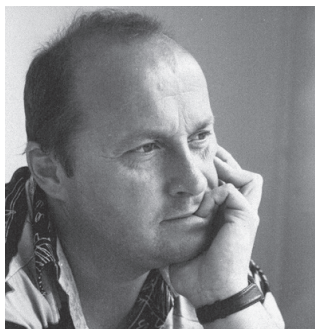
Posebno mesto v zbirki ima zato tudi ogledalo, odsev, lesk in sploh zrcaljenje ... V ogledalu se podoba resničnosti namreč preobrne v ta pripomoček, se podredi novim principom, postane nova podoba resničnosti: "Ne onkraj smrti, / resnično drug svet / je v zrcalu. // Svoj obraz vedno vidim samo na drugem svetu." V ogledalu se tako dimenzije prostora kot časa potemtakem nujno predrugačijo. Komelj v vsaki pesmi scela zamaje trdnost sveta, ki si ga z logosom zgradi (zahodni) omejeni posameznik. A magičnost te poezije se izriše ravno v grajenju gotovosti iz negotovosti same. Protislovno, aporistično namreč z nenehnim spodnašanjem (logičnih) temeljev sveta gradi nova svetovja. V izvotljene jezikovne strukture vnaša novo življenje že s tem, ko lekseme postavlja v nove kontekste, s čimer skuša bralca vra(š)čati v neobremenjeno in hkrati neomejeno perspektivo – nemara nedolžno, prvotno, domala otroško.

V zbirki najdemo formalno nadvse raznolike pesmi, od povsem eksperimentalnih do strogih pesniških form, od enovrstičnic, pesmi v prozi do sonetov. Tako tudi iz pesniških oblik veje (prostorska) svoboda, ki jo pesmi tematizirajo. Tako se stapljata oblika in vsebina. Zbirka daje močan občutek zaokroženosti, nemara največje v pesnikovem dosedanjem opusu, čeprav se motivi in teme iz zbirke v zbirko več kot očitno ponavljajo, a tudi presnavljajo... In temu pesnjenju se pozna, da poet zbirke ne oblikuje kronološko, temveč se lahko v zbirki pojavijo pesmi z večletno brado. Torej so pesmi, nastale v istem ustvarjalnem zamahu, lahko uvrščene v več različnih knjig. Najbrž je tudi zaradi tega pesnikov opus pregneteno kompakten, kar pa lahko priča tudi o dejstvu, da preseganje ustaljenih časovno-prostorskih shem pri Komelju očitno ni vezano zgolj na znotrajbesedilno stvarnost.

Pesmi vnovič zrcalijo (!) bogato korespondenco s svetovno in domačo umetniško tradicijo, mitologijo. Pesniku je umetnost neusahljiv navdih, kar posredno ubeseduje v eni od pesmi o izvirnosti: "Ponavljam / ad nauseam."

Tokrat je izrecne citatnosti v tujih jezikih (latinskem, španskem, italijanskem, nemškem ipd.) nekoliko manj, a docela se ji pesnik ne ogne, nena zadnje so vsi jeziki pot k predbabilonski pragovorici, k tisti "izvirnosti", s katero se ciklično sklene krog jezikov.

Komeljeva *Minima impossibilia* je zbirka, ki ji je dobessedno težko priti do dna, saj to dno nenehno spodmika, pogloblja, premešča na nebo ipd. Njene pesmi iz smrti rastejo v življenje, a hkrati dualistični metafizični red eksponentno presegajo. Zato so to kljub tematizaciji smrti vedre pesmi, skorajda lahkotne in v iskanju drug(ačn)ega kronotopa optimistične. Z razpiranjem razsežnosti življenja in smrti, izrisovanjem logičnih praznin, menjavo gledišč kažejo pot k bolj sproščenemu in tudi etično bolj zavzetemu odnosu do sleherne resničnosti, ne le človeške.



Milan Vincetič

Iztok Osojnik: Hamlet.

Ljubljana, LUD Literatura, 2016.

Kultna Shakespearova tragedija *Hamlet*, po kateri nosi predzadnja Osojnikova pesniška zbirka tudi naslov, tako zaradi same zgodbe kot zaradi dramatičnih zapletov kar kliče po (re)interpretaciji. Pustimo vnemar številne gledališko-filmske adaptacije ter bolj ali manj posrečene posege v samo besedilo, kar seveda priča o nadčasovnosti in aktualnosti drame, ki pa je Osojnika vznemirila skozi drugačno optiko: skozi obstret posameznih dramskih oseb ali prizorov (*Proгноza: Pogumni viking Hornwidill; Ofelija: 20-letnica poroke; Praesens: Lobanja Yoricka otroka ...*), ki mu služijo kot posoda, v katero (si) vedno znova skuša naliti čistega vina. Osojnik tako v modernistični maniri nadrobi galerijo na videz banalnih vsakdanjih epizodno-anekdotičnih prizorov tudi kot “moj odpor proti inštitucijam”, ki pa zdaleč ne delujejo kot retardacija ali celo mašilo, temveč kot “iskanje možnosti osvoboditve pesmi od lirike / poezije od pomena”. Prav zato v pričujoči obsežni Osojnikovi pesniški knjigi naletimo na hoteni odmik od lirskih leg, čeprav po drugi strani marsikje zablestijo drobne lirske impresije (“smaragдно hladno jutro”; “hodil po vseh teh ulicah in bil vsi ti ljudje”; “prekleti trgovec z oblaki”; “meglica nad barjem, presekana / s klicem čaplje ali hukanjem sove, / in Minatti” ...), ki jih “skup držijo škripanje uma / in svobodna volja in odprta vagina srca”; sintagma ‘vagina srca’ se

pojavi na številnih mestih, a nikjer ne deluje narejeno in vulgarno, kaj šele antipoetično.

Osojniku se pesmi preprosto zgodijo kot silna erupcija asociacij, intertekstualnosti, citatnosti, notranjih razpoloženj ali na videz vsakdanjih zunanjih vzgibov, na katere naplete celo girlando (pris)podob, ki se iztečejo ali v končni zamolk ali v eksklamacijo. Kljub angažiranemu tonu, v katerem se "skriva vsota znakov / delujočega stroja revolucionarne želje", ne gre toliko za nasilno rušenje krivičnega sveta, temveč za preobrazbo človeka v Človeka, za notranjo spreobrnitev, ki pa ne sme biti rezultanta niti religioznih niti družbenih preokupacij, temveč zgolj dialog osebnih moralno-etičnih matric, ki so seveda plod tako generacijske kot socialne dediščine. Osojnik nagovarja bralca skozi fokus svoje generacije, "ki je eksperimentirala z mamili, zdaj pa se sploh zna poslušati", torej kerouacovske generacije, kar se izraža tudi v njegovi pesniški naraciji, ki se na široko odmika od "kanoniziranih oblik", hkrati pa "se poskuša spomniti, zakaj v današnjem času / ni več mogoče ločiti javne in zasebne sfere". Ali kot sam pravi: "In tako pesmi sledijo dnevom, ki tečejo iz dneva v dan, / niti oblaki niso več isti, kot so bili." Pa vendar njegove širne (lirske) pasaže ne smemo jemati le kot dokumentiranje osebnih vzgibov ali refleksij, temveč kot raster širšega družbenega utripa, torej "škripanja na nemejni strani meje", in to v prostorih, v katere se ne zatečeš, ker si pobegnil, temveč si v njih zato, da imaš iz njih boljši razgled. Zanimivo je, da prvoosebni lirski subjekt v tej knjigi ni v prežeči poziciji napadalca, ampak pojasnjevalca in opominjevalca, ki se še kako zaveda, da so škarje in platno v drugih rokah. Od tod se poraja logično vprašanje: je lirski subjekt bolj podoben Hamletu ali pokojnemu 'kraljevemu šaljivcu' Yoricku? Odgovor je preprost: obema. Najprej 'premetenemu bratcu' Yoricku, ki je razkrival svet iz podtalja, zatem pa 'nergavemu' danskemu princu Hamletu, ki so ga obtožili blaznosti. Kot razbiramo iz tragedije, se blaznost skriva prav v "gnilobi dežele Danske" kot parametru (sodobnega) sveta, ki vegetira na egotripu empatije ter konvertitstva. Osojnik namreč naravnost pove: "Pesnik, ki je načeloma bedak, sporoča: / vesolje pada v velikansko luknjo, / zato galaksije / ob njegovih robovih pospešujejo." Prav 'robovi galaksije', seveda metaforično, so topos Osojnikove poezije v "stoletju postajajočih // eksistenc v živi sapi". Res je: že zdavnaj so mimo časi pesnikov, ki so spreminjali ali želeli spreminjati kuliserijo sveta (Byron, Petőfi, Lermontov, Brodsky, Neruda ...), zato so se mnogi odselili iz plemena, če parafraziram Šalamuna. Njihov, pa tudi Osojnikov revolt, je vedno znova v opreki s "spekalutavnim realizmom", ki sicer brbota tudi v pričujočih verzih. Pesnik resnice namreč

nikjer ne predružači, še več, njegova pesem mnogokrat "zavije na smetišče", da lahko "besede sprostijo krč", ki narekuje kaskadni ritem s paralelizmom podob, zato pesmi mestoma delujejo kot hipnotične zabeleške, ki posedajo v bralca kot "križišča potencialnih in stvarnih učinkov".

Zato ni naključje, da se zbirka začne z verzom "ne beri Deleuza za zajtrk", torej francoskega filozofa, ki je raziskoval kapitalizem in shizofrenijo. Tudi tematsko polje/osišče Osojnikove poezije nastavlja ogledalo hektiki sodobnega sveta, ki ga vleče v kakofoničnost, bolje rečeno, v kaotičnost. Že v uvodni pesmi se Deleuze, če smem parafrazirati pesnika, "ne zmeni za zajtrk", medtem ko je "Miro Cerar z Angelo Merkel na ramenih / stopil v lekarno / in namerava naročiti sredstvo proti glavobolu", torej glavobolu sveta/časa, zaradi katerega se vsem na očeh krhajo ali postavljajo "nove mere stvarjem". Z ironičnim (pod)tonom, ki mnogokrat zavije med lege sarkazma, tako pesnik vztrajno kuka izza paravana shizofrenega sveta kot podaljška "organov šizifreničnega telesa", ki se več ne zna ali noče obvladati kljub paradoksnemu umu, ki se "krepi v umnem umevanju". A ta um ni božja niti kozmična energija, temveč človekov ne-um, ki pohaja po svetovnih metropolah, po znanstvenih simpozijih, med prekarci, politiki, begunci, ki "v družbi ne bodo dosegli / s pesniškim agitiranjem [...], ampak s svobodo pesmi", med književniki, publicističnimi ali literarnimi navedki ter številnimi (ne)živimi pričevalci tega časa, ki so kakor koli vstopili v pesnikovo obzorje. Osojnik jih ne kategorizira, ne, kratko malo jih vnese v samo njemu znani zbir in okvir, s tem pa jim, če smem uporabiti ekonomski termin, prida dodano vrednost. Osojnik namreč ne vidi "smisla pogrevati prozaično zaslepljujoče emocije", čeprav mu le-te, bodimo iskreni, podzavedno narekujejo "osebnoizpovedni glas", v katerem "vzdržujem v besedah dolge ekstaze". Kar je seveda utrudljivo za bralca, saj je povečini "kontra razpoložen kot jaz", a mu poredko le privošči malce oddiha. Osojnikove pesmi so namreč široki tekoči reminiscenčni monologi "njegovega avtentičnega stanja", ki kar poka po šivih. Kljub retoričnemu tonu ne gre le za "pesniško agitiranje, ki samo reproducira / vzpostavljena svetovna družbena in / politična razmerja", temveč za subtilno in sublimno naracijo, ki priča, da gre za čuječega in čutečega izpovedovalca, ki se še kako zaveda, da se "tragično skriva v podobnostih".

Lucija Stepančič

Jurij Hudolin:
Osnove ljubezni
in zla.

Ljubljana: Beletrina, 2016.



Osnove ljubezni in zla, najnovejši roman Jurija Hudolina, se kot toliko druge slovenske pisarije začena z umetnikom (Iztokom Hvalico), ki je tako dolgo čutil tako malo, kriva pa je seveda rodna “mala vas, recipročna velikemu peklu”. Če naj pošimfa vse, kot je treba, in vse po spisku, ima od jutra do večera več kot dovolj dela, ko se domisli še politike, pa sploh, tu pri nas “je namreč politika egotripaška in samozadostna goljufija, tukaj se ta poklic tako razume, kar je po svoje logično, saj vanjo vstopajo pohlepni siromaki, ki ne znajo skrivati naropanega blaga”. Tirade na račun propadle države, ki so tako rekoč vseprisotne in se ponavljajo že kot obvezne vljudnostne floskule, pa pri Hudolinu kaj hitro izgubijo naboj zateženosti in brezperspektivnosti, bolj spominjajo na nekakšno ogrevanje, na uverturo v komično predstavo, v kateri bodo, kot v *Operi za tri groše*, nastopili kar najrazličnejši kalibri. Jurij Hudolin se, tako kot njegov alter ego Iztok Hvalica, ne otepa resničnosti in prisega na empirijo, vsemu navkljub pa je zanj značilen vitalizem, ki na literarni sceni skorajda nima primerjave. Ali pa je ravno propadlost prava scenografija za mahanje s šopi denarja, in to čim zajetnejšimi, za precej zabavno megalomanijo, za gostilniško bahanje

in za posle s pikaresknim nadihom. Ob vsem namigovanju na vsesplošno obubožanje in osebne eksistenčne zagate se denar (čeprav precej nejasnega izvora) nenehno usipa iz dobrovoljnega roga obilja, protagonist, v katerem ni težko prepoznati avtorja, pa je večni boem, ki je spričo lahкотnosti priljubljen v vsaki družbi, odlikujeta ga strpnost in širokosrčnost, velika toleranca do povsem drugačnih od sebe. "Leta sem preživel med kvazi visoko in resnično nizkotno družbo, med vinotoči in diplomatskimi sprejemi in na koncu spoznal, da je bilo večinoma vse skonstruirano kot dolžniško razmerje takšne ali drugačne vrste, samo da je dolžniško, pa sta modus vivendi in operandi izpolnjena, potapljajoče in goljufivo, prozorno in bedasto."

Skozi stranske like se ponuja zanimiv prerez sodobne družbe, od skorpimiranih politikov, prek tako imenovanih uspešnih žensk (kar koli naj uspešnost že pomeni), do povsem zavoženega in pozabljenega klošarja, ki je bil svoje čase prvi frajer in živa enciklopedija ljubljanske scene. Vsakega od njih razjeda tudi kakšen bolesten lajtmotiv, pesjansko obnašanje in vsakršna brezobzirnost navzven po navadi zakrivata bridke solze kesanja in hrepenenja. Le protagonist Iztok Hvalica je nekako čudežno neranljiv, skozi sceno, ki bi se jo dalo prav po cankarjansko bridko ironizirati, gre brez ene same praske, morda zato, ker je skrajno nedojemljiv za materializem in karierizem, pa ne v imenu kakšnega novodobnega lepodušništva in zamegljevanja (kar mu je še bolj tuje), pač pa zato, ker ga po naravi odlikuje že kar nevsakdanji odmerek prostodušnosti. "Delo med navadno drhaljo, pijanci, naduteži, politiki, novinarji, ki večinoma sploh to niso ali pa so samo nekoč bili, me je naredilo močnega in trdnega, ne morem reči nezaupljivega, vendar skeptičnega in ciničnega do napuha, hvalisanja, čenčarij, direktne korupcije in nabijanja enostavne slabe vesti." Pri vsem dogajanju ostaja nekako nevpleten, kar mu omogoča skorajda čudežno opazovalno pozicijo. Vendar se tudi njegova šibka točka prej ali slej najde, razkrinka pa jo prav največji gravž med gravži, in še to po naključju, tako rekoč po neumnem. Njegova slabost je ljubosumje, in to ga zvije tako boleče, da ga požene na letalo, saj nima več obstanka na tem svetu. In svet je očitno raztegljiv. Na srečo pa je tudi njegova socialna mreža po mili volji raztegljiva: lahko se prestavi kamor koli, povsod ima prijatelje in znance, povsod je mogoče začeti vse na novo in iz nič, še najraje seveda na Balkanu, v Grčiji in Albaniji.

Vsi se, kot bi bivali v obnebj Ovidovih metamorfoz, tudi precej lahкотno preobražajo, ne le Iztok Hvalica, ki se iz umetnika in boema kadar koli prelevi v gostinca ali špekulanta, danes se ves pokozlan valja med

smetmi na ulici, jutri pa šarmira v suknjiču Hugo Boss in ves dehteč, čeprav mu še najbolje ustreza ležerna sredina med obema skrajnostma. Vsi so vsaj dvojne osebnosti: prostaški mešetar, ki objokuje izgubljeno davno ljubezen (ki je bila navadna "novčič pička"), založeni politik, ki se med štirimi stenami igra misleca in zbiralca umetnin, mafijec, poznavalec poezije, protagonist pa je seveda še bolj zavozlan, čeprav predvidljiv v smislu, da se bo vedno odločil za najbolj nepredvidljivo od vseh možnosti. Avtor postavlja v oklepaj vse mogoče zakonitosti, od finančnih do psiholoških. Tolikšna gibljivost na meji mogočega bi kazila kakšno drugo pisanje, Hudolinovemu je samo v prid, zapovrh pa učinkuje tudi začuda naravno. V drugi polovici zabrede že skorajda v nadrealno; najprej sreča svojega dvojnika, svoj drugi jaz, zatem še mrliča. Toda tako za prvo kot za drugo, kot se izkaže z majhnim zamikom, obstaja razlaga po vseh pravilih resničnosti in verjetnosti. Virtuozno izogibanje omejitvam je glavna značilnost dogajanja, za začetek so omejitve eksistenčne narave, nazadnje pa se protagonist antijunak izogne celo krutim sankcijam albanske mafije, ki slovi po drastičnih obračunih z dolžniki, ki ne morejo poravnati svojih dolgov. Ne more pa se izogniti svoji dolgoletni prijateljici in njeni želji po otroku. Gibalo dogajanja je ravno beg pred ljubeznijo in tako imenovanim normalnim življenjem, pred diktatom biološke ure, ki bo punci vsak čas odtiktakala. Povsem v tem duhu se tudi vrhunec dogajanja spelje kar nekoliko pregladko, preelegantno, sicer v duhu diskretnosti, značilne za velike mafijske posle, a nekoliko premalo zašpičeno, če naj bi pripeljalo do prave katarze in preobrata.

Jurij Hudolin je ustvaril literarno osebo, kar najmanj značilno za naš čas in prostor. Iztok Hvalica je tako ali tako maček z devetimi življenji, ki vedno pristane na nogah, in usoda, kakršna je njegova, verjetno ne potrebuje prehude brce niti focke, da bi se vrnil, kamor spada, in postal to, kar je že vseskozi bil. Gre za človeka, ki je hkrati povsod in nikjer, izmuzljiv in iznajdljiv kot fantom, vsekakor te vrste, da bi bil bogu Hermesu, če bi se pojavil na svetu, kar najbolj po volji.



Matej Bogataj

Suzana Tratnik: Noben glas.

Spremna beseda Tina Kozin.

Ljubljana: Beletrina, 2016.

Suzana Tratnik v svojih zbirkah in romanih daje glas tistim, ki jim je sicer odvzet. Kot aktivistka problematizira odnos med manjšinami, pa naj gre za hendikepirane, zaradi spolnih praks marginalizirane ali kako drugače občutljive in krhke posameznice, ki morajo skozi različne preizkušnje, pripadnikom in predstavnikom večinskega prihranjene; izbrati morajo recimo med dvema spolno določenima straniščema, moškim in ženskim, kar zna biti problematično, ker delujejo in 'zgledajo', se odločijo za imidž enih, čeprav morda pripadajo drugim. *Ključ od veceja*, zgodba, v kateri se protagonistka v primestni gostilni znajde v zagati, tako rekoč pred odločitvijo, od katere je odvisno, kako jo bodo sprejeli naključni obiskovalci lokala in morda tudi njene bližnje, je nekako tipična; podobno kot dileme transe v romanu *Ime mi je Damijan*, kjer pripovedovalec/-ka postopno razkriva, zakaj je agresiven in neprilagojen: zaradi spolne vloge, v katero je pahnjen, čeprav se počuti drugače(n), in potem z agresijo prikriva in se važi, da ga/je okolica ne bi zafrkavala.

V novi zbirki že z dvoumnim naslovom pisateljica kot da spodnaša ta e(k)soterični angažma, namenjen morda bolj tistim zunaj kot svojim, kot pripadnikom lastnega 'rezervata', kakor je pomenljivo naslovljena ena od zbirk. Noben glas ni glas dekleta, ki ne pride do glasu, temveč dekleta, ki

je še kako glasno in se upeva in zraven na moč trudi, da bi pela v šolskem zboru, pa ji učiteljica ne nameni nobene vloge. Je ne razporedi in ne določi; ni ne prvi, ne drugi in sploh kateri koli drugi glas, je noben glas, po trdih in neizprosnihih kriterijih zborovodkinje. Obsojena, da bo na proslavi še z enim pobom zgolj odpirala usta, da ne bo zmotila harmonije, da ne bo fušala. Vendar že dejstvo, kako milo trenira, kadar koli je le priložnost, pa nateg, s katerim si privoščiči sošolko, ki misli, da skozi njo pojejo mrtvi, ko ji predstavi svojo 'veščino' v grobnici, v kateri odmeva petje operne pevke iz soseščine, ki se nekako zgosti ravno v pokopališkem prostoru, jemlje zaresnost 'izločenemu', neopredeljenemu glasu. Napor je osmešen, popisani ironično in zafkljivo, nepripadnost zboru pa ni izključno in naravnost travmatična. Gre seveda za eno od zgodb, ki so posvečene lumparijam ob odraščanju, ki že prej v opusu Suzane Tratnik predstavljajo pomemben temelj in bazen za nabor tem; ob seveda družbenemu angažmaju in poročilom z alterscene in LGBT gibanja, razprostrtim med domačijskim in svetovljanskim, ki predstavljata druga dva stebra in spominska rezervoarja.

Kot v prejšnji prozi je tokrat poudarek na tistem razumevanju, ko se iz otroške potopljenosti posameznica vse bolj zaveda razlike med tistim, kar ljudje iz njene okolice govorijo, in tistim, kar počnejo. Vseh sedem kratkih proz, včasih tudi prav novelistično členjenih in z nekoliko podaljšanim dogajalnim časom, se zgošča okoli družine in šole in druženja s sošolkami, segajo torej v tisto odločilno obdobje, ko se mladostnica odloča o svoji umestitvi, stopnji prilagajanja, konformizma ... Vendar kot da je neposredno uporništvo popustilo, tudi pri popisovanju s časovne distance, in so postale nekatere epizode bolj zabavne, spisane so iz večje oddaljenosti in skoraj hudomušno. Smrt stare matere, recimo, tega prej skoraj vzgojnega giganta, je zdaj v zgodbi *Zadnji vdih* izpisana kot dogajanje okoli smrtne postelje, kjer se drenjajo vsi tisti, ki nimajo kaj početi, pa se jim zdi umiranje skoraj kot družabni dogodek. In priložnost za modrovanja in nabore prepričanj in ljudskih verovanj ob smrti. Takoj zraven pa tisti, ki si od smrti kaj obetajo, recimo dediščino ali vsaj kakšno kolektivno ulivko, če že niso v najožjem dednem naboru; sami mrhovinarji, socialni in družabni, tako rekoč. Vse pa gledamo skozi perspektivo punce, navihane, da je kaj, ki rituale in vedenje okolice budno spremlja, opazi neskladnosti in aporije v obnašanju gostov in si skrivne plati dogajanja prav nič ne pomišlja razkriti, pretežno duhovito in nabrito. Deluje kot otrok iz *Cesarjevih novih oblčil*, ki si edini – zaradi čistosti svojega srca – upa brez obotavljanja razkriti podtalno strujo v odnosih. Namesto presunjenosti ob smrti, ki je nepopisljiva, kadar se pisanje napaja iz pristne zgroženosti in

nemoči ob nečem tako nezamisljivem, je zdaj v ospredju grd trik ene od žalujočih, ki dodatno obremeni otroka z grožnjami in nemogočo nalogo, naj opazuje dihanje umirajoče. Namesto pristne groze ali popisa organizacije obredja, kar je tema recimo Kovačičevega romana *Deček in smrt*, ki je eno samo mučno kroženje okoli fenomena smrti, je zdaj fabulativni obrat nekoliko pobalinski: pripovedovalka se za trpljenje maščuje z razkritjem informacije o obljubi, ki jo hočejo užaloščeni gostje zamolčati. Spregovori o tistem, "kar se ne govori na glas", kot nekje reče. Prekrši, uporniško in malo tudi zaradi nepristajanja na otroško vlogo, tisto, kar pričakujejo, da bo zamolčala.

V tej zbirki se pojavi tudi pripovedna ironija; po tem, ko je bila pripovedovalka določena, da bo morala skoraj za kazen, ki ji jo kar brez prekoračenja v vedenju, torej kaznovalno neprimerno in zgolj žlehtno, določila njena sorodnica, poslušati zadnje hropce stare matere, ji uspe preobrniti perspektivo. Kot glas smrti, vseprisotne, določi težko dihanje svojega strica, še živega. In ta dih je vseprisoten, nagovori na koncu zgodbe bralca, "prihaja iz smeri nekoga, ki se sklanja nad temi besedami", torej s strani trenutnega bralca. Opraviti imamo s tistim prezrcaljenjem, ki je značilen za radikalno metafikcijo iz sedemdesetih, s tem pa pomaknjen iz območja neposredne izkušnje v znotraliterarnost, v samo zgodbeno zgradbo, ki se s tem razpre navzven.

Nekako tipično je, da se v tej zbirki Tratnikove pogosto dogodi komičen in spravljen preobrat: da z njo nočejo več imeti opravka sorodniki, ki so obljubljeni in obljubo požrli, potem pa le morali izpolniti zaradi pripovedovalkega trmastega vztrajanja in pričevanja, je skoraj komičen zaključek zgodbe o umiranju. Podobno v eni naslednjih, kjer se nespodobna slikarija, s katero puncu komentirata učiteljico in malo svoje prijateljevanje z elementi erotike, obrne proti učiteljici, saj starši na roditeljskem sestanku slike ne razumejo enako kot ona, temveč je zaradi prejšnjih zamer in slabšega nastopa pred publiko ta prepoznana kot krivec za nespodobnosti. Kar obeta stigmatizacijo in izločitev, se razplete skoraj komedijsko, palica, s katero naj bi jih puncu nemalo dobili, se obrne proti učiteljici. Podobno se spreobrne novela s smrtjo v naslovu, *Smrt nima ženina*, kjer očetova nova kot pozvačin v tradicionalni opravi napoveduje poroko, seveda kar z že in še poročenim očetom, vendar jo navihana hči razkrinka, ji zapleni tradicionalno palico s pisanimi trakovi in iz humorne, folklorne pojave, za katero se zdi, da se je vanjo našemil sam hudobec, naredi pikareskno pojavo, ki ne more več zatajevati svoje ljubezni in izsiljuje; takrat pač ni

bilo interneta in telefonskega nadlegovanja, s katerim bi od ljubljene izterjali sentimentalne dolgove.

Tratnikova se v zbirki *Noben glas* ponovno loti nekaterih oseb in motivov, ki so v njeni prozi pogosti, na eni strani je svet starožitne stare matere in njenih vrednot, ki ga potrjujejo vsi ostali, malo zaradi ljubelega miru in konformizma, malo pa v vzgojne namene, da mularija ne bi (prehitro) skrenila s poti. Vendar je uporništvo nekako šaljivo, odvezeta mu je zaresnost. Svet, kakršnega poznamo iz njenih prejšnjih proz, kot da je izgubil ostre robove, iste izkušnje in izločitve – ki so s tem postale bolj univerzalne in manj vezane na določen tip uporniškega vedenja, spolno orientacijo in podobno – so dobile bolj humoren in lahkoten poprhr. Pravzaprav je smrti in umiranja v tej prozi več kot v prejšnjih, nastopi tudi recimo živalsko pokopališče v otroški izvedbi in nekakšno pogrebništvo vsega živega je osrednji motiv ene od zgodb, enako se spet pojavlja za otroka travmatična izkušnja razhajanja in ločitve staršev, povezana celo z nekakšnimi očetovimi zasledovalnimi vožnjami in podobno, vendar pa se ti že popisani motivi razpletejo in razrešijo bolj spravljivo. Kot da so v času zbledeli in so zdaj v pripovedovalkinih očeh bolj etape na poti proti odraslosti in manj simptomi, ki naj kažejo družbo kot nepravilno, netolerantno do drugačnosti in represivno. Kot da bi v tem času od proznih začetkov Tratnikova prišla do večje pomirjenosti, morda tudi zato, ker je medtem prišla v leta starševske generacije in čez in ugotovila, da so imeli takrat tudi oni “veliko breme”, kakor je naslovljena zadnja zgodba o obisku materinih sorodnikov v Srbiji. In da je bilo v vedenju njenih protagonistk in pripovedovalk tudi veliko navihanosti in da se zdaj nekateri preteči in usodni problemi, pred kakršnimi se znajde vsaka odraščajnica v dneh pred roditeljskim sestanekom, morda ne zdijo več tako veliki in nerešljivi. Da je pisava Tratnikove vse bolj izpiljena, ni dvoma, je pa dobila nekatere fantastične nastavke, recimo tisti sanjski del o Idini kocki, v resnici pa tlorisu nove in ne več dovolj prostorne sobe, v katero se izselita z materjo po kregarijah zaradi očetove ta nove, ki dobiva različne razsežnosti, pač glede na gledišče, kjer se pod različnimi koti prelivajo različni motivi. Nič manj fantastičen ni ‘nespodobno’ porisan list, ki ga vsak od staršev vidi drugače in ki s svojo protejsko vsebino odleti skozi okno, učiteljica pa kmalu z njim s šole. Ravno ta iracionalna in nadrealna razsežnost je v tej prozi dražljiva in poživljajoča, posebej kadar trči ob duhovito popisane folklorne motive in vraževerje in jih razširi z drugačno obliko zaumnega; Tratnikova prepleta te elemente pripovedno suvereno in premišljeno.



Sabina Burkeljca

Anja Štefan: Sadje z naše ladje.

Ilustrirala Jelka Reichman.

Ljubljana: Mladinska knjiga, 2016.

Pesnice, pisateljice, pripovedovalke, pravljičarke, zbirateljice ljudskega slovstva ter snovalke Pripovedovalskega festivala Pravljičice danes (kate-rega začetki segajo v leto 1998) Anje Štefan zagotovo ni treba posebej predstavljati; njene zgodbe in pesmi so doma na šolskih hodnikih in po domovih, njene knjige pa izposojane in brane ter v zavest bralcev zapisane kot sodobna klasika slovenske mladinske literature. Naj omenim samo nekatere: antologija *Svet je kakor ringaraja*, *Melje, melje mlinček*, *Iščemo hišico*, *Kotiček na koncu sveta*, *Lonček na pike*, *Sto ugank*. Na videz preproste, a nas očarajo z igrivostjo, sporočilnostjo, nedvomno izpiljenostjo in izbranim besediščem; postanejo vzporedni svetovi otrok, prav tako resnični, kajti, žal premnogi otroci v realnosti okušajo malo dobrega sadja, če se naslonim kar na metaforiko iz knjige, vzporedni svetovi pa jim nasujejo celo naročje jagod, borovnic, banan, jabolk ... Če se usmerim še na likovno podobo knjige, je podobno tudi z ilustratorko Jelko Reichman – z njenimi barvitimi podobami živali in otrok z zaobljenimi rdečimi lički v pisanih oblačilih smo (z)rasli mnogi in prepričana sem, da si podobe Pikija Jakoba, mačka Murija, Miškolina in mnogih drugih junakov otroci predstavljajo preko njenih stvaritev. Še ena klasika slovenske likovne plati literature, ki tesno sodeluje z besedo tudi v *Sadju z naše ladje*. In tako knjiga že pred branjem

postane klasika slovenske mladinske literature. Tokrat namenoma ne pišem o *slikanici* (ki ima po krivici manjvrednostne konotacije – tak primer je knjižnično nadomestilo), pač pa o knjigi, kajti to je knjiga, in če smo že pri kvaliteti, so slikanice (ah, zarečeni kruh) seveda lahko tudi mnogo bolj kvalitetne kot “resna” literatura za odrasle; kot da mladinska literatura ni resna – je, in to prav nič manj. Mladinska literatura je po krivici zgolj otrok odrasle literature in ni obravnavana enako – odgovore na to lahko poiščemo v doživljanju in vživljanju odraslih v otroke (v branje priporočam knjigo Alenke Rebula, *Globine, ki so nas rodile*, v kateri nam avtorica odstre otroštvo v vsej večplastnosti, pretanjenosti in čutenju). In otrokov svet je globok, ranljiv, enakovreden odraslemu, zagotovo.

Med bero *Sadja z naše ladje* najdemo petnajst pesmi, ki se vse do konca knjige izmenjujejo z ilustracijami. Kot razberemo že iz naslova, je rdeča nit sadje – to je prisotno tudi v desetih naslovih pesmi, v petih pa sadja v samem naslovu sicer ni, vendar ostaja jedro (oziroma sadež) pesmi (*Prismo-dek*, *Čarodej*, *Škrat*, *Sosed se jezi na ptičke* ter *V dvoje*). In katero sadje nabira pesnica v pesniško košaro? Jagode, limone, jabolka, breskve in marelice, slive, kostanj, pomaranče, češnje, hruške, borovnice, fige, orehe, grozdje, banane ter lubenico. Sadje torej v pesmih postane predmet hrepenenja/pričakovanja (*Juhuhu, jagode!, Slive*), sinonim za slab/kisel dan (*Limona*), raznolikost sveta (*Breskve in marelice*), željo po preseganju (*Ančka bančka pomarančka*, *Čarodej*), deljenje med vse (*Hruške*, *Orehi*), pravljíčnost/čarobnost (*Škrat*), pribežališče (*Fige, fige, figice*), drugačen pogled (*Sosed se jezi na ptičke*), revščina-bogastvo (*Banane*), dvojina (*V dvoje*) ...

Kakšno je otroštvo, ki ga upesnjuje pesnica? To je svet hrepenenja, življenjske sile, ki jo najdemo v naravi, na primer v nabiranju jagod ali veselju po sladkanju s slivovo marmelado tete Gizele. Pesnica ve, da otroštvo ni samo sladko, so tudi kisli dnevi, ko je na primer otrok bolan in čaka, da se pozdravi, saj bo šele potem spet lahko brezskrbno tekal naokoli. Sadja pa nimajo vsi enako radi, eni imajo radi breskve, drugi marelice. Posrečena besedna zveza “Tinka-tonka gre ta svet” govori o drži do sveta – ni je namreč stvari, ki bi jo imeli vsi radi. V *Ančki bančki pomarančki* je prisotna otroška želja biti večji in starejši ter prošnja otroka, da bi ga mama slišala v njegovem hrepenenju. Otroci ne dosežejo vsega, kar si želijo, včasih so veje previsoko, da bi obrali češnje z njih, zato je dobro verjeti, da jim bo čarodej (odrasel?) pomagal, kajti otroci so od odraslih odvisni. Druženje, izmenjava, igra – za vse otroke – je prisotna v pesmi *Hruške*. Pesnica je tudi pravljíčarka, pozna pravljíčne junake, tudi škrate, ki otrokom nosijo borovnice. Otroštvo je igra z drugimi, je igra v naravi – ko figovo drevo postane

skrivališče, plezalni raj, razgledni stolp, zibalnica, skratka odličen kraj za brezskrbnost. Kako pa spečemo orehovo potico? Tako, da vsi sodelujemo – in ne bomo samo jedli potico, ampak se bomo ob tem še zabavali. Odrasli se mnogokrat jezijo, tako tudi sosed v pesmi *Sosed se jezi na ptičke*, otroci pa slišijo le čudovito ptičje petje. V pesmi *Banane* pesnica opozori na izredno perečo stvar. Na drugem koncu sveta ljudem odpeljejo banane, mi pa jih na tem koncu uživamo, ne da bi se zavedali, da premnogi “iz dežele banan” nimajo hrane za preživetje. “Kdo nemarno bogati?” vzklikne. In še “O, da bi se svet popravil / v boljši dom za vse ljudi.” V zadnji pesmi pesnica skozi lubenico izpiše hvalnico dvojini. V pesmih je izražen svetel, pozitiven odnos do sveta, opazna pa je tudi etična/moralna nota.

Ritem pesmi, ki spominja na otroške ljudske pesmi in izštevanka, je pri Anji Štefan že kar samoumeven, saj je nanjo močno vplivalo ljudsko slovstvo. Pogosto je izražen s ponavljanji (npr. “sto in sto in sto banan”) in z zamenjanim besednim redom. Tudi rima, ki v poeziji ni nujno prisotna, ima v teh pesmih posebno funkcijo – pomaga ritmu in besedišču, da takoj, ko pesem preberemo, ostane v bralcu kot sodobna, avtorska klasika.

Lahko se zahvalimo Jelki Reichman in Anji Štefan, da je otroštvo (in tudi odraslo otroštvo) tako lepo pobarvano in popisano; svet je mnogo lepši zaradi podob in besed njune ustvarjalnosti. In naj še enkrat poudarim – za mnoge otroke je svet literature in umetnosti zdravilo, saj besede in podobe ustvarjajo lepoto in pomagajo, da premoščamo hude stvari. Z lepoto umetnosti celimo dušo, pomagamo ji, da sije, da ponotranji lep odblesk sveta, nas prežari ter pomaga vztrajati in bivati. Je resnična in živa kakor življenje samo, čisto nič manj.

Milena Mileva Blažič

Primož Suhodolčan:
Tina in medvedja
moč. Tina Maze,
resnična pravljica.

Ilustriral Gorazd Vahen. Ljubljana: DZS, 2016.



Primož Suhodolčan je na osnovi analize statistike izposoj v splošnih knjižnicah (2003–2016) v samem vrhu. Pri tem se zastavljata vsaj dve vprašanji, in sicer ali število izposoj dejansko pomeni tudi število prebranih knjig (ne le njegovih, pač pa tudi knjig drugih priljubljenih avtorjev in avtoric) ter na osnovi katerih kriterijev in elementov vrednotenja se knjige sploh izposojajo. Odgovor, do katerega pridemo s pomočjo primerjalne analize kvantitativnih (izposoje) in kvalitativnih (umetniškost) kriterijev, nas pelje po sledih samega literarnega sistema, v katerem so avtorji in avtorice primarno razvili *strategije* za izposajo in ne za branje.

Za sodobni mladinsko-literarni prostor in čas je značilen razmah slikarstva, ki predstavlja precej donosno tržno nišo. V skladu s pojmovanjem literarno-sistemske teorije so sodobni avtorji zgolj proizvajalci in knjige produkti, ustanove so založniški posredniki, repertoar so slikanice in bralci potrošniki. Avtorjev in založnikov večinoma žal ne zanima “branje” knjig (čeprav se raziskava iz leta 2014 imenuje *Bralna kultura in nakupovanje knjig*). Generiranje potrošniške miselnosti celotnega mladinsko-literarnega

podсистema sega na razna področja, od pisateljskega "davka na ciklostil" oziroma na fotokopiranje v šolah (kar pomeni nespoštovanje otrok kot edinih pravih bralcev v Sloveniji; bolj smiselno bi bilo, da bi se pisatelji zavzeli in obdavčili nebralce ali kič) do vrednotenja slikanice kot polovice knjige; dolina šentflorjanska res ponuja preveč zgovornih primerov!

Značilnost sodobnega časa so tudi "slikanice slavnih", o katerih piše tudi Sandra Beckett v znanstveni monografiji *Crossover Picturebook: A Genre for All Ages* (2012). Slikanico definira kot večnaslovniški žanr, ki se deli na slikanice brez besed, umetniške slikanice, umetnostne slikanice, večgeneracijske slikanice in slikanice slavnih. Tudi v Sloveniji je to postal trend; Tomaž Domicelj: *Pravljica o pridni voluharici* (2011), *Basen o lenem komarčku*, (2010); Jernej Kuntner: *Beli krtek Albin* (2014); Barbara Lapajne Predin: *In smo šli* (2012); Darja Lovšin: *Mačke malega mesta* (2007); Adi Smolar: *Jezikovni kotliček* (2011), *Zgodba o rolici papirja* (2012), *Radovedna putka* (2013), *Domišljava žaba* (2013), *Puja in Andrej Migec* (2013), *Jaz ne grem v šolo* (2014); Darja Korez Korenčan: *Klemen in Klementina* (2012) idr.

Kratka sodobna pravljica Primoža Suhodolčana in ilustratorja Gorazda Vahna je izšla v slikaniški knjižni obliki in vsebuje osebni predgovor realne (in irealne) naslovne junakinje Tine Maze. Na koncu najdemo kronološki seznam nagrad, ki jih je smučarka prejela. Slikanica je izšla v slovenščini (5000 izvodov) in skoraj istočasno še v angleščini (*Tina and bear power: Tina Maze, a real-life fairy tales*, 350 izvodov). Pričujoče delo ni prvi takšen izdelek avtorja, ki je s podobnimi potrošniškimi prijemi že v preteklosti domnevno spodbujal bralno kulturo (*Lipko in Košorok/Lipko and Basket-Billy* (2013); *Lipko in svetovni prvaki* (2015)). V navezavi na takrat aktualno prvenstvo v košarki je bila slikanica s stališča neoliberalizma lep potrošniški uspeh (a poudarek je vendarle na potrošniški).

O precej nekritični recepciji literarnih del povprečne ali nižje kakovosti priča tudi zapis na spletni strani SNG Nova Gorica, kjer so letos uprizorili Suhodolčanovo besedilo *Živalske novice*. Tam naletimo na nenavadno slavno oceno brez navedbe vira informacij in kriterijev ter elementov vrednotenja: "Primož Suhodolčan, zelo priljubljen sodoben otroški in mladinski pisatelj, ki je za svoja dela prejel vrsto nagrad, med njimi večkrat zapored tudi priznanje Moja najljubša knjiga (za deli *Košarkar naj bo!* in *Pozor, pravljice!*), je med bralci znan predvsem po svojem razigranem humorju in akcijski komiki, ki jo uporablja za pripovedovanje svojih zgodb."

Avtor je tudi k projektu "Tina Maze", pristopil potrošniško in proizvedel izdelek (slikanico), ki se najbolje trži po zunajliterarnih kriterijih. Domnevni uspeh, ki je posledica tržnih prijemov brez kakovostne vsebine,

je marketinški in slavi formo brez ustrezne literarne dopolnitve. Nedvomno so prizadevanja vrhunskih športnikov in športnic, tudi Tine Maze, spoštovanja vredna. Zato se postavi vprašanje, mar si ne bi nadpovprečna oseba in osebnost zaslužila monumentalizacijo in semantizacijo na najvišji ravni, na ravni vrhunskega literarnega dela, ne pa zgolj povprečne literarne skice. *Tina in medvedja moč* je populističen tržni prijem, primarno usmerjen v število prodanih izvodov in ne v samo branje. Odrasli in mladi bralci, s katerimi smo pravljico obravnavali, so ravno zaradi naslovne junakinje in njenega uvodnega nagovora ("Dragi moji") utemeljeno imeli višja pričakovanja do literarnega besedila.

Žanrsko gledano je *Tina in medvedja moč* nekakšen slikaniški *Bildungsroman*, v katerem poskuša avtor kombinirati domnevno pravljичni slog ("Za devetimi gorami, sedmimi vodami ...") s subverzivnimi elementi ("... in pri drugem ovinku levo je kraj, ki mu rečejo Črna.") ter tako izzvati obraten horizont pričakovanja bralca. Besedilo poskuša biti duhovito in iz kratke sodobne pravljice ustvarja večžanrsko pravljico, a to počne neuspešno, saj domislice niso slogovno utemeljene v kontekstu, ampak so larpurlartistične.

Literarno besedilo vsebuje nepotrebne zastranitve, ki oddaljujejo od osrednjega dogajanja – razvoja od otroka/deklice do zmagovalke. Po nepotrebem je dodana tudi nova literarna oseba, arhetip (čarobnega) pomočnika v obliki poosebljenega medveda (ilustriranega kot realnega medveda). Lik medveda postane Tinin zaveznik, pri čemer je deklčina motivacija za takšno (pasivno) sodelovanje linearna: "(V)si me hodijo gledat, nihče pa se noče pogovarjati z mano." Tina ima kot junakinja attribute sociocentrizma, poguma, poštenosti, zaradi empatije pa si zasluži še "medvedjo moč". Je deskriptivna izbranka, ki jo je avtor utemeljil le na ravni opisov, ne pa v dejanjih. Tina naslednji dan poskuša smučati, pogoj za zmago pa je, da posluša patriarhalne nasvete medveda. Domnevni treningi s pomočjo poosebljenih živalih so prikazani postmoderno – hedonistično in linearno. Avtor kljub vsem možnostim, ki jih ponuja književna vrsta kratke sodobne pravljice, piše enodimenzionalno. Zdi se, da bi se bilo za literarno skladnejši rezultat v sodobnem času namesto po enodimenzionalnem modelu ljudske pravljice ustrezneje zgledovati po modelu Vladimirja Proppa (*Morfologija pravljice*) in Josepha Campbella (*Junak s tisočnimi obrazi*).

Medvedja intervencija junakinji odvzame attribute junaštva in pogumnega soočanja s težko preizkušnjo (Propp); poleg tega Tina ni subjektivizirana, ampak reificirana. Avtor jo definira na osnovi "Velikega Drugega" (Slavoj Žižek: *Veliki Drugi ali vzdrževanje videza v javnem prostoru*),

upodobljenega v liku medvedjega alter ega, ki je dejansko osrednji literarni lik. Tina bi morala biti junakinja iskalka (skladno s Proppovo teorijo), žal pa je v besedilu predstavljena kot junakinja žrtev, ki za uspeh potrebuje zunanjo intervencijo. Je subjekt, ki *ne* ve, za razliko od poosebljenega lika medveda kot tistega, ki *ve*. Junakinja je tako reificirana v objekt ali marioneto, s katero upravljata pravljična pomočnika medved in lisica (v stereotipni vlogi antagonistke). Če še enkrat pogledamo skozi prizmo Žižkove teorije, vidimo, da je v pravlji prišlo do "samogibanja pojma" – medvedja (po)moč je primer, kako se osnovni pomen, medvedja moč, sprevrže v svoje nasprotje, v Tinino nemoč, da dostojanstveno, pošteno in samostojno zmaga. Paradoks je tudi v tem, da simbolna funkcija zastopa Drugega (medveda) kot varuha videza. Domnevno šaljive domislice v besedilu naj bi imele pozitivno stabilizacijsko funkcijo, vendar nato vstopi še Tretji – lisica. V obeh omenjenih likih gre za psihoanalitično zastranitev, ki je s stališča vsebine nepotrebna.

Naslovna junakinja je tako oropana sublimne geste, zato se avtor zateka v estetizacijo: poosebljeni medved da Tini čarobno moč, poosebljena lisica hitrost, oboje pa je linearno, enodimenzionalno in neutemeljeno. Učenec tretjega razreda osnovne šole, v kateri so za domače branje morali kupiti in prebrati slikanico *Tina in medvedja moč*, je na vprašanje, kakšna se mu zdi slikanica, ki so jo morali prebrati iz *užitka*, odgovoril: "Polresna."

Ne da bi se sklicevala na otrokove besede kot v Andersenovi pravlji *Cesarjeva nova oblačila*, pa vendar, kdo pravi, da otrok ne more intuitivno začutiti literarnega manka in tržnega presežka nekega besedila?

Matej Bogataj

Včeraj in jutri



***Človek, ki je gledal svet.* Režija Žiga Divjak. Slovensko mladinsko gledališče, marec 2017.**

Predstava je omnibus, je kolaž, je nabor različnih in na videz nepovezanih tem, ki jim je skupna predvsem zavest o krhkosti sveta in približevanje njegovega konca; igralci so pod vodstvom režiserja in dramaturginje Katarine Morano, sicer filmske režiserke, sami spisali prizore, ki so kar najbolj osebni, notranji, ki naj izrišejo konture nekega časa, današnjega ali pa bližnje preteklega, polpreteklega; in drugič spet takšne, ki so s temi v opoziciji, torej kar najbolj izmaknjeni in distancirani, globalni in takšni, ki se nas ne dotikajo in s katerimi nimamo nič, razen seveda v kolikor verjamemo v povezanost vsega z vsem in s trditvijo, da zamah metuljevih kril povzroči katastrofalen veter na drugem koncu sveta.

Začne se s prihodom igralske skupine na oder, kjer nam na hitro, vsak s svojim diaporojektorjem, prikažejo ključne prizore iz lastnih življenj, drug čez drugega, in potem je skoraj ponovitev, vendar v počasnem posnetku, ko svoj nabor nekaj igralcev tudi razloži: Ivo Godnič, recimo, kako so imeli edini v bloku teve in kako so sosedje že dneve prej rezervirali mesto v dnevni sobi, vse bolj pa tudi izven nje, torej v ostalih prostorih in na stopnišču, da bi si ogledali paradigmski preskok, ki ga je konec šestdesetih pomenila neverjetna hoja človeka po Mesecu. Godnič je potem

osišče prizora upokojenca, ki se v samoti stanovanja krega z vsemi, ki bi mu lahko poočitali nekomunikativnost in eskapizem; on je vendar polno zaseden s svojo upokojenostjo in se mu fučka za svet, brani lastni prostor in se umika vsaki javni sferi; prizor, ki kaže prevladujočo atomizacijo družbe in razpad družbenosti, v kateri je ob dostopnosti sveta, ki prihaja na dom medijsko, heroična že zapustitev udobja domačega naslanjača. Ali Anja Novak, ki v vse hitrejšem in vse manj kontroliranem tempu izpoveduje, kaj vse je njena "portretiranka" že storila, da bi dobila zaposlitev, da bi ugajala pritiskom okolice, najprej seveda staršem, da bi jo imeli za pridno: preigrala je res vse družbene vloge od tabornikov do skavtov, od prostovoljnega dela do vseh mogočih izobraževanj, da je zdaj že skoraj histerična in se celo nam, ki nimamo kakšnih izkušenj s trgovino z belim blagom, se reče kadrovskim mešetarjenjem in izbiranjem, zaradi histeričnosti zdi nezaposljiva. Gregor Prah z enako vnemo razlaga, kaj moramo strpati v nahrbtnik preživetja; nahrbtnik, ki nam bo pomagal prve dni in tedne, ko bomo morali zapustiti varnost civilizacije, zaradi kataklizme, si mislimo, in potem v maniri vojnih inštruktorjev in inštruktorjev preživetja z njim predelamo osnove, od oblačenja do kresila, od svetilke do noža.

Ob kar najbolj osebnih in včasih tudi malo travmatičnih preteklih in osebnih zgodbah pa imamo raznovrsten kolaž mednarodnih, globalnih in globalističnih tem: izpoved družine Kitajcev, kjer starša skoraj suženjsko garata v tekstilni fabriki in stanujeta v kolektivnem domu, brez intimnosti, da bi lahko enkrat na leto obiskala družino, torej svoja otroka, ki ju vzgaja stara mati. Do njih potujeta po natrpanih progah pet dni, potem pa se nimajo o čem pogovarjati, razen da starša opominjata, kako in kaj vse žrtvujeta za šolanje otrok, in pretita, da naj otroci študirajo, da ne bodo kot onadva. Ali pa imamo izpoved o (ameriških?) kmetih, ki so po generacije dolgih letih pridelave bombaža s tveganim preskokom na Monsantoova semena in z izgubo pridelka zaradi vse bolj negotovih klimatskih razmer pripeljali svoje farme v bankrot in množično delajo samomore s pesticidi; sledimo logiki pohlepa, ki pripelje kmetovanje do takšnega tveganja, da ljudje ostajajo brez vsega, zaradi obljub tistih, ki služijo na njihovih žuljih.

Katarina Stegnar nas sooči z grozo ob neuspehu štiridesetletne humanistične doktorice, ki je brez otrok tudi zato, ker že vrsto let čaka na obljubljeno stalno zaposlitev. Katarina Stegnar zastavi glas za generacijo, ki so ji zakoni o uspešnem varčevanju in posledično manjši proračunski porabi ob zmanjševanju zaposlovanja v javnem sektorju ob grožnjah s krizo iz ust tistih, ki so si krizo izmislili za obubožanje prejšnjega srednjega sloja, vzeli prihodnost. Predvsem iskalcem prve zaposlitve; z izgubo stalnih

delovnih mest so cele generacije izpostavili negotovosti in finančnim pritiskom; človek brez redne zaposlitve je brez vrednosti, kolikor to lahko merimo po njegovi kreditni sposobnosti. Brez kredita je seveda obsojen na životarjenje brez prihodnosti, obsojen na finančno prekladanje fičnikov iz dneva v dan, neambiciozno, brez preboja, v samo napol domovih, najetih ali pri starših, brez obljubljenega ali vsaj zamišljenega lepšega jutri.

V uprizoritvi in torej tudi kot avtorja besedil nastopita še Sara Dirnbek in Matija Vastl, učinkovita predvsem v "kitajskem" prizoru.

Temeljni postopek uprizoritve *Človek, ki je gledal svet* je dokumentarizem; na eni strani osebne, čeprav včasih ponarejene zgodovine, vendar preverljive in skoraj tipične za ta prostor in ta zdaj, na drugi pa mozaik globalnih podob, ki jih lahko srečamo v filmskih dokumentarcih, kadar si ti upajo biti kritični in polemični. Nasploh se predstave drži nekaj filmskega; najprej čim bolj prepričljiva in mestoma minimalistična igra, ki tudi posneta ne bi delovala preveč ekspresivno, pa uvodna menjava diasov, ki je potem nadgrajena s hitro montažo prizorov, ki sledi filmski naraciji. S tem seveda umanjka spektakelskost, kolikor je je, recimo v enem zadnjih prizorov, ko astronaut v skafandru gleda na modro Zemljo, pa je skoraj nepotrebna ponovitev tistega prej. Kot je nekako tipično, da poskuša predstava zakoličiti kaotično stanje sveta s posameznimi zgodbami, iz katerih naj si celoto ustvari gledalec, kar je ponazorjeno tudi v gledališkem listu: namesto velikih razlag in besed so tiste uganke, pri katerih mora bralec ustvariti podobo z vlečenjem potez od številke do številke.

Tudi globalni prizori so močni in skrbno premišljeni, recimo sirska epizoda; študent si misli, da je njegovo objavljjanje na Facebooku prispevek k zrušenju Asada, da je z njim potem, ko začnejo na demonstracijah padati žrtve med civili, že dovolj sprovciral Zahod in mogočnike, da ga bodo umaknili. Če na začetku štejemo žrtve, torej demonstrante, po parih in po pol ducata, se po intervenciji Zahoda te merijo v polmilijonskih številkah, pa o tistih razseljenih in za vedno zaznamovanih zaradi krvi sploh ne razmišljamo.

Žiga Divjak prizore z devastirane Zemlje režira z nekakšno samoumevno hladnostjo. Pusti, da spregovarjajo sami od sebe, da se v dialogu med preteklim in sedanjim izrišejo razlike, ki jih prinese čas in se kažejo kot opustitev utopij (izkrcanje na Luni je obetalo, medtem smo nasmetili še veselje in s programi za preselitev na Mars se ukvarjajo samo tisti, ki molzejo najbogatejše); ekološka katastrofa ob socialni, ki jo prinašajo sterilna gensko spremenjena semena in agroindustrijski artikli, ki uničujejo rodnost zemlje in starih kultur; govori o intervencionizmu, najbolj zadolženi

državi na svetu se zdijo vojne in spopadi in podpiranje ene milice proti drugim dober trik, da preusmerja pozornost navzven, stran od dejanske bede stvari, vojne pa puščajo za sabo slej ko prej samo opustošenje in poskrbijo, da tleči ognji sovraštva ne ugasnejo. Predstava o stanju sveta spregovori z dobro preračunano intimnostjo in včasih tudi s prostodušno naivnostjo, bolj kot spektakel jo zanima izpoved, vendar uspe ustvariti kar nekaj vizualno učinkovitih prizorov, recimo tistega z drevesom, ki ga oprašujejo ljudje v skafandrih; scenografijo podpisuje Tina Mohorovič, kostumografijo Tina Pavlovič. Predstavi uspe združiti dokumentarnost in znižano dramatičnost, torej skoraj epskost, z angažmajem, ki ni direkten; skrit je v izboru sličic in krhkih prizorov, ki sestavljajo celoto tistega, kar naj bi človek videl. In mogoče s pomočjo predstave končno tudi ugledal, kje je njegovo mesto in kaj njegova naloga.

Gerhart Hauptman: *Rose Bernd*. Režija Mateja Kolečnik. SLG Celje, gostovanje v Cankarjevem domu v Ljubljani, april 2017.

Rose Bernd, ki smo jo dobili v znižanem in pogovornem prevodu Mojce Kranjc, ki ga je celjska uprizoritev vseeno malo zvišala in na vaškost opozorila na drugačen, bolj spektakelški način, je zgodba o dekletu, ki umori svojega dojenčka. Z resničnim in razvpitim primerom se je Hauptman v začetku 20. stoletja srečal kot član porote, ki je sodila detomorilki, in dekle je bilo oproščeno, preberemo v gledališkem listu, s tem pa je problem prenesen na drugo raven: v raziskavo, kaj je (nedolžno) dekle poglalo v skrajno dejanje.

Vse, odgovarja drama, ki se seveda naslanja na naturalistično doktrino, v kateri imajo determinante ključno vlogo pri ravnanju posameznika, in ena od njih, dednost, je v *Rosi Bernd* zastopana v obliki brata, ki je v razvoju zaostal in v ključnih trenutkih drame nastopa s svojimi tiki in ponavljanji (David Čeh).

Drugi, še močnejši faktor je okolje. Rosin ljubimec je župan, ki mu je umrl sin enake starosti, kot izvemo, eden tistih, ki se je mimo njene volje polaščajo, pa nekakšen delovodja Streckmann, glede na ravnanje vaše srenje samo izpostavljen, potencirano opravljen in manipulantski, pripada skrajnemu robu družbe, vendar je kljub značaju njen del in gonilo, nekaj, kar vsi vejo, da ni čisto res, samo verjamejo, ker opravljanega do konca prizadene; s svojimi dejanji je za mlado Rose tudi do konca poguben. In potem je široka paleta opravljk, ki se sprenevedajo, da se samo šalijo,

vendar s svojimi besedami in poskusi ukalupljenja predstavljajo svarilo vsakršnim odstopanjem, tudi tistim Rose in njenih; oče Bernd, vaški zaupnik in varuh misijonskega sklada takšnih svaril sploh ne potrebuje, on sam je v pravila zazrt bogaboječnež in verski gorečnež, ki mu Bog in stoletja stari zapisi dajejo jasne smernice, kako in kaj početi v življenju. In kot sam, bi morali tudi vsi ostali, in paralizirana gospa Flamm vmes omeni, da bi bilo bolje, če bi stari Bernd sprejemal ljudi z vsemi njihovimi napakami, kot da poskuša iz njih narediti angele. V takšnem okolju je Rose kot v primežu, kot med dvema mlinskima kamnoma, ki jo počasi drobita in krhata.

Režija Mateje Kolečnik je aktualizirana in časom primerno zaostrena. Dogajanje je postavljeno na podobno stisnjeno in odrezano prizorišče kot recimo kranjska uprizoritev Bernhardove igre *Pred upokojitvijo*, scenografija je delo Marka Japlja, ki celotno dogajanje postavlja v utesnjeno "škatlo" na odru, ki omogoča nadrealne osvetlitve in presvetlitve. Ob tem gre za izsek, po diagonali izrezan trikotnik prostora z vhodom in izhodom, okoli katerih se drenja potem opravljiva vaška množica, vendar je zdaj iz kmečkega vse skupaj postavljeno v delavsko okolje, zato je vaški vodnjak, ki je originalno osišče dogajanja, kar prostor okoli umivalnika in vodovodne pipe v nekakšni kadilnici oziroma prostoru za malicanje in obrekovanje ob proizvodni hali ali delavnici. Ob osrednji drami Rose, ki si prizadeva za razumevanje, ki ga pri pobožnjakarskemu očetu ali pri ljubimcu Flammu, razpetem med željo in ženino boleznijo, še manj pri posiljevalcu Streckmannu ne dobi, dobijo poseben pomen skupinski prizori; koreografinja je Magdalena Reiter. Kot že v *Prijateljih* Kobo Abeja, ki so jih v režiji Mateje Kolečnik uprizorili v ljubljanski Drami, kjer vsiljivci pritiskajo na nič hudega hotečega posameznika v koreografiranih prizorih v skupinah nagnjenih in zmaknjenih teles, kot iz več posameznih sestavljeno kolektivno telo, tudi v *Rosi Bernd* v sprevrženem ritualu množica naplavlja posameznike na začetku prizorov; množica, spodbujena z nabožnimi pesmimi ali ljudskimi poplesavanji in tolčenjem po stopalih, odlaga na prizorišče pasivne žrtve svojega skupinskega izločevanja. S tem uprizoritev še zaostri pritisk opravljive skupnosti; ne samo prizori, v katerih posamezniki pogledujejo proti akterjem, še bolj se njihov pritisk in poskus, da bi posameznika priličili svojim vrednotam, stopnjujeta pri njihovih orkestriranih prihodih, vse pa se dogaja ob lučnih spremembah, ki so čiste, odrezane, hladne, kar poudarja njihovo neobčutljivost in pritiske.

Učinek, ki ga s tem uprizoritev doseže, je dvojen; na eni strani vidimo predstavnike srenje, spremenjene v množico z enotno voljo v njihovi mehaničnosti. Ponavljanje folklornih in nabožnih koreografij in popevanj –

glasbeni opremljevalec je Simon Dvoršak – je seveda skozi daljša obdobja preživel in torej učinkovit model uniformnosti množice; v tej ponovitvi folklornih gest in obredja je morda nakazano tudi sklicevanje na preteklost, torej gre za izpostavljenost konservatizma. Množica je v svojih nastopih kar najbolj mehanična, tudi njeni predstavniki so groteskni, tako z masko, kjer se vsi malo približujejo zombijevstvu in mehaničnosti, togosti, pa z drobnimi tiki, ki razkrivajo, da jim ni samo do heca in da se pod njihovo fasado skriva marsikaj in je to uspešno potlačeno. Pomočnica gospe Flamm, kakor jo zastavi Tanja Potočnik, je nadaljevanje tiste grozljivke in skoraj avtomatizirane hišne iz mariborske uprizoritve *Johna Gabriela Borkmana*, nema, zlovoljna in malo tudi uporna kreature, ki ukaze izpolnjuje z nenehnimi komentarji, kako odveč ji je vse skupaj. Na drugi strani režija poveže rituale, ki obnavljajo in ohranjajo skupnost, s težnjami te iste skupnosti, da bi si izstopajočega posameznika podredila in ga disciplinirala, ukalupila. Kar pri *Prijateljih* deluje na ravni duhovito sprevrženih pregovorov, ki ravno s svojo vsesplošnostjo in univerzalnostjo prikrojijo nekoga, ki ostalih noče in ne potrebuje, kar tam deluje kot tisto naloženo v jeziku, je zdaj izrazito folklorno, koreografirano, ubrano na ljudske pesmi in plese s Koroškega (vsaj meni se zdijo od tam, pa nisem najbolj ustrezen za prepoznavanje).

V tako zastavljenem klavstrofobičnem odnosu se potem dogodi drama Rose Bernd; zaletavi in vidno vznemirjeni Flamm, kakor ga zastavi Andrej Murenc, tip modernega župana v kavbojkah in semiš škornjih, deluje izrazito pragmatično, vendar ne brez ostankov sentimenta. Streckmann Igorja Žužka je vaški frajer in malo tudi provokator, on je tisti brezsramni rob družbe, ki ga tolerirajo, čeprav je lažnivec in malo tudi surov, on je motor opravičljivcev in njihova udarna pest (ali kaj pesti podobnega, kadar gre za nepisane pravice skupnosti do žensk kot podrejenih in na voljo vsem, v nasprotju z njihovo siceršnjo zapovedano monogamnostjo in z zakonom regulirano spolnostjo). Ata Bernd, na premieri sem v vlogi gledal Bojana Umeka, zdaj je vskočil Brane Završan, je starosvetna figura, tudi on, kot ostali, že kostumografsko in z lasuljo nekako okoren in tog, prispevek Alana Hranitelja, v odtenkih, ki kot da nam ob pridušeni in minimalistični igri sugerirajo, da se mora posameznik umakniti in biti čim bolj neopazen, da bi bil vreden skupnosti in tistega, ki bdi nad njo – Boga. Če je bil v Bernhardovi igri *Pred upokojitvijo* glavni moški lik tog in perverzen, je zdaj sprevrženost ata Bernda ravno njegovo sklicevanje na tisto nad njim in nad vsemi; preveč zares vzame zapovedi in prepovedi, pozabi pa na ljubezen.

Aljoša Koltak kot zaročenec August je dopuščajoča, pa vendar tudi malo štorasta figura, sicer v sklepnih delih tudi razumevajoč, vendar kot da poudarjeno nemožat, neprivlačen za mlado dekle, ki se je erotično izobraževalo pri Flammu kot iniciatorju očitno že katere pred njo. Tudi Flammova žena, paralizirana, kot jo z mučnimi odhodi, pri katerih vleče noge za seboj in z nekoliko proti falzetu dvignjenim glasom odigra Pia Zemljič, je prijateljska in zaupna samo, dokler si obeta, da bo po sinovi prezgodnji smrti posvojila Rosinega otroka.

Med vsemi temi pa pretežno pasivna in že v drži in dikciji nekako nemočna Rose Bernd Liza Marija Grašič. Z drobnim glaskom, ki ne zahteva nič, napreduje od začetne zaljubljenosti in zavesti, da bo zveze s Flammom s poroko moralo biti konec in zato poroko odlaga, potem pa s postopnim prikrivanjem nosečnosti napreduje proti norosti, ki je enako zablokirana, to ni eksces, kolikor je, je usmerjen nase – in na otroka. S pokrčenimi rameni in izpostavljena vsem, od žlehtnih sovaščanov do sodišča, ujeta v past, ki ji jo nastavljajo s specifičnim in zadrtim razumevanjem časti, je dobro zadela žensko, ki se je znašla pred nerazrešljivo dilemo med čustvi in dolžnostjo, med častjo in samostojnostjo. Pri čemer edino uteho dobi pri zaročencu Augustu.

Rose Bernd je predstava, ki govori o svetu izpred dobrega stoletja. Žal pa z vse pogostejšimi intervencijami množic in njihovih izpostavljenih govorcev, ki zelo natančno vejo, kaj je prav in kaj ne, malo tudi predstava jutrišnjega dne. Vsaj regresivnost našega časa v nekaterih segmentih družbenega ji daje precejšnjo aktualnost. Toliko slabše za čase.

Rok Vilčnik, rokgre: *Ljudski demokratični cirkus Sakešvili*. Režija Luka Martin Škof. SNG Drama Ljubljana, Mala drama, marec 2017.

Sakešvili iz z lansko Grumovo nagrado nagrajenega besedila je prazni in drseči označevalec, je vse in nič, Prvi in Zadnji, najnižji in vsevišnje, je ime vseh akterjev in seveda tudi nacionalna pripadnost in državnost, pa veliki vodja in sploh vse. Seveda je to strašna parodija, morda celo na totalitarizem, saj se pripadniki cirkusa pogosto sprašujejo, ali je mogoče, da jih publika prihaja gledat po lastni in svobodni volji in se jim zdi vse skupaj nemogoče. Niso vajeni. Ga pa ves čas lomijo in se spominjajo časov, ko so šli na prevzgojo in nam je hitro jasno, da je Sakešvili nekako v sorodu z Džugašvilijem, strašnim gruzijskim in sovjetskim vodjem, in da se v današnjem času norčuje iz totalitarizma, ki se je v teh šestdesetih letih do

te mere preobrazil, da z njim nimamo kaj početi in se kakršni koli aktualizaciji besedilo niti ne poskuša približati. Totalitarizem je sicer predmet posmeha besedila v ludistični maniri in res na koncu ugotovimo, kdo je Veliki vodja in gonilo vsega skupaj, namreč Režiser, ki se nam s klovnovskim nosom razkrije na koncu, še bolj nor kot vsi ostali, vendar je vse to smešenje tudi malo brcanje v mrtvega konja. Morda je največja vrednost predstave, da nam ponudi model dramatike, ki je imela svoje zlato obdobje v sedemdesetih, ko se norčuje iz enega znamenitih totalitarnih sistemov iz tridesetih. Ob tem, pa morda drugič, bi morali seveda še enkrat premisliti pridobitve ludizma in trditve vseh tistih, ki v njem vidijo neproblematično in neideološko poigravanje z obstoječim materialom: se vprašamo, ali je bilo v času nastanka domačega dramskega ludizma mogoče kakršno koli neideološko početje in ali ni smešenje vseh visokoletečih fraz in izraba obstoječih govoric že tudi stališče do relevantnosti in sporočilnosti teh govorov. Če bi bil ludizem res do te mere neproblematičen, če ne bi v svoji znotrajliterarni varianti problematiziral vsaj žanrskosti in privzemanja obstoječih govornih leg, si že takrat ne bi zaslužil kaj več kot obsodbo na zgolj zabavo in zabavišča. Če prevedemo; njegovo mesto bi moralo biti in ostati na estradi.

Ustvarjalna ekipa z režiserjem Luko Martinom Škofom je zastavila resno, torej kar najbolj burkaško in cirkusantsko. Oblekla akterje v stilizirane kombinezone in jih opremila z rdečimi noski, kostumografinja je Urška Recer, in uprizoritvi priskrbela konstruktivističen, na abstraktno cirkuško prerivališče spominjajoč prostor, ki je predvsem prepričljiv v sugeriranju, da je izpeljan iz scenografij historičnih avantgard, kar je prispevek Mihe Horvata oziroma sonde⁴. Vse do prihoda vrhovnega Sakešvilija, norega Režiserja, ki ga odigra seveda kar režiser sam, se potem štirje Sakešviliji z različnimi postopki in v mešanih tehnikah trudijo, da bi mi razumeli smisel njihovega početja, ki izhaja iz besedila; Boris Mihalj kot cirkuški silak in Klemen Slakonja z mobilnostjo in neugnano in včasih tudi slabše artikilirano neizmerno noro energijo, s katero divja po odru in okolici, Gregor Baković in Maša Derganc z bolj izbrušenima vlogama, ki s spremenjenimi glasovnimi legami, s pretirano masko in širokim naborom komedijskih trikov poskušajo oživiti sakešvilijevstvo. Uspejo pa bolj napol, predvsem je presenetljivo, kako hitro izčrpa besedilo svoj potencial in kako nedvomno heroičnim gledališkim in komedijskim poskusom, čeprav prignanim do roba, ne uspe nasmejati, če je že satirična konica malo abstraktno nenabrušena in postarana.

Goran Potočnik Černe

Purgatorij smo mi



***Psi brezčasja*, film Mateja Nahtigala.**

**Lignit film in MC Velenje, s podporo Viba Filma in RTV SLO.
Slovenija.**

Film *Psi brezčasja* po vsebinski, vizualni in zvočno-glasbeni plati sodi v zvrst, ki v slovenski filmski produkciji ni najbolj pogost pojav: klasična kriminalka oziroma žanrsko natančneje *film noir* (*neo-noir*, v kolikor filma *noir* ne razumemo stilsko, ampak zgolj historično kot oznako hollywoodske kriminalne drame štiridesetih in petdesetih let prejšnjega stoletja). Matrica filma *noir* je v osnovi enostavna: V mesto, ki ga prepredata greh in korupcija, se vrne 'samotni jezdec', ki poskuša razvozlati skrivnostni umor. Pri tem se spusti v svet kriminala in podzemlja, ki ga naseljujejo jezni, cinični in premočrtni posamezniki in posameznice. Ozračje je zatohlo, temno in potopljeno v cigaretne dim. Dogajanja na dnevni svetlobi, če že, je le za ščepec. Edina barva, ki preči to gosto tkano sivino, je *femme fatale* (ali več njih), po navadi z izstopajočo rdečo obleko ali cigareto v dolgem ustniku. Jezik je, kot se za milje spodobi, omejen le na osnovno izrazje, z zelo konciznim pomenom. A je kljub vsej enostavnosti speljan skozi številne metaforične zanke, izgovorjene hkrati s cigaretnimi izpuhi. Glasba, ki v ozadju vse to kot lepek povezuje v enotno, precej antiutopično atmosfero, je ostra in surova na eni ter melanholična na drugi strani. Tako kot tudi protagonistke in protagonisti.

Zakaj žanri v slovenski (pop)kulturi niso del *mainstreama*, tako kot v večjih kulturnih okoljih, je vprašanje zase. Odgovor se je podalo že večkrat (predvsem znotraj literarnega polja), saj se zdi, da se vprašanje z vsako novo generacijo tako ustvarjalcev kot odjemalcev kulturnega *popcorn*a pojavi vedno znova. Ali težave neživosti žanrov tičijo v slovenski kulturni tradiciji, ki je bolj naklonjena nezvrstnim umetniškim pristopom (da ne rečemo visoki umetnosti), ali v velikosti trga, od katerega je preživetje žanrskih oblik kulturne ponudbe vendarle bistveno odvisno, ali je na delu kulturna politika, ki v žanrih ne vidi dovoljšnega umetniškega potenciala, da bi jim preko institucije strokovnih komisij podelila skromne, a razmeroma redne finančne dotacije. Preživetje oziroma vznikanje žanrskih poskusov sem in tja je tako bolj stvar naključja, entuziazma in iznajdljivosti posameznikov kot pa systemskega pristopa k problemu. Pa naj gre za literaturo, strip ali film. Zato so žanrski križanci, *halfings*, v slovenskem prostoru pogost pojav. A njihovo težavo vidimo preprosto v tem, da niso ne tič ne miš. V zasnovi želijo biti žanr, v izvedbi pa se temu okviru s takšnimi ali drugačnimi stilskimi, vsebinskimi in oblikovnimi posegi izvijajo. Tako žejni sredi vode obtičijo tako tisti odjemalci, ki prisegajo na jasna pravila žanrov (ali jasna, dopustna kršenja žanrskih pravil), kot tudi tisti, ki posegajo le po, naj spet rečemo, 'visoki umetnosti'. (Pogosto so to kar ene in iste osebe, kar situacijo samo še dodatno protislovno zaplete.) A ta zapis ni namenjen *pro et contra* razpravi o pomembnosti žanrske prisotnosti v slovenskem kulturnem prostoru. Je pa to stanje duha treba omeniti, saj je, če že ne drugače, vsaj s produkcijskega in managerskega vidika vplivalo na zagon in izvedbo (pa tudi distribucijo) projekta *Psi brezčasja*.

Psi brezčasja je izdelek popolnih filmskih začetnikov (če odštejemo izkušnje s snemanjem videospotov in Nahtigalov študij fotografije v Sarajevu), autsajderjev, kot si rečejo sami. Je večkratni prvenec. Nastal je po romanu, ki je literarni prvenec, je režijski in (so)scenaristični prvenec, produkcijski prvenec Lignit filma in prvi slovenski kinematografski *film noir*. Speljan je bil mimo vseh institucionalnih filmskih okvirov, kar v prevodu pomeni brez javnih sredstev. A kljub vsemu je ekipi uspelo pod streho zbrati kar nekaj znanih igralskih obrazov, kot so, recimo, Primož Vrhovc, Radko Polič Rac, Niko Goršič in Borut Veselko. Ki so na svoj igralski doprinos pristali predvsem na osnovi prebranega scenarija. Film je prejel nagrado Društva slovenskih filmskih kritikov in publicistov FIPRESCI na Festivalu slovenskega filma v Portorožu (žirija pa je pogledala stran). In bil prikazan na festivalu Dnevi evropskega filma v Pragi in na Kanadskem mednarodnem filmskem festivalu. Toliko o bolj ali manj zunanjih okoliščinah nastanka filma *Psi brezčasja*.

Psi brezčasja imajo daljšo brado, kot se zdi na prvi pogled. Leta 2011 je pri Založbi Modrijan izšel istoimenski romaneskni prvenec Zorana Benčiča. Kritiško je bil ta literarni temačni krimič zelo dobro sprejet, bralstvo pa ga je preprosto posvojilo (malo manj žirije literarnih nagrad). Dvajset let pred tem je v Velenju svoj prvi koncert odigrala ena najboljših slovenskih *rock'n'roll* zasedb, Res Nullius, katere notorični frontman je bil prav Zoran Benčič. Njihovi komadi so ostri, temačni in surovi, izrazno in melodično preprosti in udarni, emocionalno psihedelični in eshatološki. Če bi obstajala *noir* oznaka tudi za glasbo, bi bili Res Nullius prav to, *rock'n'roll noir*. Bend oziroma njegov širši socialni kontekst je pomemben tudi zaradi tega, ker so se tu srečali Zoran Benčič, Matej Nahtigal in Tomi Matić, brez katerih filma *Psi brezčasja* ne bi bilo. Tomi Matić je skrbel za managerske posle benda. Matej Nahtigal je sodeloval kot režiser dveh videospotov, in sicer za songa *Rock'n'roll* in *Vagon raztrganih duš*. V *Psih brezčasja* so si 'vloge' razdelili podobno. Nahtigal je poleg režije filma v soavtorstvu z Benčičem pripravil scenarij, Matić pa je poskrbel za produkcijsko plat izvedbe. V *Pse brezčasja* se tako iz različnih strani stekajo različni elementi. Teme in *feelingi*, ki jih je v obilnih količinah naplavila rock godba Res Nullius in ki so kulminirali tudi v Benčičevem romanu. Skupina se je po razpadu leta 2013 za potrebe filma znova sestala in posnela posebej za film pripravljene komade Boštjana Senegačnika, kitarista zasedbe, na *sountracku* pa je tudi nekaj že objavljenega materiala benda. (Del avtorske glasbe je prispeval tudi Primož Benko, kitarist skupine Siddharta.) Črno-bela poetika videospotov. Posebne dramaturške primerjave bi bila lahko deležna videospot *Rock'n'roll* in eden od osrednjih kadrov filma, kjer se srečata protagonist in mafijski šef (krožna kamera, močne osvetlitve, popolne črnine ...). Pomembna pa je tudi produkcijska štorija filma. Prijava scenarija je bila na razpisu Slovenskega filmskega centra neuspešna (prejela je prenizko število točk), pa vendar je producentski hiši Lignit film, ki jo vodi Tomi Matić, filmski projekt uspelo izpeljati. Na eni strani s podporo Viba filma (tehnika) in RTV Slovenija (kostumi), na drugi s sodelovanjem s partnerjem, Mladinskim centrom Velenje, in na tretji z lokalnim okoljem (Velenje), ki je nizkoprorračunski projekt 'podprlo' s prostovoljno pomočjo. Pa tudi nasploh se zdi, da je bilo Velenje kot kreativna sredina z vsemi svojimi posebnostmi zelo pomembno za nastanek filma in da je film kot tak naravni izraz tega okolja.

Protagonist *Psov brezčasja* Rok Osterberg (Primož Vrhovec) se po štiri-letni odsotnosti vrne v mesto, kjer je odrasčal. Mesto ni imenovano. Zaradi nekaterih indicov pomislimo na Velenje: ustvarjalci so iz Velenja,

tam je bil film tudi posnet, realne velenjske lokacije (pokopališče, Max Klub). Pomisel je na mestu tudi zaradi tega, ker Velenje v slovenskem 'umetniškem' imaginariju (metropola hip hopa, rok godba, romani Petra Rezmana) postaja na svojstven način vedno močnejši označevalec urbana: mlado industrijsko in rudarsko mesto, mednarodno podjetje, ki del svojega imidža gradi na pripadnosti lokalni skupnosti, 'levičarska', tj. socialdemokratska lokalna oblast, jezikovna raznolikost, emblemi in duh proletariata (imena ulic, urbanistična panorama, štrajki delavk in delavcev, vplivne delavske organizacije). A hitro se pokaže, da stvarno ime mesta ni pomembno, in tudi ne, ali ga je moč najti na zemljevidu. Mesto v *Psih brežčasja* je Mesto z veliko začetnico, koncept, prostor "kulture sodobnega nasilja", kot se glasi naslov časopisnega članka Osterberga, ki visi na steni stanovanja, v katerega se vrne. Očitno ga je tja obesila njegova mama. Njegova vrnitev ni prostovoljna, vsaj ne v smislu, da se v Mesto vrača zaradi domotožnih vzgibov. Tako kot tudi ni bil prostovoljen njegov odhod. Iz Mesta ga ni pognala uka želja videti in spoznati veliki beli svet, ampak preprosto spoznanje, da se tu ne bo nikdar postaral. Življenje na vročem asfaltu kriminala pač ni življenje na dolgi rok. Vrnil se je spremenjen. Odšel je jezen, zblojen in alkoholiziran ulični kriminallec, ki je upravljal umazane posle izsiljevanja in izterjevanja. Vrnil se je dokaj uspešen publicist, ki ga preveva vonj melanholije. Le alkohol, kot se izkaže, še vedno ostaja njegovo 'varno' zatočišče. Pa tudi Mesto ga, kljub drugačnem imidžu, takoj prepozna: "V prvem stiku z mestom se vsaj nisem počutu kot popoln tujc." Mesto ne pozablja svojih otrok.

Osterberg se vrne zaradi smrti mlajšega brata Maksa, pravzaprav zaradi njegovega umora, ki ne zanima nikogar od tistih, ki bi jih moral. Maks je bil pač stenica, ki jo je pospravila druga stenica. Pika. To, vsaj napol uradno, policiji zadošča, da njegov primer pospravi na polico, od koder bo počasi romal v arhivske anale. Po odhodu starejšega brata je Maks zasedel njegovo mesto v jasno vzpostavljeni in navzven zaprti strukturi mestnega podzemlja. Kot se izkaže, je bil za to početje nadarjen, pa tudi samoiniciativnosti mu ni primanjkovalo. Njegov 'vzpon' neke noči v parku konča strel od blizu. Če njegova smrti ne gane kriminalne policije in drugih organov pregona, pa gangsterja Đanga (Predrag Mitrović Peđa), za katerega je Maks delal, pusti dokaj nemirnega. Maksova smrt se pripeti ravno na zaključku 'obsežnega' izsiljevalskega posla, in tu nekje je ostala precejšna količina denarja, ki pa ni nikdar prispela v Đangove roke.

Osterberga njegov kriminalni rep po ušesih ošvrkne zelo hitro po vstopu v Mesto. V avli domačega stanovanjskega bloka ga knockoutira eden

od Đangovih podanikov (igra ga omenjeni producent filma Tomi Matić). Kar tako, brez nekega večjega razloga, kot neke vrste iniciacija ob vrnitvi 'domov', kot povabilo, da bi se Đango rad pogovoril z njim. A kljub temu in kljub že omenjenemu naslovu Osterbergovega časopisnega članka je nasilje oziroma so eksplicitni prizori nasilja v *Psih brezčasja* redki. Tistih nekaj pa je pretežno nedolžnih in so tu zgolj zaradi dramaturške nujnosti in ne zaradi posebne povednosti ali celo globlje poetike konkretnega nasilja. V primerjavi s stripovskim filmom *Mesto greha* (*Sin City*) Franka Millerja in Roberta Rodrigueza, kjer se nasilje preliva čez rob tako rekoč vsakega kadra, so *Psi brezčasja* film, ki o nasilju 'le' meditira. Sicer daleč od tega, da nasilja v *Psih brezčasja* ne bi bilo moč vohati, a prisoten je le kot obljuba, le kot stalno brnenje nekje v ozadju, v sencah in črčinah, ki jih je filmska pokrajina *Psov brezčasja* polna. *Psi brezčasja* ne stavijo na rožljanje takšnega ali drugačnega avtomatskega orožja, niti ne na stilizirane in računalniško dodelana fajte v borilnih veščinah zmojstrenih igralk in igralcev. Edino orožje, ki se v filmu pojavi, je revolver (ki, tako kot to svetuje Čehov, tudi počí). Akterji se v *Psih brezčasja* revolveraško klešejo le z besedami, a zelo precizno izbranimi in zapakiranimi v asketsko dozirane povedi. Jezik je (poleg kamere, ki vizualno podoba filma gradi na odvzemanju svetlobe) temeljni estetski gradnik filma. Jezik je predvsem pomemben za Osterberga. Brez njega bi bila njegova prezenca mlačna, melanholična, skorajda že luzerska. Vsi si ga nekako podajajo. Družinski prijatelj, višji inšpektor Kramer (Niko Goršič), tudi ljubimec njegove mame, Đango in njegov glavni oproda Spaski (Ivo Barišič), inšpektor Polak (Blaž Setnikar), ki 'popoldan' dela za lokalnega mogotca Kovača st. (Radko Polič Rac), njegova bivša, Katarina (Vida Breže), ki je zdaj poročena s kandidatom za župana, Kovačem ml., in nazadnje sam stari Kovač, ki v ozadju vleče zares pomembne niti. Le jezik, ki ga je režiser Nahtigal označil za *hard-boiled* (nesentimentalen, jeklen, rigorozen, špartanski, trd, nepopustljiv, sikajoč), njegovi postavitvi v naracijo da jasne obrise, trdnost in konsistenco. Osterberg je vse, kar je, zaradi svojega jezika in v svojem jeziku. Konec koncev je njegov glas večino časa tudi glas pripovedovalca, glas v *offu*. Tovrsten jezik je za temne kriminalke značilen. *Psi brezčasja* pa so posebni v tem, ker so ti jezikovni nivoji doseženi v slovenščini. Pri tem ne gre za preproste prevode fraz iz angleščine. Zoran Benčič je moral ta del slovenščine v dobršni meri izumiti na novo. Pa niti ne gre toliko za novo izrazje, sleng ali uporabo dialekta. Jezik, uporabljen v *Psih brezčasja*, je preprosto tako organski, da ga sprva niti ne opazimo. Je tako 'univerzalno' slovenski, da ne opazimo, da gledamo film v slovenskem jeziku. Gre za iznajdbo pravega filinga v jeziku. Kar

je precejšen dosežek, glede na to, da slovenščina v filmih pogosto deluje zelo umetno in prisiljeno.

Pa je neraziskani in nerazjasnjeni umor brata Maksa res edini razlog, ki je Osterberga prignal nazaj v Mesto? Sam nam že pravi, da je tako. A ko od bližje pogledamo v njegovo z jezikom posredovano nesentimentalno zrenje v svet, ta njegova trditev začne postajati vedno bolj površinska. Osterberg je kljub vsej melanholični karmi, ki ga obdaja vse od prvega kadra filma naprej, hladen tip. Melanholije ne smemo mešati ali jo zamenjevati s sentimentalnostjo. Če je nerazvozlana smrt njegovega brata res tisti pravi razlog, se pravi, da ga žene bratska ljubezen ali kaka drugače imenovana družinska zaveza, kako to, da ni prišel na Maksov pogreb, in kako to, da ni prišel niti na pogreb mame, ki je odšla kmalu po sinovi smrti? V tem smislu tudi ni naključje, da niti mame niti brata v filmu ne srečamo. Prisotna sta le tako, da sta odsotna. Osterberg ni prišel v Mesto, da bi pospravil vse odgovorne in sokrivi za bratovo smrt, potem pa se pomirjen odpeljal v sončni zahod. (Film se sicer zaključí z njegovo zavezo, da bo našel morilca in mu "last-noročno prerezal vrat", a ta zaveza je podana že v popolnoma drugačnem kontekstu.) Njegova pot ni pot maščevanja. In naj se sliši še tako smešno, a bolj ko razmišljamo o njegovih vzgibih, bolj se zdi, da so ti filozofske narave. K temu nas napeljuje že omenjeni jezik, ki je hladen in ekonomičen, premočrten (tudi ko je metaforičen) in stvaren. To pa so vse modalitete, ki, vsaj po svojih platonističnih koreninah, pripadajo tudi filozofiji oziroma jeziku, s katerim se izraža filozofija. In v tem kontekstu je razreševanje Maksove smrti iskanje resnice njegove smrti (pa tudi življenja). Osterberg bo svoj epilog našel, ko bo zadoščeno resnici, in ne pravici. Njegov mir bo filozofski, ne moralni (zadoščenje krvnega maščevanja).

Kot že rečeno, je Osterberg bitje jezika (ni naključje, da se je preživljal kot novinar, katerega osnovno delovno orodje je jezik). Njegova eksistenca je ves čas v sozvočju, v odvisnosti od povedi, ki jih izreka. Resnici pa se, tako vsaj nekateri verjamejo, lahko približamo le z jezikom. In zdi se, da se vsi, ki so tako ali drugače vpleteni ali bi lahko bili vpleteni v Maksovo smrt, bolj kot Osterbergovega oko za oko in zob za zob, bojijo njegovih besed oziroma tega, kaj vse bi njegove besede lahko razkrile. Še bolj natančno: kaj vse bi njegove besede lahko razkrile v njihovih besedah. Če povlečemo primero iz zgodovine filozofije, lahko rečemo, da je Osterberg Sokrat, ki z jezikom kot s skalpelom pogleduje v drobovje sofistično zapakiranih izjav njegovih sogovornikov. (Sofistika pa v spominu filozofije ni najbolje zapisana.) Osterberg izjave sogovornikov razume bolje, kot jih razumejo sami. Razkrivanje bratove smrti se tako ne loti s ponovnim pregledom

dokaznega materiala. Tu ne išče morebitnih novih indicev, spregledanih namigov ali česa podobnega. Mapa primera Maksa Osterberga je tako ali tako tanka, kot da v njej ne bi bilo ničesar, razen nekaj nujnih administrativnih obrazcev. Svetlobo, s katero bi razsvetlil zatemnjene okoliščine bratove smrti, išče v odzivih in neodzivih sogovornikov. Njegovo početje v okolici povzroča nemalo nelagodja, ki ga 'žrtve' njegove sokratske metode skrivajo s seksapilom, cinizmom in z igranjem moči – skratka, s sofizmi.

Osterbergova tragika pa je v tem, da dlje kot do tega ne pride. Osterberg ni Sokrat in Mesto niso Atene. Do resnice same se nikoli ne dokoplje. Nikdar ne izve, kdo je ubil Maksa. Resnici se lahko bolj ali manj približa, a to je to. Ta nemožnost je vanj s filozofskimi modalnostmi jezika vpisana strukturno. Filozofija nasploh postavlja vprašanje o resnici, teže pa nanj odgovori, ali pa sploh ne. To, da resnica ostaja prikrita, daje filozofiji življenje, gorivo za nove in nove poskuse. Zanka, ki je za filozofijo nujna, da sploh je, je za Osterberga zanka okoli vratu. Osterberg kot upodobitev sokratskega prototipa, a v drugem času in kraju, ostaja ujet v lovljenje resnice za rep. In iz tega kroga ne more izstopiti. Kot pravi sam, bo v iskanju morilca vztrajal še naprej, "pa čeprav bo trajalo do konca večnosti". In v tem tiči njegova tragika: trajalo bo do konca večnosti, brez čeprav. Njegova eksistenca je dvojno protislovna. Da bi izstopil iz večnosti, bi moral "morilcu lastnoročno prerezati vrat". Tega pa Osterberg kot človek jezika, kot filozof ne more storiti. Saj do morilca (resnice) nima dostopa, ker ta ostaja prikrit. Da bi morilca našel, bi se moral odreči svoji jezikovni identiteti, brez katere pa je dobesedno nič, je brez oblike, brez barve, brez mesa. In tako Osterberg vztraja v tem protislovju: je bitje jezika, a resnice ne more izreči, lahko pa okoli nje (večno) kroži. Ko pa se ji preveč približa, ko nelagodje, ki ga njegovo početje povzroča, preseže kritično mejo, se opeče. Konkretno: oče Maksove noseče punce ga s kovinsko palico za nekaj časa pošlje v komo. Da bi se resnica lahko izrekla, se mora Osterberg umakniti, na njegovo mesto v naraciji pa stopi inšpektor Polak (in s tem postane tudi glas v *offu*).

Polak je tudi večč jezika, a njegova veččina je drugačne vrste. Polak je enciklopedični primer sofista. Resnica kot taka ga ne zanima oziroma ga zanima le v meri, koliko bi mu lahko poznavanje ali ne poznavanje resnice koristilo ali škodovalo. Resnica pri sofistih nima osrednjega mesta. Sofisti se ne vrtijo okoli nje, resnico preprosto izrekajo, saj je ne rabijo v absolutnem smislu. Sofistična resnica je partikularna, fragmentarna, deformirana, banalna, cenena in koruptivna – izkrivlja realnost (ali pa jo zares šele ustvarja) in je tako ali drugače uporabna. Ne prinaša miru, prinaša pa izplen. Polaka ne zanima mir, zanima ga moč. Zato je tudi na

plačilni listi največjega *playerja* v Mestu, Kovača st. Bistvena razlika med Osterbergom in Polakom se pokaže prav v razumevanju moči. Osterberg zaničljivo vidi le drago obleko, ročno uro in čevlje, "japija, oblečenega v policista ... še enega izmed cirkusantov v tem jebenem mestu". Polak pa ve, da "ni stvar v dnarju". Denar ni bistven. Nič ni bistveno. Polak se ne vrti v krogu, ne lovi lastnega repa. Njegovo gibanje usmerja moč. Tam, kjer je moč, tja se usmeri. Zato tudi resnico vidi le skozi prizmo moči oziroma se mu ta ponuja v takšnih ali drugačnih preoblekah moči. In ker ne išče resnice same na sebi, ki se v filozofskem diskurzu ne pusti izreči, ampak ga resnica zanima le v njegovem socialnem kontekstu, mu uspe v času, ko Osterberg leži v komi, razrešiti primer njegovega brata. Maksa je ubil višji inšpektor Kramer. Ko je Maks izvedel za Kramerjevo razmerje z njegovo mamo, ga je preprosto izsiljeval. Ali denar ali pa bo o vsem skupaj izvedela Kramerjeva žena. In Kramer si te igre preprosto ni mogel, želel ali hotel privoščiti. Polak to informacijo postavi na tehtnico (sofisti resnico vidijo predvsem kot informacijo). Razkritje morilca, svojega cenjenega kolega, bi mu karierno preprosto škodovalo (če v policijskih vodah svojemu kolegu v hrbet zasadiš nož, se lahko posloviš od napredovanja). Zato Kramerja ne prijavi. A kmalu po tem, ko ga obišče, Kramer umre. Kot Polak pove Osterbergu, ko se ta prebudi iz kome: "Nekej ga je zgrizl v par tednih. Na konc je bil že čist zmešan." Polak pa postane najmlajši višji inšpektor v zgodovini policije. Kaj in kdo vse mu je bil pri tem v pomoč, ne vemo.

Sam kriminalni zaplet se na tej točki razplete. *Psi brezčasa* pa še ne. Spomnimo se. Osterberg v Mesto ni prišel po maščevanje. Išče resnico Maksove smrti in življenja, ki ju ne najde. Naleti pa na resnico svojega življenja oziroma življenja nasploh. V komi, posredno, neposredno je zanj še vedno nedosegljiva. Lahko mu jo le nekdo posreduje, a tako, da tega Osterberg ne sliši zavestno (nezavedno pa tako ali tako beleži vse, kar je treba zabeležiti). Kramer po tem, ko se Polak 'oglasí' pri njem v pisarni, v bolnišnici obišče Osterberga. In se mu na neki način izpove, se odteži, s tem, da svoje dejanje umora (ki ga eksplicitno ne omenja) postavi v širši kontekst distopičnega videnja sveta. A ne sveta nekje v nedoločljivi bodočnosti, ampak tu, v Mestu, in zdaj. Ob tem smo priča antologijskemu filmskemu prizoru. Kramerja gledamo v bližnjem posnetku, vidimo samo del njegovega obraza: usta, ki se odpirajo in sikajoče mečejo besede v nas. Dobesedno čutimo kapljice njegove sline na obrazu:

"Vsi smo isti, sinko moj. Vsi smo rojeni iz iste smrdljive pizde. In to je smrad, ki ga ne izpereš. Smo male gnojne rane na trebuhu velike beštije. Slab zadah vesolja, to smo mi. Krvaviš, in še veš ne, da ti

puščajo kri. Servirajo jo v zlatem kozarcu, sinko moj, in ti jo vampirsko srkaš. Mogoče sploh ni tvoja. Ni razlike. Okus je isti. Nekdo nam je že po rojstvu po grlu spustil trakuljo. Nenasitni smo. Vsi, brez izjeme. Zgoreti v ognju bi bila za nas preblaga kazen. Morali bi goret tisoč let in nato še tisoč. Smo najslabša šala največjega uma. Mogoče nihče ni kriv. Mogoče je eden izmed nas že tisočletja nazaj zavzel gard krivega in iznakaženega. Smo samo psi brezčasje, ki smo ga podedovali.”

Se je Kramerju res zmešalo, kot misli Polak, ga je stisnil občutek krivde, slaba vest, se je s sabo kot morilcem soočil šele, ko ga je v kot stisnil Polak, ali pa je Kramer preprosto utelešenje resnice – tista točka v Mestu, okoli katere se vse vrti? Utelešenje beštije *per se*? Kakor koli, izkaže se, da je Mesto resnica življenja. Purgatorij, v katerega smo vrženi, ne da bi bili krivi. Oziroma smo krivi, ne da bi kar koli storili. Že to, da smo, je dovolj. Nekdo je v svojem imenu in v imenu vseh nase privzel krivdo, ki ga je skrivila in iznakazila. S tem pa jo je vtisnil tudi v naše gene. Zato takoj, ko smo, smo slab zadah, gnojne rane, najslabša šala. Ne potrebujemo pekla, ne kot ognja, ne kot prazne sobe z belimi stenami, ne v podobi drugih. Purgatorij je pravo mesto za nas. Mesto je pravo mesto za nas. Večno vrtenje brez izhoda. “Kultura sodobnega nasilja” iz Osterbergovega članka je stara toliko, kot je star čas.

Psi brezčasje sledijo osnovnim okvirom *filma noir*, ne poskušajo biti hibrid, svojega žanrskega porekla ne skušajo kakor koli mehčati ali prikrievati. In ravno v vztrajanju znotraj teh okvirjev filmu uspe veliki met: ne da bi se dvignil nad sebe, stori ravno to. S tem, ko pripoveduje osnovno zgodbo primera Osterberg, ki se plete v skladu z njej zunanjimi pravili, mu uspe znotraj te zgodbe odpreti razpoko, skozi katero na nas plane tudi metazgodba. Razsežnost predpone “meta” se skriva že v samem naslovu filma: brez-časje. Brezčasje je odsotnost časa, je nekaj, kar biva onstran časa, mimo časa. Nekaj, kar ni vezano na dožemanje časa kot prehajanje iz tega v oni trenutek. In kjer ni časa, tudi ni prostora. Psi brezčasje so tako tudi psi brezprostorja. Brezčasje (in brezprostorje) pa ni, kar bi se lahko pomislilo, nekakšen neskončni prostor-čas, v katerem ima vse svoj začetek in svoj konec. Brezčasje se ne da definirati s pojmi konca in začetka. Brezčasje je ravno odsotnost vseh začetkov in vseh koncev. A je ravno zato prisotno povsod in v vsakomur. Mesto je v vsakem od nas. Zato je škoda, da angleški naslov filma (*Case: Osterberg*), to pomembno, celo bistveno razsežnost filma izpusti.

Plus ça change,
plus c'est la
même chose

Poslednja stoletja obračunava človeštvo s svojim naivno idealističnim nazorom, ki je šel – kot mladost prav posebno rada hodi – predaleč. Popolnoma naravno je, da je moral na tak idealizem, ki se je tako oddaljil od izkustvenega življenja, da ga je bila koncem vseh koncev gola domiselnost, nastopiti materializem v najrazličnejših oblikah, ki pa se je zopet tako tesno oklenil najlažje zaznavnega pojava snovi, da je sčasoma zgubil vsak smisel za biološke in psihološke pojave, ki se niso dali posnoviti, materializirati. Danes je ponekod zašel v pretiranost in napačnost in že vstaja iz njega novi nazor. Sodobnost stremi po tem, da bi iz zmede obeh glavnih nasprotujočih si nazorov ustvarila novo naziranje, ki bo bolj kot katero drugo ustrezalo vsem in ne le nekaterim stvarim našega življenja, ki bo n. pr. enako upoštevalo zavest ali adaptivno in restitutivno regulacijo, katero vrši vsak organizem sam iz sebe, kot gospodarske razmere, vpliv okolja in Mendelove zakone. Tudi se javlja totalitetno gledanje kot nasprotje dosedanjemu preenostranskemu atomiziranemu pogledu na svet in njegove pojave. Življenjski realizem je na pohodu, prav tako v biologiji kot v zgodovini, tako v psihologiji kot sociologiji, tako v pedagogiki kot – estetiki.

*Anton Gorjup: O lepoti in umetnosti
(Sodobnost 1936, str. 6)*

Celo sam čutim, da mi tedaj, ko krog mene bobnajo, kipi kri v žilah in peša možganska moč; človek je pač predolgo grizel po pragozdovih jaguarske goltance, da bi mogel pozabiti vse ono temno in zverinsko v sebi, kar ga je v poslednji konsekvenci pravzaprav naredilo človeka. Boben je, nedvomno, opičji izum in z njim se je zgodilo to, kar se je z vsemi temi bednimi opičjimi izumi: vzpel se je človeku na glavo in ji zavladal. Človek je tako izmislil boga in sedaj kleči že stoletja pod njim. Izmislil je stroje in danes vladajo nad njim. (S. 27.)

* * *

Od vseh sodobnih evropskih pojavov je najbolj žalosten njen razum. (S. 13.)

* * *

Kdor izpostavlja evropske tisočletne svetinje zasmehovanju, preobračajoč raztrgane zakone teh svetinj kot stare rokave, kdor nelogične laži postavlja na glavo kot stavke brez smisla, ta nima respekta pred sijajem npravne avtoritete in ga je treba poteptati, ker je sin pekla in kaosa, kateri ogroža sodobno dovršeno evropsko harmonijo! (S. 31.)

* * *

Živimo pod prokletim in težkim bremenom starinskih shem, oguljenih predstav, ponarejenih slik o resničnosti in težko se je prebiti skozi te mračne prostore do neposredne in jasne resnice: da bi človek moral biti človeku pravzaprav človek in ne delodajalec in da je človeško izravnanje tega sramotnega razmerja prvi predpogoj vsakega nadaljnega človeškega razvoja in napredka. (S. 52.)

* * *

Mi smo tako globoko zabredli v samoprevare, mi smo tako napačno dresirani, da nam povzročajo izpremenljive in odvrtnne laži naših shem – bitje senc, krvne nalive v možgane, trepetanje srca, znojenje dlani in ni človeka, ki se ne bi v življenju klanjal lažnivim spomenikom in tlakal nad domoljubnimi kiticami ob spremljavi pločevinaste glasbe in bobnov. (S. 55.)

* * *

Danes v času kolorizma in zapadnoevropske dekadentne lirike nima bese-da več organske vezi z vtisi, pobudami in zaznavami, ki so jo spočeli, ona ni več refleks, pogojen po živih in stvarnih razlogih dogajanja, ona je – kot taka – brez razloga, njena življenjestvarjalna popkovina se je odtrgala od zunanjih vplivov, ona je le še bled odliv vtisa v školjki našega ušesa, nihaj v praznem kalupu, zaprta, z zrakom napolnjena žoga, mrtva fraza, šola, imitacija, spretnost. (S. 129.)

Iz Krleževe knjige: Sodobna Evropa (Miroslav Krleža: Evropa danes)
(Sodobnost 1936, str. 99–100)

Ivana Cankarja domovinski problem je v zadnjih letih zrasel pred nami kot neizbežna, grenka, a častna dediščina. Problem zapostavljene, od nevedne lastne gospode ogoljufane delovne “domovine”. Večkrat prebiram zdaj njegove besede o tej zemlji, bodisi tiste, kjer srdit in napol obupan udriha po poniglavi inteligenci in njenem političnem mešetarstvu, bodisi lirične, ki se je v njih tako silovito in vroče manifestiralo čustvovanje globokega in daljnovidnega človeka in borca. Ali je šel naš čas že mimo teh tako usod-nih spoznanj? Ali bo ostalo kar v knjigah zaprto, kar je to vroče, živo srce toliko let govorilo sodobnikom in hkrati vsem bodočim generacijam? – In vendar ni odločal niti slučaj, da je ta mož posvetil skoraj polovico svojega dela problemu domovine. Njegova kritika kakor tudi vzhičeno opevanje svoje zemlje in tožbe o njeni usodi – vse to ni nezrelo romantično jecljanje, pač pa je pisano s krvjo in je po svojem osnovnem tonu en sam krik po življenju. Človek, ki se je zavedal, odkod raste, in ki je živo občutil nujnost življenja tega, iz česar je izšel, hkrati tvorec, čigar polni element je logično temeljil na preprosti pravici do življenja, se je razboleel spričo spoznanja sil, ki so rušile bistvene pogoje osebnega in kolektivnega dela. Po tem osnovnem nagibu, kakor tudi po duhu svojega odgovora je prevzel in na-daljeval tradicije vseh slovenskih tvorcev pred njim. Kajti na delo vseh – od Trubarja preko Prešerna do Župančiča in Cankarja – je usoda njih zemlje pritiskala svoj neizbrisni pečat, vsi so v svoji volji po življenjskem razma-hu zadeli na pogoje tega razmaha in njih problematiko. To se pravi, da so zavedno ali nezavedno zadeli ob slovenski socialni in politični problem.

Ferdo Kozak: Lirični intermezzo
(Sodobnost 1936, str. 101)

Slovanski pigmejci. Morda še jasnejše opredeljenje: maske si natikamo, malenkostni smo, zdravega življenja se bojimo, gospodariti ne znamo, le služiti, čudovito smo pobožni in sramežljivi in čudovito nestvarna je ta slovenska čednost, ob prvem koraku v tujino splahne v nič, čudovito smo naivni, naša dekleta kot fantje to v tujini bridko čutijo, naša vzgoja je blede, silno tožimo in se umikamo pred stvarnim življenjem v alkohol in onostranstvo, naša znanost plava nad jasnosti, čudno mnogo imamo rene-gatov in zasramovalcev lastnega rodu, za hlapce smo kot rojeni, egoizem je skoraj stoprocenten, zagrenjenost in malodušnost sta pri nas vsakdanja pojava enako kot bombastičnost v govorih in pridigah.

Tak je obraz ljudstva, ki je mirno prišlo skoraj pred poldrugim tisoč-letjem v te kraje, v raztrganosti ozemlja zakrknilo in se počasi vdinjalo germanski in madžarski gospodi za tlačana. Novi vek nas je dvignil do malomeščana, večjega napredka še nismo čakali. Ni čuda, da je tak narod plodna njiva za vsa mogoča mamila, ki ljudstvo še bolj slabe.

Anton Gorjup: Znamenja kažejo
(Sodobnost 1936, str. 133)

Dejstvo, da naš največji zdravstveni zavod, ki vršivažno nalogo centralne bolnišnice za ves slovenski teritorij, ne ustreza več najosnovnejšim zahte-vam moderne medicine in higijene niti ne zdravstvenim potrebam ljudstva, to dejstvo nas je postavilo pred vprašanje, ki po svojem pomenu in značaju daleč presega obseg zgolj zdravniškega vprašanja. Skrb za zdravje ljudstva je brez dvoma ena prvih in glavnih nalog vsakega kulturnega naroda, stanje njegovih zdravstvenih institucij pa tudi eno najodločnejših meril njegove kulturne stopnje. Toda presoja kulture slovenskega naroda po stanju zdrav-stvenih zavodov bi bila popolnoma zgrešena in krivična, ker so vzroki kata-strofalnih razmer v naših javnih bolnišnicah globlji in temelje drugod. Ko so pred štiridesetimi leti postavili v Ljubljani sedanjo bolnico, so jo zgradili in opremili kot drugorazreden zdravstveni zavod, namenjen zdravstvenim potrebam tedanje male Ljubljane in njene neposredne okolice.

(Sodobnost 1936, str. 145–146)

Pričakovati bi bilo, da bi z isto doslednostjo, kot smo se borili in si tudi priborili v Ljubljani univerzo, da bi z isto doslednostjo morali skrbeti tudi

za to, da dobimo čimpreje v Ljubljani popolno kliniko. Ustanovila se je sicer medicinska fakulteta, ki naj bi ostala začasno, dokler se ne zgradi neobhodno potrebna klinika, nepopolna. Toda začasno je postalo trajno. In medtem ko so v Zagrebu in Beogradu z veliko vnemo in naglico, s težkimi milijoni postavljali eno klinično zgradbo za drugo, je ostala Ljubljana brez klinike, njena javna bolnišnica pa skoro neizpremenjena, skoraj prav tako opremljena, kot je bila ob svojem začetku. Doživeli smo celo ta čudež, da je letna frekvenca bolnikov presegla več kot za polovico maksimalno dopustno kapaciteto naše bolnišnice. Kajti zgodilo se je, kar se je moralo zgoditi. Sprva so se slovenski bolniki posluževali zagrebške klinike. Ali ta je začela kmalu, radi svoje prenapolnjenosti, odklanjati bolnike iz Slovenije. In popolnoma naravno, da so bolniki, ki so preje polnili dunajsko in graško kliniko in kasneje zagrebško, pričeli prihajati v Ljubljano. S tem sta se naloga in pomen ljubljanske splošne bolnišnice bistveno izpremenila: iz največje slovenske bolnišnice je postala centralna bolnišnica za ves slovenski teritorij, ki je, pod silo razmer, morala vršiti v neki meri tudi klinične posle. Ni dvoma, da je to eden glavnih, čeprav ne edini vrok težkih razmer v njej in nedvomno je, da bo pri nas sanirano naše zdravstveno vprašanje le tedaj in šele tedaj, ko bo stala nova moderna bolnišnica, ki bo opremljena in zgrajena tako, da bo lahko služila tudi kliničnim namenom. Le popolna klinika v Ljubljani bi ustrezala v polni meri zdravstvenim potrebam slovenskega ljudstva kakor tudi znanstvenim zahtevam in potrebam slovenske univerze. Človek se upravičeno vpraša, kako je bilo mogoče, da se je toliko važno vprašanje, kakor tudi vprašanje našega zdravstva, tako brezskrbno zanemarilo?

*Ravnihar Evgenij: Kronika, Vprašanje ljubljanske bolnišnice
(Sodobnost 1936, str. 146–147)*

Vse naše življenje se dandanes vsaj na videz in na zunaj čedalje bolj zaostruje v dvoje sovražnih, nespravljivih si naziranj: v idealistično pojmovanje sveta in pa v tako imenovani materialistični nazor. Na videz, pravim: kajti v zadnjem bistvu obeh nazorov, ki ju z vso načelno ostrostjo in doslednostjo izpovedujejo in izražajo morda samo najzavednejši, najbolj goreči pristaši tega ali onega nazora, sta si ti dve nazirANJI samo prikrito medsebojno tehtanje moči, preizkušanje notranjih sil obeh nazorov, od katerih eden bo morda že v dogledni bodočnosti nadvladal in preoblikoval svet in življenje človeških množic.

Široke ljudske množice si stoje v tem velikem spopadu dveh smiselnih svetov le motno in medlo opredeljene druge proti drugim; v njih ni one rezke in netolerantne načelnosti, ki nestrpno in nespravljivo odbija vsako drugo načelo, kakor vidimo to v prosvetljenih, s strastno vero prepojenih individuih. V bistvu množic, tudi radikalnih, je kompromis, to je, množice si uravnavajo in urejajo svoje življenje zmerom le po najrealnejših zahtevah tega življenja samega, kakor si človeško telo, v katerem sta misel in duh samo rezultati zdrave tvari, prikraja svoje življenje vsem mogočim klimatskim, socialnim in drugim elementarnim zahtevam; šele če je zadoščeno tem potrebam, je človeško telo dostopno tudi drugim nadminimalnim potrebam. In če dandanes ljudske množice nimajo dela in kruha, bodo samoumevno terjale najprej dela in kruha. Vsi današnji propovedniki in tolažniki, ki jim govore o duhu, o ljubezni, o medsebojni strpnosti, pa jim ne ustvarijo poprej pogojev za te visoke in lepe stvari, so podobni prevejanim cinikom ali pa maloumnim naivnežem, ki nočejo ali ne morejo vedeti, da beseda, ki ni meso postala, nikoli ne preobrača sveta, nikoli ne krepi in ne razširja nazora, marveč vzbuja v množicah le zaničevanje in odpor.

F. Albrecht: Refleksije, Dva svetova
(Sodobnost 1936, str. 284)

Vabljeni na **P**omladno srečanje

Sodobnosti,

na katerem bomo **13 x P**:

- **p**odelili nagradi za najboljšo kratko zgodbo in najboljši esej ter nagrado za spodbujanje veselja do branja “sončnica na rami”
- **p**redstavili dosežke minulega leta
 - **p**risluhnili **p**esniku
 - **p**risluhnili **p**ravljici
 - **p**risluhnili vrhunski glasbi

Po izjemnem večeru nas čakata druženje ter kramljanje
ob **p**rigrizkih in **p**ijači.

Kdaj?

v Petek, 12. maja ob 18.00.

Kje?

Slovenski etnografski muzej, Metelkova 2, Ljubljana

Dobrodošli so tudi vaši **P**rijatelji!