

Sodobnost

9

Letnik 74
september 2010

Uvodnik

Samo Rugelj: Knjiga in založništvo v digitalni dobi 1011

Brati ali ne brati ...

Gabriel Zaid: Nesmiselna zbrana dela 1022

Pierre Bayard: Soočanja z ljubljeno osebo 1028

Slovenski sodobniki

Leja Forštner z Andrejem E. Skubicem 1034

Tone Pavček: Moja vas – Šentjurje 1049

Rade Krstič: Pojem verjetnosti 1059

Ivan Dobnik: Na Ulici Kirka 1067

Sanja Metličar: Deček spi 1074

Mnenja, izkušnje, vizije

Mednarodni simpozij: Ivan Cankar, podoba iz sanj 1082

Janko Kos: Aktualnost Ivana Cankarja za 21. stoletje 1083

Jožica Čeh Steger: Ivan Cankar in prva svetovna vojna: Med
resničnostjo in podobo iz sanj 1094

Anna Bodrova: Specifika kronotopa v avtobiografski prozi Ivana
Cankarja 1102

Vanessa Mataj: Smeh, srd in molk: nevšečna modernost Cankarjeve
Gospe Judit 1108

Likovni forum

Vladimir P. Štefanec: Součinkovanje besed in podob..... 1120

Knjige na tnalu

Nebojša Pop Tasić: Dobesednosti (Lucija Stepančič)..... 1126

Vlado Kreslin: Pojezije (Barbara Jurša) 1129

Andrej Morović: In si tu (Jasna Vombek) 1133

Anton Podbevšek: Moje ekstaze skulptura (Valerija Peternel)..... 1136

Mlada Sodobnost

Majda Koren: Moj vodovodar rad posluša pravljice..... 1140

Svetlana Makarovič: Mi, kosovirji (Katja Klopčič)..... 1143

Mate Dolenc: Kraljičin lipicanec in druge zgodbe (Tilka Jamnik)... 1146

Samo Rugelj



Knjiga in založništvo v digitalni dobi

S prihodom računalniških in digitalnih tehnologij v knjižno založništvo se je marsikaj začelo spreminjati. Najprej je to vplivalo na proces produkcije knjižnih in drugih tekstov, od urejevalnikov besedil, ki so pisanje v drugi polovici osemdesetih let prejšnjega stoletja prenesli s papirja na računalnik in v vse večje diske za shranjevanje informacij, potem pa se nadaljevalo z optimiziranjem računalniških programov namiznega založništva, ki so omogočali tehnično korekten prelom knjige v domači delovni sobi. Vzporedno je potekala vpeljava taistih tehnologij v tiskarstvo, kar je v končni fazi omogočilo e-vnos za tisk prirejenih računalniških datotek neposredno v tiskarski stroj. Vse te tehnologije so začele zelo zniževati produkcijske stroške knjige. Miha Kovač v svoji knjigi *Never Mind the Web* (2008) tako navaja, da so po svetu povprečne knjižne naklade posameznega naslova sredi petdesetih let obsegale od sedem do petnajst tisoč izvodov, v devetdesetih pa so se zelo znižale, obenem se je drastično povečalo število izdanih naslovov. Poprejšnji čuvaji ob vratih v svet knjige, uredniki in prodajne službe, ki knjižnih naslovov brez dovolj visokega tržnega praga kratko malo niso spustili v realizacijo, so namreč izgubili nekaj moči, saj si je knjigo lahko po novem natisnil in jo izdal skoraj kdor koli. Res pa je, da so uredniki in prodajne službe večinoma še vedno ljudje, ki znajo detektirati ustrezno knjižno vsebino potencialnih knjižnih uspešnic, hkrati pa so izbrani naslovi v fazi produkcije, distribucije knjig in promocije deležni ustrezne podpore, zato se je njihova funkcija zaradi korporativizacije in konglomerizacije pri produkciji ter tudi pri distribuciji in knjigotrštvu preusmerila v iskanje manjšega števila knjig, a teh donosnejših. Neodvisne in iz večjih sistemov izključene knjigarne so začele propadati, specifičnim knjižnim naslovom je bila s tem odrezana pot do normalne knjižne distribucije in tu so se kot naročene pojavile spletne knjigarne, knjižne prodajalne z neskončnimi tekočimi metri knjig, ki so z elektronskimi iskalniki usmerjale oziroma

sugerirale podobne knjižne naslove oziroma po izdelanem kupčevem profilu predlagale najustreznejše nove naslove. Tako ni neobičajno, da spletne knjigarne tudi četrtno letnega prihodka ustvarijo s knjigami, ki jih v skladu s teorijo dolgega repa Chrisa Andersona, predstavljeno v istoimenski, lani tudi pri nas prevedeni knjigi, prodajo zgolj v enem izvodu (na leto). Vse to je peljalo k naslednjemu in morda za tiskano knjigo tudi zadnjemu koraku, torej v prenašanje elektronskih verzij tekstov neposredno v elektronsko knjigo (e-knjigo), kakršna je nastala – z različnimi lastnostmi, sposobnostmi in omejitvami – po letu 2000. Jeff Gomez v svoji knjigi *Print is Dead* (2008) trdi, da ljudje čedalje več berejo z zaslonov, monitorjev itn., da je sedanjost vse bolj povezana s pretakanjem bralnih podatkov na domači zaslon oziroma z interaktivnim odzivanjem na prebrano na zaslonu in da se bodo nove, mlajše generacije čustveno počasi odmaknile od knjige (in tiska nasploh) kot fizičnega proizvoda, tako da bo tiskana knjiga sčasoma izumrla. Tretje tisočletje knjigam, založništvu, knjigotrštvu in knjižničarstvu s svojo digitalizacijo prinaša nove izzive, priložnosti, pa tudi omejitve. Poglejmo si na kratko nekaj možnih smernic razvoja v bližnji prihodnosti na tem področju.

Produkcija in distribucija knjig

Čeprav knjiga še vedno dominira v klasični tiskani obliki, je njena produkcija od začetnega raziskovanja, iskanja gradiva, pisanja (tipkanja) pa prek preloma, korektur, lekture, priprave za tisk itn. do končnega natisa že povsem digitalizirana, zato lahko rečemo, da so založniki, kot pravi Kovač v svoji knjigi *Od katedrale do palačinke* (2009), že “digitalizirali ves z njo povezan proizvodni in trženjski postopek”, kar pomeni, da je “razen tega, da je natisnjena na nosilcu iz papirja, v celoti izdelana s pomočjo digitalne tehnologije, prek spleta pa jo tržijo na podoben način kot digitalne glasbene datoteke”. Kovač postavlja celo tezo, da je digitalno tiskana knjiga po svojih tržnih in proizvodnih lastnostih v resnici elektronska knjiga, in to prav tista elektronska knjiga, za katero so sredi devetdesetih let nekatere tako zavzeto napovedovali, da bo izpodrinila tiskano knjigo. “Tisk po naročilu” (tudi tisk na zahtevo ali sprotni tisk) v zadnjih desetih letih omogoča produkcijo majhnega števila izvodov, kar omogoča izdajanje knjižnih naslovov, ki v klasičnih časih ne bi imeli možnosti izida, na kar opozarja John B. Thompson v svoji knjigi *Books in the Digital Age* (2005). Hkrati tisk po naročilu omogoča enostavno ponatiskovanje že razprodanih knjižnih naslovov in s tem podaljševanje njihovega življenjskega cikla, kar

je podrobno predstavil Morris Rosenthal v svojem delu *Print-On-Demand Book Publishing* (2008). Možnost elektronske, torej digitalne distribucije vsebine odpira nove možnosti, saj tisk na zahtevo “v navezavi na spletno knjigarno in na založnikov digitalni arhiv ponuja možnost, da ostanejo vse izdane knjige vedno na zalogi, ne da bi jih bilo založniku treba tudi fizično skladiščiti, kar pomembno povečuje tržne možnosti založnikov in hkrati zmanjšuje njihove režijske stroške”, kar ugotavlja tudi Kovač. Seveda v tem primeru še vedno ostaja problem distribucije, kar skuša na svoj način rešiti, denimo, podjetje On Demand Books LLC, ki je razvilo Espresso Book Machine, poseben stroj za tisk na zahtevo, ki naj bi stal na javnih mestih in naj bi tristo strani dolgo mehko vezano knjigo, potem ko jo kupec na zaslonu poišče v spletnem katalogu in naroči, zmožen natisniti, zvezati in obrezati v nekaj minutah. Seveda bi moral biti tak stroj tako ali drugače povezan s knjižnimi katalogi vseh večjih založnikov ali s spletnim veletrgovcem, kakršen je Amazon, to pa v tem trenutku še vedno zastavlja velike tehnološke in logistične probleme. Poleg tega bi moralo biti ustrezno urejeno tudi varovanje avtorskih pravic, saj bi bilo treba ob in po prenosu digitalne datoteke v knjižno obliko poskrbeti za to, da se te ne bi nepooblaščno razmnoževale. Tovrstni razvoj sloni na predpostavki, da bo tiskana knjiga tudi v prihodnosti ostala temeljni medij za prenos knjižne vsebine, seveda pa še ni jasno, ali bo v prihodnosti prevladal (kot ga je poimenoval Kovač) “hibridni model”, ki bi “prednosti digitalnega in klasičnega založništva združil v elektronsko dostopni tiskani knjigi” in tudi malim založnikom ob večji inovativnosti zaradi večje demokratičnosti omogočil bolj enakopravno kosanje s knjižnimi konglomerati, ali pa se bo razvoj založništva morda prevesil v t. i. postgutenbergovski model, torej s takim ali drugačnim trženjem e-datotek kot nadomestkom za tiskano knjigo.

Branje in kupovanje knjig

Glede na uspeh digitalizirane glasbe, televizije in filmov, ki so proti plačilu na voljo na internetu, ni presenetljivo, da si tudi založništvo po svoje prizadeva slediti novim smernicam in začenja v svoj poslovni model vključevati digitalno distribucijo elektronskih knjižnih vsebin. Tako čedalje več klasičnih knjigarn ponuja digitalne bralnike, spletne knjigarne pa elektronske različice tiskanih knjig, kljub temu da je za zdaj ključna omejitev digitalnih bralnikov njihova visoka cena, ki tudi razmeroma redkim intenzivnim bralcem-kupcem knjig še vedno zbuja pomisleke

ekonomske narave. Na področju digitalnega branja in kupovanja knjig je za zdaj najbolj izdelan in poslovno domišljen proizvod Amazonov bralnik kindle, ki se mu je v začetku leta 2009 pridružil kindle 2, za njim kindle dx, in letos še kindle 3, prodaja pa ga knjigotržec, ki je hkrati tudi največji spletni knjigar. Bralnik, ki deluje in omogoča pretok e-verzij knjig prek mobilnega omrežja, prodaja prav podjetje, ki za zdaj ponuja največ knjižnih naslovov v ekskluzivnem bralnem formatu "kindle" na Amazonovi spletni strani. Hipotetično je torej mogoče, da se bo Amazon v prihodnosti prelevil v založnika knjig, ki bi jih prodajal in distribuiral neposredno v svoje bralnike.

Stephen Bury, vodja oddelka evropske in ameriške literature v Britanski knjižnici, je bil sredi leta 2009 prepričan, da je trg knjig, ki so nam na voljo na svetovnem spletu, na prelomnici: "Trenutno je na svetu kak milijon kindlov in četrto milijona Sonyjevih bralnikov. To je le majhen delež glede na število prebivalcev planeta." Pri tem je navajal naslednje prednosti pred tradicionalnimi knjigami: "Zapomni si, kje ste ostali ob zadnjem branju, tako da vam ni treba vihat listov – gre za virtualni bralni zaznamek. Če ne vidite dobro, pritisnete na gumb in črke se povečajo." Nalaganje knjig je tako preprosto kot pri glasbenih predvajalnikih datotek mp3. Da pa ta moderna elektronska naprava drugim ne sledi po tem, da bi bila igračka mlajših generacij, je ugotavljala Julie Howkins iz britanske podružnice verige knjigarn Borders (ki je medtem sicer propadla) in trdila: "Večino elektronskih knjig kupijo ljudje, starejši od 55 let, ki imajo nekaj odvečnega denarja. Založniki so začeli dojemati, da je to tržna niša, a trenutno smo še daleč od tega, kar se je z Applovimi predvajalniki ipodi in servisom itunes zgodilo v glasbeni industriji. Pri iskanju knjig po internetu nikoli ne bomo doživeli tistega vznemirjenja kot pri brskanju po policah knjigarn, poleg tega bomo le redko po naključju opazili knjige, za katere prej sploh nismo vedeli, da obstajajo." Milan Matos je v intervjuju ob koncu svojega vodenja Mladinske knjige sredi leta 2009 dejal, da se bo tudi e-knjiga, tako kot vse novosti, uveljavila v nekaterih segmentih založništva. Po njegovem bo priročna za faktografska dela, različne zbirke podatkov in krajše tekste. Seveda pa bo po njegovem knjiga v sedanji obliki še dolgo obstala ne glede na e-knjigo, saj je poslovni model za slednjo vprašljiv še celo na velikih jezikovnih trgih (razen angleščine, ki na tem področju že doživlja razmah), kaj šele na manjših, med katerimi je tudi Slovenija. Ima pa e-knjiga predvsem velike prednosti v logističnem smislu in gotovo bo prej ali slej v nekaterih segmentih tudi poslovno uspešna.

Eden pomembnih argumentov, ki za zdaj govori proti skorajšnji prevladi e-knjige, je visoka cena elektronske bralne naprave (t. i. bralnika), saj ta stane nekaj sto dolarjev (za kindle je bilo poleti 2010, denimo, treba odšteti od 190 do 500 dolarjev) in je ekvivalentna nekaj desetim broširanim knjigam, kar je število knjig, ki jih celo soliden bralec prebere komaj v nekaj letih. E-knjiga za zdaj še ni cenovno atraktivna, saj si je poleg bralne naprave za samo branje treba priskrbeti še elektronsko verzijo knjige, ki je (recimo pri Amazonu) sicer približno polovico cenejša od tiskane, a še vedno predstavlja precejšen dodatek k ceni bralne naprave. Poleg tega je fizično veliko manj odporna, z njenim morebitnim uničenjem naenkrat izgubimo celotno knjižnico (ki jo pri Amazonu z nakupom nove naprave lahko sicer avtomatično spet pridobimo), od tiskane verzije pa se razlikuje tudi po tem, da ne omogoča delitve na manjše enote in s tem posojanja knjig, saj lahko posodimo zgolj svojo celotno elektronsko knjižnico. Ob tem so založniki oziroma prodajalci elektronskih bralnih naprav pri prvotnem posredovanju elektronske knjige na trg najbrž naredili napako, saj so napravo, kot so pokazale in še kažejo promocijske akcije za bralnike e-knjig, pozicionirali kot nadomestek knjige ravno tam, kjer smo ljudje najbolj navezani na klasično podobo knjige, torej pri romanih oziroma pri leposlovju. (Slovensko knjižno založništvo za zdaj prihaja na trg elektronskih knjig stopicljaje, nekaj več jih najdete zgolj na Ruslici, Večerovi založbi elektronskih knjig. Kot nakazujejo sedanje strategije največjega slovenskega založnika Mladinske knjige, bodo v njihovi začetni ponudbi predvsem aktualne bralne uspešnice, medtem ko njihova spletna knjigarna ob nakupu bralnika kot prednaloženo čtivo ponuja klasično slovensko leposlovje, ki je s stališča avtorskih pravic že v javni domeni. Se pa zna to morda kmalu tudi spremeniti.) Veliko bolj smiselno bi bilo, da bi e-knjiga pri uporabniku najprej zaživela predvsem kot uporabni priročnik, torej brkljalnik in brskalnik po slovarjih, enciklopedijah itn., nakup leposlovja pa bi sledil sam po sebi, pogosto impulzivno. V Ameriki skušajo e-knjige intenzivno promovirati na fakultetah, saj so se v času, ko je nastajalo to besedilo, tam začele pojavljati ideje, da bi imeli študentje v eni napravi shranjeno celotno študijsko gradivo posameznega letnika (ameriški študijski sistem je namreč tak, da študentom v študijsko gradivo fotokopirajo in skombinirajo poglavja različnih knjig, za kar so univerze plačevale precej visoko licenčnino, zdaj pa naj bi bila ta vsebina v digitalnem formatu shranjena v e-bralnikih, ne pa več na prenosnikih, kot je bila praksa v zadnjih letih).

Vsemu povedanemu za zdaj pritruje tudi praksa. Kljub za zdaj najuspešnejšemu Amazonovemu e-bralniku kindle spletne knjigarne še

vedno prodajajo predvsem tiskane izdaje knjig. Zdi se, da se e-zgodba na področju knjig v zadnjih letih vseeno razvija veliko počasneje, kot bi pričakovali glede na predvidevanja Jasona Epsteina, ki je v svojem delu *Založniške zgodbe* že leta 2002 založniški industriji napovedal tehnološko revolucijo zaradi elektronske distribucije knjig.

Pri tem vprašanju so najbrž poučni nauki iz filmske industrije, ki kažejo, da se je film ob mnogo napovedih propada z vedno novimi prilagoditvami še bolj stabiliziral v zavesti porabnikov. Glede domače rabe je filmska industrija hitro spoznala, da je za prodajo “nosilcev videovsebin” nujno, da ima predvajalnik čim več uporabnikov. Tako so kupcu ob nakupu že nekaj filmov v novem digitalnem videoformatu blu-ray subvencionirali nakup predvajalnika.

Vsekakor ni računati, da bodo ljudje na veliko kupovali in brali e-knjige, dokler so redki med njimi lastniki bralnikov. Vendar pri e-knjigah do poletja 2010 ni bilo opaziti izrazite želje, da bi bralno napravo, denimo Amazonov kindle, čim prej dobilo v last in/ali posest čim več ljudi. Glavni razlog je bil najbrž v tem, da elektronske knjige za zdaj ne omogočajo vzpostavitev poslovnega modela, ki bi producentom vsebine, torej založnikom in avtorjem, omogočal boljše in uspešnejše poslovanje. Na papir natisnjena knjiga kljub navidezni zastarelosti namreč ponuja še vedno zelo učinkovit poslovni model, ki omogoča pokrivanje stroškov ustvarjanja, produkcije, promocije, distribucije in prodaje knjige, poleg tega učinkovito onemogoča piratiziranje digitalno shranjene vsebine, za nameček pa je obrabljiva in torej nakup ne izključuje nadaljnjih. Seveda obstajajo poskusi preseganja tega modela. Znani “uspešničar” Stephen King je na primer že pred leti na različne načine uporabil splet pri objavi svojih romanov in tako zaobšel vso založniško verigo od urednika do knjigarne, a je bil, kot trdi Kovač, tudi njegov “internetni honorar,” kljub temu da gre za enega najbolj znanih svetovnih žanrskih piscev, precej nižji od tistega, ki ga sicer prejme za tiskane izdaje svojih del. Pri tem dodatnih prihodkov od prodaje pravic za prevode v tuje jezike (tu govorimo o tiskanih izdajah njegovih knjig) niti ne upoštevamo, kar ugotavlja Iain Stevenson v članku *Harry Potter, Riding the Bullet, and the Future of Books* (2008). Tako vpelje elektronske knjige v založništvo napovedujejo prihodnost s počasnejšim tempom, ki ga omejujejo tudi možna spremenljivost samega teksta v digitalni obliki – ustaljenost, fiksiranost in torej zanesljivost besedila ostajajo pomembne prednosti tiskane izdaje. Nenazadnje je treba pri tiskani izdaji upoštevati še komercialno dejstvo, da čas pokvarljivemu blagu, če je dobro hranjeno, ne škoduje, ampak se s časom njegova vrednost še viša. Tako je bilo dan po volilni zmagi

Baracka Obame v ZDA marsikje težko priti do tiskanega izvoda kakega dnevnega časopisa, čeprav so nekatere vodilne ameriške časopise natisnili v dodatnih več sto tisoč izvodih. Niso bili namreč redki, ki so za spomin ali poznejšo dobičkonosno preprodajo kupili po nekaj (sto) izvodov svojega stalnega časopisa. Ljudje so celo stali pred tiskarnami in čakali na še vroče izvode. Tako so Američani otipljivo odgovorili na vprašanje, ali tisk res izumira in ali se je v prihodnosti res tako bati prevlade elektronskih medijev in elektronskih knjig. Tudi tu je namreč obveljal argument nespremenljivosti, ki gre v prid tiskani knjigi. Če nam elektronsko podajanje vsebin omogoča takojšnje odzivanje na aktualno dogajanje in lahko virtualni enciklopedični mediji, kot je denimo Wikipedija, s popravkom posameznega gesla na podlagi novih informacij zelo hitro spremenijo njegov dosednji pomen, je ena najbolj čvrstih lastnosti tiskane verzije informacije ravno v tem, da je dokončna, da se ne da več spremeniti in da lahko zaradi tega posreduje informacijo, kakršna koli že je, pravilna ali napačna, prihodnjim rodovom. Slabost interneta in digitalnega posredovanja informacij je po tej logiki namreč ravno to, kar imajo nekateri za njegovo prednost: možnost nenehnega spreminjanja.

Ob predpostavki, da je treba podobne elektronske naprave menjavati na približno dve do tri leta, se za zdaj le specifičnim uporabnikom izplača investirati v nakup tovrstne bralne naprave, zato ne gre računati, da bi elektronski bralniki v kratkem postali prevladujoča oblika branja. Tudi napovedi, da se bodo bralniki močno pocenili, so po mnenju Kovača vsaj za nekaj časa še precej neosnovane, saj za zdaj na knjižnem trgu ni nikogar, ki bi se mu izplačalo ceno bralnikov "subvencionirati", podobno, kot je v zameno za večletno naročnino omogočen ugoden nakup mobilnih telefonov. Založniki najbrž ne bodo pripravljene omogočati ugodnega nakupa digitalnega bralnika, saj bralci v skladu z zgodovinsko tradicijo niso pripravljene plačevati mesečne "naročnine" na e-bralnik, dodatno plačevanje "po naslovu" pa bi lahko koristilo založniški konkurenci. Podobno velja za knjigotržce, ki se jim ne izplača financirati nakupa, saj bi kupec bralnika lahko knjige kupoval tudi drugod, poleg tega so klasični knjigotržci s svojim poslovnim modelom še vedno vezani na prodajo klasičnih tiskanih knjig.

Vseeno pa vsako leto prinese spremembe in razvoj na tem področju. Tako je na ameriškem knjižnem trgu jeseni 2009 svoj elektronski bralnik *nook* predstavila knjigarniška veleveriga Barnes & Noble, ceni obeh modelov nooka pa sta se sredi leta 2010 že spustili pod 200 dolarjev (cenejša različica, ki deluje v okolju brezžičnega interneta, je po znižanju stala "samo" še 149 dolarjev). Na to je nekaj dni pozneje odgovoril tudi

Amazon, ki je ceno osnovnega kindla z 249 dolarjev spustil na 189 dolarjev. Razlog za te cenovne prilagoditve je bil seveda tudi Applov ipad, nova multimedijška naprava tega tehnološkega inovatorja, ki jo je tržišču ponudil v začetku aprila 2010 (kot pri nooku sta na voljo tako model za uporabo v brezžičnem internetnem okolju in model, ki je poleg tega uporaben tudi v okolju mobilnega omrežja), cene se gibljejo med 499 in 829 dolarji. Ipad je sicer težji od običajnih e-bralnikov, ima svetleč zaslon, ki je lahko precej neprijeten za branje daljših tekstov (knjig), vendar gre za napravo, ki omogoča pretakanje različnih plačljivih medijskih vsebin, od časopisov in revij do knjig, s čimer naj bi založnikom omogočala prihodkovno donosno razširitev v "zaslonsko" založništvo ter zaračunavanje medijskih vsebin na spletu, kjer so bile tovrstne informacije do zdaj na voljo pretežno zastoj. Poleg tega na ipadu lahko gledate filme, brskate po spletu, odgovarjate na elektronsko pošto itn., kar predstavlja svojevrstno nadgradnjo obstoječih e-bralnikov. Trg se je na ponudbo ipada zelo pozitivno odzval, saj so pri Applu v prvih treh mesecih prodali več kot tri milijone naprav in nakazali, da je to področje še kako pripravljeno za nove inovativne proizvode, tudi če so ti dražji. Hkrati prodajna medijska ponudba v Applovi trgovini, predvsem na področju časopisov in revij, sproža mnogo nadaljnjih vprašanj glede izbora medijev in vsebin, ki bodo na voljo, saj vse večja Applova moč s seboj prinaša tudi možnosti cenzuriranja medijev itn. Digitalizacija knjižnih vsebin se torej še naprej dinamično razvija, za zdaj še posebej na ameriškem knjižnem trgu, kar beležijo tudi največji ameriški založniki, ki so leta 2009 iz tega naslova že imeli občutnejše prihodke, ki se počasi bližajo desetini celotnega prihodka. Razvoj elektronskih vsebin bo na "manjših" jezikovnih trgih, kot sta denimo francoski in nemški, gotovo potekal veliko bolj zadržano, zaradi česar se utegne na knjižnem področju zgolj še pospešiti angleški jezikovni imperializem, saj se bodo inovativni kupci knjig, ki bodo najhitreje posegali po e-bralnikih, še bolj orientirali na prej in bolj dostopno elektronsko anglosaksonsko knjižno ponudbo.

Shranjevanje podatkov iz knjig

Ni še povsem jasno, v katero smer se bosta razvijala distribucija in konzumacija poskeniranih vsebin starejših knjig. Google, največji spletni iskalnik na svetu, se že nekaj časa ukvarja z digitalizacijo knjig; po letu 2004 je tako poskeniral že več kot deset milijonov knjižnih naslovov, v začetku leta 2009 pa mu je uspelo, da se je z združenjema ameriških

pisateljev in založnikov pogodil glede dovoljenja za skeniranje knjig, za katere še veljajo avtorske pravice. Vse več digitalnih storitev ponujajo tudi knjižnice. Londonska Britanska knjižnica je že sklenila projekt, v katerem je digitalizirala več kot sto tisoč knjig iz 19. stoletja. Seveda pa je projekt londonske Britanske knjižnice in drugih podobnih ustanov precej manjši v primerjavi s projektom Google Book Search. Ne glede na obsežnost Googlovega zbiranja in nabiranja informacij naj bi njihova baza podatkov leta 2006 predstavljala šele pet odstotkov vseh informacij, ki jih želijo zbrati. Strateški cilj Googla naj bi bil "posedovanje vseh dostopnih informacij", kar trdi Randall Stross v svoji knjigi *Planet Google* (2008). Svoje k digitalni ponudbi knjižnih vsebin dodajajo tudi prostovoljne iniciative, kot je, denimo, spletna stran najstarejše digitalne knjižnice Project Gutenberg, kjer ste lahko sredi leta 2010 brezplačno dobili že več kot 32.000 knjižnih tekstov, ki so prosti avtorskih pravic. Nekaj se na tem področju s projektom Digitalne knjižnice Slovenije dLib, ki že vsebuje več kot tisoč knjižnih naslovov in kar nekaj letnikov različnih revij, dogaja tudi pri nas.

Problem shranjevanja podatkov kljub ali pa ob razmahu informacijskih in digitalnih tehnologij v zadnjih desetletjih ostaja še naprej aktualen, saj so, kot ugotavlja Umberto Eco v svojem članku *Minljivost nove tehnologije* (2009), če gledamo zadnjega pol tisočletja od Gutenbergovega izuma tiska, preživeli številni primerki tiskane knjige, vendar le tisti, narejeni iz papirja ali iz krp. Sredi 19. stoletja so proizvajalci prešli na papir iz lesne kaše, ki ima življenjsko dobo okoli 70 let, kar kažejo časopisi ali knjige iz povojnega obdobja, ki se ob pregledovanju in listanju že drobijo, če niso hranjeni v prav posebnih razmerah. Zato zadnja leta pospešeno proučujejo različne načine in sredstva za ohranitev knjig v knjižnicah. Ena od možnosti je, da bi vso vsebino prenesli v elektronski medij. To seveda povzroča nove težave. Vsi mediji za prenos in ohranjanje podatkov, od fotografij do filmskih trakov, od diskov do ključkov USB, imajo krajšo življenjsko dobo od tiskanih knjig. Življenjske dobe nekaterih medijev, denimo gibkega diska oziroma 5,5-palčne diskete, nismo imeli niti možnosti preizkusiti, saj jo je hitro izpodrinila trda različica (CD in DVD), ta pa že prepušča prostor ključku USB za večkratno uporabo. Izginotje zastarelih medijev je spremljalo tudi izginotje naprav, na katerih jih je bilo mogoče prebrati. Kdor vseh podatkov, "shranjenih na starih medijih, vsaka dve ali tri leta ni prenesel na nove, kar bi potem moral početi v nedogled, jih je izgubil za vedno, razen če ni napolnil svoje kleti z več zastarelimi računalniki, s po enim za vsak izumrli medij". Za mehanske, električne in elektronske medije vemo, da hitro zastarijo, ali pa vsaj ne

vemo, kako dolgo se bodo obdržali. Poleg tega so podatki razmeroma nestabilni. Že nenadno nihanje električne napetosti, udar strele itn. je lahko dovolj, da se razmagnetijo skoraj vse oblike elektronskih podatkov. Če je preskrba z električno energijo prekinjena, do računalniških dokumentov sploh ni mogoče priti. (Vprašanje ni zgolj hipotetično: vemo, da traja ciklična ledena doba po cca 90.000 let, obetajo pa se seveda še druge vrste možnih neprijetnih scenarijev, ki utegnejo razmagnetiti podatke, npr. jedrska vojna.) Če računalnik pade z zadostne višine, bodo podatki v njem skoraj zagotovo izgubljeni, kar za klasično tiskano knjigo seveda ne velja.

Eco tako trdi, da so sodobni mediji za shranjevanje podatkov glede na relativno nestabilnost in kratkotrajnost očitno nastali predvsem zato, da bi podatke posredovali, in ne toliko zato, da bi jih ohranjali. Tiskana knjiga je po drugi strani že dolgo najpomembnejše sredstvo za širjenje podatkov, pa tudi za njihovo shranjevanje. Možno je, da bo čez nekaj stoletij, ko bodo vsi elektronski mediji za shranjevanje razmagneteni, podatke iz preteklosti mogoče dobiti le iz natisnjenega gradiva, med sodobnimi natisnjenimi knjigami pa bodo preživele le tiste, natisnjene na kakovostnem, nekislem papirju. Brez dvoma se bo velik del tiskane vsebine preselil tudi v elektronsko in digitalno obliko, a za zdaj še ni medija, ki bi zapisane podatke shranjeval bolj kakovostno in trajno, kot jih shranjuje tiskana knjiga. Kot pravi Umberto Eco: "Na prenosnem trdem disku imam shranjene svoje izvode največjih literarnih mojstrov in zgodovino filozofije; kadar iščem navedek iz Danteja ali Summe Theologice, je to veliko pripravnije, kot da bi vstal in z najvišje police vzel zajetno knjigo. Vseeno pa sem vesel, da so te knjige še vedno na mojih policah, saj je to varovalo za primer, če bodo elektronske naprave odpovedale." Digitalna sedanjost je tako prinesla bolj razvito in boljšo tehnologijo, hkrati pa je povzročila, da so v tej obliki zapisani podatki fizično veliko bolj ranljivi, kot so bili do zdaj. Zato se bo tiskana oblika njihovega shranjevanja in kupovanja gotovo ohranjala tudi naprej.

(Tekst je predelan odlomek iz knjige *Za vsako besedo cekin? – Slovensko knjižno založništvo med državo in trgovino*, ki bo jeseni izšla pri Cankarjevi založbi.)

Brati ali ne brati ...



Gabriel Zaid



Nesmiselna zbrana dela

Kaj naj bi vključili v zbrana dela? V kakšnem zaporedju? Surovo ali kuhano (in če kuhano, kako)? Koliko naj bi se vmešal urednik? Kaj je avtorjevo delo in kaj ne?

Brezbrižnost (avtorja, družin, potomcev), požari, vojne, kraje, prah, vlaga in žuželke so uničile dela, za katera sploh ne vemo, da so kdaj obstajala. Kaj vse bi danes dali za vsak drobec antičnih del, ki bi se jih dalo obnoviti: besedila, odlomke, rokopise, listine, izjave, portrete, osebne predmete!

Nova oblika brezbriznosti je, da shranjujemo vse po vrsti. Objavljamo veličastna dela, ki niso namenjena temu, da bi jih brali ali se vsaj sklicevali nanje. To so faraonske grobnice, veličasten mejnik za turiste in komaj kaj drugega. Preprečujejo dostop do svojih zakladov in uročijo predrznega bralca, ki oskruni njihovo vsebino. Žal največji vtis napravita število zvezkov in razkošna vezava, ne prijetno branje. Nobena kritiška ocena ni potrebna, da nakopičimo vse, kar je vsaj megljeno povezano z avtorjem, dokler njegovo delo ni pokopano pod to orjaško gmoto.

Kopičenje je morda neškodljivo pri antičnih avtorjih, kajti le redki so napisali več kot tisoč strani. Danes pa imamo avtorje, ki jih še nimajo štirideset, pa so že napisali več kot Platon, Cervantes ali Shakespeare, poleg tega pa vse spravljajo, da je na voljo za objavo, celo sezname umazanega perila. Izčrpno je postalo neobvladljivo.

Prvič je krivo to, da je bralce okužilo oboževanje filmskih, glasbenih, športnih in političnih zvezdnikov ter drugih javnih osebnosti z vsemi spremljajočimi fetiši: peresom, s katerim je bil podpisal zakon, žogo s pomembne tekme, obleko iz tega in tega filma, avtogrami. Posledica je, da so številni nepomembni predmeti pridobili nezaslužen pomen. Platon je gotovo vedel, kaj je Sokrat jedel za zajtrk, vendar se mu tega ni zdelo vredno omeniti, če je zajtrk primerjal z njegovimi nauki. Janezu se ni zdelo vredno omeniti, kaj je Jezus zapisal na tla, besede, zaradi katerih so tožniki prešuštnice odšli, namesto da bi jo kamenjali. Nasprotno pa je

Boswell objavil tisoč petsto strani anekdot, pisem, listin in nادرobnosti iz Johnsonovega življenja, tudi vse, kar je sam slišal ali opazil, vsa pisma in listine, ki jih je prejel od Johnsona ali drugih ljudi. Kult osebnosti, ki ga je vpeljal, je bil predhodnik današnjega vsakdanjega pojava: bralcev, ki jih bolj zanimajo čenče o pisateljih, kot branje njihovih del.

Drugič so tudi avtorji sami vse od 18. stoletja (Rousseau, Johnson, Goethe) spodbujali poročanje o svojem življenju in shranjevanje portretov, predmetov in listin. Nekateri so celo izdelali "izvirne rokopise" objavljenih besedil, da so jih komu podarili ali prodali. Bernard Shaw se je tako močno zavedal vrednosti svojega avtograma, da raje ni podpisoval čekov za manjše zneske, ker jih nihče nikoli ni unovčil (Maurice Colbourne: *Resnični Bernard Shaw*). Dandanes je za uslužbenca slavnih osebnosti nekaj običajnega, da podpišejo pogodbo, ki jim prepoveduje zlorabljeni svoj položaj za zbiranje predmetov in zapiskov ali fotografiranje, snemanje, dajanje intervjujev ali pisanje spominov. Nadzor javne podobe je zdaj enakovreden nadzoru registrirane blagovne znamke: podoba slavne osebnosti je njena lastna stvaritev, lastnina in izdelek, pripada le njej in ne kakemu pomočniku. Hkrati pa se tabloidno novinarstvo, paparaci in vsi vampirji, prisnani na življenje drugih ljudi, trudijo umazati uveljavljeno podobo, izvesti parazitski udar, ki že sam po sebi prinese slavo in dobiček. Poznamo še odvratnejšo različico: slavno osebnost, ki sklene pogodbo z vampirjem, da bo odigrala kak pripetljaj ali norijo, med katero bodo nastale škandalozne fotografije, potem pa si bosta razdelila dobiček.

Tretjič relativnost poskrbi, da je vse enakovredno (ali z drugimi besedami, brez vrednosti). Če Platon ne poroča, kaj je Sokrat jedel za zajtrk, je to elitizem. Še huje: namesto da bi obveljal za nepristranskega, ga obtožijo, da je žrtvoval Sokratovo resničnost Platonovim idealom. S kakšno pravico nekatere stvari omeni in druge zamolči? Vse sodi zraven, brez razsojanja o vrednosti. Ko se Sokrat (*Meno*) v dialogu zaplete v pogovor s sužnjem, da bi izvrtal, ali kaj ve o geometriji (ne da bi bil deležen izobrazbe), tisto, kar počne, ni pomembnejše od naročanja zajtrka.

Četrtič je kopičenje preprosto lepo. Kar je "najpopolnejše", je najboljše. Količina napravi vtis in vsak jo že na prvi pogled opazi. Kakovost ni tako očitna in ni je tako lahko opaziti. Kot da ne bi že to zadostovalo, je količino lažje ustvariti, zahteva manj dela, cenejša je, manj tveganja je, da bomo z njo nezadovoljni.

Petič, tehnologija ponuja vedno več možnosti ohranjanja in obnavljanja. Čeprav je mogoče res, da je novejši razvoj v nekaterih primerih neproduktiven (papir je manj obstojen kot papirus; optični in magnetni zapisi so po dvajsetih letih težje berljivi kot sumerske tablice), ni nobenega dvoma, da se je naša

zmožnost arhiviranja močno povečala po zaslugi tiska, fotografije, zvočnega snemanja, filma in digitalnega zapisovanja besedil, podob in zvoka. Razvila se je tudi tehnika fizičnega in kemičnega shranjevanja številnih gradiv.

Čudovit dosežek bi bil, če bi z današnjo tehnologijo znali obnoviti vse kulturne dosežke od prazgodovine dalje. V celotnem opusu človeštva ne bi manjkal noben čudež, ki je zdaj izgubljen. Najčudovitejši dosežek pa bi bila sposobnost odkriti vse te čudeže med milijoni ton ničvredne šare. Noben stroj ni sposoben prepoznati, izločiti ali poudariti tistega, kar je pomembno, tako kot poročevalec, ki posname dolg intervju, potem pa zapravi najmanj toliko ur za ponovno poslušanje posnetka in izbiranje tistega, kar je kaj vredno. V babilonskih arhivih bi bila ohranjena vsa dragocena dela, a bila bi ravno tako izgubljena, kot če jih sploh ne bi bilo. Celo večnost bi potrebovali, da bi vse pregledali in drugo za drugim zavrgli neskončno število del, ki si zaslužijo večni počitek pozabe.

Ohranjanje vsega je neka oblika brezbriznosti, ki povzroča novo vrsto škode: izgubo tistega, kar je pomembno, zaradi hlastanja po nepomembnem. Če hočemo vse shraniti, tudi vse izgubimo. Napačno arhivirano listino je v majhnem arhivu mogoče najti; če pa jo založiš sredi milijona dokumentov, ne da bi se ti sanjalo, kje bi lahko bila, je nekako tako, kot bi jo uničil požar. Ne obstaja več, čeprav je fizično morda še tam.

Danes na tisoče kamer zaprtega kroga neprestano snema, kaj se dogaja v bankah, draguljarnah ali zaporih. Vendar so posnetki tako dolgočasni, da varnostnike hitro kaj zmoti. In ko vse te neskončne posnetke arhiviramo, ne postanejo nič zanimivejši. Če nič ne kaže, da se bo nekje v določenem trenutku zgodilo nekaj pomembnega (ali se je že zgodilo), pomembno podrobnost sredi nepomembnih zelo težko opazimo.

Nebrzdana proizvodnja in shranjevanje del, dosjejev, predmetov in posnetkov zahteva kulturno omejevanje. Želja, da bi shranili Mallarméjeva pisma in celo ovojnice, na katere je čečkal improvizirane pesmi (ki jih je lažje oponašati kot prevajati), je razumljiva:

*Va-t-en, messenger, il n'importe
Par le tram, le coche ou le bac
Rue, et 2, Gounod à la porte
De notre Georges Rodenbach*

*[Odpotuj, sel, rotim te,
s kočijo, tramvajem, brodom
na Gounodovo ulico 2, kjer je
našega Georgesa Rodenbacha dom]*

Toda ali ti prebliski humorja in ustvarjalnosti na splošno upravičujejo objavo vsake ovojnice in pisma vsakega pesnika? Zakaj bi se sploh ustavili pri počeccanih pisemskih ovojnicah? Ustvarjalno je lahko vse vsakdanje življenje. Če bi bil Mallarmé še živ, ali ne bi bilo najbolje, če bi ga poročevalci nenehno spremljali z magnetofoni in kamerami, kamor koli bi šel, da bi posneli in dokumentirali vse, kar bi počel?

Relativizem zanika vpletenost pod krinko spoštovanja, nepristranskosti, neokuženosti. V resnici pa je to temeljit poseg, izničenje avtorja in njegovega dela. Če moramo vsako besedo, ki jo je Mallarmé napisal kadar koli, kjer koli in iz kakršnega koli razloga, obravnavati kot del njegovega opusa – pa tudi vsak osnutek, nedokončano besedilo, zavrnjeno različico, prečrtan odstavek, poglavje ali knjigo; vsako besedo, ki jo je kdaj izustil ali na katero je pomislil; vsak gib, kretnjo in kakršen koli neposreden ali posreden izraz; vsak portret, filmski ali zvočni posnetek; vsako izjavo, oceno ali pesem o njem –, tedaj presoja zbiralca razveljavi pesnikovo presojo in izniči njegovo delo.

V rokah ustvarjalca nastane *oeuvre* kot nekaj pomembnega med neštetiimi možnostmi, besedami, elementi, projekti, gradivom, okoliščinami. Odrta se od tistega, kar ni. Michelangelo je modro izjavil, da se je v vsakem kosu marmorja skrival kip in njegova naloga je bila, da je z dletom odkrušil odvečno. Temeljiti zbiralec pa pride in zbere vse odpadke v delavnici, brska celo po smeteh in vsak drobec postavi nazaj na njegovo mesto (potem ko skrbno in trudoma vse preveri), obnovi prvotne kose, izbriše avtorjevo delo in ga zakoplje pod njegov nepomembni izvor.

To je nekaj takega, kot bi *Autre éventail* (Drugo pahljačo, Mallarméjevo pesem, za katero je pesniku dala navdih njegova hči, ko se je hladila s pahljačo) skrčili na biografske okoliščine ali na seznam besed, kot bi besede vrnili v slovar. Kaj je navsezadnje storil Mallarmé? Iz besedišča francoskega jezika je izbral 116 besed, jih postavil v določen vrstni red in izločil vse drugo. Nemara smemo upravičeno trditi, da naključne besede nimajo enakega pomena kot tiste, ki so izbrane in postavljene v mojstrsko zaporedje. Toda ravno v tem se skriva vprašanje: Kaj je delo in kdo si sme lastiti avtorstvo?

Spoštovanje do dela zahteva, da ga zavarujemo pred drugotnim gradivom. Idealno bi seveda bilo, če bi avtor sam izločil vse, kar ne bi smelo biti objavljeno. To je preprostejše, kadar dokonča, popravi in osebno poskrbi za urejanje svojega opusa, ko se enkrat odloči, da ne bo več pisal, tako kot Congreve. Zadeva pa se zaplete, če njegovo delo še ni dokončano in avtor potrebuje svoje mape in osnutke, neobjavljena ali objavljena dela, ki jih namerava spet popraviti. Ko bi vsaj kdo iznašel računalnik, povezan

z možgani, ki bi v trenutku smrti uničil vse gradivo, ki se je avtorju zdelo nevredno objave, vendar ga je ohranil, da bi ga pregledal in popravil. To nalogo naivno prepustiti potomcem, kajti najverjetneje se je ne bo nihče lotil. Ali pa se je bo kdo lotil s polnim spoštovanjem, vendar nespretno. Ali z mislijo na svoje koristi, bodisi pritlehne ali vzvišene. Ali pa bo opravil sijajno delo, kar se je tudi že zgodilo.

Seveda lahko slabo opravi nalogo tudi avtor sam. Razkrilo se je, da so bile številne izvrstne knjige manj izvrstne, preden se jih je lotil odličen urednik. Genialni uredniki, kakršna sta bila Ezra Pound in Maxwell Perkins, so bili v resnici soavtorji del velikih pisateljev. Toda poseg, ki ga avtor sprejme, ni isto kot posmrtni poseg. Posmrtni urednik mora avtorjevim ustvarjalnim željam in bralčevim koristim dati prednost pred svojimi soavtorskimi nagibi. V delo sme posegati (in to vedno tudi jasno povedati) na nikogaršnjem območju med avtorjem in urednikom: popravi napačno črkovanje (razen če je avtor jasno izrazil svojo izbiro tako kot Juan Ramón Jiménez, ki je mehke g-je muhasto zamenjeval z j-ji) in očitne spodrsaljaje, izbere naslove in podnaslove (za pesmi, napisane v času, ko pesnik svojim delom ni dajal naslovov, razen če jih je tradicija že določila), določi vrstni red posameznih besedil, položaj opomb, življenjepisa in oblikovanje navodkov, kazalo (če avtor ni jasno določil, kaj bi rad). Pri zbirkah pesmi, kratkih zgodb, esejev ali odlomkov je treba spoštovati vrstni red, ki ga je avtor določil za zadnjo različico, ki jo je sam izbral, čeprav je slabo izbral, izločil in spremenil vrstni red v zbirki. Če urednik natančno pozna delo, če je poznal avtorja in razumel, kaj je avtor želel in česa ne, lahko drznejše posega v delo (če je to treba, seveda pa mora navesti, kje je to storil): popravi, poenostavi ali preuredi ga, da je tisto, kar je želel avtor (in ne urednik), bolje izraženo.

Kadar odločamo o objavi nekega dela, moramo sestaviti prednostni vrstni red interesov. Na prvem mestu so bralčevi. Nato avtorjevi. Sledijo interesi raziskovalca, ki bi se rad o čem poučil. Zadnji bi morali biti na vrsti dediči, založniki in pokrovitelji. Različni interesi so lahko združljivi, in to bi bilo idealno, kajti olajšalo bi branje (uveljavljanje pravega sijaja nekega dela), tako da bi strokovnost založnika in urednika zasijala, da bi si s tem pridobila ugled in zaslužek; da bi raziskovalec imel na voljo uporabno izdajo; da bi dediči, učenci, rojaki, ustanove in država počastili avtorjevo delo in življenje, s tem tudi sebe, in še korist bi imeli od tega. Kjer pa pride do spora, morajo prevladati bralčevi interesi.

V idealnih okoliščinah bi morala biti ena sama večnamenska izdaja dovolj dobra za vse vrste branja. Prizanesljiva kritiška obravnava bi morala raziskovalcu zadostovati, ne da bi ovirala povprečnega bralca. Če to ni

izvedljivo, bi morali pripraviti različne izdaje, vsako z jasno določenim namenom. Sijajna bralska izkušnja, prva ali ponovljena, ustvari svoje oblikovne in proizvodne zahteve. Hitro iskanje nečesa že prebranega ali potrebnega za raziskavo – v besedilu ali kritiški obravnavi – je povod za drugačne zahteve, združljive ali nezdružljive s prej omenjenimi.

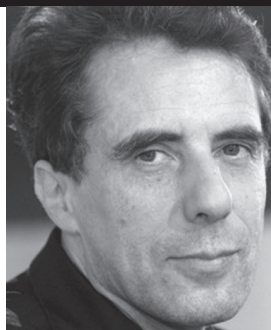
Arhivsko gradivo je treba ločiti od dela samega. Če oboje obravnavamo enako, s tem zmanjšamo pomen dela in ga poenostavimo v navaden dokument. Besedila, kakršna so govori ali zasebne politikove pesmi, zanimive le zaradi avtorstva (ali domnevnega avtorstva), lahko objavimo kot dokumente, del resničnega avtorja pa ne. Druga skrajnost so Petrarcova pisma, ki jih je zbral, popravil in objavil sam avtor. To niso dokumentarna besedila, temveč del pesnikovega *oeuvre*.

Pravila bi se morala spreminjati glede na količino gradiva. Eno je zbrati en zvezek s petsto stranmi, nekaj povsem drugega pa nabrati petdeset zvezkov s po tisoč strani. Če gre vse v en zvezek in ostane še nekaj dopolnilnih dokumentov, predstavitev dela ne bo izkrivljena, če jih dodamo, in tudi bralca ne bodo motili. Kadar pisma, razprave in dokumenti zavzamejo stokrat toliko prostora kot delo samo, moramo delo že zaradi bralca izdati posebej. Preostalo gradivo (in tudi delo samo) lahko objavimo v elektronski obliki s primernimi iskalnimi orodji za raziskovalce. Brez teh orodij in ustreznih kazal je celotno delo v bistvu nedostopno, tako kot številni arhivi (osebni ali tiskani), ki niso drugega kot zapečatenе škatle. Naslov na hrbtu in naslovnici vsakega zvezka bi bralcu moral jasno povedati, kakšna je vsebina in kako naj se znajde v njej. Iz istega razloga bi zbrana dela v več zvezkih poleg kazal za posamezni zvezek morala imeti tudi splošno kazalo. Izjemno neprijetno je iskati isto stvar po dvajsetih kazalnih zapored.

Seveda bi bilo idealno, če bi avtorji sami uničili pretežni del svojega dela in papirjev. Zelo redki lahko k svojim najboljšim tisoč stranem dodajo kar koli pomembnega. Nihče pa ne more ničesar dodati k najboljšim deset tisoč stranem. Le redki veliki pesniki napišejo več kot sto spomina vrednih pesmi. Če bi odlično besedilo zakopali v zbirko neumno zbranih del, bi ga uničili. Pametneje bi bilo, če bi uničili vse drugo.

Prevedla Dušanka Zabukovec

Pierre Bayard



Srečanja z ljubljeno osebo

Si lahko predstavljamo človeka, ki sta si tako blizu, da njuni notranji knjigi vsaj za nekaj časa sovpadata? Zadnji primer literarnega soočenja opozarja na popolnoma drugačno vrsto tveganja, kot je bilo, da v očeh avtorja knjige obveljaš za sleparja: namreč da se ti ne posreči osvojiti osebe, v katero si se zaljubil, ker nisi prebral knjig, ki so ji všeč.

Vsakdanja publika je, če rečemo, da knjige že od otroštva dalje globoko zaznamujejo naše čustveno življenje. Prvič imajo izmišljeni junaki velik vpliv na našo izbiro v ljubezni, ker nam postavljajo nedosegljive ideale, mi pa se – navadno neuspešno – trudimo, da bi se jim drugi ljudje prilagodili. Poleg tega knjige, ki jih imamo radi, prefinjeno rišejo svet, v katerem na tistem prebivamo in si želimo, da bi v njem prevzela vlogo tudi tista druga oseba. Eden od pogojev za ljubezensko srečo in skladnost je, da smo prebrali vsaj nekaj knjig, ki nas družijo z drugo osebo, če že ne istih, kar poleg tega pomeni, da smo tudi ne-brali iste knjige. Že od začetka zveze moramo torej pokazati, da se lahko približamo pričakovanjem ljubljene osebe tako, da začuti bližino naše notranje knjižnice.

Philu Connorsu (igra ga Bill Murray), junaku filma *Svižčev dan* (*Groundhog Day*) režiserja Harolda Ramisa, se zgodi nekaj resnično nenavadnega. Connors je zvezdniški vremenar večje ameriške televizijske postaje. Sredi zime ga v spremstvu producentke Rite (igra jo Andie MacDowell) in snemalca pošljejo posnet prispevek o pomembnem dogodku ameriškega podeželskega življenja.

Dan se imenuje po obredu, o katerem mediji na široko poročajo in ga prirejajo vsako leto 2. februarja v mestecu Punxsutawney v Pensilvaniji. Takrat svizca po imenu Phil (tudi Connorsu je tako ime) potegnejo iz kletke in na podlagi njegovih reakcij ugotovijo, ali se bo zima končala takoj ali bo trajala še šest tednov. Obred posvetovanja s svizcem prenašajo po vsej Ameriki in državljane obveščajo, kakšno vreme jih čaka.

Phil Connors s svojo ekipo prispe na predvečer obreda in prenoči v gostišču, kjer strežejo tudi zajtrk. Naslednje jutro odide na lokacijo, kjer naj bi posneli prispevek, in pove svoj komentar o svižčevem vedenju, ki napoveduje, da bo zima še trajala. Connors se ne želi poglobljati v življenje malega mesteca dlje, kot je potrebno, zato se odloči, da se bo še istega dne vrnil v Pittsburgh, vendar vozilo, s katerim se pelje ekipa, med poskusom, da bi odpeljalo iz mesteca, obtiči v snežnem metežu in trije novinarji se morajo sprijazniti s tem, da bodo v Punxsutawneyju prebili še eno noč.

Naslednje jutro se začne Philova pustolovščina, če lahko tako rečemo, kajti naslednjega jutra ni. Ob šestih ga zbudi radijska melodija in Phil opazi, da je glasba enaka kot prejšnji dan, vendar ga to ne gane preveč. Skrbeti ga začne šele potem, ko ugotovi, da je tudi radijska oddaja enaka kot prejšnji dan, prizori, ki jih vidi skozi okno, pa prav taki kot dan prej. Še bolj se vznemiri, ko odide iz sobe in sreča istega moškega kot prejšnji dan, in ga ta pozdravi z enakimi besedami.

Phil tako postopoma ugotovi, da podoživlja prejšnji dan. Preostanek dneva je resnično natančna kopija prizorov, ki jih je doživel pred štiriindvajsetimi urami. Sreča istega berača, ki ga prosi za denar, in nato se mu približa isti prijatelj iz študentskih let – ki ga že leta ni videl in je medtem postal zavarovalniški agent, ki bi mu rad prodal zavarovalno polico – ravno v trenutku, preden stopi v isto lužo. Ko prispe na prizorišče, kjer snemajo svižčev obred, zagleda isti prizor kot dan prej in svizec Phil v njem prerokuje enako vreme.

Ko se Phil tretji dan v Punxsutawneyju zjutraj prebudi, že tretjič sliši isto radijsko oddajo in spozna, da časovna motnja, ki ga preganja, ni povzročila le ene ponovitve, temveč je za vse večne čase obsojen na to, da bo podoživljal isti dan, in nobenega upanja nima, da bi pobegnil iz mesteca ali iz časa, v katerega je ujet.

Njegova past je nepredušno zaprta, kajti celo smrt ne omogoča odrešitve. Phil se odloči, da bo napravil konec vrsti enakih dni, posvetuje se z zdravnikom in psihiatrom, ki pa ne moreta posredovati v primeru, na kakršnega še nista naletela. V obupu ugrabi drugega Phila (svizca), ukrade avto in se po dirki s policijo skupaj z živaljo požene v prepad, naslednje jutro pa se spet zbudi živ in zdrav, v svoji postelji, in ob zori istega dne posluša isto radijsko oddajo.

Časovna motnja je vir cele vrste zelo izvirnih dogodivščin, še zlasti jezikovnih. Phil je navzoč na dveh prizoriščih – v določenem dnevu in

nekem drugem enakem dnevu v preteklosti in prihodnosti –, zato se kar naprej lahko poigrava z dvojnimi pomeni, ki mu jih omogoča negibnost časa. Ženski, katere kip v tistem trenutku kleše, na primer reče, da jo že nekaj časa opazuje.

Neskončno podoživljanje istega dneva ima slabe plati, pa tudi prednosti. Omogoči vam, na primer, dejanja, ki so možna le zaradi podrobnega, do zadnjega delca sekunde točnega poznavanja poteka določenega dneva. Phil zato opazi vrečo denarja, na katero nekaj sekund nihče ne pazi, v prtljažniku blindiranega vozila, parkiranega pred banko, in v kratkem času nepozornosti z njo pobegne.

Okoliščine zagotavljajo tudi popolno varnost pred kaznijo, kajti Phil je prepričan, da bodo ne glede na to, kaj bo storil, njegovi zločini in prekrški čez noč izbrisani. Tako lahko krši omejitve hitrosti, vozi po železniških tirih, vseeno je, če ga policija aretira, kajti ko se bo zbudil, v njegovi preteklosti ne bo nobenega od teh dogodkov.

Zastoj v času vam tudi omogoči, da se učite na napakah. Tako Phil, na primer, sreča mlado žensko, ki ga privlači, jo prosi, naj mu pove, kako ji je ime, v katero gimnazijo je hodila in kako je bilo ime njeni učiteljici francoščine. Ko jo “naslednji dan” spet sreča, se izdaja za njenega nekdanjega sošolca in omenja domnevno skupne spomine na odraščanje, s tem pa se povečajo možnosti, da jo osvoji.

Phil se postopoma zaljubi v Rito, producentko oddaje, in jo poskuša zapeljati z vedno bolj izpopolnjeno tehniko, dostopno le ljudem, katerih dejanja zaradi večnega ponavljanja istega časovnega obdobja nimajo posledic. Medtem ko nekega večera z njo sedi pri pijači, opazi, kaj najraje pije, da bo “naslednjič” lahko nalašč naročil isto. In ko napravi napako – manj usodno le v tem drobcu časa v prostoru – in predlaga zdravico svizcu Philu kljub norčevanju svoje ljubljene, ki mu pove, da pije le na svetovni mir, “naslednji dan” ravna pametneje in predlaga zdravico, kakršna se spodobi za pravega pacifista.

Med Philovim vsakodnevnim izpopolnjevanjem v vlogi zaljubljenca pridemo do prizora, pomembnega za našo raziskavo: v tem prizoru opazimo vlogo, ki jo neprebrane knjige lahko odigrajo v razvoju ljubezenske zveze. Philu se po več dneh prakse – zelo upravičeno – posreči popolnoma zadovoljiv pogovor z Rito, v katerem kot snubec drugega za drugim izgovarja stavke, o katerih sanja, da bi jih slišala v idealnem ljubezenskem svetu. Čeprav je on srečen le sredi mesta, se mu v njeni navzočnosti posreči omeniti, da sanjari o življenju v gorah, daleč od civilizacije.

Phila v tistem trenutku nekaj zmoti, ne pazi, kaj govori, in spet napravi napako. Rita mu v trenutku, ko si izmenjujeta zaupnosti, pove, da se med študijem ni navduševala nad televizijsko kariero, ko pa jo Phil povpraša o podrobnostih, mu pove, da je "študirala italijansko poezijo 19. stoletja". Phil ob njenem odgovoru plane v smeh in brez razmisleka blekne: "Najbrž si imela veliko prostega časa." Rita ga ob tem ledeno pogleda in šele tedaj se zave, kako ga je polomil.

Vendar nič ni usodno v svetu, kjer se vsak dan začne vedno znova in je napake mogoče hitro popraviti. Ko Rita Philu naslednjič zaupa svoje navdušenje nad italijansko poezijo 19. stoletja, ji s precejšnjim zanosom recitira odlomke iz *Rigoletta*, kajti bržkone je medtem pobrskal za gradivom v krajevni knjižnici, mladenka pa ga ob tem občudujoče gleda. Prisiljen se je pogovarjati o knjigah, ki jih ni prebral, vendar mu ni treba drugega, kot da tistih nekaj sekund svojega odgovora podaljša za en dan in tako v popolnosti ustreže željam svoje ljubljene.

Philov poskus, da bi osvojil Rito, ne ostane pri književnosti. Izkoristi zastoj v času, da se nauči igrati na klavir in "vsak dan" pridno hodi k učnim uram. Izve, da Ritin idealni moški igra instrument. S pomočjo intenzivne vadbe v časovnem terminu, ki se raztegne na več dni, lahko nekega večera, ko gre Rita na zabavo z živo glasbo (seveda tako kot on vsak večer), nastopi z ansamblom v vlogi jazzovskega glasbenika.

V nasprotju z našimi drugimi primeri zapletena pripovedna metoda v *Svižčevem dnevu* omogoča uresničenje sanj, v katerih je vse jasno in dokončano in v katerih se dva človeka pogovarjata o knjigah in s tem o sebi, ne da bi imela občutek, da sta za kaj prikrajšana. Mogoče bi morali imeti čas za preučevanje bistvenih knjig druge osebe in bi si jih tako lahko delila, in ravno tako bi mogoče dosegli pristno izmenjavo mnenj o kulturnih vprašanjih ter popolno prekrivanje dveh notranjih knjig.

Marsikdaj bi nam taka metoda, ko želimo koga očarati, omogočila, da bi tej osebi pokazali, da živiva v istem kulturnem svetu. Phil se je poučil o knjigah, ki jih Rita najraje prebira, in globoko prodril v njen osebni svet. Trudil se je ustvariti vtis, da imata isto notranjo knjigo. Morda bi idealna ljubezen med dvema človekoma res morala vsakemu od njiju omogočiti dostop do skrivnih besedil, ki tvorijo drugega.

Podobe in odlomki iz besedila, ki tvorijo naše notranje knjige, pa so za vsakogar od nas tako edinstveni, da se dve notranji knjigi lahko povežeta le v neskončno podaljšanem času, kajti da to dosežeta, se morata spojiti osebna svetova dveh ljudi. V Philovem upočasnjem življenju jezik ni več neprekinjen in nespremenljiv tok, temveč tako kot v prizoru zdravice svizcu

postane mogoče ustaviti vsak stavek, preučiti njegov izvor in vrednost, ga povezati z življenjepisom in notranjim življenjem druge osebe.

Le s tako umetno ustavljenim časom in jezikom bi nekdo lahko poustvaril besedila, zakopana v naši notranjosti. V resničnem življenju so ta besedila žrtev neustavljivega gibanja, ki jih vseskozi spreminja in onemogoča vsako upanje, da se bodo prekrila. Kajti če so naše notranje knjige, tako kot naše sanje, sorazmerno stabilne, se hipotetične knjige, o katerih venomer govorimo, neprestano spreminjajo, kot bomo videli, in zaman si predstavljamo, da lahko preprečimo njihove preobrazbe.

Sanje o prekrivanju je torej mogoče uresničiti le tako, da si pomagamo z nadnaravnim. Kot smo videli, naši pogovori z drugimi ljudmi o knjigah nujno in na žalost temeljijo na odlomkih, ki jih obdelajo naše osebne sanje, torej na nečem popolnoma drugačnem od knjig, ki jih pišejo pisatelji, ti pa se na splošno ne prepoznajo v tistem, kar bralci govorijo o njih.

Če spregledamo, kako zabavni so nekateri prizori, je v tem, kako se Phil loti tega, da bi osvojil Rito, nekaj grozljivega, ker uspešno prežene negotovost, ki je v normalnih okoliščinah neločljiv del sporazumevanja. S tem ko drugi osebi v neskončnost pripoveduje besede, ki jih ta želi slišati, igra natančno tisto osebo, ki jo ona pričakuje, in jo presenetljivo zanika kot neodvisno osebo, ker v njeni navzočnosti ni več krhek in negotov osebek.

Če že v življenju ni moralnega pouka, pa ga imamo v filmu. Phil z razlastitvijo sebe samega – in ne s tem, da se polasti Rite – nazadnje doseže svoj cilj. Počasno zbiranje besed, ki jih Rita pričakuje, Philu omogoči, da jo poljubi, vendar to, da dobi dekle, časa še ne požene v tek. Ne glede na napredek pri osvajanju svoje ljubljene se Phil še naprej vedno zbuja na isti dan.

Čas mineva in enaki dogodki se ponavljajo, medtem pa se Phil spremeni in opusti vzvišenost nad drugimi. Začne se zanimati zanje, jim zastavlja vprašanja o njihovem življenju, jim delati usluge. Dnevi se še kar naprej ponavljajo, vendar so zdaj posvečeni pomoči drugim ljudem. Phil svojo metodo samoizboljševanja uporablja za dobra dela, na primer za to, da neki starec na ulici ne bi umrl od mraza ali da ujame fantka, ko pade z drevesa.

S tem ko se Phil začne zanimati za druge, tudi sam postane zanimiv, in zaradi prijaznosti se mu v enem samem dnevu posreči osvojiti Ritino srce. In ko zraven nje zaspi v sobi, kjer se je vsako jutro prebudil, ne da bi čas medtem tekel naprej, je lepega dne presenečen, ker se zbudi, mlada ženska pa je še vedno z njim, prvič pa tudi zasliši drugačno radijsko glasbo. Tako se mu v enem samem neprimerljivem trenutku nazadnje posreči prestopiti mejo, ki loči njegov dan od vseh naslednjih dni.

Prevedla Dušanka Zabukovec

Slovenski sodobniki





Andrej E. Skubic

Foto: Jože Suhadolnik



Leja Forštner z Andrejem E. Skubicem

Forštner: Številke kažejo, da se po “meteorskem vzponu” na slovenski literarni sceni, na kateri ste leta 1999 zablesteli s svojim prvim delom, romanom *Grenki med*, saj ste z njim osvojili tako nagrado knjižnega sejma za najboljši prvenec kot tudi prestižnega kresnika, uvrščate med najuspešnejše in najbolj brane slovenske pisatelje zadnjih let. Kako komentirate to dejstvo?

Skubic: S publicističnimi klišeji si ni kaj dosti pomagati – meteorji po navadi bolj padajo, kot pa se vzpenjajo. Ne zdi se mi, da bi bil kaj prida nadpovprečno bran. Bilo je takrat nekaj pompa okoli nagrad – ki je mene prav gotovo presenetil bolj kot kogar koli; in verjetno si brez tiste spodbude, ki je tudi sicer prišla ob precej pomembnem času v mojem življenju, ne bi upal kar tako pustiti službe in se ves posvetiti knjigam. Torej sem hvaležen za to. Sicer pa je hrup ob nagradah enodnevnica, pisanje je trdo delo, ampak prijetno.

Forštner: Manj znano je, da je *Grenki med* pravzaprav drugi roman, pod katerega ste se podpisali, saj je prvi, z naslovom *Nedolžnost*, nastal že prej, a zaradi zapletov s subvencijami ni bil izdan, in ste zato pravzaprav začeli pisati svoj uradni prvenec. Kje je danes ta roman? Bo sploh kdaj objavljen?

Skubic: Založba od pristojnega ministrstva ni dobila zadostne subvencije za izdajo tega romana, in ker sem do naslednjega leta že napisal *Grenki med*, sem tisto prvo verzijo umaknil. *Grenki med* je pravzaprav nastal na njeni podlagi in vsebuje dosti kosov, neposredno izrezanih iz *Nedolžnosti*, ki pa je bil tekst z obrnjeno situacijo – o Slovincu, ki prebiva v Edinburgu. Mislim, da je obrat v situacijo zahodnjaških tujcev v Sloveniji tekstu zelo koristil.

Forštner: Sicer pa ste v desetletju od izida vašega prvenca izdali kar tri romane, zbirko kratkih zgodb, obsežno sociolingvistično razpravo, ki temelji na vaši doktorski disertaciji, precej dolg pa je tudi seznam del tujih avtorjev, ki ste jih prevedli v tem času. Od kod takšna neverjetna produktivnost?

Skubic: Kot sem rekel: drugega dela nimam, preživeti pa je treba. Če bi bili honorarji taki, da bi lahko od romana leto ali dve živel, bi mogoče lahko več delal na pisanju in manj prevajal. Mislim pa, da ne pišem veliko. Za roman porabim po navadi okoli dve leti – snovanja, izbruhov pisanja in popravljanja z dolgimi razmaki vmes. Kratke proze praktično ne pišem, v teh fragmentih se nekako ne znajdem. Če ne bi prevajal, bi me morala preživljati žena.

Forštner: Nagrade in nominacije vaših avtorskih in prevodnih del pričajo, da intenzivnost vašega pisanja nikakor ne zmanjšuje kvalitete zapisanega, so torej pomembna potrditev vašega dela. Priznivate, da prinašajo tudi (brezplačno) promocijo in literaturi “koristen dinamizem”, kljub temu pa se vam zdi “razvrščanje za avtorje celo nekako ponižujoče”. Zakaj?

Skubic: Literatura ni ravno naravno okolje za tekmovalnost, pri kateri dobi eden lento, pa imaš potem še štiri spremljevalke, pa kopico užaljenih ostalih ... Nagrade vnašajo v vse skupaj nekaj cirkusa in promocije, ko se vsi skromno pretvarjamo, da se nam v resnici ne zdijo pomembne (čeprav smo seveda ravno toliko nečimrni kot vsakdo). Ampak pri literaturi gre predvsem za to, da pišemo, opisujemo svet, da se dogaja, da obstaja svet idej. Nagrade in nominacije, še sploh z ustvarjanjem vtisa neke objektivnosti, to malo poenostavljajo, zato je njihova narava precej protislovna, čeprav imajo pač svojo funkcijo.

Forštner: V zvezi s tem ste takrat dejali tudi, da ima “nominacija na neki način večjo težo kakor sama nagrada”, ker je skupina nominirancev “reprezentativna” za to, kaj se v določenem obdobju dogaja v slovenski literaturi, kakšni so novi načini pisanja in opazovanja sveta. Menite, da je nabor nominirancev za nagrado kresnik 2010 dejansko predstavljal “svež, inovativen tok” v domači književnosti?

Skubic: S tem o nominacijah sem samo malo blažil tisto, kar sem ravnokar povedal. Nagrado namreč dobi samo eden in zanj potrebuješ tudi precej sreče, torej ji ne gre pripisovati tako neznanske teže. Peterica je vsaj krog, skupinica, med katerimi se marsikaj najde, torej tudi kakšen

predstavnik najaktualnejšega dogajanja; pri tem širšem izboru ima sreča morda majčkeno manjšo vlogo – to je edino, kar sem mislil z “večjo težo”. Nisem pa mislil, da naj bi bile nominacije izbor svežega in inovativnega. Pred leti sem se celo pritoževal, kako se hitro zgodi, da kaj, kar predstavlja nekaj zares zanimivega, iz takih ali drugačnih razlogov, estetskih ali ideoloških, izpade, v peterico pa pride bolj “klasika”. To je bilo leto, ko sta izdala romane Brane Mozetič in Suzana Tratnik. Ne pravim, da sta bili to ravno najboljši knjigi tistega leta, sta mi pa povedali marsikaj, česar mi kdo od nominirancev ni. Kar se tiče letošnje peterice – od kakšne silne inovativnosti verjetno nismo prekipevali, smo bili pa vsaj pestri, od prvenca do posthumne zbirke zapiskov.

Forštner: V naboru petih finalistov za kresnika 2010 je bil tudi vaš novi, t. i. diptih roman *Lahko* (2009), ki pod tem naslovom pravzaprav združuje dve zgodbi: *Lahko I* in obsežnejšo *Lahko II*. Zakaj takšna zgradba romana in v kakšnem razmerju sta oba njegova dela?

Skubic: Zgradba je bolj ali manj naključna. Zgodbi sta nastali samostojno, ampak v nekem trenutku sem ugotovil, da obe govorita o istem, o asocijalnosti, o mejah družbe in o tem, kaj se dogaja na točki izstopa iz tega, kar se še “lahko” naredi oziroma kaj se “mora”. V *Lahko I* gre za dekle, ki jo iz družbe izloči kar sam bralec oziroma to s svojim dejanjem vpričo njega stori sama. V *Lahko II* gre za dekle, ki jo je iz večinske družbe zaradi njenih dejanj in tudi barve kože že izločila okolica in se s to izločenostjo tudi sama tragično identificira. Družba pa tisto, česar nekako ne more prebaviti, vidi kot tako motečo črno luknjo, da hitro tudi sama poblazni in z zločinom diskvalificira še sebe. Ali s tem samo sebe “izloči”? V zgodovini se je doslej videlo, da družba s tem kvečjemu vedno znova ustvari samo sebe. V zgodovini vsakega naroda boste prej ko slej našli zločine, tragedije, in vseeno se danes s temi tragedijami vsi identificirajo. Revolucije, osvojitve ozemelj, fizični in kulturni genocidi ... se v določenih obdobjih slavijo kot narodotvorni, slavni dogodki.

Predvsem sem hotel v tej knjigi obračunati z idealiziranjem “prvinskega”, “iracionalnega”, “naravnega” v človeku, ki je lahko tudi zelo kruto. Mit o čarovnici kot prvinskem bitju, ki spravlja malomeščansko množico ob pamet, je v naši kulturi dokaj dobro utelešen v občem mestu Agate Schwarzkobler, in to sem potem izkoristil. Tudi kot iztočnico za strukturo: če imamo triptih, se lahko pa bere tudi kot diptih, zdelo se mi je, da učinkuje. Čisto legitimno pa se lahko bere tudi bolj banalno, da je *Lahko I* preprosto nekakšen “predtekmovalec”, ki utira progo za *Lahko II*.

Forštner: Eden od recezentov je v oceni zapisal, da je *Lahko* v vaš opus “vnesel nove dimenzije”, saj gre predvsem v *Lahko II* “za nekaj presegajočega, zagonetnega ali vsaj miselno izzivalnega, o čemer ob prejšnji prozi ni moglo biti govora”, da pa zaradi značilnega prvoosebnega pripovedovalca in pogovornega sloga v njem tudi ta roman ostaja prepoznavno skubičev(ski). Kako odgovarjate na to?

Skubic: Kaj naj rečem. Sicer, kaj je “prepoznavno skubičevsko”, lahko samo ugibam, najbolj na prvo žogo je to verjetno neka dikcija, ki se jo je mogoče marsikateri bralec utegnil tudi že naveličati. Menda nekateri bralci moj stil zelo enačijo z nekaterimi junaki – z moškima likoma iz *Bluza* in Valterjem iz *Popkorna*, verjetno zato, ker so me večkrat zanimali liki, ki so omejeni v neki poziciji, mentaliteti, ki vse interpretira zelo enostransko, ki mislijo, da imajo ključ do “pravega” življenja, pa je ta kvečjemu tragikomičen ... Niso pa vsi moji liki taki.

Da ta konkretna kritičarka meni, da o čem “miselno izzivalnem” v “moji prejšnji prozi” ne more biti niti govora, me pač lahko le žalosti. Jaz sem se pa tako trudil.

Forštner: *Lahko II* naj bi bil “uspešen, ker prikazuje družbeni problem v vsej njegovi kompleksnosti, a ga ne skuša razrešiti”. Tekst zato “na več ravneh samega sebe dekonstruira, v bralcu aktivira sive celice in je plodovit vir refleksije o perečem problemu”, prav ta “organska večplastnost” pa ga dela zanimivega – tudi kot samostojno branje. Se strinjate s tem?

Skubic: No, namen je že bil tak. Kdaj pa tudi mora uspeti, četudi intenci navkljub. Vsekakor problemov tudi nikoli doslej nisem skušal razrešiti, mogoče jih pa zato kdo sploh ni videl.

Forštner: Sodba o vaši literaturi je nesporno tesno povezana s posameznikovimi literarno-estetskimi in občečloveškimi vrednotami, vendar – kako sprejemate očitek, da vaše zgodbe, v katerih “ni nič sveto” in je vedno “v ospredju materialno: telesne potrebe in tegobe”, marsikaterega bralca pravzaprav “moralno pustošijo”?

Skubic: Ob tej izjavi sem se pač moral zasekirati – prav, vem, da nisem ravno kak biser, če izvem, da “moralno pustošim”, pa tudi meni seveda ni lahko. Kdor misli, da je literatura namenjena moralni tolažbi, lahko mirne bere Ciglerja – ni se mu treba ubadati s teksti, v katerih nihče eksplicitno ne pridiga, v čem je višji duhovni problem. Krize niso v glavah likov, ki

bi strašno veliko razmišljali, ker se predvsem trudijo preživeti, ampak v situacijah, in literatura išče paradokse, boleča mesta bivanja. Zgodbe, v kateri ne najdem moralnega izziva, se sploh ne lotim. Ko mi na pamet pade ideja, mesece vrtam po njej in čakam, če se bo v njej pokazalo kaj intrigantnega, mučnega, mogoče nerešljivega, kaj, kar je vredno raziskati. Če se ne, jo pozabim, ker ni vredna mesecev in mesecev sedenja za računalnikom. Ne moreš se lotiti pisanja z naukom, da je nekaj sveto: to je dialog s tistim, kar imamo za sveto. Tekst zahteva bralca, da ga spravi na noge, prisili k delu, naj brska. Človek je nekaj, nad čemer se lahko samo čudiš.

Forštner: Za *Lahko I* je isti kritik zapisal, da z relativizacijo vrednot in s skrajnim subjektivizmom v njem odpirate svet onstran dobrega in zlega, v katerem ni nič resnično in je vse dovoljeno, zato "nima posebnega literarnega potenciala", ker je "moralna obsodba takojšnja in brez pomislov", ob tem pa dodaja, da vendar "velja dopustiti možnost, da bi kak psihopat lahko užival v tej estetiki grdega". Vaš komentar?

Skubic: Uf, ta estetika grdega ... Kaj v srednji šoli še zmeraj uporabljajo ta izraz, da bi otrokom razložili ekspresionizem? Brez heca, to je zgodba o nečem šokantnem, nečem, kar svet težko dojame, o popolnem uničenju kulture – zaradi navadne otročje kujavosti, in o tem, kaj se potem zgodi. To je nekaj, kar današnja ekonomija s svojo infantilizacijo potrošnika, njegovim usmerjanjem v hipno zadovoljitev vsake potrebe, z ustvarjanjem mita o brezkompromisni originalnosti vsakega posameznika zmeraj bolj spodbuja.

Tako formulirana izjava o literarnem potencialu pa je res bizarna. Kaj sploh šteje kot literarna kritika – mesto objavljanja? Zakaj se kdo ukvarja z literaturo, če ne razume same osnove – gona, da skušaš zapisati tisto, česar naj besede ne bi smele znati povedati? Da se razumemo: ne motijo me negativne ocene, ki mi dajo misliti, od njih imam več kot od trapastih pozitivnih. Ampak to: takojšnja moralna obsodba in konec vsega razmišljanja, pogledamo stran? Kako je za nekatere življenje preprosto. Moje vprašanje je bilo: zakaj se je resnična zgodba J. R. tako zapičila vame? Zakaj danes J. R. dobiva pisma oboževalcev, publicistična knjiga o njej (objavljena nekaj mesecev pozneje kot *Lahko*) pa je *bestseller*? Zakaj prijatelji njenega morilskega fanta častijo kot heroja, zakaj javnost fascinirajo iracionalni morilci? Zdi se, da imajo neko magično privlačnost: storijo nekaj, kar je nam prepovedano, ustvarjajo iluzijo svobode. Recimo, te bralke to ne zanima, v njej ni pošasti, ki bi terjala takojšnjo zadovoljitev,

ona pravi, to je grozno, ni pomislekov, bežimo. V večini ljudi pa ta pošast je. Kaj je torej z njo?

Kazen, ki doleti Agato v zgodbi – izguba jezika –, je samo moj poskus sodbe o tem, kaj je storila: podrla temelj družbe, tisto najbolj prvobitno pripadnost, in sicer na najbolj brezbrizen možen način. Niti sama o sebi ne more več razmišljati, ampak tega pravzaprav ni zares mogla niti prej. Ona se je iz nelagodja v kulturi izmuznila še pred prestopom meje. Kakšen je svet, ki jezik tako obrezsmisli, da je dejanje mogoče reflektirati tako zlahka kot ga ona? (Njen pogled na dejanje je v zgodbi stilno, čeprav ne vsebinsko, zelo avtentično posnet po njenih resničnih izjavah.) Del je gotovo v psihopatski osebnosti, del pa enako gotovo tudi v nekem infantiliziranem miselnem okviru, ki ga lahko beremo in poslušamo povsod okrog sebe, od jezika reklam prek nastopov politikov do mnenj, množično anonimno objavljanih po internetnih forumih.

Forštner: Sami ste nekoč dejali, da gre v vaših delih zgolj za realizem oziroma za dokumentiranje realnega življenja, ki pa “postaja tako noro, da ni več realno, in tudi zgodbe ne morejo biti pripovedovane na tak način”. Svojo literaturo, v kateri popisujete t(akšn)o življenje, ste zato označili za nekakšen “socialni nadrealizem”, kajne? Povejte nam več o tem.

Skubic: V bistvu se moram ob tej svoji izjavi zdajle zamisliti, ker sem ravnokar dokončal roman, ki je po strukturi skoraj tradicionalen in realističen ... Kako, da sem se spravil pripovedovat zgodbo na tak način? Hm. No, zdi se mi pomembno, da se zavedamo forme žanra. Danes nas obdaja toliko jezika, toliko sporočil kot še nikoli. Teksti kričijo na nas iz izložb in z zidov, televizijo, radio ali lastno glasbo imamo prižgano po ves dan – vse to so neke zgodbe, zgodbe o ljubezni, strasti, samouresničevanju, odrešitvi – zdaj že nešteto krat zlorabljene za najrazličnejše komercialne namene. Zdi se mi pomembno, da pri pisanju opozarjam na to, da pravzaprav vsi nenehno konzumiramo neke konstruirane zgodbe, da pa jih pač ne smemo konzumirati naivno. Zato na primer nepopolna prekrivnost štirih zgodb v *Bluzu*, zato prelomljen zaključek *Popkorna*, zato čudni zaobrat na koncu *Lahko*, ki je videti kot zmešnjava v režiji, ko komentatorji s forumov preglasijo samo dogajanje: kaj zdaj, je podsekretar ustrelil policaja? Kako mu je policaj pustil, da je naredil, kar je naredil, ali ga je producent *Big Brotherja* držal nazaj? Nekako se mi zdi problematično, pripovedovati čisto naivno, zavajati bralca, da ti brezpogojno sledi. Zgodbe, ki nas obkrožajo, so manipulantske. Zdi se mi pomembno, da bralca nekako angažiram, da se čudi, da je zgodba sestavljena “narobe”. V

tem vidim ta "socialni nadrealizem" – čeprav tega izraza ne gre jemati resno: razkrinkavanje (lažne) nestvarnosti te eksistence in zgodb, ki jih poslušamo po poročilih. Nestvarnosti, ki je lahko zelo brutalna.

Zakaj je torej ta moj še sveži roman sestavljen (skoraj) prav? Ne vem, mogoče sem popustil želji po bolj neposredni angažiranosti; ampak še zmeraj vsebuje zadosti "min".

Forštner: Vsebina vaših del naj bi bila še toliko bolj (moralno) "sporna" oziroma "odbijajoča", ker je "izražena skozi ne preveč pretanjeni neformalni diskurz", toda sami verjamete, da je raba različnih – tudi najbolj vulgarnih in inovativnih – oblik jezika "temeljna pri iskrenosti sporočanja človeške izkušnje", saj je "jezik v središču našega doživljanja in razmišljanja." Lahko tudi to podrobneje pojasnite?

Skubic: No, naše logično razmišljanje poteka pač v jeziku, in jezik je, kakršen je – zmeraj zaznamovan s konotacijami. Da bi obstajal kakšen jezik, ki ne bi bil obremenjen s konotacijami, je utvara. Nevtralnega terena ni in neprijetno bi mi bilo, če bi se pri pisanju trudil ustvarjati vtis, da je: zmeraj je to jezik nekoga, ki ima svoj pogled na svet, ki posamezne pojme vrednoti na svoj način. Nobenega posvečenega, vzvišenega terena ni: edina možnost, da se izmotaš iz subjektivnosti, je ta, da vzpostaviš nekakšno intersubjektivnost, medjezikovnost. Zato puščam svoje like, da govorijo na svoj način, brez vljudnostnih zadržkov, naj se spopadejo z jeziki drugih likov, z bralčevim. Literatura ni pribežališče pred jezikom z ulice, literatura je tam, kjer se živim ljudem dogajajo najbolj izzivalne stvari. Komur je odbijajoč jezik, so mu odbijajoči ljudje – taki pa imajo sami pri sebi večji problem, kot je trpljenje ob jeziku na primer *Popkorna*. Meni je dosti bolj odbijajoč marsikakšen politik, ki ga nisem še nikoli slišal preklinjati in se v svoji demagogiji bogato metaforično izražati, kot pa moj vodovodar ali kak čefur. Poleg tega "vulgaren" jezik ne omogoča čisto nič manj gradnje zelo kompleksnih pomenov kot "knjižni" jezik – kvečjemu več, ker v igro prinaša tudi cel kup lastnih pomenskih protislovij in vrednotenj.

Kar se popularizacije ali popkulturnosti tiče, pa je raba takega jezika kvečjemu minus. To ni zlahka berljiv jezik in to ni njegov namen. Zlahka se posluša, ne pa bere. Njegov namen je prej, da bralca prisili, da se malo potruji, da se ne pusti zmanipulirati v neko udobno "naravno" držo.

Forštner: Eden od vrhuncev vašega jezikovnega "bluzenja" je zagotovo roman *Fužinski bluz* (2004), v katerem ste preizkušali, koliko vas v pripovedi, v karakterizaciji likov lahko nosi sam jezik oziroma kje je domet

rabe naravnega človekovega izraza v literarnem tekstu, da bo ta še vedno prepričljiv in stvaren. Kaj nam lahko poveste o takšnem eksperimentiranju z jezikom?

Skubic: Šlo je za eksperiment z vsemi temi konotacijami, pogledi na stvarnost – iz fizično majhnega zornega kota, enega hodnika enega bloka. Glavno vprašanje, ki me je ob tem obsedalo, so bile različne identitete in svetovi, ki jih prinašajo s sabo. Seveda so se te štiri zgodbe steple med sabo. To je bil en jezikovni eksperiment, ki me je zelo zabaval. Očitno tudi del bralstva. Mogoče sem zgrešil z naslovom, ker je zavajal k interpretaciji, da gre za “čefurski” roman – ki kot žanr takrat še ni obstajal –, bil je preprosto roman mestnega naselja in njegovih razcepljeno prepletenih identitet.

Forštner: Sami ste dejali, da ta roman, v katerem je (fužinski) jezik v bistvu glavni junak, zaradi pogoste rabe sočnih kletvic in ostalega zaznamovanega izrazja v pripovedi, “vabi po tem, da se mu pripiše cenena provokativnost”, vendar verjamete, da je takšen naravni človekov jezik edini dejansko zvest jazom vaših likov in/ali realizmu vaših pripovedi. Kaj se torej obeta “pravilni” slovenščini, ki je, kot ste nekoč sami dejali, “jezik, ki ga samo beremo”, če izginja tudi iz knjig?

Skubic: No, izginja mit “pravilne” slovenščine. Knjižna oziroma standardna slovenščina je jezik, ki ima točno določeno funkcijsko rabo, to je objektiviziran jezik, primeren za objektivizirane namene: pojem “objektivizirane” lahko razumeš kot “stvarne”, hkrati pa to pomeni tudi “nesubjektivne”, torej “skupne”, “razosebljene”. Nikoli to ni bil “pravilni” jezik, bil je samo normiran jezik za določene stvari. Vsak jezik v kompleksnih družbah potrebuje normirano obliko in vsaka družba potrebuje množico žanrov, v katerih je potreben standardiziran jezik. Še zlasti so to pisni žanri. To, da to ni več edini zapovedani jezik za *mainstream* književnost, tej omogoča, da dela nekatere stvari, ki jih prej ni mogla, ne da bi se kar koli spremenilo pri njenem bistvu. Kar ni nič zelo posebnega. V neknjižnem jeziku je mogoče pisati enako velike bedarije ali genialnosti kot v knjižnem.

Forštner: Knjižni jezik torej (za)postavljate kot nekaj zunanjega, saj da je normiran zgolj v priročnikih, medtem ko ga v vsakdanjem (po)govoru le redko uporabljamo, ker običajno zveni “afektirano in izumetničeno”. Ali torej ob domači knjigi status glavnega nosilca slovenske narodnostne identitete in samobitnosti izgublja tudi slovenski (knjižni) jezik?

Skubic: Nosilec identitete je sam jezik, ne pa knjižni jezik. Saj se slovenščina zares uspešno normira in enotno predpisuje šele v 20. stoletju, v 19. stoletju in pred tem so bile samo neke težnje, ki niso segle do širše populacije, poldrugi tisoč let pa se je tukaj govorila preprosto slovenščina v tisoč oblikah in rabah. Če se bo še naprej, je odvisno predvsem od tega, ali se bomo Slovenci v njej dobro počutili, ali pa nam bo odtujena kot nekaj nenačljivega. Jaz obožujem slovenski jezik, brez njega ne znam niti misliti, samo naj mi nihče v normativni knjigi ne poenostavlja, kako naj mislim – tega sem se učil od zelo veliko zelo različnih ljudi.

Forštner: Na čem se po vašem mnenju sploh utemeljuje sodobna slovenska narodnostna identiteta in/ali zavest?

Skubic: Verjetno gre tukaj, tako kot vselej v zgodovini, za osebni občutek skupne identitete. Dokler obstaja skupina, ki se je pripravljena imenovati isti narod, to pač bodo – vsaj zase, naj bodo to Rezijani, Slovenci ali Iliri. Jezik je pomemben del tega občutka, ne pa edini. Kdo je bolj Slovenec: eden od tistih iz oddaje o clevelandskih Slovencih, ki slovensko sploh ne zna več, ali kakšen ljubljanski Srb, ki odlično piše in govori knjižno slovenščino, dosti bolje kot knjižno srbščino? Vsak od njiju naj pove sam, kako se počuti. Slovenstvo je določena zgodovina, danes je vprašanje bolj, koliko teže bomo temu pripisali. Zdaj, ko imamo svojo državo, gre predvsem za to, da se prizna narodna zgodovina vseh njenih državljanov in da se identificiramo s pripadnostjo tej državi, njeni kompleksni kulturi in zgodovini. Če se ne oziroma se identificiramo samo s slovenstvom narodnih prebuditeljev iz 19. stoletja, potem države sploh ne potrebujemo, ker nismo spremenili okvira v glavah. V principu sem zmeraj zelo za narodno identiteto, ampak predvsem za tisto, ki je v določenem trenutku ogrožena.

Forštner: Ekonomsko-politično, pa tudi stanje družbenega duha je v naši državi zadnja leta groteskno in dramatičnih tem, ki “prav kličejo po socialni groteski”, okrog nas ne manjka, vendar je prave družbenokritične literature pri nas zelo malo. Zakaj mislite, je tako?

Skubic: Verjetno je razlogov več. Po eni strani enostavno ni kul, ker ni več prepovedano. Tudi današnja aroganca določenega dela nekdanjih komunističnih disidentov je nekako omadeževala pravičniški piedestal. Dalje literatura sama izgublja tisto privilegirano mesto, ki ga zdaj zasedajo razne aktivistične skupine. Ne vem. Mene ta problematika vsekakor zanima.

Forštner: Nekoč ste kot problem izpostavili to, da je pri nas tradicionalna domača književnost še vedno postavljena na piedestal kot nekaj nedotakljivega in predvsem nedosegljivega in je zato vsak (sodobni) tekst, ki skuša biti “sproščen, neposreden, stvaren”, razumljen kot “banalen”. Kako torej komentirate dejstvo, da so bili za Delovo nagrado za najboljši roman leta nominirani vsi romani, ki ste jih do sedaj izdali, in bi naj bili prav takšni?

Skubic: To je bila verjetno kakšna izjava iz časov *Grenkega medu*? Prvič, verjetno sem že takrat pretiraval: ampak takrat je obstajalo še nekaj kritikov, ki so se znali pritožiti čez banalnost in si želeli “moderne klasike”. Danes je situacija malo drugačna, kot bi rekel Breton, se še poštenega škandala ne da več narediti: najbolj škandalozna knjiga leta dobi celo nacionalno nagrado. Kar pa se mojih romanov tiče: prva dva sta bila po stilu še “sproščena, neposredna, stvarna”, s *Popkornom* in *Lahko* pa mislim, da sem po stilu kar spodobno “zatežil”. – Pa vseeno, še sveža zabavna zanimivost: v knjigi *Zvezde kresnih večerov*, v kateri moj nekdanji profesor Franc Zdravec predstavlja kresnikovce dveh desetletij, si edino *Grenki med* ni zaslužil analitične obravnave, temveč je predstavljen le z nekaj povsem naključnimi odlomki iz besedila, očitno izbranimi po ključu zgroženosti in celo narobe pretipkanimi, in pripisom: “ali je treba še česa za nazornejši ‘uvid’?” Priletnemu profesorju se očitno ni zdelo vredno ponižati svojih misli do njegove vsebine.

Forštner: V zvezi s tem ste dejali tudi, da za slovensko intelektualno družbo, ki “še zmeraj smrtno resno uporablja besede, kot je sproščenost”, ne vidite druge rešitve, kot je ironija, ki ste jo dejansko realizirali v svojem satiričnem romanu *Popkorn* (2006). Ste še vedno istih misli? Mora torej človek v naši državi še vedno “priti do ustavnega sodišča, da naleti na ljudi z inteligenco, ki razume, kaj je leposlovje”, kot ste trdili pred leti?

Skubic: Mislim, da so v času prejšnje vlade, ko sem pisal kolumne s takimi izjavami, s cinizmom raznih “sproščenosti” vsi tako zelo izgubili nedolžnost, da je na žalost po eni strani zdaj res dovoljena vsaka brutalnost. So pa zdaj, ko so vsi sneli rokavice, vsaj toliko padle maske, da si je levica dovolila narediti nekaj gest, za katere je bila prej dolga leta preveč sramežljiva, na primer se lotiti problema izbrisanih. Kar se tiče inteligence, stvar gotovo ni nič boljša, na žalost je umazanije danes več, na obeh političnih straneh, so pa stvari vsaj bolj transparentne. Temu bi mogoče rekel pozitiven vidik vladavine prejšnje vlade, marsikatero masko pa je snela tudi ta.

Forštner: Večkrat ste poudarili tudi, da je “pri nas vse premalo literature iz prve roke ali pričevanjske literature, ki jo pišejo ljudje iz marginalnih družbenih skupin”, in da nam zato “manjka dejanskega občutenja različnih vrst ljudi”, o katerih radi berete v tuji literaturi. Je danes tovrstne domače literarne produkcije več?

Skubic: No, zdaj je nekaj končno je, živimo kot resna literatura. Goran Vojnović in Suzana Tratnik sta prejela celo nagrade.

Forštner: “Živo, trdo, realistično pisanje” vas je predvsem ob branju sodobne škotske proze, v kateri je “močan trend delavske literature”, tako prevzelo, da ste nekatera od teh del prevedli v slovenski jezik. Prevajanje pa ste vedno jemali kot “zelo koristen” in tudi “osvobajajoč” del pisanja, ki piscu zagotavlja “največje zadovoljstvo, naslado in vznemirjenje”, a obenem od njega zahteva “odgovornost in spoštovanje do teksta, ki ga prevaja”. Povejte nam prosim več o tem.

Skubic: Gre po eni strani za vznemirjenje, ki ti ga da avtor, ko z njim operiraš na najgloblji ravni – vsake posamezne besede, fraze, zgradbe stavka. Odgovornost pa zato, ker začutiš, da hodiš po tujem, zelo intimnem teritoriju avtorja, ki se je vsakič na novo odločil tako, kot se je odločil. Sproščeno veselje nastopi takrat, ko dobiš (verjetno dostikrat neupravičen) občutek, da si avtorja “pogruntal”, da v drugem jeziku funkcioniraš tako kot on v svojem, da se lahko zafrkavaš tako kot on, da podoživljaš njegovo veselje. Sploh ne trdim, da so vsi moji prevodi optimalni, vem pa, da sem pri njih užival in da so mi plačali.

Forštner: Nekoč ste dejali, da vas osebno pri prevajanju privlačijo predvsem “skrajnosti jezikovnega kontinuuma: jezikovni verizem in eksperimentalnost”. Bi lahko našim bralcem to podrobneje razložili?

Skubic: No, kot je zadnjič v intervjuju predsednik DSP citiral Mallarméja, literatura se dela z jezikom. Sam se za računalnik nikoli ne usedem programsko v smislu forme, ampak zato, ker hočem povedati neko vsebino, ki mi hodi po glavi, ki mi ne da miru. In za to so dovoljena vsa sredstva, ki jih imaš na razpolago. Zame je bilo koristno prevajati Welsha, ki dela popolnoma drugačne stvari kot jaz, pa tudi Joycea in Gertrude Stein, ki sta spet čisto druge sorte avtorja; ampak vsi so z jezikom delali stvari, ki so mi odpirali nove svetove in jih delali za samoumevne. Učili so me, kaj

vse se da delati z jezikom. Bodisi pisati, kot govori človek na ulici, bodisi razdirati vsak jezik in gledati, kaj se pokaže "onstran", v njegovi glasbi ali razdiranju besednih korenov ali sintakse. Z jezikom zna delati vsak, če le ima kaj povedati, ampak vseeno je to materija s čisto konkretnimi lastnimi problemi, in če imaš nekatere obrtne stvari avtomatizirane, greš laže v bistvo samega problema, s formo se obremenjuješ samo, kjer je res treba. Stvari padejo na svoje mesto, odkrivaš jih sproti in se jim čudiš. Recimo, da sem *Fužinski bluz* pisal do neke mere programsko, ampak *Popkorn* je bil tekst, ki sem ga odkril, ko so se stvari zlagale same.

Forštner: Kaj pravzaprav štejete za svoj največji prevajalski dosežek? Mnogi menijo, da je to vaš prevod "neprevedljivega" *Finneganovega bdenja* Jamesa Joycea. Se strinjate s tem?

Skubic: Na tako vprašanje je zelo težko odgovoriti – tiste težje prevode sem zmeraj jemal kot izziv, ne kot dosežek, ker bi bilo vsakega od njih mogoče narediti tudi na kakšen drug način. Tudi Finnegan bi danes verjetno prevedel drugače, kot sem ga takrat. Pri vsakem sem naredil, kar pač sem, in bil zadovoljen, ker me uredniki niso preveč kregali. Saj sem na nekatere od njih ponosen, samo to je bolj v smislu, da nisem obupal, temveč sem vseeno nekaj naredil in doživel tudi krasno izkušnjo – vsakega od njih pa bi se dalo tudi zlahka skritizirati. Če pa bi merili po količini napora, bi bila to verjetno Gertrude Stein.

Forštner: Če dovolite, bi se v zadnjem delu pogovora vrnila na njegov začetek, torej v "jubilejno" leto 2009, ko ste poleg desetletnice izida prvenca obeležili še dvajsetletnico prve objave v literarni reviji, najbolj pa ste se v tem letu verjetno veselili krstne uprizoritve prvega dramskega teksta z naslovom *Neskončni šteti dnevi*. Za kakšen žanr gre? Kaj je osrednja tema in/ali ideja dela?

Skubic: Dvajset let? Bog pomagaj.

To je satirična groteska. Težišče uprizoritve se je od prvih verzij, pa tudi od končne pisne verzije do odra malo premaknilo: sprva je šlo predvsem za zgodbo glavne junakinje, ki je najbolj izkoriščana od vseh, ampak ji revolucionarni načrti njenega fanta sploh niso jasni; šele ko je "osvobojena" tudi njegovega terorja, se postavi sama zase. V času do uprizoritve pa se je v družbi zgodila recesija in v uprizoritvi je v ospredje bolj prišla groteskna situacija njenega fanta, ki fura revolucijo, ki mu jasno ne uspe, ker se mediji sploh ne zanimajo zanj, in vse se konča pri propadu

njegove intimne drame. Na koncu se verjetno obe možnosti zvedeta na isto sporočilo, ne vem, mogoče bi moral videti še bolj zvesto uprizoritev prvotne verzije, da bi primerjal.

Forštner: Kakšni so bili občutki ob ogledu premiere, ki se je zgodila na odru SNG Nova Gorica? Je bil trenutek enako "magičen" kot ob ogledu dramatizacije vašega romana *Fužinski bluz* na ljubljanskem odru nekaj let prej ali je bil še bolj poseben?

Skubic: Seveda bolj poseben, ker je šlo tukaj neposredno za moj tekst, igralci so besedo za besedo uprizorili, kar sem napisal – z določenimi spremembami in rezi, ki spadajo zraven. Mislim, da je Ana Lasić naredila zelo dobro dramatizacijo *Bluza*, ampak uprizoritev Ivane Djilas je bila vseeno interpretacija interpretacije, in v takih "telefončkih" stopijo v igro razna poudarjanja določenih vidikov zgodbe, ki meni niso bila v ospredju. Ne vem. Vsekakor je uprizoritev čisto lastne drame posebna izkušnja, za romanopisca drugačna že zato, ker ti omogoči potujitev lastnega teksta. Romana nikoli ne moreš brati z distanco; ko pa vidiš predstavo, ki je nujno drugačna od tistega, kar si imel v glavi, jo dojameš kot nekaj, kar prvič vidiš, in začutiš, ali stvar štima, vzbuja učinek ali ne. Mene so *Neskončni šteti dnevi* na odru presunili, mogoče se hvalim, ampak dejansko se mi je zdelo, da je stvar taka, da te preplavi, da ni "kar nekaj", da je to teater, kakršnega bi gledal. Seveda tudi po zaslugi odlične ekipe. Ko pišeš roman, pa nikoli ne veš, kaj si zares napisal.

Forštner: Le nekaj mesecev po premierni uprizoritvi vašega dramskega prvenca je luč sveta – na straneh naše revije, ne pa še tudi na odru in/ali v repertoarju slovenskih gledališč – ugledal vaš drugi dramski tekst, *Hura, Nosferatu!* (2009). Kaj bistvenega nam lahko poveste o njem?

Skubic: Gre za zelo oseben tekst. Kot sem rekel, me zmeraj zanimajo ne avtomatične moralne reakcije, ampak predvsem ugotavljanje, kaj določen dogodek povzroči v meni samem, kakršen sem, kaj mi pove o človeškem v meni. Moja hči, o kateri sem pisal že v zgodbi *Nič hudega ni v Norišnici*, boleha za hudim nevrološkim sindromom, ki zlasti v določeni fazi bolezn, ki jo je ona hvala bogu že prerasla, lahko povzroči tudi nenadno smrt. Tekst je nastal na podlagi pričevanja matere sina, ki je za enakim sindromom umrl. Vzbudilo mi je neko temeljno preizpraševanje, kako smrt človeka, ki ga imaš najraje na svetu, vpliva na tvoje življenje. Vse preživetvene strategije se relativizirajo, relativizira se vse, ostane

samo občutek krivde; odnosa, ki si ga imel do njega, ne moreš nikoli več popraviti. To je trenutek, ko vsa pravičniškost obstane; razum ti ne more pomagati; ostane samo še spopad s samim sabo. Zgodba sicer ni v resnici izpovedna, junak v zgodbi ne funkcioniira kot jaz in ni enak karakter, ga pa zelo živo čutim in poznam velik del tega, kako z ženo razmišljata. Njegovo krizo pa vidim predvsem kot nekaj, kar je občega, ne specifičnega za starše epileptičnih otrok – čeprav takega občutka krivde verjetno niso sposobni čutiti vsi. Eni, ker so preveč pravičniški, drugi, ker so enostavno svinje.

Forštner: Kaj pripravljate zdaj? Kakšni so vaši prihodnji literarni načrti?

Skubic: Kot sem že rekel, sem ravno napisal roman, recimo neke sorte pastoralo – mogoče se malo trudim izmakniti oznaki “urbanega” ali uličarskega avtorja –, delam tudi na novi drami, ki temelji na izseku iz ene od tem v romanu. Mislim, da se vračam k “sproščenemu, stvarnemu”, da je tekst zelo berljiv in ne pretirano nergaški, celo prijaznejši kot *Grenki med*, v bistvu ne vem, če se nisem kar prodal ...

Ne, mislim, da se nisem.

Tone Pavček



Moja vas – Šentjurje

1

Šentjurje ni le ime nekega kraja.
Je objem, je poljub, je topel stisk,
zato poveljani celo iz raja
vanj prihajajo z menoj na obisk.

Prihajajo samoljubci in samomorilci,
junaki tragedij in humoresk,
prihajajo znanilci dobrote, častilci
lepote v cerkvi stoletnih fresk.

Potem smo skupaj kot ena družina,
ena vera, ena ljubezen in en patron.
A nad nami večnost – pojoča tišina
in kot zvezda stalnica – dom.

Zdaj je naprodaj za skledo leče
in jaz žvečim ostanke minule sreče.

2

Zvoni šentjurski zvon
tožno kot za mrliči:
Gori v gori med griči
se je porušil dom.

Joče šentjurski zvon
milo, neutolažljivo:
Tujec je vzel trtje in njivo
za Judežev lon.

Joče šentjurski zvon
za pretrgan rodovnik
in postavlja nagrobnik
za opusteli dom.

V črnem je črna smrt
legla na postelj belo.
Končano rodov je delo.
Pot kamor koli zaprt.

Obstal sem nem,
sam pred rodnim pragom,
zrem izgubljeno drago
in solze Jobove jem.

3

Srce, ne prav zvesto,
in um, bolj pogrošen,
sta dala posestvo
za pičlost grošev.

In imeli smo likof,
dan velepitja,
kot pot na britof
iz starožitja.

In smo veselo pili
do rane zore,
a se nismo znebili
ne greha ne more.

Vseeno zabava
ni šla brez užitka,
kupec le, tuja glava,
ni plačal zapitka.

Plačal pa je vse drugo:
znoj, žalje, zgaranost,
veselje in tugo
in kmečko vdanost.

Zašpičili smo likof,
izničili tratamoro
in šli na britof
delat pokoro.

Rajniki so roke vili
zvotljene od plesni:
Kaj ste, otroci, storili
iz naše ljubezni?

4

Tiho, tihceno je v gori.
Kam, le kam odšli so vsi?
Utihnili so ptičev kori,
žalost v nogradu zori.

Črne, žalostne gorice
rozge dvigajo v nebo,
a trgači, trgačice
črne jagode bero.

V njih ni soka in ne mošta,
v njih je tujstva črni strup,
kdor še upa, kdor se trošta,
do grenca spozna obup.

Videl bo, kako čas dere
v revščino ne v blagodat,
da ne sliši mizerere,
ko gre v svet deseti brat.

Mnogo bratov je desetih
in desetnic zdaj pri nas,
da še nismo v kasnih letih,
pa usmili Bog se nas.

5

Stari Lužar je hodil tod mimo
gori v goro v svoj zemski žlak.
Na zornice se je kakor na rimo
oglašal njegov pojoči korak.

Že od daleč ga je trtje spoznalo,
zanj je vedel poslednji šparon,
a ko se je trtje v brstje pognalo,
se v njem je zbudil pradačni gon.

Takrat je bil samemu Bogu podoben.
Vladal neba je štirim stranem.
Bil je za veličastje rodnosti goden
in kakor rozga muževen in klen.

Takega vidim v gori šentjurski.
Starožitju je poslednji pomnik.
Ves božji, ves zemski, ves ljudski,
vzet iz Stare zaveze, preroški lik.

Stari Lužar me z onstran pozdravlja,
smehljajoč se kot v čaši napoj.
Počasi, lomeč kruh, besedo zastavlja
zame, za svojo goro, za naš obstoj.

6

Ob poti, ki moja več ni,
je Murnova ajda zorela,
jo Špančkova Ana je žela,
a njiju zdaj tudi več ni.

Ne polni s krvjo se ji grud,
ljubeča je roka ne oži,
nad njo zaman stara pot toži,
še med čebel je gorjup.

Ah, tudi jaz nisem več pob,
ki z nje sem kdaj vabil na zmenke,
drugačne zdaj vodi pomenke
z robido zaraščena pot.

Zamudil naznačen sem rok
aprilske mladostne ekstaze,
zdaj žalost mi vrača kot kazen
življenja upehani tok.

Ob poti, prej moji, stojim.
In vidim: nikamor ne vodi.
Na njej kot v blodni oblodi
še zadnji udar doživim.

7

Dom se je v zemljo zrušil.
Zemljo pokopali so v ruši
in črno sonce na nebu
je zvonilo k pogrebu.

Ravnodušni pogrebci
niso sožalja izrekli,
niso se beli hlebci
za črno žalost pekli,

ni se razlivalo vino
iz putrihov za sedmino,
da bi vsaj eden zaklical:
Za dušice v vicah.

Tako se vicamo sami
za zrušenim domom,
ki mu zadnjič z rokami
mahamo zbogom.

To je moja najlepša vas.
Vas med sedmimi griči.
Tam ima zemlja obraz,
ki na nebesa liči.

Tam se je Bog do tal
v radodarnosti sklonil
in lepoto razdal
za prijazen boglioni.

Tam mi je segla dlan,
drhteča v ljubezni,
v sinji cvetoči lan
po kitico pesmi.

Tam mi trte ženo,
tam mi pojejo ptiči
in troštajo me mrličī,
da z njimi mi bo lepo.

Tam med sedmimi griči
je bil v vasi moj dom.
Tam se mi vse uresniči,
kadar umrl bom.

V misli mi hodi Bog
na pilu pri hiši.
Je gluha, da ne sliši,
kako buta vanj jok,

ko se mu Božji rop
godi pred obličjem
in zlo dobiva odličje
iz posvečenih rok?

On, ki je Božji sin,
njemu je vse mogoče,
le rekel bi: "Abba, Oče,
prizanesi jim!"

In naš dom bi stal
z očeti in dedi
v zmajajoči besedi
in za večnost obstal.

Na Šentjurje mislim, na goro.
Vinogradi gredo do neba.
Roko iztegneš, dotipaš zoro
in žalost te več ne pozna.

Na Šentjurje mislim, na kop pomladno.
Iz zemlje puhti po ploditvi duh,
ljubiti je z evangelijem skladno
in je ljubezen vino in kruh.

Na Šentjurje mislim, na mamó.
Ajdo žanje ves božji dan
in krvavi z ajdo pred mano
kot Kristus iz sedmih ran.

Na Šentjurje mislim, na freske.
V stari, prelepi ikonostas
so nemaniči neke gluhe soseske
za večnost vklesali svoj čas.

Na Šentjurje mislim, na rajnke.
Name čakajo onstran ozar,
da me odrešijo zadnje zanke
in k Juriju položé na oltar.



Rade Krstič

Pojem verjetnosti

Muzej voščenih figur

Toliko voska je na kupu;
še svetlobo boli, ko se prikrade
iz brezna in razgali svoje žgoče rane.

Muzej voščenih figur,
ko odbije polnoč, se pretakajo
spolzke in lepljive besede.
Nekaj teh je zasidranih v mojo dušo,
prestrašeni od molka, glej potoniko!
Na isti način se raztapljajo, črke.

Žar

Zamahnuti z ognjenim srcem
proti zmrzali
človeških prošenj.

Žar se bohota od znotraj,
vendar ne pojenja,
dokler je prisoten;

Jutro se že prebuja:
sonce se mi je zasidrало
v trudnih očeh.

Ječijo vozički s hrano,
preobloženi: duša se prelomi
na dvoje in srce se stisne

v atom – prazačetek.

Krokus

Vidim te, kako se vzpenjaš,
od spodaj navzgor,
z elastiko časa,
ki te spremeni in obnovi
na težkih kamnih samote.

V tebi je bolečina,
ki globoko v dušo potone,
živa energija,
ki se vrti kot zimzeleni obroč.

Dnevi se daljšajo, rojeni iz teme
nikdar izsanjanega otroštva,
sonce je spravilo roke v žep,
tako da še malo bolj boli,
kot je bilo na prazačetu.

Polna luna poleti:
iz njenega srebrnega lestenca
prisveti bog,
zastekljen na oltarju.

Pojem verjetnosti

H komu je šla vsa ta naglica?
Nihče se ne pretvarja.

Luč se je postavila tako,
da zdaj sveti kakor
žepna baterijska svetilka.

Vse skupaj je pripravljeno
na najtežjo uro, ki bo odbila
vsako sekundo s pojmom verjetnosti.

Trudim se ugotoviti, kje je metulj,
ki je pred kratkim razkazoval barve
v vsej svoji natančnosti.

Odkritosrčje

Si ti tisti, ki je napisal pesem
in nato obmolknil?

Kdaj si zakričal?
Kdaj si utihnil?

Ali veš, da te ni več med nami?
Kako se boš vrnil in nam odkritosrčno
priznal svojo napako?

Neslišne globine tihih src

Tu so te prдавne globine,
ki so stokrat bolj neslišne
od še tako popolne tišine.

Srca so na kupu;
visoko zgoraj najmočnejša
in najbolj predana tihoti.

In kje so utripi?
Kje je razbijanje krvi
v najbolj oddaljenih prekatih?

In nekoč zadoni zvon;
čiste misli pesnikov
se zlijejo na papir.

Takrat so te globine
polne diamantov,
prekrite

z žametnim pokrivalom
najnežnejših uspavank viharja,
ki je spal na robu kaplje krvi.

Čezoceanika

Bila si ladja,
ki je ob rojstvu
zadregetala od radosti.

Zdaj si čezoceanika
in prevažáš po širnih morjih
ljudi, nafto, rastline in živali.

Tvoje sidro pade globoko;
na dnu ga prevzamejo
morski psi, kiti in delfini.

Kako je pa z ribami
in ostalimi morskimi sadeži?

Sliši se, da si parnik,
ki komaj čaka pristanišče.

Ali je to res?
Zakaj potem dviguješ valove
in se obnašáš kot kakšen paglavec,

ki je pozabil na fračo,
s katero bi lahko zadel ptiča na nebu?

Porše

Sto na uro!

Dvesto na uro!

Tristo na uro!

Eleganten, ekonomičen, prizanesljiv.

Hiter!

Hitrejši!

Najhitrejši!

Krotek, vzdržen, ljubeč.

Fiiijuuu!

Rmrmm!

Tresk!

Mrtev, potolčen, razbit.

Ivan Dobnik



Na Ulici Kirka

Kjer poslušam tvoj izgubljeni glas,
 izgubljeni čas, zakopan globoko v ritem
 dežja, ki ga veter prinaša čez valove
 Črnega morja, kjer vse sanja, se vse
 poslavlja, in je zadnjič ta pesem za najine
 oči, le pesem, le glas, le spomin na najin čas,
 ki je bil z dežjem in valovi reke na strehah
 široke istanbulske ulice, tukaj dihaš,
 tukaj te čutim, kako tvoje telo izginja
 in se me spominja in kmalu bo v neki
 najini drugi domovini snežilo in tudi
 tebe v toplem puhu skrilo v ljubljenje,
 tiho in nežno, silno in neizbežno, z menoj
 pa samo pesem, le pesem, ladje v megli
 čez Bospor in svobodni galebi nad minareti,
 in zadnjič tvoje oči na mojih, moje dlani
 na tvojih, vse se je nocoj spremenilo,
 veter diši po svetli zimi, ki me osvobaja
 in odnaša v ples drznega Sna, ki poje,
 da me nikoli več ne bo nazaj, ne bo me
 k tebi v raj, v govorici je melodija tišine,
 silna in odrešujoča modrina, v kateri
 ni več vetra ne neba, vse na Ulici Kirka
 je zrak iz dežja tega hladnega novembra,
c'est bien mieux comme ça, bien mieux,
 preseljujem se iz svetlobe v svetlobo,
 iz kaplje v kapljo, iz enega v drug letni čas,
 daleč je tudi moj glas, zemlja diši od zanosa

mojih nog, od toplote rok, od skrivnosti črk,
vse na tvojem obrazu se je ponovilo, nocoj
nad Zlatim rogom galebi širijo krike zadnjega
objema, noč nešteti luči beži v Dardanele
in sirene z ladij me jemljejo s seboj, me bližajo
in vračajo ljubezni, otroka sta se našla
in vrnila domov, ni mi več treba skrbeti,
kje bosta spala, pri kom ostala
z roko v roki.

Tiha pesem

Tih je najin veter.
Tihe strehe snega.
Tihe ulice, najini koraki,
besede, dotiki, še nerazprte
noči. Tihe so, tihe, najine ustnice,
tihe tople dlani.

Tihe živali varujeva,
ranjene jih negujeva,
tiho božava, poslušava
šumenja krvi v njih,
sorodne najinemu,
s tiho strastjo,
s tiho nežnostjo.

Tih, kako tih je ta zimski dan!
Tihe ulice, sneg, v neskončno
tišino ujet svet ves nadišavljen s teboj,
in po pomladi, ki bo prišla
na koncu te tišine in ušla čez rob
te beline, te skrivnostne
topline.

Tih, čisto tih je ta zimski dan.
Vse presipa prah tišine, dih vesoljne sinjine,
čez vse se razliva spokoj valov tihe pesmi,
ki naju naseljuje tiho, vse tiše. Čez vse
je zdaj legel sneg. Čez najine spomine,
pokrajine, poljube, odeje.

Tih februar.
Tišine zraka.
Besede, ki mi jih šepetaš v njih,
odpirajo novo nebo za naju. Tiho nebo.
Tako tiho, kot je tiho tvoje telo v mojem telesu
med spanjem. V njem tiho kričiva, o najini tišini
govoriva. Tiho spiš na mojih ustnicah. Sanjaš onstran
te tišine te tihe pesmi. Te brezmejne govorice,

te tihe strasti, tega pričakovanja prerojenih dni.
In vse je tukaj, nezmotljivo tukaj, v tej tišini, v tem miru,
v tej odrešitvi, v čarovniji te pesmi, ki sva midva,
pokrajina iz konkretnega sna.

Nebo v tvojem telesu

Nebo v tvojem telesu, kjer se rojevajo besede,
v tvojem trebuhu, za čelom, pod popkom nemirnega sanjarjenja,
na roži ljubezni: oceani metuljev, ki drhtijo v pričakovanju
zvezdnega petja. Lepota mirnega vetra, ko se te dotakne, boža,
te nikoli ne zapusti: neizprosno vztraja s teboj in te zre v oči,
ki minevajo onstran dotikov. A dotik je tukaj. Vrača se.
Oblikuje se. Vso noč žari. Ne zapušča te, ve za tvojo samoto.
Pozna tvojo žalost. In rano, ki se v svetlobi jutra zapre.
Spi, spi, zaspi, ob meni je mir, šepeta veter, ovij telo
željno in voljno v sanje prihodnjih poletij, ki že
v semenih plavajo za tvojimi vekami, ljubezen,
zaspi za tiste dni, ki so onstran teh noči, polnih zmot
in pomot, šepeta veter, z zimo, s snegom, ki kmalu
skrije bolečine, tuje poljube, tuje obljube, v mrak in dim.
Nebo v tvojem telesu je moja ljubezen, dihanje snežne
govorice, pesem, le pesem, utrip žejne krvi, žejnih prividov,
do krika stišanih čajev, ki se vračajo v veter, v predzimski
premražen večer, med hladne trave, med otrple kamne,
v debela stoletnih dreves. Spi, spi. Ob meni je mir,
spokoj sanj. Kraj varovanj, dežela za jezike, ki se še niso
rodili, za knjige, ki še niso napisane, za ustnice, ki se še niso
dotaknile. Nebo v tvojem telesu diši po otrocih, ki se igrajo
na pašnikih sončne divjine, srečni in lahni kot majhni mucki,
v času, ki ga še ni in ki hkrati že živi, že kliče, te išče, vabi
v lepoto teh dni. Moj veter je v tebi. Žari v črkah, drhti v besedah.
Poje ti, spi, spi ljubezen moja na mahu noči, v katero sneži videnje
nevidnih poti. Zdaj je čas. Čas za nebo in telo, čas za začetek sveta,
drugačnega sveta, za rojstvo petja, zdaj. Je. Mir, sanje, budno
potovanje. Pridi z menoj. O, veter, o, noč, nebo, tišina, o, Sen,
val za valom besede, utrip za utripom telo, nebo.
Pismo odprto. Pismo svetlobe. Nežno, za sanje,
ki šepetajo, za stopinje, ki se dotikajo.

Ti me

Sonce me v veter.
Ti me v srcé.
Duša me v prste.
Oči me v glas.
Telo me v kri,
ti me v besedo,
v jezik, v pesem,
v vse celice sanj.

Ti me v dušo.
Ti me v igro, v grlo.
Ti me v poletje,
v moje ljubljenje.
Ti me tiho,
ti me nežno,
ti me z milino,
ti me ponoči,
podnevi.
Ti me v solze.
Ti me v kri.
Ti me v molk, v tišino,
v zvezde, v trave.
Ti me z božanjem,
ti me z daljavo,
ti me s pismom na snegu.
Ti me in jaz te.

Ti me, silno me.
Ti me v dotik,
ti me v ustnice,
ti, iz vetra,
iz drevesnih listov,
iz belih oblakov.
Ti me, ko me, za vedno.
Ti me, v rano, z rano, za rano.
Ti me pod mavričnim svodom.
Ti me v sanjah, ti me v domišljiji,
ti me v gozdovih otroštva,

ti me na poti domov, na poti v noč,
na poti brezpotij, z radostjo.
Ti me žejno, vztrajno.
Ti me v mojo sobo, v cvet tulipanovca,
v morje, na katerem spim.
Samo ti me. Ti me, le ti me.
Ti me dosežeš, ti me najdeš.
Ti me, ko me nihče ne.
Ti me, kot me nobena ne.
Ti. Ti me. Ti me pri meni.

Ti me varno.
Ti me brez strahu.
Ti me v parku.
Ti me na ulici.
Me v jutru, v goloti.

Ti me najdeš.
Me dosežeš, me imaš.
Me igraš, me plešeš, me jemlješ.
Me držiš, me varuješ, me greješ.
Me goriš, me brstiš, me prekriješ.
Ti me, med letnimi časi, med klici zemlje.
Ti me, budnega, toplega, samotnega, prerojenega.
Ti me, v meni, grlica moja, metuljka, pesmiprejka, me.
Ti me vsakič. Me z dihanjem, z utripi, s prsti, z vzdih.
Me ti. Me odkoplješ iz zime, me skriješ med volno poletja.
Me dišečega, me z jezikom, me v brezno, nad prepadi.
Ti me takšnega. Brezpogojno. V snežinke, pod odejo.
Me. Ti me.

Sanja Metličar



Deček spi

Šolska torba je bila težka na njegovem hrbtu, ko je stopal po razbeljenih ulicah. Beton je izpareval pod njegovimi nogami in sonce je žgalo, žgalo ... Z očmi je spremljal sprano barvo, ki je na pločniku označevala kolesarsko pot, in iskal odvržene smeti, ki so kot reka drvele v nasprotno smer. Hitreje, kot je stopal, hitrejša je bila reka pod njegovimi stopali.

Zato je stekel.

Vijugal je med ženskami v visokih petah, med študenti, ki zmeraj hitijo, med kolesarji, ki so kričali za njim. Odrinil je starko, ki mu je stala na poti, se spotaknil ob voziček, ki je nenadoma zavil predenj, se prerinil mimo para, ki si je sredi ulice zrl v oči.

"Pazi!"

"Pazi!"

"Čakaj! Kam greš?"

Ni se ustavil. Tekel je in bil je hiter. Hiter. Kot avtomobili na cesti. Ne, tako hiter ne. Toda poskušal jih je ujeti. Zvoki motorjev in hupanja so se vili okrog njegovih ušes in nekje v daljavi kosilnica, ki je brenčala v soparno popoldne.

Na semaforju je gorela rdeča luč. Šele ta ga je ustavila. Z dlanmi se je uprl na kolena in sopihal, ko je opazoval morje vozil, ki so drvela mimo. Modro. Rdeče. Rdeče. Črno. Sivo. Črno. Belo. Sivo. Modro. Zelena! In že je tekel naprej. Drvel je skozi sence nebotičnikov, preskakoval ovire, iztegoval roke pri vsakem ovinku. Bitje lastnega srca in premetavanje reči v torbi je preglasilo vse druge zvoke in bil je sam. Sam sredi ulice. Sredi mesta. Sredi sveta.

Pritekel je do svojega bloka in se z vso močjo uprl v težka steklena vrata, ki so vodila vanj. Še preden so s treskom zaloputnila za njegovim hrbtom, je že hitel naprej. Njegovi koraki so odmevali, ko se je vzpenjal po stopnišču – više in više.

Obesek, na katerega je bil pritrjen ključ, se je pozibaval, ko je odklepal vrata. Rezek zven kovine ob kovino se je odbijal med zidovi in ga spremljal v stanovanje. Deček je sezul čevlje, odvrigel torbo. Poslušal.

V sosednji sobi je tiktakala ura.

V kuhinji na koncu hodnika se je oglašal hladilnik.

Skozi okna so v stanovanje vdirali ulični kriki.

Bil je sam.

Deček ni maral praznega stanovanja. Dihanje zapuščenih soban je bilo preglasno. Sence grozeče. Pohišstvo se je utapljalo v mraku – bil je dan, toda zastrta okna so klicala noč. In bilo je hladno, čeprav je nekje onstran oken in zidov sijalo sonce.

Previdno se je tihotapil vzdolž hodnika, pokukal v vsako sobo, mimo katere je stopal, dokler ni prišel do vrat, ki jih je krasila zelena pošast. Svoj vrat je stegovala s plakata in njeni beli čekani so grozili: "Ne vstopaj! Ne vstopaj!" Toda deček se je ni bal. Obesil se je na kljuko in že je tekkel k postelji, pod katero je skrival čokolado. Babi mu je ob vsakem obisku prinesla kup sladkarij. Preveč, da bi jih pojedel naenkrat. Toda če jih je pustil v kuhinji, so skrivnostno izginile. Oči je rekel, da jih je odnesla zelena pošast. Deček je bil prepričan, da jih je odnesel očijev trebuh. Zato jih je raje spravil na varno. Da ne bi mogla do njih ne zelena pošast ne očijev trebuh.

Ovoj je šelestel, ko ga je odvijal, in čokolada se je sladka topila v njegovih ustih. Pojedel jo je do zadnjega grižljaja, polizal ostanke s svojih prstov in pogumno stekel nazaj na hodnik, s hodnika na stopnišče in s stopnišča na toplo, toplo sonce.

Ključki so žvenkljali v njegovem žepu, ko je skakal po ulici. Pločnik je bil nagneten s prepotenimi telesi, ki so hitela neznano kam. Vonji parfumov in sveže opranih oblačil so se mešali z izpušnimi plini avtomobilov in motorjev. Zrak je polnila zmes narečij – vprašanja in vzkliki, ki so se zlivali z ritmom mesta.

Zavil je k reki. Se nagnil nad zeleno vodo. Opazoval sledi, ki jih je puščala na belem obrežju. Zaprl je oči, globoko vdihnil zatohli vonj, ki je vel iz nje, in si predstavljal, da je ob morju. Leži na plaži. Sonce boža njegov obraz. Ni sam. Mami in oči ležita nedaleč stran. "Boš sladoled?" ga sprašuje oči. "Greva plavat?" predlaga mami. "Ja. Ja!" se smeje deček in že teče proti morju, že ga objame hladna voda, že škropi mamo in maha očetu.

Nekdo se zaleti vanj in deček odpre oči. Morje izgine. Izgine plaža. Izgineta mami in oči in namesto njiju so pred dečkom reka, belo obrežje in množica teles, ki hitijo v neznano. Deček zavzdihne in pusti reko za seboj.

Tla so neravna pod njegovimi stopali in ulica, v katero je zavil, široka. Za njegovim hrbtom se oglasi zvonec in zadnji trenutek se umakne drvečemu kolesu. Ko gleda v nasprotno smer, ga oplazi nakupovalna vrečka. Njen oster rob na njegovem zapestju pusti tanko sled, ki se začne polniti s krvjo.

"Hej! Hej, ti!"

Deček se ozre naokrog. Ob stavbi sedi brezzobi mož in se s hrbtom naslanja na okrušen zid.

"Pridi sem," ga vabi. "Kam hitiš?"

Njegovi lasje so dolgi in sivi. Razkuštrani so in zavozlani.

"Pridi, no."

Deček stoji sredi ulice in ga opazuje. Njegova oblačila so stara. Umazana so in luknjasta. Iz možakarjevega poraščenega obraza gledajo temne oči. Njegove ustnice so razpokane, v njihovih kotičkih se nabirajo kapljice posušene krvi.

"Kaj samo stojiš?" sprašuje.

Deček ne ve. Še naprej stoji pred brezzobim možakom. Ne mara ga. Ne razume, zakaj sedi sredi ulice, zakaj se naslanja na zid.

"Imaš kaj drobiža?"

Možakar iztegne roko in se nagne naprej. Deček opazuje njegovo dlan. Koža je razpokana. V drobnih ranah se nabira umazanija. Možakarjeva roka se trese, ko jo steguje proti dečku.

Dečka je strah. Pogleda možaka, njegovo stegnjeno roko, se obrne, steče stran.

"Hej! Hej, kam greš?" se sliši za njim, preden ga pogoltnejo telesa, ki po ulici hitijo v nasprotno smer.

Deček zavije za vogal in se ustavi. Pogleda nazaj. Oddahne si, ko vidi, da mu nihče ne sledi. Že po nekaj korakih pozabi na brezzobega moža.

Med hojo si ogleduje nebo. Modro je in po njem se podijo beli oblaki. Strehe se ga dotikajo in deček si želi, da bi se ga lahko dotaknil tudi sam. Ker šteje ptice na nebu, ni pozoren na svoje korake. Spotakne se in pade. Nato raje kot v nebo kuka v izložbe.

Znajde se za deklico. Njeni lasje so s pisanimi elastikami speti v čopke. V eni roki stiska risbo, v drugi mamino dlan.

"In potem je Mika rekel, da ne bo, pa je vzgojiteljica rekla, da mora, mami. In potem je moral. Ker je vzgojiteljica rekla," pripoveduje deklica.

"Mhm," kima mama, medtem ko si ogleduje izložbe, mimo katerih hitijo.

"In potem, mami, potem mi je vrnil barvico. In sem lahko risala naprej."

"No, lepo," reče mama in se nasmehne.

"Ja, mami, ampak – ampak mi tista risbica ni bila všeč. In sem narisala novo. Je vzgojiteljica rekla, da lahko. In sem narisala to risbico, mami. Ti je všeč, mami?"

Mama seže po risbici in si jo ogleduje.

"O, kako lep sonček!" vzklika. "Pa hiška! Kar živela bi v njej."

"Glej, mami, glej! To si ti. Gledaš iz hiške. Vidiš, mami? Vidiš?" deklica poskakuje ob mami.

"Pa res!" reče mama. Skloni se, stisne deklico k sebi in jo poljubi na lička.

Deček ne mara deklice s čopki. Jezen je, ker ima mamo, ki se z njo sprehaja po mestu. Mamo, ki posluša in objema in deli poljubčke. Jezijo ga dekličini čopki, njena rožnata majčka in risbica, ki je varna v maminih rokah. Ne mara njenega smeha. In ne mara tega, kako se stiska k mami.

Deček pogleda po pločniku in pobere kamen, ki se skriva ob stavbi. Trdno ga zgrabi, nato pa ga zaluča deklici v hrbet.

"Av," zastoka deklica, "av!"

Mama jo stisne k sebi in deklica hlipa v njeno ramo.

"Zakaj si to naredil?" kriči mama. "Kaj ti je, da mečeš kamenje? Lahko bi jo poškodoval!"

Ljudje, ki hodijo mimo, začudeno strmijo v trojico. Nekateri gledajo mamo, nekateri hlipajoče dekletce, nekateri buljijo vanj in zmigujejo z glavo. Nad dečka se zgrne zvok joka in kričanja in topotanja čevljev, ki hitijo v neznano. Sam je sredi ulice. Sredi mesta. Sredi sveta.

Smeje se, ko steče stran.

Preostanek popoldneva deček tava po mestu. Potika se iz ene ulice v drugo, poseda na klopih in stopniščih, opazuje ljudi, kako nakupujejo, kako se smejejo, kako se prepirajo. Na trgu lovi golobe, se podi za potepuškim psom, branjevki izmakne jabolko, preden se odpravi na igrišče blizu svojega doma.

Ko je tam, spleza na najbližje igralo. Stopala zatakne za letev in glavo spusti proti tlom. Rahlo se pozibava sem ter tja in uživa, ko gleda narobe obrnjen svet. Nebo se spremeni v morje, oblaki v peneče se valove. In kjer bi morala biti modrina, je zdaj rjava packa zemlje.

S pogledom spremlja malčke, ki v usta nesejo pesek, in njihove mame, ki nevedne kramljajo na klopih v senci drevesa. Smeje se deklici in dečku, ki se prepirata zaradi rdečega vedra. Oba se ga trdno oklepata in vsak ga vleče na svojo stran. Trenutek za tem se eden izmed njiju spotakne in že se valjata po tleh, vedro pozabljeno, ko si pulita lase in drug drugega skušata preglasiti v joku. Ko prihitita očka in ju skušata ločiti, deček odvrne pogled. Zdaj ga zanima voziček, ki je postavljen nedaleč stran.

Njegova kolesa so velika in na košari so narisani pisani metulji. V njem spi dojenček. V snu sesa dudo in premika prstke. Tu in tam se zdrzne, skremži obraz, da začne mama voziček hitro potiskati sem ter tja, in že se umiri, zadovoljno zavzdihne in spi naprej.

Deček spleza z igrala in steče do tobogana, kjer odrine deklico, ki se je pravkar želela povzpeti nanj, in se z veselim krikom spusti po gladki površini. Kakor hitro se njegova stopala dotaknejo tal, hiti nazaj, odrine otroka, ki čaka pred lestvijo, spleza na tobogan in se z rokami v zraku spet spusti po njem. Ko se naveliča, steče do peskovnika, skoči na peščen grad, ki ga gradi skupina otrok, da se njegovi stolpi spremenijo nazaj v prah, in sede v oddaljeni kot.

Skozi pramene las, ki mu padajo na obraz, opazuje, kako začne zahajati sonce. Otroci drug za drugim izginjajo v bližnjih stanovanjskih blokih. Mrmrnanje staršev pojema skupaj z drdranjem otroških vozičkov. Deček ostane sam.

Pesek žari v pojemajočih žarkih sonca. Zajame ga v dlan in mu pusti, da polzi skozi prste. Tako prijetno topel je na njegovi koži. Ko z njegovih dlani pade še zadnje zrno, deček leže na tla. Strmi v nebo in posluša škripanje gugalnic, ki se zibljejo v vetru. Za nekaj trenutkov se njegov svet utaplja v oranžnem morju. Nato na igrišče leže mrak.

Tokrat ne teče proti domu. Njegovi koraki so težki, pot se vleče v nedogled. Ko končno prisopihava v stanovanje, ga tam pričaka zatemnjen hodnik in udarjanje po tipkovnici, ki se razlega po njem. Deček sledi svetlobi, ki se tihotapi iz dnevnega prostora, in previdno odpre vrata.

Njegova mama sedi za računalnikom, zatopljena v delo. Okrog nje ležijo nakopičene knjige in popisani listi papirja.

"Mami," reče deček.

Ne sliši ga. Njeni prsti se ne ustavijo.

"Mami," ponovi deček glasneje.

Mama se zdrzne. "Počakaj," reče.

Deček stoji med podboji vrat in čaka. Med dlanmi mečka rob majice, ki jo ima na sebi, in se prestopa z noge na nogo. Razmišlja o stvareh, ki jih želi povedati mami. O tem, da so pri športni vzgoji igrali nogomet, da je tekel najhitreje od vseh, da bi skoraj zadel gol. O tem, da so pri likovni vzgoji izdelovali glinene posode, da je njegovo učiteljica še posebej pohvalila. O tem, da je na ulici srečal brezzobega moža.

Tipkanje se ustavi. Mama odloži očala, se obrne k dečku.

"Kako si?" se nasmehne in mu pomigne, naj stopi bliže.

Deček steče naprej in se stisne k njej.

"Mami, mami, a veš, kaj se je danes zgodilo? Matevž se mi je smejal, je rekel, da ne znam igrati nogometa. In potem smo ga igrali in bil sem najboljši! Je Jure rekel, da sem bil. Naj–"

"Mami nima časa, mišek," ga prekine mama in se skuša osvoboditi njegovega prijema. "Zakaj ne greš v svojo sobo? Zagotovo imaš kakšno igračo, ki se je še nisi naveličal. Kaj praviš?"

"Ampak, mami ..."

"Daj, no, bodi priden – saj vidiš, da mami dela," reče mama.

Deček obstoji, kjer je bil, toda mamine misli so že pri delu. Očala si povezne nazaj na nos, njeni prsti se vrnejo k tipkovnici. Dečka zanjo več ni.

Beli čekani zelene pošasti se svetijo v mraku, ko deček odrine vrata in stopi v svojo sobo. Ne prižge luči. V temi sede na stol in gleda okrog sebe. Išče obrise stvari in jih skuša prepoznati. Na nočni omarici je namizna lučka in ob njej dinosaver. Izpod postelje kuka lopar. Na tleh se svetlika ovoj čokolade.

Noge potegne k sebi in brado nasloni na kolena, ko na hodniku zaloputnejo vrata. Oči! Na glas se zasmije in skoči pokonci. V mislih že vidi očeta, kako vstopa v njegovo sobo, in sebe, kako ga prestraši. Postavi se v prežo; roke dvigne visoko pred sebe, noge rahlo pokrči. Poln pričakovanja strmi v vrata.

Čaka.

Čaka.

Vrata se ne odprejo.

Noge se mu začnejo tresti, zato se vzravna. "Pozabil je name," si misli in v oči mu stopijo solze.

Deček se spusti na tla in se po trebuhu splazi pod posteljo. V kotu, skritega pred očmi, hrani medvedka. Že pred leti je izgubil oko in na nekaterih mestih je njegova dlaka oguljena. Star je in zakrpan, toda njegov najljubši. Diši po mami. Po očiju. Po pesku in morju.

Matevž bi se smejal, če bi vedel, da deček pod posteljo skriva medvedka. Še bolj bi se smejal, če bi vedel, da ga včasih še zmeraj stiska k sebi. Deček iztegne roko in v temi zatipa nekaj mehkega. Prste ovije okrog plišaste tačke in z medvedkom skupaj spleza izpod postelje. Močno ga privije k sebi. Matevž že ne bo izvedel, da ga ima.

Z medvedkom v rokah deček stopi do okna. Z obrazom se stiska k igrači in opazuje tisoče luči, ki se prižigajo in ugašajo po mestu.

Ure kasneje, ko so avtomobili že zapustili ceste in so se stanovanjski bloki pogreznili v temo, se odprejo vrata v dečkovo sobo. Skozi režo v prostor pade snop svetlobe in pritajen šepet prežene tišino. Dečkova starša se pomakneta v sobo in se ozirata okrog sebe. S tal pobereta odvržen ovoj

čokolade; šolsko torbo, ki sta jo pozabljeno našla na hodniku, previdno postavita na stol.

Pod oknom opazita spečega dečka.

Za trenutek stojita ob njem. Opazujeta zaprte veke, razmršene lase, dlani, ki stiskajo medvedka. Nato se sklonita in dečka vzameta v naročje.

Postelja zaškripa, ko ga položita nanjo. Deček je ne sliši. Ko ga oče pokrije z odejo, tiho zavzdihne.

Starša se sklonita nad drobno telo, gladita svilnate lase, poljubita čelo in rdeča lica, preden se obrneta in odideta. Za seboj zapreta vrata in soba se pogrezne v temo.

Z ulice se sliši zamolklo divjanje vetra in tuljenje sirene v daljavi.

Deček spi.

Mnenja, izkušnje, vizije



Mednarodni simpozij o Ivanu Cankarju

Na obsežni dramski, prozni, esejistični pa tudi pesniški opus Ivana Cankarja je bilo v njegovem času veliko raznovrstnih odzivov. Nekateri so v avtorjevi stilski raznovrstnosti videli nedoslednost, drugi so bili kritični do njegovih moralnih in družbenokritičnih stališč. Danes vemo, da je Cankar po svoji umetniški moči in idejni prodornosti v marsičem presegal svoj čas. Prav zato že dobro stoletje izziva literarne znanstvenike iz Slovenije in tujine, da se lotevajo analize njegovih del skozi nove literarnoteoretske perspektive in razkrivajo vedno nova sporočila. V kontekstu današnjega časa, ki razume polifonijo glasov v družbi in znotraj posameznika kot naravno stanje stvari, se zdi ponovno branje Cankarja smiselno in dobrodošlo. Mednarodni simpozij o Ivanu Cankarju želi opozoriti na kompleksnost osebnosti in dela tega pomembnega slovenskega ustvarjalca in misleca ter odpreti prostor za razpravo ob iztočnicah, ki jih njegova besedila ponujajo današnjemu človeku na duhovni, miselno-idejni in estetski ravni.

Objavljeni prispevki so bili predstavljeni na simpoziju, ki je potekal 12. maja v Cankarjevem domu v okviru festivala Literature sveta – Fabula 2010, osrednjega literarnega festivala Ljubljane – svetovne prestolnice knjige 2010, in v soorganizaciji z revijo Sodobnost.

Miljana Cunta



Janko Kos

Aktualnost Ivana Cankarja za 21. stoletje

Ko se sprašujemo o Cankarjevi aktualnosti za čas po letu 2000, seveda ne mislimo na literarnoumetniško vrednost njegovih pripovedi, romanov in dram, kot jo zmeraj znova potrjujejo bralci, literarni zgodovinarji in kritiki, ne nazadnje gledališke uprizoritve, knjižne izdaje in šolski učni načrti. Njihova veljavnost ima svoje trdno mesto v slovenskem literarnem kanonu. V nasprotju s takšnim vrednotenjem je Cankarjeva aktualnost v pravem pomenu besede povezana s konkretnim, ožje omejenim, predvsem pa časovno določenim interesom za tiste sestavine v njegovem delu – ne samo literarnem, ampak tudi v člankih, govorih in pismih –, v katerih prepoznavamo še zmeraj odprte probleme našega kulturnega, socialnega in celo političnega življenja. V Cankarjevih idejah, ki so včasih izrazito literarno-poetične, pogosto pa kar ideološke, lahko iščemo odgovore na te probleme, naj se s Cankarjevimi uvidi in predlogi strinjamo ali ne, naj jih sprejemamo kot svoje lastne ali zavračamo kot našemu času neprimerne. Zmeraj pa tako, da upoštevamo razvoj njegovih stališč in razloge, zaradi katerih jih je moral spreminjati.

Ena od še zmeraj aktualnih Cankarjevih idej je njegova misel o kulturi. Izrekel jo je na mnogo mestih, najbolj radikalno in ideološko v predavanju *Slovensko ljudstvo in slovenska kultura* iz leta 1907, se pravi v svoji socialdemokratski fazi, ko je prisegal na marksistični socializem. S tega vidika je hotel razložiti tudi sestavo in položaj kulture, prišel je do teze, da je vsa kultura “v službi” meščanstva in kapitalizma, da pa “buržoazija” kulture v resnici ne rabi in ne razume, kar velja zlasti za meščanske politike, za “narodne veljake”, ki jim kultura služi za reprezentanco. Zares jo potrebujejo samo mladi izobraženci iz meščanskih vrst, medtem ko je ljudstvu, zlasti delavskemu, nedostopna, tuja in zato nerazumljiva. Da bi se osvobodila “službe” kapitalizmu in postala splošna ljudska “last”, je potrebna socialna revolucija. Ker misli Cankar s kulturo na t. i. visoko ali

elitno kulturo, ne pa na nižje oblike kulture, ki so obstajale tudi v njegovem času, je smisel teze ta, da mora visoka kultura postati množična, to pa se bo zgodilo v novi socialistični družbi.

Cankar je po letu 1910 svoje politične in socialne poglede na slovensko stvarnost sicer v marsičem spremenil, vendar se zdi, da je ohranil vero v dokončno zvezo kulture z ljudstvom, in to na ravni njenih najvišjih dosežkov. Ko je leta 1918 predaval na temo "slovenske kulture, vojne in delavstva", se mu je zdelo, da se je v vojni stiski v ljudstvu zbudil pravi kulturni interes, češ da je bila "prej v kmečkih in delavskih rokah knjiga redka", da pa je zdaj drugače: "Slovensko ljudstvo kupuje knjige ...". Od tod je sledil Cankarjev sklep, da je "velika in sveta dolžnost" tistih, ki so skrbeli za kulturno izobrazbo ljudstva in zlasti delavstva, ta, da "maso našega slovenskega ljudstva privedejo k najvišji duševni zavesti, privedejo v svetovno kulturo", kar pomeni, da bo visoka kultura postala zares množična.

O aktualnosti take ideje je treba soditi v luči poizkusov, ki so jo hoteli uveljaviti. Znano je, da je bila podobna Leninova zahteva, da si mora delavski razred prisvojiti "dragoceno kulturno dediščino" prejšnjih družb, po zmagi komunistične revolucije na Slovenskem je njen kulturni ideolog Boris Zihnerl videl v tradicionalni visoki kulturi edino pravo kulturo "za ljudstvo". Da gre za iluzijo, se je izkazalo ravno v socialističnem času in v novih razmerah, ki so mu sledile po letu 1990. Meščanskemu razredu, ki mu je bila po Cankarjevih besedah kultura tuja, je po njegovi revolucijski odpravi sledil novi srednji sloj, za katerega ni mogoče trditi, da je bolj kulturnen od nekdanjega meščanstva: za visoko kulturo je tudi zdaj zainteresiran predvsem manjši del izobraženih mladih, ki prihajajo iz tega sloja in so izobrazbeno, strokovno in poklicno povezani z recepcijo takšne kulture. Zoper aktualnost nekdanje Cankarjeve ideje pa govori predvsem dejstvo, da je večji del srednjih in tudi nižjih slojev – drugačnih od nekdanjega kmetstva in delavstva – zajel nov tip množične kulture, kakršno proizvaja kulturna industrija. Moderna visoka kultura, namenjena ozkemu krogu duhovnih elit, se z učinki in obsežnostjo takšne kulturne proizvodnje seveda ne more meriti – razen da v smislu postmoderne ideje o preračunanem povezovanju elitnega s popularnim, dražljivo izjemnega s ceneno komercialnim, ponuja oboje. Vendar to ni več predstava o kulturi, iz katere je izhajal Cankar v svoji prognozi njene prihodnosti.

Precej bolj aktualno se zdi v letu 2010 Cankarjevo stališče do kapitalizma ali vsaj do tistega, kar je sam tako imenoval. Bil je med prvimi slovenskimi kulturno-umetniškimi ustvarjalci, ki so na prelomu stoletij izrecno spregovorili o pomenu nove socialno-gospodarske ureditve komaj

nastajajoče slovenske družbe in ji že tudi radikalno nasprotovali. Slovenski pesniki in pisatelji 19. stoletja – od Prešerna do Aškerca – so se že posamično in času primerno odzivali na stiske, ki jih je v tradicionalni slovenski prostor prinašal evropski kapitalizem, vendar nobeden med njimi ni segel do popolnega zanikanja, naj se kapitalizem odpravi z mirno ali nasilno revolucijo, nato pa nadomesti z novim redom socializma. Tako stališče je zavzel mladi Cankar okoli leta 1900, v času, ko se je na Slovenskem izrazil antikapitalizem že uveljavljaj v obeh različicah – v zmernejši, ki jo je znotraj krščanskosocialnega gibanja branil Janez Evangelist Krek, in v radikalni, ki jo je širila slovenska socialna demokracija na podlagi dunajskega avstromarksizma. Da sta na Cankarjevo stališče vplivali obe – najprej Krekova in nato socialdemokratska –, je priznal Cankar v članku *Kako sem postal socialist* iz leta 1913, kjer je še enkrat izpovedal, kaj vidi v kapitalizmu – da je “izvirek vsega hudega” in da pomeni “uredbo družbe, ki je dodelila vse bogastvo zemlje in vse sadove človeškega uma kapitalu ...”. Čeprav preprosto povedana, je ta razlaga kapitalizma očitno marksistična, saj postavlja kapital v nasprotje z delom, odnos med delavcem in kapitalistom pa razume kot izkoriščanje, se pravi, kot kapitalistovo prilaščanje “presežne vrednosti”, ki jo v celoti ustvarja delavec. Leta 1913, ko je nastala ta formulacija, je Cankar še zmeraj ostajal zvest socialdemokratskemu zanikanju kapitalizma, čeprav se je ravno v tem času začel politično oddaljevati od stranke, za katero je bil leta 1907 kandidiral. Kako se mu je to stališče spreminjalo po izbruhu svetovne vojne, ki je prinesel v njegovo osebno in duhovno življenje pomemben preobrat, je težko soditi. Ob *Majniški deklaraciji* in ob Krekovi smrti leta 1917 se je o vlogi obojega izrekel z odkrito simpatijo. Ali je to pomenilo, da je tudi v razmerju do kapitalizma sprejel “milejšo” različico antikapitalizma, domišljeno znotraj krščanskosocialnega gibanja? V izjavah pred letom 1918 govori o nevarnosti, ki jo za slovensko ljudstvo predstavlja tuji kapital, in o tem, da ga izkoriščajo tuji kapitalisti, kot da omembe vrednih domačih ni ali pa je njihova vloga drugačna, torej nacionalno sprejemljiva.

Na radikalna gesla Cankarjevega antikapitalizma se je skliceval slovenski komunizem v pripravi na svojo revolucijo in po njeni uspešni izvedbi. Precej drugače postaja Cankarjevo razmerje do tujega in domačega kapitalizma aktualno okoli leta 2000, ko slovenska družba po socialističnem meddobju stopa v novo kapitalistično obdobje. Protikapitalistična občutja, ki se iz tega položaja rojevajo kot naravna nujnost, se lahko sklicujejo na Cankarja kot na svojega predhodnika. Težava je v tem, da se je takratni protikapitalizem oblikoval v drugačni situaciji in iz drugačnih pojmovnih

uvidov v bistvo kapitalizma. Razumeli so ga kot kapitalsko izkoriščanje dela z menjavo na trgu. Slovenci so v zadnjega pol stoletja poleg tržnega kapitalizma preizkusili še njegovo totalitarno različico v podobi radikalnega državnega kapitalizma, ki se je razglasila za socializem. Obema je skupno, da temeljita na znanosti in tehnologiji, s pogubnimi učinki na kulturno in naravno okolje – pri čemer je bila ekološka pogubnost državnega kapitalizma očitnejša in pogubnejša. Od tod bi sledilo, da je bistvo kapitalizma ne v kapitalskem, ampak v znanstveno-tehnološkem pogonu njegovega delovanja. In da bi zanikanje kapitalizma moralo izhajati iz zavrnitve moderne znanosti in tehnologije. Toda kaj takega bi postavilo pod vprašaj obstoj moderne civilizacije. Verjetno so to že tudi meje za aktualnost Cankarjeve misli o kapitalizmu.

Kljub pridržkom je seveda ta misel lahko spodbuda za nov premislek o nujnostih, možnostih in mejah modernega kapitalizma, precej drugačnega od tistega, o katerem je moral presojati v skladu s pojmi svojega časa Cankar. Zares aktualne se zdijo v njegovih literarnih delih konkretne podobe zgodnjega slovenskega kapitalizma in njegovih nosilcev, vendar samo tako, da razumemo njihov pravi smisel in ga zmoremo povezati s tipičnimi formami novega kapitalističnega vala po letu 1990. Takšna je podoba Kantorja v *Kralju na Betajnovi*. Da bi dojeli sociopsihološko aktualnost tega lika, je treba odmisлити njegove poteze, ki so dramaturško učinkovite, s stališča vsakdanje verjetnosti pa pravzaprav “romantične” – to so seveda okoliščine, kako je z umorom postal kapitalist in kako z umorom poizkuša prikriti način svojega kapitalskega vzpona. Brž ko s Kantorja snamemo ta slikoviti okras, se odkrije tisto, kar smemo imenovati Kantorjev sindrom. V njegovem delovanju se očitno stikata dve sferi – gospodarska in politična. Kantor uporablja svojo podjetniško moč, da bi z njo prišel do politične – v ta namen je zanj dobra vsaka zveza, vsaka ideologija in stranka, naj bo klerikalna ali liberalna. Z druge strani bo svojo politično veljavo uporabil za to, da bo prek nje širil svojo kapitalsko podlago. Skratka, pred nami je tipičen bogataški podjetnik z velikim vplivom na politiko in družbo, se pravi, da je prav tisto, kar je v najnovejšem času dobilo ime “tajkun”. V skladu s Cankarjevo dramo bi zato smeli govoriti o Kantorjevem sindromu in o tem, kako se ta sindrom v posodobljeni obliki prenaša v čas po letu 1990. Kantorjev sindrom kaže, kako se mora skromni slovenski kapitalizem nasloniti na provincialne politične strukture, da bi lahko stal in obstal. Hkrati je seveda opozorilo, da s svojo primitivnostjo ogroža socialno in moralno stabilnost slovenske družbenosti, s tem pa je eden od vzrokov – zlasti dandanes – za njeno krizo.

V času, ko je bilo Cankarjevo razmerje do kapitalizma izrazito negativno, naklonjeno revoluciji, ne pa reformizmu, ki se je okoli leta 1900 začel uveljavljati v nemški in avstrijski socialdemokraciji, se je dal voditi različnim protikapitalističnim ideologijam. Prva od njih je bil anarhizem kot vzorec libertarnega socializma, druga pa marksizem s svojim avtoritarnim socialističnim modelom. Da se je okoli leta 1900 čutil anarhista, pričujejo njegove besede o "poslednji revoluciji" in mnoga mesta v *Knjigi za lahkomišelnje ljudi*. V tem času je pisal komedijo *Za narodov blagor*, o kateri je v pismu bratu Karlu zapisal, da ima "anarhistično tendenco". Po letu 1900 se je od anarhizma obrnil k marksističnemu socializmu, vendar je anarhistične prvine mogoče odkriti še v njegovi socialdemokratski fazi, vse do *Hlapca Jerneja in njegove pravice*, ki je s svojo podobo tragičnosti anarhizma vrh in obenem preklic njegovih ideoloških obrazcev. Dokončno se je Cankar poslovil od anarhističnih idej, ki so bile bolj občutja kot politično artikulirana gesla, po letu 1910, ko mu anarhičnost ni mogla biti opora v soočenju z nacionalno, vojno in osebno stisko.

Njegovo sprejemanje marksističnega socializma po letu 1900 in zlasti okoli leta 1907 je bilo na zunaj bolj jasno, po svoji notranji prepričanosti pa manj gotovo, kar po svoje dokazuje težavnost njegove "razredne" teorije v predavanju *Slovensko ljudstvo in slovenska kultura*. Koliko je ostajal zvest marksističnim obrazcem po letu 1910, je težko soditi. Iz izjav zadnjega leta pred smrtjo je očitno, da je hotel ostati zvest socializmu, vendar ta ni bil niti anarhističen niti marksističen. Kot bi lahko sklepali iz besed ob Krekovi smrti, se je približal krščanskemu socialnemu gibanju in s tem socializmu, ki bi ga bilo mogoče izvesti iz njega. Da se je poslovil od marksizma, kažejo formulacije iz predavanja *Očiščenje in pomlajenje* (1918). Cankarjeve kritične misli o "tujih" idejah in "dogmah", ki ne ustrezajo slovenskim socialnim razmeram, je mogoče razumeti bodisi kot željo, da jih je treba prilagoditi domači družbeni specifikam, ali pa kot radikalno zavrnitev temeljnih marksističnih dogem. Da gre za to možnost, nakazuje Cankarjeva pohvala "masarykovcev", ki so v slovensko socialdemokracijo prinašali drugačno, marksizmu nasprotno socialno-politično usmeritev.

Paradoks Cankarjevih socialnih in političnih stališč je v tem, da od obojih, ki jih je zaporedoma preizkušal, ostaja po letu 2000 aktualen predvsem anarhizem. Marksistični socializem, h kateremu se je prišteval kot socialdemokrat pred letom 1910 in se pozneje od njega oddaljil, ostaja v našem času neaktualen, potem ko ga je razvrednotila porevolucijska stvarnost. Nasprotno se zdi utopija libertarnega socializma, kot jo gojijo pretežno anarhistične skupine mirovnikov, antiglobalistov in antikapitalističnih protestnikov ne samo po svetu, ampak tudi v Sloveniji, še zmeraj

živa, za mlade generacije vseh slojev privlačna kot edina mogoča oblika univerzalne ideologije. Ker je ta anarhizem – po besedah Herberta Reada, da je vsak umetnik anarhist – močan predvsem v kulturno-umetniških krogih, je njegov prvotni slovenski vzorec mogoče najti pri mladem Cankarju. Toda Cankar je aktualen tudi zato, ker je moral svojo anarhistično usmeritev polagoma preseči s pomočjo drugačnih izhodišč.

Prvega si je našel v avstromarksizmu sočasne socialdemokracije, vendar poizkus ni bil uspešen. Sledil je obrat v nacionalno smer tik pred prvo svetovno vojno, ko so povsod po Evropi oživeli nacionalizmi in je nacionalno načelo zmagalo nad razrednim. Cankar je s svojim novim razumevanjem narodnega vprašanja, kot ga je domislil zlasti v predavanju *Slovenci in Jugoslovani*, ostajal zvest tradiciji slovenskega nacionalizma, kakršen se je izoblikoval v 19. stoletju, vendar z odločilnimi novostmi. Nacionalizem staroslovencev in mladoslovencev, za njimi klerikalcev in liberalcev je bil samo deloma samoslovenski, podrejal se je vseslovanskemu nacionalizmu, pozneje južnoslovanskemu in nazadnje jugoslovanskemu. V svojem predvojnem predavanju je Cankar sicer pristal na možnost združitve Slovencev z drugimi južnoslovanskimi narodi – tudi z bolgarskim – v “zvezno republiko jugoslovansko”, vendar pod pogojem, če je taka njihova “želja”; obenem je že opozarjal, da so Slovenci po svojem značaju in kulturi tem narodom “tuji”, blizu pa svojim podalpskim in alpskim sosedom. S tem je nakazal tisto, kar je postalo aktualno šele v osemdesetih letih tik pred osamosvojitvijo z idejo, da spadamo Slovenci ne na Balkan, ampak v Srednjo Evropo, prek te pa v Evropo. Cankarjevo kritično stališče do kulturnega jugoslovanstva in pogojno sprejemanje političnega je bilo sicer podloženo z načeli avstrijske socialdemokracije. Toda ta je ob razpadanju monarhije mislila na federativno preureditev države in zato zahtevala najprej demokratizacijo politične ureditve in šele nato možnost samostojnih držav. Cankarjevo stališče je bilo leta 1918 ravno obratno – najprej druga država in šele nato demokratizacija. O podobnem vprašanju se je morala slovenska politika odločiti tik pred letom 1990. Odločila je izbira za demokracijo na podlagi samostojne državnosti, kar je bilo bliže Cankarjevemu razumevanju narodnega vprašanja kot avstromarksističnemu, internacionalnemu in anacionalnemu stališču socialdemokratov. S tem stališčem ostaja Cankarjev pogled na slovensko narodno vprašanje aktualen tudi v času, ko prehaja slovenska država v nove meddržavne, nadržavne in nadnacionalne povezave, ki niso v pravem pomenu besede demokratične, obenem pa utegnejo ogroziti nacionalno samostojnost.

Aktualnost Cankarjevih del je končno treba razumeti na ozadju tistega, čemur se po tradiciji reče svetovni in življenjski nazor. Cankar je bil po

lastnem prepričanju svobodomislec, tako kot je oznaka *Freigeist* veljala že za Linhartu in Prešerna, pa tudi za mnoge Cankarjeve predhodnike in sodobnike. Podobno kot pri drugih je bilo njegovo svobodomiselstvo ne popolnoma trdno in se je zato z leti in vse do smrti spreminjalo. V prvih dunajskih letih, ko si ga je šele izoblikoval, je bilo radikalno, protiversko in proticerkveno, bolj ali manj odkrito ateistično. V pismu bratu Karlu je leta 1900 sporočal, da je treba napadati "ne samo nositelje verske in posebno še klerikalne misli, temveč versko institucijo in pred vsem katoliško cerkev samo ...". Podlago za takšno duhovno usmeritev je videl v znanosti, v "sodobnem naravoslovju" in v "socijalni zgodovini". Zdelo se mu je, da je takšna znanost prišla do dokončnih spoznanj, zato je v pismu bratu leta 1901 zapisal, da je "v znanosti stvar zaključena, zdaj jo je treba zaključiti le še v neznanstvenem življenju ..." in da bodo "z zadnjimi ostanki sedanje družbe izginili tudi zadnji ostanki verske filozofije ...". Takšno radikalno stališče je bilo povezano z njegovim mladostnim anarhizmom in še bolj s prehodom v marksistično socialdemokracijo. Da je svoje razumevanje sveta in življenja imel za svobodomiselno, je videti iz formulacije, zapisane v pismu bratu Karlu leto pred tem: "... klerikalni listi napadajo nositelje svobodne misli, ki so nam prav tako sveti, kot klerikalcem njihovi svetniki in papeži ..."

Ta radikalna svobodomiselnost se je po letu 1909 Cankarju začela spreminjati, iz bolj ali manj domišljenega ateizma se je premikala v skepso in agnosticizem, od tod pa v bližino spiritualno in platonistično obarvane življenjske filozofije, ki se je odpirala predstavam in simbolom krščanstva. Sprememba mu ni prihajala iz vpogleda v razvoj moderne znanosti, ki jo je že leta 1872 Dubois-Reymond usmerjal v agnosticizem; teh procesov Cankar gotovo ni natančneje poznal, kar pomeni, da je njegova potreba po drugače razumljeni svobodomiselnosti prihajala iz lastnega življenjskega in duhovnega izkustva. Sprememba ga je iz dogmatičnega svobodomiselstva vodila v kritično "svobodno misel". Ko je ob Aškerčevi smrti napisal članek *Anton Aškerc in njegova doba* (1912), je v njem posmehljivo spregovoril o "posebne vrste ljudeh, ki se imenujejo svobodomislece". Nato pa dodal: "Iz same gorečnosti za svobodno misel so napravili iz nje kar novo cerkev in novo vero ..."; "cerkev svobodne misli je dolgočasna, pusta, brez poezije in brez poleta ...". Cankarjev končni sklep je ta, da je slovenska svobodomiselnost "pusta in prazna", kar ni letelo samo na njeno dogmatičnost, ampak tudi na njeno vsebino, na racionalizem in pragmatizem njenega z znanostjo podprtega ateizma, relativizma in nihilizma. Poetičnost, ki jo je pogrešal v takšni svobodomiselnosti, je nedvomno videl v območju religioznega, predvsem krščanskega, kar je razlog,

da se je v zadnjih letih tako v delih kot v osebnem življenju približeval verskemu izkustvu, ki je bilo več kot samo "ateistično krščanstvo", vendar samo na pol poti v katoliško konfesionalnost – razen v sarajevskem *intermezzu* leta 1909 in na smrtni postelji konec leta 1918. Ob takšnih nihanjih ostaja Cankarjeva svobodomiselnost tudi po letu 2000 aktualen zgled odprtega, samokritičnega in nemirnega svobodomiselstva v času vsesplošnega nihilizma.

Iz Cankarjeve svobodomiselnosti izhajajo njegove sodbe o sočasni slovenski politiki, predvsem o komaj nastalih političnih strankah. Te sodbe so se mu spreminjale vstric z njegovimi duhovnimi izhodišči. Aktualne ostajajo zato, ker gre za stranke, katerih dediščina se je ohranjala ne samo med vojnama, ampak se je po letu 1990 znova vračala v slovensko politično življenje, čeprav z novimi gesli. Cankar je imel pred očmi troje strank – katoliško, liberalno in socialdemokratsko. Vsa zrela leta je pripadal zadnji, čeprav polagoma prehajajoč v kritiko njenih nacionalnih, ideoloških in razrednih stališč. Katoliško stranko, ki se je leta 1905 preimenovala v Slovensko ljudsko stranko, je imel v času svojega socialdemokratskega angažmaja za klerikalno in jo v volilnih nastopih leta 1907 z ostrimi govornišskimi nastopi napadal. Zvezo duhovništva s politiko je slikovito prikazoval v več literarnih besedilih, najbolj nazorno v *Kralju na Betajnovi* in v prvih dejanjih *Hlapcev*. Po letu 1910 se mu je ta odnos spremenil, proti letu 1917 stranke ni več označeval za klerikalno in tega leta jo je zaradi njenih nacionalnih in socialnih stališč, ko je v nji prevladal Krekov vpliv, sprejel kot pozitivno nosilko slovenstva. Nasprotno je ostajal do liberalne stranke ves čas odklonilen. Leta 1900 je v pismih bratu Karlu govoril o "zlaganem, nazadnjaškem, hinavskem liberalizmu", o "stranki, ki nima več nobenega cilja, ki se bori samo še s sencami", in o tem, da "svobodomiselne stranke, ki bi slonela na resničnih potrebah naroda, na Slovenskem ni ...". Njen edini program je po Cankarjevem mnenju "razkrinkavanje farovških kuharic" in pa "jedino zveličavna gonja na grešne kaplane". V *Hlapcih*, kjer je prikazoval politični boj med klerikalci in liberalci, je na višjo moralno raven postavil politične in ideološke predstavnike katolištva – župnika in Hvastjo, v liberalnih nasprotnikih pa odkrival moralno zavrženost, zraslo iz življenjskega oportunizma, hedonizma in cinizma. Ko se je liberalna stranka sredi leta 1918 preimenovala v "demokratsko", ji Cankar še zmeraj ni zaupal, češ da bo šele prihodnost pokazala, "kaj in koliko je na tem demokratizmu, če ne ostane samo v imenu in na papirju ...".

Ob Cankarjevi politično-ideološki presoji slovenskih strank ostaja še zmeraj aktualen njegov poizkus, da bi mimo stereotipnih oznak in

samopoimenovanj tem strankam določil socialno podlago, iz katere izhajajo in po njih uravnavajo svoje politične programe. To je storil leta 1918 v predavanju *Očiščenje in pomlajenje*. Slovensko ljudsko stranko je opisal kot stranko kmetov, malih obrtnikov in precejšnjega dela delavcev; v liberalni stranki, ki jo je prej imel za stranko "buržoazije", je zdaj prepoznal stranko malomeščanstva, učiteljstva, uradništva in večjega dela inteligence, medtem ko se mu je socialdemokratska stranka zdaj zazdela preveč omejena samo na delavstvo. Ta analiza ni bila delo profesionalnega sociologa, vendar tudi v novih političnih razmerjih po letu 1990 lahko služi kot aktualen primer, kako je treba razmišljati o strankarskih telesih, njihovih dejanskih in ne samo formalno razglašanih ciljih.

Kljub kritikam na račun političnih strank je Cankar videl v političnih dejanjih osrednje gibalno slovenskega družbenega in kulturnega življenja. Drugi pomembni dejavnik je bila zanj seveda ves čas kultura oziroma njen najožji del, umetnost. Njeno družbeno vlogo je reflektiral v mnogo literarnih besedilih, to pa tako, da ostaja podoba umetnika dvoumna. Prav s tem se sto let pozneje še zmeraj ponuja kot problem za aktualen premislek. Najostreje in celovito jo je zarisal v farsu *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*. Gre za parabolo, v kateri so posamezni liki nosilci razvidnih pomenov – Peter, ki objestno vlada nad malomeščansko srenjo šentflorjančanov, je umetnik in hkrati razbojnik Krištof Kobar, ali natančneje povedano – za njegovim umetništvom se skriva razbojniška nasilnost. S tem je Cankarjev lik natančna ilustracija Readovega izreka, da je umetnik nujno anarhist. Zato se na koncu Cankarjeve farse razkrije, da je umetnik Peter v resnici "razbojnik", ki ga lovi državna oblast s policijo. Umetništvo in anarhizem se v njem združujeta tako, da gospoduje nad dolino šentflorjansko in jo hkrati "subverzivno" spodkopava s pomočjo umetnosti. Njeno bistvo je lepota, ki jo pooseblja Jacinta, kar pomeni, da umetnik zapeljuje ljudi z erotično estetičnostjo, nevarno njihovim ustaljenim socialnim in moralnim navadam. Toda to je samo ena stran umetništva v Cankarjevi igri, drugo predstavlja "pravi" Peter, ki je "sirota šentflorjanska", izobčena iz srenje, ne njen gospodar, ampak ponižana žrtev.

Aktualnost Cankarjevih podob umetništva je morda ta, da se v njih lahko prepozna sodobna, moderna in zlasti avantgardna umetnost, resda v narobe postavljenem pomenu od Cankarjevega. Sodobni umetnik ne more biti niti gospodar nad slovensko družbo niti njena osramočena žrtev. Lahko si prizadeva, da bi pritegnil pozornost javnosti s pomočjo "lepote", ki pa ni več lepota estetskega reda, ampak večidel seksualno šokantna dražljivost, ki postaja s privajenostjo na te učinke zmeraj manj vznemirljiva; ali pa se poskuša prikazati kot politično angažiran, večinoma

anarhistično subverziven, vendar tudi v tej vlogi brez pravega učinka, ker javnost takšno subverzivnost korektno sprejema, jo pričakuje in plačuje. Od tod je razumljivo, da sodobni umetnik tudi ne more biti "uboga sirota šentflorjanska", saj celo v primeru, da ni uspešen, pričakuje od družbe socialno in materialno podporo v obliki zadostnih subvencij, štipendij in nagrad. To pa je seveda tragikomična pretvorba vlog, ki jih je umetnosti prisodil Cankar.

Bolj kot njegovo pojmovanje umetnika ostaja sto let po Cankarju subverzivna in s tem aktualna njegova misel o erotiki in seksualnosti. Cankar je prvi slovenski pisatelj, ki je tematiziral v podobah, ki so bile za njegov čas šokantne, spolnost v ožjem pomenu besede, pa ne samo tisto, ki velja za zrelo, odgovorno in s tem normalno, ampak tudi njene stranske oblike – od pubertetnih motenj do istospolnosti in celo pedofilije, vse to zlasti v romanu *Hiša Marije Pomočnice*. Cankarjevo razumevanje spolnosti se zdi aktualno za čas po "seksualni revoluciji" šestdesetih in na Slovenskem zlasti sedemdesetih let prejšnjega stoletja, ki je v popolni spolni sprostitvi in enakovrednosti vseh njenih oblik videla optimistično emancipacijo človeške osebnosti in zagotovilo njene srečnosti. Cankar ponuja drugačno podobo spolnosti, ko v nji odkriva ne samo užitek, ampak tudi bolečino, negotovost, tesnobo, nasilnost, trpljenje in nazadnje duhovno-telesno otopelost. To pa so stanja, ki jih spolnost tega časa zelo dobro pozna kljub geslom o zdravi, varni in srečni spolnosti.

Končno bi bilo treba v premislek o Cankarjevi aktualnosti za 21. stoletje kot sklep uvrstiti še pogled na besedilo, ki lahko velja za njegov duhovni "testament". To je seveda tistih nekaj odstavkov "konca" v knjigi *Podobe iz sanj*. Napisan v obliki dialoga med Smrtjo in pripovedovalcem, ki je avtor sam, se ta tekst zaostri z vprašanjem, katere so instance, na katere naj bi se skliceval ob končnem vprašanju o smislu svojega življenja, in nato, katere vrednote naj bi se mu razodele kot najvišje ob sklicevanju na te instance. Te se Cankarju izrečno poosebijo v pojmovni trojici "Mati – Domovina – Bog!"; temu sledi izpoved o treh vrednotah, ki naj jih zagotovi imenovanje treh temeljev smisla avtorjeve eksistence, to pa so "Življenje – mladost – ljubezen".

Ta znameniti pasus odpira vrsto vprašanj. Kaj pomenijo besede o materi, domovini in Bogu? Ali gre za konservativna gesla o materinstvu, narodu in konfesionalnem krščanstvu? In kakšno zvezo imajo s temi pojmi vrednote življenja, mladosti in ljubezni? Na ta vprašanja je poizkušal odgovoriti Dušan Pirjevec na koncu knjige *Ivan Cankar in evropska literatura* (1964), kjer je najprej – v slogu in duhu heideggerjanstva – predlagal za Cankarjeve instance nekoliko spremenjeno poimenovanje: Mati,

Domovina, Bog naj bi bili toliko kot Mati, Domačija, Bit. Pirjevčev predlog je mogoče razumeti kot poizkus, kako se izogniti konservativnemu tolmačenju in s tem ideološki uporabi Cankarjevih pojmov. Kljub temu se zdi, da jih je treba jemati tako, kot so bile s Cankarjem izrečene. So pisateljev poizkus, da bi zoper nihilizem, ki ga je Nietzsche razumel kot "razvrednotenje najvišjih vrednot", postavil vrednostna merila, ki jih ni mogoče razvrednotiti; da je med njimi poleg navezanosti človeka na dom, družino in rod, pa tudi na širšo skupnost, ki se ji pravi domovina, še pojem Boga, pomeni, da se pisatelj vrača k teizmu, čeprav ne izrečno konfesionalnemu. V Pirjevčevi razlagi je zanimivejši poizkus, da bi trojico najvišjih instanc povezal s tremi vrednotami življenje-mladost-ljubezen. "Ali smemo ob teh zadnjih treh besedah narediti naslednje tri enačbe: Mati = Življenje, Domovina = Mladost, Bog = Ljubezen? Morda?" Pirjevec svoje misli ni razvil, ampak se je ustavil ob vprašanju. Ko bi mu sledili, bi morali pojme matere, domovine in Boga, ki so najvišje moralne, socialne in religiozne gotovosti, povezati z življenjem, z domovinsko in Božjo ljubeznijo, na kar je najbrž mislil Pirjevec. Težava je v tem, da so Cankarjevi pojmi za življenje, mladost in ljubezen drugačnega reda od onih o materi, domovini in Bogu. Ti so očitno presežni, po svojem globljem smislu metafizični. Nasprotno pa Cankar v črticah *Podobe iz sanj* govori o življenju, mladosti in ljubezni ves čas kot o vrednotah čutno-čustvenega sveta, kot o sreči v tistem pomenu, ki si jo želijo enako verni in neverni, kristjani in svobodomisleci, čeprav morda ne vsi za enako ceno. In tako se ni mogoče izogniti sklepu, da se tudi v Cankarjevem "testamentu" kot v vsem njegovem delu srečujeta oba pola – krščanstvo in svobodomiselnost. To pa je seveda problem, ki hkrati s Cankarjem, iz njega in po njem, ostaja aktualen tudi za 21. stoletje.

Jožica Čeh Steger



Ivan Cankar in prva svetovna vojna: Med resničnostjo in podobo iz sanj

Ivan Cankar (1876–1918) je protivojna in protidržavna stališča izražal že pred vojno. S predavanjem *Slovenci in Jugoslovani*, ki ga je imel 12. aprila 1913 v Mestnem domu v Ljubljani, si je zaradi jugoslovanske ideje oziroma nepatriotskega govora prislužil celo policijsko ovadbo, zaslišanje in od 12. do 20. septembra 1913 tudi bivanje v preiskovalnem zaporu ljubljanskega deželnega sodišča (ZD 25, 397). Kot vemo, je bil že takoj v prvih dneh vojne, tj. 10. 8. 1914, na Vrhniki na podlagi neke ovadbe širjenja protidržavne propagande aretiran, takoj izpuščen, nato čez nekaj dni (23. 8. 1914) znova aretiran in po nalogu vojaškega sodišča šest tednov zaprt na Ljubljanskem gradu v celici št. 4, in sicer od 23. avgusta do 9. oktobra 1914.¹

Naslednje leto je od srede novembra do božiča 1915 v Judenburgu preizkusil tudi vojaško suknjo. Njegove vojaške dogodivščine so znane, popisane in likovno upodobljene. Nekatere od teh je v precej humorni obliki v svoj vojni dnevnik zapisal tudi Fran Milčinski. Cankar naj bi mu jih pripovedoval dobra dva meseca pred smrtjo, 5. oktobra 1918, na vlaku med naključno skupno vožnjo v Gorico. Po zapisih Milčinskega je Cankar v Judenburgu kršil vojaško disciplino na različne načine, bajoneta se menda ni hotel niti dotakniti, ignoriral je vojaška povelja in med vojaškim urjenjem ostajal v sobi s konjakom in Goethejem v roki. Zaradi Goetheja mu je bilo menda pri nadporočniku Vincencu Seunigu, poveljniku četrte stotnije nadomestnega bataljona 17. pešpolka, tudi marsikaj odpuščeno. Milčinski (2000: 370) med drugim navaja Cankarjev teatralični nastop pri vojaškem zdravniku ("Niti slekel se ni, ampak rekel: *"Machen Sie mit mir, was Sie wollen. In 14 Tagen bin ich tot."*).

¹ Dogodke ob svojih aretacijah iz leta 1914 je Cankar pojasnil v sestavku *Ministerialna komisija*, napisanem po zaslišanju preiskovalne komisije 14. marca 1918.

Cankarjeve vojaške dogodivščine kakor tudi nekateri njegovi ironični opisi grofa Berchtolda, tistega avstrijskega zunanjega ministra, ki mu je skupaj z diplomacijo uspelo sestaviti ultimat Srbiji in popeljati Avstro-Ogrsko v “sveto domovinsko” vojno, lahko prikličejo v spomin nekatere tragikomične prizore iz Krausove tragedije *Poslednji dnevi človeštva*. Cankar je o avstrijski diplomaciji na Ballplatzu, ki jo je obsodil za nastanek balkanske vojne, ironično in kritično govoril že leta 1913 v predavanju *Slovenci in Jugoslovani*:

“Kakor vam je znano iz dnevnih časopisov, ni bila taka rešitev balkanskega problema kar nič po volji evropski diplomaciji, posebno pa ne avstrijski. Diplomacija živi od problemov, in če se problemi kar tako in brez nje rešujejo, kaj naj potem počno naši zelo dragi Berchtoldi? Videli smo in še gledamo, kako se je besno razpenilo vse, kar leze in gre po dunajskem Ballplatzu in njegovi okolici. Kdor bi gledal to reč iz daljave, bi se mu zdelo odurna in smešna obenem. Avstrijska diplomacija je bila doslej podobna stari, brezzobi, godrnjavi babnici, ki sedi v zapečku in drži rožni venec v rokah. Naenkrat pa je ta babnica pobesnela, planila je iz zapečka ter maha s svojim rožnim vencem naokoli, v začudenje in v zasmeh vsem sosedam. Za nas Slovence pa to nikakor ni odurna in smešna komedija; preveč krvavo smo udeleženi, da bi se mogli smejati” (ZD 25, 229)

Če je Cankar o svojem vojaškem življenju in avstrijski diplomaciji zmogel govoriti tudi ironično, imamo v njegovih “podobah iz sanj”, tudi v tistih, ki dogajalno posegajo v judenburški čas (*Leda, Gospod stotnik, Sanje infanterista Blaža*) opraviti s prestrašenim, nemalokrat od groze obnemelim pripovedovalcem.

Med letoma 1915 in 1917, ko je Cankar pisal svoje “podobe”, so na Dunaju izpod peresa Karla Krausa, ostrega in neprizanesljivega kritika vojne in monarhije, nastajali dramski prizori iz življenja prve svetovne vojne. Objavljal jih je v svoji reviji *Die Fackel* in jih predstavljal tudi na številnih in odmevnih javnih nastopih. V knjižni izdaji so izšli pod naslovom *Die letzten Tage der Menschheit* kot tragedija v petih dejanjih s predigro in epilogom, vendar je avtor ni namenil za konkretno odsko uprizoritev. Med razlogi je v uvodu h knjižni izdaji iz leta 1926 med drugim navedel, da ima pravico do ubesedenega humorja s pridržkom le sam, kajti od ljudi, ki so dopustili, da so se zgodila grozodejstva prve svetovne vojne, pričakuje najprej obžalovanje oziroma kesanje (Kraus 1986: 9). Leta 1928 je nato Kraus vendarle dovolil prvo odsko izvedbo na Dunaju, pozneje so bili *Poslednji dnevi človeštva* še večkrat uprizorjeni in so izhajali v različnih avtorjevih ali uredniških priredbah (Früh 1994: 344).

V dneh, ko je Avstro-Ogrska napovedala Srbiji vojno, je Cankar v črtici *Pogled iz škatlice*, ki je izšla v Slovenskem narodu 1. avgusta 1914, klical umetnike, tudi ali predvsem sebe, k večji angažiranosti in zapisal prvo apokaliptično vizijo vojne, ki jo je občutil kot vesoljno grozo, krivico in strašno ponižanje človeštva:

“/.../ glej tam, tisočkrat tisočero jih leži poteptanih! Velikih življenj, ki so s silnimi rokami segala do nebes; tihih življenj, ki so s silnimi rokami segala do Boga. Na teh! Pod konjskimi kopiti! Pod železnimi kolesi! Tako gredo narodi svojo pot” (ZD 22, 258).

Človek je v vojni, piše Cankar, zgolj “bilka v viharju”, nemočen, osramočen in neskončno ponižan. V njegovih vojnih črticah, ki so bile v večini objavljene med letoma 1915 in 1917 v Domu in svetu, nato pa izdane v zbirki *Podobe iz sanj* konec 1917.², so v prevladujočih simbolno-alegoričnih, metaforičnih in paraboličnih pripovednih postopkih in v vizijah ubesedene grozljive in vizualno učinkovite podobe, iz katerih se razbirajo apokaliptične razsežnosti vojne, individualne in arhetipske podobe groze, strahu, moralne izmaličenosti, podobe številnih smrti, nadčloveško trpljenje, skupaj z vojno apokalipso pa je, kakor je za zgodnji ekspresionizem značilno, v njih mogoče razbrati tudi upanje in odrešitev. Metabesedilni vložki v posameznih črticah (*Gospod stotnik*, *Iz dna*, *Tretja ura*, *Ogledalo*) opozarjajo, da je Cankarjeva že tako zapletena semantika sanj dobila v “podobah” še nove razsežnosti. Čeprav se semantika lepega v njih po drobcih še zmeraj ohranja, se prvoosebni od nje na več mestih poslavlja, na primer v *Tretji uri* zelo določno tudi od lepih sanj, ki da sodijo le še v daljno preteklost (“Pred zdavnim zdavnim časom, kakor da je že daleč onstran življenja, sem sanjal vsako jutro lepe sanje. /.../ Tako je bilo pred zdavnim, zdavnim časom. Zdaj ni več; komaj da je še ostal spomin. Zdaj se bojim jutra, bojim dneva in večera”; 1975: 90).

Naslov Cankarjeve zbirke *Podobe iz sanj* opozarja na pripovedno-strukturni model sanj, kakor ga je že leta 1901 uporabil Strindberg v *Sanjski igri* (*Ein Traumspiel*). V tej igri je, kakor je zapisal v uvodu (1917: 9), poskušal posnemati nepovezano, vendar na videz logično formo sanj. Sanje so po Strindbergu nekakšna kristalizacija duha oziroma sanjske zavesti. Dogajajo se zunaj časa in prostora, v njih se lahko zgodi prav vse, v izhodišču so lahko pripete še na drobec resničnosti, iz tega se nato

² V zbirki *Podobe iz sanj* je zbranih enaintrideset črtic. Pripovedi *Bebec Martin*, *Četrta postaja*, *Med zvezdami* so bile natisnjene v Slovanu leta 1917, *Tisto vprašanje* istega leta v Ljubljanskem zvonu, *Nedelja* in *Konec prvič* šele v zbirki (Bernik 1975: 333–350).

razmahne domišljija in plete nove modele, sestavljene iz spominov, dogodkov, svobodnih domislic, fantazije itd. Prebuditel iz temnih sanj se zgodi največkrat v trenutku najhujše more, zato je za sanjajočega vrnitev v resničnost v nekem smislu tudi odrešitev (Strindberg 1917: 9).

Strindbergov model sanj je mnogo pozneje Walter H. Sokel v monografiji *Literarischer Expressionismus* (1970) razglasil za temeljni model ekspresionizma oziroma ekspresionistične drame. Ekspresionistični jezik, piše Sokel, uporablja model sanj za vizualno izražanje polzavednih ali nezavednih plasti duše. Ekspresionist ubesedi temne, nezavedne plasti duševnosti skozi podobe in dramatične scene, pri katerih meja med notranjostjo in zunanjim svetom pade kakor v sanjah, nemogoče se zgodi samo po sebi umevno. Za izražanje notranjega jaza posnema ekspresionist obliko sanj kot svobodno kompozicijo izraznih sredstev. Ob zabrisani meji med notranjim in zunanjim svetom se temna podzavest, veliki strahovi in grozljive slutnje zvrstijo kot v sanjah ter oblikujejo v izrazito vizualne podobe. Temne sanjske podobe so razširjene metafore oziroma metaforične vizualizacije med seboj nepovezanih emocionalnih stanj.

Cankarjevo uvodno pojasnilo, zapisano v zbirki, opozarja na zabrisanost in zastrtost besed kakor tudi na nejasno mejo med zunanjo in notranjo resničnostjo, med vidnim in nevidnim:

“Te *Podobe iz sanj* so bile napisane v letih strahote 1914–1917. Zato je razumljivo, da marsikatera beseda ni tako postavljena, kakor bi po vsej pravici morala biti, in da je marsikatera zastrta in zabrisana. Vendarle pa naj ostane vse, kakor je bilo; za ogledalo teh težkih dni in za spomin. Jeseni 1917. Ivan Cankar.”

Obširneje so sanjske podobe razložene v *Gospodu stotniku* (“Sanje, ki jih sanjam zdaj jaz in ki jih sanjaš zdaj ti, so senca prave resnice; pač so oblike strahotno povečane, nadvse čudno pokvečene in skrivenčene, toda resnica le ostane, spoznaš jo koj in srce ti je žalostno”; Cankar 1975: 18). Cankarjeve “podobe” posnemajo model sanj, nastajajo iz prestrašene zavesti in pogosto v ne povsem budnem stanju. Prvoosebni pripovedovalec se večkrat prebudi iz sanj, navaja, da je na meji med spanjem in budnostjo, sanja pri odprtih očeh (“Sanjalo se mi je zadnjič, ko so bdele oči, pa niso videle dneva”; ZD 23, 46), zapiše, da se mu je sanjalo (*Obnemelost*), v *Ranjencih* pravi, da vidi kot v sanjah, čeprav ne sanja (“Ali ko sem se oziral, se je pripetilo mojim očem nekaj čudnega, kar se pripeti časih edinole v sanjah, sanjalo pa se mi ni, bdeč sem stal ob svetlem in jasnem večeru na pragu tega prostranega vrta in kar sem videl, je bilo tako resnično in telesno, da bi lahko s prstom otipal”; ZD 23, 58).

Posebna pozornost je namenjena očem, pripovedovalčeve oči so utrujene, razbolele, motne, obnemele od strahu in groze, ponekod se obračajo stran, da bi ne videle grozote, spet drugje stoji prvoosebni pred temnim zagrinjalom (*Pobratimi*), gleda skozi umazano šipo (*Gospod stotnik*) itd. V *Kadetu Milavcu* si zaželi, da bi "zatisnil oči za dolgo spanje brez sanj; in iztaknil bi si jih brez strahu in bolečine, če bi zares ne videl ničesar več" (ZD 23, 105). V navedenih položajih in v nenehni bližini smrti se zdi, da je pripovedovalec, kot zatrjuje tudi Bojana Stojanović Pantović (2003: 133), v oblasti Hipnosa, personifikacije spanca, brata oziroma dvojčka Smrti, ki ga slednjič v sklepni pripovedi *Konec* tudi oba sprejmeta k sebi ("Obšla me je strašna utrujenost, spustila se je temna in težka na mojo dušo, kakor pokrov na rakev"; ZD 23, 118).

Cankarjeve "podobe" pa niso le motne in zabrisane, temveč tudi "strašno povečane, nadvse čudno pokvečene in skrivenčene" (ZD 23, 18). V velikem konkavnem ogledalu (*Ogledalo*) se zarisujejo grozote vojne in moralna popačenost ljudi. Ogledalo je strašno samo po sebi, vanj pa gledajo tudi utrujene in prestrašene pripovedovalčeve oči ter snujejo povečane, skrivenčene in grozljive podobe. Metafore z izhodišči grdega ponazarjajo razčlovečenje, spreminjajo notranjo lepoto v nasprotje, jo razjedajo, polnijo z umazanijo. Nosilci teh metafor so pljunki, gnojnica, madeži, pege, gnojne rane itd. V črtici *Ogledalo* (ZD 23: 16) med drugim beremo:

"Kolikor sem jih kdaj poznal obrazov, milih in nemilih, so vsi nezaslišano, grozotno pretvorjeni v svoje spake; in komaj časih, kakor samotna vešča nad močvirjem, se zasveti tiha lučka, trepetajoča, belo lice, ki ni bilo oškropljeno, čisto srce, ki je šlo skozi medeno goro greha in ga ni okusilo. V božjem ogledalu je laž z zobmi šklepetaje slekla ukradeno oblačilo resnice in gleda sama svojo nagoto."

Takšni so tudi Kurentovi romarji, svetu kažejo umazana in z grehom oškropljena srca:

"In videl sem dolge procesije ljudstev, predpustne procesije, kjer ni bilo s pisanimi capami našemljenih, pijanih teles, temveč so bili Kurentovi romarji brez cunj in trakov, brez krink in zvončkov, vsi goli, našemljeni edinole z iz prs visečimi, vsej cesti v izgledovanje odprtimi srci, v katerih so bili pljunki namesto krvi" (ZD 23: 17).

Prvoosebni se giblje med ranjenci, pohabljenimi, umirajočimi ljudmi, sredi smrti, trpljenja, bolečine, strahu in groze (*Ranjenci*). Vanj se zajeda personificirana groza, ga oklepa, sesa, njene razsežnosti so brezmejne. V vizijah se pojavljajo ogromni prostorski simboli smrti (grob, polje, njiva mrtvih). Že v uvodni pripovedi beremo:

“To noč sem videl velik grob, segal je od planin do morja. Mrtvec je ležal v njem, tako svetel in lep, da so nebeške zvezde zamaknjeno strmele nanj. Na obrazu njega, ki je ležal v grobu, je bilo okamenelo brezmejno trpljenje” (ZD 23: 13).

Podobno tudi v *Edini besedi*: (“Od vznožja pa do vrha je bilo brdo posuto s trupli ljudi, ki so ležala vsepočez in vsekriž, kakor razmetano snopje na žitnem polju; in kolikor je bilo še trave, je bila povaljana in krvava (ZD 23: 47).

Poslednji dnevi človeštva

V Krausovi tragediji *Poslednji dnevi človeštva* srečujemo različne dogajalne prostore, s Sirkovega vogala dunajske Ringstrasse, priljubljenega zbirališča oficirjev, generalov, vojakov, prostitutk, reporterjev, vojnih fanatikov, oglaševalcev časopisov idr., se selijo v visoke urade, notranje prostore zunanjega ministrstva, generalnega štaba, na cesarjev dvor, v hotelsko sobo, restavracijo, šolo, bolnišnico, cerkev, v nočne lokale, stranske ulice idr., z Dunaja pa tudi v druga mesta, na podeželje ter na odprta bojišča prve svetovne vojne, večkrat tudi na soško fronto. Pred bralcem se v več kot dvesto prizorih postopoma zvrstijo predstavniki vseh družbenih slojev, od ministrov, generalov, visokih uradnikov, vojakov, meščanskih dam, prostitutk, vojnih fanatikov, reporterjev, vojnih ranjencev, otrok do nemškega in avstrijskega cesarja. Nepregledna množica dogajalnih prostorov in številnih, pogosto zgolj lokalno znanih oseb se počasi sestavlja v totalno sliko družbe in prve svetovne vojne, zrelo za poslednjo obsodbo.

V že omenjenem uvodu v knjižno izdajo tragedije je Kraus med drugim zapisal, da so bili v prizorih zapisani “najbolj neverjetni pogovori v resnici tudi dobesedno izrečeni in da so najbolj kričeče iznajdbe citati” (1986: 9). Pisateljeve izjave seveda ne gre jemati povsem dobesedno, na kar opozarja, denimo, tudi lik vojne poročevalke Alice Schalek, ki je med prvo svetovno vojno v živo in z dokumentarnim gradivom poročala tudi s soške fronte, toda pri Krausu, ostrem kritiku tiska in časnikarjev, je dobila vlogo naivne novinarke, ki zastavlja vojakom na fronti le banalna vprašanja o njihovih občutkih in čustvenih stanjih med in po streljanju. Posebej izstopajo v različnih oblikah dunajskega dialekta govoreči avstrijski oficirji, ki se na korzu zapletajo v najbolj neumna kramljanja, ne vedo ničesar o vojnem in političnem dogajanju, drug drugemu izrekajo samo puhle fraze, se nastavljajo mimoidočim, še posebno fotografom in so v svoji omejenosti predvsem tragikomične podobe avstro-ogrske monarhije.

Poslednji dnevi človeštva se začnejo z oglaševalcem posebne izdaje časopisa, s senzacionalno novico o umoru avstrijskega prestolonaslednika v Sarajevu. Pa tudi sicer so v posamezne prizore po načelu montaže vgrajeni časopisni naslovi, citati, dokumenti, monologi fanatičnih vojakov, ironične in tragikomične sekvence, pregovori, zvočne domislice (npr. "Serbien muss sterbien") kakor tudi verzificirana besedila ali celo notni zapisi melodij posameznih pesmi.

Poslednji dnevi človeštva so izšli v različnih avtorjevih, pozneje tudi založniških priredbah. V knjižni izdaji iz leta 1926 sta bili besedilu dodani le dve sliki, na začetku podoba avstrijskega obličja, lagodnega rablja, ki kraljuje nad truplom, k njemu pa se drenjajo vojaki in civilni ljudje, ob sklepnem prizoru pa slika od granate razbitega križa na odprtem polju.³

Tragikomični prizori najbolj neumnih in banalnih pogovorov vseh plasti družbe iz prvih štirih dejanj se v petem dejanju prevesijo v simultano izpodrivajoče se alegorične podobe vojnih grozot, ki so razumljene v smislu apokaliptične sodbe človeštva. Pred bralcem oziroma gledalcem se v temi in na goreči steni izpodrivajo grozljive slike: vojni begunci na ozki stezi v Mitrovico, drveči Balkanski vlak skozi pokrajino, premraženi begunci na poledenelih kamnih, zdrs konja v prepad, ki mu sledi konjenik, blede obrazi in kriki ljudi, človek z razbito glavo itd. Govoreče prikazni izrekajo poslednjo obtožbo in prekletstvo nad svetom, med njimi se pojavi avstrijsko obličje, podoba lagodnega rablja, ki kraljuje nad žrtvijo. Vrani, obkrožajoči na pol razpadla trupla vojakov, sporočajo, da so prav oni pravi generali vojne in da se jim v svetu človeške morije ni bati za hrano. Krausova koncepcija apokaliptičnega konca ne dopušča odrešilne ideje niti za prihodnost. Nepregledna množica bledih žena, spolno okuženih vojaških prostitutk, koraka v odročne kraje umirat, toda v krvi jim kakor njihovim vojakom cveti sifilis za poznejše rodove. In čisto na koncu se na goreči steni oglasi še nerojeni sin, ki v imenu poznejših rodov prosi, da ne želijo biti rojeni na ta svet.

Sklep

Nesmiselnost in obsodbo prve svetovne vojne sta Cankar in Kraus ubesedila z različnih perspektiv in v različnih stilnih legah. Sklepne alegorične podobe in prizori iz Krausove tragedije *Poslednji dnevi človeštva* nakazujejo dokončen propad človeštva brez sleherne odrešilne ideje. Cankarjeve *Podobe iz sanj* dopuščajo različna branja, morda še zmeraj tudi v smislu

³ Izdaji iz leta 1986, nastali v uredništvu Eckarta Früha po pisateljevi gledališki priredbi, so dodane risbe Georga Eislerja, ki vsebinsko dopolnjujejo posamezne odrske prizore.

umetnikovega naporenega iskanja in ustvarjanja simbolistične lepote sredi vojne in razčlovečenega človeka, vendar tudi v smislu za ekspresionizem značilne dvojne ideje apokaliptičnega konca in novega začetka hkrati. Na slednje opozarja ne nazadnje tudi sklepna alegorija Smrti, ki nenehno spreminja svoj obraz, nastopi kot stroga in nepopustljiva črna sodnica, vendar tudi kot žanjica za novo rast, tesarica, ki teše krsto in zibelko hkrati, ter celo kot mati Smrt.

Viri in literatura

Ivan Cankar, 1975: *Zbrano delo*, 22. Ljubljana: DZS.

Ivan Cankar, 1975: *Zbrano delo*, 23. Ljubljana: DZS.

Ivan Cankar, 1976: *Zbrano delo*, 25. Ljubljana: DZS.

Eric Hobsbawm, 1994: *Die letzten Tage der Menschheit – Ein Essay*. In: Karl Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*. Frankfurt am Main. 7–19.

Karl Kraus, 1986: *Die letzten Tage der Menschheit*. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

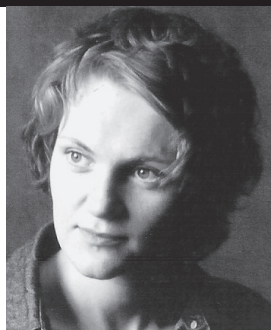
Fran Milčinski, 2000: *Dnevnik 1914–1920*. Ur. Goran Schmidt. Ljubljana: Slovenska matica.

Walter H. Sokel, 1970: *Der literarische Expressionismus*. München.

Bojana Stojanović Pantović, 2003: *Morfologija ekspresionističke proze*. Beograd: Artist.

August Strindberg, 1917: *Märchenspiele. Ein Traumspiel*. Prev. Emil Schering. München, Leipzig.

Anna Bodrova



Specifika kronotopa v avtobiografski prozi Ivana Cankarja

V Rusiji ima proučevanje Cankarjevih del dokaj bogato tradicijo. Prvi je Cankarjevo delo ruski publiki predstavil slovenski slavist Janko Lavrin, urednik časopisa *Slavjanskij mir*, ki je izhajal v Peterburgu med letoma 1908 in 1911.

V času Sovjetske zveze so, na primer, leta 1981 izšli prevodi Cankarja v dveh knjigah¹. S Cankarjevim delom so se ukvarjale J. I. Rjabova (v Moskvi), M. I. Rižova in M. L. Beršadska (v Sankt Peterburgu). Trenutno je najpomembnejša ruska poznavalka Cankarja moskovska slovenistka T. I. Čepelevska, ki je doktorirala iz Cankarjevih del², tik pred izidom pa je tudi njena knjiga o Cankarju.

Zanimiv za proučevanje je problem tipologije avtobiografskosti in posebnosti poetike Cankarjevih avtobiografskih del. V slovenščini se z avtobiografskostjo Cankarja ukvarjajo F. Bernik, I. Grdina in J. Čeh.

Velik delež avtobiografskosti imajo dela slovenskega pisatelja, ki so napisana v različnih literarnih zvrsteh (roman, črtica ali cikel črtic, avtobiografija, povest), v različnih obdobjih, zato pa jih povezuje podobnost tematike – “otročka in mladostniška leta” Ivana Cankarja (oz. avtobiografskih junakov). To so življenjepis *Moje življenje* (1914) in druga avtobiografska dela (na primer roman *Na klancu* (1902), zgodnje črtice in črtice cikla *Ob svetem grobu* (1910–1913), povest *Grešnik Lenart* (1915)).

Oglejmo si le nekatere med njimi z vidika njihove časovne in prostorske organiziranosti v njuni vzajemni povezanosti, ki jo je M. M. Bahtin poimenoval kronotop³ – to je kategorija, ki opredeljuje literarno zvrst dela.

¹ Cankar I., *Izbrannoe*: V 2 t. Moskva, 1981.

² Čepelevska, T. I., *Romany i pov'esti Ivana Cankara 1900–1907 godov: kandidatska disertacija*. Moskva, 1990.

³ Bahtin, M. M., *Formy vr'em'eni i hronotopa v roman'e. Očerki po istoričeskoj poetike* // Bahtin, M. M., *Voprosy literatury i estetiki*. Moskva, 1975, str. 234–407.

Cankarjeva dela, ki jih bomo izbrali, se vežejo na isti material iz biografije pisatelja, torej v njih skoraj sovпада raven preteklosti, v katero pisatelj gleda z različnih časovnih distanc in s stališč različnih literarnih zvrsti.

Očitno je, da je v vseh avtobiografskih delih prisoten biografski kronotop, v katerem je čas povezan s tokom človeškega življenja, realiziran je posebej v začetku življenjske poti v opredeljenih, včasih tudi tipskih prostorih: na primer očetov dom, šola, cerkev, domače mesto ali vas.

Cankar je začel pisati avtobiografijo *Moje življenje*, ko je bil že znan pisatelj, takrat ko je spoznal, da je osebnost s “pravico do biografije”⁴, ki je dokazala, da ima pravico biti “vključena v kulturni spomin”⁵. Po besedah J. M. Lotmana “še zdaleč nima vsak človek, ki živi v dani družbi, pravice do biografije”. Vsak tip kulture izdelava svoj model “ljudi brez biografije” in “ljudi z biografijo”. Človek, ki ima pravico do biografije “... realizira ne le rutinsko, srednjo normo vedenja, ki je običajna za čas in socium, pač pa neko težko in neobičajno, ki se drugim zdi nenavadna in ki od njega zahteva ogromne napore ...”⁶. Za slovensko družbo tega časa je Cankarjeva odločitev, da postane pisatelj dvomilijonskega naroda brez svoje države, ne le nenavadna in neobičajna, temveč tudi precej tvegana, saj pisatelju ni ponujala nikakršne ekonomske in socialne stabilnosti.

V *Mojem življenju* se srečamo z otroškimi vtisi pisatelja, z njegovim občutenjem sebe in svoje individualnosti v mladosti. Očitno je, da je, tako kot v številnih drugih avtobiografijah, v Cankarjevem *Mojem življenju* prisoten jasno izražen osebni biografski kronotop. Čas lahko v avtobiografiji obrnemo – pisatelj se vrača k svoji preteklosti, k izvirom življenja, k rojstvu in odraščanju. Avtobiografije imajo po navadi odprt konec, zato pa je prva časovna meja vedno jasno označena (pri Cankarju je to trenutek, od katerega se začne spominjati sebe: “Oko mojega spomina seže daleč, prav do tretjega leta moje dobe.”⁷). Ena izmed razlikovalnih značilnosti avtobiografske proze je medsebojno vplivanje dveh časovnih ravni: ravni preteklosti in ravni sedanjosti ter posledično dveh subjektivnih ravni, tj. ravni zrelega pripovedovalca v sedanjosti in ravni njegovega jaza v preteklosti.

V *Mojem življenju* začne avtor opisovati najzgodnejši in najmočnejši spomin iz otroštva – požar, v katerem je zgorela hiša Cankarjevih – s stališča zrelega sprejemanja, z odraslo oceno: “Pogorela nam je hiša in

⁴ Lotman, J. M., *Literaturnaja biografija v istoriko-kul'turnom kontekste* // Lotman, J. M., *O ruskoj literature*. Sankt Peterburg, 1997, str. 805.

⁵ Prav tam.

⁶ Prav tam.

⁷ Cankar I., *Izbrana dela: V 10 zv. Zv. VII*. Ljubljana, 1954, str. 292.

obubožali smo docela,” naprej pa že s stališča otroka opisuje lepoto ognja ter trdi: “To je bil najlepši dan mojega življenja.”⁸

V avtobiografiji Cankar upodablja prostore, ki so značilni za to literarno zvrst in ki jih lahko štejemo za topos te literarne zvrsti – dom (pogosto tudi njegova izguba): “Spomnim se na stari dom”, šola: “Dali so me v šolo, v ono pusto, srepogledo”⁹, kraj za sprehode (goli, posušeni prod). Za topos literarne zvrsti bi lahko šteli tudi širjenje otrokovega obzorja, ko le-ta odrasča. Tako Cankar z ironijo opaža, da s časom “se mi je razširilo obzorje” za sto korakov “od mesarjevih klad do enajste šole pod mostom”¹⁰, zato je nadaljeval učenje pod mostom, ukvarjal se je z iskanjem različnih zanimivih predmetov in lovljenjem kapeljnov. Vendar je “goreče hrepenenje po nadaljnji učenosti” skrivalo nevarnost za avtorja pripovedovalca – ko je šel v globljo vodo kot po navadi, je skoraj utonil v reki. Še ena razvojna stopnja pri širjenju obzorja postane za avtobiografskega junaka najprej zanj nedosegljiva Ljubljana, ki se je počasi iz svetlih pravljičnih sanj, ki so bile vidne nekje v daljavi, začela spreminjati v realnost, ki je izgubila vso svojo lepoto – junaka pošljejo v Ljubljano, da bi nadaljeval izobraževanje.

Knjiga *Moje življenje* je ostala nedokončana. Verjetno je pisatelj potreboval drugo raven osmiselitve svoje biografije, zato se je zatekal k drugim, “fiktivnim” literarnim zvrstem, pri tem pa uporabljal avtobiografizem kot literarni postopek.

Ob biografskem kronotopu so v avtobiografskih delih prisotne tudi druge oblike kronotopov, ki so pogoj za razlike med literarnimi zvrstmi.

Da bi se prepričali o tem, vzemimo za primer roman *Na klancu*. V njem na prvi pogled živo in polno odseva biografija pisatelja. Vendar dobi avtobiografski material drugačen prizvok. Dejstva iz svoje biografije Cankar vpelje v romaneskni svet fikcije. Tukaj je prisoten zgodovinski kronotop. Kot je znano, je Ivana Cankarja zanimala zgodovina njegovega naroda in je hotel celo napisati zgodovino slovenskega naroda, o čemer je pisal v spominih na Cankarja Janko Omahen¹².

V romanu *Na klancu* se Cankar vrača k virom – k zgodovini naroda. Po mnenju avtobiografskega junaka Lojzeta je ves slovenski narod obsojen na večno suženjstvo: “Obsojeni na smrt – ves trud, prijatelj, je brezuspešen in zato neumen; preobleci jih na zunanje, v srcu so hlapci in obsojeni na smrt! ...”¹³

⁸ Prav tam.

⁹ Prav tam, str. 293.

¹⁰ Prav tam, str. 295.

¹¹ Prav tam, str. 293.

¹² Omahen J., *Obiski pri Ivanu Cankarju*. Maribor, 1969, str. 104–107.

¹³ Cankar I. *Izbrana dela: V 10 zv. Zv. III*. Ljubljana, 1952, str. 226.

Tako se krog zgodovine zapira. Ni naključje, da se v romanu ponavljajo tako tragične usode junakov kot brezizhodni položaji v njihovih življenjih (na primer praznjenje hiše glavne junakinje Francke, ko jo postopoma, drug za drugim, zapuščajo mož, za njim pa še otroci). Praktično popolnoma sovpadata zgodbi nesrečne ljubezni mame Francke in njene hčerke Francke.

Življenje junakov je ciklično (rojstvo, zrelost in staranje: po Cankarju je življenje v trpljenju (s ponavljajočimi se variacijami) – smrt) in spominja tako na naravne kot na kmečke delovne cikle.

“Življenje je bilo enako, tudi obrazi so si bili podobni in kar so govorili, je bilo zmerom isto – ena sama strašna skrb v tisočeri besedah ... Propali obrtniki, kmetje, ki so jim bili prodali kočo in zemljo, pijanci, ki niso bili za nikakršno delo in so sami čakali, da poginejo kakor živina, v jarku, za plotom – vsi so se skrili na klanec.”¹⁴ Cikličnost romana je v marsičem podobna času v folklori, v ljudski kulturi; po Bahtinu je to kolektiven čas, ki se meri z dogodki v življenju kolektiva. To je čas “produktivne rasti”, ki se veže na naravne cikle (setev, cvetenje, zorenje, množenje plodov ali živine) in je nepreklicno povezan z zemljo. Človeško življenje in narava se dojemata v istih kategorijah. Smrt posameznikov, ki niso individualizirani, postane “setev, ki ji sledijo pomnoženi poganjki in žetev”. Vendar lahko postane cikličnost tudi “negativna posebnost”, saj je premik naprej omejen s ciklom, rast pa ni resnično razvitje¹⁵.

V romanu sta uporabljena vsaj dva sistema koordinat, dva glavna kronotopa: kolektivni kronotop ljudske kulture z zanj značilnim ustaljenim cikličnim redom in individualizirani biografski kronotop, za katerega je običajno zelo pomembna ideja razvoja. Pomembno je naslednje: ko mati avtobiografskega junaka in druge osebe v romanu naredijo poskus, da bi zamenjale svoj sistem koordinat, izstopile iz meja kronotopa ljudske kulture (ali ciklične zaprtosti zgodovine slovenskega naroda), se vanj znova vrnejo in tako se življenjski cikel ponovi.

Vendar se v življenju avtobiografskega junaka Lojzeta opažajo nove smernice, o čemer priča vprašanje: “Obsojen? Kdo ga je bil obsodil?”¹⁶

Lojze je postavljen pred izbiro, ali naj ostane v znanem sistemu koordinat ali preide v individualni biografski kronotop. Vendar mora junak, da bi to dosegel, nujno razviti lastno samozavedanje in zavest o pomembnosti svoje usode.

K svojemu otroštvu se Cankar vrača tudi v ciklu črtic *Ob svetem grobu*. V vsaki iz njih opazimo podobno kompozicijo: srečanje junaka z materjo

¹⁴ Prav tam, str. 96

¹⁵ Bahtin, M. M., *Formy vr'em'eni i hronotopa v roman'e. Očerki po istoričeskoj poetike* // <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronotop8.html>.

¹⁶ Cankar I., *Izbrana dela: V 10 zv. Zv. III*. Ljubljana, 1952, str. 224.

in v večini črtic nesporazum z njo. To ni vedno srečanje v dobesebnem pomenu: v črtici *Njena podoba* pride pred junakove oči materin portret, v črtici *V tujini* se pred trpečim junakom pojavi privid matere, v črtici *Njen grob* avtor pripovedovalec v mislih nagovarja mater med obiskom njenega groba. Po Bahtinovem mnenju je motiv srečanja, ki ima tudi funkcijo pri oblikovanju sižerja, vedno kronotopičen, čeprav nikoli ne obstaja osamljen: "Vedno je sestavni element sižerja in konkretne enotnosti celega dela in se posledično vključuje v njegov konkretni kronotop."¹⁷ Pri Cankarju je nesporazum z materjo trčenje dveh kronotopov – ljudskega (v okvirih katerega živi mati pripovedovalca) in biografskega (v katerem je junak – pripovedovalec).

V *Grešniku Lenartu* se Cankar znova vrača k svojemu otroštvu in mladosti. Čas dogajanja v povesti *Grešnik Lenart* in avtobiografiji *Moje življenje* skoraj sovпада, čeprav je v *Grešniku Lenartu* zajet večji časovni izsek. Za razliko od avtobiografije *Moje življenje*, kjer je pripovedovalec prvooseben, je v povesti *Grešnik Lenart*, ki ima podnaslov *Življenjepis otroka*, pripovedovalec tretjeoseben in že s tem avtor poudari neosebno naravo dane biografije. Vendar je zgodba grešnika Lenarta Negode v marsičem pokazala dejstva iz Cankarjevega življenja. Pisatelj da junaku celo svoj rojstni datum, poleg tega je ime Lenartove matere, Neža, enako imenu Cankarjeve matere, kakor tudi število otrok v družinah Cankar in Negoda (12 otrok) ipd. Toda v dani pripovedi avtor pogosto uporabi izmišljena imena junakov in se s tem distancira od pripovedi, saj dobi večjo svobodo za umetniško interpretacijo življenjske izkušnje. V prvem delu *Grešnika Lenarta* pogosto srečamo motive, ki jih poznamo iz drugih avtobiografskih Cankarjevih del: zgodba o družini s klanca, upi staršev na svetlo sinovo prihodnost, očetovo pijanstvo in njegov odhod od doma, trpljenje in smrt matere.

Avtor nas vodi od enega poglavja k drugemu, do vrhunca v devetem, ki je središče pripovedi. Pri tem imamo lahko prva poglavja za pripravo in pojasnilo usodnega dogodka v življenju junakov, medtem ko nam naslednja kažejo usodni postopek Lenarta, kako krade denar svojemu "dobrotniku", licemeru Ferencigu, in težke posledice tega greha.

V *Grešniku Lenartu* je viden še en tip kronotopa, ki se pojavlja v "zgodnjekrščanskih življenjepisih svetnikov, ki govorijo o spreobrnjenju" (po Bahtinovi teoriji kronotopa), v katerih se junak upodablja v dveh ali treh pojavnih oblikah – v podobi grešnika do ponovnega rojstva, v podobi svetnika po krizi in ponovnem rojstvu, včasih pa v podobi trpečega

¹⁷ Bahtin, M. M., op. cit. <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronotop1.html>.

grešnika (čas očiščujočega trpljenja in borbe s sabo). V danem tipu kronotopa “ni razvoja, je pa kriza in ponovno rojstvo”¹⁸. Zvezo z življenjepisi svetnikov kažejo tudi druge ravni besedila *Grešnika Lenarta* – dokaj pogosto omenjanje svetnikov, pa tudi prizor, ko folklorni junak, kralj Matjaž, še v zibelki preda avtobiografskemu junaku meč, ki predstavlja posebno, njemu namenjeno misijo.

Tako spoj individualnega biografskega kronotopa s kronotopom življenjepisov svetnikov (vezanim na ljudsko religioznost) in kolektivnim folklorno-mitološkim kronotopom predstavlja prizadevanje Cankarja, da bi združil dve kulturni paradigmi: sodobno, “moderno”, tipično za zahodnoevropsko literaturo s preloma stoletij s kolektivnimi “predmodernimi” narodnimi vrednotami. Tako torej, avtobiografizem v Cankarjevih delih je povezan z narodnostno problematiko, individualno se združuje z občim, kolektivno se spoznava prek osebne izkušnje.

¹⁸ Bahtin, M. M., op. cit. <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronotop2.html>.

Vanesa Matajč



Smeh, srd in molk: nevšečna modernost Cankarjeve *Gospa Judit*

“Veseli me, da sem bil tako grob, kakor se spodobi,”¹ je leta 1904 komentiral Cankar svojo *Gospo Judit*. “Grobost” je letela na moralistično zgnuseno literarno kritiko *Hiše Marije Pomočnice* (1904) – kritiko, ki je slabo premišljeno dregnila v Cankarjevo vero v umetnostno avtonomijo. *Gospa Judit* moralizmu svojega kulturnega konteksta odgovarja z ironično tematizacijo moralizma: odločno ne skriva, da je moralna satira. Ta žanrska gesta sicer hkrati pomeni, da roman *Gospa Judit* malce zgreši prav to, kar zagovarja v svojem lastnem *Predgovoru*, kar zagovarja njegov avtor tudi sicer; in z njim vred načelno tudi vse subjektivistične poetike fin de siècle – namreč prav umetnostno avtonomijo. Bi ta neskrita moralistična navezava romana na njegov kulturni prostor-čas – ta “začasnost” – romanu lahko odvzela čezčasno učinkujočo estetsko strukturo, ki lahko velja kot pogoj za avtonomijo umetniškega artefakta? Je bil ta literarno-estetski argument vzrok, da je kanonizacijski proces Cankarjeve literature *Gospo Judit* pustil nekje na molčečem obrobju? Mogoče. Mogoče pa za ponovno branje *Gospa Judit* le ni odveč tudi domneva, da je dotični roman kot strukturno premišljena moralna satira vzpostavil precej višjo stopnjo modernizacije – in avtonomizacije – slovenske literature, kot mu je bil to pripravljen priznati slovenski literarni kanon. (Ki je pač tudi kulturno-politični dejavnik.)

Ob ponovnem branju *Gospa Judit* se tako odpirajo vprašanja, ki prepletajo (1) modernizacijo slovenske literature, in sicer vključno s temo erotike, (2) “slovenski kulturni sindrom” in njegovo uporabo Cankarjevega opusa, (3) findesièclovske razkrinkavanje nihilizma družbenih vlog, kar je nezanemarljiv dejavnik emancipacijskih procesov moderne, (4) zvrst satire in (5) vsebinsko strukturo karnevalskosti v moderni literaturi.

¹ Franu Govekarju. Pismo z dne 24. 10. 1904 (Cankar 1970b: 231).

Modernizacija slovenske literature (in vloga erotike v njej)

Primerjalno gledano, se procesi modernizacije v evropski novoveški kulturni zgodovini nanašajo na stopnjevanje subjektivizma in zavesti zgodovinskosti, tj. začasnosti sedanjega, ki nenehno zastareva v preteklo. Modernizacijske procese v obdobju fin de siècla (ki je v Srednji Evropi utemeljeno imenovano kar – moderna) utemeljujeta sprememba in izostreni čut za raznolikost resničnosti: bodisi kot občutje, ki se subjektivistično upira determinističnim vzorcem predstavljanja, bodisi kot prepričanje, ki se objektivistično upira emocionalno-domišljijem razblinjanjem vzorcev. To konceptualno cepitev srednjeevropske moderne na naturalistično in prenovljeno-romantično tendenco (od E. Wolfa do H. Bahra ali na Slovenskem od Govekarja do Cankarja) vendarle spodbuja skupni interes za predstavljanje resničnosti brez ozira na (sočasne/presežene) spoznavne, moralne in estetske konvencije. Naturalistični tendenci se tako na stežaj odpira konvencionalno prezirana (neestetska, mučna, moralno sporna) in zamolčana resničnost vsakdanjega življenja tudi najmarginalnejših družbenih slojev. Prenovljeno-romantični tendenci pa se odpira resničnost subjektivnih vsebin, toliko resničnejša, kolikor je v svojih nepredvidljivih potencialih osvobodjena konvencij lepega, dobrega in ... pragmatične resnice. Kanonizirani Cankar je s svojim bahrovskim prestopom iz “naturalistične” v “neoromantično” opomenitev moderne (“... moje oči niso mrtev aparat ...”) le na prvi pogled totalna opozicija naturalizmu: resda zavrača njegovo objektivistično tendenco, prevzeto pa prevzema “značilno naturalistične” motive in teme male, grde, brutalne vsakdanje resničnosti (izrazito v *Hiši Marije Pomočnice* itn.) ter jih tematizira v subjektivističnem estetskem preboju spoznavnih in moralnih konvencij. Avtonomija umetnosti, ki jo Cankarjeva literatura potrjuje z estetsko prenovo predhodnosti, pa je neločljiva od avtonomije subjekta z ozirom na kulturne konvencije. S čimer Cankarjeva avtonomistično koncipirana umetnost, ki se ne stopnjuje v larpurlartizem, seveda (vsaj kot negativna matrica) ostaja usodno navezana² na konvencijske koordinate svojega kulturnega konteksta.

² B. Paternu kot tipološko konstanto slovenske literature (če smo natančni, njene pedsodobne tradicije) prepozna tudi reducirano sprejemanje radikalnejših mednarodnih literarnih tendenc (prim. Paternu 1974: 18–19). V obdobju moderne bi jih predstavljala npr. Baudelairova dekadencijska estetika grdega ali Mallarméjevo simbolistično osvobodjanje besed od dogovorne resničnosti ali impresionistična disperzija v literaturi mladega Hofmannsthala itn. – poetike, ki stopnjujejo avtonomizacijo umetnosti. Nenazadnje se v slovenski literarni praksi moderne, morda z izjemo v opusu Zofke Kvedrove, da razbrati tudi redukcija v posvajanju Zolajevih naturalističnih determinant. Pretirano bi bilo to redukcijo pripisovati avtorski samocenzuri, pri kateri je na delu “slovenski kulturni sindrom”, vsekakor pa je slovenski kulturni kontekst opredelila drugačna tradicija in/oziroma zamudniške modernizacije od kontekstov omenjenih neslovenskih inovatorjev.

Natančno to – med vsemi Cankarjevimi romani najbrž najbolj demonstrativno – predstavlja *Gospa Judit*. Kritični moralizem te moralne satire (tudi radikalni zagovor umetnostne avtonomije kot umetnikovega etosa je še vedno moralizem!) se z vsemi krempeljci *Predgovora* oprijemlje svojega kulturnega prostor-časa in s tem ostaja ujet v začasnosti. Hkrati pa roman sega čeznjo s svojo estetsko strukturo satire in karnevalske figurativnosti in s tem vendarle literarno manifestira od svoje prve, moralne teme neločljivo drugo, torej svojo lastno umetnostno avtonomijo. Koliko možnosti ima, da se dojame kot radikalna literarna manifestacija umetnostne avtonomije v obdobju, v katerem že živahno deluje “slovenski kulturni sindrom”?

“Slovenski kulturni sindrom” in modernizacija slovenske literature

“Slovenski kulturni sindrom” odpira tudi paradoks v modernizaciji slovenske literature. Eden izmed kazalnikov stopnje slovenske literarne modernizacije – in s tem umetnostne avtonomnosti glede na spoznavno-moralne kulturne konvencije – utegne biti res tudi intenziteta erotične³ teme. Z bolj rafinirano izraženimi odpori kritikov tudi *Gospa Judit* nadaljuje usodo Cankarjevega debuta na odru slovenske kulture z zbirko *Erotika*, ki jo je kritik Evgen Lampe umestil v “poštenim” bralcem nepoznano okolje.⁴ Navsezadnje je *Gospa Judit* tematsko še precej bolj “groba”, saj erotiko tonira z moralno satiro, ki se nanaša tudi na akterje javnega življenja in v moralne konvencije torej zadeva s kulturnopolitično precej širšim dometom.

Kajti škofa Jegliča kres iz Cankarjeve poezije je simbolno artikuliral odpor samo ene od dveh tedaj dominantnih slovenskih kulturnih politik: samo univerzalistične katoliške. Koliko se je njena liberalno-narodnjaška opozicija leta 1899 veselila Cankarjeve *poezije*, je vprašljivo, v duhu “slovenskega kulturnega sindroma” pa ji je čisto zadoščalo, da je moderna poezija razkurila politično konkurenco: “Zadeva z *Erotiko*” se je tudi pozneje “še kdaj pa kdaj, posebno v času volitev, pojavljala na straneh liberalnih listov ...”⁵ Že ob svojem knjižnem debiju se je Cankarjeva

³ Prim. Kmeclove teze o razvoju avtonomije literature v slovenski književnosti skozi krepitev dejavnika individualizacije: erotika kot njen znak v literaturi v tem oziru postane pomenljiva od baročnih pridig Janeza Svetokriškega naprej (Kmecl 2004).

⁴ Diskurzivna rešetka javne morale zaustavi – zamolči – celo imenovanje tega okolja: “Govorilo se je, da so to proizvodi, ki najdejo primerne občinstva samo v neke vrste ljudeh, in da je njihov ‘milieu’ tak, v kakršnega se izmed poštenih ljudi podajajo samo policaji, ki imajo sitni posel npravnega nadzorstva nad najnižjimi udi človeške družbe.” Tako meni Evgen Lampe v “Slovstvenih paberkih”. *Katoliški obzornik* 8. 7. 1899 (navedeno po: Dolar 1977: 100).

⁵ “Priznati je treba, da si je liberalni Slovenski narod uspešno prizadeval iz škofovega dejanja /.../ skovati kar se da bogat političen kapital.” Že 15. aprila 1899 je *Slovenski narod* objavil (domnevno Govekarjev) podlistek “Žrtve zelotizma” (Dolar 1977: 91–92).

modernizacija slovenske literature torej pri priči znašla v pragmatični kulturno-politični uporabi, brez ozira na umetnostno avtonomijo, pod vodilom katere se je ta modernizacija sploh dogajala. Paradoks z modernizacijo se nato stopnjuje: če se je aprila 1899 kulturno-politična uporaba Cankarjeve modernizacije še delila na stališče *pro et contra*, se je od konca leta 1904 ob *Gospe Judit* tako rekoč že poenotila: namreč v skupni usmeritvi k "moralnemu zdravju" skupnosti (v kateri naj ne vzcvetajo dekadenci "bolne rože"). V razpadanju Avstro-Ogrske, ko se stopnjuje proces nacionalnih emancipacij, se tudi slovenska liberalna kulturna politika ove, da za dovršitev tega procesa potrebuje "moralno zdravo" skupnost.⁶ Tej skupnosti v duhu "slovenskega kulturnega sindroma" državotvorne funkcije resda opravlja kultura in znotraj nje zlasti jezikovna umetnost, vendar modernizacija skupnosti v narod očitno pride navzkriž z modernizacijo – nacionalne – literature. V retrospektivi je paradoks toliko neprijetnejši, ker se manifestira na prav tistem, Cankarjevem avtorskem opusu, ki mu je moderni pogled na slovenski narod prisodil (ob Prešernu) ključno mesto v – narodotvorni – literaturi in ga naglo kanoniziral.⁷ *Gospa Judit* kot radikalna gesta v modernizaciji slovenske literature – kot na videz čisti dekadenci amoralizem – pač res ni mogla biti všečna in uporabna ne univerzalistični katoliški ne liberalno-nacionalni kulturni politiki: prej ali slej sta lahko v Cankarjevem opusu obe občudovali tematizacijo hrepenenja, agape, zlasti materinske ljubezni in socialno-sočutno noto, spoj erotike z moralno satiro pa je šel pač čez rob.⁸ (Nenazadnje se neprijetni sprejemi godijo amoralističnemu larpurlartizmu v evropski literarni dekadenci nasploh.)

A če Cankarjev "zagovor" umetnostne avtonomije v modernizacijskem kontekstu nacionalne emancipacije ni mogel biti uspešen, je lahko dekadenci dejavnik vsaj koristno "uporabil": Cankarjev načelni zagovor umetnostne avtonomije v *Gospe Judit* služi (tudi) namenom moral(istič)nega posmeha svoji kulturni sredini.

Na tem mestu se vrnimo k problemu modernizacije.

Radikalnost modernizacijske geste *Gospe Judit* je najočitnejša na motivno-tematski ravni. *Gospa Judit* resda predstavlja značilne cankarjanske teme – hrepenenje, ljubezen, umetništvo in umetnost, socialne vloge –,

⁶ Prim. obsežno kritiko *Gospe Judit* v liberalnem *Slovenskem narodu* leta 1904–1905.

⁷ "V šolskem obratu /in splošneje, v najširši nacionalnotvorni uporabi literature/ postanejo kanonizirani spisi in njihovi avtorji kot 'središčni liki' predvsem armatura nacionalne identitete, saj nastopajo kot poglobitvi nosilci izročila knjižnega jezika in spominski pričevalci posebne zgodovinske izkušnje dogodkov, oseb, krajev in mentalitet ..." (Juvan 2006: 277).

⁸ Kar zadeva strogo literarno presojo, bi lahko izjemo v teh okoliščinah predstavljal literarni zgodovinar Ivan Prijatelj.

izpostavljeni pa sta zlasti dve: (erotična) ljubezen in umetnost; umetnost še posebno v okvirni pripovedi, ki eksplicitno vztraja pri umetnostni avtonomiji, in ljubezen skozi pripovedni niz vložnih zgodb ali junakinjin ljubezenski *curriculum vitae*. Po dominantni temi je *Gospa Judit* torej ljubezenski roman.⁹ Vendar za razliko od cankarjansko značilnejše različice ljubezni, agape, v kritičnem preseganju moralnih konvencij in v apologiji subjektivizma "uporablja" v ta namen že preizkušeno findsièclovsko strategijo, erotiko. Natančneje gledano, je *Gospa Judit* torej erotični roman.

Prav erotika je v slovenskem prostoru moderne predstavljala temo, ki najbolj ogroža idealistično domeno lepega-dobrega-resničnega, kakršno je distribuiralo izročilo Mahničevih *Dvanajst večerov*¹⁰ (1884). Na to kulturno-kritično izročilo se je opirala katoliška kritika novih avtorjev, "modernih". Na literaturo, ki moralno "deviantno" socialno margino predstavlja kot pomenljivi del resničnosti, so, kot je znano, letele srdite kulturne kritike vsakega literarnega besedila, ki je premoglo vsaj plahe sledi dekadence ali naturalistične poetike; Cankarjeva *Gospa Judit* pa s svojo motivno-tematsko zgradbo odločno sledi obema.¹¹ Kar zadeva naturalistični delež romana, junakinja s svojim socialnim statusom – učinkovitim socialnim prebojem iz siromašnega trškega okolja – ne more zbujati niti sence sočutja. Kar zadeva subjektivistični delež romana, pa kljub mračnim tonom razočaranja in hrepenenjskemu temelju subjektivitete junakinja tudi nikakor ni zastavljena tako, da bi vzbujala vsaj kič-romantično sentimentalno sočutje do skesane moralne prestopnice. Namesto sočutja junakinja vzbuja strah: svoj dekadenci pesimizem prevaja v moralno satiro skorajda čez vse socialne sloje svoje (slovenske) kulturne sredine.

Povrh junakinja izreka svojo posmehljivo moralno kritiko kot – junakinja; socialno vlogo ji opredeljuje ženski družbeni spol, ki jo umešča v (meščansko) zasebnost in s tem njen glas *a priori* opredeljuje kot povsem nerelevanten v zadevah javnosti. Tako da junakinjin komentar teh javnih

⁹ "Med erotične ali ljubezenske romane – čeprav v nekoliko razširjenem ali pogojnem smislu – smemo šteti *Gospo Judit*, *Hišo Marije Pomočnice*, zlasti pa *Milana in Mileno*." Preplet erotičnega in umetniškega romana po mnenju J. Kosa ustvarja tudi roman *Nina* (J. Kos 2001: 233).

¹⁰ Bodoči urednik *Rimskega katolika* je v omenjenih estetsko-kritičnih feljtonih (časnik Slovenec) v paradigmi tedanje katoliške estetike zavračal tako umetnostni subjektivizem kot realizem/naturalizem, ki ju je navezoval na (pesimistični) nihilizem in ateizem ter s tega vidika problematiziral kanonizirane ali v kanon vstopajoče avtorske opuse (Prešerna, Stritarja, Aškerca, Gregorčiča, Tavčarja ...).

¹¹ "Posamezni motivi – erotika v malomeščanskem, vele mestnem in umetniškem okolju – ga /ta roman/ pripenjajo na pripovedništvo naturalizma, na Zolajeve romane in Maupassantove novele. Precej je v njem dekadenci prvini, zlasti občutij melanholije, nostalgije, utrujenosti in studa, pomešanega z željo po čutni omami, z navidezno cinizmom in protifilistriškim porogom, kar navaja k sodbi, da gre s te strani za dekadenci erotičen roman" (J. Kos 2001: 238).

zadev, med katere sodijo tudi moralne, socialne in estetske konvencije, te konvencije razvrednoti tako rekoč nelegitimno. Vendar jih razvrednoti. Hkrati jih razkrinkava s – svojemu spolu nepričakovano – neusmiljeno satiro. In vrh vsega to počne z argumentom svoje lastne, svojemu družbenemu spolu najnesprejemljivejše – erotične izkušnje.

Z vsem naštetim je *Gospa Judit* unikat – tako v Cankarjevem opusu (saj niti erotična Jacinta, nedovzetna za šentflorjanskost, ne premore Juditine satire) kakor tudi v sočasni slovenski literaturi. Roman je s postavitvijo junakinje, ki krši zasebnostno domeno svojega družbenega spola in zasebnostno domeno erotike in erotiko celo transponira v alegorični kod za opomenjanje javnega življenja, izvedel radikalno modernizacijsko gesto v sočasni slovenski literaturi. Erotično zasebnost (satirično) predstavlja kot javno pomenljivo in udeleženo v konstrukciji družbenih vlog, ki jih razkriva kot maske.

Nihilizem družbenih vlog; primerjalno-literarni kontekst

Eden ključnih dejavnikov modernizacije v obdobju fin de siècle je tudi prepoznanje nihilizma družbenih vlog. Snemanje mask je v tem obdobju najodločneje izvajala moderna drama, v “tonskem razponu” od realistično naravnane Ibsenove družbenokritične dramatike do škandaloznega Schnitzlerjevega moralno-ironičnega erotičnega “vrtiljaka” (*Reigen*, 1900). Ibsenov delež v Cankarjevem (dramskem) opusu je dobro znan. Sodobnejše literarnozgodovinske raziskave pa v Ibsenovem opusu prepoznavajo tudi navezavo na Kierkegaardovo eksistencialistično filozofijo, ki problematizira moralne apriorizme. Preneseno z metafizične ravni na raven družbenih vlog, ki jih moralni apriorizmi sovzpostavljajo, se družbene vloge torej razkrivajo kot maske.

V klasifikaciji moderne drame je Richard Brustein (Brustein 1965) posamezne Ibsenove drame umestil v dve stopnji dramske modernizacije. Prvo stopnjo po tipu njenega protagonista označi za “mesijanski revolt”, drugo za “socialni revolt”. Mesijanski, npr. romantični revolter, kot so pri Ibsenu pastor Brand, doktor Stockmann ali gradbenik Solness, še vidi svet v apriorističnih konturah svojega vzvišenega ideala in ga v tem duhu skuša radikalno spremeniti; neuspešno. Socialni revolter, kot je Nora, pa na zelo konkretni družbeni ravni postopno prepoznava družbene vloge kot družbene konvencije, ki jih vodi predvsem moralna hipokrizija. Temu spoznanju (v moderni drami) sledi protagonistova “enostranska deklaracija”¹², prekinitev družbeno-dialoškega dogovora, razglasitev nične

¹² Prim. Williams 1979: 54–55.

vrednosti obstoječe družbene situacije: zanikanje predhodnih moralnih norm kot neutemeljenih in s tem lažnih. Razkrinkanje družbenih vlog kot lažnih je, če eksistencialistični pojem samoprevare prenesemo z metafizične ravni na raven družbe, opustitev samoprevare, kar v mentaliteti fin de siècla sicer še ne aktivira sartrovske "avtentične eksistence", a vsaj zasluti živo nasprotje socialno-moralnih norm. Protagonist v sebi (kot Ibsenov Peer Gynt) vsaj zasluti konflikt med družbeno masko in njenim nasprotjem ali s svojimi dejanji brezupno manifestira ta konflikt, ne da bi ga mogel preseči drugače kot z avtodestruktivno akcijo, kar počne Ibsenova dekadencijska fatalka Hedda Gabler.¹³

Prepoznanje nične vrednosti družbenih dogovorov socialnega revolterja torej vodi v (zasebno-javno) rušenje obstoječe situacije in družbenih vlog, ki jo vzpostavljajo. (Vključno z družbenim spolom.) Protagonistov Cankarjevega (pretežno) novoromantičnega opusa največkrat še ne vodi ta nihilizem, ki ireverzibilno ruši nihilizem družbenih vlog; Cankarjevi protagonisti še delujejo iz temelja moralno-spoznavne moči svoje "lepe duše", ki se manifestira v hrepenenju. Ali to velja tudi za *Gospo Judit*? Če pa se njena protagonistka natančno zaveda konflikta med erotiko in socialno-moralno normo, ki erotiki tako rekoč ne priznava obstoja in jo spusti v diskurz le v zasebnih spotikljivih pogovorih (gospe Zaplotnice) in še to zgolj z eliptično, zgolj namigujočo retoriko? Ali je *Gospa Judit* v Cankarjevem opusu torej absolutna, "groba" izjema?

Deloma. Kar zadeva socialno-moralno situacijo in njene hipokritske družbene vloge, jih gospa Judit presoja izključno kot nihilizem (izjemo napravi deloma pri liku slovenskega umetnika). Občasno jih kot poklicne in spolne vloge razkrinkava z dejanji, še pogosteje pa komentatorsko. Moralno normirane družbeno-spolne vloge predstavljajo soprog, soproga in vlačuga. Poklicne vloge, ki so prek indirektna tipizacije s telesnim znakom rejenosti izpeljanke romantičnega filistra, predstavljajo variacije na malomeščana: to so poštar, adjunkt, profesor in rodoljubni politik; njihovo mršavo moralno opozicijo predstavlja umetnik (ki je Juditinemu etosu tudi najbližji). Z vidika družbe je seveda tudi umetnik družbena vloga, in sicer moralno- in socialno-funkcionalno, pragmatično nična: ničvredna. Z vidika protagonistke in implicitnega avtorja, ki družbo in njene vloge prepoznata kot nihilistične, pa umetnik, pravzaprav kot slutnja prihodnjega koncepta samoprevare, zanika smisel (svoje) družbene vloge, ker se pač nujno utemeljuje iz svoje svobodne ustvarjalnosti. Ta je sicer še vedno (novoromantično, idealistično) utemeljena v subjektiviteti subjekta; kakor

¹³ Tudi lik gospe Judit "nosi v sebi /med drugim/ dekadencijske poteze nekaterih Ibsenovih junakinj, zlasti Hedde Gabler, s tem pa tudi Ibsenovo kritiko meščanskega moškega" (J. Kos 2001: 238).

hrepenenjsko čustvo in ironično občutje gospe Judit ter pripovedni ton romana, tj. ton moralne satire. A v koordinatah predstavljene socialne realnosti je gospa Judit posmehljivo destruktivni, celo avtodestruktivni socialni revolter.

Tudi sama presoja gospe Judit je pretežno nihilistična: moralni hipokriziji svoje družbe ne vidi realne alternative. Gospa Judit uprizarja oba vidika: nihilistično igra svojo (družbeno-spolno) vlogo, od soproge do moralno spotikljive solistke, in se, primerljivo umetniku, jasno zaveda nihilizma obeh vlog. Vendar ji obe vlogi – kot umetniku njegova vloga umetnika – vzpostavljata socialno eksistenco, tako da na družbeni ravni nima alternative. Rezultat sicer ni samomor, za katerega se odloči Ibsenova Hedda Gabler; pri socialnem revolterstvu gospe Judit je rezultat občutje grenke ironije – in zelo zelo skrite vere v lastno “lepo dušo”.

V koordinatah pogleda na svet gospa Judit še vendarle ne izgublja globoko vkopanega idealizma: ne na ravni svoje subjektivnosti ali najnotranjše zasebnosti “lepe duše” kot temelja, iz katerega se cankarjanski novoromantični subjekt upira navzven destruktivnemu nihilizmu socialnega revolterja. To dvojnost učinkovito sugerira sama pripovedna struktura romana: vsaka socialno-moralno tipska situacija ireverzibilno teče v deziluzijo in največkrat ironični komentar, bodisi protagoniste bodisi implicitnega avtorja, delujočega v kompoziciji situacije. Celota pripovedi pa je ciklična. Po eni strani kot Schnitzlerjev *Reigen* nihilistično sugerira tipsko veriženje socialno-moralne (erotične) hipokrizije, po drugi cankarjansko sugerira idealistično vračanje k bistvu subjektivitete, k “lepi duši” kot prostoru (cikličnega) hrepenenja.¹⁴

Kot rečeno, govoriti o eksistencialističnem konceptu avtentične eksistence bi bilo v zvezi s Cankarjevim opusom odločno preuranjeno. Svobodna subjektiviteta novoromantičnega subjekta pa vendarle predstavlja opozicijo (moralni) neavtentiki, lažnosti, ničnosti družbenih (poklicnih ali družbeno-spolnih) vlog. Erotika sicer ni in ne more biti integrirana v cankarjansko “lepo dušo”, vendar jo gospa Judit – kot opozicijo moralni hipokriziji – občasno povezuje s svobodnim čustvom, ki pa temeljno vzpostavlja novoromantični subjekt. In v tem smislu je erotika *Gospe Judit* vendarle izraz svobodne (ustvarjalne) subjektivnosti in – v kompoziciji *Predgovora* tematsko tudi v resnici – zblížana z zagovorom umetnostne avtonomije. Ker sta tako erotika kot umetnostna avtonomija v modernizaciji slovenske

¹⁴ “Notranja narava hrepenenja” Cankarjevih protagonistov se opredeljuje kot “ciklično, tj. neprestano krožečo v smeraj enakih krogih od upanja k razočaranju, od vere k obupu; to pa je mogoče samo zato, ker je po svojem bistvu dinamična”. V temi hrepenenja pa Janko Kos prepozna tudi temeljno temo romana *Gospa Judit*, zato je mnenja, da nad njegovimi dekadencijskimi potezami prevlada “novoromantična zasnova” (J. Kos 2001: 236, 238).

književnosti, kot rečeno, resen problem in nadvse resen zlasti v njuni tematski kombinaciji v *Gospa Judit*, pa tako rekoč po sili razmer skupaj udarita nazaj z moralno ali celo moralistično satiro. (Z likom politika tudi na kulturnopolitične okoliščine velike teme nacionalne emancipacije. Ne da bi seveda zniževali vrednost same teme.)

Satira

Kar zadeva satiro, Cankarjev roman precej dosledno orkestrira kriterije, ki satiro kot žanr opredeljujejo z vidika intence (prim. Highet 1962): avtorsko deklaracijo satiričnega besedilnega smisla (v *Predgovoru*), sklic na satirične predhodnike (na Prešernovo *Novo pisarijo*), izbor tradicionalnega predmeta satire (erotika/moralka to vsekakor je), tema je konkretna, osebno motivirana in hkrati obče znana (iz korespondence je razvidno, da gre za konkreten odgovor kritiki na *Hišo Marije Pomočnice* ter aktualnemu, zgodovinsko-konkretnemu kulturno-političnemu odnosu do umetnosti, kar se distribuira v časnikih in je javno znana tema), leksika in kompozicija variirata med visoko in nizko lego besedila (kar zadeva zagovor umetnosti in čustva ter kar zadeva hipokritsko erotično moralo), retoriko močno vzpostavlja značilno satirično sredstvo ironije, in sicer v značilni emotivni naravnosti (med srdom in smehom).

Karneval in moderna maska

Satirična intenca je, kot rečeno, snemanje mask. V nizu prizorov se pred poslušalcem pripovedovalkega glasu zvrsti kratek, a po udeležbi družbenih vlog širok karneval. S tem se *Gospa Judit* vključuje v karnevalsko tradicijo literature, ki je v procesu modernizacije ohranjala svojo kulturno vlogo in jo obenem razcepila v različice. Cankarjeva *Gospa Judit* seveda ni ena izmed dveh različic, ki ju Mihail M. Bahtin izpeljuje iz karnevalske kulture in motiva maske ter opredeljuje kot subjektivni in črni tip romantične groteske (Bahtin 2008: 42), ampak posvaja nekatere njune prvine. Omenjena romantična tipa groteske se namreč usmerjata zoper "razsvetljsko didaktičnost in urilitarizem" ter "naiven ali uradni optimizem", izražata "reakcijo" na "avtoritarnost"; in sicer z "metodo", ki "ima moč, da človeka osvobaja vsakršnega dogmatizma, sklenjenosti in omejenosti" in odpira vrednoto "notranje neskončnosti" (prav tam: 43, 49). V nasprotju s karnevalsko vseljudskostjo pa je romantična groteska "komorna: kot da bi imeli opraviti s karnevalom, ki ga človek doživlja sam, pri tem pa se zelo dobro zaveda svoje odtrganosti. Zdi se, kot

da bi bilo karnevalsko občutenje sveta prevedeno v jezik subjektivno-idealistične filozofske misli”¹⁵, smeh pa se pri tem reducira, postane samo še “humor, ironija in sarkazem”.

Tudi v *Gospe Judit* se med ključnimi sredstvi za tipizacijo oseb izrišejo podobe materialno-telesnega življenja, npr. telesna rejenost kot znak filistrskega otopelega erotizma, pri gospe Zaplotnici pa kar odkrito obdelovanje pečene kure; rahlo diskretneje izražena erotična motivika je celo bistvena za satirično intenco romana, vendar te podobe materialno-telesnega življenja – kot v romantični groteski – “izgubijo svoj prerajajoči pomen in se spremenijo v ‘nizki vsakdanjik’” (prav tam: 44–45) – se znižajo in zbanalizirajo, da v svoji smešnosti postanejo grozljivi ali vsaj mučni, saj so stanje, ki ne predpostavlja preobrazb in sprememb, marveč potrjuje svojo nesmiselno ničvrednost, ki se razkriva pod romantično, “satirično masko”.

Maska, najočitnejši simbol karnevala, v romantični modernosti torej spremeni svojo radostno (ljudsko-karnevalsko) ambivalenco v “ekscentrični smeh /.../ osamljenega čudaka”, ki se smeje na posvečenem kraju in joče v beznici (prav tam: 45–46). Nenazadnje v tak ekscentrični smeh zapada tudi Judit – in skupaj z njo implicitni avtor –, ki raven družbene realnosti, socialno-moralnih vlog, spreminjata v karnevalski niz mask, pod katerimi je posameznik v najboljšem primeru otopel in izginil. Razen umetnika in Judit, ki jima na ravni družbene realnosti ostaja grenki smeh. Nič, prepoznan pod socialno-moralno masko oz. družbenimi vlogami, je presegljiv samo subjektivno-ustvarjalno: s satiričnim smehom, ki se sicer spominja prerajajoče vloge smeha, vendar na družbeni ravni pravzaprav ničesar več ne razrešuje. Cankarjev moderno-karnevalski komentar k slovenskim kulturnim razmeram leta 1904, za razliko od mnogih drugih Cankarjevih besedil, res ni imel prav veliko možnosti, da se umesti v središče literarnega kanona, in ga ob siceršnji kanonizaciji Cankarjevega opusa obda zadregarski zgovorni molk. Prav to pa danes govori v prid *Gospe Judit*: v svoji moral(istič)ni satirični kritiki spoznavnih, moralnih in estetskih konvencij je prestopila “začasnostno” razsežnost lastnega satiričnega žanra in z radikalno modernizacijsko gesto utirala pot moderni avtonomiji literature.

¹⁵ V romantični groteski “‘uničujoči humor’ ni usmerjen na posamezne negativne pojave resničnosti, ampak na vso resničnost, na ves končni svet v njegovi celoti. /.../ radikalnost tega humorja /.../ ves svet spreminja v nekaj tujega ...” (Bahtin 2008: 47).

Viri in literatura

- Bahtin, Mihail M., 2008: *Ustvarjanje François Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse*. Prevedel Borut Kraševc. Ljubljana: Literatura, 2008.
- Brustein, Robert, 1965: *The Theatre of Revolt*. London: Methuen & Co.Ltd. University Paperback.
- Cankar, Ivan, 1970. *Zbrano delo*; 26. Ljubljana: DZS.
- Cankar, Ivan, 1970. *Zbrano delo*; 12. Ljubljana: DZS.
- Dolar, Jaro, 1977: *Slovenska moderna*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Hight, Gilbert, 1962: *The Anatomy of Satire*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Juvan, Marko, 2006: *Literarna veda v rekonstrukciji*. Ljubljana: Literatura.
- Kmecl, Matjaž: *Tisoč let slovenske literature*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Kos, Janko, 2001: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Paternu, Boris: *Razvoj in tipologija slovenske književnosti. Pogledi na slovensko književnost I*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1974.
- Williams, Raymond, 1979: *Drama. Od Ibzena do Brechta*. Prevedla Marta Frajnd. Beograd: Nolit.

Likovni forum



Vladimir P. Štefanec



Součinkovanje besed in podob

Belgija v drugi polovici letošnjega leta predseduje Evropski uniji, kar je sicer povsem suhoparno dejstvo iz sveta političnega pragmatizma, ki si samo po sebi načelno ne bi zaslužilo omembe v reviji, ki jo ravno berete, če se ne bi v povezavi z njim pri nas v poletnih mesecih zgodila vsaj dva zanimiva kulturna dogodka. V Belgiji se, kot v večini ostalih sodobnih in manj sodobnih držav, namreč zavedajo, da je mogoče politično vlogo in pomen neke državne tvorbe krepiti in promovirati tudi ali predvsem ob pomoči predstavitev tamkajšnjih umetnosti in ostalih ustvarjalnosti, pri tem pa je dobro biti takten in svojo ponudbo uskladiti z duhom in danostmi države gostiteljice. Na belgijske odločitve glede letošnje predstavitev pri nas je očitno pomembno vplivala dodelitev naziva svetovne prestolnice knjige naši prestolnici, kar dokazujeta obe njhovi razstavi pri nas. Na prvi, gostila jo je Narodna galerija, so predstavili butični opus risarja, grafika, ilustratorja ... Feliciena Ropsa (1833–1898), znanega tudi po plodnem sodelovanju z nekaterimi literarnimi velikani svojega časa, na primer Baudelairom in Mallarméjem, v Cankarjevem domu pa so postavili skupinsko razstavo *Skupni znaki po belgijsko*, s podnaslovom *Dui in soli likovnih umetnikov/pisateljev*, katere osrednji motiv je bil odnos med literarnim in likovnim izražanjem in sporočanjem. O razstavi Feliciena Ropsa, tega “belgijskega cigana, ki satanizira”, kot se je o njem neprizanesljivo izrazil francoski pisatelj Alphonse Daudet, sem pisal na nekem drugem mestu, zato tokrat več o drugi letošnji belgijski razstavi. Zanimivo, da tudi na njej brez Ropsa ni šlo, saj smo na njegovo delo nalleteli že ob začetku postavitve in tako je bil nekakšen vezni člen, majhna presečna množica obeh razstavnih dogodkov.

Koncept in izbor del za razstavo *Skupni znaki po belgijsko* sta bila delo Michela Mineura, po osnovnem poklicu likovnega umetnika, honorarno pristojnega tudi za “decentralizirane razstave” soorganizatorice, province

Namur, ki je prispeval tudi besedilo za katalog. V njem se takoj vidi, da ni izdelek kakšnega rutiniranega pisca spremnih besed, saj pritegne s svojim simpatično sproščenim tonom, ob tem pa je tudi dovolj informativno in torej primerno svojemu namenu. Hočeš nočeš takšno besedilo v katalogu zastavi tudi splošno vprašanje o naravi tega publicističnega podžanra, o njegovem namenu in dosegu. Izpostavi dilemo, komu so in komu naj bodo namenjena; publiki, ki si pride razstavo ogledat, umetniku, ki si želi spomenika iz besed, ali strokovni javnosti, ki pričakuje poglobljen uvid v razstavljeni. Dilema se na prvi pogled sicer zdi nerazrešljiva, a z nekaj ustvarjalne domišljije bi jo kompetentni in dovolj pismeni pisci morda le morali biti sposobni razrešiti na način, ki bi vsaj približno zadovoljil vse tri omenjene skupine odjemalcev tovrstnih besedil. Mineurjevo pisanje v katalogu je v tem smislu še precej daleč od ideala, kljub temu pa mogoče kaže v pravo smer.

Kot rečeno, zdi se, da je bila razstava zamišljena predvsem kot simpatičen in pester umetniški dialog med okoljem, iz katerega prihaja, in med začasno svetovno prestolnico knjige, a ob tem je nevsiljivo zastavljala tudi nekaj zelo zanimivih, tehtnih, poglobljenih vprašanj o različnih načinih človekovega umetniškega izražanja, sporočanja, o njihovem razvoju, povezavah med njimi, o možnostih njihovega součinkovanja. Na razstavi je šlo predvsem za součinkovanje vizualnih in besednih, črkovnih sporočil, za njihovo prepletanje, dopolnjevanje, tudi za njihovo naravo samo. Kot vemo, likovno in v širšem smislu vse vizualno izražanje ter črkovno izražanje sploh nista tako daleč vsako sebi, kot se morda zdi, še zlasti ko gre za pisno besedno izražanje. Na to je ob začetku postavitve posrečeno namignila grafika *Indiskretni dragulji* njene prve zvezde, znamenitega belgijskega nadrealista Renéja Magritta (1898–1967). Na njej je videti roko z obrazom na podlahti, roko, ki je nekako poosebljena, povzdignjena tako rekoč v nekakšen reducirani približek človeškemu bitju, roko, ki izraža to, kar mora človek pač izraziti. To stori prek posrednika, pisala, risala, čopiča ..., ki ga drži in s pomočjo katerega na fizični način beleži dogajanja v človekovem umu, psihi, živcih ... Roka je tisti posebni del telesa, brez katerega bi bila komunikacija med ljudmi zreducirana predvsem na verbalno, je tista, s katero ne sporočamo le najpreprostejših vsebin (primarna govorica rok), ampak zapisujemo tudi najbolj domišljene in artikulirane plodove svojega duha, ne glede na to, ali to počnemo naravnost na papir ali prek kakšnega tehničnega pomagala, čeprav je tukaj seveda mišljen prvi, primarnější od obeh načinov.

Likovni izraz in pisava sta v večini primerov bližnja sorodnika. Nekatere pisave so sicer nastale kot čisto racionalno zamišljeni in sestavljeni

sistemi sporazumevalnih znakov, ki jih je nekdo izbral in ustoličil, vsi ostali so se jih morali naučiti, geneza večine pisav pa je drugačna. Posamezne črke, zlogi, besede današnjih pisav so se namreč razvili v dolgem procesu oblikovanja in preoblikovanja izvornih likovnih znakov, majhnih risbic, ki so odražale čisto vsakdanje, za vsakogar pomembne in razumljive pojave iz določenega okolja. Egipčanska, majevska, stara kitajska pisava so le najbolj znani in nazorni primeri nizov sporočilnih risbic, ki so se v nekaterih primerih pozneje preoblikovale v sistem abstrahiranih, poenostavljenih znakov, v katerih le še težka prepoznamo njihov preprost likovni izvor.

Pisave so se torej zvečine razvile iz likovnega izraza, se pozneje od njega odmaknile, se osamosvojile, na belgijski razstavi pa smo lahko videli nekaj primerov, kako se v njegov okvir, v bližino, spet vračajo ali pa pisave z likovnim vsaj ubrano součinkujejo, pri vsakem od predstavljenih osemnajstih ustvarjalcev in skupin drugače.

Prej omenjenega Ropsa je predstavljala avtobiografska grafika s sosledjem komentiranih prizorčkov z vključenimi besedili, v razmislek o naravi pisav pa nas je zelo sugestivno zapeljal Henri Michaux (1899–1984), ustvarjalec, najbolj znan kot pesnik. Njegova dela so videti kot nekakšno zasebno raziskovanje nastanka pismenk, kot kakšna nadrealistična avtomatska pisava, kot študije, razvoj zasebne ekspresivne pisave, kot strani, polne narisanih vrstic skrivnostnih znakov, katerih podoba, če že pomen ne, se vse čvrsteje formira, pa potem spet razblinja. Njegove skrivnostne risbice-pismenke so gotovo tudi nasledek specifičnih mentalnih in psihičnih procesov, morda tudi mejnih stanj, saj je znano, da se Michaux ni branil spodbude mehkih drog, tako da ne tvorijo zgolj izrazito subjektivnih "pisav", ampak tudi izrazito razpoloženske dokumente o ustvarjalnih, samoraziskovalnih poskusih v neznano.

Še najbliže Michauxovim poskusom so bili na razstavi "logogrami" Christiana Dotremonta (1922–1979), prav tako pesnika, sicer ustanovitelja belgijskega umetniškega gibanja Cobra, ki je nastalo kot odgovor na toge pariške norme in je zagovarjalo vrnitev k spontanosti in "primitivni" umetnosti. Njegove poteze na papirju, morda narejene s kaligrafskim čopičem, prav tako zbujajo vtis o posebni, zasebni pisavi, ki od daleč nekoliko spominja na kitajske ali japonske pismenke. Videti je, kot da umetniku ta služi za ekspresivno zapisovanje, zarisovanje zasebnih občutkov, za izražanje poetičnih izpovedi onstran racionalnih omejitev jezika.

Kot zanimiv avtor se je pokazal Achille Chavée (1906–1969), ki je ustvarjal nekakšne plakate, javne oglase posebne vrste. Ti so po obliki sicer sledili estetiki običajnih tovrstnih javnih tiskovin, podobne so bile

tako grafične podobe kot tipografija in barvne kombinacije, vsebina pa je bila povsem drugačna. Pisal je nekakšne neobičajne aforizme, sam jih je imenoval “zvarki”, “zeliščni poparki”, po obliki so bili križanci med japonskimi haiki in reklamnimi slogani, njihova vsebina pa je takšna, da naj bi gledalca zmedla in mu dala misliti o bolj ali manj relevantnih bivanjskih in vsakdanjih stvareh.

“Zvarki” Achilla Chavéeja, med drugim tudi organizatorja prve nadrealistične razstave v Belgiji, so navdihnili nekega drugega predstavljenega ustvarjalca, Pierra Alechinskega (1927), ki jih je devet združil v “ponarejen risani strip”, sestavljen iz besed, risb, včasih tudi obojega. Podobno je součinkovanje likovnih podob in besed raziskoval tudi Pol Bury (1922–2005), le da so njegove vsebine po formi manj subverzivne in drugače navdahnjene. Njegova likovna govorica je nadrealistično odprta, njegova sporočila pa precej stvarnejša. Posebno zanimiva stvaritev se zdi njegova litografija *Polnoč 25 centimov*. Ta povzema obliko naslovnice časopisa in tudi vsebuje različne “časopisne rubrike”, vsebine, kot so spolnost, okolje, ideologija, umetnost, šport ... Ob duhovitem parodiranju medijske stvarnosti in posredovanosti se tudi na vizualno zanimiv način poigrava s črkovnimi znaki in podobami, s tem ko jih deformira, ne preobraža le njihove neposredne vsebine, ampak se sprašuje tudi o njihovi naravi, izmuzljivosti, dometu ...

Z likovno naravo in hkrati z vsebino pismenk se igrivo ukvarja Thomas Van Gindertael (1942), ki črke, pismenke, znake uporablja kot čisto likovne elemente, iz njih ustvarja celovite likovne kompozicije, hkrati pa se poigrava z njihovimi pomeni. Igra je očitno blizu tudi že omenjenemu Alechinskemu, ki je ob praznovanju stopetdesete obletnice belgijske neodvisnosti ustvaril ironično družabno igro *Igra belgijske gosi*, povsem drugačen poklon belgijski državnosti.

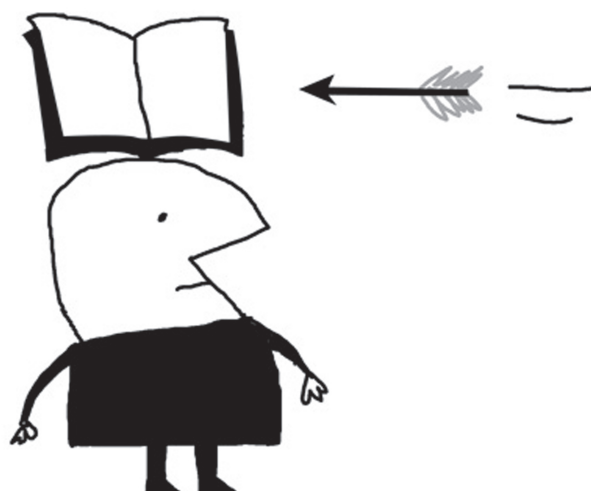
V likovnem smislu so na razstavi posebej pritegnili na primer v značilni estetiki dvajsetih let 20. stoletja oblikovana Magrittova naslovnica glasbene partiture, z ubrano kombinacijo elegantne ženske figure v smokingu in likovno oblikovanega besedila, ter sekvenčne barvne fotografije, digitalni tiski rahlo valujočega morja Marca Borgersa (1952). V tem primeru besedilo podobam pripiše čas in kraj, ob tem pa jih dopolni s kratkimi citati iz avtorjeve zunajžanrske, še neobjavljene knjige. Zadeva deluje dovolj meditativno.

Za klasično součinkovanje podob in besed, pojmov, sloganov se je v svojih *Polikromatičnih kronikah* odločil Jacques Lennep (1941), ki svoje prizore jemlje predvsem z različnih zaslonov (televizija, računalnik, video ...), a vso to pomenljivo tehnološkost potem kombinira, konfrontira

z rokopisnimi zapisi. Še bliže sodobni, konceptualni umetnosti je bilo delovanje skupine Ruptz (1975–1978), predstavljene s fotografskim dokumentom umetniške akcije, med katero so na tla razstavnega prostora s peskom izpisali besedo “zakaj”. Po razstavišču so potem seveda hodili obiskovalci, katerih koraki so besedo sčasoma zmaličili, dokler je – in z njo njenega pomena – niso povsem zabrisali, spremenili v nerazpoznavni kup peska, iz katerega je prvotno tudi nastala.

Sporočilo dela skupine Ruptz se zdi dovolj tehtno in metaforično, zato je bilo več kot primerno, da je bilo umeščeno na konec razstavne postavitve. Med njenim ogledom smo namreč spremljali različne umetniške načine povezovanja, prepletanja dveh vrst sporočilnosti, tvorjenj pomenov, vsebin, poskusov komunikacije, osmišljanja občutij, racionalizacije in iracionalizacije pojmovnega ... Vse skupaj se je zgnetlo v nekakšno živahno brbotanje umetniške izraznosti, a se potem simbolično, ob ogledu dela ruptzov, spet zabrisalo. Sporočilo, ki govori o negotovosti, krhkosti naših poskusov vzpostavljanja vezi, sporazumevanja, preseganja osamljenosti in nerazumljenosti, na katero je, na sto in en način, obsojen vsak od nas.

Knjige na tnalu



Lucija Stepančič



Nebojša Pop Tasić: *Dobesednosti*.

Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2010.

“Današnji ljudje smo v svojem ideološkem pozitivizmu besedi odvzeli stvarniško moč.” Nebojša Pop Tasić se zato vrača k začetkom, to pa mu uspeva z zastavljanjem najstarejših možnih vprašanj (ki so obenem najstrašnejša). “Vendar, neodvisno od našega hotenja, z besedami še vedno ustvarjamo in Beseda nas še vedno oblikuje. Skozi besede postanemo, kar smo ali kar se od nas zahteva, da smo. Govor nas zadeva naravnost v meso.”

Avtor, dramaturg, v sodelovanju z režiserjem Jernejem Lorencijem ustvarja gledališke predstave, ki se s svojo inovativnostjo in predvsem z velikanskim poetičnim nabojem vse bolj prebijajo v ospredje. Seveda tudi po zaslugi njegovega izjemno ustvarjalnega samorazumevanja. “Meni najljubši opis dramaturga in njegove funkcije je naslednji: to je filozof predstave, pesnik in gledalec, ki s svojim pogledom soustvarja predstavo.” Blaž Lukan, avtor spremne besede, pa dodaja, da *Dobesednosti* deloma “prebiramo kot dramaturško utopijo, kot pričevanje o dramaturškem sobivanju in sodelovanju, ki je v svojem času naletelo na dober, a ne nedeljen odziv sodelavcev in javnosti, o čemer včasih namigne v opombah k pesmim.”

Kaj vse najdemo v tej knjigi? Poleg najnужnejših informacij, ki so urejene in izčrpne, nekaj neizbežnih pojasnil ter kakovostnih fotografij s predstav (knjiga kljub žepnemu formatu in mehki vezavi učinkuje razkošno) je tu obilje materiala v bolj ali manj surovi obliki, značilni za prvo, pretežno latentno fazo ustvarjalnega procesa. Nebojša Pop Tasić je v preteklosti že eksperimentiral s pisanjem za gledališke liste, ki v svoji najbolj konvencionalni obliki praviloma poskušajo strniti vtise in potegniti črto pod predstavo. Na tem mestu pa je dobil možnost, da na visoki ravni razvije nasprotno možnost: da odpre in ne konča igre pomenov. V poigravanje z gledališko prajuho se tako nadvse posrečeno vključujejo tudi skice – tako, kot je tudi avtorjev miselni proces v bistvu skiciranje.

Blaž Lukan po pravici ugotavlja, da je pozicija tega ustvarjalca “izvorna, stvariteljska: blizu so mu mitologija, ritual, ep, antika, čeprav je forma njegovih pesmi pogosto povsem (post)moderna, izhaja iz prve besede, prapočela, vznika, prvotnega vzgiba gledališča, čeprav včasih s stališča konca, kot eshatološki *requiem*, definirati želi jedro, *nukleus*, elementarno poved gledališča ... vselej nekje na metodološkem začetku in razmišlja zlasti o prvih fazah dramaturškega sodelovanja.”

Vstop v tako vrtoglavo eksperimentatorstvo olajšuje avtorjev predgovor, ki je pravzaprav slovar besed, ključnih za njegov pogled na svet ter tudi za njegovo avtorsko poetiko. Po abecednem redu se tako zvrstijo *Blaznost* in *Blaznost oblike*, *Bog in človek* ter *Bog – vedno odsotni prijatelj*, *Dioniz*, *bog gledališča*, *Dramaturg* in *Dramaturg – opis*, *Dramaturška frustracija*, *Eksistenca in ekstaza*, *Etika* ter seveda tudi *Gledališče* in *Govor*. Prek *Jaza*, *Resnice*, *Smrti*, *Spoznanja*, *Sreče* do *Znanja in mišljenja* kot zadnjega gesla. In česar o avtorju ne izvemo tu, izvemo v *Pismu Edvardu Jukiću*, uredniku kulturne strani časnika Pančevac, ob podelitvi Grün-Filipičevega priznanja 2007.

Bi bilo smiselno v dramaturškem opusu Nebojše Popa Tasića poiskati rdečo nit? Gre namreč za zelo svobodne priredbe kanonskih del. *Don Juan* (Molière), *Tri sestre* (Čehov), *Koža* (po motivih Strindbergove *Gospodične Julije*), *Tihožitje* (po motivih Emila Ciorana in Carlosa Fuentes), *Poroka* (Witold Gombrowicz), *Namišljeni bolnik* (Molière), *Čimekundan ali Brezmadežni* (tibetanski misterij), *Ep o Gilgamešu* (sumerski ep), *Requiem ali Otrok, ki je ustvaril svet* (lastno besedilo) ter *Nižina neba* (po motivih Ovidovih *Metamorfoz*).

Če se je avtor v začetku kariere od klasikov skorajda premočrtno pomikal vse bolj proti kultnim avtorjem prejšnjega stoletja, pa je nenaden korak nazaj, če že ne kar sestop v obnebjem mita razkril avtorjeve resnične potenciale. V predstavah spregovorijo figure, večje od življenja samega, bogovi, preroki in tragiki, ki sami sebe iščejo skozi verze, skozi ritmizirano govorico. Gre za vse tisto, kar je Nietzsche pri pisanju Dionizovih ditirambov prepoznal kot “orlovska, panterška hrepenenja”, čeprav pri Popu Tasiću ne gre za nadčloveško, temveč predvsem za predčloveško.

Sicer niti pri nas ni prvi, ki je pri svojih priredbah posegel tako daleč v prostoru in času; najprej pomislim na dramatiko Iva Svetine, na njegove *Šeherezada*, *Vrtovi in golobica* ter *Kako je umrl Zaratustra*. A treba je poudariti, da pri njem ne gre za razkošne spektakle Pandurjevega tipa, čeprav gre tudi po vizualni plati za močne in učinkovite predstave. Namesto trpke parodičnosti postmodernistov prihaja do izraza naboj magičnega, če že ne tudi obrednega. Pred gledalcem zaživi izvorna

tragičnost, ki naj bi bila v vseh časih sicer ista, a jo vsakič prepoznamo drugače. Pri *Namišljenem bolniku*, "komediji samote", gre za "ostanek božanstva v nas", Črimekundan ali Brezmadežni spregovori o odtrganju ali pretrganju, o vračanju na začetek. "Bodi izdajalec / samega sebe, / in pojdi se igrat / z bogovi." V *Epu o Gilgamešu* so preproste človeške zmožnosti za ljubezen, preživljanje, bojevanje in predvsem za prijateljstvo ugledane skozi oči zavistnih bogov, samodržcev, ki očitno ne morejo uživati v svoji samozadostnosti. Misel se še zaostri v predstavi *Nižina neba*, kjer se bogovi, že prav peklensko razdražljivi v svoji vseмогоčnosti, pohlepno ozirajo na človeško nepopolnost in nemoč ter udrihajo po njej s tako pretiranim besom, da bi bilo že kar absurdno, če ne bi bilo tragično (in brez izjeme pogubno). Si želijo v ljudeh zbuditi obup, kakršnega občutijo sami? Male človeške pritlehnosti, kakršni sta radovednost in bahaštvo, pomenijo vstopnico v pekel, ampak v pekel bogov in ne pekel demonov. "Moj prijatelj, ki sem ga ljubil čez vse moči, / zadela ga je usoda vseh ljudi," stoka Gilgameš nad truplom Engiduja. "Kar pojem, se nerado poje, najraje bi molčal," priznava Ovid. "Jaz pojem, a nočem peti. / Takšno je moje darilo. / Iz mene poje bog." In Zevs: "Močni glasovi, mimo moje volje, / vrejo iz mene kakor močna reka." Velikanske figure, ki majejo kozmos, so peklensko nemirne ob vseh svojih atributih božanskosti. Bogovi nič manj kot smrtno ranjeni heroji in preganjani geniji. "Apolon kot prvi rapsod in muze kot zbor prepevajo o človeškem trpljenju. Če vse skupaj z Olimpa prestavimo na zemeljsko nižino in namesto bogov v publiko posadimo ljudi – dobimo teater. Človek, gledalec v božanskem sedežu, gleda in posluša zgodbe o *brezumnem in nemočnem življenju*."

Bojim se, da branje in listanje po *Dobesednostih* (čeprav je zbirka sestavljena navdihnjeno) ne zadošča za pravi vtis o Tasićevi ustvarjalnosti in da bo treba videti tudi vsaj še kakšno njegovo predstavo. In hkrati upam, da bo njegovih predstav še veliko. Kar največ.

Barbara Jurša



Vlado Kreslin: *Poezije*.

Ljubljana: Založba Kreslin, 2009.

Nobena skrivnost ni, da je Kreslin odličen besedilopisec in da na njegovih koncertih slovensko staro in mlado na pamet prepeva z njim, toda ali to pomeni, da je tudi odličen pesnik, nekakšen slovenski Leonard Cohen? Trem knjižnim delom, ki so plod njegovega kantavtorstva – *Pesmarica*, *Vriskanje in jok* ter *Venci. Povest o Beltinški bandi* – je lani pridružil še *Poezije*. To, da se naslov zbirke zgleduje po Prešernu, bi ob katerem drugem pesniku zbudilo nemalo začudenja, toda vemo, da čuti Kreslin do našega romantika veliko afiniteto, da je nekaj njegovih pesmi uglasbil, in kot je Prešeren hrepenel po srečni dragi Vrbi, sam ne neha hrepeneti po oddaljenem svetu svojega otroštva in črni kitari. Čeprav v *Poezijah* prepoznamo besedila nekaterih Kreslinovih popevk, je večina v tej zbirki objavljenih pesmi ustvarjenih izključno za branje. Ali njegovo pesništvo, porajano v naročju glasbe, preživi v tišini papirja? In kako se razlikuje od tistih njegovih pesmi, ki niso zaznamovane z mislijo na spevnost?

V pesmi-besedila je neizbrisno vtisnjena glasba: v številnih ponovitvah, tudi rimah in izpustitvah zavoljo zvena. Če odmislimo glasbeno ozadje, ki gre navadno z njimi, dobimo lepo zaokrožene pesmi s poudarkom na njihovi zvočni podobi. Kljub temu priznajmo, da se nekatere – kot opazimo šele ob njihovi odvezanosti od niti glasbil in glasu – nesramežljivo nagibajo k sentimentalnosti, velikim besedam in tautologijam, ki so poeziji odveč (“mami najlepši smo vsi”), vendar se to zgodi le, kadar si prizadevajo podajati izročilo ljudske modrosti s paketom neobhodnih življenjskih resnic. Pesniški zbirki kot celoti bi naredili krivico, če bi jo odpisali s takšno opredelitvijo, saj ponuja precej razgiban teren.

Kreslinova z(a) glasbo pisana besedila in njegove ostale pesmi se tematsko in motivno vrtijo v približno istem krogu: središče njegovih zanimanj predstavljajo lastna minljivost in s te perspektive lepota življenja, ki je samo neminljivo, ter slavljenje preprostosti in čustvene neotopelosti, ki še

obstajata na obronkih ponorele sodobnosti. Lirski subjekt se nostalgичno spominja svojega otroštva, mladosti in zrele dobe, sočasno pa meri kakovosti družbe, sredi katere se odvija njegov vsakdanjik.

Zbirka nas od prve do zadnje strani napeljuje na zavest o minljivosti, v katero smo položeni tako brezpogojno in za katero smo tako slepi: na sredo dišečega in pisanega vrta življenja postavi misel o cvetu, ki bo utrzan za slovo, in o "zvončku", ki bo "prekinil predstavo". Čas je poosebljen kot gospodar človeštva, odločen posameznikovo veličino in pogum pretvoriti v ponižnost. Lirski govorec, ki se z njim pogovarja, v njegovih labirintih in predalih, v dokumentih svoje preteklosti in pogledu na svoje otroke, odkriva grenkobo, pomešano z medom. Navezan na otroški smeh in objeme zaljubljenecv čuti, da svet ostaja mlad, četudi se sam stara, in četudi se stara, ohranja v sebi mladostnika, pripravljenega s pesmijo spreminjati svet na boljše. Videti zna, da nosi minevanje v sebi pomlajevanje in spremenljivost novo upanje. Tako ne verjame, da bi bili časi vedno slabši, temveč vse stavi na otroke ter najde zadoščenje v misli, da bodo ti življenje, ki ga je živel sam, živeli naprej. Besedi, ki se v zbirki pogosto pojavljata in zgovorno opisujeta subjektovo "organsko" gledanje na "naravo" sveta, sta "zorenje" in "cvetenje." Besedilo vsem znane skladbe *Cesta* izzveni kot Kreslinov *credo*: življenje je zanj rast, pot(ovanje) in učna izkušnja. V tem pesniškem svetu prinaša vsak trenutek željo živeti brez konca, polno, brez naglice in v povezanosti z ljubljenimi. Celo žalobneje ubrane pesmi premorejo iskrico takšnega vitalističnega pogleda.

Drugi pomemben pol tematike, ki jo odpirajo *Pojezije*, je kritika družbenih struktur, ki ženejo množice v odtujenost z "delodajalskimi hodniki razvitosti". Zahodni svet s svojim učinkovitim zapiranjem poti do sreče zahteva poseganje po "animatorjih", ki naj ob turističnih bazenih oživljajo človeške zombije.

O presenetljivih domislicah in vpogledih otrok govori lirski subjekt z največjim spoštovanjem tudi zato, ker otroci v ta razčlovečeni materialistični svet še niso "padli", prav tako kot v pogledu nazaj, na lastno otroštvo, razpozna, da so njegovi vrstniki v dovolj zgodnji starosti še znali presegati predsodke in omejitve odraslih. Odprtega srca in uma se niso bali cirkusantskih popotnikov, ki so bili "jugosi", ampak so jih tujci kvečjemu privlačili in zbujali v njih naklonjenost, ker so jim kot nenadejano darilo prinašali duh sveta, ki se je razprostiral za domačim plotom, preblisk obzorij, ki so se jih sami želeli dotakniti. Pesniški subjekt tudi odrasel ohranja takšno svetovljansko naravnost in vero v navideznost mej kot nekaj, kar moramo zavestno gojiti, da bi ubežali ozkogledosti in razpasenju vsesplošnega sovraštva. Zdi se, da miselnost tistih, ki se

osredotočajo na lastnino in družbeni status, subjekt osebno prizadeva, saj je po njegovem temeljnem prepričanju na svetu veliko stvari, ki so vrednejše človekovih miselnih poti. Ljudje, ki ga obdajajo, prav tako velikokrat niso zmožni izrekati poklonov in priznanj, saj jim primanjkuje velikodušnosti, dobrosrčnosti in iskrenosti.

Subjektova petletna hči ga s svojo razočaranostjo nad svetom “prizemlji” v smeri “zelenega” angažmaja. Otroci so skratka tisti, ki nas s svojim čistim pogledom opozarjajo na tisto najpomembnejše in nam razkrivajo, v kateri smeri bi morali delovati. Govorec pesmi nakaže tudi razlike med generacijami: najmlajša generacija vidi celoto sveta v luči negotovosti, ki je starejše še niso poznale. Svet se torej preobraža in premetava v nepredvidljivih premikih. Nič čudnega, da si želi subjekt od njega občasno odpočiti, tako da pogled obrača k plodnim prekmurskim ravniciam z mitskimi Murinimi meglicami in s pesmimi, ki se oglašajo iz davnin in počasi zamirajo. Lirski govorec je razpet med urbanim in podeželskim svetom oziroma vsem, kar prvi in drugi predstavljata: vleče ga tja, kjer so (bili) smeh, jok, polnokrvna emocija in stik z zemljo še mogoči. Ker misel na rojstno pokrajino avtorja tako osrečuje, ni nič nenavadnega, da se vanjo vrača in jo obuja tudi z občasno uporabo narečja.

V svoje pesmi rad skupaj z različnimi ljudmi povabi pogovorni jezik in v zbirko tako prodre raznoliko besedno gradivo, denimo tudi kletvica, namenjena gliserju, ki “razčeplizne” mirno morje. Svet *Pojezij* je svet ljudi: v prvi vrsti subjektove družine ter seveda glasbenikov in zvestega občinstva. V zbirki beremo tudi citate iz kratkih korespondenc s subjektivimi slavnejšimi znanci, s telefonske tajnice prepisano sporočilo v srbohrvaščini in primerke jezikovne inventivnosti makedonskega slaščičarja. Politiki, ki jim ni mar za umetnost, a se radi kažejo v prvih vrstah na gledaliških premierah, pri Kreslinu seveda ne najdejo milosti.

Vprašanje, ki se zastavlja, je, ali so vsi podoživljani spominski drobci, ki jih nizajo pesmi, enako in dovolj pomenljivi za bralca, ali služijo predvsem avtorju kot nekakšno ogledalo. Ovekovéčanje doživetij priljubljene-ga glasbenika je v obliki anekdot vpeto v zbirko kot kratka avtobiografija, ki bi zanimala posebno Kreslinove občudovalce. Za posebej uspele pesmi pa lahko označimo tiste, ki skoz včasih na videz povsem osebne zgodbe učinkovito vrstijo argumente proti ksenofobiji in s primeri pozitivne interakcije govorijo v prid prijateljske povezanosti celo med neznanci. V tem kontekstu moramo verjetno brati tudi vse obilno nanašanje na “mednarodni prostor”, v katerega vstopa subjekt hkrati poklicno in zasebno.

Sicer pa je “program” *Pojezij* “šaljiv in resen” – Kreslin pesnik je duhovit, ironično distanciran, razborit, modrujoč, ljubeče predan in nostalgichen. Zna

se celo pošaliti iz samega sebe, denimo iz intimnega razpoloženja, ki naj bi prepredalo izdelke njegove glasbene kariere kot njegova prepoznavna znamka. Kot pesnik obvlada raznolike registre in sproščeno prehaja iz enega v drugega. Ob prozaični dikciji najdemo skoke v liricizem, ki so v glavnem vezani na uglasbenost. Morda bi lahko zbirki v tem smislu očitali pomanjkanje enotnosti, vendar besedila skladb najdejo svoje mesto v njej kot drugi obraz Kreslinovih pesniških teženj in aspiracij.

Če lahko enega najslavnejših slovenskih Prekmurcev označimo za nepretencioznega pesnika, ki preseneti s svojo gibčno mnogostranostjo, pa je zbirka *Pojezije* kljub temu kakovostno nekoliko neuravnotežena. Kljub temu lahko trdimo, da medij literature Kreslinu omogoča, da izlušči tudi svojo bolj družbenokritično stran in brez dlake na jeziku spregovori proti zaslužjenosti z večinskimi standardi, namenjenimi izkoreniniti vsakršno drugačnost. Tako nazadnje ugotovimo, da se *Pojezije* pogosto *jezijo* in da znajo to početi na način, ki pritegne in angažira.

Jasna Vombek



Andrej Morović: *In si tu.*

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

Romanopisec, kratkozagodbar, cineast, reportažni novinar, aktivist, fotograf, popotnik in najbrž še kaj Andrej Morović se s knjigo *In si tu* pogreza še globlje v saharsko puščavo, kot je to počel pred dvema letoma v popotniških *Okoliščinah*. Avtor zbirk kratkih zgodb *Prosti tek*, *Padalci*, *Potapljači*, popotpisno-angažirane proze *Tisoč in ena moč* in romanov *Bomba la petrolija*, *Tekavec*, *Vladarka*, *Seks*, *Ljubezen in to* ter *Progres* znova potuje po Zahodni Sahari s tovarnjakom. Slednji tokrat, se mi zdi, ni več štiri desetletja star land lover, ljubkovalno Bajrami, eden glavnih stranskih likov v *Okoliščinah*. Potem ko si je po uvodni ameriški zgodbi in postaji na Jadranu v kleti gospoda Batagelja iz Vrtovina pri Ajdovščini pocrtljal notranje organe, se je odpravil na pot, kot že večkrat poprej, z namenom "zapuščanja plastične embalaže, ki nas obdaja". Razlogov brezkončnega potovanja po prostranih, svobodo in grozo zbujajočih sipinah, ne razmišljajoč, ali mu bo morda najdeni vodnjak odmaknil vse bolj približujočo se misel na smrt, je najbrž več, najsi bodo še tako neulovljivi, neubedljivi ali bizarni. Privlačnost eksotičnega, skrivnostnega, temačnega, ki se v peščenem oceanu razliva v nerazpoznavne razsežnosti, je neubranljiva, a za njo vselej obstajajo tudi drugi, intimnejši vzvodi. Ki so lahko jasno zaznavni ali tudi ne.

Smisel – če se med branjem in ob koncu knjige bralec še sprašuje po smislu tovrstnega potovanja in če je ta v svoji jasni obliki sploh obstajal tudi za avtorja – se je najbrž izgubil nekje med potjo samo, podobno kot se je prvotna bralčeva naravnost med njegovo bralsko potjo preklapila na druge tirnice. Ne opirajoč se na rahlo prežvečeno, a še zmeraj delujočo in resnici na ljubo tudi v tem primeru aktualno sintagmo o pomembnosti poti in ne njenega konca, je avtor ves čas potovanja – in pripovedovanja – še kako tu. Sam s seboj, s svojo vse težjo psihološko prtljago, ki je v neskončni peščeni pokrajini ne le nima kam skriti, ampak jo posamezni detajli nepredvidljivih zunanjih dogodkov tu in tam nujno oživijo.

Avtorjeve miselne in čustvene obsesije občasno prekine – ali podžge – bolj ali manj naključno srečanje s sorodno popotniško dušo, ki v puščavi išče bodisi smisel bodisi možnost preživetja (in se pri tem bolj in bolj zaveda, da je, globlje ko rine vanjo, to vse bolj eno in isto). Četudi avtor podobno kot v svojih prejšnjih delih še vedno “žejno vpija impresije, obraze, geste ljudi, ki jih ne bo nikoli spoznal, slike, vonje, zvoke”, kot je zapisal v *Tisoč in eni moči*, se takšna srečanja v *In si tu* vse bolj kažejo kot predah v gosti in neprizanesljivi samorefleksiji. In naznanjajo, da bi bila žeja v labirintnih sipinah enako grozeča tudi brez njih.

Metafora labirinta ob branju Morovićevih puščavskih vijug ni naključna. Na subtilen in skoraj že perverzen način namreč ponazarja – kako paradoksalno – stanje sodobnega (zahodnega) sveta. Avtorjeva pisava bralca opominja, da po izginotju edine in vrhovne Resnice obstoj subjektivnih resnic, od katerih je vsaka prava in vsaka napačna, ne zadošča več. In da človek v svetu, ki je izgubil smisel in v katerem je prisiljen, da ga sam osmišlja, še bolj trmasto išče pomene in kontekst smisla. Ne zato, ker bi mu bilo vseč mazohistično zaletavanje z glavo v zid, ampak zato, ker se do česa bolj oprijemljivega za zdaj še ni dokopal. Zato še vedno tava v svetu brezkončne interpretabilnosti lastnega bivanja, iskanja bolj ali manj smiselnih povezav v njem, in se pri tem svojega blodnega početja jasno zaveda. Zdi se, da mu niti drža Ecovega Viljema iz Baskervilla (“Meni je največja radost, če lahko razpletam lepo in zamotano štreto. In morda je zato tako, ker mi je v trenutku, ko kot filozof dvomim, da obstaja kak red stvari na svetu, v tolažbo, da lahko odkrijem, če že ne reda, pa vsaj vrsto povezav v majhnih delcih zadev tega sveta.”) ne zadošča več. Ali pač? In če samostanska knjižnica v *Imenu rože* metaforično ponazarja maniristični labirint z mnogo vhodi in izhodi ter z eno samo pravo potjo, tega za Morovičevo labirintno strukturo romana *In si tu* ni več mogoče trditi. Bolj ko se namreč bralec pogreza vanjo, bolj se mu dozdeva, da v njem ni več tiste ene, skrite, a vendarle obstoječe poti, ki bi osmišljala. Namesto nje obstaja množica med seboj prepletajočih se poti, ki slikajo podobo sodobnega sveta brez negibnega središča in vseobsegajoče Resnice. V metafori labirinta gre za mrežo-rizom, ki se še vedno kaže kot (edini) temeljni civilizacijski model sodobne dobe. Rizomatski labirint kot brezsrediščna struktura, brez obrobja ali izhoda, iz katerega ni mogoče pobegniti in katerega “središče” se pokaže v trenutku, ko ujetega v njem čaka smrt. To krizno razsrediščenost subjektivističnega smisla je nazorno opisal Niko Grafenauer, ko je označil labirint kot “ontološko matrico”, ki vsebuje “večno smiselno nedopolnjenost bitja (...) in ne omogoča subjektivistične identitete smisla in resnice biti. Človeku ne ponuja nikakršnega trdnega temelja, marveč ga, prav

nasprotno, zvablja v nerazvidnost, negotovost, neznano. V njem ni nobene Ariadnine niti, eksistenca visi v smiselno nezapolnjeno brezdanjost. (...) Središče labirinta je tam, kjer ga (človeka, op. J. V.) čaka smrt.” In Morovičeva pot po puščavi je eksemplaričen primer poti, ki je “grobница in iniciacijski prostor, v katerem je človek izročen erotično-tanatalnemu doživljanju smrti in temeljne resnice bivanja, ki je nič, hkrati pa se bori za življenje s smiselnimi cilji, iz katerih je v resnici sestavljen njegov blodnjak. Temeljno eksistencialno stanje v tem infernalnem dogajanju je torej boj za življenje, hkrati s tem pa seveda tudi smrtna tesnoba in groza.” In slednja v romanu počasi gomazi do svojega vrhunca, od koder bi se po opisani strukturi morala končati v samorealizaciji. A ker je *In si tu* še zmeraj prej potopis kot “lepa literatura”, ki bi sledila zunanji ideji, in ker je Morović raje kot romantični misli zavezan življenju, je s svojim *salto mortale* oznanil, da obstaja še druga možnost.

Rastoča eksistencialna tesnoba se kaže tudi v značilni morovičevski nagrbančenosti besed, divjem plahutanju podob in misli (ki jo kazijo neredki in resnici na ljubo preživeli hrvatizmi), rastoči (samo)destruktivnosti in vse bolj razkrivajočem se (ponovnem) spoznanju, da se lastna senca neusmiljeno zarisuje tudi na vročem puščavskem pesku. Četudi se zdi, da mehka rjavkasta – in v različnih delih dneva očarljivo barvno spreminjajoča se – podlaga v primerjavi s prejšnjimi avtorjevimi deli deloma vpija tisto gosto, razbohoteno in divjo pisavo, in četudi je bila ena izmed avtorjevih želja pri pisanju te knjige, kot je povedal, “zapustiti ječo lastnega sloga”, tej ječi le ni popolnoma ubežal. Kot ob koncu potovanja – in koncu knjige – kljub vnovič neprizanesljivemu avtoportretu na ozadju privida lastnega minevanja ni ubežal sebi.

Naslov dela razen poudarjenega tukaj in zdaj evocira v latinski različici zahodnemu svetu povsem nesprejemljivo, obsojajoče, že kar samomorilsko početje, ki pa je še kako lastno smiselno nezapolnjeni brezdanjosti bivanja v puščavi. *In situ* kot v brezdeltu, v počivanju, venenju, prhnenju, hiranju. Tam, kjer se čas ustavi, da se lahko pokaže razpoka, ki razločuje resničnost od videza in kliče po oni, vselej iskani “višji resničnosti”. Tisti, ki nam je, kot je v enem od svojih esejev zapisal Tomo Virk, dana zgolj v svoji pesniški podobi, zaradi česar žeje razuma ne more potešiti in odgovora na vprašanje, ali je to tista prava, končna resničnost, ne more dati. Ker je tudi “višja resničnost (morda res) samo privid, sanje, toda prav te sanje nam pomagajo, da prenesemo vse trpljenje in (to) nepremostljivo razpoko sveta.” Zato se tudi potovanja, literarna ali geografska, nikoli ne končajo. Ne glede na to, ali se slednja dogajajo v obliki upornišva družbenih marginalcev, živega ščita v Sadamovem Iraku tik pred napadom nanj, ali v brezkončni puščavski osami.

Valerija Peternel



Anton Podbevšek: *Moje ekstaze skulptura*.

Ljubljana – Novo mesto: Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, Založba Goga, 2008.

Pri založbi Goga je z letnico 2008 izšel izbor relevantnega poetskega opusa širši slovenski javnosti malo znanega “novomeškega pomladnika”, ki ga je uredil in komentiral dr. Marijan Dovič. *Moje ekstaze skulptura* je skrbno dodelan in pobrušen spomenik unikumu našega literarnega prostora, pesniku zgodovinske avantgarde in umetniškemu aktivistu, Antonu Podbevšku.

Od prvih poskusov objavljanja v revijalnem tisku dalje so njegovo delo spremljale nasprotujoče si sodbe: razglašali so ga analfabeta in diletanta, celo plagiatorja, a je bil hkrati karizmatični vodja nove radikalne generacije, ki je razburkala slovensko literarno gladino in jo morda za hip soočila s sočasnimi evropskimi strujami. Gizdalinske obleke, gladki kratki črni lasje, revolver za pasom in njegovo ekscesivno nastopaško vedenje, okoli katerega se je nabralo toliko zgodb in biografskih sedimentov – vse to je bilo v tedanjem času sprejeto z mešanico fascinacije in nelagodja, poveličevanja in ogorčenja, apologije in posmeha.

Naslov – *Moje ekstaze skulptura* – je knjigi dal verz iz zgodnjih, nikdar poprej objavljenih pesmi *Žolta pisma*, ki so nastale okoli leta 1914, ko je bilo pesniku “pobesnelih plešočių” 16 let. Z opuščanjem predlogov in veznikov, z navidez naključno posejanimi vejicami, z anarhično stopično strukturo, nenavadnimi besednimi zvezami in motivno-tematskimi zasuki, sanjsko fantastično preoblikovanim subjektivnim pogledom in eksplozivno hiperbolo med nas stopa literarni proizvajalec, ki se je odlomil od uveljavljenega tradicionalnega pesniškega izrekanja. Lirski subjekt se je smelo postavil v sredo kaosa kot borec za novo visoko pesem, kot kozmični anarhist. S (pesniško) svobodo, ki si jo je jemal, je prišla tudi egocentričnost (“Kako neznatne v primeri z mojimi, so se mi zazdele svetovne simfonije!”), prišla je obsedenost s stvariteljstvom (“Presilno je v meni brezmejno sovraštvo do vsega neobstoječega in prevelika neskončna

blaznost ustvarjati, o, ustvarjati iz nič!"), prišla je arogantnost ("Kot naročnik Ljublj. Zvona vam svetujem, da če ne morete z vsemi vašimi cenjanimi sotrudniki spraviti Vaš list na niveau resnega literarnega lista, da prenehate z vašim detinjsko otroškim listom enkrat za vselej!"). "Korakanje na skrajne zemeljske tečaje" je odvrčalo kompromise, avtoriteta je pregnala moč argumenta. Eksotu Podbevšku ni uspel trdneje povezati svoje umetniške generacije, nikoli ni postal njen programski vodja ali teoretik nove pesniške šole. A morda to še najbolj ustreza neulovljivemu divjaškemu utripanju avantgarde: kot poudarja Dović, je kanonizacija, postavljanje kipov zastavonošam avantgarde *contradictio in adiecto* – ko se avantgarda uveljavi, izgubi svoje prevratniško bistvo.

Tudi danes Podbevšek pri bralcu, ki je vsaj mimobežno seznanjen z njegovo protislovno življenjsko in pesniško potjo, ne vzbuja nič manj nelagodja in čudí. Večji del njegovega opusa je nastal pred letom 1920 (do pesnikovega 22. leta!), v mladeniških letih ga je zaznamovala pekleča izkušnja bojev soške fronte. Sledilo je zavzetje prestolnice in t. i. doba socializacije poezije z objavami v literarnih revijah in z izidom pesniške zbirke v samozaložbi (*Človek z bombami*, 1925), hkrati pa je dvajseta leta preteklega stoletja zaznamoval nebroj kontroverznih literarnih in paraliterarnih akcij, ki poprej niso bile pri ljubljanskem občinstvu ne videne ne slišane. Jezno zavračanje zatohlega pasatizma ter pesnikova demonična energija, pregreta z ničejanskim vitalizmom in samoto moči, sta postopoma od "bolnega", "blaznega" Podbevška odvrnila vse njegove epigone in zaveznike. Dokončno je *pobesneli derviš* umolknil konec dvajsetih let. Kasneje, v petdesetih, je nastalo še nekaj pesniških zapisov in temeljitih popravkov mladostne poezije, ki pomenijo odmik, celo zasuk v depoetizacijo jezika in razgradnjo (vse)mogočnega lirskega subjekta. V zbirki, ki vključuje tudi nekaj kasnejših popravkov, bo bralec lahko spremljal intrigantne posege zrelega moža v svoje mladostne vrtoglave pisarije: kot da bi jih želel nevtralizirati in prizemljiti. Poezija, ki je nekoč želela spreminjati svet in je učinkovala kot kakšna nacionalna šokterapija, želi tedaj spremeniti sama sebe, se razrešiti divje demoničnosti, stopiti bralcu in njegovemu razumevanju naproti.

Če sodobniki Podbevška niso razumeli, ga lahko razumemo danes? Zanimanje za (slovensko) zgodovinsko avantgardo je oživel po drugi svetovni vojni, svoj epilog pa v obliki odkrivanja in objavljanja materiala iz zapuščin, znanstvenih študij in kritičnih perspektiv dobiva še dandanes. *Moje skulpture ekstaza* je tako odličen uvod v umevanje pesniškega osamelca, ki je razvezal okorelo preskriptivno poetiko in storil, da so se stihii prelili v stihijo. "Električna žoga", ki se odbija od modrijanov, pa bi mogla tudi danes za sabo pustiti opustošenje in "godbo v valovih" (pojem se je kot ustaljena besedna zveza uveljavil za ironično referenco na

Podbevškovo poezijo). Pesnikov nikoli zares pojasnjeni ustvarjalni molk pa bralcu vseskozi vsiljuje tudi vprašanje o koncu poezije: kam le vodi pot skozi gozd navzkrižij in iracionalnega podrastja te in drugih avantgard?

Knjiga pelje bralca skozi smiselno zaokrožene sklope: najprej so tu prepisi neobjavljenih mladostnih pesmi, ki jih spremljajo rokopisni faksimili. Posnetki orumenelih strani spremljajo tudi prepise nenatisnjenih rokopisov in tipkopisov iz Podbevškove zapuščine. V tretjem delu beremo manj znane revijalno objavljene mladostne pesmi, nato še zbirko *Človek z bombami*. Na dnu strani v drobnih črkah vselej najdemo opombe, ki bralca obveščajo o zagatah prepisa, o pesnikovih korekturah, o prvih objavah, navajajo čas nastanka, recepcijo pri urednikih revij in drugih bralcih ali kako drugo okoliščino socializacije pesmi.

Zasnova zbirke, ki vsebuje tako faksimile in njihove prepise kot tudi spremljajoče tekstno-kritiške opombe, je verjetno vsaj toliko protislovna, kot je bil pesnik, ki mu je posvečena. Težišče je sicer preneseno na pesniški opus, a se bralec ne more zlahka odvrniti od branja opomb, ki so vabljivo podstavljene tekstom. V njih se tke literarno-sociološka in kulturno-zgodovinska mreža, ki bi lahko pomagala ujeti duha kozmičnega anarhista, čudaškega človeka z bombami, prelomljevalca pesniških in družbenih konvencij. A vendar so niti mikrozgodovinskega diskurza le niti, med katerimi zevajo luknje – te bo mogel in moral bralec zakrpati le z branjem Podbevškovih pesmi in sam občutiti nelagodje sodbe o začetniku slovenske zgodovinske avantgarde, pesniku titanu, ki ga je s prestola vrglo nerazumevanje sodobnikov. Opsupljiv svet raztrganih protislovij in akrobatskih potez peresa pesnika avantgardista tako nagovarja tiste, ki radi zasledujejo pesmi po njihovih okolištinah kot tudi bralce avanturiste, ki se ne pustijo privezovati opombam in (morebitnim) vodilom k interpretaciji.

Znanstvenokritično izdajo pesniškega opusa dopolnjujeta še fluidna in mikavno zagonetna Dovičeva monografska študija *Mož z bombami: Anton Podbevšek in slovenska zgodovinska avantgarda* (2009) ter spletna izdaja Podbevškovih zbranih pesmi, v kateri so zajete vse danes znane pesmi in njihove različice, osnutki in popravki s komentarji. Opus “carja mavričnih kač”, “bolnega kraljeviča” in “izumitelja na zemlji” je tako slovenski javnosti končno v celoti dostopen, vse tri izdaje pa je moč brati tudi kot poklon pesniku, ki je tako slavohlepno širil “krič”, da “akrobate potrebujemo in ne slabiče!”. Obširna predstavitev problematike literarnega zgodovinopisja in trenj med polmitološko hvalo ter obrekljivimi diskreditacijami, ki jih je (bil) pesnik deležen, vabi bralca, da sam zase presodi čudaško življenjsko in poetološko zgodbo tega literarnega posebnega slovenskega prostora.

Mlada Sodobnost



Majda Koren



Moj vodovodar rad posluša pravljice

Ker jih tako rad posluša, mu jih berem ali pripovedujem, kadar ima opravke pri nas doma.

Ko spravi v red vse pipe in odtočne cevi, se s solzami v očeh poslovi od mene in nikoli mi svojih storitev ne zaračuna kakor koli drugače – pripovedovanje pravljič se mu zdi čisto ustrezno plačilo!

Žal je to navadna izmišljotina in vodovodar zaračuna popravilo po veljavni tarifi in še nekaj evrov za kilometrino.

In kje naj jaz poiščem veljavno tarifo za svoje delo? Za pravljice, za kratke scenarije, za učno gradivo, ki ga je, če bi ga merili po avtorskih polah ali številu znakov, bore malo, vloženega dela pa presneto veliko – ker hočem stvar dobro opraviti.

Veljavna tarifa za pisateljska dela torej. Ne obstaja oziroma jih obstaja kar nekaj: pri vsaki založbi drugačna, pri vsaki reviji drugačna, za vsakega avtorja drugačna.

Se strinjam, da so nekateri avtorji dražji, ker so bolj kakovostni ali tako priljubljeni, da jih hočejo vsi brati.

Oni dan se mi je kar milo storilo, ker se mi je urednica na radiu opravičevala zaradi silno nizkih honorarjev v njihovi hiši. Ampak to je bilo na meji fantastike, skoraj tako kot izmišljaja o vodovodarju, ki rad posluša pravljice. Takih urednikov, ki bi jim bilo nerodno, je prav malo.

Sicer je resnica precej drugačna: marsikateri urednik ti pod nos pomoli pogodbo, v kateri črno na belem piše, da za ne prav veliko vsoto denarja prodajaš založbi vse avtorske pravice za vse večne čase. Za cel svet in celo osončje. In jim podariš še ledvico. Iz hvaležnosti, ker ti bodo objavili knjigo.

Halo? Zakaj že?

Ah, seveda. Ker imam rada otroke in ker tako ali tako pišem *iz veselja*.

Drži prvo in drugo. Res imam rada otroke (v razumnih mejah) in res pišem *iz veselja* (no, ja, raje čekam s prijatelji na klopci pod lipo).

Ampak ... tudi pek peče slastne žemlje, ker to rad počne, pa nam to vendar zaračuna!

Tudi pediater ima rad otroke, jih ne zdravi zastonj. Je pa res čuden! In sploh, kaj naj šele rečem za učitelje? Kaj nimajo radi otrok? Celo *denar* zahtevajo za poučevanje! Res, grozota in izumiranje vseh vrednot!

Zato pa se založbe tako rekoč brezplačno, prostovoljno trudijo za narodov duhovni in kulturni blagor in ponujajo poceni [sarkastičen smeh] knjige!

Bilo bi krivično, če bi vse metala v isti koš! Nekatere so bolj, druge manj poštene. Nekatere bolj, druge manj skrbijo za *svoje* avtorje.

Pri vsem tem je zabavno to, da vsi, ki pišemo, približno vemo, katera založba redno plačuje, s katero se je treba pogajati in katere so tiste, ki te enostavno postavijo na stranski tir in *pozabijo* plačati honorar.

Sama imam dobre in slabe izkušnje z založbami in uredniki. Če ne drugega, sem se zaradi slabih izkušenj naučila pogajati kot branjevka na trgu. Včasih me je sram, da to počnem, ko pridejo denarci na bančni račun, pa nič več.

Sicer še nisem čisto prava branjevka, ker se za denarne zneske niti ne pogajam. Pogajam se predvsem za to, da prenašam na založbo le pravice za knjižno izdajo in za obdobje, recimo, petih let. Ne pa kar za vse počez in za vse večne čase!

Včasih enostavno prečrtam cele člene pogodb, ki govorijo o tem, kje vse naj bi se moje besedilo pojavljalo.

Založnik mi brez zadržkov izplača honorar in niti z očmi ne trene ob pogledu na prečrtane dele pogodbe.

Ob tem me začena skrbeti, da sem slaba pogajalka, da bi očitno lahko iztržila več, če bi se znala prav obrniti!

Po tej logiki bi bilo najbolje najeti agenta, ki bi skrbel za pogodbe in si izmišljal, kako bi se še dalo ukaniti založbo.

Bolj smiselno (in ceneje) bi bilo, če bi bila pravila med založbami in avtorji jasno postavljena.

V tej smeri se trudi Javna agencija za knjigo (JAK). Tako ima avtor, katerega delo finančno podpre JAK, zagotovljen spodoben honorar. Agencija namreč nadzoruje, kako in zakaj založba porabi denar za subvencijo. Ker se je menda dogajalo, da je založba prejela subvencijo za določeno knjigo, pobrala denar in milostno nekaj malega plačala še avtorju.

Torej, spodoben honorar za zdaj le ob podpori JAK-a ali ob izjemnih trgovsko-finančno-mešetarstkih sposobnostih.

Škoda, da jih nimam.

Tudi založniki se trudijo preživeti. Skušajo prodati čim več knjig, zagotoviti plače za zaposlene, plačati telefon, vodo in elektriko.

In to slednje, dragi založniki, moramo plačati tudi avtorji: telefon, elektriko in vodo. In vodovodarja! Ker hoče denar na roko in nobenih pravljič o lepem življenju nekoč in za devetimi gorami!

Katja Klopčič



Svetlana Makarovič: *Mi, kosovirji.*

Ilustracije Suzi Bricelj. Dob: Založba Miš, 2009.

“Kosovirjev ni, kosovirje so si izmislili neki norci pred davnimi, davnimi časi,” zagrmí Strašnik v zvočni pravljici *Coprnica Zofka*. Nad “norci”, v katerih domišljiji vznikajo takšna bitja, kot so kosovirji, smo bralci navdušeni. In s kosovirji se v slovenski mladinski književnosti lahko meri le malokatero (če sploh katero) domišljjsko bitje. Ko so jih bralci leta 1974 prvič spoznali v knjigi *Kosovirja na leteči žlici*, so prevzeli otroke in odrasle. Leto dni pozneje je sledila *Kam pa kam, kosovirja?* Očaranost do danes ni popustila in zdaj je pred nami tretja knjiga, *Mi, kosovirji*. Priljubljenost črnodlakih živalic z dolgim, košatim repom in šestnajstimi ostrimi zobki, ki se sicer delijo na radovedne in neradovedne, potrjuje tudi dejstvo, da je doslej ta mala črna kosmata bitjeca upodobili že štirje vrhunski ilustratorji: Lidija Osterc, Matjaž Schmidt, Gorazd Vahen, in Suzi Bricelj. Kosovirji, ki jim je pojavnost vdihnil čopič zadnje, so še najbolj ljubko živalčkasti in prav zaradi tega najbolj prisrčni. Poleg tega je ilustratorka mojstrsko upodobila različne izraze na njihovih obrazih, kar zaradi poraščenosti ni bila najlažja naloga. Njihove žlice so videti, kot da bi bile lesene, ročaji prehajajo v zeleno in zdi se, da iz njih rastejo vejice, na katerih zorijo paradižniki. Izpeljava je prijetna za oko, nerodno je le, da so kosovirske žlice v resnici železne (žlica starega Ghula obrasla z mahom, vendar *rjasta*, Glal Glili zagrozi, da ji bo, če bo jokala, še žlica zrjavela). Manj posrečena je tudi upodobitev štramfeljnev, vendar lahko slednje vsaj deloma pripišemo tudi skopemu opisu teh skrivnostnih bitij.

Svetlana Makarovič svoje kosovirje (*Cosovirius ferus ululans*) izjemno dobro pozna, človek bi skoraj verjel, da je z njimi “v daljnem sorodstvu”, kot je nekoč zapisala. Bitjeca so namreč značajske zvesta samim sebi, in to v vseh treh delih, zaznamujejo jih svobodnost in divjost, ljubkost in neukrotljivost, tiha ranljivost in občutljivost, zvestoba in pogum ter seveda neizmerna radovednost. (Ta morda na stara leta malce upeša, če bi sklepali

po Ghulu; da bi bil ta neradovedne sorte je kljub njegovemu navdušenju nad spanjem kaj malo verjetno. Stari kosovir je v svoji dosledni zaspani godrnjavosti in sitnosti silno posrečen lik.) Kosovirji ne marajo poslavljanja, Glal ga preprosto “ne prenese”, vendar tega tudi druga bitjeca, ki naseljujejo omenjene tri knjige, resnično ne marajo: Vohljaček (*Kosovirja na leteči žlici*) pravi, da je “slovo pri poslavljanju najbolj zoprna stvar”, a očitno to velja tudi za ptice, štramfeljne, za muce ... Kosovirji radi prepevajo in prav čudovito svobodo je čutiti v pesmicah, ki zvenijo, kot bi si jih male dolgodlake živalce sproti izmišljale samo za nas. Tudi tokratne pesmice so po kosovirsko navihane, medtem ko sta dve prav presunljivi.

V knjigi *Kosovirja na leteči žlici* smo spremljali dogodivščine Glala in Glili in šele na koncu knjige *Kam pa kam kosovirja?* sta nerazdružljiva prijatelja srečala Galila ter se z njim vrnila domov – šele takrat smo bralci ob kratkem vpogledu, ki se nam je odprl v Kosovirijo, lahko prvič “ugledali” več kosovirčkov, a le za hip. V obeh je bilo nanizano sosledje zgodb, med katerimi so nekatere sicer bile neposredno povezane, a večinoma je šlo za samostojne, dogodkovno močne enote. V *Mi, kosovirji* je pred nami bolj zaokrožena celota – eno samo razigrano kosovirsko raziskovalno potovanje, z vnaprej znanim ciljem. Zgodbo uokvirja pogovor s starim Ghulom: ker vsakega kosovirja skorajda razžene od radovednosti, če ne ve, kdo ali kaj se skriva za nekim imenom, omemba štramfeljnov Glala in Glili požene naravnost na pot, pridruži se jima še majcena, in jezljiva, kosovirčica Gi.

Uokvirjenost pripovedi daje strukturi knjige večjo trdnost, zanimivo pa je, da spoznavanje štramfeljnov, za katero je bilo nekako napovedano, da bo osrednji dogodek tega popotovanja, saj je bila njihova omemba sprožilni moment in njihovo odkritje cilj potovanja, zdrsne v ozadje. Kmalu po odhodu se zdi, kot da so kosovirji pozabili namen svojega potovanja, saj Visokih mahov in štramfeljnov niti ne omenjajo, a usoda jih žene natančno v pravo smer in kar naenkrat se znajdejo tam. O štramfeljnih pravzaprav ne izvemo kaj dosti, le da so radovedni, a ne marajo, da kdo “diha vanje”, imajo velike uhlje ter dolge prste, nosove in repe, poleg tega imajo očitno prav posebne sposobnosti, saj ozdravijo Mrvico, dekletce, bolno od žalosti. Kosovirski radovednosti je zadoščeno, vendar brez podrobnejšega spoznavanja teh bitjec, kar je škoda, saj ostane *naša* radovednost nepotešena.

Najmočnejši čustveni naboj nosi vložena zgodba, pripoved o tem, kaj se je zgodilo Mrvici, in najgloblji možni hlad začutimo z njo ob izdajstvu, ki ga doživi. Za fizično rešitev poskrbijo ptice in kosovirji, za odrešitev od žalosti pa štramfeljni (“Ni več kamna v prsih, minil je urok, / zdaj glavo

pokonci, človeški otrok, / ne glej več nazaj, ne glej več nazaj, / živeti je treba tukaj in zdaj!”). Mrvičini zgodbi je dodan nekakšen epilog (po ozdravitvi zaigra na violino in pozneje jo kosovirji iz svojih žlic opazijo, kako z velikim uspehom nastopa pred množico), ki pa deluje nekoliko odvečno. Naj omenim še drugi primer preohlapne motivacije in izpeljave. Na ledeni plošči Glal, Glili in Gi padejo v ledeni gobec, na dnu tega srečajo puhaste muce, nato jih zračni vrtinec dvigne visoko pod strop in kar naenkrat se znajdejo sredi ogromnega travnika. “Se zdi komu to čudno? No, saj najbrž tudi je. Ampak na svetu je veliko še bolj čudnih stvari,” odločno sklene pisateljica.

Toda kosovir je “pametna žival”. In k temu sodi tudi sprejemanje dogajanja, kot ti je namenjeno, saj resnična spoznanja včasih tičijo prav tam, kjer jih niti naključno ne pričakuješ. In čeprav v tokratni knjigi pogosto zazvenijo temnejši, bolj žalostni toni, rast bodečih než po tem, ko se hudobna Rora razleti od jeze, vendarle opozarja na to, “da vse hudo enkrat mine”, skozi vso knjigo pobliskuje tudi avtoričin smisel za humor. Kosovirji se domov vrnejo bogatejši za marsikatero izkušnjo in spoznanje. In drobci le-teh se bodo nedvomno zasadili tudi v mlade bralce, ne da bi ti to posebej opazili.

Knjiga bo razveselila tako tiste, ki kosovirjev še ne poznajo, kot njihove stare znance. Kosovirske dogodivščine vedno očarajo, že zaradi prisrčnosti in neposrednosti ljubkih živalic, predvsem pa zaradi pristne zvedavosti in veselja do življenja, ki kontrastira žalostnim spoznanjem in doživetjem. Če nekoliko parafraziramo avtorico, takšen je svet, če ga gledaš skozi kosovirske oči. In ta pogled marsikomu odpre oči in dušo.

Tilka Jamnik



Mate Dolenc: *Kraljičin lipicanec in druge zgodbe.*

Ljubljana: Mladika, 2009.

Mate Dolenc (rojen 1945), pisatelj, prevajalec in podvodni ribič, je poznan tako odraslim kot mladim bralcem; v Cobissu je danes najti okrog 250 zapisov z njegovim imenom, od tega je več kot 30 avtorskih knjig. Najprej je veljal za pisatelja urbanega sveta in mestne mladine, potem pa je začel, kot pravi sam, pisati "o ribičih in ribah in podvodnem svetu in o kmetih in vinogradnikih, o otokih in morju, pa v mnogih novelah o slovenskih vaseh in trgih in Gorjancih in Obali in Vipavski dolini in celo Afriki itd."

Za svoja dela je prejel vrsto nagrad: leta 1986 Levstikovo nagrado za delo *Morska dežela na železniški postaji*, leta 1989 Kajuhovo nagrado za mladinski roman *Strupena Brigita*, leta 1995 pa je za deli *Pes z Atlantide* in *Rum in šah* prejel nagrado Prešernovega sklada. Za mladinsko delo *Leteča ladja* je leta 2004 kot prvi dobil nagrado desetnica. Knjiga *Polnočna kukavica in druge zgodbe* (2008) je bila med petimi finalistkami za večernico 2009 in med desetimi nominirankami za desetnico 2010.

Podobne značilnosti in odlike kot zbirka zgodb *Polnočna kukavica* ima tudi zbirka *Kraljičin lipicanec in druge zgodbe*, ki je – prav tako kot prejšnja – z ilustracijami Adrijana Janežiča izšla v zbirki Trepetlika pri založbi Mladika. Zbirka prinaša 13 zgodb.

Vsaka zgodba je sklenjena enota; obenem se skozi prepletajo nekateri motivi, ki se ponavljajo, variirajo in poglobljajo tako domišljeno, da tudi vso zbirko doživimo kot celoto. Dolenc se nam v teh zgodbah ponovno potrdi kot spreten in žlahten pripovedovalec, kar bomo skušali pokazati s povzemanjem in citiranjem iz njegovih zgodb.

V vseh zgodbah so glavne književne osebe živali oziroma avtorjevo srečanje z njimi. Ne občuduje samo morja in njegovih prebivalcev, ampak spoštuje vso naravo, je občutljiv opazovalec, sam pravi, da razume govorico živali, tenkočutno opozarja na odnos ljudi do narave: čeprav nikakor ni vegetarijanec, ga stisne ob spoznanju, da ima svojega prijatelja

bikca na krožniku v obliki zrezkov (*Spiritistična seansa z Albertom*). Ošvrkne obnovo ministrove počitniške hiše, ki je povzročila izliv kurilnega olja v jezero. Da je videl jezersko deklico, nam pove predvsem zato, da bi nas opozoril, naj se v jezeru ne umivamo z milom (*Bohinjska jezerska deklica*). “Gledati kolone avtov na ljubljanski vpadnici ni dolgčas, tudi noben strah, ampak groza” (*Krokar na Večni poti*).

Avtor vztrajno opozarja na marsikatero nepravilnost sodobnega sveta, neumnost človeške družbe in nespametno ravnanje posameznikov. Vsega imamo preveč, celo kruh že mečemo v smeti (*Bohinjski medved*). V bifejih je videti trope dedcev, na cesti krdela podivjanih otrok, ljudje smo si med seboj kot volkovi. “Kaj pa, če to sploh niso bili volkovi? Če so bili ljudje? Saj so se obnašali čisto po človeško” (*Kaj nam pa morejo*). Prašičjo gripo so si izmislili ljudje, da bi prodali več zdravil (*Pujskova gripa*).

Vsi si želimo biti v medijih, slavni, prepoznavni. Pretiravamo in se napihujemo, ne le v ribiških in lovskih zgodbah. “Časopise je treba brati ‘cum grano solis’, to je s ščepcem soli, to je pameti.” Toda avtor doda: “Dolgoletna vojna lahko marsikaj spremeni v človeškem duhu, da se zateče k izmišljijam in vsaj malo uteče vsemu hudemu ...” (*Bohinjska jezerska deklica*).

V marsikateri zgodbi prepoznamo sodobno dogajanje v konkretni slovenski družbi. Morda je v tem najmočnejša prav zgodba *Kraljičin lipicanec*, v kateri si neka majhna kraljevina želi prepoznavnosti v širnem svetu in zato povabi na obisk kraljico velike dežele. Kraljica pade z iskrega lipicanca, o čemer pišejo pomembni časopisi po svetu. Avtor “dvorjanom” te dežele ne prizanese s kritiko in ironijo. Prav tako v zgodbi *Jastogi z vseh strani*, v kateri na dnu morja sreča dva jastoga: tisti s piranske strani govori slovensko, oni s savudrijske pa hrvaško. Takole trdita: “Midva sva enaka, samo zakoni so drugačni.”

Obenem je Dolenc toleranten oziroma skozi zgodbe pokaže, da je vse pravzaprav zelo relativno, tako v naravi kot v človeški družbi. Medtem ko se v zgodbi *Spiritistična seansa z Albertom* sprašuje o krutosti prehranjevanja z živalmi, pa v *Pujskovi gripi* sanja, da Pujsek joka, ker se ga vsi izogibajo, češ da prenaša prašičjo gripo. Kako naj mu živali pokažejo, da ga imajo rade; naj ga pojejo? Ko se je avtor zbudil, je stopil v gostilno, si privoščil svinjsko zarebrnico “in s tem dokazal, da prašiči nimajo nobene prašičje gripe in da si je to spet izmislil človek, tako kot vse slabe stvari na svetu”.

Avtor poziva k strpnosti: istospolni par Humboldtovih pingvinov v živalskem vrtu skrbi za mladiča. “Zmerom se najde kakšno zapuščeno jajce. In prav je, da nekdo poskrbi zanj, samo da ga ima rad.” Tudi zvečer v klubu mornarjev opazi istospolne nežnosti. (...) Na dobre in poštene

ljudi, “na take Božičke naletiš prav povsod po svetu, ker so povsod” (*Pingo in Frigo*).

Dolenc ne skriva, da rad potuje, in nam pojasni, kako je to pomembno: “Popoln zapečkar še nisem in domače planke je treba včasih preskočiti, sicer človek postane popolnoma zaplankan. Če ves čas strmiš samo v svoje domače planke, ki so navadno lesene, hitro zagledaš na njih s kredo napisan stavek ‘ti si osel’. Kajti samo osel nikoli nikamor ne gre in samo strmi v svoj otep slame in v svoje planke” (*Tiranozaver Rex*).

Na jezikovni ravni izstopa bogastvo metafor, poigravanje z jezikom; avtor bralca marsikaj mimogrede pouči, mu razloži manj znane besede ali pojme. “Lovka, ne od hobotnice, ampak od lovca” (*Prestolnični prašiči*). “Ukanc, to je na koncu Bohinja, “u koncu” (*Spiritistična seansa z Albertom*).

Značilni so medbesedilni namigi. Avtor se v sanjah znajde v Pujevem gozdu; zaradi prašičje gripe se vsi bojijo Pujska, tudi osliček Sivček, čeprav bi se njega lahko na podoben način bolj bali zaradi oslovskega kašlja (*Pujskova gripa*). V zgodbi z naslovom *Tiranozaver Rex* se avtor primerja s Krjavljem, ker sta “oba pila dolenjski cviček, če ni bilo vmes tudi nekaj šmarnice”. Namigi se prav tako dogajajo med njegovimi lastnimi zgodbami, bodisi iz drugih zbirk ali pa celo med temi iz zadnje.

Dolenc do svoje ustvarjalnosti zmore dosti refleksije, ki ni brez kančka ironije. Vsekakor se zaveda, da je plodovit pisatelj. V zgodbi *Spiritistična seansa z Albertom* se ponorčuje, da je napisal že veliko znanstvenih razprav o živalih za Kekca in za knjige, čeprav je iz mesta. Takole pa v zgodbi *Jastogi z vseh strani*: “... grem malo na morje, kamor sem včasih veliko hodil in na njem veliko doživel, kar sem opisal v svojih zbranih delih. Kajti vsak pisatelj ima svoja zbrana dela in jaz nisem izjema. [...] Tam, na dnu [morja], je čisto drug svet. Tam je pravljica in v pravljici lahko zdržim zelo dolgo. [...] A zdaj že govorim o milijonih let, to pa je preveč za eno malo, kratko pravljico!”

Praviloma avtorja med tkanjem zgodb zanese v intimo, v lastne spomine, v opazovanje starajoče se samopodobe, pa v prihodnost in večnost. V sklepni zgodbi *Moj tovariš Jadroslav* po nekaj letih spet pride na svoj ljubi otok Biševo. (Mimogrede: “Otoki so posejani po morju kot spomini po našem življenju.”) “Bili smo razposajena mlada družčina. Pozneje smo bili tam s svojimi otroki, ki so bili razposajeni namesto nas. Še pozneje niso prišli na otok niti naši otroci več ...” Na njem zdaj živi pet prebivalcev in dva osla. Osel je “tovar”, dober tovariš. Pisatelj hodi “po tistih stezicah, ki so včasih bile”, naleti na oslovsko čeljust in se spomni svojega prijatelja osla Jadroslava. Zave se, da nas pošljejo umret v bolnico, osle pa na Gatulo.

“Tako sva se spominjala, moj tovariš Jadroslav in jaz, dokler se ni sonce dotaknilo morja na obzorju, da je zacvrčalo. Kajti, kar je vroče, zacvrči, ko se dotakne vode.

Tako se je moj vroč spomin dotaknil mojih oči, da je zacvrčalo in so postale mokre. In slane kot morje.

Na mojem ljubem otoku.”

Podobno se Dolenčeva literatura dotakne bralcev in “zacvrči”. Vprašanje pa je, katerih bralcev se dotakne. Zbirko zgodb v knjižnicah uvrščamo med mladinsko literaturo, celo med otroško oziroma tisto, ki jo odrasli beremo otrokom. Tudi avtor se včasih obrne neposredno na mladega bralca. Toda po vsem povedanem je jasno, da so *Kraljičin lipicanec in druge zgodbe* zaradi mnogoplastnosti besedila in raznolikih motivov zanimive tudi za starejše, odrasle bralce. Njim so celo bolj dostopne, ker imajo več življenjskih in literarnih izkušenj. Prav takšne so ilustracije Adrijana Janežiča: zaradi barv blizu mlajšim bralcev, po izraznosti, ki že skoraj meji na karikaturu, pa najbrž bolj odraslim. Morda bi lahko pri tem kaj več naredila založba z bolj domišljeno opremo.

Poleg nekaj prizadevanja, da bi Dolenčeve kratke zgodbe prišle torej (tudi) do odraslih, bi si želeli samo še nekaj več uredniške pozornosti na jezikovni ravni: ponekod bi bilo treba besedilo malo izčistiti, nekateri izrazi se preveč pogosto ponavljajo (kar je zaslutiti že iz citatov v tem prispevku). Sicer pa so to v resnici imenitne *over-cross short stories*, angažirane in aktualne, obenem pa pogosto poetične in tako rekoč “za vse čase”. Vsekakor lahko zadovoljijo tako mlade kot odrasle bralce.

NATEČAJ ZA NAGRADO SLAVKA GRUMA 2011

Prešernovo gledališče Kranj kot organizator 41. tedna slovenske drame
objavlja razpis za

NAGRADO SLAVKA GRUMA za najboljše slovensko dramsko besedilo.

Za nagrado Slavka Gruma tekmujejo slovenska dramska besedila,
predložena strokovni žiriji v letu 2010, in na 40. tednu slovenske drame
nominirana besedila.

Rok za prijavo je 30. november 2010.

Žirija bo nagrado Slavka Gruma podelila enemu, dvema ali trem
besedilom v enakih delih.

Dramatiki naj pošljejo **tipkopolis besedila, na katerem ne sme biti
podatkov o avtorju, v šestih (6) zvezanih ali spetih izvodih** na naslov:
Prešernovo gledališče Kranj, Glavni trg 6, 4000 Kranj, z oznako "za
nagrado Slavka Gruma"
ter 1 (en) izvod na e-pošto pgk@pgk.si.

RAZPISNI POGOJI

Avtorji poslanih dramskih besedil morajo posebej, v zaprti kuverti,
obvezno predložiti tudi svoje osebne podatke: ime in priimek, naslov in
poštno ter telefonsko številko.

Isti avtor lahko na razpis prijavi samo dve dramski besedili. Dramsko
besedilo mora biti namenjeno gledališki uprizoritvi za odraslo občinstvo.

Avtorji lahko popravljeno ali spremenjeno različico dramskega
besedila, ki je že konkuriralo za nagrado Slavka Gruma, prijavijo na
razpis samo še enkrat.

S prijavo avtorji dovolijo organizatorju objavo imena in uporabo prijavljenega
besedila v sklopu prireditev Tedna slovenske drame in se v ta namen odrečejo
avtorskim pravicam.

