

UVODNIK

Boris Vežjak

Kultura in dinamit

3

POGOVOR

Matjaž Lunaček:

»Med obema spoloma v zavesti ni razlike.«

6

RAZPRAVE

Tanja Hladnik

Grumova kratka proza – med ekspresionizmom in drugimi
(ne)literarnimi vplivi

19

Igor Žunkovič

Neskončnost v Kosovelovi konstruktivistični poeziji

38

Jasna Potočnik Topler

Kaj družijo Louisa Adamiča in Normana Mailerja

56

BRANJE

Robert Perišič

Enkrat kasneje

85

Tomo Podstenšek

Čutim ga

91

V Škopnjekovem gnezdu

97

Petra Koršič

Identifikacijsko branje

106

Marko Golja

Zgodba o praznini, pleskanju in poljubu

111

KULTURNA DIAGNOZA
/FILM/DRUGI POGLED

Matic Majcen

Nevidna umetnost

121

/FILM

Ana Šturm

Dobrodošli v deželi žensk

125

/RAZSTAVA

Tanja Tolar

Črno-bela eleganca fotografskega mojstra

129

/KNJIGE

Matic Majcen

Metapsihološki spisi **132**

Robi Sabec

Žrtvovani pilot **136**

Robert Titan Felix

Posameznikova etična odgovornost do sveta **139**

SPOMIN

Franc Verovnik

Dr. Antonia Bernard (1942–2010) –
ambasadorka slovenstva v Franciji **142**

SUMMARY

147

Boris Vezjak

Kultura in dinamit

Evropska prestolnica kulture v Mariboru je te mesece dočakala težko pričakovani trenutek resnice. Tisti, ki so nam ga tudi obljubljali. Ne le zato, ker se je v letu 2012 v mestu ob Dravi, kamor so bila usmerjena ogromna pričakovanja, zvrstilo okoli 5000 dogodkov, pospremljenih s fanfarami o izjemni priložnosti, ki je prišla v majhno Slovenijo. In je dolgo več ne bo, kot so nam dejali. Ne, trenutek končne resnice se ne navezuje na ponujeno možnost in realnost naših sposobnosti, temveč na dve neizogibni okoliščini, ki smo ju smeli pričakovati ves čas: na kulturno zapuščino projekta ob izteku in njegove trajnostne učinke, nato pa še na končne finančne in preostale bilance projekta, ki bi morale pokazati na njegovo verodostojnost.

O trajnostnih učinkih je bilo povedano že skoraj vse: Maribor kot prestolnica kulture jih praktično ne bo imela. To smo ves čas strahoma slutili vsi in celo odgovorne osebe si niso upale obljubljati ničesar glede tega. Zdi se, da je bil v tem segmentu projekt vnaprej programirana polomija: izgrajen ni bil noben infrastrukturni objekt in niti uradni dokumenti nadaljevanja programov po koncu 2012 ga praktično niso predvideli. V nasprotju s hvalisavo retoriko napovedi in panegirično razpoloženimi mediji, ki smo se jih v dveh letih naposlušali *ad nauseam*, je realnost bistveno bolj kruta. Od obljubljenе renesanse duha in »eksplozije« kulture je ostalo bore malo: namesto nje se nam dogaja trajna implozija projekta in njegovih učinkov. Kulturno življenje je dan kasneje v mestu videti še bolj siromašno in poraženo, načela ga je tudi gospodarska kriza in številni ustvarjalci so zaradi nje še bolj na robu preživetja. Še manj se je uresničila napoved programskega direktorja, ki je na začetku pompozno obljubljal nič manj kot redefinicijo kulture. Povedano preprosteje: po projektu evropske prestolnice naj kultura več ne bi bila, kar je bila poprej. Doživela naj bi popolno preobrazbo. Toda celo finalna evalvacija Evropske komisije je pokazala, da ne bo imela posebnega vpliva na druge sektorje v mestu, da se kulturna infrastruktura nikakor ni izboljšala, kar velja za Maribor in obenem vsa partnerska mesta, ter da bodo dolgoročni učinki zelo skromni. Da bi mesto uspelo »redefinirati« kulturo, karkoli bi že to moralo pomeniti, je bila zgolj puhla igra besed za naivne.

Ob odsotnih trajnostnih učinkih je tu še en trenutek resnice: finančna revizija. Medijsko napihovanje in hvalisanje, pri katerem so številni novinarji odigrali neslavno vlogo, odgovornim osebam ne more več biti v pomoč: bilance kažejo, da je prišlo pri porabi denarja do številnih kršitev. Počasi so se začele uresničevati ocene nekaterih kritičnih glasov o »evropski prestolnici korupcije«, četudi nekoliko pretirane. Finančni pregledi so ugotovili številne kršitve pri sklepanju avtorskih in podjemnih pogodb,

neustrezen sistem nadzora nad njimi in prirejanje pogodb za nazaj. Nekatero so enostavno manjkale (v enem izmed primerov tudi za izvedena dela, vredna več kot 40.000 evrov), prišlo je do nezakonitega drobljenja naročil male vrednosti. Obe odgovorni osebi, generalna direktorica in predsednik sveta, sta bila zaradi kršitev obremenjeni z denarnimi kaznimi.

Videz uspešnosti in prestižnosti je projekt vzdrževal tja do novembra 2012. Nenehno omenjane »eksplozije kulture« niso bile le spontana demagoška floskula, postale so tudi eno izmed osrednjih uradnih gesel. Toda najbrž je odločilno vlogo v javni podobi vodenja prestolnice kulture odigralo protestniško gibanje, ki je vzniknilo v Mariboru lansko jesen. V ljudi se je resnično naselila eksplozivnost, a prav nič zaradi kulturnih dogodkov, in odšli so na ulice. Uspešno, kajti odplaknili so koruptivno vodstvo mesta z županom na čelu, ki je začelo načenjati njihove denarnice. Pripetilo se je nekaj, česar v Sloveniji nismo videli že desetletja: ulično gibanje je, po nekaj ponovljenih vstajah, porodilo nepričakovan uspeh. Zelo rekdo viden v regiji. Še več, občinska korupcija je zrevoltirala množice, da so prišli na ulice in kasneje mobilizirali ljudi tudi v drugih slovenskih mestih. Sledile so županske volitve in z nastopom novega, s protesti povezanega župana, je prišel čas za metlo. Potrdilo se je, kar smo vedeli ves čas: projekt evropske prestolnice je bil v veliki meri sad tesnega sodelovanja med občinskim političnim krogom in kulturniško elito; s padcem prvega je bila načeta tudi integriteta druge. Mediji so postali nekoliko manj zaupljivi in začeli so zahtevati nekaj več transparentnosti. Reklamirano načelo najbolj vidnega propagandista v EPK, namreč »piar je poezija kapitala«, izjemno natančno opiše funkcijo, ki so ji v projektu sledili: pravo poezijo so uspešno zamenjevali za piar poezijo. Večina je temu nasedla. Če je bil nato propagandist nagradjen, saj je lahko v okviru projekta za nagrado ironično izdal svoj literarni prvenec, so omladni lokalni novinarji brez težav poveščevali dogodke, akterje kovali v heroje in tudi cenzurirali kritično razmišljujoče. Skratka: piar poezija je bila resnična zmagovalka projekta.

Danes je zato, ob ogromnem madežu, ki se hitro širi, zanimivo spremljati nadaljevanje obrambne retorike vseh vpletenih akterjev. Generalna direktorica je brez pomislekov zašla v teorije zarote in revizijska poročila označila za »politično motivirana«. Uporabila je frekventni žargon klavrne figure odstavljenega župana, ki ni samo klonil pod težo številnih kazenskih ovadb, temveč postal simbol skorumpiranega politika v državi in nekoga, ki povsod išče in vidi skritega sovražnika. Kulturna urednica edinega lokalnega dnevnika je ob nastali sramoti namesto k razčiščevanju pozvala k ignoranci in gledanju stran: »Vrtljak greha in krivde pa se bo seveda vrtel naprej, čeprav že zdavnaj več ni pomembno, kdo je bil in kdo bo kriv. Izgubljam o vsi in izgubljam še mnogo več, kot se je zdelo pred osmimi meseci, ko smo olajšani predali naziv EPK. Upajmo, bolj srečnima mestoma.«

Če so nas torej z nenehnim slavljenjem vsaj dve leti prepričevali, kako se Mariboru obeta duhovni in kulturni preporod neslutelih razsežnosti, se je na končni postaji odisejada preveselila v poziv k samooslepitvi. K temu torej, da moramo na zgodbe prestolnice kulture čim hitreje pozabiti. Čudovit primerek dekulpabilizacije, kjer krivih bojda ni, ter fatalistične (samo)razbremenitve odgovornosti, kjer glavno vlogo igra boginja Fortuna, ki enim podeli srečo, spet drugim ne. Apeli proti iskanju odgovornosti kajpak najbolj ustrezajo vpletenim osebam na ključnih položajih.

Najbolj tragični moment dogajanja je bil bržčas v tem, da je vzhičeni bahavi diskurz evropske prestolnice kulture že ves čas anticipiral svoj neslaven konec. Omenjeni trenutek resnice, ki vedno pride šele, ko pade mrak in Minerva poleti na svoj let, je bil zato emfatično vpisan v sam diskurzivni register protagonistov projekta. Razviden je bil ves čas za tiste, ki so želeli videti. Lepa ilustracija je naslednja: vodilni so na začetku obljubili nič manj kot to, da bo projekt evropske prestolnice postal »resnica tega mesta«. Obljubo so izpolnili, vendar v napačno smer: želeli so si, da bi kulturni presežki poskrbeli za neko novo duhovno stanje, toda namesto obogatitve se je razgalila neka druga resnica praznine, ki je zazevala izza bleščeče lupine Potemkinove vasi.

Implozija kulture je bila tako rekoč že sestavni del napovedi o njenih eksplozijah, na katere se je odstavljene koruptivni župan s svojo ekipo kulturnikov tako rad skliceval. Ko bodo skozi mesto znova potovali trgovci s kulturo z opasanim dinamitom, bodimo bolj previdni. Kultura in dinamit ne gresta skupaj. In predvsem ne smemo čakati niti minute, da jih ustavimo. Kajti negativne posledice bomo čutili še dolgo časa.

B. Veržjak

Matjaž Lunaček:

»Med obema spoloma v zavesti ni razlike.«

Primarij dr. Matjaž Lunaček, prvi in najbolj odmevni slovenski predstavnik psihoanalitične terapevtske prakse in z njo povezanih teoretskih refleksij, je študiral medicino in primerjalno književnost. Njegovo poklicno delovanje vključuje mnogotere funkcije, je specialist psihiater, psihoanalitik in skupinski analitik. Dolgo je vodil Enoto za psihoterapijo Centra za mentalno zdravje, katerega predstojnik je tudi bil. Ukvarja se z več aplikativnimi psihoanalitičnimi področji, poleg kliničnega še z literarnim in pedagoškim. Bil je idejni vodja »vrtca, vodenega po psihoanalitičnih načelih«, in je avtor številnih člankov s področja psihoanalize.

Pogovor je potekal nekega zgodnjega julijskega večera v Rakovem Škocjanu. Namenjen je bil pogledu dr. Lunačka na samo psihoanalitično polje in njegovi interpretaciji nekaterih sodobnih vidikov (samo)razumevanja psihoanalize, tudi v okvirih aktualnih družbenih turbulenc. Za sprašujočo je bil vsekakor odkritje, saj je nepričakovano pokazal na možnost uporabe psihoanalitičnega orodja v družbeno-kritični funkciji tako, da je njena interpretacija nenadoma postala oboje: sredstvo razumevanja razmerij, ki potrebujejo izboljšavo, obenem pa je bila nakazana tudi pot do nje.

Bi želel kaj dodati h kratkemu formalnemu curriculum vitae? Kaj osebno izpostaviti?

Moje življenje najbolj zaznamuje dvojen študij; kot nekomu s področja medicine se mi je zdelo, da je premalo, če imaš samo to vrsto izobrazbe, zato sem potem začel študirati še primerjalno književnost in literarno teorijo. Kolegi so bili presenečeni, spraševali so me, kaj bom s tem počel. Spočetka niti sam nisem natančno poznal odgovora, potem pa sta se obe stvari ujeli. Pripadal sem določeni generaciji na psihiatriji – mogoče celo prvi generaciji, ki je lahko sama odločala o tem, kaj bo delala.

Kako bi razložil v svojem okolju pionirski vstop na področje psihoanalize?

V letih mojega študija se je začelo govoriti o psihoterapiji. Potem sem se v času specializacije na splošni psihiatriji začel seznanjati z njo in to v smeri, ki je poleg duševnih vsebin odkrivala telesnost. Na začetku me je zanimala Reichova vegetoterapija. Psihoterapijo je zanimivo kombinirala z določeni sociološko-političnimi temami. Toda ko se je podal v vode nedokaza-

nih energij, je Wilhelm Reich izgubil kredibilnost. A v prvem obdobju je bil cenjen kot psihoanalitik. Obdeloval je nekaj, čemur je rekel karakterni oklep – *armoriranje*, ki se odraža v mišičnem sistemu. O tem je napisal knjigo *Analiza karakterja*, ki je bila v psihoanalizi dejansko klasika. Pokazal je, kako se duševni problem v resnici odraža na telesu, in njegova opažanja so bila zelo precizna. Bil je Freudov tip raziskovalca, zelo opazujoč, poskušal je znanstveno dokazovati obstoj nekaterih manj gotovih stvari. V tem začetnem obdobju sta se s Freudom zelo dobro razumela, čeprav je bil Wilhelm Reich za dve generaciji mlajši. Rodil se je leta 1897, toda kariero si je ustvaril zgodaj, v mednarodni psihoanalitični reviji je že leta 1925 objavljaj pomembne tekste.

Če se vrneva k tebi in tvojemu zanimanju za psihoanalizo ...

Od psihoterapije je šel moj interes vedno bolj proti psihoanalizi, dokler me ni ta čisto prevzela. Prepričan sem bil, da gre za edino široko teorijo, ki lahko zares odgovori tudi na bistvena vprašanja. Druge tehnike ali teorije so se mi kazale kot delne in psihoanaliza v nasprotju z njimi celovita. V mojih očeh ni nikoli zgubila tega tako visokega kredita.

A vendar moramo tudi to področje razumeti v smislu umeščnosti v določeno družbeno-zgodovinsko obdobje. Kakšno je tvoje mnenje o navedeni, časovni perspektivi psihoanalize?

Danes se veliko govori o tem, da je psihoanaliza otrok svojega časa ..., da je privzela vse probleme in zablode obdobja. Mislim, da so to njeni manj pomembni vidiki, ki bi sčasoma lahko odpadli. Na primer, očitati Freudu nerazumevanje ženske seksualnosti je absurdno, na nek način se je tako-rekoč opravičil za svoje pomanjkljivo vedenje na tem področju. Tudi pomembne psihoanalitičarke, med njimi Joyce McDougall iz pariškega psihoanalitičnega društva (ki je umrla pri enaindevetdesetih letih), so menile tako. Joyce McDougall je izjavila, da mu navedeno pomanjkljivost odpusti, saj je tudi sam glede tega imel kritičen pogled. Po drugi strani pa so v psihoanalizi ves čas pojavljali novi elementi. Nekateri so izrazito nasprotovali temeljni podstati psihoanalize, temu, kar ta je. Ko se je zgodilo kaj takega, je Freud protestiral, obenem pa se je odzval tudi humorno, rekoč, da to ni psihoanaliza. Na očitke, kako more presojudati, je odvrnil, da jo je pač sam iznašel. Upoštevajoč čas, ko se je Freud formiral, ko se je pravzaprav začel seznanjati z nezavednim, je treba vsekakor reči, da pri tem ni bil osamljen pojav. Nezavednemu so se bližali tudi drugi, čeprav z različnih polj. Kdor pozna Rimbeaudova *Pisma vidca*, lahko razbere podobno idejo, kako bi neka oseba lahko postala celovita. Gre za idejno podobnost, le postopek je različen. Pri Freudu je najbolj zanimiv postopek – iznajdba procedure. S tem, ko je osebi, ki je prišla v analizo, rekel »lezite na kavč in povejte vse, kar vam pride na misel«, je že postavil okvir določene procedure.

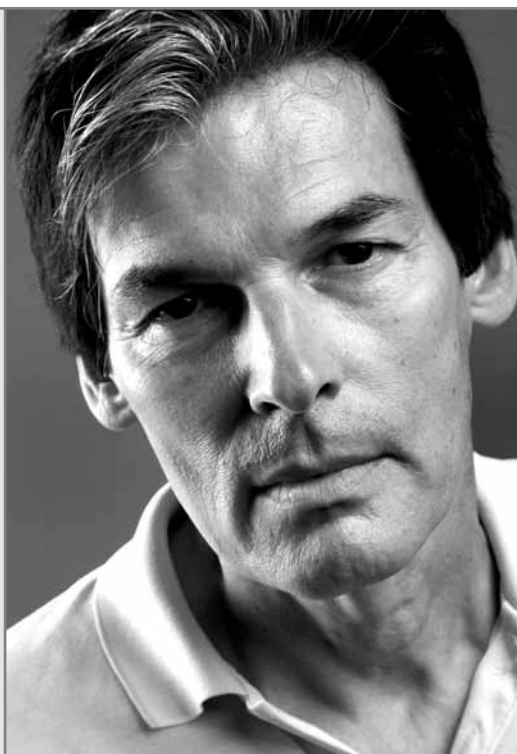
Podobno, kot je procedura operacija. Najprej je treba pripraviti operacijsko mizo in ostalo – skratka delovno polje. O nezavednem se je tudi že prej kaj vedelo, spontano prav tako o transferju. Čeprav to ni bilo poimenovano na tak način.

Kaj pa kritika temeljne, ojdipske postavitve? Denimo, Juliet Mitchell, britanska psihoanalitičarka in feministična socialistka, ki je želela uveljaviti novost v razumevanju primarnih razmerij, nekaj, česar nista resno upoštevala niti Freud niti Lacan. Opozarja na pomembno vlogo, ki jo imajo v seksualizaciji bratje in sestre.

Ni ustrezno trditi, da Freud tega ne upošteva, čeprav verjetno v večji meri v svojih antropoloških tekstih, glede katerih pa ga ne jemljejo povsem resno. V njih opisuje družbo v njeni zasnovanosti v obliki bratske skupnosti, ki se skuša vedno znova vzpostaviti. Gre za okvir, v katerem vsi prepoznavamo, da ima vsak načeloma enako besedo, ne glede na to, ali v parlamentu ali v skupini sorojencev, denimo otrok, ki pri igri dajejo pobude. Ampak obenem se natančno ve, da se bo praviloma rekrutiral nekdo, ki ni zadovoljen s funkcijo bratstva in sestrstva. Želi delovati kot oče, se pravi z neko močnejšo identifikacijo z očetom in z idejo, kako se polastiti njegovih moči. Pri nekaterih se to pojavi bolj izrazito in jasno je, da gre vendarle za vrsto nekakšnega gospostva. V psihoanalitičnem vrtcu smo to lahko

Matjaž Lunaček:

»Zame je bilo nenavadno, da lahko v določenem prostoru tako močno nastopi psihoanalitična teorija, ob tem pa nikogar ne zanima psihoanalitična praksa.«



opazovali – kakšen otrok je bil pač bolj izrazit. Ali je bil izstopajoč zaradi fizične premoči ali večje verbalne spretnosti, lahko pa je bil samo bolj grob. Pri otrocih velja tudi to, saj z grobstvo lahko drugega utišaš. Včasih so dajale prednost tudi intelektualne spretnosti, z njimi je otrok organiziral tiste igre, ki so mu bile po godu ... ki so mu dajale večjo satisfakcijo. Starši, ki pa imajo stalno nerešene probleme, bi morali neprestano regulirati vedenja otroka. Morali bi vzpostaviti nullo točko otrokovega vedenja v vrstniških odnosih, tako da bi razumel, kako ima tudi drugi enake pravice. Če dobro pomislim – tudi v parlamentarnih demokracijah gre za moč, močnejša stranka preglasuje šibkejšo. Reče se »močnejša«, a v resnici bi moral biti glas drugače postavljen, ne na način preglasovanja, moči.

Spontano si prešel na temo, ki odpira širše perspektive. Morda bi se vseeno vrnila k primarnim erotičnim investicijam, upoštevajoč sestre in brate. Je pa to dejansko pomembno za razumevanju delovanja oblasti nasploh. Je možna alternativna struktura oblasti?

Moje mnenje – če ne razumeš odnosov, pravzaprav razmerja med bratsko-sestrskimi odnosi in odnosi med otroki pa starši, ne razumeš ničesar. In to se dogaja. Zato se pravzaprav v družbeno-političnih kontekstih nič ne spremeni. Zato ker je tu vrsta fiksacij, nerazumevanj, ki so tako močno investirana, da človeka tam ne premakneš s točke. Samo ozaveščanje se mnogokrat izkaže – kar je pravzaprav zelo žalostno – za premalo, ker nasproti stojijo zelo močne gonske potrebe, fiksacije, ki se hočejo realizirati. V razmerju teh dveh polov se pokaže – to pravzaprav pokaže zgodovina – da vedno prevladajo te težnje, te gonske zadovoljitve, ki seveda niso samo seksualne narave, ampak so tudi tisto, čemur rečejo samopotrjevanje, samouveljavljanje ali obvladovanje drugega na agresivni način. Agresivni gon se izrazi s podreditvijo druge osebe. Kje je tu seksualna komponenta ... ali deluje skupaj z agresivnostjo ali ne, je stvar različnih pogojev. Če vzameš najbolj ekstremno situacijo »oblastovanja«, nadmoči, je to gotovo vojna: kaj zmagovalci počenjajo s tistimi, ki jo izgubijo? To Freud zelo sistematično in lepo opiše v tekstu, ki je bil del splošne razprave v organizaciji Društva narodov, predhodnika Združenih narodov, ustanovljenega leta 1919. Razumljeno je bilo kot ustanova, ki bo delovala drugače kot politične organizacije, se pravi na podlagi intelektualnih argumentov, ki jih bodo vsi razumeli kot smiselne. Zato so v Društvo narodov – to je danes povsem nepredstavljivo – vabili prvovrstne klase s področja umetnosti in znanosti. Tako obstaja impresiven posnetek govora Marie Curie Sklodowske na skupščini Društva narodov. Tudi drugi z avtoriteto na različnih poljih so dali svoj glas določenemu pogledu na družbeni razvoj, ki ne bi obnavljal razmerij oblasti. V eni takih akcij so spodbudili te veleume, da so si medsebojno zastavljali vprašanja. Tako je Albert Einstein Freudu zastavil svoje slavno vprašanje zakaj vojna. Freud mu je odgovoril na poljuden način.

Med drugim piše tudi to, kako zmagovalec opravi s premaganim. Najbolj radikalno, če moške pobiješ, ženske posiliš. Uporabljali so tudi kastracijske postopke. Na ta način so včasih pridobili suženjsko delo. Gre za način »oblastovanja«, ki prehaja z očetov na sinove ali od staršev na hčerke in sinove po principu kastracijske grožnje, ki se uresničuje družbeno. Del tvojega vprašanje pa se seveda nanaša na očitek Freudu, da se je, verjetno zaradi svoje osebne zgodovine, zadrževal na ojdipalnem področju in je zato manj raziskoval tisto, kar se je kasneje izkazalo za tako pomembno v diadi med otrokom in materjo in tako dalje. Vendar je glede družbenih razsežnosti Freudova intuicija neprimerno točnejša, družbeno pomembnejša. Šele v ojdipalnem območju, tudi če ga umestiš še tako zgodaj v otroštvo, kot je to naredila Melanie Klein, gre za interakcijo ne le dveh, temveč več oseb, ki dajejo dogajanju mobilen, dramatičen ton. Znotraj diadnega razmerja ni toliko drame. Predvsem v razmerju otrok-starš je nekaj mirnega, ker starševska figura nevtralizira agresivnosti, ki so v otroku. Nekako je vsa posvečena tej nalogi – če jo starši dobro opravljajo, je to pomirjujoča, mirna scena, medtem ko je ojdipska scena v osnovi dramatična, ker v njej nastopa več akterjev, ki vsak izrazito hoče zavzeti, pravzaprav odvzeti mesto drugemu, kar pravzaprav teče v vsakem smislu v vse smeri. Ravno kar sem to opisal v eseju. Klasično ojdipsko zgodbo je treba brati tri-generacijsko. V prvi generaciji Laj izpostavi sina, torej pred idejo o umoru očeta nastopi poskus umora sina kot možnega bodočega rivala; se pravi, da gre za očeta s popolno nezmožnostjo, da bi imel veselje s tem, da ga sin preraste. Saj ne bi bilo nič narobe, če bi ga sin nasledil, če bi le bil dober vladar. Sledi umor očeta. Skratka, najprej poskus umora sina, nato umor očeta, sledi bratomorna vojna. Ta se dogaja v Antigoni. Eden od bratov je na strani tistega, kar je ustvaril oče, namreč mesto, drugi s položajem ni zadovoljen in poskuša spremeniti razmere s pomočjo tuje sile. Arhetipska zgodba, ki se ponavlja, v zvezi z Andrejem Rubljovom jo obnovi Tarkovski v vojaškem delu zgodbe, kjer brat velikega knez zaradi spora in želje po oblasti pokliče na pomoč sovražne Tatare. Tudi to pripoved moramo vzeti tripartitno.

Praviš, da ozaveščanje ne pomaga.

Ne, ne pravim tega. Ozaveščanje ni dovolj.

Tudi že Freud zapiše, da se gon udejanji, uobličijo v kulturnih fantazmah. Živimo v kulturi, ki dejansko v pomembni meri reproducira družbene ureditve s fantazmami. Je možen element spremembe z alternativnim ustvarjanjem kulturnih artefaktov in imaginacije?

Možno bi bilo – vendar sem sam jaz glede tega pesimističen. Seveda bi lahko na tem področju recimo tudi že starši marsikaj postorili, peljali zadeve v drugo smer, a dejansko reproducirajo obstoječe. To je prav opazno. V

psihoanalitičnem vrtcu smo zaznali neverjeten starševski egoizem. Prvotno jih je zanimalo samo to, kako napreduje njihov otrok. Šele po dolgotrajnih postopkih s sedenjem v skupinah so bili zmožni prepoznati, da njihov otrok lahko neprimerno bolje napreduje, če sodeluje z drugimi otroki. Starši so torej porabili glede na svojo inteligenco neverjetno veliko časa, preden so se sploh začeli zanimati tudi za druge otroke. Se pravi, da so zelo počasi osvojili nekaj, čemur bi sam rekel »univerzalno starševstvo«. Ko vidiš otroka, ki ni tvoj, ki ni v sorodstveni zvezi ali iz prijateljskega kroga, lahko vzpostaviš neko univerzalno starševstvo držo, ki deluje. Otroci se vedno odzovejo. Starši so dejansko imeli probleme s tem, potrebno je bilo več let programa, da je v skupini prišlo do takih spontanih odnosov, da je, recimo, mama ob pogledu na otroka drugega starša izrazila veselje, simpatijo ob tem, ko ga je videla pri čem spodbudnem. To jo je tudi pripravilo do tega, da je začela iskati rešitve, zaradi katerih bi lahko otroci medsebojno lepše živeli. Pesimističen pa sem zato, ker se kaj takšnega ne zgodi brez trdega dela. In vendar so otroci, ki se tako naučijo novih socialnih veščin in te veščine postanejo tudi cenjene na nek poseben način. Spremljali smo jih, ko so šli v šolo. Starši so bili zaradi prehoda v šolanje zaskrbljeni, spraševali so se, kako se bodo njihovi otroci vživeli »v tisti kompetitivni sistem – kako bodo tam delovali?« Razložili smo jim, da so čustveno dobro opremljeni, da poznajo in obvladajo mnogo situacij. Da je to bolj pomembno kot brutalna sila ali pa neko vedenje. Nekdo od otrok je ob prihodu v šolo takoj naletel na dva, ki sta se spopadla in se šla, kdo bo močnejši. Ker se je naučil drugih veščin, je takoj potrkal enega od obeh po rami in ju nato vprašal »če se ne bi mogla vidva malo pogovoriti?« Obstala sta in začela resno razmišljati o možnosti, da bi se pogovorila ... ne pa, da se z grobo silo še naprej prepričujeta, kdo da je močnejši.

No, vseeno pa nekako ne morem iz svoje kože ...

Vem. (smeh)

... in te moram vprašati, kaj je s tem kastracijskim kompleksom. Kot nekakšen narativni temelj bratske tekmovalnosti se nanaša na moške – značilno, in če vstopijo v to moško tekmo ženske, so lahko zgolj v bratski funkciji. Mar ni ta zgodba o tem, kje se napaja agresivni samouveljavitveni gon, zamejena? Sama je namreč iz antropološke perspektive ne morem razumeti drugače. Jo ti razumeš kot univerzalno?

Najbrž s tem misliš tudi na Freudovo izjavo »anatomija je usoda«. Lacan je govoril o faličnem označevalcu. Po mojem je v otroškem razvoju tako, da otrok hitreje proizvaja besede, ki so vezane na neko konkretnost. Že zgodaj v razvoju otrok opazi razliko med spoloma. Deček, recimo temu tako, je bolj evidentno označen. Morda je okoli te označitve lažje nekaj zgraditi.

Za to, da bi razumel nekaj, kar je bistveno za deklice in potem za ženske, zahteva stopnjo več proti abstraktnosti. Da lahko veš nekaj o – ali imaš neko predstavo o tem, kaj je prostor. Ta prostor, ki je, ki tule obstaja, bo otroku razumljiv kasneje, kot mu je, denimo, ta smreka. (Z roko nakaže prostor v eksterieru in pogleda proti drevesu). Deklica pa mora narediti nekaj več .. nekaj več okoli nečesa abstraktnega. Morda deklice zato začnejo govoriti prej kot dečki, to je skorajda empirično dokazano. Mogoče je to preveč preprosta misel, ampak gre za to, kako misliti volumen.

A tu je vedno posredi že interpretacija telesa, kaj je več in kaj je manj, kaj je in česa ni.

To že, res ni aksioma glede tega, ampak otrok je vendarle pozoren na opaznost. Na to, kar je bolj opazno. V vrtcu smo zaznali, da ta opaznost tudi deklicam nekaj pomeni. Skoraj vse deklice so videli pri poskušanju lulanja stoje. Torej je šlo za opaznost pri izločanju, za otroka pa so vsa izločanja zelo pomembna.

Zame je to že stvar inkulturacije. Saj so razlike v kulturah uriniranja in njegovih interpretacijah.

Recimo, da prideš do največje pravičnosti v razumevanju spolov, če si predstavljaš volumen in recimo vektor. Vsak človek mora obvladati oboje, gre samo za to, kaj se zgodi prej in kaj se zgodi kasneje in kako otroka – glede na to, katerega spola je – doleti ena naloga prej, druga kasneje. To je stvar včasovljenja. To se kaže kot pravično, ker sta prisotni obe dimenziji, enkrat je lažje enemu in nato drugemu spolu. In potem pride do izenačitve.

Ne spomnim se, da bi bila pri otroških igrinah z raziskovanjem telesne drugačnosti vključena nekakšna vrednostna sodba.

Ampak funkcije so drugačne. V vrtcu se je neki fantek pobahal pred deklico, »glej, jaz ga pa imam«. Ona pa mu je odgovorila, da »ima torbico« in da lahko »vanjo kaj spravi«. (smeh) To se mi zdi popoln odgovor. Nekaj je izpostavila ... da v penis pa ne moreš nič spraviti.

Če pomisliš, so otroški izrazi za spolne organe pozitivni ne glede na spol: v obeh primerih gre za nekaj imeti, ne praviloma z asociacijo na konveksno in konkavno obliko.

Konveksno-konkavno je pomemben element mišljenja. Če pogledaš katedralo z ogromnimi zvoniki, z nečim zelo vidnim ... spomnim se dogodka, ko sva bila z Marušo Krese v Nemčiji, v Kölnu. Izgubila sva se in v iskanju cilja ves čas hodila s pogledom na zvonika kölnske katedrale. Označevala sta mesto, nista pa nama dala orientacije, da bi zares lahko prišla na zeleni

kraj. Zvonik in zvonjenje – ki je zganjanje hrupa. A ko pa prideš v katedralo, se odpre popolnoma nov svet, ki je pomemben, saj se tam izgovarja beseda. Volumen, ki pa ga od zunaj ni.

Zabavno, ta tvoja zgodba o zgubljeni hoji po Kölnu s pogledom na zvonika katedrale in ugotovitev, da to ni bila orientacijska točka. Prej si omenil Lacanov falični označevalec in ga z mojega vidika lepo povezal s telesnostjo. Krasna metafora, zvonik, po katerem se ne moreš zares orientirati, čeprav, kot praviš, zaznamuje mesto. Bi pa dodala še, da vera ne proizvaja povesod tega dualizma ali nasprotja med pokončno obliko zunanosti in notranjostjo – volumnom. Sinagoge v glavnem nimajo takega »označevalca« niti ne praviloma vsi stari templji oziroma prostori, namenjeni čaščenju božanstev nekaterih kultur, denimo kretske, minojske.

Vprašanje, če se iz takega antagonizma lahko razvije taka kultura, kot je zahodna.

Minojska civilizacija je bila dolgotrajna in celo tisočletje močna, miroljubna, t. i. zahodna pa gre tako v destrukcijo in samodestrukcijo. Vprašanje o simbolnem izražanju, povezanem z idejami o spolih, ni nekaj, kar napoveduje dokončno razrešitev.

Moj interes bi bil sledeč: ali je možno vzpostaviti nekakšno ravnotežje med dvema evidentnima elementoma. Deklice, dečki – ko je mišljenje razvito, je enemu in drugemu spolu mentalno dostopno vse. Mislim, da tu ni telesne pogojenosti in razlik. Absolutno ne soglašam s sodobnim, tako zelo popularnim raziskovanjem, ki najdeva razlike v delovanju ženskih in moških možganov. Menim, da med obema spoloma v zavesti ni razlike. Gre le zato, kako se v razvoju mobilizira mišljenje moških – recimo metaforično s pojmovanjem zvonika ali minareta, in žensk z volumnom.

V teoriji je že dolgo jasno, da gre za moške in ženske pozicije in ne za utelešenja. Če ženska želi uveljaviti svoje talente in ambicije in stopiti na vodstveni položaj, bo to karierno lahko naredila mnogo učinkoviteje, če privzame »moški« način. Od tod tudi reklo, da so ženske na vodstvenih položajih »bolj grozne od moških«. Ne gre za to, da so bolj grozne, temveč za družbeno prisilo k »moškim« mehanizmom uspeha. Ti pa so v nasprotju s tem, kar se od žensk tradicionalno pričakuje. Toda vrniva se k psihoanalizi. Res dolgo časa si bil edini analitik pri nas ... lahko podrobneje pojasniš, kako si vstopil.

Na prehodu med sedemdesetimi in osemdesetimi leti preteklega stoletja in verjetno že nekaj prej se je pri nas razcvetela lacanovska šola in zame je bilo nenavadno, da lahko v določenem prostoru tako močno nastopi psi-

hoanalitična teorija, ob tem pa nikogar ne zanima psihoanalitična praksa. Ker se mi je zdel ta fenomen res precej nenavaden, sem – preden sem se je lotil, dejansko pregledal polje. Šel sem na Dunaj in ugotavljal, kateri slovenski študentje medicine so študirali tam. Vprašal sem se, zakaj se nihče od njih ni lotil psihoanalize. Psihoanaliza se je pri nas popularizirala tudi že pred vojno. Vladimir Bartol je ob svojem zanimanju za psihoanalizo menda nameraval tudi sam vstopiti v psihoanalitično terapijo, vendar se je to zanj izkazalo kot popolnoma nemogoče; bil je skrajno narcistična oseba, te pa so nagnjene k hitrim učinkom. Ne zanima jih nič, kar zahteva mučno delo. Sicer je bil pionirski, imel je veliko posluha za tedanje sodobne medije, tako, denimo, je na beograjskem radiu (v Sloveniji tedaj radio še ni oddajal) imel serijo oddaj o psihoanalizi. S Freudom se je seznanil precej bolj natančno kot Slavko Grum. A vendar, ko bi bilo treba iti v osebno izkušnjo, ga je zmanjkalo. Teoretska psihoanaliza – če se sploh lahko kakšni psihoanalizi reče tako, funkcionira brez tega dela, brez izkušnje in brez pacienta. Kar se meni zdi zanimivo, je to, da kljub pomanjkanju teh elementov obstajajo določene konsekvantne izpeljave, ki jih teoretični psihoanalitik lahko opravi in ki so tudi z mojega stališča povsem točne. To je res fascinantno, zame osebno navdušujoče. Drugače pa me je psihoanaliza zanimala, ker je, kot že rečeno, zadosti širok sistem, da se mi je zdel neizčrpen. Na svetu deluje okoli dvanajst, trinajst tisoč psihoanalitikov, od tega jih je gotovo petsto pišočkih. Tako obstaja neposreden priliv novih idej in zamisli. Druga stvar je, kakšno mnenje imam o njih sam. A vendarle obstaja neka potencialna možnost novosti in ravno to dela to tako široko polje privlačno.

Ta hip teoretska psihoanaliza s svojim najbolj promoviranim in javno odmevnim predstavnikom v komentiranju aktualnega družbeno-političnega dogajanja pri nas in v svetu združuje psihoanalizo in marksizem. Slavoj Žižek je z vrnitvijo k marksizmu delno na isti poziciji kot je, denimo, Rastko Močnik – pa tudi del teoretsko aktivnih mladih vstajnic in vstajnikov. Trenutek je videti idealen za ponovno uveljavitev nekaterih konceptov, zlasti »proletariata« kot nečesa, kar bi lahko pripeljalo do družbene spremembe. Žižek tako veže idejo levega Gospodarja na motivacijo razreda, ki smo mu včasih rekli delavstvo ali proletariat, danes pa bi se verjetno razredno-slojno izkoriščanje moralo opredeliti drugače.

Tu gre za tisto, o čemer sva govorila na začetku. Bratska skupnost vključuje idejo o tem, kako doseči, da ne bi nekdo, ki je močnejši, izkoriščal šibkejše. V temelju je to seveda ideja enakosti – vzeti bi moral samo tisto, kar izhaja iz tvojega dela, tako se ne bi mogel okoristiti z delom drugih. Zdi se mi, da bi moral biti vsak psihoanalitik, ki bi mislil konse-

kventno – ne vem, če ravno marksist, gotovo pa antikapitalist. Moja osebna definicija, na katero sem zelo ponosen, je, da je kapitalizem uzakonjena psihopatija. Saj so znotraj sistema prisotne mnoge oblike deviantnega človeškega vedenja, izkoriščanje in ostalega, kar sodi zraven. Uveljavljajo se po definiciji psihopatske osebe in izkoriščajo naivnost drugega ter za dosEGO svojega cilja uporabljajo neposredno moč; ali pa je pri njih zelo v ospredju nekaj, čemur se reče prevara. Za prevaro moraš imeti določeno potezo nepristnega jaza. Če hočeš izvesti prevaro, se moraš prikazati kot nekaj drugega od tega, kar v resnici si. Vse našteto sodi k psihopatskim značilnostim. Velikokrat se pokaže, da obstoječi sistemi psihopatske osebnosti pripeljejo ne samo v krog – ampak do vodilnih pozicij, s katerih legitimirajo celotno situacijo.

Dal si mi dve iztočnici. Najprej – bega me, kot sem že nakazala, da je danes težko govoriti o proletarskem razredu v pomenu, kakršen je predhodno obstajal še do treh četrtin dvajsetega stoletja. Ni jasno, katere družbene skupine vse danes zadevamo s tem izrazom in v kakšnih situacijah.

S tem prinesemo zmedo v pojme, ampak vsi vendar vemo, da je v primeru, ko nekaj delamo za minimalno plačilo, tako, denimo tudi delavci na področju kulture, povsem jasno, da se s tem nekdo okorišča

Oprosti, ker te prekinjam, želela sem povedati, da razredna delitev glede na to, kdo koga izkorišča, ni več tako preprosta. Če vzamem kot primer svoje področje, raziskovanje: sama bi pri mentorskem delu lahko izkoriščala svojo študentko, obenem sem v delovni spregi z osebami, ki so v raziskovanju statusno višje in sem tako v teh razmerjih potencialno podvržena izkoriščanju. Skratka, ena oseba je obenem na dveh položajih, takorekoč hkrati v dveh družbeno-ekonomskih razredih.

Vem predvsem to: če v določeno zadevo vložiš kvantum dela, fizičnega, intelektualnega, umetniškega, denimo igralskega, in si ob tem premalo plačana, te to določa. Osnovna formula za razumevanje je proletarska – vsak naj bi bil ustrezno plačan za svoje delo. Če so ta, podcenjena dela manj razvidna, kot so bila zaradi jasnih razrednih delitev včasih, to ni tako pomembno.

Če ima en odstotek ljudi na svetu brezprizivno moč in oblast, nas je devetindevetdeset odstotkov takih, ki opravljamo podcenjena in suženjska dela. Razlika med nami v tej, slednji skupini je v obsegu izkoriščanja in vrednotenju posamezne vrste dela. Veliko poklicev dandanes že vključuje določeno količino neplačanega dela, da

sploh lahko v njem tudi obstaneš. Tako, strukturno vključevanje skorajda suženjskega dela dejansko postavlja koncept proletariata pod vprašaj.

Temeljno se suženjsko delo od nekdaj vključuje v plačano.

Vendar zadeva le ni več tako enoznačna. Da so nekateri lastniki produkcijskih sredstev, drugi pa vlagajo svoje delo in so pri tem izkoriščani. A naj preidem k drugi zagati – ta spodbudna ideja, da se lahko sam kot psihoanalitik povežeš z eno temeljnih misli marksizma o človeški enakosti – toda kaj pa je potem v tej želeni strukturni enakosti z levim Gospodarjem? Kaj pomeni ta želja po enakosti v okvirih države in globalno, če se na tem mestu navežem na promovirano idejo o globalni revoluciji? Ki je brutalna tudi že kot sam koncept, kot »revolucija«.

Vzemi izvorno psihoanalitično situacijo in pozicijo analitika kot tistega, za katerega se predpostavlja, da ve. Da je analitik nekdo, ki zaradi iznajdbe procedure sedi za pacientom in pacient leži in s tem v dani situaciji ni več v enakovrednem položaju. Zdi se mi, da je najbolj subverzivno v psihoanalizi ravno to, da je tak položaj, v katerem vse sili, da bi bilo to razmerje med gospodarjem in podrejenim, minljivo. Analitik napravi takorekoč vse, da bi spodnesel ti poziciji in pripeljal do trenutka, ko pred sabo nima več nekega podrejenega človeka, ampak nekoga, ki je tudi v analitični funkciji povsem izenačen. To je vključeno že v postopek kot tak. Se pravi, da mora na koncu tudi analizirani celovito obvladovati razmerje. Paradokсно naj bi sama situacija pripeljala do takega stanja. To se zgodi zaradi drže ... za katero pa mislim, da je devetdeset odstotkov analitikov ne vzdrži niti ne obvlada. Nimajo pojma o tem. Mislijo, kako gre za to, da se bo pacientu olajšalo določene simptome, medtem ko bodo sami v nekem smislu še vedno ostali gospodarji. To je konformističen del psihoanalize, medtem ko sam menim, da je psihoanaliza globoko antikonformistična, da bi na izvirni način morala proizvesti popolnoma svobodnega človeka. In ker je to situacija, ki slednjega ne more množično proizvajati, se moram sam v sebi zadovoljiti z mislijo *pars pro toto*, del za vse. Z mislijo, da je to edino, kar je možno, saj vem, da na širokem planu to ne gre. Iz pričevanj pa sem razbral, da imajo ljudje, ki so končali analizo, lahko v svojem okolju velik vpliv – ne z nekim aktivnim poučevanjem ali ozaveščanjem, temveč tako, da so prepoznani kot nova oseba. To se mi zdi fascinantno. Čeprav ne izvajam več psihoanalitične prakse, se mi zdi to božansko.

Lepo slišati. Lahko komentiraš široko sprejeto tezo, da je sodobna kultura zadeva narcisističnih posameznikov in posameznic (ki pa jo podpira od razsvetljenstva naprej ideja individualizma). Poskusiva ob tem misliti še, da beležimo ujetost v strukturo, znotraj ka-

tere v imenu takšnega ali drugačnega preživetja ali prestiža ljudje ne glede na izobrazbo in zaposlitveni status množično pristajajo na izjemno krutost, brezkompromisno tekmovalnost, na razmere, ki so prav nasprotne od tega, kar bi si svobodno človeško bitje želelo. Vidiš pot ven, je možna družbena sprememba ob tej globoki ujetosti v sistem?

Začela si s kulturo narcisizma. Bistveno je vedeti, da se je subjektivnost spremenila do te mere, da od nje ostaja samo fasada. To dobro pojasni Jean Baudrillard, četudi v drugem kontekstu. Gre za prigodo na Češkem. Ljudi so povabili na otvoritev megamarketa, množično so prihтели, tam pa je bila postavljena samo sprednja stena. V narcistični kulturi tudi subjekt deluje tako. Kaže takšen ali drugačen obraz – tako kot v gledališki predstavi, kjer si nadeneš takšno ali drugačno masko, primerno priložnosti. V zadržju pa nič ni. To se pokaže v psihoanalitičnih obravnavah. Če zaradi nekkih neuspehov fasade narcistične osebe nastopi tesnoba, jo pač dobiš v terapiji. Taka oseba se pravzaprav ne analizira, ne stopi zares v analizo, ampak neprestano pripravlja barvite predstave, ki kot da nas z animacijami zadržujejo pred tisto steno megamarketa, še preden bi vstopili in opazili, da tam ni nič. V kulturi narcisizma, ki je tako udarjena na ovoj, podobe, je teh manevrov veliko. Takšen pacient ti odigra vse, od melodrame do tragedije in komedije. Repertoar se izčrpa in tedaj nastopi groza nič tam zadaj. To je največja groza, ki jo narcis doživlja. Šele v trenutku groze, ob ugotovitvi, da ga razen forme in lupine ni, šele tedaj se začne – če prenese to grozo, na novo subjektivirati. Nekaj podobnega je izjavil neki arhitekt o sodobni arhitekturi ... bilo je ob predstavitvi knjige Finca Juhanija Pallasmaa, ki je izšla pri Studii Humanitatis. Arhitekti so se v obdobju preteklih desetletij ukvarjali predvsem z ovojem stavbe, zlasti je bil to primer pri stavbah multinacionalk. Že same po sebi tako niso pristopne, tisti pa, ki delajo notri, se počutijo slabo in tesnobno, saj so prostori povsem neprilagojeni. Ohranjajo se zgolj značilnosti nesekulariziranih prostorov ... če pomisliš na gotske katedrale, prostor je poln nečesa, poln je prisotnosti, je mnogotero zaznamovan, v sodobni sekularni arhitekturi pa gre samo za lupino.

Dobro, da neugodje nekaterih do sodobnih arhitekturnih rešitev notranjosti reflektirajo sami arhitekti in arhitektke.

Prej omenjena knjiga nosi naslov Oči kože s podnaslovom Arhitektura in čuti. Sodobni arhitekturni »ovoj« ustreza narcistični osebi.

Verjetno morava počasi končati. Še obrat k aktualnemu dogajanju na področju zdravstvene politike. Kakšno je tvoje mnenje o programu Iniciative zdravnikov? Iz moje perspektive gre za perversno zadevo. Ime Erika Breclja, v javnosti garanta etičnosti v zdravstvu,

in potencial slovenskega vstajniškega gibanja je skupina zdravnikov in zdravnic uporabila za predlog delne razgraditve sistema zavarovanja za osnovne zdravstvene storitve v prid privatizacije.

To se mi zdi grozljivo, kajti zdravje je ena osnovnih pravic, morala bi biti povsem enako dana prav vsakemu. Sam ne podpiram niti sistema osnovnega in dopolnilnega zdravstvenega zavarovanja. Na osnovi občega zavarovanja bi vsak moral dobiti enakovredne zdravstvene storitve. Nobene dileme ni. Če so nekateri revni in drugi bogati, bi jih očitno v skladu s tem radi pri zdravstvenih storitvah še dodatno ločevali in določene skupine ljudi prikrajšal pri tako osnovni zadevi. Tudi sam imam namen javno angažirati se in to na področju zdravstva, ki ga dobro poznam. Je pa tako – če se lotiš sistematskega urejanja enega področja, se to gotovo tako ali drugače odraža na ostalih.

Naj bo zadnje vprašanje namenjeno tvojemu delu, tvojemu aktualnemu udejstvovanju. Že nekaj let nazaj si napisal literarno-interpretativno delo o Prešernovem Krstu pri Savici, ki je izšlo pri založbi cf. Takoj je bilo videti, da imaš občutek, talent za literarizirano pisanje, prav tako se je izkazalo kasneje v esejih, vmes pa si prešel tudi že na kratke zgodbe. Je to tvoj novi poklic?

Ne bi rekel, da je to poklicno nekaj drugega. Psihoanalitična refleksija nima ambicije, da bi bile vse stvari razrešene. Probleme, ki se pokažejo v psihoanalizi, skušam ubesediti na drugačne načine. Res me zanimajo analitične študije literarnih del iz psihoanalitične perspektive. S formo kratke zgodbe pa želim bralca pripeljati do občutljivosti, ki je doslej ni zaznal. Temeljna drža v psihoanalizi in pripovedovanju zgodb je empatija. Pri pripovedovanju se razširja na ves živi svet. Zdi se mi, da lahko zastopam tudi drevo ali žival, soprebivalce, ki nimajo svojega glasu.

**Matjaž Lunaček, hvala za intervju.
Renata Šribar**

Tanja Hladnik

Grumova kratka proza – med ekspresionizmom in drugimi (ne)literarnimi vplivi

Članek tematizira značilnosti kratke proze Slavka Gruma, ki je vrhunec dosegla v poznih dvajsetih letih prejšnjega stoletja. Za Grumova pripovedna besedila iz tega obdobja je značilen ekspresionistični slog, medtem ko idejne prvine črpa iz prepleta naturalističnih, simbolističnih in dekadencijskih literarnih pojavov. Nadalje članek raziskuje Grumovo literarno obzorje in neliterarne vplive.

Ključne besede: kratka proza, Slavko Grum, ekspresionizem, *Podgane*, *Zločin v predmestju*, simbolizem, dekadenca, impresionizem, Freud, psihoanaliza, Cankar, Dostojevski, Maeterlinck, Strindberg, Obstfelder, Hamsun

This article discusses the characteristics of the short prose of Slavko Grum, whose literary work reached a culmination in the late 1920s. Typical of Grum's prose from this period is an expressionistic style, while conceptual elements are drawn from a combination of naturalistic, symbolist, and decadent literary phenomena. The article goes on to explore Grum's literary horizon and non-literary influences.

Key words: short prose, Slavko Grum, expressionism, *The Rats*, *Crime in the Suburbs*, symbolism, decadence, impressionism, Freud, psychoanalysis, Cankar, Dostoyevsky, Maeterlinck, Strindberg, Obstfelder, Hamsun

Uvod

Janko Kos začenja 32. poglavje *Primerjalne zgodovine slovenske literature* s trditvijo, da je problem pripovedne proze v letih od 1918 do 1930 eno najtežjih vprašanj, povezanih s slovenskim literarnim razvojem v obdobju ekspresionizma (2001, 311). Izjavo potrjujejo izjemno različne in celo nasprotujoče si sodbe avtorjev, ki so raziskovali (slovensko) ekspresionistično literaturo in (ali) Grumovo prozno ustvarjanje v dvajsetih letih prejšnjega stoletja. Kratek oris ekspresionizma kot evropskega in slovenskega literarnega pojava nam bo v nadaljevanju teksta služil kot podlaga za podrobnejši pregled, analizo in primerjavo ugotovitev Janka Kosa, Lada Kralja, Jožeta Koruze, Franceta Bernika, Helge Glušič in Katarine Šalamun - Biedrzycke.

Pojem *ekspresionizem* označuje literarne pojave, ki so začeli nastajati v Nemčiji okrog leta 1910 in se nato razširili predvsem po literaturah Srednje Evrope, po avstrijski, slovenski, hrvaški, češki, madžarski, poljski, tudi srbski in flamski literaturi. Po Jeanu Weisgerberju¹ je ekspresionizem

¹ Njegov zbornik o literarnih avantgardah 20. stoletja, *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle I-II* (1986), ima kanonsko veljavo.

nadrejena smer literarne avantgarde – poleg futurizma, imaginizma in da-daizma pred 1. svetovno vojno ter nadrealizma in konstruktivizma po 2. svetovni vojni. Weisgerber te precej različne formacije opredeljuje kot »vrsto gibanj, tj. pogosto kolektivnih akcij, ki združujejo omejeno število pisateljev ali umetnikov in ki se zlasti izražajo s pomočjo manifestov, programov in revij in opozarjajo nase z radikalnim nasprotovanjem v odnosu do obstoječe ureditve na področju literature (forma, teme, jezik), pa tudi na politični in družbeni ravni« (Kralj 1999, 2).

Idejne značilnosti avantgarde se delijo na negativistične (zavračanje tradicije, konvencije, kulture in civilizacije, nihilizem, ekstremizem, napad na vse obstoječe, iracionalizem, zavračanje kategorije lepega – estetika grdega, zavračanje umetnosti, literature, literatstva, uspeha in ustvarjanja ter zavzemanje za prelom in obrat) in afirmativne (zavzemanje za novo, za sedanjost in prihodnost, progresivnost, ljubezen do svobode, eksperiment, ludizem, avtonomna kreacija in prvinskost).

Na prvi pogled so vidne štiri razlike med ekspresionisti in skupno bazo avantgarde, ki zadevajo odnos do tradicije, subjekta, forme in tehnike. Ekspresionisti so veliko manj nestrpni do tradicije in se pogosto izrecno opirajo na simbolistično in dekadenco poetiko, še posebej pri obravnavanju toposa sodobnega velemesta. Iz tega izhaja tudi odnos do subjekta – ekspresionisti so antropocentrični, v središču njihovega zanimanja in prizadevanja je človek. Odnos do forme je pri ekspresionistih manj radikalen – bolj od novih form so jim pomembne nove ideje, ki se izražajo v tematiki in geslih. Ekspresionizem se od drugih avantgardizmov razlikuje tudi zaradi močno odklonilnega odnosa do tehnike kot civilizacijskega pojava. Za ekspresioniste je tehnika gnusna, ker dehumanizira – to prepričanje je dediščina naturalizma, ki je kritiziral prihajajočo tehniko in industrializacijo kot sredstvo za izkoriščanje in poniževanje delavca, ki vodi v bedo, tuberkulozo, prostitucijo in smrt.

Na podlagi zgoraj naštetih razlik se je kot glavna posebnost ekspresionizma razvil poudarjen etični naboj, artikuliran na način krščanske ali komunistične utopije. Kot tematska in idejna značilnost se pojavlja metafizična kategorija *novega* (novi etos, novi človek), pričakovanje novih vrednot pa poteka v katastrofičnem občutju sveta. V zvezi s tem je za ekspresionizem značilna velika moralna resnoba, vznesenost in privzdignjenost, himničnost, tudi patos – nagnjenje k tragičnemu. Ekspresionistični posameznik mora *stopiti iz sebe*, postati novi *ekstatični človek* ali zapustiti razum in se predati glasu srca; šele tako bo dosegel stopnjo novega etosa. Geslo *patos, ekstaza, krik* s tremi besedami izraža ekspresionistično usmerjenost – pri tem se zadnji člen, krik, nanaša na ekspresionistični jezik, ki je zgoščen, histeričen, emocionalen.

Ekspresionizem v slovenskem leposlovju

Po splošnem konsenzu slovenske literarne vede se je obdobje slovenskega ekspresionizma začelo s 1. svetovno vojno² in se končalo v zgodnjih tridesetih letih 20. stoletja. L. Kralj ob tem opozarja na dejstvo, da v slovenski literaturi prvega in drugega desetletja 20. stoletja ekspresionizem ni prevladoval, ampak je zažarel le v posameznih ustvarjalnih fazah nekaterih pisateljev, potem pa se je spet umaknil simbolizmu. Ta literarna smer je bila, kljub očitnim znakom upadanja in zamiranja, temeljni substrat slovenske literature vse do začetka tridesetih let, ko je nastopil novi oziroma socialni realizem. L. Kralj takole sklene svojo sodbo o slovenskem ekspresionizmu: »Obdobje, ki ga slovenska literarna veda označuje za ekspresionistično, je torej sinkretična mešanica dveh spiritualističnih sistemov, tj. simbolistično dekadencega in ekspresionističnega; konča pa se z nastopom materialističnega sistema, tj. socialnega realizma.« (1999, 1)

J. Kos ekspresionizem v primeru slovenske pripovedne proze v letih od 1918 do 1930 najprej razume predvsem kot primerno dogovorno oznako za zunanjo časovno enotnost obdobja, ne pa kot literarnosmerno poimenovanje. V podrobnejši literarnozgodovinski primerjavi pa se slovenska *ekspresionistična* proza dvajsetih let izkaže za izrazito heterogen pojav, v katerem se prepleta, križa in spaja več različnih literarnih smeri, plasti in tokov, in sicer na vsebinski in formalno-stilni ravni. V ekspresionističnih pripovednih tekstih so po Kosovem mnenju navzoče plasti, ki segajo nazaj v literarne smeri poznega 19. in začetnega 20. stoletja, torej v postromantiko, naturalizem, dekadenco, novo romantiko in simbolizem. (2001, 313)

Zgoraj naštetih avtorji (J. Kos, L. Kralj, Koruza, Bernik, Glušič in Šalamun - Biedrzyicka) se v razpravah slej ko prej odločijo zapisati sodbo o zgodovinskem mestu literature Slavka Gruma, njihove sodbe pa se med seboj bistveno razlikujejo.

Ekspresionistični elementi v Grumovi kratki pripovedni prozi

Koruza v uvodu *Razmišljanj o Grumovi prozi* zapiše, da »je kritika Gruma uvrstila med ekspresioniste, kar nikakor ni neutemeljeno« (1960, 128). Problemu Grumove umestitve se ponovno posveti na koncu razprave, ko v njegovih črticah ugotavlja močan vpliv ekspresionizma in nadaljuje: »Z njim (ekspresionizmom; op. a.) se je Grum očitno seznanil na Dunaju, ko je študiral tam medicino (1919–1926; op. a.)« (1960, 319) Čprav Koruza v *Razmišljanjih* Gruma večkrat poveže z ekspresioniz-

mom, pa »teh bežnih ugotavljanj« ne poveže v sistematično celoto in se nazadnje vzdrži »dokončne sodbe.« (1960, 320). Kot razlog za to navaja sorazmerno neraziskanost ekspresionizma nasploh in slovenskega ekspresionizma posebej. Razpravo sklene z izjavo, da je ob Grumu mogoče govoriti le o ekspresionistični usmerjenosti njegovega pisanja, ki pomeni prelom s tradicijo. Grumu kot (pisateljski) osebnosti pa so bili tuji ekspresionistični boj proti vsemu tradicionalnemu, klici po novem človeku in hrupno uveljavljanje novih vrednot.

Koruzovo domnevo, da se je Grum z ekspresionizmom seznanil na Dunaju, zavrne L. Kralj s trditvijo, da »Dunaj ekspresionizma tako rekoč ne pozna in nima.« (1987, 189) Medtem ko je ekspresionizem v Nemčiji trajal med letoma 1910 in 1920, je Dunaj ves ta čas vztrajal na pozicijah simbolizma oziroma dunajske moderne, ki je preplet simbolističnih, dekadencijskih in naturalističnih tendenc. Leta 1920 pa je ob razpadu ekspresionizma v Nemčiji prišlo do kratkotrajne poplave ekspresionističnega epigonstva ali manirizma v nekaterih nemških in avstrijskih revijah. Po razpadu ekspresionističnega gibanja so njegove značilnosti kot gola forma postale modne. Epigonalno ekspresionistično fazo je dokončno ukinila novo formirana literatura *nove stvarnosti* s svojo analitično ironijo in deziluzionizmom. In prav iz zgodnjih, začetniških pisateljskih let okrog leta 1920, se je v Grumovi zapuščini ohranilo nekaj poskusov, ki kažejo očitno in tudi povsem epigonsko težnjo po ekspresionističnem stiliziranju (Kralj 1986, 186). Ta mladostna pripovedna proza (*Adam in Eva, Rdeči greh, Pismo črnega marmora* itd.) ima manjšo umetniško vrednost in je avtor večinoma ni objavljal. V zreli ustvarjalni dobi (1925–29) je ekspresionistične stilne značilnosti, ki si jih je pridobil ob branju feljtonistike in družabnih revij (*Das Leben, Das Magazin, Wiener Magazin*), Grum »povsem opustil«. Obenem tudi ni načrtno iskal stikov z ekspresionističnimi avtorji, v času pisanja jih sploh ni poznal, saj je prvega (Leonharda Franka) bral šele leta 1932, ko je že nehajl pisati. »Skratka,« povzame Kralj, »Grumov literarni nazor je večidel oprt na tradicijo, tj. na 'moderno' (slovensko, avstrijsko in nemško) in na tuje avtorje, ki so takšno 'moderno' pomagali formirati.« (1987, 102) V *moderni* gre za preplet naturalističnih, simbolističnih in tudi dekadencijskih literarnih pojavov in L. Kralj o Grumu na več mestih zapiše, da je pri literarnemu ustvarjanju ostal zvest simbolizmu; samo izjemoma si je v tematskih modelih dovolil izskok v naturalizem (E. Zola, H. Ibsen, Strindberg v naturalistični fazi).

Če Kralj v letih 1986 in 1987 Grumovo povezanost z ekspresionizmom omeji le na epigonsko stiliziranje v mladostni prozi, pa je skoraj dvajset let pred tem zapisal: »Vendar ne moremo mimo dejstva, da Grumovo literarno delo kot celota razodeva mnoge neutajljive lastnosti tistega značilnega idejnega in estetskega nazora, ki ga je Wilhelm Worringer leta 1911 v reviji Sturm krstil za ekspresionizem / ... /« (1970, 66). V nadaljevanju tretjega dela eseja *Literatura Slavka Gruma* L. Kralj ugotavlja, da Grumovo li-

terarno delo s temeljnimi ekspresionističnimi značilnostmi druží Grumov odpor do pozitivizma, racionalizma in ideologije napredka ter logično kavzalne psihologije. Podobno velja za občutke samote, odtujenosti in preklelosti (zaznamovanosti), ki določajo Grumove junake, za njihovo spoznanje o krutosti, neresničnosti in nepomembnosti vsakdanjega življenja, za njihovo nenavadno bivanje na meji med življenjem in smrtjo. Posamezne značilnosti ekspresionističnega stila (kot jih je dognal Fritz Martini v *Reallexikonu*), ki jih najprej najdemo strnjene v Grumovih mladostnih delih (težnja po patetiki, disonančnost, kaotičnost, ekstatika in vizionarnost, težnja po provokaciji in čustvenem pretresu), spremljajo njegovo literaturo vse do konca; v njej se pojavljajo istočasno in vzporedno s simbolističnimi, maeterlinckovskimi oblikovalnimi postopki.

J. Kos je v *Primerjalni zgodovini slovenske literature* zapisal, da se kratke pripovedi Slavka Gruma na prvi pogled zdijo »najpristneje ekspresionistične« (2001, 316). Podobno kot L. Kralj, tudi J. Kos poudari Grumov ekspresionistični slog, za katerega naj bi bile v prozi značilne predvsem kratke, fragmentarne, kompozicijsko razdrobljene oblike, kar velja posebej za sintakso in leksiko. Vendar se že na formalno-stilni ravni Grumova besedila izkažejo za precej heterogena, saj so, enako kot z ekspresijo, določena tudi z uporabo impresionističnih stilnih prvin na ravni notranjega ritma, gradnje prizorov in podob ter besednega sloga. V temah in motivih večine Grumovih črtic in novel je, po Kosovem mnenju, opaziti močne sledove dekadence. Grozljivi, groteskni in iracionalni elementi kažejo na tradicijo, ki sega v dekadenco in postromantiko, predvsem pa k Dostojevskemu, Gogolju in Poeju. Modernizem bi lahko ob Grumovi prozi omenjali le toliko, kolikor ta ostaja zgolj opis psihičnih stanj, predstavljenih fragmentarno in nepovezano, in kolikor se s tem odpoveduje kakršnikoli socialno-moralni ideji, ki taka stanja povezuje v smiselne celote.

Po Koruzi, ki se »vzdrži končne sodbe« o Grumu – ekspresionistu, in J. Kosu ter L. Kralju, ki ob Grumovi literaturi poudarjata le prisotnost ekspresionističnega sloga (ne pa tudi ekspresionističnih idejnih prvin), se bomo na kratko posvetili še trojici avtorjev, ki pripadnost Grumove proze ekspresionizmu navajajo kot samoumevno dejstvo. Njihovi prispevki so bili objavljeni v zborniku *Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi* (1984).

Šalamun - Biedrzycka v eseju *O idejnem in umetniškem razvoju Grumove proze* (1984, 339–351) Gruma sicer izrecno ne umesti med ekspresioniste, a je dovolj zgovorno že dejstvo, da je bil njen prispevek pripravljen za in objavljen v tematskem zborniku o ekspresionizmu. Nasprotno Bernik v razpravi *Ekspresionizem in slovenska pripovedna proza* piše o tem, da je bila za ekspresionizem značilna (če že) predvsem kratka proza, in nadaljuje, da »stoji v središču Grumove ekspresionistične pripovedi osamljeni človek«, ki je odtrgan od tradicije in odtujen okolju (1984, 107–116). Še bolj odločna in prepričana je sodba Helge Glušič v prispevku

Slovenska ekspresionistična kratka proza (1984, 117–121), in sicer »da prave ekspresionistične pripovedne proze, ki bi izpričevala celovitost ekspresionističnega slogovnega in miselnega načela, razen Grumovih črtic, ni veliko.« V nadaljevanju Slavka Gruma, Mirana Jarca in Ivana Preglja imenuje za »najpomembnejše ustvarjalce ekspresionistične kratke proze.«

Grumovo literarno obzorje in odmev Freudove psihoanalize

Z raziskovanjem domačih in tujih (ne)literarnih vplivov na prozo in dramatiko Slavka Gruma se je, od že omenjenih avtorjev, poglobljeno ukvarjal predvsem L. Kralj, mimogrede pa tudi J. Kos in Koruza.

L. Kralj meni, da lahko Grumovo literaturo glede na osnovno razpoloženje delimo na dva dela. Medtem ko v enem prevladuje melanholija, kontemplacija in sentiment, drugega obvladuje tesnoba, blodnje in halucinacije: »Literarno obzorje prvega dela tvorijo poleg Maeterlincka še Ivan Cankar, Sigbjörn Obstfelder in Knut Hamsun, / ... / , literarno obzorje drugega dela predvsem Avgust Strindberg iz faze *Inferna* in Dostojevski / ... /« (1987, 239).

Pred mladim Grumom je stalo Cankarjevo delo kot mogočen in obvezujoč kodeks vrednot, ki jim je treba slediti in ne dopuščajo nikakršnega iskanja v drugačno ali novo smer. V vsej Grumovi mladostni literaturi je čutiti vpliv Cankarjeve muzikalne in ritmične dikcije, simbolistične metaforike in predvsem sentimenta. Osrednja tema mladostnih dram (*Pierrot in Pierrette*, *Trudni zastori*) je cankarjansko hrepenenje, v nekaterih zgodnjih črticah (*Vagabund Peter*, *Pivnica Pri deseti Mariji* itd.) pa naletimo na značilno cankarjansko socialno sočutje. Simbolistična naravnost Cankarjeve literature je Gruma neizogibno pripeljala do novega odkritja M. Maeterlincka, vendar pa je s pomočjo nekaterih drugih avtorjev evropske moderne razširil obzorje spiritualističnega esteticizma in našel pot do dekadence bolester občutljivosti, odtod pa do dekadence zanesenosti in blodenj.

»Ta divni blazni Dostojevski«, kot avtorja *Zločina in kazni* v dnevniku leta 1919 poimenuje Grum, je naprej vplival na nastanek nemškega in avstrijskega naturalizma, kasneje pa tudi na nastanek simbolizma in dekadence – smeri, ki sta se naturalizmu uprli. Gruma in druge simboliste, ki so bili nagnjeni bolj na dekadentno stran, so posebej zanimale tiste značilnosti Dostojevskega, ki ga določajo kot »mojstra psihologije histerikov«. Njegovi junaki so vedno postavljeni v skrajne, mejne duševne situacije ali že na začetek blaznosti, vzrok temu pa je njihova velika občutljivost. Ta je sicer značilna tudi za simbolistične predstave o intuitivnem življenju duše,

ki je edina sposobna spoznati večno resnico življenja, v nasprotju z nerešničnim, zavrženim in umazanim vsakdanjikom. Če se ta občutljivost še nekoliko poveča, junak v stanju melanholične ali sentimentalne kontemplacije izpade iz realnosti in se bliža psihopatološkim stanjem, ki jim vladajo halucinacije. Dostojevski se je pogosto ukvarjal tudi s samomorom, ki se v Grumovi literaturi stalno pojavlja, ali z Bernikovimi besedami: »Razen Cankarja ni slovenskega pisatelja, pri katerem bi bil samomor tako pogost motiv kot pri Slavku Grumu.« (1984, 113)

Tudi J. Kos omenja Dostojevskega kot enega od treh Grumovih temeljnih vzorov, a nas za razumevanje tega razmerja napoti h Koruzi. Poleg Dostojevskega naj bi na Gruma pomembneje vplivala še Gogolj in Poe: »Grum je nedvomno dedič Poejeve kratke zgodbe, resda v stopnjevani podobi z uporabo dekadencijskih in psihoanalitičnih prvin, predvsem pa z večjo naslonitvijo na ekspresionistična stilna sredstva.« (2001, 317)

Koruza v *Razmišljanjih o Grumovi prozi* opozarja na stične točke med Grumovimi črticami in *Krotkim dekletom* Dostojevskega. Čeprav ni mogoče dokazati, da je slovenski avtor bral omenjeno *povest*, se Koruzi zdi primerjava med njo in Grumovimi črticami zanimiva. *Krotko dekle* je monolog moža ob mrtvi ženi in spada med pomembne predhodnike modernega notranjega monologa. Gruma in Dostojevskega družijo logična sintaksa, podoben odnos do časa in zanimanje le za tiste junakove misli, ki so bolj ali manj osredotočene na obravnavano temo. Kot najbolj zanimivo pa Koruza navaja dejstvo, »da je pri obeh monolog naslovljen na nekoga« (1960, 315).

Av gust Strindberg, Sigbjörn Obstfelder in Knut Hamsun so po mnenju L. Kralja na Gruma vplivali predvsem v njegovem dunajskem obdobju (1919–1926). V njegovi knjižnici se je ohranila Strindbergova avtobiografska proza *Inferno* (1887), ki je dnevnik o krizi ateista, ki ga skepsa in individualizem ovirata, da bi našel uteho v povratku k religiji. Strindberga v *Infernu* preganjajo skrivnostne sovražne sile v veristično prikazanem okolju pariških ulic in restavracij, predvsem pa njegovih samotnih in ubožnih najemniških sob. Simbolični paralelizem se realizira v vsakdanjih, celo banalnih znamenjih, predmetni svet dobesedno živi lastno življenje. Najmanjše dogodke v okolici čuti Strindberg kot napad nase, vsako naključje je novo skrivno znamenje. Ljudje na ulici se za njegovim hrbtom spogledujejo in s tem razodevajo skrivno sovražnost do njega, ki sam postane model simbolističnega ali dekadencijskega *posebnega človeka*. Bolestna občutljivost ga izroča v last nevidnim silam, obvladuje ga stanje histerije in paranoje, ves čas pričakuje nedoločljivo katastrofo, občasno razmišlja o samomoru. Življenje duše, ki so halucinacije, prevladuje nad realnim življenjem. *Inferno* je v celoti napisan v obliki dnevnika, ki traja tri leta, vsak zapis je natančno datiran. »Ta dnevniška oblika je učinkovala na precejšen del Grumove proze, kjer je pripovedovalec zmeraj na meji med fiktivno literarno osebo in Grumovim avtobiografskim nastopom v litera-

turi.« (L. Kralj 1987, 211) V zrelih pripovednih spisih je dnevniška oblika bolj ali manj zabrisana, datumi so se ohranili samo v črtici *Čakajoči*. Dnevniško obliko kljub zabrisanosti prepoznamo v *Podganah*, čeprav je avtor ob drugem natisu opustil podnaslov *Zadnji list iz samomorilčevega dnevnika*.

Obstfelder (1866–1900), eden najpomembnejših predstavnikov norveškega simbolizma z značilno dekadenco biografijo (boemsko življenje, pisati je začel po živčnem zlomu itd.), je pisal predvsem črtice. Grum je bil zanesljivo prvi Slovenec, ki je naletel na in se navdušil nad tem norveškim ustvarjalcem. Leta 1941 je o začetkih svojega zrelega pisanja povedal: »V tem času človeške modrosti in končnega viška življenja sem naletel sprva na droben zvezek nordijskega pisatelja Sigbjørna Obstfelderja, Skice in novele. Očarale so me.« (L. Kralj 1987, 216) Obstfelderjeva ritmizirana, lirično meditativna proza se ukvarja s *posebnim človekom*, v njegovih tekstih se imenuje »sanjač«, »čudak«, »posebnež«, »tujec med živimi ljudmi«. Pripovedovalec je neprilagojen, osamljen, nevrotičen, prenapet in zmeraj poroča ter tuhta v prvi osebi. Tako za Obstfelderjevega kot za Grumovega posebnega človeka je značilno, da sedi ali leži v svoji najemniški sobi (stanovanju), ki je pribežališče pred realnim življenjem, in se prepušča mislim in čustvom – to je edina snov, ki je posredovana bralcu, postopek je tako daleč od epskega. Grum je iz Obstfelderjevih črtic prevzel poetiko impresionizma, ki so jo uporabljali tako nekateri naturalisti kot simbolisti. Impresionistična poetika opušča fabulo, a obenem skuša čim bolj natančno in rafinirano registrirati čutne zaznave in atmosfero – bežna, naključna duševna stanja. Pri Obstfelderju gre za značilno obliko kratke impresionistične črtice, logika pripovedi je naključna, določajo jo spomini, ki naključno »splavajo na površje« ob naključnih čutnih zaznavah. Kralj ugotavlja, da se impresionistična poetika pojavlja v vseh Grumovih črticah, ne pa tudi v maloštevilnih novelah, ki jih je avtor pisal tik pred koncem literarnega ustvarjanja, ko se je brez večjega umetniškega uspeha skušal približati načelom novega ali socialnega realizma (*Matere, Čakajoči, Deček in blaznik*).

Norvežan Hamsun je tisti avtor Grumovega literarnega obzorja, na katerega Grum največkrat opozarja, toda Hamsunov delež v Grumovi literaturi je mnogo manj očiten, kot bi pričakovali. Res pa je Grum ob stiku s Hamsunom našel potrdilo za tiste simbolistične značilnosti ali prvine, ki jih je poznal in uporabljal že prej, sem spada med drugim tudi muzikalna funkcija jezika in sentiment oziroma melanholija. Leta 1925 ga je povsem prevzel Hamsunov izrazito simbolistični roman *Pan* (1894), zatem pa še romana *Glad* (1890) in *Viktorija* (1898). V središču Hamsunovih romanov je subjektivistični posameznik in ta posebni človek se tokrat imenuje »inozemec eksistence«. Med njegovimi značilnimi lastnostmi prevladuje skrajni individualizem in posledično samovoljnost, boleštni ponos, oholost, užaljenost, zamerljivost itd. Tudi Hamsunova poetika je impresionistična, toda

kot romanopisec se zaradi epske širine ne more popolnoma izogniti fabuli in dogajanju.

Gruma smo »zaradi shematizacijskih potreb« sicer navajeni uvrščati v »slovenski ekspresionizem«, toda po »nemara osupljivi uvodni trditvi« spisa *Literatura Slavka Gruma* L. Kralja, je »najmočnejšo in odločilno sled v Grumovem literarnem delu in odnosu do sveta začrtal flamski simbolist Maurice Maeterlinck«. Ta je pripadal francoskemu duhovnemu gibanju, ki je nasproti pozitivizmu in naturalizmu začelo uvajati spiritualistične, idealistične in mistične prvine iz evropske duhovne tradicije – simbolizmu. Značilen pojem simbolističnega sistema je *duša*, ki pomeni »participacijo individualnega duha v neki nadracionalni, nespremenljivi in večni spiritualni substanci« (1970, 5). Ta transcendenca se lahko javlja kot bog, večnost, ideja, svetovna duša, lepota, usodnost in je skupna vsemu človeškemu bivanju ter mu šele ona podeljuje eksistenco in smisel. Posledica simbolistične nadracionalne predstave o odnosu med posameznikom in bitjo je posebna spoznavna teorija – intuitivizem, ki odreka sposobnost spoznavanja vsem nespirtualnim posrednikom (razum, čutne zaznave itd.). »Le duša lahko spoznava, njena spoznanja pa se pojavljajo v obliki nejasnih, neoprijemljivih zaznav, slutenj ali razodetij – v radikalni dekadenci pa halucinacij.« (L Kralj 1987, 239) Vse navedene značilnosti simbolistične teorije imajo za posledico odklonilen odnos do volje in akcije ter predstavo o že omenjenem *dvojnem življenju*: resničnemu življenju duše na eni strani stoji nasproti neresnično, nebistveno, kruto, zavrženo, lažno krivično, vsakdanje življenje. Maeterlinckova *vesoljna duša* je v njegovem zgodnjem opusu (t. i. *premier théâtre* ali *prvo gledališče* do 1896) precej pod vplivom dekadence, zato ima značaj sovražne usode: skrivnostne sile nadzirajo in opredeljujejo vsa človeška dejanja; pasivna človeška bitja so nemočna pred aktivno usodo, ki jih neizogibno potiska v nesrečo in smrt, ki pa je tudi nagrada, saj ljudi odreši zemeljskih muk. In prav ta Maeterlinckova zgodnja dela so vplivala na Grumov nazor, medtem ko je njegov poznejši opus, ko vesoljna duša postane sedež resnice, dobrote in lepote in je izraženo upanje v spiritualno obnovo sveta, bližje Cankarjevemu nazorom.

Maeterlincka je Grum bral že v gimnazijskih letih, leta 1920 pa si je na Dunaju ogledal dramo *Vsiljenka* in *Slepci*. Od filozofsko-esejističnih del je najprej spoznal *Inteligenca cvetlic*, kasneje pa še znameniti *Zaklad ponižnih* in *O notranji lepoti*, ki vsebuje kratke odlomke iz večine Maeterlinckovega filozofsko-esejističnega opusa. Kot piše L. Kralj (1987, 201), je Grum iz Maeterlinckovih esejev in dramatike »dobil temeljne informacije o simbolistični ideologiji in poetiki, predvsem od tam tudi predstavo o 'posebnem človeku', ki jo je v evropsko literaturo prinesla dekadence, prevzel in korigiral pa simbolizem«. In še: »S pomočjo Maeterlinckovega 'obveščenca', / ... / Strindbergovega 'preganjanca', Cankarjevega 'tujca' oz.

'nepotrebnega človeka' in literarnih junakov Dostojevskega si je Grum izdelal predstavo o 'zaznamovancu', varianti 'posebnega človeka'.

Grumovi zaznamovanci (ali prvotno »zaznamenovanci«) so »ljudje, ki jim je usoda dodelila posebno, višje spoznanje, jim odprla oči ter jih tako bistveno ločila od ostalih smrtnikov. Duša zaznamovancev je čistejša, nežnejša, občutljivejša in resnici dojemljivejša od navadnih, vsakdanjih duš vsakdanjega življenja.« Za posebnega človeka je značilen razkol med njegovim etičnim kodeksom in prakso njegove okolice ali kot je leta 1928 povedal Grum v intervjuju v *Slovenskem narodu*: »Nesrečni smo, nesrečni vsi zaznamenovanci, / ... / narava nam ni dala, da bi se znašli v tem istinitem svetu, v tem svetu trgovin, politike, plakatov«. Usoda je zaznamovala posebnega človeka tako, da je sposoben v vsej resničnosti dojemati in spoznavati neresničnost, zavrženost, tragičnost in brezup vsakdanjega življenja, zato se je sam umaknil v samoto ali pa ga je v takšno situacijo prisilila družba. Zaznamovanec nima moči ali volje za uresničitev svojih etičnih htenj, zato se realizira v sanjarjenju, hrepenenju ali načelnem obupu. Je skrajen subjektivist in zanj velja, kar je Grum zapisal v svoj dnevnik že kot osemnajstletni maturant pred odhodom na Dunaj: »Vse je osebnost, ki gleda. Kakršen subjekt, tak objekt.« (L. Kralj 1970, 41) Zaznamovanec je tudi skrajno in bolešno občutljiv, umik pred zavrženim vsakdanjim življenjem lahko v radikalni varianti, ki je značilna predvsem za dekadenco, pomeni pobeg v blodnje, halucinacije oziroma v psihopatologijo.

Zgoraj naštetе lastnosti Grumovega posebnega človeka pa ne veljajo samo za literarnega junaka, ampak načeloma tudi za njegovega avtorja, saj simbolizem in dekadenca ne priznavata razlike med literarno umetnostjo in umetnostjo življenja. Že v dnevniku leta 1919 je Grum ugotavljal, da ga je »narava obdarila s preveč senzitivno dušo, / ... / nekateri mora bit vedno nesrečen in čuti v tem neko naslado in zadoščenje napram sebi« (L. Kralj 1987, 201). Potrditev za to, da je genialni umetnik zaradi svoje občutljivosti zmeraj blizu norosti, je Grum našel v delu *Genio e folia (Genij in norost, 1864)*, katerega avtor je italijanski pozitivistični psiholog Cesare Lombroso. Lombrosove težnje so sprejeli in posvojili pripadniki dekadence, izvod knjige pa se je ohranil tudi v Grumovi knjižnici.

V dunajskem obdobju je Grum spoznal še enega avtorja, ki sicer ni deloval na literarnem področju, a je pomembno vplival na njegovo pisateljsko delo – Sigmunda Freuda. Ta je na Dunaju živel in delal vse do leta 1938, v času Grumovega prihoda v avstrijsko prestolnico (1919) pa je bil na višku svoje slave. V dvajsetih letih in skoraj do 2. svetovne vojne se je psihoanalitična doktrina vse bolj uveljavljala in vplivala na skoraj vse veje znanosti in humanističnih ved. Freud je od leta 1885 predaval na dunajski medicinski fakulteti kot docent nevrologije in, kot piše L. Kralj (1970, 54), je »več kot verjetno, da je Grum obiskoval njegova predavanja«.

Odmev Freudove psihoanalize se je v Grumovi literaturi pojavil že leta 1921 v drami *Pierrot in Pierrette*, kjer avtor predstavi nasprotje med

simbolističnim in freudovskim svetovnim nazorom, kot ga je takrat razumel – gre za materializem, pragmatizem, senzualizem in hedonizem. Grum psihoanalizo zavrne in se postavi na stran spiritualističnega in asketskega esteticizma ter ostaja zvest Maeterlinckovim tezam. Nasprotno pa leta 1927 Grum nenadoma postane izrazit privrženec psihoanalize in jo v številnih načelnih izjavah (zunaj literature) poudarja vse do leta 1941. Grum je svoja stališča, argumente in zglede povzel po enem samem Freudovem delu, ki se je tudi ohranilo v njegovi zapuščini, in sicer po dokaj poljudnih *Uvodnih predavanjih o psihoanalizi* (L. Kralj 1987, 231):

»Človekovo življenje je uteševanje gonov, teženj in hrepenenj, ki so jim zoperstavljene različne utesnitve in ovire, utesnitve, pridobljene po dednosti in vzgoji, sankcionirane z verstvi in zakoniki. Najmogočnejša gona, ki obvladujeta življenje, tečaja, okoli katerih se suče življenjska os, sta lakota in ljubezen; lakota je oni silni gon, ki ščiti življenje poedinca (posameznika, op. a.), ljubezen pa, ki ohranja pred izumrtjem rod.«

Grum torej priznava Freudovo psihoanalitično doktrino o podzavesti (*das Unbewusste*), ki je domena dveh temeljnih nagonov, egoističnega ali samoohranitvenega in altruističnega ali seksualnega nagona (v kasnejši shemi Freud oba nagona združi v erotičnega in mu nasproti postavi smrtni ali destruktivni nagon). Kljub poudarjanju pomembnosti odkritij psihoanalize, po drugi strani naletimo tudi na naslednjo Grumovo izjavo: »Nisem slep pristaš Freuda in sem celo oster njegov kritik, vendar sem na žalost dovolj poizkusil na sebi, da je umetnik ubežnik življenja, polubrat psihopata.« (Prav tam, 203)

Grum je Maeterlinckovo doktrino o posebnem človeku dopolnil s Freudovo in ker sta oba determinista, eden metafizičen in drugi materialističen, se je sinkretični spoj posrečil brez težav. Freudova teorija je Grumovim predstavam o zaznamovancu dodala zadnje poteze in nastala je Grumova posebna teorija umetniškega ustvarjanja, ki jo lahko štejemo za izvirno sintezo simbolizma, psihoanalize, spiritualizma in materializma. Freudove trditve o nevrotikovem pobegu iz realnega sveta v bolezen, sanje ali budno sanjarjenje, o religiji kot splošni človeški prisilni nevrozi in o zvezi med umetniškim ustvarjanjem in nevrozo, ki jih znameniti psihoanalitik obravnava ločeno, je Grum povezal v nov, izviren sistem. Grum ga imenuje »magični krog pobegov iz zavesti« ali »beg v onstran« in je po svoji naravi mnogo bližji dekadenci kot Freudovemu materialističnemu pozitivizmu.

Po Freudu umetnik ni daleč od nevroze, vendar mu je v nasprotju z nevrotikom odprta pot nazaj v realnost. Odvrča se od realnosti in zateka v fantaziranje, ker ga pestijo nagonske potrebe po časti, moči, bogastvu in ljubezni. Ker pa je sposoben preusmeritve, svojim fantazmam odvzame osebne poteze in jih oblikuje tako, da tudi drugim ljudem omogoči užitek,

tolažbo in olajšanje. Tako doseže njihovo hvaležnost in občudovanje ter zares dobi tisto, o čemer je prej haluciniral: čast, moč, bogastvo in ljubezen. Umetniško ustvarjanje ima po Grumovi kozmološki skici »bega v onstran« natanko isto funkcijo: namen in smisel kot nevroza, sanje, budno sanjarjenje, narkotiki, alkohol in samomor. Besedo *onstran* Grum uporablja kot transcendenco, po domnevi L. Kralja gre za *podzavest*, iz katere izhaja metafizično zlo in v katero se zopet vrača. Ali z Grumovimi besedami: »Onstran pa zaznamuje vse to, kar ni normalna zavestna dejavnost, to je svet fantazije, podzavesti, omame, nič, smrti.« (Prav tam, 237) Gre za vsebino edinega resničnega načina zaznamovančevega bivanja, ki je beg, beg iz sveta, bodisi »v svet sanj, domišljije, prividov, kjer kraljuje ona – lepota!« bodisi v praznino in nič.

PODGANE (1927)

Črtica *Podgane* je nastala leta 1927, v času Grumove zrele literarne produkcije. To leto je avtor po vrnitvi z Dunaja in očetovi smrti preživel v Ljubljani, kjer je najprej opravljal staž po različnih bolnišnicah in se kasneje začasno zaposlil kot pomožni zdravnik na oddelku za ginekologijo.

V prvotni različici je imela črtica podnaslov *Zadnji list iz samomorilčevega dnevnika*, ki pa ga je Grum opustil, ko je pripravljaj izbor črtic z naslovom *Beli azil*. Dnevniške strukture, ki jo je Grum prevzel iz Strindbergovega *Inferna*, na prvi pogled ne opazimo. Bralca nanjo ne opozorijo naslovi ali datacija posameznih zapisov (skupaj deset), ki so grafično ločeni z večjimi odstavki. Koruza (1960, 135) meni, da je Grum dnevniško obliko namenoma zabilisal, ker je hotel dati opisanemu dogajanju in doživljanju višji, neenkratni značaj in simbolični pomen. Kljub temu pa je uporabil dnevniško obliko, ker je želel postaviti dogajanje neposredno pred bralca in s tem močneje delovati na njegov domišljjski in čustveni svet.

Pisec intimnega grozljivega dnevnika v *Podganah* se takoj na začetku označi z besedami »Popolnoma propadel človek sem / ... / Kakor da že nisem več.« In še »Izgubljen človek sem.«, podobno kot Strindberg v *Infernu* večkrat ponovi »Zgubljen sem.« (L. Kralj 1987, 212) Šele v sedmem odstavku pa se prvoosebni pripovedovalec bralcem mimogrede predstavi kot »činovnik Jakob Sabajev«.

L. Kralj je v *Literaturi Slavka Gruma* zapisal, da imajo Grumove črtice pisane v prvi osebi »izrazit izpovedni značaj«. K. Šalamun - Biedrzycka pa se je posvetila vprašanju, kako je Grum ustvaril posebno napeto razmerje med avtorjem in pripovedovalcem, saj prav v tem odnosu vidi bistvo Grumove umetnosti (1984, 339–351). Predvsem v zrelem ustvarjanju naj bi se Grum usmeril v ustvarjanje sebe-drugega v določeni situaciji in tako prišel do zavestne igre, do govorjenja o samem sebi, ki pa je nekdo drug: »Tip pripovedovalca, ki ga je Grum ustvaril, je on sam z distanco do sebe

samega; se pravi on čez leta, on – nesposoben za normalno življenje, ali v Podganah: on – psihopat.« Posledica Grumovega tipa pripovedovalca je dialoška struktura črtic (po Bahtinu biti v dialoškem odnosu do sveta pomeni nenehno izstopati iz samega sebe v to, kar je okrog nas, pa tudi v samem sebi ne biti statičen, enopomenski), na kar kaže predvsem dinamičnost (dialoškost) jezika, njegova živost in naravnost. Črtica *Podgane* ima obliko govorjenih misli, ki so v nenehni notranji napetosti: kar naprej se ponavljajo (»Nekaj sumijo, nekaj sumijo v hiši.«) oziroma druga drugi oporekajo (»/ ... / pride samo še Marija k meni. Ne vem več, ali je še to Marija / ... /«). Nobena misel ni sporočilna sama po sebi, nevtralna glede na sosednje, ampak se vsaka navezuje na drugo, zaradi česar je pripoved dinamična in zgoščena. Jezik teh misli je naraven in živ, čeprav daje na prvi pogled vtis izumetničenosti. Je natančen v izražanju gibanja misli in tudi nujno bolj abstrakten kot pogovor o vsakdanjih stvareh, saj Grum ne opisuje vsakdanjega zavrženega življenja, ampak resnično fantazijsko življenje, kot ga živi zaznamovanec. In v odnosu do svojega predmeta je jezik *Podgan* popolnoma naraven.

Sabajeve živi v neki večstanovanjski hiši v neimenovanem mestu. Njegovo stanovanje oziroma soba je polna podgan, ki se ne glede na njegovo prisotnost in budnost sprehajajo po tleh in pohištvu. Podgan je vsak dan več, neprestano ga zasledujejo in nadlegujejo, podobno kot se Strindbergu v *Infernu* prikazujejo miši, ki ga bodo vsak čas napadle. Takoj je jasno, da te male živalice niso samo to in ne nastopajo naključno že v naslovu Grumove črtice. Čeprav jih pripovedovalec v nadaljevanju le še dvakrat poimenuje, so ves čas prisotne s svojim gomazenjem, zvoki, vonjem. Toda, ali so podgane simbol oziroma simbolistični simbol? Odgovor je negativen. Po Gastonu Compèreju (L. Kralj 1970, 54–5) se pravi simbolistični simbol razodeva le kot sugestivni izraz neke realnosti, ki je bralec ne more nikdar do konca doumeti, saj ni dostopna niti razumu niti čustvom, temveč le intuiciji. Ta oblikovalni postopek se – brez oziroma proti vednosti ustvarjalca – pojavlja v dramah Maeterlinckovega t. i. *prvega gledališča*, za katerega je značilna odsotnost konkretno realizirane predstave o sovražnih silah – te samo dajejo slutiti svojo prisotnost. V Maeterlinckovem *drugem gledališču* pa se pred gledalci pojavljajo otipljive oblike tajnih sil, tako kot v Grumovi črtici nastopajo *prave* podgane v znani pojavnih obliki. Compère opisani oblikovalni postopek imenuje simbolistična alegorija, ki ne spada v pravi simbolizem. Alegorija se obrača na bralčev razum, saj je izraz neke abstraktne ideje in v tem pomenu se pesniška podoba pojavlja zato, da bi jo bralec dešifriral kot rebus. Po mnenju L. Kralja gre za stopnjevanje simbolističnega izraza, ki pa ima za posledico vdor racionalnih elementov in tako odmik od simbolističnih estetskih in svetovnonazorskih norm.

Pripovedovalca torej nadlegujejo podgane, toda obenem navaja gospodinjinjo izjavo, »da jih prej ni bilo nikdar tu« in »tudi v prejšnjem stano-

vanju jih ni bilo izpočetka« – pisec dnevnika se je zaradi podgan že enkrat preselil. »Vso okolico sem pretaknil, poizvedoval po vseh sosednjih stanovanjih, pa nikjer nisem odkril nikakega skladišča živinskih kož, loja ali česa sličnega. Popolnoma enostavno: tu so!« nadaljuje Sabajev. Torej so podgane le pripovedovalčeva utvara, halucinacija, v kateri se izraža nezavedna groza in strah pred svetom, osamelost junaka in strah pred nevidnimi preganjalci. Tega strahu in bolnega doživetja sveta pa paranoični psihopat ni sposoben razumsko opredeliti; vse ostane na stopnji predstav in slutenj. V *Podganah* beremo dnevnik Strindbergovega *preganjanca* iz *Inferna*. Dogodke v okolici čuti Sabajev kot napad nase: »ljudje nekaj sumijo« in »postajajo pozorni«. Bolestna občutljivost junaka izroča nevidnim silam, obvladuje ga stanje paranoje. Življenje duše, ki so halucinacije, prevladuje nad realnim življenjem. Gruma ne zanima objektivna realnost, ampak subjektivni svet činovnika Sabajeva. Zunanji svet je pomemben le toliko, kolikor ga doživi, kolikor ga »izvoli sprejeti v krog svoje pojavnosti« (Koruza 1960, 220). »Vse je osebnost, ki gleda. Kakršen subjekt, tak objekt.« je že leta 1919 v svoj dnevnik zapisal Grum. Subjektiviteta – čeprav omejena, bolna, krhka in problematična – ostaja kljub vsemu edina prava realiteta (J. Kos 2011, 317).

Činovnika Sabajeva zvečer včasih obiše prijateljica v podobi Marije, kot se je spominja iz preteklosti. Njeno sedanje življenje ga ne zanima, le za hip pomisli nanj, vendar se takoj vrne k prividu. Koruza v *Razmišljanjih o Grumovi prozi* piše o »nehotnih spominih« kot dediščini Marcela Prousta, le da jih v Grumovih črticah ne vzbudijo predmeti ali čutne zaznave, ampak junakovo duševno razpoloženje. Pri Grumu naj bi ti nenadni spomini imeli funkcijo razpoloženskega kontrasta, saj v brezupno, mračno sedanjost pričarajo droben spomin na svetla mladostna leta. Pripovedovalec o srečanjih z Marijo zapiše: »Najrajši še govoriva o mrtvih stvareh, o čisto navadnih predmetih, tako da ni prav nič ljudi poleg.« Gre za redukcijo besednih sredstev, ki je značilno Maeterlinckovo načelo in je posledica nezaupanja v *materialnost* besed – edina resnična podlaga bivanja je namreč molk. Podobno tudi Grum obsodi besedo: »Bog je ogoljufal človeka za spoznanje, zato mu je dal dar govora in kretnje, da še tisto, kar duša zasluči, prekriči z besedo in razdre z gesto.« Veljajo samo tiste besede, ki so na prvi pogled videti nepotrebne in nepomembne. Prav take besede govorita in razumeta Sabajev in Marija oziroma njen utelešen spomin, to jima omogoča njuna zaznamovanost.

Ko se hoče na vojaški paradi pomešati med množico, se ga ljudje izogibajo, ker smrdi po ostudnih živalih. Paranoično stanje se stopnjuje, halucinacije vse bolj prevladujejo nad realnim življenjem: »Izgubljen človek sem,« zapiše Sabajev, »ne upam si na ulico, da ne bi nadlegoval ljudi.«

Nekega dne pozvonijo pogrebci in iščejo »umrlega činovnika Sabajeva«, a jim ta ne izda svoje identitete. Ko odidejo, ga popade hromeč strah, da bodo spregledali njegovo laž in se vrnil. Na tem mestu se bralcu

postavi vprašanje o živosti oziroma mrtvosti činovnika, ki se je »z nenavadno prisotnostjo duha potajil«. Njegova duša vsekakor živi svoje življenje v halucinacijah, mrtev pa je v smislu Obstfelderjeve variante posebnega človeka – *tujca med živimi ljudmi*.

Naslednji odstavek *Podgan* je opis poskusa samomora, za katerega Sabajevu zmanjka poguma. Beg iz realnosti v duševno bolezen se tako za hip prelevi v najskrajnejšo obliko bega – beg v nič oziroma v samomor. Grum samomor pojmuje kot dejanje brez zunanjega vzroka. Edini vzrok je bolezen, ki je združena s primernim vzdušjem. To vzdušje v *Podganah* vzpostavi najprej stavek, ki iz činovnikove podzavesti prihaja v obliki neartikuliranega krika: »Turbilator vjuntrinks. Cicipe-cicipe - - -«. V naslednji povedi se pojavi načelo simboličnega paralelizma, ki vzpostavlja skrivnostno zvezo med navidez nepomembnimi, vsakdanjimi dogodki in predmeti v okolici in dovrševanjem tragične usode: »Miza, omara, knjige, vse pred vrata. Umivalnik, svetilka, zamorček.« Vzdušje je torej pravo, a za samomor Sabajevu zmanjka moči, skok skozi okno mu prepreči huda vrtoglavica.

Črtica se zaključi z naslednjim odstavkom: »Davi sem se zbudil s skelečo bolečino v glavi. Spreletela me je misel: nažrle so mi glavo. Tu ležim z nažrto lobanjo in si ne upam potipati, da ne bi bilo treba zakričati.« Činovnik Sabajev je žrtev samega sebe, ker se njegova komunikacija usmerja v fantazijske in sanjske svetove. (Glušič 1984, 117–121)

ZLOČIN V PREDMESTJU

(1927 – ČEŠKA IN SLOVAŠKA OBJAVA, 1929 – SLOVENSKA OBJAVA)

Črtica *Zločin v predmestju* je v okviru Grumove kratke proze netična, obenem gre za pripravo na pisanje drame *Dogodek v mestu Gogi*. V tem kratkem pripovednem besedilu se pojavi atmosfera groteske in posledično humor oziroma ironija, kar presega simbolizem, ki »se ne smeje«. Groteska in ironija torej tvorita mejo, kjer Grum izstopa iz tradicije in se obrača k sodobni literaturi. (L. Kralj 1987, 223)

Črtico, ki obsega le dve strani ali dva kratka, grafično ločena odstavka, Koruza (1960, 131) strukturno razdeli na tri dele.

Prvi del ima značaj uvoda in v prvem odstavku nam pripovedovalec skicira predmestno okolje: noč, dež, meščani spijo. Dež med drugimi naravnimi pojavi v Grumovem literarnem delu razodeva posebno simbolično funkcijo in tudi v *Zločinu v predmestju* se vsaj na prvi pogled zdi tako. Je stalni spremljevalec poteka človeških usod, nenehno opozarja Grumove ljudi na njihovo ujetost, daje njihovim dejanjem in besedam poseben pomen, pa tudi opozarja na zlo prihodnost. (L. Kralj 1970, 31) Pripovedovalec najprej opisuje le zunanje pojave, nenadoma pa dobi vpogled v notranjost hiš. Situacija je obrnjena na glavo: »Pravzaprav nihče ne spi, samo na tem so, da bi morali spati. Čakajo.« Pripovedovalec nam sedaj poroča o subjektivnem dogajanju v »duševnosti orisanega kolektiva«. Ne

vživlja se v duševnost posameznika, ampak zajame vzdušje celote: predmestni prebivalci nekaj slutijo, nekaj jih mori, prisluškujejo znamenjem – pri šivilji vrta v lesu mrtvaška ura, vratarica je slišala, kako se je dvakrat podrla skladovnica drv. Simbolični paralelizem vse bolj dobiva groteskne dimenzije in je samo še na prvi pogled usoden in zavezujoč. Pripovedovalec ni več prvoosebni, njegova optika ni več identična s 'posebnim človekom', ampak z njegovo okolico. S tega novega položaja ovrže skrivnostno govorico znamenj in bralce opozori, da lahko v njihovo usodnost verjamemo samo preprosteži, kar posebej poudari z ironičnim opisom obeh nosilk intuicije: »šivilje Zenobije« in »debele vratarice na 28«. Pripovedovalec se torej načelno distancira od intuicije in sporoča, da so *znamenja* v resnici nepomembni, banalni dogodki: škrtanje lesnega črva in ropot skladovnice drv, ki se je podrla. Občutek komičnosti je posledica nasprotja med usodnim videzom in banalno stvarno vsebino. (L. Kralj 1987, 224)

Vrhunec subjektivizacije pripovedovalca je konkretiziranje tesnobe predmestnega vzdušja v naslednji povedi: »Hiše so popolnoma pošev nagnjene nad cesto.« Gre za tako intenzivno projekcijo grozljive slutnje v objektivni svet, da se hiše nagnejo in zlovešče pritiskajo na prebivalce predmestja.

V drugem delu se začne pravo dogajanje: šepavčev pohod skozi mesto. Obenem se pripovedovalec popolnoma vživi v psihozo predmestnih prebivalcev. Gre za osrednji izpovedni motiv *Zločina v predmestju*, ki je zgrajen na razmerju med človeško usodo in nepomembnim realnim dogodkom v človekovi okolici. (L. Kralj 1970, 24) Prebivalci, ki v negotovi atmosferi ždijo v svojih posteljah in jim tesnobe slutnje ne dajo spati, zaslišijo na ulici šepav korak. Ta se približuje, odmeva v noči, naenkrat zastane. Temu vsakdanjemu, nepomembnemu dogodku prebivalci pripišejo usoden pomen: »Ometa ulico s svojo skrivnostjo. Povsem določeno je usmerjen, nekaj groznega mora imeti mož v mislih, da je usmerjen tako naravnost. / ... / Sedaj – v istini – obstal je. Nekaj mora tuhtati, nekaj strašnega mora –.« Napetost se stopnjuje do viška, takoj nato pa nastopi odrešujoči trenutek, po katerem je meščanom dovoljeno zaspati: »Prestopil se je, zaklesal se je dalje v cesto.« Obenem tudi pripovedovalec zapusti subjektivno stališče in se umakne nazaj v opisovanje predmetnosti, kar pokaže s ponovitvijo motiva iz prvega odstavka: »Dež, tok-trtok.«

Kot je zapisal Koruza (1960, 132), je Grum s spretnim menjavanjem perspektive pripovedovalca v črtici dosegel napetost, ki je sama snov ni vsebovala. Menjavanje pripovedovalčeve perspektive v *Zločinu v predmestju* in drugih Grumovih črticah poudarja tudi K. Šalamun - Biedrzycka (1984, 347). Zanj je menjava perspektive v tem, da pripovedovalec v »trenutku, ko vpelje glas nekoga drugega, to pripoveduje tako, kot da je v tistem hipu ta 'drugi' on sam, 'zleze v njegovo kožo' – perspektiva se spremeni v notranje gledišče pripovedovanega«. Zunanji znak za to neprestano levitev duševnosti pripovedovalca je dejstvo, da Grum premeša govora ne

postavlja med navednice. Besede namreč niso zares navedene – v trenutku, ko jih zapisuje, to niso besede nekoga drugega, ampak njega samega, ki se je spremenil v tega drugega.

Tretji del *Zločina v predmestju* je časovno odmaknjen od prvih dveh: jutro je. Stanovalci že vedo, da je nekdo s sekiro ubil prostitutko francosko Marijo in ugibajo o možnih povezavah med zločinom in nočnim dogodkom, med katerima pa seveda ni logične vzročne zveze. Toda umorjena Marija z dvakrat preklano glavo je premalo pomemben dogodek, da bi mogel zadovoljiti pričakovanja predmestnih prebivalcev, zato ugibajo naprej. Gotovo se obeta kaj važnejšega. Groteskni umor francoske Marije je za meščane le novo tajno znamenje v atmosferi, v kateri je vse mogoče ali kot izzveni zaključek črtice: »Različne stvari so. In vse mogoče leži še v preteči prihodnosti. Odvetnikova služkinja je čitala v gospodovem jutranjiku, da bo v kratkem vojska.« Pripovedovalec se ne pogloblja več v te bolne, preobčutljive, razvnete subjektivne svetove. Stoji nekje ob strani in s slabo prikrito ironijo opazuje direndaj.

Enak motiv šepavčevega nočnega pohoda je Grum uporabil v *Dogodku v mestu Gogi*. L. Kralj (1970, 26) izrazi domnevo, da je to šepanje v noči, ki ga je Grum postavil v vrh drame, tisti dogodek, o katerem govori naslov, in ne banalni in neresnični umor pomočnika Preliha. Grum je prav z demonstracijo nerazumljivih in vsemogočnih zlih moči dal čutno dojemljivo, a vendar nedoločeno podobo osrednjemu principu zla, ki uravnava usode dramskih oseb. Ta princip jih pači, prazni in jim odteguje smisel človeškega bivanja ter jih spreminja v mehanične marionete svoje zle volje.

Sklep

Kratko prozo Slavka Gruma je glede na čas nastanka (med letoma 1925 in 1929) smiselno obravnavati v okviru problema slovenske pripovedne proze v letih od 1918 do 1930, ki je neločljivo povezan z domačim literarnim razvojem v obdobju ekspresionizma. Pojem označuje literarne pojave, ki so začeli nastajati v Nemčiji okrog leta 1910 in so se razširili predvsem po literaturah srednje Evrope. V središču zanimanja in prizadevanja ekspresionizma je človek (antropocentrizem), kot glavna posebnost ekspresionizma pa se je razvil poudarjen etični naboj, ki kliče k *novemu* – človek mora kljub izrazito katastrofičnemu občutju sveta *stopiti iz sebe*, zapustiti razum in se predati glasu srca ali postati novi *ekstatični človek*.

Slovenski ekspresionizem ne more biti literarnosmerno poimenovanje, ampak zgolj ustrezna dogovorna oznaka za zunanjo časovno enotnost slovenske pripovedne proze v letih od 1918 do 1930. Slovenska ekspresionistična proza je namreč izrazito heterogen pojav, v katerem se prepletajo, križajo in spajajo različne literarne smeri in tokovi, predvsem simbolizem,

dekadenca in ekspresionizem. Prav tako je ob Grumovi kratki prozi mogoče govoriti le o ekspresionističnem slogu njegovega pisanja, medtem ko idejne prvine črpa iz t. i. *moderne* – iz prepleta naturalističnih, simbolističnih in tudi dekadencijskih literarnih pojavov. Težnjo po ekspresionističnem stiliziranju naj bi pri mladem Grumu vzbudila kratkotrajna poplava ekspresionističnega epigonstva ali manirizma v nemških in avstrijskih revijah, do katere je prišlo ob razpadu ekspresionizma v Nemčiji leta 1920.

VIRI IN LITERATURA:

Bernik, France: *Ekspresionizem in slovenska pripovedna proza*. Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. Ur. Franc Zadravec, Helga Glušič in Franc Jakopin. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1984. 107–116.

Glušič, Helga: *Slovenska ekspresionistična kratka proza*. Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. Ur. Franc Zadravec, Helga Glušič, Franc Jakopin. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1984. 117–122.

Koruza, Jože: *Razmišljanja o Grumovi prozi*. Naša sodobnost 1–3/1960, 128–142, 212–224, 314–320.

Kos, Janko: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001.

Kos, Janko: *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS, 2001.

Kralj, Lado (ur.): *Slavko Grum: Zbrano delo, Prva knjiga*. Ljubljana: DZS, 1976.

Kralj, Lado (ur.): *Slavko Grum: Zbrano delo, Druga knjiga*. Ljubljana: DZS, 1976.

Kralj, Lado (ur.): *Slavko Grum: Goga, čudovito mesto*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987.

Kralj, Lado: *Literatura Slavka Gruma*. Ljubljana: SAZU, 1970.

Kralj, Lado: *Ekspresionizem*. Ljubljana: DZS, 1986.

Kralj, Lado: *Od Preglja do Gruma (Slovenska ekspresionistična dramatika)*. Slavistična revija 1/1999, 1–22.

Šalamun - Biedrzycka, Katarina: *O idejnem in umetniškem razvoju Grumove proze*. Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. Ur. Franc Zadravec, Helga Glušič, Franc Jakopin. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1984. 339–351.

Raziskovalci kratkoproznega literarnega ustvarjanja Slavka Gruma dajejo različne in celo nasprotujoče si sodbe o njegovi vpetosti v ekspresionizem kot eno od nadrejenih smeri literarne avantgarde prvih desetletij 20. stoletja. Nekateri ga brez zadržkov uvrščajo med slovenske ekspresioniste, drugi poudarjajo, da je ekspresionističen predvsem slog njegovega pisanja, medtem ko idejne prvine črpa iz moderne kot heterogene mešanice naturalizma, simbolizma in dekadence. Pregled Grumovega literarnega obzorja potrjuje slednjo trditev, saj med avtorji, ki so najvidneje vplivali na njegovo delo, najdemo Cankarja, Maeterlincka, Dostojevskega, Strindberga, Obstfelderja, Hamsuna in Freuda. Z njihovo pomočjo je nastala Grumova posebna teorija umetniškega ustvarjanja kot izvorna sinteza simbolizma, psihoanalize, spiritualizma in materializma. V njenem središču je *zaznamovanec*, usodno razklan med lastnim etičnim kodeksom in prakso okolice. V črtici *Podgane* (1927) najdemo eno od najbolj dodelanih upodobitev *zaznamovanca*, medtem ko s črtico *Zločin v predmestju* (1927/29) z grotesko in ironijo izstopa iz simbolizma k sodobni literaturi, obenem pa gre za pripravo na pisanje *Dogodka v mestu Gogi*.

Scholars of Slavko Grum's short prose arrive at different, even contradictory judgments as to his involvement in expressionism, one of the dominant currents in the literary avantgarde in the first decades of the 20th century. Some rank him without hesitation among Slovenian expressionists, while others stress that it is primarily the style of his writing that is expressionist, whereas conceptual elements are drawn from the modern as a heterogeneous combination of naturalism, symbolism, and decadence. A review of Grum's literary horizon confirms the latter assertion, since among the authors who most visibly influenced his work we find Cankar, Maeterlinck, Dostoyevsky, Strindberg, Obstfelder, Hamsun and Freud. Under their influence, Grum developed his special theory of artistic creation as an original synthesis of symbolism, psychoanalysis, spiritualism, and materialism. At their core is the *stigmatized person*, fatally torn between his own ethical code and the praxis of the surroundings. In the short story *The Rats* (1927) we find one of the most sophisticated depictions of the stigmatized person, while in the short story *Crime in the Suburbs* (1927/29), using irony and the grotesque, he moves from symbolism to modern literature. This also served as preparation for writing *An Incident in the Town of Goga*.

Igor Žunkovič

Neskončnost v Kosovelovi konstruktivistični poeziji

Članek obravnava motiv in temo neskončnosti v Kosovelovi konstruktivistični poeziji. Kosovel sicer besede neskončnost ne uporabi v svojih pesmih, zato pa uporabi njen matematični znak in besedo večnost. Izkaže se, da je neskončnost ključni moment Kosovelove konstitucije subjekta (novi človek), ki bi bil rezultat drugačne pesniške forme, prehajajoče od konsov k integralom. Pri tem pa se časovnost večnosti umika prostorski neskončnega univerzuma, ki ga v podobi Kozmosa Kosovel postavi v človeka kot privilegirani predmet poezije. Tako v ospredje obravnave neskončnosti pri Kosovelu nenazadnje stopi njegov neutrudni humanizem.

Ključne besede: konstruktivizem, neskončnost, čas, humanizem

This article examines the motif and theme of infinity in Kosovel's constructivist poetry. Although Kosovel does not use the word infinity in his poems, he does use the mathematical symbol and the word eternity. It turns out that infinity is a crucial moment of Kosovel's constituting of the subject (new person), which would be the result of a different poetic form. crossing from the *konsi* to the integrals. Temporality yields the spatiality of an infinite universe to eternity, which Kosovel in the image of a Cosmos sets in man as a privileged object of poetry. Thus Kosovel's unflagging humanism lies at the forefront of his treatment of infinity.

Key words: Constructivism, infinity, time, humanism

Neskončnost in konstruktivizem

Prva značilnost, ki jo o neskončnosti v Kosovelovih konstruktivističnih pesmih opazimo, je seveda odsotnost imena. Če poezija ni pojmovno analitično mišljenje, je takšna odsotnost pričakovana. Vendar samoumevnost izostanka besede neskončnost v Kosovelovi konstruktivistični poeziji ni tako jasna in nedvoumna, kot bi pričakovali *prima facie*. Prvi razlog za to je stališče konstruktivizma do jezika kot pesniškega materiala. Ta vključuje vsakršne pisne (delno tudi zvočne) znake, besede, simbole, števila, tako da postane pesem konstrukcija, ki izreka resničnost, kakršno in kakor jo dojema pesnik. „Temeljno načelo zgradbe konsov je mozaik, kar omogoča vključevati različne informacije in informacijske kode v strukturo pesmi: od stavka prek matematičnih, logičnih in kemijskih znakov do etiket, gesel, citatov iz časopisov in brošur, pa tudi stilizacij ljudske pesmi in različnih oblik navajanja literarnih odnosnic.“ (Tokarz 2005, 40) V tem smislu je neskončnost beseda med drugimi; nič bolj posebna, nič manj primerna pesniškemu izrekanju. Potem opazimo pogostost pojavljanja ne-

skončnosti na tematski ravni. Videli bomo, da so *Integrali 26* polni neskončnosti v najrazličnejših pomenih in oblikah, ki si jih lahko zamislimo, jih lahko razumemo in dojamemo tudi izven običajnega objektivizirajočega jezikovnega okvirja.

Torej obstaja razlog in razlogi za odsotnost neskončnosti, ki so močnejši od nasprotnih; razlogi, ki se dotikajo samega bista Kosovelove konstruktivistične poezije. Da bi jih razumeli, lahko ravnamo na dvoje načinov. 1. Na teoretski ravni se lahko približamo teoriji, ki bi jo imenovali konstruktivistična, potem pa v njej iščemo razloge za to, da določene besede ni v določenem delu Kosovelovega pesniškega korpusa. 2. Drugi pristop, ki ga bomo v nadaljevanju uporabili, analizira pesmi, kjer se neskončnost v različnih pomenih skriva kot tema ali motiv, potem pa razkrija možnosti teme, da se izrazi konkretnije v motivu, in motiva, ki bi bil jasneje izražen v besedi neskončnost.

Uvodoma torej ne moremo postaviti teze (hipoteze), kakor je to značilno za mnoga znanstvena raziskovanja, saj bi ta nujno izhajala iz prve poti, ki je ne bomo ubrali. Edina možna hipoteza v tem smislu je misel, da o neskončnosti v Kosovelovi konstruktivistični poeziji sploh lahko govorimo. Konsekvence analize bodo jasne na koncu, kakor je šele na koncu viden rezultat zapletenega matematičnega postopka, le da je pesništvo, naj mi bo dovoljena ta splošna subjektivna opazka, mnogo bolj zapleteno od enačb.

Obstaja možnost, da omenjeni poti, po katerih lahko razumemo neskončnost v Kosovelovi konstruktivistični poeziji, vodita do različnih dognanj. Vendar znotraj ene same, torej tudi tiste, ki jo bomo izpeljali, kakor je to pri enačbah, ne moremo dobiti več kot en rezultat, četudi je ta lahko iracionalen, večpomenski in celo protisloven; seveda le, če je postopek izpeljan natančno, matematiki bi rekli pravilno.

Končno moramo problematizirati še lastno predpostavko, da se da Kosovelove konstruktivistične pesmi proučevati brez vnaprejšnje (apriorne) uporabe vednosti o konstruktivističnih poetičnih načelih nasploh. Že izbor pesmi je odvisen od teh načel in tega, kako se v pesmih izražajo. Teh perspektiv se seveda ne da povsem ločiti in meje imanentne interpretacije so ob poeziji te vrste hitro vidne; bistveni poudarek, ki ga moramo upoštevati pri tej razdelitvi, je zato vrstni red proučevanja. Gre za to, da je analiza pesmi *Integralov 26* na prvem mestu – in to analiza specifične teme in določenega motiva v omenjeni zbirki. Potem pridemo do ugotovitev, ki so, če so analizirane pesmi zares konstruktivistične, neposredno povezani s konstruktivistično poetiko in posebno avtorjevo poetiko kot tako oz. so že kar ona sama. Izogibamo pa se temu, da bi na podlagi te poetike polagali v pesmi smisle in sporočila, četudi s tem tvegamo, da bo kakšen poudarek, ki je resnično v posameznih pesmih in ga je pesnik vanje vkomponiral prav na podlagi konstruktivistične poetike kot teorije in ideologije, ostal neopažen ali premalo izražen. Vendar se zdi te vrste samoomejitev, glede na to da obravnavamo le posamični vidik *Integralov 26*, potrebna, saj je

zgolj obravnava neskončnosti premalo, da bi opisali in razumeli celoto razsežnosti Kosovelovega konstruktivizma. Nenazadnje je njegovo pesniško dojemanje neskončnosti tisto, kar nas zanima.

Vprašanje o *izmih* Kosovelovega ustvarjanja po letu 1924 torej ostaja ob strani, a ne povsem izven teksta, ki sledi. Že izbrani naslov namreč kaže, da je tista poezija, ki nas v Kosovelovem korpusu zanima, konstruktivistična. Marko Juvan pesniško stilno ambivalentnost, ki se kaže tudi v različnih izmih, ki so jih raziskovalci Kosovelove poezije ob njej odkrivali, poimenuje „hibridni modernizem“. Zato predlaga, da razprtije okrog njih pustimo ob strani in da se „pri Kosovelu zdi primernejše govoriti o *avantgardističnih* tekstih kot pa o konstruktivističnih, zenitističnih, futurističnih ali nadrealističnih.“ (Juvan, 2005, 62) Že Janez Vrečko v *Srečko Kosovel, slovenska zgodovinska avantgarda in modernizem* obravnava avantgardo kot „periodizacijski pojem“ (Vrečko 1986, 23), ki pa je drugačen od recimo modernizma, s katerim ga primerja: „Iz zgoraj povedanega lahko povzamemo, da modernizem zares sodi v drugačne okvire kot pojem avantgarda, predvsem pa ima opravka z drugačno predmetnostjo ...“ (Vrečko 1986, 26) Predvsem širina pojma avantgarda, ki sega daleč izven področja literature vsaj še v sociologijo in politične vede ter z njima povezane pojave, nas prepričuje, da ta pojem vendarle ni najboljši za opredelitev narave Kosovelovih pesmi zadnjih dveh let njegovega ustvarjanja, ampak je bolj zbirni ali periodizacijski pojem, podoben pojmu slovenske moderne. Da v pričujočem besedilu govorimo o konstruktivističnih pesmih, ima dva razloga. Prvega razgrne Božena Tokarz v svojem članku *Ideja integralov v Kosovelovi poeziji*, kjer postavi razliko med integrali in konsi tako, da je konstruktivistična gradnja pesmi način uresničevanja nekega procesa, katerega „rezultat je integral“. (Tokarz 2005, 37) Takšno razmerje med njima pa Kosovelov konstruktivizem dela „drugačnega (...) od drugih“ (Tokarz 2005, 37). Drugi razlog je sintetičnost in afirmativni (ne le razdiralni) značaj konstruktivizma (zlasti ruskega), ki ga v svojem članku „*Gibljava filozofija prostora in konsi*“ izrazi Vrečko. Tak konstruktivizem je moral biti, kot ugotavlja avtor, Kosovelu zelo ljub, saj iz teh pesmi, kot je opazil že Ocvirk, ne veje več melanholičnost predsmrtnih slutenj, ampak vizija novega človeka. Vendar je moral Kosovel vedeti tudi, da konstruktivistična poetična načela ne omogočajo apriori gradnje nove pesniške podobe sveta in človeka, ampak najprej zgolj razbijajo tisto staro. V tem smislu mu je morala biti blizu – Vrečko v svoji knjigi *Srečko Kosovel* to eksplicitno poudari – marksistična, levičarska in socialistična misel, saj je bral Marxa, Lenina in še katerega teh teoretikov. Kljub temu pa lahko z gotovostjo trdimo, kot to stori tudi Tokarzova, da je Kosovel sledil svoji ideji novega človeka, ki se mu je na neki točki zvil s socialistično revolucijo, a je bil od nje tudi drugačen. Zato in zaradi Kosovelove prezgodnje smrti seveda ne moremo natančno vedeti, kako bi avtor uresničil projekt integralov kot pesniško udejanjenje tega novega človeka, saj mu to pač ni uspelo. In Vrečko jasno pravi, da bi naslov zbirke *Integrali 26* pravzaprav moral biti *Ikarov sen*, za

Integrale pa je imel druge načrte. Četudi ne moremo vedeti, kam bi Kosovela peljala njegova pesniška pot, pa lahko preko njegove konstruktivistične faze najdemo vizijo novega človeka, h kateremu bi se Kosovel kot izrazit humanist vedno znova vračal, ne glede na to, da je morda ne bi nikoli dosegel.

Znak ∞

V Integralih besede neskončnost ni, najdemo pa matematični znak zanjo in sicer v dveh pesmih: *Kons.5* in *Srce v alkoholu*. Kosovel tega matematičnega znaka ne zapiše v verzu, temveč ga zapiše v verzu-formuli; v obeh primerih v enaki zvezi in sicer v razmerju z 0. Ker niti neskončnosti niti ničle ali ničla ne zapiše z besedo, temveč ju zapiše z znakoma, s čimer vpelje v izpovedno pesništvo matematične simbole, moramo to pri razumevanju neskončnosti upoštevati. Pri tem se postavita dve vprašanji: kakšna je razlika med zapisom ∞ in *neskončnost* ter kakšen pomen dobi ∞ s tem, ko je postavljena v pesem. Oboje lahko razumemo le z analizo pesmi in njunim primerjanjem.

Očitno je, da ∞ ni *neskončno(st)*. Bistvena razlika med zapisoma izhaja iz njunih določenosti in abstraktnosti, saj gre za razliko med matematičnim simbolom in teoretičnim pojmom. Prvi je apriori določen in konkreten – drugi nedoločen in abstrakten. Ker je v matematičnih formulah ∞ vsem drugim enakovredna količina, ima konkreten pomen, ki je natančno določen in ima natančno določeno funkcijo, ki opredeljuje naravo njegove uporabe. To je Kosovel gotovo vedel, saj ∞ uporabi prav v tem določenem smislu, s čimer ne vpelje v poezijo le matematičnih formul, ampak vanjo vnese novo vsebino, ki je ta prej ni mogla izreči.

Kons.5 je ena najbolj znanih Kosovelovih pesmi (ne le konstruktivističnih). Takole gre:

„Gnoj je zlato
in zlato je gnoj.
Oboje = 0
0 = ∞
 ∞ = 0
AB <
1,2,3.
Kdor nima duše,
ne potrebuje zlata,
kdor ima dušo,
ne potrebuje gnoja.
IA.“

Pesem je na prvi pogled izrazito tridelna, sestavljena iz dveh stavčnih (besednih) delov (1. in 2. ter 8., 9., 10. in 11. ali 12. verz), ki oklepata osrednji del (3., 4., 5., 6., 7. verz), sestavljen iz matematičnih znakov in črk AB, zaključuje pa jo sintagma IA. Če bi pesem pretvorili v povedno strukturo, bi dobili nekako takšno zgodbo:

Zlato in gnoj sta isto in sicer 0 ali ∞ . Črke imajo nižjo vrednost od števil. Če imaš dušo, ne potrebuješ gnoja, ki je isto kot zlato, 0 in ∞ , če je ni, ne potrebuješ zlata, gnoja, 0 in ∞ . Končni črki lahko pomenita le relativizacijo protislovij, ki sestavljajo pesem, ter premik v ironijo.

To je zgodba, ki ni celovit pomen pesmi, temveč je lahko le začetek razumevanja. Začetna verza nas postavlja pred določeno protislovje ali kar paradoks vrednot (identiteta zlata in gnoja), kar lahko pomeni dvoje. Prvič je lahko sporočilo v spreminjanju gnoja v zlato in obratno, distribuciji dela in bogastva, njuni zvezi in povezanosti. Drugič je sporočilo v absurdnosti njune identičnosti in relativizaciji sistema, ki ju umešča na vrednostno lestvico. Tretji verz je prehodni in podpira drugo razlago prvih verzov, saj oboje identificira kot 0. To, da gnoj in zlato postavi kot 0, ne pa nič, temo prestavi na novo raven. Vrednoti, ki sta paradokсно identični, nista vredni "nič", ampak sta 0. To je določena vrednost, ki je sicer ničelna, a ima klub temu neko funkcijo, neko napetost, ki ni čista praznina. To naslednja verza še očitneje izpostavlja, saj je 0 izenačena z ∞ in ∞ z 0. Zdi se, da se znova zgodi paradokсни obrat, ki ga poznamo že od prvih verzov. Vendar nas Kosovel sedaj postavlja pred širše obzorje človekovega bivanja, domala pred pogoje njegovih možnosti, ki jih postavljata skrajna pola opisa – torej 0 in ∞ –, ki sta ne le določeni količini, ampak preko izpeljave iz prvih verzov tudi določeni kvaliteti. Med njima se razpira prostor človekovega bivanja, ki je človeški prostor kot tak, v dveh pomenih: kot fizično-matematični in kot duhovni prostor. To je med 1, 2, 3 in AB, pri čemer je AB manjši od 1, 2, 3. Sledeč Kosovelovemu „prevrednotenju tradicionalnih vrednot“ v dosedanem poteku pesmi, bi lahko sklepali, da se formula šestega in sedmega verza nanaša na prav tisti sistem vrednot, ki ga relativizira, v katerem je vrednost besed in s tem duha manjša od vrednosti števil, matematike in tehnike. To je deloma res, vendar je zveza, ki smo jo opredelili kot prostor človekovega bivanja, vrednostno nevtralna. Ne AB ne 1, 2, 3 ne zasedata mesta ∞ ali 0, temveč sta vmes – sta sama vsebina, sta načina dojemanja vsebine, pri čemer pa očitno velja, da je eden uspešnejši od drugega. To ni razlika med poezijo in matematiko (tehniko); nenazadnje Kosovel prav v pričujoči pesmi uporablja matematične znake, ki niso samo metoda tehnike, ampak gre za razliko (<) kot tako. Zadnji štirje verzi to razliko postavljajo absolutno, zaradi česar je sfera duha (duša) drugo *per se*. Duša se ne ozira na razliko, ki jo dojemamo kot razliko med besedami in števili, med matematiko in poezijo, med filozofijo in tehniko. Duša je oboje hkrati; duh ne potrebuje ne zlata ne gnoja, ne 0 in ne ∞ . Duh je prostor, ki ni nič bolj abstrakten kot fizičen. IA zato ni JA, kot je Ocvirk prvotno mislil (kasneje

je revidiral to misel), temveč je ob potrditvi sporočila še njegova ironizacija. Med I in A je oslovski glas, ki opozarja na to, da sta tako tradicionalna metafizika kakor gola tehnika samo komično razglabljanje, ki ne seže dlje od brezplodnega zabavljaštva. Kons.5 je zato tudi ena najbolj revolucionarnih Kosovelovih pesmi. Zapletenost Kosovelovega odnosa do tehnike in njene povezave z duhom ali dušo v svoji analizi Kosovelovega podobja opazi tudi Darja Pavlič, ki izpostavi naslednjo metaforo, dopolnjeno s primerom: „Torpedovka jadrna / kot krogla, / pognana v noč, / beži moja duša.“ Duša torej, četudi je drugačna od ontičnega sveta uporabnosti in tehnike, tega povzema vase in raste iz njega. Vrečko in B. Tokarz v tem dejstvu upravičeno vidita bistveno razliko med Kosovelovim konstruktivizmom in *Integrali 26* ter futurizmom (zlasti italijanskim).

Osrednji del pesmi, ki ga sestavljajo enačbe, izraža izrazito strukturno trojnost. Verze sestavljajo po trije znaki, kar je minimalno število znakov, ki jih potrebujejo enačbe, hkrati pa se ta trojnost navezuje na sporočilo pesmi, ki med človeškimi izraznimi možnostmi išče tretjo pot, ki bi bila sinteza, ki bi pravzaprav bila več od sinteze – integral. „Integral, ki v slovenščini nastopa kot izraz za celoto, je matematično-fizikalni pojem, ki se je Kosovelu izkazal za uporabnega v obdobju njegovih konstruktivističnih izkušenj, ko je v pesemski zgradbi izkoriščal informacijske kode, med njimi tudi kemijske in matematične, da bi prikazal množstvo informacij pri spoznavanju in razumevanju resničnosti. Pesniška izpoved naj bi bila nekakšna njihova rezultanta, ki obenem ustvarja komunikacijski mozaik.“ (Tokarz 2005, 36)

Neskončnost v Kons.5 je materialna, določena in kvalitativno-kvantitativna neskončnost. Je ena od človekovih skrajnih možnosti in zmožnosti. Vendar vidimo, da med pesmijo matematični znak postaja vse bolj nezadosten za to, kar želi pesnik izraziti. Ob besednih in matematičnih možnostih se na koncu odpre še svet duha (duša), ki se ji razprtije človeških vrednot zdijo docela banalne (IA).

Znak ∞ ima torej drugačen pomen kot beseda *neskončnost*. Kaže celoto kvalitete in kvantitete življenja, ki si ga je človek postavil kot svojo lastno mejo. Vendar se v prostoru med 0 in ∞ dogajajo reči, ki presegajo razliko in razlike med besedami in števili, razlike med različnimi pomeni in vrednotami, med vsemi navideznimi opozicijami človeškega življenja. Potem se intuitivno prav na tem mestu odpira neskončnost tega omejenega prostora; brezmejnost duše, kjer se vrednostne razlike, tudi razlika med duhovnim in fizičnim, izgubijo. Beseda, ki pri Kosovelu najbolj opiše to vzneseno stanje, je energija. D. Pavlič pravi, da se lirski subjekt počasi spreminja v „električno iskro, / ki skače.“ (Pavlič, 2005, 31) Če sta 0 in ∞ prostorski mesti, je med njima prisotna še tretja prostorska dimenzija, ki napihne ravnino v kalejdoskopijo videnja in doživljanja nasploh. „Novi človek je bil zanj utelešenje ideje absolutnega človečanstva oziroma kompleksnosti njegovega obstoja.“ (Tokarz 2005, 39)

Srce v alkoholu to temo nadaljuje in razvije naprej. ∞ je uporabljena na identičen način kot v *Kons.5*. Takole pravi Kosovel v 10. (oz. 11. ali 12.) in 11. (oz. 12. ali 13.) verzu:

“Prostor 0 ∞ 0
etroplan.”

Med 0 in 8 se sedaj še očitneje postavi prostor in ta prostor je eter(ski), v katerega pa se naseli smrt, ki je v *Kons.5* še ni bilo. Kako so smrt, ∞ , eter in prostor pri Kosovelu povezani, je potrebno natančneje pojasniti, vendar je za to najprej treba razumeti kaj je eter, ki v *Srca v alkoholu* zaseda ključno mesto posredovanja.

Zavedajoč se dejstva, da je prvo sklepanje na pomen etra iz naslova pesmi (*Srce v alkoholu*) povsem upravičeno, tukaj izpostavljam drugi pomen, ki je morda drugoten in obstranski, a pričakovati, da ga Kosovel ni poznal in da je povsem nepomemben za razumevanje pesmi same, bi bilo zares naivno. Nikakor tudi ni nujno, da se pomena izključujeta; pokazali bomo celo, da je prav nasprotno; končno tudi pesnikova intenca v tem primeru ni bistvena – pomembno je to, kar najdemo v pesmi.

Tako ∞ kot eter sta količini, ki sta bili v kozmološkem diskurzu prvih desetletij dvajsetega stoletja močno prisotni. Eter sicer kot nebesni element najdemo že v antiki pri Aristotelu, vendar ima v fiziki nekaj let in desetletij pred in po Einsteinovi posebni teoriji relativnosti (1914) drugačen pomen. Ko so Maxwellove transformacije svetlobo predstavile kot valovanje, vsako valovanje pa potrebuje svoj medij, so tega poimenovali eter. Einstein je s posebno in splošno teorijo relativnosti zanikal obstoj takšnega medija, svetlobno hitrost pa postavil za nespremenljivo, kar so potrdili tudi eksperimenti. Eter odslej ni več nastopal kot del kozmoloških teorij, a smisel tega kozmičnega medija je vsekakor zvenel še naprej – nenazadnje je dokaz za to tudi Kosovelovo *Srce v alkoholu*. Z etrom v fiziko dvajsetega stoletja vstopi količina, ki je docela mistična in v sebi protislovna; ki je pravzaprav metafora in pesniška figura. Kosovel izpostavi prav to presežnostno lastnost etra; je nekaj, česar se ni dalo neprotislovno opisati, a se je kljub temu zdel nujno potreben kot nekaj, kar po empirični in naravni nujnosti obstaja, pa ga razum ne more dojeti v njegovi polnosti. Eter je bilo ime kozmičnega medija, po katerem naj bi valovala svetloba kakor valovi v vodi in zvok v zraku. Toda njegove lastnosti bi morale biti glede na lastnosti svetlobe in gibanje planetov paradokсне in med seboj nezdružljive. Tako bi moral biti izjemno redek in hkrati zelo tog. Tak eter bi bil dejansko nek kozmični medij, ki prežema ves vesoljni prostor, v katerem se ontična nasprotja združijo tako kot Kuzančeva *coincidentia oppositorum* (v Bogu).

Človeški prostor, ki se razteza med 0 in ∞ , je potopljen v eter, ki ga prežema in napolnjuje. Vendar je pri Kosovelu to prostor, ki ga vlak, „počasen kakor črni polž“, ne more doseči. Dosežejo ga lahko le misli – ti-

ste „misli onstran“. Smrt, ki s puščico kaže na prostor med 0 in ∞ , je človeški mejnik doseganja etrskega stanja, tega središčnega stanja identitete in polnosti, kamor so usmerjene misli in kamor so lahko le misli usmerjene preko, kot bomo videli kmalu, *odprtosti srca*. Misel je hitrejša ne samo od vlaka, ampak od vsega, kar je mogoče tehniško proizvesti – „misel je kakor blisk“. Zanimivo je, kako se Kosovelova pesem na tem mestu približa mnogo kasnejšim fizikalnim domnevam, da informacije res „tečejo“ celo „hitreje“ od svetlobe, da so, kot pri Kosovelu misli, informacije „najhitrejša stvar“ v vesolju. Tedaj, ko telo ostane v fizikalnem prostoru fizičnih pojavov (smrt), lahko misel seže v eter, lahko seže v eter in onstran, ki ni metafizična transcendenca, ampak globlja resničnost tega sveta tukaj. Prav to je stično mesto razumevanja obeh pomenov etra v pesmi *Srce v alkoholu*, saj je tudi alkohol kot sredstvo omame lahko medij doseganja posebnih stanj duha, ki kažejo resničnost človeškega sveta v povsem drugačni luči. Srce v alkoholu je zato ne le v eter kot alkohol potopljeno srce, ampak prej srce potopljeno v vesoljni prostor in njegov medij kot posebno resničnost znotraj našega empiričnega sveta, ki je „onstran“, četudi povsem imanentno; kakor je pijani človek nekako onstran in čez stvarno dogajanje okoli njega. Tako se sedaj zdi, da je alkoholična razsežnost pomena etra, ki se interpretaciji vsili na prvo žogo, samo podoba tiste druge, globlje razsežnosti pomena etra, ki smo jo identificirali zgoraj.

Glede na gornje je *Srce v alkoholu* ena najizrazitejših Kosovelovih pesmi, ki se ukvarjajo z mistiko, saj je očitno, da izraža razmerje med človekom in tistim, kar ga presega in kar „živi“ tudi po Smrti, plavajoč v etru. Že prvi del pesmi izraža prepričanje, da „melanholični pajčolan“, ki spominja na Schopenhauerjevo tančico *mayo*, prekriva mnogo bolj optimistično predstavo realnosti. Ta je na eni strani premaknjena v prihodnost kot prihajajoča, na drugi strani pa je zmeraj že prezentna v etru. „Smrt“ in „bodočnost“ si zato ne nasprotujeta, ampak se celo pogojujeta, ker je prav smrt najjasneje označena kot „plavanje v etru“. Toda mistika je „nova mistika“ in „mistika človeka“, zaradi česar tudi tisto drugo *per se*, ki smo ga ob *Kons5* povezali z dušo, ostaja v integralni povezavi s Kozmosom. Kosovelu pa gre, kot pravi B. Tokarz, za idejo gradnje boljšega sveta s pomočjo poezije; za izgradnjo sveta, ki ne bi poznal razlike med vsebino in obliko.

Gornja analiza *Srca v alkoholu* seveda ni popolna imanentna interpretacija, saj se osredotoča na smisle, povezane s pojmovanjem neskončnosti. Kakor v *Kons.5* je Kosovel tudi tukaj uporabil matematični znak v enakem pomenu in skoraj identični funkciji zarisovanja prostora človeškega življenja, ki pa postaja prežet z etrom, ne več s paradoksi in tautologijami. Tisto tretje, realnost, h kateri pristopi misel, je „onstran sive triglavske stene“, je etrsko stanje ravnovesja in miru. In to stanje je etrsko spet v tistem ekstatičnem smislu, ki ga vzbuja alkohol, vendar za njegovo doseganje ni dovolj ali ni potreben alkohol, saj tja vodijo le „naše misli“. Pri

tem gre za enačenje misli in vesolja človeškega duha in predmetnosti. To Kosovel nazadnje imenuje „mistika človeka“.

∞, KAOS IN KOZMOS

Prva verza pesmi *Odrpto* pravita:

„V večnost je moje srce odrpto:
iz Kaosa v Kozmos.“

Razumevanje teh verzov je izjemnega pomena za razumevanje neskončnosti pri Kosovelu. Najprej imamo besedo večnost, ki je časovni korlat neskončnosti kot diskurzivnega filozofskega pojma. Na pomenski daljici pojma neskončnost je to ena skrajna točka, druga je potem znak ∞. Ostali pomeni neskončnosti se potem pri Kosovelu gibljejo med tema skrajnostma in so z njima zmeraj že vnaprej označeni. Naslednji verz izraža način odprtosti srca v večnost: „iz Kaosa v Kozmos“. Ta verz je odločilnega pomena ne le za razumevanje večnosti in neskončnosti, ampak tudi za razumevanje časa nasploh. Ta ima očitno določeno smer: iz Kaosa proti Kozmosu. Prepričanje, da ima čas smer, seveda ni nič novega, saj so že najzgodnejše refleksije časa v zgodovini človeštva prepoznavale vsaj njegovo smer od rojstva k smrti. Ko pa se v zgodovini evropske misli s krščanstvom in starogrško filozofijo pojavi pojem časa, je ta seveda *apriori* usmerjen od začetka sveta (stvarjenja) k njegovemu koncu (odrešenju). Kosovelova pot se sicer uvršča v to tradicijo, vendar jo tudi bistveno spreminja. Kaos in Kozmos namreč nista točki, med katerima bi se razprostirala enosmerna časovna daljica, ampak načina bivanja realnosti, kar jima pred časovnim daje topološki značaj. Med njima sploh ni „časovne“ razlike. Slednje kažeta že veliki začetnici, s katerima sta zapisani obe besedi, ki načina obstoja realnosti substancializirata, da ne pomenita več dveh „stanj“, temveč dve „mesti“. Če je srce odrpto v večnost in je to odprtost iz Kaosa v Kozmos, gre pri tem najprej za odprtost poti same, potem pa za odprtost Kozmosu. Kozmos je vesoljni red, kajti beseda, ki je sicer sopomenka vesolja, bolj kot vse vsebujočnost slednjega poudarja red in urejenost vesolja. Odprtost v večnost je torej odprtost v neprotislovnost, urejenost, skladnost in v tem smislu popolnost Kozmosa v nasprotju s Kaosom, ki pomeni prepredenost različnih mnenj, množstvo resnic, konfliktov, protislovij, trenj, družbenih in političnih nasprotij ter izkustveni svet, v katerem se vse to dogaja, kot tak. Večnost je torej v odprtosti v Kozmos in Kosovel domala istočasno s splošno teorijo relativnosti prostori čas in ga neposredno navezuje na prostorskost vesolja.

Vendar njegova pozornost ostaja pri človeku in njegovem doživljanju, ostaja pri izpovedni moči subjekta, ki se utemeljuje skozi odprtost v večnost. Ta je identična Kozmosu kot tistemu „onstran“, ki pa je zmeraj že

tukaj, le da še ni bil identificiran. „Tudi Kosovel je prepričan, sledeč ruskim konstruktivistom, da se v „modernej umetnosti,“ *strneta človek in vesoljstvo in človek ni več sam.*“ (Vrečko 2010, 24)

Kakor v *Srcu v alkoholu* je smrt tudi v pesmi *Odperto* mejnik tega prepoznavanja in prehoda. Smrt je Kosovelov apokaliptični prelom z osebnim časom: „iz borbe v Smrt, / da se razrase tihi srd / in da ugasnemo.“ Ugasnitev je „tiha tema“, kjer ni več „borbe“ in pomeni sovpadanje nasprotij, mir in simetrijo vesolja. Smrt se tako pokaže še v odrešenjski funkciji, saj je ultimativni izhod iz nasprotij, težav, protislovij in kaotičnosti življenja. Ta moment, ki je pri Kosovelu samo postranski moment upesnjevanja življenja in časa, lahko uvrstimo v krščansko tradicijo. Nasproti temu pa odprtost srca za Kozmos, katerega prostorsko-časovna značilnost je večnost (neskončnost, brezmejnost), ni nekaj, kamor bi se naselila duša po smrti. Tja segata misel in srce, zaradi česar Smrt izzveni v svoji energični in energetični dis-kontinuiteti. Fizika pa, kot vemo, pozna zakon o ohranitvi energije in misel, borba, odprtost srca, pesem in še kaj, kar je energija, ni smrtna in je Smrt pravzaprav možnost, da se šele zares sprosti v polnosti svoje energičnosti, ne pa začetek ali konec česarkoli. ∞ kot določena prostorska entiteta, kot točka koordinatnega sistema kvalitete in kvantitete, je točka psihofizične polnosti. Slednje Kosovela navdihuje z optimizmom, ki ni naiven in iluzoren, temveč matematično eksakten. Je rezultat, ki prihaja po naravni nujnosti stvari. Človek je pri Kosovelu gibljivo središče tega koordinatnega sistema, med obupom in upanjem, med Kaosom in Kozmosom. Zato je tudi človek (ne pa narava ali svet) medij prehajanja Kaosa v Kozmos. V tem je Kosovelova podoba sveta drugačna od Strniševe, ki prav tako črpa iz sveta sodobne znanosti in sporoča podobne reči, a v nasprotju s Kosovelom postavlja empirični realnosti nasproti svet ptic; drugo, človeku nezaznavno stvarnost. Kosovel izraža vero v človeka oz. Človeka, ki pri Strniši nima ničesar človeškega več, saj postane vesoljska zavest. Neskončnost Kozmosa je zato pri Kosovelu v okrožju človeškega, odprtost Kozmosu je v domeni srca, medtem ko je „dežela ptic“ le vizija človeške norosti (*Samorog*). Ob tem lahko le omenimo analizo podob ptic pri Kosovelu, ki jo izvede Pavličeva, kjer avtorica ugotavlja pretežno tradicionalnost teh podob (glej Pavlič 2005, 21–24). To pa je lahko tudi pokazatelj Kosovelove vere v človeka in ohranjanja načetega humanizma.

Isto lahko ugotovimo s primerjanjem pravkar obravnavane pesmi *Odperto* in pesmi *Smrt*. Kozmos je v slednji eksplicitno postavljen v človeško srce in dušo: „Povsod je Kozmos: / v vsaki duši, / v vsakem srcu.“ Ta pesem pa vsebuje še neko drugo sintagmo, ki ima zvezo z neskončnostjo – veliki Prostor. „Ko odpoljubi Smrt / nam vso bolest / in v srcu se ustavi čas, / se umaknemo / v veliki Prostor.“ Kozmos sedaj postane *veliki Prostor* in ne morda Nebeško kraljestvo ali božanska svetloba. Ustavitev časa, ki smo ga zgoraj že prepoznali kot obračun z osebnim časom, je Smrt. Preostanek je veliki Prostor, ki ni samo vesolje v svoji neskončni ekstenziji,

ampak prostor neskončnosti energije, ki se nahaja v samem lirskem jazu. Zato drugi del pesmi Smrt prežema kontrast med svetlobo obraza, ki je izraz oživiljene energije velikega Prostora, in mrazom jeseni, ki je metafora umirajočega časa, zadnji stadij spreminjanja narave pred tišino zime. V tej luči se zdi zanimivo razmerje med velikim Prostorom in ∞ , saj se s tem, ko je prostor imenovan veliki in pisan z veliko začetnico, približa ∞ in ∞ se, ko je veliki Prostor naseljen v dušo in srce, pokaže kot neskončnost duha v fizičnem in ne metafizičnem ali transcendentnem smislu. Vrečko podobno opazi pri svoji analizi *Kalejdoskopa*: „Prva verza pesmi *Kalejdoskop* „*Kalejdoskop makrokozmosa/je mikorkozmos*“ uveljavljata enačenje makrokozmosa z mikrokozmosom in sledita ugotovitvam Maleviča, Filonova, Hlebnikova in drugih, ki so prevzeli učenje zgodnjekrščanskih gnostikov, da je človekov duhovni svet tipološko soroden vsemirju. Človeška lobanja je po Maleviču prostor neskončnega gibanja predstav in je v tem enaka vesolju, saj je v človeški glavi vse, kar je v kozmosu.“ (Vrečko 2010, 3)

Tudi v pesmi *Veseli, dinamični, relativni* je veliki Prostor čas brez časa, ki ga je potrebno šele dešifrirati, kar je mogoče početi le „iz daljav Smrti.“ Šele ta pozicija (daljave Smrti) omogoča za-nič-evanje časa, ki je povod veselosti, dinamičnosti in relativnosti „mladih mrličev.“ S tem pa se še enkrat povsem jasno izrazi Kosovelov odnos do Smrti, kakor smo ga opisali zgoraj, kot tak pa je seveda bistveno drugačen od tesnobne slutnje smrti v njegovih impresionističnih pesmih.

VELIKI PROSTOR IN MISTIKA

Izhodišče razprave o mistiki v Kosovelovi konstruktivistični poeziji je predzadnja pesem *Integralov 26 Ura žalosti*.

„Stari svet umira v meni.
Ura žalosti prihaja.
V zlatem sijaju prihaja
nova mistika.
Mistika človeka.
Magični ogenj mu sije iz srca.
Njegove oči svetijo kakor
radij v noč.
Smrt je umikanje življenju.
Smrt je veselje.“

Pesem je sporočilno izjemno jasna in hkrati prodorno navdihujoča, jedrnata in po svoje pretresljiva tako, kakor so le najboljše izpovedne pesmi. Uokvirjata jo dve sintagmi: „ura žalosti“ in „Smrt je veselje.“ Če ju postavimo takole skupaj, se zdi, da sta protislovni in da naslov ne ustreza sklepu, zaradi česar bi to lahko bila slabost pesmi. Vendar je čar

Kosovelovega pesniškega jezika in njegove logike v tem, da lahko s protislovji izrazi resničnost, ki je drugače ni mogoče izraziti. Ura žalosti, ki prihaja, kakor nam govori drugi verz, je seveda predsmrtno stanje starega sveta. Ta umira v notranjosti lirskega jaza, zato je to njegovo lastno umiranje in umiranje starega človeka v njem. S tem pa ne propade v celoti, saj ostane nek del, ki ga naznanjata tretji in četrti verz. To je nova mistika, ki se v središčnem verzu pesmi pokaže kot „mistika človeka.“ Obrat, ki vodi k sklepu o srečni oz. „veseli“ smrti, z imenovanjem tega preostanka kot mistike človeka. Ta je očitno drugačna od stare mistike, ki je del umirajočega „starega sveta.“ Razlika je opisana z besedami šestega verza: „Magični ogenj mu sije iz srca.“ Medtem ko je bistvo stare mistike v tem, da človek dojema nekaj, kar ga presega po kvaliteti in kvantiteti, se bistvo „nove mistike“ kaže v njem samem kot magičnost, ki izvira iz njega samega. Ne gre torej za mističnost transcendence, temveč gre za mističnost človeka samega, saj ta „ogelj“ ne kaže na nič izven ali iznad človeka samega. Vrečko to pove zelo jasno: „In ker nebo ni več metafizični prostor, tudi poezija ne more biti več prostor mističnega navdiha, inspiracije.“ (Vrečko 2010, 21)

Magičnost srca Kosovel imenuje tudi mistika Prostora (*Kalejdoskop*). Kakor Kosovel kot pristen lirik ostaja pri izpovednosti lirskega jaza, je zanj značilna posebna metaforika (konstruktivistična), ki jo razvije, da ga lahko upesni. Za opis mističnosti oz. magičnosti človeka uporabi v *Uri žalosti* besede sedmega in osmega verza: „Njegove oči svetijo kakor / radij v noč.“ Tokrat ne uporabi matematične formule, temveč izraz iz stvarnega sveta znanosti tistega časa – *radij*. Oči torej žarijo kot radij in ne kot sonce ali luna ali zvezde. Žarenje radija pa je posebno; radij ne žari prav svetlo, temveč le v temi oddaja rahlo zeleno svetlobo, njegovo žarčenje je čutno in torej ni vidno kar tako, okužba s tem žarom pa pomeni skrajno nevarnost za življenje (nevarnost radija in radioaktivnega sevanja so v dvajsetih letih že razmeroma dobro poznali). Končna verza to nevarno bližino energičnosti žarenja srca, ki razkrije povsem novo perspektivo življenja, razumeta kot Smrt, umikajočo se življenju. V tem smislu je življenje čisto žarenje in veselje nove mistike.

Če v pesmi *Smrt* in v pesmi *Veseli, dinamični, relativni* veliki Prostor zaseda mesto, kamor je uprta odprtost srca preko smrti, je potem ta razsežnostna dimenzija vir mističnega čudenja, ki je obrnjeno samo vase, zaradi česar se veliki Prostor pokaže kot duhovni prostor. Absolutna metafora mističnosti je pri Kosovelu torej predstava razsežnega duha; če poskušamo to povedati z uporabo Kosovelovih besed: 8duše = Prostor. Kozmos, če ga razumemo v pomenu, ki ga izraža veliki Prostor, ni analogija in primera, morda niti ni metafora, ampak je podoba človeka – podoba človeka, ki samega sebe dojema kot Kozmos. Mistika človeka je torej meja njegovih lastnih možnosti dojemanja svoje kozmičnosti, ki jo prepozna kot moment ali kar kot naravo svojega duha. Sedaj je lažje razumeti tudi Kosovelov prehod od *Ure žalosti* do smrti kot *veselja*. Predmet observacije

ostaja isti, tudi čas je enak; tisto, kar se spremeni, je le točka gledišča. To je prepoznanje lirskega jaza, da je v njem samem mistika, ki ne razlikuje žalosti in veselja, saj je zanj eno uvod v drugo in obratno. Med njima ni razlike, a le s stališča energičnega človeka, katerega žarenje je možno tudi v najtrši temi, katerega življenju se Smrt odmika in umika.

VEČNOST, ČAS IN ČLOVEK

V pesmih *Ura žalosti* in *O dogmatiki* prepoznamo Kosovelov odnos do razuma in prepričanje o njegovem dometu. Kot v številnih drugih pesmih (*Od starosti*, *Samomorilec pred zrcalom*, *Kons 4*, *Kons. 5*, itd.) je razum predstavljen kot drugo življenje. Toda zaradi tega Kosovel ne odpiše razuma v celoti, ampak celo nasprotno vztraja pri njem, dokler je mogoče, potem pa pusti govoriti tistemu, kar „prihaja.“

„*O dogmatiki, / (...) / o vi blede otroci razuma! / A jaz krvavim / sredi srca / in vem, kaj se pravi živeti! / (...) / in predno izrečeš svojo besedo, / umreti.*“

„*Stari svet umira v meni. / V zlatem sijaju prihaja / nova mistika.*“

Citirana odlomka nam kažeta razliko med umiranjem in prihajanjem, ki je dober pokazatelj spremembe v Kosovelovi poeziji, po kateri je mogoče razmeroma preprosto ločiti njegove konstruktivistične od ne-konstruktivističnih, impresionističnih in drugih pesmi. Vendar to ni namen pričujoče analize, zato bomo ta moment ločevanja in prepoznavanja pustili o strani. Razlika med umiranjem in prihajanjem je namreč lahko prepoznavna tudi kot razlika med dvema dojemanjem časa. Čas v pesmi *O dogmatiki* je doživet s stališča umiranja, v pesmi *Ura žalosti* pa je doživet s stališča smrti. Pri tem je razumevanje časa s stališča umiranja proces razuma, s stališča smrti pa razum presega v imenu „mistike človeka.“ V pesmi *Evropa umira* je pot razuma speljana do konca: do molka, ki se vrača k lirskemu jazu na njegove krike. V svetu popolnega razuma ni več ničesar, kar bi lahko odgovarjalo na klic človeka, ki se v tem svetu počuti tesnobno. Tudi v zgoraj citiranem odlomku (prvi citat) iz pesmi *O dogmatiki* je proces seciranja razuma neoseben in podrejen toku časa, čigar kvalitativno določilo je umiranje. V tem svetu čuteči lirski subjekt ne more spregovoriti in če spregovori, je odgovor na njegov klic, kakor v pesmi *Evropa umira*, lahko le molk. Vendar ura žalosti ne izzveni več v tem tistem melanholičnem tonu, kakor da Kosovel najde sredstvo, s katerim lahko izrazi drugo realnost, ki se v pesniškem jeziku preobrazi v resničnost. Ta pa šele prihaja in njeno prihajanje označuje konec časa. Pesem *Odperto* nas postavi v prostor konca docela in povsem s tem, ko zajame „jaz, ti, mi vsi.“ A konec časa je le začetek prostora, v katerega je moje „srce odprto.“ Kozmos pa več ne po-

zna časa, ampak samo veliki Prostor, ki ga opredeljuje kot njegovo *večno* določilo. Večnost prehaja v prostor. Čas vstajenja, kakor pravi v pesmi *Grenka trudnost*, ne ostaja, obstaja pa prostor onstran, ki je prostor človeškega duha, docela enak Kozmosu, kamor sežejo le misli odprtega srca. Odprtost pesmi *Odprto* namreč ne more biti odprtost časa, ker se čas konča s smrtjo, temveč je lahko le odprtost prostora, ki obstaja večno, saj je večna energija in pesem (misel) kot energija. Vendar to ni misel, ki bi visela v višini praznega prostora nad človeškim svetom, da bi tam dosegla ves potencial svojih zmožnosti. Kakor energija tudi misel ne sme mirovati, saj se ves čas pretaka in je v „gibanju.“ Ustavitev časa, o kateri je bilo govora zgoraj, zato ni nepremičnost samozadostnega mirovanja, ampak razvoj, „rast“, „prihajanje“, ki ga lahko razumemo kot raztezanje (inflacijo) prostora, čeprav je to fizikalni pojem, ki ga Kosovel še ni mogel poznati. Klub temu nam raztezanje (inflacija) prostora pomaga razumeti sporočilo tistih Kosovelovih pesmi, ki kažejo „onstran.“ Prostor se namreč razteza pred časom in zato je to gibanje onstran časa; je večnost kot prostor duha.

Razumevanje časa tako preko večnosti vodi k Človeku ali novemu človeku. Kosovel ga opiše s tistimi atributi, ki jih prepozna in razkriva kot preostanke, ostajajoče po propadu, Smrti in koncu časa. Ti atributi so kozmičnost, prostorskost, mističnost, električnost, energičnost in še kateri. Razumemo jih v tehničnem in ne metafizičnem smislu. Pesem *Jesen* zariše obzorje, na katerem se nahaja novi človek, ker „perspektive ni več“, saj se ta človek nahaja v gibanju in nima trdne točke ali gledišča. Doživljanje kozmičnosti pa je človekova domena in njegova najbolj lastna zmožnost, neposredno povezana s spoznanji znanosti, širjenjem, dviganjem in breztežnostjo kot okoljem novega človeka. V *Jeseni* pravi še: „genij = duh + razum.“ Novi človek potrebuje razum, ga ne zavrača, a ga dopolnjuje in nadgrajuje z duhom in obratno, zaradi česar je genij, ki vidi svet drugače kot ostali. Večnost je onstran časa in razuma, kar pomeni, da ni niti časovno tehnična niti metafizična temveč duhovno-prostorska kategorija Človeka. Morda najlepši opis novega človeka, ki ga poda Kosovel v svoji konstruktivistični poeziji, pa je pesem *Kalejdoskop*.

„Kalejdoskop makrokozmosa
je mikrokozmos.
Svetlikanje rose.
Dehtenje oči.
Ali je trava zelena?
Človek je bel.
Gibanje. Muzika.
Črke rasto v prostor.
Glasovi so kakor stavbe.
Prepilih vetrov.
Kozmos. Kozmos. Kozmos.

Magija prostora.
Svetlikanje prostora.
Skozi pesem
sije luč duše,
svetloba besede,
ki je kot mavrično steklo.
Ne oživljajte mrtveca.

prirodopis = duhovna veda,
geografija = veda o človeku,
politika = veda o razumu.

Srce, srce, srce.
Konstruktivnost opaža
kozmos v predmetu.
Človek je predmet z dušo in telesom.
Ali se vozite slabo v III. razredu?
V kupeju so mlade dame.
Mi se vozimo v Kozmos.
Skozi črke stopam
za zlati zastor.

Skozi zlate črke.
Revolucija angelov.
Hej. Hej. Hej?“

Prva verza nas bralce *in medias res* postavita v okrožje človečnosti: „Kalejdoskop makrokozmosa / je mikrokozmos.“ Vidimo, da perspektive zares ni več, namesto nje pa je kalejdoskopija način gledanja, ki predstavlja Kozmos v človeku. Tam so vse majhne stvari človeškega sveta naenkrat videne v svoji gibljivi razsežnosti. „Gibanje. Muzika. / Črke rasto v prostor.“ Veliki Prostor se nam naenkrat razkrije v vsakdanjem dogajanju; kot možnost vsakdanjega predmetnega sveta, da posega vanj in vanj dobesedno raste. „Kozmos. Kozmos. Kozmos.“ pravi Kosovel nekaj verzov kasneje. Trikratnost besede priključuje odzvanjanje vedno znova v vsaki človekovi dejavnosti in doživljanju. Med njima je „magija prostora.“ Sovpadanje nasprotij, ki smo ga razumeli kot kvaliteto Kozmosa in preko etra še velikega Prostora, sedaj zasije v svetu človekove predmetnosti – v samem človeku. Zato Kosovel enači „prirodopis“ in „duhovno vedo“, „geografijo“ in „vedo o človeku.“ Kakor odzvanja Kozmos v vsakem človekovem početju, zveni tudi „srce, srce, srce.“ Toda to lahko pomeni le, da Kozmos odzvanja v srcu, da je Kozmos v človeku, ki je „predmet z dušo in telesom.“ „Konstruktivnost opaža / kozmos v predmetu.“ Vendar predmet (človek) in kozmos nista dva različna svetova, ki bi se nahajala v istem prostoru,

temveč je med njima vez, ki je docela generična. Še enkrat: „Črke rasto v prostor.“ Človek torej raste v kozmos, sicer ga konstruktivizem tam ne bi mogel najti. V tem smislu se na prav konstruktivizem kot način mišljenja in pesnjenja kaže kot pot v kozmos; kot pot, ki najde red v neredu in mir v nemiru. Zadnji verzi pesmi so zato avtorefleksija Kosovelove konstruktivistične misli in poetike, ki ne vidi le poti, ampak tudi meje svojega početja. To kaže vprašaj za zadnjo besedo pesmi, ki čaka na odziv in na odboj glasu, da bi dialog lahko stekel. Kajti „revolucija angelov“ bo ostala prazna, če ne bo nikogar, ki bi ji odgovarjal.

Konec pesmi tako kaže na etično dimenzijo Kosovelove konstruktivistične poezije, kjer se lirski jaz utemeljuje v magičnosti človeka in neskončnosti duha. Četudi etična dimenzija v teh pesmih ni tako izrazita kot v nekaterih drugih Kosovelovih pesmih, ki se ukvarjajo s socialnimi in političnimi temami, je prav ta „Hej?“, ki čaka odgovor, začetek možnosti dialoga med ljudmi, ki bi mu rekli družba, toda nova družba, ki kakor Človek raste v Kozmos. Ker v *Kalejdoskopu*, še bolj pa v pesmi *Odprto*, zadnji verzi že vodijo od Človeka k Ljudem, prepoznamo v tem Kosovelovo humanistično perspektivo, po kateri ni le človek, ampak človeštvo kot celota tisto, ki mora rasti v breztežnostni prostor, izgubiti stare vizije in perspektive ter najti energičnost (neskončnost) svojega kozmičnega duha.

Gotovo se tukaj izraža revolucionarna in socialistična misel, ki je bila Kosovelu blizu, vendar v njegovi konstruktivistični poeziji ni elementov ideološkosti. Kosovel ni nekritično sprejemal ideoloških premis, ampak je svojo vizijo človeka izpeljal s svojo pesniško dojemljivostjo, s katero pa ni bil le na ravni svojih sodobnikov, temveč v marsičem pred svojim časom.

Sklep

Razpravo o neskončnosti v Kosovelovi konstruktivistični poeziji zaključujemo tam, kjer se začenja primerjalna analiza vplivov in analiza Kosovelove poetike, družbene in družbenokritične ter humanistične misli. Kakor B. Tokarž v razpravi o ideji integralov smo pokazali, da gre Kosovelu za človeka in njegovo preobrazbo, ki naj ne bi bila le formalna, saj naj bi zajemala formo in vsebino, misel in kozmos. Pri tem se nam je tematizacija neskončnosti pokazala kot dober način razumevanja poti, ki jo opravlja avtorjev pesniški projekt od destrukcije starega h konstrukciji novega. Neskončnost je v povezavi z moderno znanostjo, katere del je, element Kosovelovega pesništva, v katerem se izvrši integriranje predmetnosti in duhovnosti ter maksimalna gostota človekovih možnosti, kakor jo prepoznavamo in skozi pesmi izraža Kosovel. Sledimo lahko matematičnima znakoma za nič in neskončnost, ki zarisujeta prostor človekovih možnosti, njunemu razvoju in rasti v Kozmos, kjer se pojavi nova neizrekljiva ne-

skončnost misli in energije. Vendar ta neskončnost, ki bi ji običajno rekli večnost, ni kontemplativno mirovanje, ampak celovito gibanje, prehajanje in prihajanje resničnega življenja. Tako z neskončnostjo pridemo do mistike, ki ni več mistično vizionarstvo opojnega pogleda v transcendenco, ampak ideja celovitega novega človeka. Ta človek je sam na sebi mističen, saj je neskončen tako, kot je neskončno vesolje. Med človekom in Kozmosom je neskončnost tisti tretji člen, ki ju povezuje v enoto življenja. Zato Kosovelova mistika niti ni zares mistika, temveč je spoj razuma in duha, materije in duha v energijo, kjer se izrazi globoka humanistična in morda v tej vesoljski energičnosti celo humanistiko presegajoča etična dimenzija. To je dimenzija, ki jo lahko prepoznamo v Kosovelovih konstruktivističnih pesmih v preostanku, iz katerega žari neko nerazumljivo veselje pričakovanja in gotovost spoznanja, da se bo ideja novega človeka uresničila. Je pa tudi dimenzija, ki je Kosovel nikoli ni mogel poenotiti z nobeno ideologijo, četudi mu je bila socialistična revolucionarna in avantgardna misel zelo blizu in nedvomno del njegovega svetovnega nazora.

LITERATURA:

- Kosovel, Srečko: *Zbrano delo*. Tretja knjiga (Prvi del). Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: DZS, 1977a.
- Kosovel, Srečko: *Zbrano delo*. Druga knjiga. Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: DZS, 1974.
- Kosovel, Srečko: *Zbrano delo*. Tretja knjiga (Drugi del). Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: DZS, 1977b.
- Kosovel, Srečko: 1967: *Integrali 26*. Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Vrečko, Janez: *Srečko Kosovel, slovenska zgodovinska avantgarda in zenitizem*. Maribor: Založba Obzorja, 1986.
- Pavlič, Darja Kosovel in moderna poezija: analiza podobja. *Primerjalna književnost* 28/posebna številka, 2005.
- Tokarz, Božena: Ideja integralov v Kosovelovi poeziji. *Primerjalna književnost* 28/posebna številka, 2005.
- Vrečko, Janez: Srečko Kosovel in evropska avantgarda. *Primerjalna književnost* 28/posebna številka, 2005.
- Juvan, Marko: Kosovel in hibridnost modernizma. *Primerjalna književnost* 28/posebna številka, 2005.
- Srečko Kosovel, Srečko: *Ikarjev sen: Dokumenti, rokopisi, pričevanja*. Ur. Aleš Berger, Ludwig Hartinger. Ljubljana: Založba Mladinska knjiga, 2004.
- Janez Vrečko, Janez: Gibljiva filozofija prostora in konsi. *Dialogi* 46/1-2, 2010.
- Ocvirk, Anton: *Srečko Kosovel in konstruktivizem*. V *Integrali 26*. Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1967.

Že opredelitev Kosovelove pozne poezije kot konstruktivistične je doživela v strokovnih krogih burne razprave o tem, kaj naj bi ta beseda pri Kosovelu pomenila, kako naj se razlikuje od futurizma, avantgardizma in modernizma, kakšni so vplivi in kakšen je pomen teh vplivov na Kosovelovo pesnjenje. Pričujoča razprava izhajajoč iz dejstva, da je ta diskusija bila že opravljena, obravnava pojem neskončnost v tej Kosovelovi poeziji. Najprej ugotavlja, da besede neskončnost v Kosovelovih konstruktivističnih pesmih ni najti, zato pa najdemo tam pojem večnosti in matematični znak za neskončnost. To prepoznamo kot dve skrajni točki pomenske daljice pojma neskončnost pri Kosovelu, pri čemer večnost kot atribut novega človeka prevzema določenost in konkretnost matematičnega znaka, kar lahko razumemo kot prostorjenje časa – dojemanje večnosti kot prostorske entitete. Tako Kosovel svojega novega človeka nekako poenoti s kozmosom, kar mu omogoča, da se afirmativno sooči s Smrtjo in smrtnostjo. Slednja je novemu človeku pot kozmičnosti, ki jo mora opraviti on sam kot subjekt in poezija, ki ga upesnjuje. Energija in elektrika pa sta konstanti njegovega bivanja, ki vzpostavljata subjektovo enkratnost in jo hkrati tudi izničita, da se razlika med njim in kozmosom zabriše. Od tod lahko razumemo Kosovelovo revolucionarno in humanistično zavzemanje kot poskus udejanjenja njegovega pesniškega projekta, ki sicer ni bil izpeljan do konca, pa vendarle jasno vidimo, da vodi k preseganju samozadostnosti (lirskega) jaza in novi etični instanci, ki je bila kasneje prepoznana kot kozmična zavest. Tako se izkaže, da je bil Kosovel na poti mišljenja, ki ga je med prvimi izražal Albert Einstein, in je danes že skorajda vseprisotno z zavestjo o ekološki krizi.

The mere defining of Kosovel's later poetry as constructivist triggered heated debates among specialists as to what this word might mean when applied to Kosovel, how it might be distinguished from futurism, avant-gardism and modernism, what the influences were, and how important these influences were on Kosovel's poetry-writing. This article, considering that this discussion has already been held, examines the concept of infinity in the later poetry of Kosovel. The first finding is that the word infinity is not to be found in Kosovel's constructivist poems; we find instead the concept of eternity and the mathematical symbol for infinity. We recognize these as two extremes of a semantic continuum regarding the concept of infinity in Kosovel, in which eternity as an attribute of a new person takes on the specificity and concreteness of a mathematical symbol, which we can interpret as spatializing time – understanding eternity as a spatial entity. Thus Kosovel somehow equates his new person with the Cosmos, which allows him to affirmatively confront Death and mortality. The latter is a cosmic journey for the new person, one which he must travel alone as subject and the poetry articulating him. Energy and electricity are the constants of his existence, which establish the subject's uniqueness while simultaneously nullifying it, as the difference between him and the cosmos is blurred. From this we can understand Kosovel's revolutionary and humanistic commitment as an attempt to actualize his poetry project; although it was not taken to its conclusion, it can still be clearly seen as leading to the overcoming of the self-sufficiency of the (lyric) self and a new ethnical instance which was later recognized as cosmic consciousness. Thus it turns out that Kosovel was moving along a path towards a way of thinking that Albert Einstein was among the first to express, one that today is almost everywhere present through awareness of the ecological crisis.

Jasna Potočnik Topler

Kaj družijo Louisa Adamiča in Normana Mailerja

Adamič, najuspešnejši in najvplivnejši slovenski avtor v Združenih državah Amerike, se je imel za novinarja in literata – tako kot Norman Mailer, ameriška kulturna ikona. Oba sta na svoji pisateljski poti tudi sledila ideji, da naj bo pisatelj kritik aktualnih družbenih razmer. In oba sta bila s pretresanjem idej o ureditvi Združenih držav Amerike in sveta – vsak po svoje – vizionarska.

Ključne besede: L. Adamič, N. Mailer, dokumentarna literatura, literarno novinarstvo, sodelovalno novinarstvo, 20. in 21. st.

Adamic, the most successful and influential Slovenian author in the United States, considered himself a journalist and a litterateur – like American cultural icon Norman Mailer. Along their writers' journeys they both followed the idea that the writer should be a critic of current social conditions. And both, with their shaking up of ideas about how the United States and the world should be organized, were visionaries – each in his own way.

Key words: L. Adamic, N. Mailer, nonfiction, literary journalism, participatory journalism, 20th and 21st century.

Uvod

Primerjava Normana Mailerja s slovenskim izseljenskim pisateljem Louisom Adamičem prinaša dragocena spoznanja. Čeprav je Mailer tisti, ki velja za inovatorja novega načina pisanja, imenovanega “participatory journalism” (sodelovalno novinarstvo), je slednjega mogoče zaslediti že pri Adamiču. Adamičevo pisanje je nedvomno tudi dokaz, da se dokumentarna proza ni začela šele v šestdesetih letih dvajsetega stoletja, temveč prej – že v tridesetih letih, v drugi polovici dvajsetega stoletja pa je z novim žurnalizmom in tudi z Mailerjem dobila nov zagon. Oba sta tudi sledila ideji, naj bo pisatelj kritik aktualnega dogajanja v družbi z namenom, da bi se razmere izboljšale. Adamič je v svojih delih načeno pomembne teme in dileme sočasne Amerike, kot so nasilje, težave priseljencev, večkulturnost v ZDA, brezposelnost ..., ki še danes niso razrešene. Podobnih tem se je pozneje loteval tudi Mailer, kar dodatno potrjuje Adamičevo aktualnost in vizionarstvo ter njegov pomen za razvoj ameriške sodobne večkulturnosti, pri čemer velja poudariti, da je bil Mailer tisti, ki je omenjene teme v estetskem merilu dvignil na višjo raven in jim tako zagotovil mesto v ameriškem literarnem kanonu.

Življenje in delo Louisa Adamiča

Da je Louis Adamič resnično najuspešnejši in najvplivnejši slovenski izseljenski pisatelj, kot trdim v izvlečku članka, ocenjuje tudi Janja Žitnik Serafin,¹ ki tezo podkrepi z nekaj ključnimi podatki. S svojim obsežnim opusom (20 knjig, približno 500 člankov in leposlovnih revijalnih objav, predavanj, radijskih oddaj itd.) si je v Združenih državah Amerike pridobil nacionalni ugled in bil celo gost predsednikov Roosevelta in Trumana, dobil je najrazličnejše nagrade, priznanja in pisateljske štipendije (med drugim je bil dobitnik Guggenheimove štipendije leta 1932, izbranec Kluba knjige meseca leta 1934 in dobitnik Anisfieldove nagrade za najboljše delo o rasnih vprašanjih v sodobnem svetu leta 1940). Njegova dela so mu prinesla častni doktorat univerze Temple v Filadelfiji (1941) in jugoslovanski red bratstva in enotnosti (1944). Užival je zasebno in javno podporo priznanih literatov, kot so Upton Sinclair, Sinclair Lewis, H. L. Mencken, Sherwood Anderson in F. Scott Fitzgerald. Njegova dela so bila izbrana za police knjižnice v Beli hiši, prodrla so v antologijo izbrane ameriške proze, med učbenike na številnih ameriških kolidžih, med literaturo, ki so jo razdelili ameriškim vojakom ob vstopu ZDA v drugo svetovno vojno, med dela, ki so bila deležna vedno novih izdaj, ponatisov in prevodov v druge jezike. Danes pa Adamiča citirajo najuglednejši ameriški avtorji s področja migracijskih in etničnih študij, večkulturnosti, enakopravne integracije priseljencev in razvijanja medkulturne zavesti.

In kakšna je bila pot do Adamičevega uspeha? Združene države Amerike so postale domovina Louisa Adamiča leta 1913. Da se odpravi tja, v deželo, kjer "everything was possible" (1932, 6), kot je zapisal v *Laughing in the Jungle* (*Smeh v džungli*), se je po svojem pričevanju odločil že pri desetih letih (7), še ne petnajstleten pa se je že izkrcal v New Yorku. Skupaj s stotinami drugih priseljencev so ga zadržali na Ellis Islandu, vstopni postaji za prišleke, kar v *Smehu v džungli* takole popisuje:

Prvo noč v Ameriki sem prebil v družbi sto in sto drugih nanovo došlih priseljencev v ogromni dvorani z vrstami tesnih železnih in platnenih ležišč, postavljenih štiri rede na visoko. Meni so nakazali ležišče, ki je bilo v najzgorajšnjem redu. Večina drugih priseljencev je imela s seboj posteljino. Jaz nisem imel ničesar. Nekdo mi je vrgel odejo, toda bila je pretenka, da bi zalegla proti mrzlemu zraku, ki je bruhal skozi odprta okna. Vso noč sem se tresel brez spanja, prisluškujoč smrčanju in samogovorom iz sanj v približno dvanaajstih različnih jezikih. (Adamič 1931/1933, 49-50)

¹ zgodbe.zrc-sazu.si/louis-adamic.html

Že prvo noč v svoji novi deželi je Adamič dobil lekcijo o večkulturnosti. Kdo ve, morda ga je prav ta odločilno zaznamovala, da je pozneje veliko razmišljal in pisal o tej temi. Na Ellis Islandu se je namreč znašel v neposredni bližini Turka, v tistem času sovražnika slovenskega naroda. Tega bližnjega srečanja se je takole spominjal:

Na ležišču neposredno pod menoj je ležal Turek, ki je spal s turbanom okoli glave. Bil je visok, tenek, temnopolt, vdrtih lic in krivega nosu. Spravljen z Alahom je smrčal vso noč, iztiskajoč tenko piskajoče siganje, ki ga je včasih za trenutek ali dva povzel v globljem tonu. Premišljal sem, kako je čudno, da bom prebil vso noč v tako neposredni bližini Turka, kajti Turki so bili dedni sovražniki balkanskih ljudstev in tudi mojega naroda. Sto in sto let so Turki vdirali na slovensko ozemlje in ga pustošili. No, in sedaj ležim tu in skušam zaspati naravnost nad Turkom s samo tenko platneno ponjavo med nama. Kmalu po jutranjem svitu sem ga slišal, kako se je nenadoma začel gibati in premikati. Trenutek zatem je začel mrmrati nekaj po turško in se v naglici skobilil s svojega ležišča. Nekam težko je šlo, preden se je skobacal in izvlekel, ker je bilo med njegovim in mojim ležiščem komaj za čevelj prostora, in v svoji siloviti naglici mi je z vso silo zapičil ostro koleno v križ. Skoro bi bil glasno kriknil od bolečine. Ko je bil varno na tleh, je Mohamedanec mrzlično začel stikati in brskati po vreči, v kateri je nosil svoje stvari, in ni dolgo trajalo, ko je privlekel iz nje dolgo, ozko preprogo in jo skrbno razgrnil med obe vrsti ležišč. Ko je bilo to storjeno, se je na prstih stoje večkrat pretegnil, se odhrkal, si podrgnil brado in si uravnal turban, ki mu je visel nalahno postrani. Popolnoma pozabivši, da ga gledam z očmi, širom razprtimi od napetega zanimanja, je takoj nato padel na kolena, da so tla zamolklo odjeknila. Potem je iztegnil roke proti stropu in se začel priklanяти proti vzhodu, dotikajoč se preproge s čelom, vmes pa je brbljal Alahu jutranjo molitev. Sprva si nisem bil na jasnem, kaj naj si mislim o muslimanovem početju. Potem se mi je počasi začelo svitati, kaj vse to pomeni, in ves prizor se mi je zazdel neskončno smešen in zabaven. Zaspan sem bil in premrl od mraza, pa sem si moral potegniti odejo čez glavo, da bi molilec ne slišal, kako se krohočem. (Adamič 1931/1933, 50–51)

Takšne naj bi bile Adamičeve prve izkušnje z "džunglo". Pogojniki je na tem mestu uporabljen zato, ker – čeprav ima roman *Smeh v džungli* oznako *The Autobiography of an Immigrant in America* – Jerneja Petrič ugotavlja, da je Adamič pogosto izkrivljal resnico, da bi pritegnil pozornost na socialne in politične probleme. Svoje dopisovanje z družino je na primer prikazal veliko manj obširno, kot je v resnici bilo, pretiraval je v tem,

kako je pozabil slovenski jezik,² da bi poudaril svojo kulturno dislokacijo, in priredil nekaj podrobnosti o življenju svojih sorodnikov po drugi svetovni vojni, da bi Titovo Jugoslavijo prikazal v boljši luči (Shiffman 27).

Življenjska pot pomembnega ameriškega in najuspešnejšega slovenskega izseljenskega pisatelja pa se je začela na čisto drugem koncu sveta, z drugačnim imenom. Lojze(k) Adamič se je rodil 23. marca 1898 na Spodnjem Blatu pri Grosupljem kot najstarejši sin Ane in Antona Adamiča v družini s trinajstimi otroki. Šolal se je v vaški šoli v Blatu in na gimnaziji v bližnji Ljubljani, saj je mati upala, da bo postal duhovnik. Bil pa je nemirnega duha in tretjega letnika ni izdelal. Ko so ga leta 1913 domnevno zaradi preporodovstva izključili iz šole, se je petnajstletni Lojze izselil v Združene države Amerike, kjer je spoznal velemesto, podzemno železnico in nenazadnje, kot humorno opisuje, banano:

Na enem izmed vozičkov sem poleg jabolk in pomaranč opazil kup podolgovatih, rumenih sadežev. Domislil sem se, da sem bil te sadeže videl že na stojnicah v Le Havru, preden sem se vkrcal v Ameriko. »Kaj pa je to?« sem povprašal Štefana. Zasmel se je. »Banane so. Ali nisi še nikoli slišal o bananah?« Kupil jih je majhen sveženj in mi jih stisnil v roke. Ogladal sem si jih, jih poduhal in vgriznil vanje kar tako, s kožo vred. Štefan se je zakrohotal. »Olupi jih,« je kričal. »Olupi jih! Ali ne vidiš, da je to koža, zelenec ti neumni!« Polila me je rdečica in olupil sem banano. Ko sem jo jedel in mi je prav dobro teknila, sem se smejal s Štefanom vred, ki mi jih je kupil še več. (Adamič 1931/1933, 78)

V novi deželi je v New Yorku začel kot delavec pri časopisu *Glas naroda* in se kmalu povzpел do novinarja. Še pred sedemnajstim rojstnim dnem je postal pomožni urednik. Pred odhodom v vojsko je nekaj časa pometal tla v svilarni v Patersonu v New Jerseyju, kjer je od blizu spoznal garaško življenje ameriških priseljenskih delavcev in manj svetle plati življenja v deželi, kjer je "vse mogoče":

Moji sodelavci so bili zelo različni od delavcev, ki sem jih mnogo let pozneje srečal pri najraznejših delih v Kaliforniji. Po veliki večini tujci, kratki, zajetni, nepismeni Italijani in Francozi iz Kanade, med katerimi je le redko kdo govoril angleško. Gledal sem nanje z menjajočimi se čustvi; nekaj časa mi je bilo težko zanje in sem jih pomiloval, pa so mi zopet začeli presedati in mi skoro mrzeti. Nasproti gospodarjem so bili brez moči, predani jim na milost in ne-

² Adamič v *Moji Ameriki* piše: "/.../ I had gone to America as a boy and become Americanized and had lost the fluency of my mother tongue and taken to writing in English or American /.../." (Adamic 1938, 128).

milost. Plače so imeli nizke, toda delali bi bili še za mnogo manj. Ko je bil dan pri kraju, so klamali domov, nemo, topo, s težkim ovzdušjem brezupja krog sebe. Amerika jim je bila daljna in tuja. Ničesar niso vedeli o njej, niti niso imeli sposobnosti ali želje, da bi kaj zvedeli in se поблиže poučili o deželi, v kateri garajo. Živelii so iz dneva v dan, iz rok v usta, gnani od ozkosrčne sebičnosti. (Adamič 1931/1933, 138)

Adamič je ameriško državljanstvo dobil leta 1917. Že leto prej, v prvi svetovni vojni, se je javil za prostovoljca v ameriški armadi v Evropi, saj državljanstvo ni bilo pogoj za vojaški poklic (Shiffman 29). Po vojni pa je potoval po Združenih državah, Evropi, Srednji in Južni Ameriki, Havajih in Filipinih (Adamič 1934, 3), nato pa na različnih koncih države iskal delo (Adamič 1931/1933, 237).

To obdobje svojega življenja in delavske razmere v Združenih državah Amerike popisuje v knjigi *Dynamite*, s katero je pomembno opozoril nase leta 1931 in ki mu je prinesla enoletno štipendijo. Knjiga še zdaj velja za učno knjigo o medrazrednih bojih v Združenih državah Amerike. Sicer pa je v tem času iskanja in težkega preživljanja, ko je “med delom na kopnem in med nočnimi stražami čital skoro vse, kar mi je prišlo pod roke” (Adamič 1932/1933, 238) v St. Louisu naletel na Theodorja Dreiserja, ki je s svojimi “prepovedanimi knjigami”, kot so *Jennie Gerhardt*, *Genius*, *Sister Carrie*, *The Financier* in *The Titan* pomembno vplival nanj (Adamič, 240). Leto 1931 je bilo za Adamiča zelo pomembno tudi zasebno – poročil se je namreč s Stello Sanders,³ o čemer piše v najkrajšem poglavju *Moje Amerike* (47), ki obsega dobre pol strani.

V knjigi *Laughing in the Jungle*, ki je izšla leta 1932 in je za njeno dokončanje dobil Guggenheimovo⁴ štipendijo, med drugim piše:

Po Dreiser-Adamsovi zamisli sta življenje in narava kaos – džungla –, kjer ljudje sanjajo o zakonitosti in redu ter se borijo zanju, hrepene in se trudijo za uravnovesenostjo, za tako imenovano »normal-

³ Adamič svojo bodočo ženo opiše takole: “She was lovely, intelligent. She had read a great deal, including something I had written, which she said was ‘pretty bad’” (Adamič 1938, 47).

⁴ Ustanova, katere pobudnika sta bila senator in lastnik številnih rudnikov Simon Guggenheim in njegova žena, je letno podelila štirideset do petdeset štipendij Američanom (!), in sicer na področju književnosti, gledališke umetnosti, glasbe, zgodovine, filozofije in prirodoznanstva z namenom, da pospeši znanstveno in kulturno dejavnost. Dobitniki štipendij so lahko potovali v katerikoli del sveta, da bi dokončali nameravano delo. Adamič je dobil štipendijo za obdobje od 1. maja 1932 do 1. maja 1933. V pogodbi je pisalo, da je denar namenjen avtorju, da bo napisal roman o “Bohunkih” ali “Hunkiejih”, ki so prišli v Združene države okoli leta 1890 za delom. Dejstvo, da so bili med dobitniki Guggenheimove ustanove tudi tako znani ustvarjalci, kot so J. Dos Passos, W. H. Auden, C. Aiken, C. McCullers, H. Crane, A. Tate, S. V. Benét in drugi znani Američani, kaže, kako pomembna je bila štipendija za Adamiča (Petrič, 112).

cy» (tedaj nova beseda in politično geslo v Združenih državah), hkrati pa zlasti v Ameriki store vse, kar je v njihovih močeh, da bi zavrla in izjalovila njeno uresničenje. Tako pojmovanje sveta in življenja se je močno prilegalo mojemu čutu smešnega; in posihdob se me je mračna resnost polotevala mnogo poredkeje in rahleje. (Adamič 1932/1933, 240)

Tako je Adamič spoznaval Združene države Amerike in ameriško literaturo, med drugim Uptona Sinclairja, ki mu je svetoval, katere teme je smiselno upovedovati v literaturi in mu na vsak način odsvetoval zgodovinske teme: "History is bunk" (1938, 48), s čimer se Adamič ni strinjal in je vztrajal pri svojih pogledih.

Ko je leta 1928 sloviti ameriški publicist H. L. Mencken v svojo revijo *The American Mercury* sprejel prvo Adamičevo zgodbo, se mu je končno odprla pot kot pisatelju. V nekem članku leta 1928, ki ga je naslovil "The Land of Laughs" ("Dežela smeha"), je zapisal:

Pogledan s prave perspektive ter z objektivnim in subjektivnim čutom za realnost, je prizor, ki ga nudi Amerika ... življenjsko brez dvoma najzanimivejši in najzabavnejši pod soncem. Igra življenja bi tu ne mogla biti popolnejša; tu je življenje brezkončna komedija drobnih brezpomembnosti in kaosa; v njej mrgole trume vsiljivcev, nadležnejšev, vohačev, navdihnjenecv, idealistov, križarjev, preosnovateljev, malopridnežev in čudakov vseh vrst in imen; vsi se z bolj ali manj ostroumnostjo in z mnogo preneznatnim uspehom trudijo, da bi zatrli in požrli drug drugega; v svojih naporih (med katerimi jih je nekaj dovolj poštenih in resnih) streme za vzpostavitev zakonitosti in reda; bore se v upanju, da mora napočiti doba miru in blagostanja; radi bi naredili življenje vrednejše življenja ter lastni rod dovedli tako daleč, da bi se sam in z lastnimi sredstvi povzpela na popolnejšo stopnjo življenja. Vse deluje in se peha s strastno vnemo, sledeč vsaki svoji lastni zamisli ali pa sploh brez vsake ideje in zamisli; zato vsi skupaj ne dosežejo ničesar, le svoje neznatne osebnosti razkazujejo in večajo razburjenje, ki od leta do leta zahteva vedno novih in zopet novih preosnovateljev in križarjev, ki naj razširjajo to ali ono glasovito idejo. Vsa ta igra pa je zabeljena z zadostnim zanosom in dostojanstvom, da se ne izrodi v burko ... (Adamič 1932/1933, 242)

Adamičeva avtobiografija je torej tudi kritika ameriške družbe in prikaz priseljenčevih stisk, saj ga poleg medu in mleka v obljubljeni deželi pričaka še vse kaj drugega. Če je na začetku romana mogoče iz pisateljevih spominov razbrati predvsem navdušenje in vznemirjenje, smo v nadaljeva-

nju priča razočaranju, preziru in strahu pred neuspehom. Kakor Adamič pred očmi bralca dozoreva, tako se počasi razblinja idealistična podoba Združenih držav Amerike in sprva obetavna dežela je prikazana z večjo mero treznosti in kritike.

S knjigama *Dynamite* in *Laughing in the Jungle* se je Louis Adamič v Združenih državah Amerike uveljavil kot pisatelj. (Seveda kot priseljenški pisatelj, ki si je pozneje velikokrat prislužil še oznako "delavski pisatelj", kar je med vrsticami najbrž pomenilo, da ne gre za pomembno literaturo.) Bil pa je tudi urednik, literarni kritik, prevajalec ter politično angažiran in vsesplošno javno delujoč intelektualec. Njegovemu prevajanju velja nameniti nekaj več besed, saj mu je bilo "v veliko pomoč; ne le, da je tako širil svoj besedni zaklad, ampak je tudi prodiral v zgradbo in slog del, ki jih je prevajal in tako zgradil lastni model novele" (Petrič 15). V dvajsetih letih je prevedel tudi več del Ivana Cankarja in Finžgarjev *Pod svobodnim soncem*, ki, kot navaja J. Petrič (198, 16), ni nikoli izšel. Dodaja, da sodi med njegove najambicioznejše poskuse prevod *Hlapca Jerneja*, ki je "vzbudil veliko pozornost med našimi priseljenci v Ameriki" (21).

Leta 1932 je, kot sem že omenila, prejel Guggenheimovo štipendijo, kar mu je omogočilo, da se je v letih 1932 in 1933 vrnil v Jugoslavijo ter to izkušnjo popisal v *The Native's Return*, 1934 (*Vrnitev v rodni kraj*). Knjiga je postala uspešnica in knjiga meseca ameriškega knjižnega kluba. V prvih dveh tednih po izdaji je bilo prodanih 70.000 izvodov in že v prvem tednu so v osemsto časopisih izšle večinoma naklonjene recenzije (Dumas Rodica, Shiffman). Tako si je še utrdil ugled posrednika med kulturami – oziroma kot njegov prispevek ocenjuje Shiffman: "Ko je Adamič dopolnil šele nekaj čez trideset let, se je že uveljavil kot priznan kritik ameriške 'džungle', pa tudi kot tolmač jugoslovanske kulture za ameriško javnost" (Shiffman 38). S svojim delom, s pisanjem o problemih časa v Ameriki in na Slovenskem, zlasti pa s podpiranjem jugoslovanskega partizanskega gibanja si je pridobil številne prijatelje in na drugi strani nevarne nasprotnike (Petrič, Shiffman).

V staro domovino se je vrnil dvakrat. Leta 1932 se je seznanil s pisatelji in naprednim gibanjem v Sloveniji, sodeloval pri ureditvi številke *Ljubljanskega zvona*, posvečene Ameriki, ter nastopil proti diktatorskemu režimu kralja Aleksandra s knjigo *The Natives's Return*, ki so jo takoj po izidu leta 1934 v kraljevini Jugoslaviji prepovedali. Po uspehu *Dinamita* in *Vrnitve v rodni kraj* je Adamič v letih od 1935 do 1945 objavil niz knjig o nezavidljivem položaju migrantov v razmerju do večinskega prebivalstva. O potomcih priseljencev je spet pisal v romanu *Grandsons: A Story of American Lives* (1935), priseljenstvu sploh pa je posvetil še knjige *From Many Lands* (1940), *Two-Way Passage* (1941), *What's Your Name?* (1942), *A Nation of Nations* (1945) in *My America, 1928 – 1938* (1938), kjer med drugim zapiše:

Clearly I was an American from Slovenia, or a Slovenian who came to America and became an American. By coming to the United States and becoming an American writer, I had jumped the boundaries and restrictions, the profound and elaborate pettiness, of the Old World. I was of two worlds, which met in that blizzard on the Iron Range in Minnesota, in Cleveland and elsewhere – not perfectly, but still, they met: America and Slovenia. (Adamic 137–138)

Ko ga Oton Župančič ob obisku Slovenije povpraša, kaj je – Slovenec ali “Amerikanec”⁵ – mu Adamič postreže z izčrpnim odgovorom, iz katerega je mogoče nedvoumno razbrati, da se Adamič – ne glede na to, ali je Slovenec ali “Amerikanec” – čuti Američana:

“I am an American citizen and as such, of course, an American at least legally or technically. But I believe and hope I am an American not only legally and technically but actually. Watching other Americans in the United States who were born there, I sometimes think I am more American than a great many of them. Certainly America interests me more than it does a good many native Americans I know who happen to be there simply because they were born there. And I really like America, with all her faults (perhaps partly for her faults); and her future fascinates and intrigues me. In fact, I think I love the place. Writing, I use the American language, which is also part of my means of thinking. Once I was overheard saying something in my sleep; I spoke English. I guess I am an American, all right. And I feel I belong there. But, of course, I was born a Slovenian, here in Slovenia or Carniola; there is no denying that; and, if I may judge by the feelings I have experienced since my homecoming, I am also a Slovenian. There is my mother – she is a Slovenian woman; I am her son. ... I have never thought of this before, for in America I have been too occupied with immediate problems, too busy discovering America, wondering about her, going from place to place, earning my living, trying to become a writer; now that you ask me, I would say that I am an American of Slovenian birth; but if you like it better, you can consider me a Slovenian who went to America when he was not quite fifteen and became Americanized, became an American. It is all the same to me; personally, so far as I am aware, I have no problem on this point. There is no conflict in me between my original Slovenian blood or background and my being an American.” (Adamic 1938: 126–127)

⁵ V slovenskem prevodu *Laughing in the Jungle* iz leta 1933 je za prebivalca Amerike uporabljena beseda ‘Amerikanec’, ki jo je danes zamenjala beseda ‘Američan’.

Za Američana se je nedvoumno označil tudi na začetku knjige *The Native's Return*, kjer pravi: "In those nineteen years I had become an American" (3). Glede na to, da je prišel v Združene države kot deček, je najbrž ta trditev resnična in do neke mere logična, pa vendar za Adamiča, ki je bil zagovornik večkulturnosti, nekoliko presenetljiva, saj je bila pri njem živa tudi slovenska etnična pripadnost. Shiffman meni, da Adamič "etnične identitete in amerikanizacije ni razumel kot izključujoča se pojma" (129) in navaja njegovo pismo rabinu Morrisu B. Lazaronu,⁶ v katerem piše: "Rojen sem bil v katoliški družini v Sloveniji, ki je zdaj del Jugoslavije; zdaj sem ameriški državljan, toda nisem dober katoličan, niti dober Slovenec ali Jugoslovan; Američan sem, čeprav me v današnji Ameriki marsikaj moti, in strastno verjamem samo v eno stvar, namreč da imamo možnost ustvariti izredno kulturo in civilizacijo".

V desetletju po letu 1935 je bil Adamič nadvse spoštovan. Med drugo svetovno vojno je pri ameriški administraciji in predsedniku Rooseveltu kot častni predsednik Slovensko-ameriškega narodnega sveta (SANS) deloval v prid slovenskega narodnoosvobodilnega boja. Leta 1945 je prišel na čelo Inštituta za etnična vprašanja. Napisal je več uspešnic, večkrat so se z njim posvetovale vladne agencije, 13. januarja leta 1942 pa je celo večerjal v Beli hiši s predsednikom Franklinom Delanom Rooseveltom in britanskim ministrskim predsednikom Winstonom Leonardom Churchillom ter se z njima pogovarjal o delu *Two-Way Passage*, v katerem je razvijal misel, da bi Združene države Amerike po drugi svetovni vojni pomagale Evropi s strokovnjaki in ji tako povrnile, kar so od nje dobile v preteklosti s priseljenci. Ta večer je bil Adamičeva iztočnica za knjigo *Dinner At the White House* (1946) in za poznejšo kritiko zunanje politike ZDA, Churchill pa ga je zaradi razžalitve tožil in tožbo dobil (Bekken 2008). Adamič je namreč napisal, da je Churchill, takrat že bivši premier, britansko zunanjo politiko do Grčije vodil v skladu z interesi Britanske banke, ki naj bi mu posodila denar za investicije v Grčiji.

Shiffman (52) ugotavlja, da so tožba zaradi razžalitve, stalne obsodbe politike Združenih držav in navdušene izjave o Sovjetski zvezi zelo škodile Adamičevemu ugledu. Po letu 1947 naj bi na odprta vrata naletel "samo pri maloštevilnih publikacijah, ki niso bile levičarske, in zares tudi ni drugega pričakoval v luči razpoloženja v javnosti, kot si ga je razlagal".

Po vojni, leta 1949, je še enkrat obiskal svojo rodno deželo, da bi spoznal stvarnost nove Federativne ljudske republike Jugoslavije. Sad tega njegovega raziskovalnega dela je knjiga *The Eagle and the Roots (Orel in korenine)*, v kateri primerja na novo osvobojeno Jugoslavijo (z vzletelim orlom je enačil Tita) in ameriški paranoidni makartizem. Knjigo je dokončala Adamičeva žena; v Ameriki je izšla leta 1952, leto po njegovi

⁶ Adamičevo pismo Morrisu B. Lazaronu, 6. februar 1939, Adamic Papers, Princeton University Library. (Shiffman 129)

skrivnostni smrti 4. septembra 1951 v Milfordu v New Jerseyju, v slovenščini pa pod naslovom *Orel in korenine* šele leta 1970, 18 let po ameriškem izvorniku. Vladajočim, ki so pričakovali slivospeve, Adamičevo pisanje ni bilo pogodu. Domnevajo, da bi prav to delo utegnilo biti povod pisateljve smrti. Našli so ga mrtvega na goreči kmetiji, s puško v naročju in s časopisnim izrezkom, v katerem ga obtožujejo, da je bil sovjetski vo-hun. Čeprav je mrliški oglednik ocenil, da je šlo za samomor, mnogi temu niso verjeli. Naj bo tako ali drugače, Adamičeva zadnja leta niso bila prijetna. Mnogi so mu zamerili, da je delal v korist medvojne in povojne Jugoslavije, zato je postal tudi tarča groženj in celo osebnih napadov nanj (Petrič, Shiffman, Bekken). Loteval se ga je strah in je menda razmišljal o selitvi v Evropo, predvsem pa se mu je mudilo, kot da bi ga obhajale zle slutnje o smrti.

Arhivsko gradivo dokazuje, da si je pisatelj prav do konca tragično prekinjenega življenja v slovenščini dopisoval s prijatelji, znanci in sodelavci v Ljubljani, poleg Toneta Seliškarja tudi z Jušem Kozakom in Josipom Vidmarjem. Nekaj mesecev pred smrtjo, 15. januarja 1951, je Seliškarju pisal o svojem počutju, bistvo pisanja pa je, kot pravi Mihael Glavan "njegova zelo neposredna politična analiza sočasne slovenske družbene resničnosti, ki jo povezuje tudi s svojo knjigo *Orel in korenine* in z globalno politiko" (Kurent 1998):

Pred par dnevi sem pisal Vidmarju in ga prosil, da mi on ali kdo drug pošlje vsebino Kidričevih opomb o Kocbekovi kritiki. To se mi zdi važna stvar. Svoboda je težko vprašanje. Jaz se ga dotaknem v moji knjigi. Mera uspeha Nove Jugoslavije bo v obsegu rušenja tega vprašanja: v definiciji ali dilimitizaciji svobode, v kateri bo mogel pojedinec duševno dihati in se razvijati. Seveda to bo veliko odvisno od ostalega sveta. Težka stvar. /.../ Tukaj je cela zunanja politika v luftu. Sam hudič ve, kaj bo, ko pride doli. Jaz bi rekel, da ZDA vam ne bodo veliko pomagale, ako vas vaši sosodje napadejo. Upam, da se motim. Izgleda, da splošne vojne (z Rusijo) ne bo letos – ali USA mora imeti krizo, mora imeti vsaj omejeno (limited) vojno, ker ako mir izbruhne, celi ta sistem skrahira mnogo hušje, kot je skrahiral leta 1929. /.../ Razvijate pa se zanimivo. Mogoče je, da boste vi ideološka baza bodočnosti. Tito more postati osvobodilni vodja cele Evrope. Če bo postal, to je druga stvar. Kot sem ti mogoče rekel tukaj, Amerika je materialna baza svetovne revolucije. To je velik predmet: kako spojiti ti dve bazi. Mislím, da Sovjetski savez (tudi Lenin) je odigral svojo pozitivno vlogo. Kina se dviga; mogoče Indija se bo dvignila. Meni je žal, da je Jugoslavija zavzela tako ostro stališče napram Kini; menda je morala vsled suše in nadajoč se, da ji bodo Združene nacije oziroma države pomagale, ako ste napadeni ... No, bomo videli. (Adamičevo pismo Seliškarju)

To pismo, sploh če ga beremo v celoti, ponuja precej dragocenih podatkov, zanimiv pa je Adamičev komentar ameriške protikomunistične historije, ko pravi, da Združene države Amerike potrebujejo zunanjega sovražnika v podobi militantnega sovjetskega komunizma, ker lahko tako učinkovito obvladujejo potencialno ogroženost domačega agresivnega kapitalizma. Pismo pa je seveda pomembno tudi kot pričevanje, da je Adamič stik s Slovenijo ohranil do svoje smrti in da ga je misel na rodno deželo spremljala tudi v najtežjih trenutkih.

Adamič in Mailer – literarna žurnalista

Čeprav v literarni teoriji velja, da so začetniki novega načina pisanja, imenovanega literarni žurnalizem, Truman Capote, Joan Didion in drugi, in čeprav pri delih Louisa Adamiča največkrat zasledimo oznako dokumentarna literatura (Adamič svojo literaturo imenuje non-fiction), je Jerneja Petrič že leta 1988 v članku z naslovom “Louis Adamic in the After-War period: the Tradition of Literary Journalism” Adamiča označila za literarnega žurnalista in njegova dela primerjala z Mailerjevo *Krvnikovo pesmijo* (409–410): “Like Mailer, Adamic was a literary journalist. His early, pre-war novels all treat of the subjects he knew from personal experience – people and events alike. The post-war period was a rich one for a journalist and even more so for a literary journalist” (410). Petričeva (410) pojasnjuje:

In comparison with Mailer's book Adamic is dominantly present throughout his narrative. It is basically told in the first person singular, that is, when it purports to relate the author's first-hand experience. On the other hand, it also includes passages in which Adamic appears as an omniscient narrator but his voice nevertheless remains very strong and audible.

Tudi Tatjana Dumas Rodica (426) je v svoji doktorski disertaciji *Les Slovénes Américains: Écritures et identité* iz leta 1997 Louisa Adamiča označila za literarnega žurnalista in ga primerjala z uveljavljenim Normanom Mailerjem.

Primerjava Adamiča in Mailerja je seveda na mestu, saj Adamičevo pisanje vsebuje vse tiste prvine, ki so značilne za literarno novinarstvo. Pisal je o ekonomski neenakosti, slabih razmerah delavcev in njihovem izkoriščanju od kapitalistov, o političnih sistemih ... Še več, mogoče je celo trditi, in to povsem upravičeno, da je Louis Adamič eden od razvijalcev in snovalcev novega žanra. Začetke literarnega novinarstva nekateri sicer

uvrščajo že v čas Daniela Defoeja (1659–1731), drugi v čas Charlesa Dickensa (1812–1870) in tretji v čas Marka Twaina (1835–1910), res pa je seveda, da je ta vrst pisanja prvi resen kritiški odziv doživela šele v šestdesetih letih dvajsetega stoletja. Med literarne žurnaliste se uvršča tudi Dreiser, ki ga je Adamič bral, pa tudi Hemingway in Dos Passos, ki sta vplivala na Mailerja.

Mailerja in Adamiča družijo tudi prvoosebna pripoved in prisotnost avtorja v romanih, kar ugotavlja tudi Dumas Rodica, in sicer:

Comme Mailer, Adamic est constamment présent tout au long de sa narration. Son récit, nourri d'informations de première main, est logiquement écrit à la première personne du singulier. Adamic y apparaît comme un narrateur omniscient, et sa voix est ferme et présente tout au long des chapitres. (Dumas Rodica 1997, 438)

Ne gre za tipično avtobiografijo, ampak za način pisanja, v katerem je avtor sam udeležen v dogajanju in ki ga danes poznamo tudi pod imenom »participatory journalism«. V *My America* na primer piše prvoosebno: "I did not exaggerate when I said early in this chapter that the xenophobes were trying to induce the Government to violate officially the country's traditions of fairness and decency" (208). Nekateri so bili pri opredeljevanju Adamičevih del v dilemi; na zadrego pri žanru Adamičevega *Smeha v džungli* opozarja Werner Sollors v knjigi *Ethnic Modernism*:

*There was considerable confusion about the literary genres of ethnic writing. Louis Adamic began writing *Laughing in the Jungle: The Autobiography of an Immigrant in America* (1931) as a novel, but then augmented it with previously published essays as well as new first-person materials about the author's Slovenian childhood in the province of Carniola and emigration to America in 1914, so that the subtitle of the book characterizes only a part of what is really a mixed-genre work. (Sollors 57)*

Sollorsove ugotovitve držijo. Podoben primer vključevanja različnih žanrov kot *Smeh v džungli* je tudi delo *Moja Amerika* iz leta 1938. Vanj je Adamič vključil intimna razmišljanja, dnevniške zapise, pisma, opise, biografije drugih ...

Petričeva (411) ob primerjavi Mailerja in Adamiča opozarja tudi na omejitev literarnega žurnalizma, namreč, da gre do dela literarnih žurnalistov v pozabo, kakor hitro mine aktualnost dogodkov, ki jih v svojih delih opisujejo, če seveda ne gre za večne, vedno aktualne teme. Prav to slabost izpostavlja tudi Dumas Rodica:

*L'ouvrage possède sans conteste des qualités littéraires et il présente une masse sérieuse d'informations. Mais, comme beaucoup d'œuvres de journalistes littéraires, il est victime du caractère éphémère de sa matière. Il manque un peu d'un intérêt social profond et durable. Si le sujet d'Adamic avait concerné l'Amérique et non son pays natal, les choses auraient-elle été différentes? Probablement pas. C'est davantage une question de circonstances ou de mode: les premiers livres d'Adamic traitant de l'immigration et de l'assimilation sont également conçus comme des témoignages de journaliste littéraire, *Laughing in the Jungle* par exemple. Mais dans les années soixante, il ont d'avantage bénéficié de l'intérêt pour les questions ethniques. La comparaison des œuvres de Mailer et d'Adamic prouve amplement que le journalisme littéraire peut être un succès au moment de la publication, et qu'il peut en plus révéler un talent littéraire, mais il est condamné à l'oubli si son sujet ne présente pas un intérêt profond et durable. (Dumas Rodica 440–441)*

Z Dumas Rodico se je mogoče delno strinjati. Ker je veliko del literarnih novinarjev vezanih na čas objave, s časovno oddaljenostjo res velikokrat izgubijo aktualnost. Vendar pa predpostavka o izgubi aktualnosti v primeru Adamičevih del ne drži popolnoma. V svojih romanih se je namreč loteval opisovanja in kritike družbenih procesov, ki se ponavljajo; prav z opisi krize, razrednih bojev, večkulturnosti in nasilja pa je Adamič danes skorajda neverjetno aktualen. Najbrž si sam niti v sanjah ni predstavljal, da bo z nekaterimi temami, ki jih je izbral za snov svojega pisanja, bolee aktualen skorajda stoletje pozneje.

Glede na to, da Adamiča primerjam z Mailerjem, je treba pripomniti, da tudi vsa Mailerjeva dela niso šla v pozabo in da so, čeprav ne v celoti, zagotovo delno ohranila aktualnost.

Stične točke delovanja pisateljev Adamiča in Mailerja

Menim, da je Norman Mailer gotovo poznal delo starejšega pisateljskega kolega Louisa Adamiča. Razlogov za tako sklepanje je več:

1. Adamič je bil od tridesetih let dvajsetega stoletja dalje že uveljavljen in znan pisatelj, Mailer pa razgledan intelektualec, ki se je zanimal za aktualno dogajanje na literarnem in širšem kulturno-družbenem prizorišču, zato je gotovo poznal Adamičevo delo. Poleg tega je bil Adamič v štiridesetih letih dvajsetega stoletja na kulturnem področju prisoten s svojo revijo *Common Ground*,

Mailer pa je v tem času iskal revije, ki bi bile zanimive za objavo njegovih esejev in leposlovja, zato je gotovo vedel za Adamičevo revijo in njene usmeritve:

A similar combination of fiction and essays characterized Louis Adamic's (podčrtala J. P. T.) quarterly devoted to the culture and politics of ethnicity, Common Ground (podčrtala J. P. T.). Edwin Seaver, a proletarian novelist and critic in the early 1930s, continued to support young writers as an editor and book reviewer for the glossy Popular Front magazine, Direction, and then as the editor of the annual literary anthology, Cross-Section (1943-48), which published the emerging writers of the 1940s, including Ellison, Norman Mailer (podčrtala J. P. T.), Gwendolyn Brooks, and Arthur Miller. (Denning 225)

2. Oba – Adamič in Mailer sta bila v določenem obdobju svojega delovanja pripadnika leve politične provenience in simpatizerja oziroma privrženca levičarskih gibanj. Čeprav je Adamič zatrjeval, tudi v predgovoru h knjigi *Dynamite* (2), da nikoli ni bil član kakega sindikata ali stranke, Bekken (iii) pravi, da je bil član socialistične stranke (the Socialist Party), dokler ni sredi dvajsetih let izstopil. Adamiča so ves čas njegovega delovanja v ZDA povezovali z radikalc, čeprav se sam ni identificiral z nobeno smerjo. Kot dodatek knjigi *The Native's Return* je leta 1943 dodal daljši odlomek Josipa Stalina o vprašanju narodnosti v Jugoslaviji. Ko se je Tito oddaljil od Sovjetske zveze in začel svojo različico komunizma, je Adamič izbral Jugoslavijo in s seboj potegnil veliko radikalne slovenske izseljenske skupnosti. Marc J. Epstein⁷ pa piše, da imajo na univerzi v Iowi pomembne dokumente, imenovane *The Progressive Party Papers*, o Progressive Party, stranki, ki naj bi ji pripadal tudi Adamič. Ti dokumenti so po mnenju avtorja nadvse pomembni za razumevanje levičarskih gibanj v Združenih državah Amerike. V njih je med drugim navedeno:

A second interesting aspect of the collection is the number of important liberal-left individuals whose letters, statements and speeches are to be found in it. It has a massive collection of speeches by Henry A. Wallace, but, in addition, material may be found on other important members of the party (podčrtala JPT): Glen Taylor, Elmer Benson, Calvin B. Baldwin, W. E. B. DuBois, Jess Gitt, Paul Robeson, Louis Adamic (podčrtala JPT), John J. Abt and Vito Marcantonio. (Epstein, The Progressive Party of 1948)

⁷ lib.uiowa.edu/spec-coll/Bai/epstein.htm

Adamič se je torej povezoval z avtorji pretežno na levi. Na tej točki spet ugotavljamo podobnosti z Mailerjem, ki je samega sebe imenoval "Left-Conservative", torej levi konzervativec.

Oba pisatelja sta aktivno sodelovala v predsedniški kampanji Henryja Agarda Wallacea leta 1948. Adamič tega politika nekajkrat omenja tudi v *Dinner at the White House* (139, 143, 164). Znano pa je tudi, da je bil Adamič eden od voditeljev Ameriškega slovanskega kongresa, ki je za predsednika podprl Wallacea:⁸ "In New York, the American Labor Party went on record as supporting Wallace's position, as did such diverse groups as the American Slav Congress, the Executive Committee of the Methodist Federation of Social Service, and the New Council of American Service ..." (Schmidt 22).

Podobno v knjigi *Making It in America: a sourcebook on eminent ethnic Americans* zapiše tudi Matjaž Klemenčič: "Adamic supported Henry Wallace's Progressive Party in 1948 and published articles by its members, along with his own, in his magazine *Trends and Tides*. He even helped write Wallace's platform" (Klemenčič 3).

Da je bil Adamič član odbora, ki je izdelal politični program za predsedniškega kandidata Henryja Wallacea, saj v Ameriki takrat naj ne bi bilo prosvetljenih voditeljev, ki bi mogli preobraziti državo, navaja tudi Shiffman (19, 101).

V časniku⁹ *The Pittsburgh Press* so že 6. decembra 1947 napovedali podporo Slovanskega kongresa Wallaceu. V članku je kot vidnejši član omenjen tudi Louis Adamič. Ni zanemarljivo, da je v članku izpostavljeno, da slovanski protikomunistični voditelji Adamiča označujejo za Titovega propagandista.

Bekken (iii-iv) razlaga, da je bil do konca štiridesetih let Adamič večinoma dojet kot komunist, čeprav se ni nikoli pridružil komunistični stranki. Ta percepcija je po njegovem zasnovana tudi na dejstvu, da je sodeloval v predsedniški kampanji Henryja Wallacea (Progressive Party) leta 1948. Bekken pa tudi poudarja, da so mnogi v Združenih državah Amerike Adamiču najbolj zamerili, da je zagovarjal Titov režim v Jugoslaviji.

3. Prav tako sta se oba, Mailer npr. v romanu *The Naked and the Dead* (njegova Amerika v tem romanu je večetnična), še posebej pa seveda Adamič, zanimala za večetnične Združene države Amerike. Sollors (40) navaja: "Louis Adamic's journal *Common Ground* (published from 1940 to 1949 by the Common Council for American Unity) and Edwin Seaver's *Cross Section* anthologies (1944–1948) specifically aimed for a polyethnic representation among contemporary American authors".

⁸ Vir: archive.org/stream/reportamerican.com

⁹ Vir: news.google.com/newspapers

Adamič in Mailer sta imela torej kar nekaj skupnih točk delovanja. Čeprav je bil Mailer petindvajset let mlajši od pisateljskega kolega, sta se v določenih razmišljanjih in delovanjih srečevala – zagotovo v predsedniški kampanji Henryja Agarda Wallacea, česar se v članku o Mailerjevem delovanju dotika tudi Dickstein: “In 1948, as a newly famous young author, Mailer had campaigned vigorously for the Progressive Party candidate, Henry Wallace” (125). Dokazov, da sta se pisatelja kadar koli srečala tudi osebno, nisem zasledila, zagotovo pa je razgledani Mailer poznal delovanje in pisanje Louisa Adamiča, nenazadnje je tudi Mailerja zanimala večetnična Amerika. Seveda to ni edina tema, ki je avtorjema skupna; imela sta vsak svojo priseljsko zgodbo – Adamič kot priseljensec prve generacije, Mailer kot potomec priseljencev – mogoče sta zato znala biti glas ljudi na robu, oba sta bila vojaka z vojno izkušnjo, oba kritična z upanjem v boljšo prihodnost ... zato več o vzporednicah med njunima pisavama v nadaljevanju.

Mailerjeva in Adamičeva Amerika – primerjava avtorjevih tem in pisav

Mailer in Adamič sta imela do Amerike podoben odnos. Oba sta bila do svoje (nove) domovine zelo kritična, pa vendar upanja vanjo nista izgubila. Ravno nasprotno, oba sta bila ostra kritika prav z namenom opozoriti na napake, težave in nepravilnosti, zato da bi se prakse, rešitve in odločitve, za katere sta menila, da so nepravilne, odpravile. Tako je Adamič že v predgovoru k drugi izdaji prenovljenega in popravljenega *Dinamita*, ki je izšel leta 1934, zapisal:

The story that I present here is, as I see it, a criticism of our American capitalist-democratic civilization, the most severe criticism, it seems to me, that anyone could write; but during the writing of the book my constant attitude toward America – this vast country with its 125,000,000 people, its immense natural wealth and great beauty, its high genius and marvelous technical equipment – was, and still is, one of love and of confidence in its ultimate future. (Adamic 2)

Oba avtorja sta pisala o gospodarski krizi. Adamič o tisti v tridesetih letih dvajsetega stoletja, ko v *Dinamitu* pravi:

There were several causes behind the crash, but the chief and basic one was 'overproduction,' which was greater than the overproduction which had preceded any of the previous panics in the United States. It had been brought up by 'rationalization' and the inability

of the ill-paid and jobless working people, the most numerous class in the country, to buy and consume the increased products of speed-up factories. (Adamic 1931/2008, 288);

v *Moji Ameriki* razmišlja o posledicah krize:

Economically, the most severely affected by this crisis – which, however, is much more than an economic crisis – are, of course, the ordinary, most numerous folk: the factory workers, the many kinds of unskilled laborers, and petty clerks: the anonymous mass, which some of our current “revolutionary intellectuals” think Marx had in mind when he wrote the words “proletariat” and “revolution”. But I believe that if Marx saw this “proletariat” in America today he would see precious few who might encourage him in his idea (if I understand him aright) that the impetus for the great change toward a new collectivist social order would come directly from this class. (Adamic 1938: 298);

Mailer (2003, 105) pa o gospodarski krizi na začetku enaindvajsetega stoletja piše: “If we have a depression or fall into desperate economic times, I don’t know what’s going to hold the country together. There’s just too much anger here, too much ruptured vanity, too much shock, too much identity crisis. And, worst of all, too much patriotism.”

Domoljubje je torej po Mailerju lahko zelo škodljivo. Drugače in o drugačnem domoljubju pa razmišlja tudi Adamič – o tistem do svoje prve domovine Slovenije. O občutkih do domovine, ki jih opaža pri cenjenem literarnem kolegu Otonu Župančiču, v *My America* pripoveduje: “He, too, now – after twenty years of intense inner agony and petty bickering with his environment – found his positive strength in his love of Slovenia, in a lyric sort of nationalism, in his hope for a better future for his country, somehow, somewhen; but, evidently, too, he was not substantially or completely happy either as a man or a poet” (Adamic 133).

Občutki, ki jih Adamič opaža pri Župančiču, so zelo podobni Mailerjevemu doživljanju domoljubja. Menim, da je mogoče primerjati celo odnos, ki ga ima Župančič do Slovenije (kot ga vidi Adamič), z odnosom, ki ga ima Mailer do Amerike.

Oba avtorja v svojih delih razmišljata o demokraciji in oblikah kapitalizma. Adamič v *My America*, ki jo sklene z utopično željo “I want America eventually to become a work of art.” (662) pravi:

[D]emocracy is, in a great many respects, a defensive, almost negative, way of conducting human affairs. Generally, I think, this is due to the fact that human development has not yet reached a very

high level. In a more local or particular sense, the fault is that all too many Americans are mere bystanders, rather than participants-in-things. This may be due in part to our prevailing educational methods and the movies and commercialized sports, all of which ask us only to sit and keep our eyes open; the movies even don't care if we fall asleep in the seat. ... Well, I want America to be roused from this merely defensive nature of her democracy, and have a chance to determine what she ought to do about it and then proceed to do it. (Adamic 662)

V Ameriki je Adamič torej na lastni koži spoznaval zakonitosti demokracije in ugotavljal, da potrebuje demokratična ureditev, če želi prispevati k vzpodbudnemu okolju, aktivnega državljana, kar veliko Američanov, ki se prepušča politiki "kruha in iger", ni. Tudi Mailer (2003, 75) spoznava, da je demokratična ureditev zahtevna in kompleksna ter zapiše, da je demokracija:

... the noblest form of government we have yet evolved, and we may as well begin to ask ourselves whether we are ready to suffer, even perish, for it rather than preparing ourselves to live in the lower existence of a monumental banana republic with a government always eager to cater to mega-corporations as they do their best to appropriate our thwarted dreams with their elephantiastrical conceits.

Kapitalizem je še ena skupna tema primerjanih avtorjev. Mailer na začetku enaindvajsetega stoletja takole ocenjuje stanje v Združenih državah Amerike:

By now, our nation has become a democracy that is bereft of a few of the essential elements. Nobody ever said, so far as I know, that a democracy should be a place where the richest people in the country earn a thousand times more than the poorest. Should the richest man in a town amass ten times more, even fifty times more, it is not hard to conceive of a reasonably decent society. /.../ We don't control our country. Corporate power is running the country now. The notion that we have an active democracy that controls our fate is not true. (Mailer 103-104)

Demokracija se je po Mailerjevem mnenju izrodila v oblast kapitala, državo vodi kapital, gre za kapitalizem, ki je za večino prebivalstva škodljiv. Zakonitosti kapitalizma v Združenih državah Amerike se od Adamičevih časov v svojem bistvu očitno niso spremenile. Adamič njihovo krutost opisuje v *My America* – cilj poslovanja je dobiček ne glede na posledice:

Business corporations, as we have them nowadays, are not social or humane institutions – not even human. They are, for the most part, impersonal, unsocial, powerful, outside the control of society. To be a successful business manager, a man must be or become dehumanized, almost inhuman, at least in his capacity as a business man. Indeed, it can scarcely be said that corporations are managed by men in any real, vital sense of the word. They are operated almost purely by policy, which in the course of years and decades – since the beginning of Big Business – has jelled into tradition, and which has scant, if any, consideration for the human element in business. Profits, profits – that is the thing! (Adamic 305)

Nekatera njegova opažanja so strašljiva, npr: “no one in corporate business, as it functions today, is personally or directly responsible to society or civilization” (1938, 307). Veliko prostora namenja opisovanju tesnobe ljudi v kapitalizmu: “V taki deželi, kjer kapitalizem sedi varno v sedlu in se dejansko vse človeške vrednote izražajo preračunane v dolarje, ni početje človeka, ki se skuša prikopati na površje ter napredovati, le brezupno, marveč celo malce absurdno ...” (1933, 241). V *My America* razmišlja tudi o tem, kako bi bilo mogoče ameriško obliko kapitalizma predrugačiti in narediti bolj človeško:

The problem is what to do about it – not only this coming fall, but generally. I don't believe the American people want to abolish private capitalism and go communist or entirely state-socialist or state-capitalist – not yet. I think that in the next several years, if this current excitement about making business social means anything, effort will be exerted to make business behave and act consistently for the benefit of the people. Such effort will probably result in a terrible fight, which will shake the United States to its depths. Business will oppose it. The people are liable to have a hard time deciding on just how to turn business the master into business the servant. They are apt to have extreme difficulty in doing that chiefly by political means, through laws, etc.; for business has the power to pervert politics and laws, and much experience in such perverting. Labor — ? (Adamic 308)

Podobe ameriškega kapitalizma slika Mailer tudi v *Miami and the Siege of Chicago*, kjer piše:

Yes, Chicago was a town where nobody could ever forget how the money was made. It was picked up from floors still slippery with blood, and if one did not protest and take a vow of vegetables, one knew at least that life was hard, life was in the flesh and in the mas-

sacre of the flesh – one breathed the last agonies of beasts. (Mailer 1968: 87)

V istem delu Mailer omenja tudi priseljence v Čikagu (84–87), tudi Slovence (85) in Tita (129). Po določenih temah, ki jih obravnava, npr. priseljenci, kapitalizem, komunistični voditelji, lahko potegnemo vzporednice med tem delom in Adamičevimi *Dynamite*, *Laughing in the Jungle* in predvsem *My America*. V slednjem v poglavju “Ellis Island and Plymouth Rock” Adamič pojasnjuje, da je proti množičnemu priseljevanju v Združene države Amerike (Adamic 208–209). To njegovo stališče nekoliko preseneča, saj je kot priseljenc in človek, ki je dobro poznal problematiko priseljevanja v ZDA, moral poznati in razumeti nujno številnih, da se preselejo v ZDA. Prav tako pa Adamičevo stališče do priseljevanja potrjuje Adamičevo prepričanje o sebi, da je Američan in da kot Američan razmišlja o tem, kaj lahko priseljenci dajo Ameriki in ne kako lahko Amerika pomaga priseljencem. Veliko se ukvarja s položajem in občutenji druge generacije priseljencev, za katero meni, da je v precej slabšem položaju kot prva generacija, generacija njihovih staršev (Adamic 1938, 212).

Mailer pa o konceptu ameriške večkulturnosti meni takole:

Given the modern world of technology, I don't know whether the race or culture question is paramount. The long-term tendency for the world is to have no races. Technology has become the dominant culture in existence and may soon be the only real culture. The similarities between computer users all over the world may now be far greater than their differences in ethnicity. /.../ I don't see immigration as a pressing problem other than that it gets some white people so furious that they can't think about more important things. They feel America is being lost. All right, America is being lost, but in ways that have nothing to do with races or excessive immigration. America, for one example, is being lost through television. /.../ Our first problem is not immigration but the American corporation. That is the force which has succeeded in taking America away from us. (Mailer 88–89, 91)

Oba razmišljata o marksizmu: “Marx and Engels, plotting their Revolution, were aware of the part that crime would play in any uprising of the underdog”, piše Adamič v *Dinamitu* (1931/2008, 69), v *Moji Ameriki* pa:

Marxist tactics and attitudes can be effective in America only to a very limited extent. Mere combativeness has no long-range future; it works only now and then, for a while. And Americans generally

don't like the conspirational manner in their public figures; they want the intentions and purposes of their leaders out in the open. Bridges' reticence about himself is irritating in a country where, through the press and the radio, the people are accustomed, as they should be in a democracy, to having the "low-down" on their leaders. Americans want to know one as a person, not only what one does after one does it. This is one of their democratic means of participating in government. (Adamic 379)

Adamič v *Moji Ameriki* obsoja materializem Američanov in meni, da lahko k razvoju razsvetljene demokracije pripomorejo marksistično pojmovanje enakopravnosti in protesti aktivistov, tudi nasilni, čeprav je po drugi strani, kot pravi, skeptičen do nasilja (Adamic 308).

Tudi Mailerju, kot rečeno, marksistične ideje niso tuje, vendar ostaja – za razliko od Adamiča, ki večkrat postreže z analizo posameznih idej – pri njihovem vpletanju v svoja dela bolj površinski.

Pri obeh avtorjih se kot motiv večkrat pojavita konflikt in nasilje. Adamič razmišlja o nasilju kapitala in nasilju delavcev, pri Mailerju so v ospredju nasilno vedenje, nasilna spolnost, boks, umori in smrtna kazen.

Nasilje, priseljenci in pravičnejša družbena ureditev – Adamičevi osrednji literarni motivi

Kot sem že izpostavila, je kot Mailer tudi Adamič precej razmišljal o pomenu nasilja. V knjigi *Dynamite: The Story of Class Violence in America*, ki je izšla leta 1931, se ukvarja z delavskimi nemiri ter s stoletnim bojem med ameriškim kapitalom in delavstvom od začetka industrializacije do izida njegove knjige – v obdobju od 1830 do 1930. Največje žrtve nečloveškega kapitalizma so bili priseljenci.

Adamič si je prizadeval ameriško družbo ozavestiti o življenju mnogih Američanov povsem na robu, opozarjal je na njihovo brezpravnost in nemoč, ki je bila še večja zaradi neznanja ali slabega znanja angleščine in spričo dejstva, da so se priseljenci težko povezovali, saj so prihajali iz različnih kultur in so govorili različne jezike. Adamičevi opisi izpred več kot osemdesetih let se berejo kot zgodba, ki bi jo lahko povedal tudi kakšen priseljeni delavec danes, pa ne v Združenih državah, ampak v Adamičevi prvi domovini – Sloveniji, potem ko je po letu 2008 izbruhnila velika kriza v gospodarstvu. Samo spomnimo se zgodb priseljenih gradbenih delavcev, največ iz Bosne in Hercegovine. Adamičeva aktualnost je torej, sploh gledano z očmi slovenskega bralca, prav osupla.

Sredstva tistih, kot pravi Adamič ne le v *Dinamitu*, temveč tudi v *Moji Ameriki* (Adamic 1938: 298–299), ki jim je bil dobiček edini življenjski cilj, so bila neetična in nehumana, zato so bile množice, ki so se borile za svoje preživetje, vedno znova premagane in poteptane.

Adamič obsoja roparski kapitalizem in meni, da bi ga morala obsojiti tudi ameriška družba. V *Moji Ameriki* prikazuje nasilje nad delavci, ki ga povzročajo kapitalistični odnosi in je še posebej izrazito v času velike gospodarske krize v tridesetih letih dvajsetega stoletja. *Dinamit* pa je opis družbe strašnih nasprotij: na eni strani so človeka nevredna beda delavskih množic, brezposelnost in samomori, na drugi strani pa bajno razkošje nesramno bogatih izkoriščevalcev. Nasilje v različnih oblikah prežema vso knjigo in ni usmerjeno samo od izkoriščevalcev na zatirane, temveč tudi v obratni smeri.

Razmere na trgu dela ob koncu 19. stoletja, kot navaja Adamič, so bile neizprosne:

In the labor market every worker competed with every other. Class solidarity was impossible, for, by the natural power of example of the man on top, and by other means of influence, the very rich imparted to the entire population a large measure of their own feelings and ideas in regard to the aims of life in America. The millionaire's estimate of the value of wealth was almost universally accepted. Essentially, the rich and the poor were dominated by the same ideas, and fired by the same feverish urges and desires. And the universal feeling about wealth naturally and necessarily developed the intense and unlimited competition which made life a bitter struggle, not with Nature to obtain shelter and subsistence, which would seem to be the normal life for man, but of man against man and class against class, in which an ever-increasing number must inevitably fail and be crushed. The rich were getting richer, and the poor poorer. (Adamic 2008, 20)

Knjiga, ocenjuje Bekken (i) v predgovoru k izdaji iz leta 2008, je “an important document in the historiography of the labor movement” in čeprav je v določenih delih izgubila aktualnost, je za razumevanje razmer v Združenih državah Amerike še vedno dragoceno branje.

V *Vrnitvi v rodni kraj* je Adamič zelo kritičen tudi do oblasti v Jugoslaviji. Omenja nasilne metode monarhofašističnega režima, ki v Beogradu v Glavnjači muči komuniste:

I asked them about the glavnyacha (police headquarters) in Belgrade, where political opponents of the dictatorship, not only Communists, but mild Republicans and Peasant Party adherents, were being “examined” - i.e., tortured in special torture-chambers

by specially picked sadists. I asked them, was it true? They all denied that anyone was being tortured in Belgrade or anywhere else in Yugoslavia, "except maybe the Communists"; but they knew that I knew that over 15,000 "politicals", men and women, had passed through the glavnyacha and at least half of these had been tortured, scores of them to death, in order to preserve the status quo. (Adamic 255)

Adamič veliko prostora namenja kralju Aleksandru, večkrat pa omenja tudi Hitlerja in njegove nasilne metode, na primer tudi v *Večerji v beli hiši*, kjer govori o Hitlerju in Judih (Adamic 51).

V *Dinamitu* med drugim živo opisuje razmere v Združenih državah Amerike na začetku dvajsetega stoletja, ko se je večala revščina in kapital koncentriral v rokah peščice:

The wave of radicalism that had begun to roll over the United States in the first decade of the twentieth century grew amazingly as the decade approached its end. The people were beginning to realize more clearly that they were being caught in a combination of circumstances distinctly unfavorable to their economic and social advancement. Indeed, this development of the existing system threatened to crush them into poverty while steadily enhancing the power of a comparatively small class of capitalists, whose power already was far too great. Legally and otherwise, capital continued to concentrate. It was organized against labor and against the public at large. If, now and then, labor succeeded in coercing capital to give it an increase of wages, capital immediately increased the price of products, and thus the public, which included labor, actually paid for the increase. (Adamič 2008: 129)

Pisatelj je imel izraziti socialni čut in je bil kot priseljenc najbrž še bolj dovzeten za trpljenje mnogih, ki so se s težavo preživljali. Adamičeve Združene države Amerike, velesila, katere državljan je postal s ponosom, so bile torej, če na kratko parafraziram pisatelja, čudovita država z veliko težavami in veliko izzivi. Ker je materializem prežehl ameriško družbo, bi bile po Adamičevem mnenju potrebne spremembe na več ravneh, tudi kapitalizem bi bilo treba spremeniti, saj se mora kapital zavedati svoje dolžnosti do delavstva in spoznati, da je blagostanje mogoče le, če imajo vsi delavci delo in če so za svoje delo dobro plačani. "Society must always *compel* business to function for the social good, and not only for the social good but for the good of business itself" (296).

Že v *Dinamitu* razlaga, kako velika težava v Združenih državah je brezposelnost. Tam je bilo v času krize kar med deset in petnajst milijonov brezposelnih (Adamic 1931/2008, 283). Seveda je na strani izkoriščanega

delavstva, hkrati pa ima z današnjega stališča zelo radikalen pogled na delavski razred, saj daje bralcu slutiti, da opravičuje nasilen boj za pravice (Adamič 340).

Na tem mestu je ponovno treba izpostaviti, da so posamezni deli Adamičevih knjig, tudi *Dinamita*, presunljivo aktualni. Pravzaprav je skorajda neverjetno, kako se bralcu ob prebiranju nekaterih njegovih zgodb odvijajo prizori iz včerajšnjih in današnjih televizijskih poročil. Boj delavstva proti izkoriščanju, težke razmere množic med gospodarsko krizo in pretresljivi napor priseljencev za golo preživetje ... Brez dvoma je mogoče potegniti vzporednice s krizo, ki je Združene države Amerike in dobršen del sveta zajela leta 2008.

Tudi žanrsko sta si Adamič in Mailer blizu. Popisujeta resnične dogodke iz zgodovine in realnega življenja, tudi lastnega – na osnovi pripovedovanj, dokumentov ali lastnih izkušenj. Kritiki so npr. knjigo *Dinamit* imenovali “a journalistic account”, gre torej za pisanje z značilnostmi literarnega žurnalizma, smeri, ki jo je četrto stoletje za Adamičem izmojstril Mailer.

Kot je bil po svoje Mailer interpret svojega časa in prostora, je bil tudi Adamič ves čas bivanja v Združenih državah Amerike v vlogi pojasnjevalca; Ameriko je razlagal Slovencem, pozneje pa svoje izseljenske korenine Američanom.

Amerika za Adamiča ni bila anglosaška dežela, temveč dežela vseh tja priseljenih narodov. Prepričan je bil, da bodo na duhovno, kulturno, družbeno in politično prihodnost Amerike vplivali ravno priseljenci, njihovi otroci in vnuki z vso svojo pisano dediščino, ki so jo prinesli iz starih domovin. Še več, poudarjal je, da so priseljenci ne le obogatili, temveč tudi spremenili ameriški nacionalni značaj.

Dve petini prebivalstva, kot pravi, nista anglosaškega rodu. Prav zaradi tega imajo Združene države Amerike po njegovem možnost, da ustvarijo civilizacijo in kulturo, ki bi bili unikum v zgodovini. Tako kot Mailer tudi Adamič verjame v Ameriko, vendar se resno boji, da bo dežela, ki sama sebe ne pozna, zamudila priložnost, ko je še čas, da postane “a work of art” (662). Ob tem se mi zdi zanimivo izpostaviti, da je Adamič, ki je upal, da bo Amerika nekoč v prihodnosti vendarle postala umetnina, kot piše ob koncu *Moje Amerike*, v prvem delu knjige zapisal, da je njegova rodna Dolenjska že “a work of art” (129). Seveda je zapis o domovini prežet z domoljubnimi čustvi in je globoko emocionalna tudi oznaka o Dolenjski kot umetnini, čeprav kljub naklonjenosti do Slovenije ne pozabi omeniti njene majhnosti in pogosto intelektualne ozkosti, zaradi česar trpijo veliki umetniki, kot je na primer Oton Župančič (127, 131, 133).

Čeprav je po Adamiču Amerika dežela priložnosti “with all manner of possibilities in her future, both immediate and distant” (135), kjer je imel pisatelj “a potential audience of many millions of people, an opportunity to develop –” (*ibid.*), pa Adamič tudi npr. v *Smehu v džungli* in *Moji*

Ameriki, ki je v nekem smislu nadaljevanje *Smeha v džungli*, saj avtor spet pripoveduje o sebi in o svojih srečanjih z ljudmi, prikazuje temnejše plati življenja v Združenih državah Amerike, sploh za priseljence, ki jih velikokrat kljub trudu doletita razočaranje in neuspeh. Kakor je v *Smehu v džungli* Amerika – džungla – tisti osnovni motiv, okoli katerega je nanizal svojo zgodbo in zgodbe drugih priseljencev, tako se tudi v *Moji Ameriki* vse vrtilo okrog te dežele, o kateri pisatelj naniza kup zgodb, občutij, primerjav in razmišljanj.

Problematika priseljencev je torej Adamičev osrednji motiv. Tudi v *Dinner at the White House* piše o tem, da so Ameriko zgradili priseljenci (Adamič 1946, 4–5). Njihov prispevek pa je poudarjal tudi v prejšnjih knjigah, npr. v *Vrnitvi v rodni kraj*, kjer pravi, da je “much of our immigrants’ energy /.../ frozen in America’s present-day greatness” (364).

Adamič je veliko razmišljal o prihodnosti Amerike in sveta, o vlogi, ki jo ima Amerika v svetu. Verjel je, da imajo Združene države demokratični potencial, vendar ga nekako ne zmorejo uresničiti. V zadnjih delih so njegovi predlogi postajali vse bolj samozavestni, vse bolj ga je zaposloval boj za prenovno ameriške demokracije. O tem, v katero smer naj se razvija, je v *Dinner at the White House*, ki je bila zadnja objavljena knjiga za časa pisateljevega življenja – menil:

Our democracy here has to become dynamic and begin to go places. Or it will continue to shrink and, after we have helped to defeat the Fascists in Europe and Asia, it is likely to curdle into Fascism of some special American variety, including racism (Anglo-Saxon, anti-Anglo-Saxon, KKK, anti-Semite, anti-Negro) and general reaction at home and crass dollar imperialism abroad. Then the worst in American life will come to the top and submerge the good, and the sound people everywhere else, those who are struggling for a decent life, will reject us and turn elsewhere for inspiration and leadership. And we won't like that. At the same time, whether anyone wishes it or not, we'll be pulled into an ideological struggle at home and abroad, and be headed for another international war which will be also a civil war in many separate countries. (Adamič 1946, 93–94)

S to knjigo se je zaradi že omenjenih zapletov in Churchilllove tožbe zaključilo pisateljevo petnajstletno uspešno sodelovanje z založbo Harper, ki je objavila dvanajst njegovih knjig, začeni s *Smehom v džungli*, in z njo ustvarila četrto milijono dolarjev dobička (Žitnik 1988: 73–74).

Dlje kot je Adamič bival v Združenih državah Amerike, bolj je spoznaval pomembnost večkulturnosti:

“... America, during the past three hundred years, has . . . assimilated millions of the oppressed from all over the world. Here we have

established liberty and the elements of true democracy, free from the binding traditions of the Old World that have resulted in death for millions of people. We have demonstrated that men of all races, all creeds . . . can live together in peace and fellowship, and serve the best interests of all. (Adamic 1946, 123)

Shiffman (15) meni, da Adamič “ni bil preprosto le zgodnja lastovka dokumentiranja in priznanja dosežkov in tradicij priseljencev, ki jih prinaša sodobna večkulturnost; njegovo razumevanje etnične identitete je kompleksno na način, ki so ga večkulturalisti začeli priznavati šele v zadnjih letih”. In ocenjuje, da je nanj “brez dvoma vplival marksizem, toda že od začetka pisateljske kariere se je v ideoloških okvirih nelagodno počutil. Zavračal je vsak poskus, da bi ga opredelili; vztrajno se je štel za neodvisnega misleca brez skritih političnih namenov” (84).

Adamič – kritik aktualnih družbenih razmer in zagovornik različnosti

Pisatelj se zaveda, da so v Združenih državah Amerike nujne spremembe: “Much is wrong with America, of course, and I suppose that in the next ten years the whole country will go through a lot of misery” (Adamic 1934, 364). Pozneje zapiše: “I want America to have a chance to think and debate about the methods of progress most suited to her, and gradually – not *via* any short-cuts – to deal with her internal discords and incongruities, which are dislocating her life, throwing it out of focus” (Adamic 1938, 662). Kljub vsemu pa *Mojo Ameriko* zaključí z vznesenima mislima: “I want America to remain America” in “I want America eventually to become a work of art.” (Adamic 1938, 662)

Na tem mestu se pojavlja vprašanje, ali je bila Adamičeva navdušenost nad Ameriko vedno povsem iskrena ali pa je morda kot priseljenc občutil določeno mero samocenzure, ki ga je (zavestno ali podzavestno) gnala v to, da je kljub temu, da je bil pogosto oster kritik Združenih držav Amerike, moral kot protiutež ohranjati navdušenje nad Ameriko. Mogoče se je bal, da bi ga utegnila zaradi premalo naklonjenosti njegova nova domovina zavriniti, Adamič pa si je nadvse želel pripadati ameriški družbi. Da bi se iz Združenih držav Amerike vrnil v staro domovino Jugoslavijo, pa je najbrž bila povsem izključena možnost, saj se je zelo zameril jugoslovanskim oblastem.

- Adamic, Louis: *Dinner at the White House*. New York, London: Harper&Brothers, 1946.
- Adamic, Louis: *Dynamite: The Story of Class Violence in America*. 1931. Edinburgh, Oakland, West Virginia: AK Press, 2008.
- Adamic, Louis: *Laughing in the Jungle: The Autobiography of an Immigrant in America*. New York, London: Harper&Brothers, 1932.
- Adamic, Louis: *My America, 1928 – 1938*. New York: Harper&Row, 1938.
- Adamic, Louis: *The Native's Return: An American Immigrant Visits Yugoslavia And Discovers His Old Country*. New York, London: Harper and Brothers, 1934.
- Adamič, Louis. *Smeh v džungli: Avtobiografija ameriškega priseljenca*. Prev.: Stanko Leben. Ljubljana: Tiskovna zadruga, 1933.
- Adamic, Louis: *Orel in korenine*. Prev.: Mira Mihelič. Ljubljana: DZS, 1970.
- Bekken, Jon: Spremnna beseda. *Dynamite: The Story of Class Violence in America*. 1931. Edinburgh, Oakland, West Virginia: AK Press, 2008. i-iv.
- Denning, Michael: *The Cultural Front: The Labouring of American Culture in the Twentieth Century*. The Haymarket Series. London in New York: Verso, 1997.
- Dumas-Rodica, Tatiana: "Les Slovènes Américains: Écritures et identité." (doktorska disertacija). Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, U.E.R. de Lettres et Sciences Humaines, 1997.
- Lennon, J. Michael: "Gallery Talk: The Mailer Archive." *The Mailer Review: Inaugural Issue* (2007): 132–140.
- Mailer, Norman: *An American Dream*. New York: Dell Publishing Co., Inc., 1969.
- Mailer, Norman: *Ameriški sen*. Prev.: Mira Mihelič. Ljubljana: MK, 1966.
- Mailer, Norman: *The Armies of the Night: History as a Novel, the Novel as History*. New York: The New American Library, 1968.
- Mailer, Norman: *The Castle in the Forest*. New York: Random House, 2007.
- Mailer, Norman: *The Executioner's Song*. Boston, Toronto: Little, Brown and Company, 1979.
- Mailer, Norman: *A Fire on the Moon*. London: Pan Books Ltd., 1970.
- Mailer, Norman: *Krvnikova pesem*. Prev.: Ana Padovan. Koper: Založba Lipa, 1980.
- Mailer, Norman: *Miami and the Siege of Chicago: An informal history of the American political conventions of 1968*. Harmondsworth, Victoria: Penguin Books Ltd., 1969.
- Mailer, Norman: *The Naked and the Dead*. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1976.
- Mailer, Norman: *The Spooky Art: Some Thoughts on Writing*. New York: Random House, 2003.
- Mailer, Norman: *Why Are We in Vietnam?: A Novel*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1967.
- Petrič, Jerneja: "Louis Adamic in the After-War Period: The Tradition of Literary Journalism."

Cross-Cultural Studies: American, Canadian and European Literatures: 1945 – 1985, ur. Mirko Jurak (1988): 409–11. Ljubljana: Učne delavnice.

Petrič, Jerneja: *Svetovi Louisa Adamiča*. Ljubljana: CZ, 1981.

Schmidt, Karl M.: *Henry A. Wallace: Quixotic Crusade 1948*. New York: Syracuse University Press, 1960.

Shiffman, Dan: *Korenine multikulturalizma: Delo Louisa Adamiča*. Ljubljana: ZRC SAZU, 2005.

Sollors, Werner: *Ethnic Modernism*. Cambridge: CUP, 2002.

Žitnik, Janja: "Louis Adamic: The Education of Michael Novak." *Literature, Culture and Ethnicity: Studies on Medieval, Renaissance and Modern Literatures, A Festschrift for Janez Stanonik*, ur. Mirko Jurak. (1992): 73–78. Ljubljana: Učne delavnice.

SPLETNI VIRI

Epstein, Marc J.: *The Progressive Party of 1948*. (lib.uiowa.edu/spec-coll/Bai/epstein.htm), december 2011.

Lennon, J. Michael: "Why Mailer Matters." (normanmailersociety.org/2011/12/29/participatory-journalism-of-norman-mailer), 30. 12. 2011.

Mosser, Jason: *The Participatory Journalism of Michael Herr, Norman Mailer, Hunter S. Thompson, and Joan Didion: Creating New Reporting Styles*, mellenpress.com/mellenpress, 2012, PDF.

Serafin, Žitnik Janja: "Louis Adamič." (<http://zgodbe.zrc-sazu.si/louis-adamic.html>), 28. 2. 2012.

"Slav Congress Hits Big Money, Then Collects It." *The Pittsburgh Press*, 6. 12. 1947: 2. (news.google.com/newspapers).

DRUGI VIRI

Kurent, Andrej (et al.). *Literarni večer ob stoletnici rojstva Louisa Adamiča* (prvič predvajan na 1. programu Radia Slovenija 17. 3. 1998, dolžina: 45 min)

Potočnik, Jasna: *Življenje in delo Louisa Adamiča* – intervju z Janjo Žitnik Serafin (RA SLO, Ars, 4. 5. 2009, 56 min).

Louis Adamič je v svojih delih načenojal pomembne teme in dileme sočasne Amerike, ki še danes niso razrešene. Pomembnost in aktualnost Adamičevih tem je gotovo poznal Norman Mailer, ki je o aktualnih razmerah v Združenih državah pisal drugače, v lastnem mojstrsko izbrušenem slogu in zato velja za začetnika sodelovalnega novinarstva. Teme, o katerih je iz lastnih izkušenj v tridesetih letih dvajsetega stoletja pisal že Adamič, je pozneje posvojil tudi Mailer, s to razliko, da so bile pri Mailerju v rokah izvrstnega in talentiranega pisca, ki jih je v estetskem merilu dvignil na višjo raven in jim tako zagotovil mesto v ameriškem kanonu. Vsekakor pa dejstvo, da se je Mailer velikokrat ukvarjal s podobno družbeno aktualno tematiko kot Adamič, le še potrjuje Adamičevo vizionarstvo ter njegov pomen za razvoj ameriške sodobne večkulturnosti. Prav tako je Adamičevo pisanje dokaz, da literarno novinarstvo ni pojav šele z začetka šestdesetih let 20. stoletja.

Louis Adamic raised important contemporary issues and dilemmas in America in his works which have still not been resolved to this day. The importance and relevance of Adamic's topics were certainly known to Norman Mailer, who wrote differently about current conditions in the US, using his own masterful style, and who is thus considered the founder of participatory journalism. The topics that Adamic wrote about from his own experience in the 1930s were later taken up also by Mailer, with the difference that in Mailer they were in the hands of an exceptional and talented writer who raised them to a higher level aesthetically and thereby ensured them a place in the American literary canon. In any case the fact that Mailer dealt many times with similar socially relevant topics as Adamic only confirms Adamic's visionary nature and his significance for the development of contemporary multiculturalism. Adamic's writing is also evidence that literary journalism was not an invention of the 1960s.

Robert Perišić

Enkrat kasneje

obrazi

ljudje hodijo po ulici ujeti v svojo zgodbo
vidiš jih, ujete
poslušaj besedo: ujete
poglej njihove obraze, fokusiraj pozornost
na gube okrog oči, poišči sijaj
poglej izraz ust, obstaja
izraz ust, posebej, ker veliko bolj popularen izraz oči
izžareva večjo ujetost, zdaj so na vrsti usta
usta ki se borijo iz pljuč, trebuha, govorijo skozi
grimase kakor skozi sito, v mimobežnih stavkih skušajo
vsiliti resnico, preveč mrtvo, preveč napihnjeno za glavne
stavke

ljudje hodijo po cesti ujeti v svojo zgodbo
vidiš jih, ujete
poslušaj besedo: ujete

in jaz
to je najhujše
nadaljujem tisto nekaj
tisto nerešljivo, in hodim

še glas

jok, kričanje, strašno kričanje
brnenje (blizu nas)
steklo, smeh
mislil je da se ponovno rojeva
majhen, krvav
gledanje

potem:
jaz
na fotografijah
na snegu

zvonki glasovi brez teže
kakor denar
še glasu, še denarja

zdaj pa, vidimo ga
na palubi neke ladje:
s svojimi ključi odpira
majhna vrata na vsaki
stvari
in poriva roko
ki prihaja ven na drugi strani

če imaš slabe živce
se lahko enostavno narediš
da je ne vidiš
zdaj ko prihaja povsem blizu
in sprašuje: kje si bil? zlo, praviš,
nisi videl?

in jok, kričanje, strašno kričanje
se razlega
po temeljih

kasneje

ženska je počasi umirala v njem
ni dobro opisovati njenih oči
niz luči ob obali, restavracije
ki jih je kasneje pometla soldateska
ženska je umirala počasi, kakor radij
in zahodi so lepi, resni
nad mestom ki ga je zgrizel
spomin
novo življenje
govor radija v praznem stanovanju
pod jalovimi oblaki
zaustavljenimi na fotografiji dokler zastava plapolala
ženska je umirala počasi
ni odgovarjal na pisma
preganjan z razstavami psov, držanjem šampionov, lajanjem številčk

nekajkrat se je odselil
sovraštvo brez objekta
zgrizla je njegovo telo, konstrukcijo in okvir
lutke, dež, kabli, plastične vrečke, sonce, dom

mogoče morje
ženska je umirala počasi
gledajoč Jadran
zahodi so bili krasni, resni, kakor kri v vodi

nefokusirano

počasi prihajamo na temo
šolskih spisov
za osmi marec sem vedno
pisal o tem kako je moja mama
imela žuljave roke
kar je bil povsem napačen opis
a zdelo se je, da drugače ne gre

v njenem razredu, pravi
neki deček ni imel mame
pa je lahko pisal
o komerkoli je hotel
o teti, o babici, o ...

tako mu je rekla učiteljica
bila je pozorna
toda vseeno: bilo mu je neprijetno
nefokusirano
je gledal naokrog

ali je kdaj pisal o mami, vprašam
ne, odgovori

zamišljam si ga
sedi v klopi
in misli da drugi res pišejo o svojih mamah

kakor nekdo zaljubljen sanjari o teh besedah

tako sem si včasih zamišljal pesem

Lili

Lili, rad
sem te imel v akupunkturah, kakor pomanjšani ton, Lili
nepotrebni uvodi, konec

ne, resno
Lili, kje sva se že spoznala
in kje si zdaj?

zagotovo veliko dlje kakor si misliš, Lili

in bila si – pod lanterno – tako lepa, vedno se
te spominjam
bila si, tako le-pa
kakor
štafeta mladosti 91-95 ... človek! Lili!
pozabi dni ko sva bila
srečna, o
Lili, v ognju strasti
zaradi tebe hiša odznotraj, v spominu
vonja po kislem
in telesa
se spominjam samo po delih, o, o, o, Lili

hotela sva srečo, toda
priznaj
zdržala sva
in takole
hotela sva ljubezen, toda
odprto govoreč
od kod nama to, Lili

samo slekla sva se
kakor kači
in zdaj naju najini odvetniki
skušajo ločiti
od hudiča, toda

kdo jim verjame, Lili
kdo te ljubi, Lili
kdo si te, by the way, jemlje

s pesmijo je tako

s pesmijo je tako, mora biti popolna
roman je lahko *soliden*, toda tukaj to ne pomeni ničesar:
pesem ne more biti solidna
niti pesnik

ti pa
želiš ugoditi sebi
prilizuješ se lastnim emocijam
in misliš da te bo nekdo posvojil

bežiš v poezijo s svojimi slabostmi
poezija pa je strožja od sveta

moraš se odreči tistemu kar te je zapeljalo v ljubezen

komuniciraj

Komuniciraj.

Glej televizijo. Nikoli ne ostani sam z demonom. Delaj se,
da ga ni: pusti norca, naj trka ... Mogoče bo odšel in se nikoli ne bo
vrnil.

Pusti maskare, naj zvonijo pred vrati.

Če odpreš, jim daj kovanec.

Spoštuj ta opozorila.

Ne verjemi amaterjem. Čim več se pogovarjaj po telefonu. Nikoli
ne ugasni mobitela.

Ostani v kontaktu s sorodniki. Neomejeno ogovarjaj.

Priključi se brezžično.

Zavaruj se.

Ko ni drugega, razmišljaj o denarju. To te bo spravilo v gibanje.

Drugače, pusti profesionalcem, naj uredijo zadevo.

Imej službo. Po možnosti stanovanje.

Jej toplo. Odjebi dogodke iz otroštva.

Opusti svoje fiksne ideje.

Naj te nič ne obseda.

Niti seks ne.

Ne analiziraj sanj.

Ne beri Freuda.

Izogibaj se pornografiji.

Skušaj onanirati normalno.

Ne zamišljaj si sranja. Ne misli na raka.

Skušaj pozabiti tisto, kar se je zgodilo.

Ne hodi v tej smeri.

Ne ubijaj se.

Smrt prepusti profesionalcem.

Ne misli na to.

Za vsak primer, bodi povsem omrežen. Kajti mogoče te bo strah
potegnil skozi prazna mesta, ti izbil jetra in zrak ... Mogoče se ti

možgani pregrejejo ... Mogoče se boš enostavno razpel, kakor bog,
a nisi bog.

Ne kadi.

Ne odpiraj manijaku.

Izmisli si načine, vgradi kamere.

Bodi non-stop na očeh.

Imej shranjene številke.

Izključi naključja.

Izogibaj se halucinogenemu.

Tudi staršem.

Ne glej v meso.

Imej družino, otroke.

Bodi na tekočem. Listaj časopis.

Razmišljaj ekološko. Najdi satelit brez napak. Uniči motnje.

Zasuj pekel in vse asfaltiraj. Potem se tukaj ležerno sprehajaj, v obleki,
ki te dela mlajšega.

Ne ukvarjaj se s pesništvom.

Ne drgetaj.

Ne pij.

Uporablaj kondom, kreme, bodi točen, bodi profi.

Jej vitamine.

Poslušaj radio, informiraj se. Skušaj izvedeti, za kaj gre.

Pojdi na volitve. Bodi tukaj. Ne potikaj se po mestu brez potrebe. Ne
vem

Kaj naj ti še rečem. Poskušaj.

Robert Perišić se je rodil leta 1969 v Splitu. Prvo knjigo poezije Dvorec, Amerika je objavil leta 1995. Je avtor zbirke kratkih zgodb Lahko pljuneš tistega, ki bo vprašal o nas (1999) in Groza in veliki stroški (2002) ter romana Naš človek na terenu (2007, nagrada Jutarnjega lista za najboljši roman leta). Njegovo odmevno dramo Kultura v predmestju je leta 2000 izvedlo Dramsko gledališče Gavella, po njegovem scenariju 100 minut slave pa je Dalibor Matanić posnel celovečerni film (2004). Leta 2011 je izdal autobiografsko knjigo Uvod v smešni ples.

Je dolgoletni kolumnist in literarni kritik tednika Globus, piše pa tudi za druge medije. Živi v Zagrebu kot svobodni književnik.

Prevod in spremna opomba Jurij Hudolin

Tomo Podstenšek

Čutim ga

Zbudila sem se z zametkom glavobola.

To omotičnost sem še predobro poznala; kljub temu sem se tolažila, da bo minilo.

Pravijo, da enkrat vse mine. Ne bi vedela, mogoče je res tako. Meni se pogosteje zdi, da je vse za zmeraj; da pravzaprav ni ne preteklosti in ne prihodnosti, da je vse ena sama večna sedanost, ki traja in traja. Ne, pravzaprav ne, ne traja, niti to ne, ampak samo je.

Edini način, da nekako abortiram misli, ki se kotijo v moji možganovini, je aktivnost. Samo kadar sem v gibanju, se vrvež v glavi za silo umiri. Včasih se počutim kakor morski pes, ki mora ves čas plavati, da lahko diha. Če se ustavi, se začne dušiti.

Nočem se zadušiti, še ne. Dokler sem živa, obstaja upanje, da obstaja tudi smrt.

Večina se boji končnosti, nekateri se bojimo večnosti.

Zato sunkovito odgrnem odejo in se prisilim v sedeči položaj. Z bosimi nogami poiščem copate, ki so se skrili nekam pod posteljo. Levega najdem takoj, desnega šele po dolgotrajnem tipanju. Čutim prah, kako se lepi na moja preznojena stopala; skrajni čas je, da posesam in pobrišem tla. Morda bom to storila popoldan. Ali pa jutri.

Ko vstajam, stisnem roke v pesti, se z njimi uprem ob posteljo in zaniham telo, da bi se lažje odrinila.

Iz televizijskega sprejemnika zadoni melodija, ki naznanja začetek večernih poročil. Očetovo pritajeno smrčanje se pretrga, začudeno odpre oči in nekajkrat pomežikne, kakor da ne bi z gotovostjo vedel, kje se nahaja. Potem zazeha – prostaško, na široko in ne da bi dal roko pred usta; lahko vidim počrnele plombe njegovih kočnikov, z belimi oblogami obložen jezik in široko rdeče žrelo. Z desnico se počohlja po mednožju, še enkrat zazeha, nekaj zamrmra in se s pestmi odrine iz oguljenega temno zelenega naslonjača, da polomljene vzmeti cvileče zaječijo. Oče med vstajanjem židko prdne in odide iz sobe, verjetno na stranišče. Po prostoru se kmalu razširi jedek vonj po žveplu. Za večerjo smo imeli regratovo solato s trdo kuhanimi jajci. Skozi steno slišim glasen curek urina, kako udarja ob steno vece školjke.

V trenutku razklenem pesti ter vstanem brez pomoči; saj gre, čeprav nekoliko težje kot pred šestimi, sedmimi leti.

Nisem še zares stara, spet pa nisem več mlada. Najbrž se temu reče srednja leta. In v srednjih letih potrebuje telo malo več časa, da se do kraja prebudi. Mojih prvih nekaj jutranjih korakov je zato čudno okornih, potem pa se sklepi za silo razmigajo, mišice ogrejejo, udi pa postanejo spet normalno gibljivi in ubogljivi. Opažam, da je potrebno vedno več časa, da se to zgodi. Ko se tudi do večera ne bo več zgodilo, bom vedela, da sem zares stara.

Med krevsanjem proti vratom ga spet zaznam: gib, ki je povsem enak očetovemu, kakor bi ga nehote imitirala, kako rahlo ukrivljenega hrbta počasi podrsava po hodniku proti kopalnici in se z roko drgne po razbolelem kolku. Prisilim se, da spremenim korak, a občutka zlitja s podobo iz otroštva ne morem več izbrisati.

Še pred umivanjem zob pogoltnem tableto in jo poplaknem z vodo iz pipe, ki ima postan in kovinski okus. Nato dve minuti ubogljivo žvečim zobno ščetko, dokler nimam ust polnih zapenjene sline. Izpljunem jo v umivalnik, da se belo pcedi. Njeno počasno in sluzasto polzenje me spominja na spermo. Hitro odprem vodo in jo odplaknem v odtok.

V glavi še naprej neusmiljeno kljuva. Z dlanmi zajamem vodo in jo pljusknem po obrazu. Pa še enkrat. In še enkrat. Vse dokler si ne izmijem jutranje lepčnosti iz oči.

Dvignem pogled in se zagledam v svetlo modre ploščice, ki so med seboj ločene z belo fugirno maso. Dva vzporedna para črnih lukenj me gledata nazaj z mesta, kjer je bilo še pred nedavnim privijačeno veliko pravokotno ogledalo, dokler se nisem nekega dne odločila in ga snela. Sedaj je skrito v spalnici, zavito v staro brisačo in zataknjeno v decimeter široko režo med steno in garderobno omaro. Tam je na varnem pred mano in jaz pred njim.

Glavobol narašča, zato pogoltnem še eno tableto in se hitim oblačiti. Prisilim se in pojem košček kruha, namazanega z maslom; tudi čaj si skuham, vendar je še prevroč, da bi ga lahko popila, zato ostane skodelica nedotaknjena na mizi.

Ko zaklepam vrata in tečem po stopnicah in nato proti avtobusni postaji, se počutim bolje. Še glava me skorajda neha boleti. Avtobus ujamem za las; rešila me je rdeča luč, bog živi mestno semaforizacijo, brez nje bi zaradi zamujanja verjetno že zdavnaj ostala brez službe.

Imam srečo, da dobim prost sedež ob oknu. Zagledam se v kolono mimobežečih vozil in preudarjam, ali bi zmogla odplačevati kredit za avto. Ko zavijemo na glavno cesto, pade svetloba z druge strani in povsem nepripravljeno me v steklu preseneti njegov profil.

»Drži!« mi v roke potisne veliko sliko v težkem okvirju. Nato previdno naravna žebelj na označeno mesto in zamahne s kladivom. Po steni se vsuje bel prah, ko odpade velik kos ometa in se zakotali po parketu. Glasno

zakolne in od jeze s kladivom še enkrat udari po zidu, da se ponovno zapraši.

Prestrašeno odskočim, a si ne upam zbežati.

Oče stopi na prste in si ogleduje nastalo škodo. In takrat prvič opazim nenavadno obliko njegovega nosu. Od spredaj je videti povsem normalen, povprečno dolg in povprečno širok moški nos s šopom tršatih črnih dlak, ki kukajo iz nosnic. Šele takole, s strani, se razkrije velikanska grba, ki vzvalovi nekje na pol poti med korenem in konico nosu.

Slika v mojih rokah (olje na platnu, amatersko namalano tihožitje, ki ga je dobil v službi za dvajseto obletnico dela) postaja vse težja.

A jaz sem preveč osupla nad nenadnim odkritjem, da bi lahko zaznala ščemenje mravljincev v rokah; robustni leseni okvir mi nekako spolzi med prsti ter s truščem udari ob tla.

Oče znova zakolne in se jezno obrne. Njegov nos je zdaj spet normalen.

Preveč sem fascinirana nad grozljivo podobnostjo nosu, ki ga gledam v odsevu, da bi lahko takoj odmaknila oči. Ko se končno uspem odtrgati od avtobusnega okna in sunkovito vstanem, moj sedež takoj zavzame mozoljasti študent z mastnimi, štrenastimi lasmi.

V službo pridem še prehitro, zato pomagam Ivani sortirati pošiljke, čeprav to ni moje delo. Na pošti me imajo radi, saj mislijo, da sem pridna. V resnici nisem pridna, rada pomagam le zato, ker mi med delom ostane manj časa za druge misli.

K sreči je eden tistih dni, ko je vrsta pred okencem še posebej dolga. Tu se počutim dobro, to je moj svet, ki ga obvladujem in nadzorujem. Sicer imam res opraviti z ljudmi, a ti so nenevarni, ker jih ne poznam in ker me od njih ločuje steklena pregrada. Če nočem, mi jih ni treba niti gledati. Samo poslušam njihove glasove in izpolnjujem njihove želje.

Skozi režo mi podajajo denar in položnice, jaz pa jim vračam odrezke ter drobiž. Če pridejo dvignit pošiljko, jo poiščem in izročim. Če mi pošiljko izročijo, jo steham, polepim z znamkami in izstavim račun. Seveda so glede na vrsto in način pošiljanja tu še razna potrdila, ki jih je potrebno izpolnjevati in podpisovati, in še nekaj drugih malenkosti, a vse skupaj je dovolj preprosto in enostavno, da me ne obremenjuje, ter dovolj zahtevno in raznovrstno, da dela ne moreš opravljati povsem avtomatično, ampak ti razen rok zaposli tudi možgane. In to je natančno tisto, kar najbolj potrebujem. Osem ur miru in počitka.

K okencu pristopi nekdo, ki bi rad kupil komplet hitrih srečk in vrečko bombonov; zadnja leta prodajamo tudi to, pravzaprav smo postali kar nekakšna poštno-bančna trafika. Ampak mene ne moti, navadila sem se, pravzaprav mi je še všeč.

Poskeniram izdelke in na glas povem seštevek cen. Stranka mi skozi režo porine sto evrov, kar pomeni, da moram zaradi visoke vrednosti ban-

kovca na avtomatu preveriti njegovo pristnost. Ko potrdim, da ni ponarejen, odštejem drobiž in izstavim račun: »Hvala lepa in na svidenje!«

Naslednja stranka bi rada plačala položnico in oddala pismo. Navadno, ne priporočeno. Položnica je za telefon, štiriindvajset evrov in devetdeset centov. Kuverta je navadna bela pisemska ovojnica B6, dimenzij 125 x 176 mm. Že jo hočem rutinirano vreči na tehtnico, ko vame za boljšijo črke naslovnika. Krvava gmota v prsih se začne krčiti v ponorelem ritmu. Priimek je seveda drugi, a moj oče je imel tako redko ime, da me vedno znova preseneti, ko kje naletim nanj. Hitro poračunam in se skušam posvetiti naslednjim strankam, a je moje telo še zmeraj v krču, žile v sencih utripajo, glavobol se vrača s podvojeno močjo.

»Saj veš, da je vse samo psihično,« mi reče Roman ter me poskuša objeti.

Tresem se in hlipam, rada bi ga odrinila stran, a ne morem, nimam moči, zato mu nazadnje dovolim. Toplota njegovega telesa me navdaja s tolažečo gnusobo. Ne zdržim dolgo, pričnem se dušiti, zato se mu izvijem iz rok.

»Si dobro?« me zaskrbljeno vpraša.

Pokimam, čeprav oba veva, da nisem. Iz predala vzamem robčke in si izpiham nos. Potem ležem na bok ter potegnem kolena k trebuhu.

»Saj bo,« spet spregovori.

Vem, da je dober z mano in vem, da me ima rad, a v meni ni prostora za hvaležnost, kaj šele za kaj drugega. Zalotim ga, kako se ozira proti uri na nočni omarici in moj pogled zasleduje njegovega. Pol tri. Pred jutrom se bom zbudila vsaj še enkrat.

»Saj je samo psihično,« ponovi, kakor da bi mi moralo biti zaradi tega laže.

»Ureznino prelepiš s flajštrom, luknjo v zobu ti zapolnijo s plombo, zlomljeno roko poravnajo in vtaknejo v gips! Kaj pa naj narediš s tem, samo psihičnim?« ga napadem precej bolj grobo, kot bi bilo treba.

Gleda me in ne ve, kaj bi rekel. Čutim, da komaj čaka, da greva nazaj spat.

»Ugasni luč,« mu rečem.

Nato ležim v temi, prisluškujem njegovemu enakomernemu dihanju in čakam, da se zdani.

Ker ni nič boljše, vzamem med odmorom za malico še eno tableto.

Popoldan se vleče, vrsta pred okencem je izginila, le tu in tam pride kdo po kakšen paket. Da bi se zaposlila, delam nekakšno mini inventuro; preštevam pole znamk, kuverte in druge stvari, ki so mi pri roki.

Bojim se konca delovnega dne, ko niti teh majhnih, nepomembnih opravkov ne bom imela več. Ne vem, kako dolgo bom še zdržala sama s seboj. Vedno huje postaja vse skupaj.

»Ne morem več tako. Oprosti, ampak ne morem.«

Roman me obupano gleda, kakor da pričakuje od mene odvezo, kakor da mora dobiti moje dovoljenje, da lahko odide.

Vem, da mu ga ne bom dala. Čeprav ga razumem, povsem ga razumem. In niti malo nisem presenečena; če kaj, sem ta pogovor pričakovala veliko veliko prej. Dolgo je zdržal, mnogo dlje kot kdorkoli pred njim.

Povesi glavo in se zazre v prazno skodelico. Potem me na hitro ošine izpod čela, kakor da ga je sram – kakor da je vse skupaj njegova in ne moja krivda.

Jaz pa brezizrazno molčim in čakam na neizbežno. Rada bi mu pomagala, resnično bi mu rada olajšala vse skupaj, a ne morem. Ne morem ...

Na popoldanskem avtobusu je gneča. Stojim in se z roko močno oprijemam držaja; kljub temu me v vsakem ovinku zanaša, da se zabijam zdaj v sopotnike, zdaj v sedeže.

Šofer pa kot da ne bi opazil, koliko nas je; ustavlja na prav vsaki postaji in spušča na avtobus nove in nove potnike. Pomikamo se zmeraj bolj nazaj, nagnjeni kakor živina na kamionih, ki jih včasih vidim peljati v primestno klavnico. Zrak je zadušljivo vroč, vsake toliko mi kdo stopi na nogo, vsake toliko jaz komu stopim na nogo, kadar že nič kolikič izgubim ravnotežje.

Na začetku se drug drugemu še opravičujemo, potem niti to ne več. Torbica debele ženske me žuli v hrbet, komolec starejšega možaka s sivimi brki mi vrta luknjo med rebra.

Slabo mi je in najraje bi izstopila ter se odpravila do doma peš. A preboj do vrat bi bil trenutno prezahteven, zato potrpežljivo čakam, zaprem oči in razmišljam, kaj si bom pripravila za kosilo in če je zvečer po televiziji morda kakšen zanimiv film ali nadaljevanka.

Skupina srednješolcev, ki je pravkar vstopila, se glasno pogovarja in zbija neokusne šale. Debela ženska za mojim hrbtom utrujeno zavzdihne.

Vzdihujem kakor igralka v porno filmih, ki jih ima posnete na VHS-kah in mi jih včasih vrtili. Če glasno vzdihujem, je zadovoljen in je prej ko nec. Tudi tokrat je tako; njegovo dihanje se pospeši, sunki njegovih bokov postajajo hitrejši in močnejši. Boli me, a vem, da tega ne smem pokazati. Še glasneje zastokam ter zarijem nohte globoko v leseni rob postelje.

»Ti paše, a? Ti kurbica mala ...« zašepeče in me z vlažno-toplim jezikom oblizne po vratu.

Zdržim do konca. Brez solz. Vrata se odpro in avtobus me izpljune na pločnik. Vsa prežvečena se vlečem proti stolpnici. Oblačila se mi lepijo na prepoteno kožo in ko hodim po stopnicah, zavoham kiselkast vonj po znoju, ki puhti od mene.

»Tokrat bova poskusila nekaj drugega,« reče s tistim čudnim, pol osladnim pol grozečim glasom. Ubogljivo pustim, da me obrne na trebuh in mi sleče pižamo. Njegova teža me pritisne ob posteljo, občutek imam, da se bom zadušila.

»Ja, to je to!« polglasno zahrope in mi razširi noge.

Med nogami boleče zaskeli in obraz zakopljem še globlje v blazino.

»Ga čutiš? A, ga čutiš? Ga čutiš?!« ves čas ponavlja kakor obseden, ob vsakem novem divjem sunku v moje drobovje mi s toplo sapo glasneje zasika v uho: »Ga čutiš?! Ga čutiš?!!«

Čutim ga. Čutim ga na sebi, čutim ga v sebi, čutim kaplje njegovega znoja na svojem hrbtu in kiselkast vonj, ki puhti od njegovega telesa, v svojih nosnicah.

Tisti, ki sem ji povedala za to, so dejali, da moram pozabiti. Razni psihologi in psihoanalitiki so navadno rekli, da moram predelati. A kako naj pozabiš ali predelaš nekaj, kar se pravzaprav nikoli ne konča? Ker se ne more končati.

Saj ne, da vse tiste terapije niso imele nobenega učinka. V nekem obdobju, bilo je prva leta zatem, ko se je Roman že odselil, se mi je celo zdelo, da je končno res vse za mano. Nekako sem se sprijaznila, da ne bom mogla obdržati nobenega moškega in da pač ne bom nikoli imela normalnega partnerskega odnosa ali družine. Nekako sem se prepričala, da si tega niti ne želim. V tistem trenutku se mi je to zdela še majhna cena v zameno za mir in pozabo, ki sem ju tako potrebovala.

Potem pa se je začelo: še zdaj se dobro spominjam dneva, ko sem v ogledalu prvič zagledala njegov obraz. Ne, lažem, ne obraz, le neko ne povsem določljivo potezo, ki me je spomnila nanj. Sprva sem se tolažila, da si samo domišljam, zdaj vem, da je res: vsako leto postajam bolj in bolj podobna svojemu očetu.

Imam njegov nos, čelo in ušesa. Med razmišljanjem našobim ustnice na natanko enak način. Moje kretnje postajajo vse pogosteje podobne njegovim. Po nogah sem dobila rahlo luskavico, kakor jo je malo pred štiridesetim dobil tudi on. Moj krehajoči kašelj odmeva povsem enako kot njegov, in tudi moj smeh, ki ga k sreči ne slišim prepogosto, je na las podoben njegovemu. Še moj znoj smrdi enako kot njegov!

Genetika pač, golo biološko dejstvo; čeprav naj bi moj oče umrl že pred več kot dvajsetimi leti, njegovi geni v meni živijo naprej. Včasih se sprašujem, koliko sem jaz sploh jaz in koliko je on sploh on, ali pa sva morda v resnici na nek način oba eno in isto.

Kri ni voda, pravijo. In jaz sem hči svojega očeta.

Tuširam se. Voda je vroča, okoli mene se dviga gosta sopara.

Vreli curki me bičajo po golem telesu. Peče, a vem, da je tako prav, vem, da si zaslužim. Ker tu in tam, nekje med vsem, včasih bolečina prijetno zaščemi.

Umazana sem. Drgnem se s šamponom in ga spiram s sebe, vedno znova in znova, dokler ni steklenička popolnoma prazna.

Sesedem se v kot, objamem kolena in pustim, da vroča voda še naprej udriha po meni.

Šele, ko je grelec že zdavnaj izpraznjen in me že kdo ve kako dolgo zaliva ledeno mrzla ploha, s težavo vstanem in zaprem pipo.

Drgetajoč se ovijem v brisačo.

Spet me boli glava, zato vzamem novo tableto, jo poplaknem s skodelico postanega kamiličnega čaja in odidem v posteljo.

Umivanje mi ni pomagalo.

Še zmeraj ga čutim.

V Škopnjekovem gnezdu

»Greva počasi?« je za silo umirila podrhtavanje spodnje čeljusti. Silvo jo je sicer opozoril, da zna biti tu zgoraj tudi poleti včasih mrzlo, ni si pa mislila, da zna biti *tako* mrzlo. In to sredi julija. Mislila je, da bosta zgornji del trenirke in vetrovka zadoščala, a po treh urah ždenja v zasedi jo je že docela premrazilo. Ko bi si vsaj obula debelejše nogavice, hlad se je iz zemlje nezadržno širil skozi tanke podplate tenisk navzgor po golenih in jasno je čutila, da ji pošten prehlad ne uide. Kaže, da je imela babica prav, bolezen se človeka res loti pri nogah. Spomnila se je njenih debelih štrikanih nogavic, ki se ji naenkrat niso zdele več tako grde ...

»Pssst! Saj sva komaj prišla,« jo je utišal in spet dvignil daljnogled, s katerim je motril dolgo žitno polje, ki se je spuščalo proti dolini. Noč je bila jasna, na nebu so bile zvezde prižgane tako na gosto, kot jih v mestu ni bila vajena videti. Luna se je sicer šele začela debeliti, a medla mesečina je za silo osvetljevala okolico, obkroženo s črnimi obronki smrek, med katerimi je ležala nekoliko svetlejša lisa pašnikov. In tam spodaj se je rumenilo polje, velika svetla lisa je edina sredi noči ohranila delček svoje naravne barve. Ali pa se je tako vsaj zdelo. Skozi daljnogled je bilo opaziti celo valovanje klasja v blagih sunkih vetra, ki je tu in tam potegnil po pobočju ter se zaganjal v krošnje dreves, da je pritajeno zašumelo. Rž je bila že skoraj zrela; v dolini so jo pravzaprav že poželi, tu zgoraj pa je vse za teden ali dva zakasnilo. Ni čudno, ob tem mrazu ...

Skrivaj je poškilila proti Silvu, ki mu nizke temperature očitno niso mogle do živega. Seveda, njega je grelo navdušenje, je ljubosumno pomišlila. Saj nič ne reče, tudi njo je zadeva pritegnila, ampak ne tako zelo. Sploh pa je on petnajst let starejši od nje in spodobilo bi se ... No, spodobilo bi se pač, da bi bil malo bolj odrasel, racionalen ... Skratka, da ne bi vsake proste noči prečepel v popolni bojni opravi po hribovskih vrhovih!

Hitro se je ugriznila v jezik, tako, preventivno, da mu ne bi kdaj v prihodnosti izdala svoje zadnje misli. Zagotovo bi ji zameril. Njej je bil vse skupaj bolj kot ne hec, on pa je jemal svoje poslanstvo smrtno resno. Skrivaj je poškilila po njegovi opremi: majhen zložljiv teleskop, usmerjen proti točki na nebu, od koder je pričakoval obiskovalce, potem stojalo s kamero za nočno snemanje, ki je pokrivala žitno polje, pa priročen vojaški daljnogled in še en polprofesionalen fotoaparatus – za vsak primer, nikoli se ne ve!

Ko ga je na prvi kavi vprašala, kaj pravzaprav počne v življenju, in ji je odgovoril, da je lovec na NLP-je, se je na glas zasmejala. Takrat se ji je zdel duhovit. In kljub od kave in cigaret porumenelim zobem nekako šarmanten s tistimi svojimi osivelimi kodri in smejalnimi gubicami okoli iskrih oči. Ampak takrat je ni zeblo.

Saj je bila že nekajkrat z njim na preži, a razmere so bile zmeraj za silo znosne. Čeprav je bila vedno tudi malce razočarana, ker nista videla ničesar; ne da bi zares kaj pričakovala, ampak vseeno ...

Tokrat pa je bil Silvo prepričan, da sta na pravi sledi. Že ves mesec so se na poljih v bližini pojavljali žitni krogi in vsakokrat sta seveda morala oddrveti na tisti kraj ter si pojav ogledati na lastne oči – kolikor je bilo to ob nejevoljnih lastnikih zemljišč, ki so imeli poln kufer radovednežev, sploh mogoče. Nekateri kmetje pa so nasprotno zavohali možnost zasluzka in novinarjem na veliko in široko razlagali, kako so nad polji v noči pred pojavom krogov videli letati nekakšne svetlobne krogle. Enemu od Silvovih kolegov je uspelo tako kroglo celo fotografirati, a ni bila videti nič posebnega, majhen svetel flek sredi zamegljene fotografije pač. Sploh pa je slika nastale šele dan po nastanku krogov, kar ji je jemalo velik del kredibilnosti.

Silvo je seveda vse skupaj skrbno spremljal in analiziral. Ugotovil je, da postajajo krogi zmeraj večji in bolj kompleksni. Najprej je bil le preprost krog v krogu, ki je imel na obodu enakomerno razporejenih še šest manjših krogov. Druga kompozicija je bila sestavljena iz dveh takšnih oblik, ki sta bili med seboj povezani s široko ravno črto. V tretji pa so bili krogi po velikosti nanizani v velikanski spirali in obrobjeni z že omenjenim vzorcem šesterice manjših krožnic; vse skupaj kar dvainštirideset krogov različnih velikosti.

Podobno kot njihov izvor je tudi njihov namen ostal nepojasnen; večina jih je razlagala kot dokaz pristanka vesoljskih plovil ali talne oznake za letenje le-teh. Silvo se je takšnim teorijam posmehoval, sam je bil prepričan, da se v geometrijskih oblikah skriva zapisano pomembno človeštvu namenjeno sporočilo izvenzemeljskih bitij. Vendar mu kljub vsemu trudu sporočila ni uspelo dešifrirati. Potem pa je med označevanjem položaja krogov na zemljevidu odkril ključni vzorec – vse tri skupine krogov so ležale na isti premici! In ne samo to, tudi razdalje med njimi so bile v natančnem matematičnem razmerju, na podlagi katerega je z uporabo

ravnila in kalkulatorja zlahka izračunal, kje se bo pojavila četrta skupina krogov! Kot da bi ne bilo dovolj dokazov, je v neposredni bližini dobljenih koordinat resnično ležalo še nepospravljeno žitno polje. Edino, česar ni vedel, je bilo, kdaj se bodo krogi pokazali. Do sedaj so se zmeraj čez vikend, ampak ni bilo rečeno, da bo tudi tokrat tako.

Najprej sta si lokacijo ogledala podnevi. Med vožnjo po razdrapani gozdni cesti se jima je med drevjem razpiral pogled na dolino in včasih sta lahko ugledala celo tanko modro pasico Drave. Onkraj reke, na drugem bregu, pa se že začenja Avstrija, ji je povedal Silvo. To je rekel s takšnim glasom, kakor da bi govoril o nekakšni daljni, nenavadni in popolnoma drugačni deželi. Njej so se zdeli hribi na obeh bregovih sicer sila podobni; najbrž gre za kakšno Silvovo finto iz otroštva, takrat je bila pot v tujino menda pravi podvig. Ob takih trenutkih se je vse pogosteje zavedla starostne razlike med njima. Zaprla je oči in pomislila, kako smešno je pravzaprav, da so meje na zemljevidih zmeraj zarisane s kričeče rdečo barvo, v naravi pa samo z modrikasto proggo vode ali pa še to ne. Premetavanje ob prečkanju majhnega potočka, ki je svojo pot ubral kar čez cesto, jo je čez nekaj minut zbudilo iz dremeža.

Zamaskirana v naključna sprehajalca sta pustila avtomobil ob cesti in se odpravila na iskanje položaja, s katerega bi imela čim boljši pogled. To je bil, vsaj zanjo, tisti lepši del celotne operacije, ki se ni pretirano ločeval od sprehodov v naravi, na katere je bilo Silva sicer zmeraj tako težko nagovoriti. Tudi kraji so bili lepi; razgibani hribi, oblečeni v temno zelen iglast kožuh, v katerega so molji v podobi samotnih kmetij tu in tam izgrizli velike ovalne luknje pašnikov in obdelovalnih površin.

Ja, ti kraji so res prekrasni. Samo ljudje so malo čudni. Zmeraj, ko sta šla mimo, so prenehali z delom in ju polodprtih ust z izbuljenimi očmi spremljali s pogledi. Morda pa samo niso navajeni na tujce, je menil Silvo. Ampak ni bilo samo to, dobro je čutila, da je posredi še nekaj več ...

Vonj po gozdu; po smoli, mahu in iglicah, po strohnelem listju, vodi in zemlji, po praproti, ptičjem petju in srninah stopinjah ji je napolnil pljuča in iztisnil neprijetne slutnje.

Ko sta prispela na cilj, ju je pričakala nenavadno položna strmina, preko osrednjega dela katere se je raztezalo veliko polje pšenice, za katero je Silvo kasneje trdil, da je pravzaprav rž. Ni mu oporekala, morda je imel celo prav. Njej so se zdele vse vrste žita bolj kot ne iste, pa naj so ji še tako razlagali o višini stebel in obliki klasja.

Cesta je bila vrezana tik pod vrhom hriba, od koder se je širil razkošen razgled. Pravzaprav bi bilo najbolj priročno postaviti opazovališče kar tukaj, vendar sta si morala zaradi ljudi poiskati manj izpostavljeno mesto. Našla sta ga nekaj deset metrov niže, v zavetju nizkih smrek, ki jim je Silvo pravil hoje. Od tu sta lahko videla celotno polje in večji del neba, od koder naj bi ponoči prišli stvaritelji krogov, hkrati pa ni bilo bojazni, da bi jo lahko s ceste opazil kakšen hribovec, ki bi se sredi noči vračal domov

iz gostilne. Tudi kmetija, h kateri je nabrž spadalo polje, je bila dobrih petsto metrov proč, skrita za blagim ovinkom, tako da se je videl samo delček nove opečnate strehe.

Naredila sta še en velik krog po gozdu, nato pa se vrnila do ceste in odpeščila proti avtu. Odpeljala sta se nazaj v dolino, šla v mestu na kosilo ter se nato šele po mraku spet odpravila v hribe.

Zdaj je bila pokrajina čisto drugačna. Drevesna debela so se v snopih avtomobilskih žarometov v strogem špalirju grozeče senčila na vsaki strani ceste in ko sta parkirala ter nadaljevala peš, se je v nočno tišino zapletalo vse preveč neznanih šumov, da bi se človek počutil prijetno. Nekako sta brez uporabe svetilk v poltemi vendarle uspela najti izbrano mesto, Silvo je začel razpostavljati svojo opremo, ona pa se je poskušala karseda udobno namestiti na odejo. Potem je sledilo čakanje, ki se mu je kmalu pridružil dolgčas, malce kasneje pa še mraz. Govoriti ni bilo prepovedano, vsaj s stišanim glasom ne, a kratki odgovori so ji dajali vedeti, da klepetanje prav tako ni preveč zaželeno. Sedaj je šlo vendar zares, to ni bilo več naključno opazovanje in upanje, da se jima nasmehne sreča, tokrat so bili indici za prihod nezemljanov menda vse preveč jasni in nedvoumni. Sama bi bila že čisto zadovoljna, če bi jima uspelo na delu zasačiti šaljivce, ki so pravi avtorji teh žitnih krogov. Ampak po drugi strani bi bilo to za Silvo najbrž preveliko razočaranje; vprašanje, če bi to sploh lahko prenesel. Verjetno bi si takoj izmislil nekakšno novo teorijo.

Z nehotnim posmehom ga je pogledala. V temi sicer ni mogla razpoznati potez njegovega obraza, a položaj telesa ji je razkril njegovo napeto pričakovanje in osredotočenost na tisto, kar je imelo priti tam izza hriba. Pomigala je s prsti na nogah, da bi jih predramila iz hladnega mravljinčenja. Jebenti, zakaj se vedno zaplete z nekakšnimi fanatiki, zakaj si ne more poiskati normalnega, povprečnega fanta, s katerim bi zvečer ležala pred televizorjem in grizljala čips! Zamikalo jo je, da bi šla in počakala v avtu. Potem se je spomnila, da sta ga pustila skoraj dva kilometra proč. Razen tega bi se sama v tem mraku najbrž še izgubila. Ne, počakati mora tukaj. Očitno do zore, se pravi še najmanj tri, štiri ure. S pogledom je na kratko ošinila polje, ki je mirno spalo in se pozibavalo v enakomernih vzdihih. O kakšnih krogih seveda ne duha ne sluha.

Silvo je ponovno odložil daljnogled in za nekaj časa presedlal nazaj na teleskop. Ne da bi odmaknil oči z okularja, je začel z obema rokama brskati po žepih jakne, dokler ni potegnil na plan zmečkane cigaretno škatlice. Pravzaprav je bila presenečena, da je zdržal tako dolgo; kajenje je bilo menda edina pregreha, ki se ji tudi v zasedah ni zmožal popolnoma odreči. Opazovala ga je, kako se je zravnal, s pogledom še vedno uprtim proti obzorju, in iz škatlice izbrskal poslednjo cigareto. V svetlobi vžigalnika je videla, da jo je v zamaknjenosti dal narobe v usta. Ni ga opozorila, pustila je, da je s plamenčkom osmodil filter, tiho zaklel, odvrigel čik, se spomnil, da je zadnji, ga spet pobral, vtaknil med zobe in prižgal na drugi,

pravi strani. Komaj pa je dobro potegnil, že mu je cigareta padla iz odprtih ust. Hitro je počenil in dvignil daljnogled k obrazu.

»Tu so! Prihajajo!« je pritajeno šepnil z mešanico veselja, strahu in nejevere.

Obrnila je glavo v nakazano smer in na nebu res opazila svetlečo točko, ki se je v loku spuščala proti zemlji.

»To je komet,« je njeno srce takoj spet preskočilo iz višje nazaj v nižjo prestavo.

»Kakšen komet, a ne vidiš, da se bliža?«

Svetla pika je resnično postajala vse večja, tudi se ni več strmo spuščala, temveč je vijugala levo in desno ter puščala za seboj dolg, svetel rep. V trenutku, ko je prečkala obris hriba na nasprotni strani doline in je postalo neizpodbitno, da se ne nahaja *nad*, temveč *pred* hribom, jo je zagrabila panika.

»Padel bo na zemljo!!«

»Saj ti pravim, da ni komet,« ji je Silvo nestrpno potisnil daljnogled pred oči, pa ga spet odmaknil, preden je lahko karkoli videla. Neznani leteči predmet je bil sedaj že čisto blizu in vse je kazalo, da je resnično namenjen proti polju. Njegova žareča podoba je bila še nerazpoznavna, postajalo pa je jasno, da ne gre za kroglo ali disk, temveč podolgovat objekt, ki se mu je strokovno reklo NLP tipa B v obliki cigare – toliko je zaradi pogostih Silvovih predavanj o ufologiji že tudi sama vedela. Čeprav jo je tale tukaj bolj kot na cigaro spominjal na dolg, povezan snop ali gorečo metlo.

Predmet je bil sedaj že čisto nad poljem in pravzaprav ni bil pretirano velik, kar jo je za spoznanje pomirilo. Pričakovala je, da bo zdaj začel lebdeti nad žitom in izrisovati kroge, vendar je le za hip osvetlil rumeno preprogo in se usmeril naravnost proti obronku gozda, kjer sta se skrivala.

»Sem gre!« je osuplo šepnil Silvo.

Bilo je prepozno, da bi zbežala ali se poskušala skriti globlje v grmovje. Predmet je s silovito hitrostjo švignil v vrh slabih deset metrov oddaljene mlade smreke. Za hip se je močno zaiskrilo, blesk svetlobe je obsijal okolico, nato je zacvrčalo in se pokadilo. Zrak se je napolnil z vonjem po zažganem smrečju.

Tudi sam povzročitelj je prenehal oddajati bleščečo svetlobo, čeprav je bil še zmeraj ovit v nekakšen plašč iz migetajočih plamenov. Tudi ni več spominjal na podolgovat predmet, pravzaprav je bil bolj podoben živemu bitju, pravzaprav se je vrh drevesa nejasno izrisovala podoba nekakšnega svetlečega ptiča. Bitje je okrenilo glavo in se z žarečimi očesci ozrlo navzdol. Potem je razširilo peruti, se sputilo z drevesa ter spotoma z ognjenim repom posmodilo še nekaj vej, da se je smola za nekaj hipov vnela, pa takoj spet ugasnila.

Sedaj je stalo le še štiri ali pet korakov od njiju in ju zvedavo opazovalo. Bilo je približno človeške velikosti in tudi postava je bila podobna človeški. Kaj več se zaradi žarenja plamenov, ki so ga prekrivali kakor švi-

gajoče perje, ni dalo uganiti. Pravzaprav si je bilo nemogoče ustvariti jasno sliko njegovega videza. Če si pogledal v obraz, si sicer lahko razpoznal oči, dolg nos, ki je spominjal na kljun, in skoraj človeške poteze. In tudi če si pogledal peruti, so bile videti kot roke s prsti, po drugi strani pa si lahko prav tako razločno videl rep ali rumenkast, valjast slamnat trup. A celotna podoba je ves čas uhajala očem, če si se osredotočil na en sam njegov del, nisi videl celote, če si želel zaobjeti celoto, so se takoj zameglile vse podrobnosti.

»Nezemljan,« je očarano dahnil Silvo.

Kljub šoku – ali pa ravno zaradi njega – je za hipec hudomušno pomislila, da bo padel pred neznanim bitjem na kolena. A se to ni zgodilo. Silvo je bil pripravljen, o prvem stiku je sanjaril že desetletja in po povsem razumljivi začetni zmedenosti je stopil pol koraka naprej in počasi pokazal odprte dlani.

»Dobrodošli,« je svečano pozdravil, pri čemer se mu je glas opazno zatresel. Bitje ni odgovorilo ničesar. Za hip se ji je zazdelo, da se je hudobno nasmehnilo in zapičilo svoj predirljivi pogled naravnost v Silvov obraz. Pomislila je, kako lahko nekaj tako svetlega in gorečega gleda tako zlobno in hladno; zazdelo se ji je, da je podoben srep pogled danes nekje že videla, pa se ni mogla spomniti, kje ...

»Dobrodošli. V imenu človeštva vas pozdravljam,« je Silvo spet začel, a se mu je takoj zataknilo. Njej se je nagovor zdel popolna neumnost, bitje njegovih besed tako ali tako ni moglo razumeti; no, morda lahko kvečjemu prepozna ton glasu. Če ga lahko, potem ve, da se ga bojita.

Silvo je položil roko na svoja prsa in rekel: »Silvester.«

Kako bedasto, je pomislila, sicer se ni nikoli predstavljal s celotnim imenom.

Potem se je dotaknil še nje: »Tanja.«

Nato je prst previdno vprašajoče usmeril proti bitju. Le-to je za hip pomolčalo, nato pa med prasketanjem isker vendarle odprlo kljun in zaslíšal se je prastar, hreščoč, a močan glas:

»Škop-njek.«

Silvo je za trenutek obnemel, jo začudeno pogledal, če je tudi ona slišala odgovor in s podvojeno vnemo nadaljeval poskuse komunikacije, ki so se že na samem začetku tako presenetljivo dobro posrečili. Bitje je še naprej migotalo v majhnih plamenih, bilo je, kot da ves čas gori, a ne izgori, od njega pa se je valil gost temen dim in vonj po zažgani slami.

»Od kod si?« je Silvo postavil drugo pomembno vprašanje in še preden je uspel z rokami ponazoriti, kaj ga zanima, mu je bitje že odgovorilo! In to v nekakšni spakedrani slovenščini, ki je bila res močno popačena, nenavadno melodična in zmehčana, a pomen besed se je vendarle dal razbrati.

»To je fantastično! Kaže, da imajo nekakšen avtomatski prevajalnik. Sicer še ne deluje najbolje, a s količino komunikacije se odstopanja verjet-

no sprotno korigirajo,« ji je Silvo hitel šepetaje pojasnjevati svojo domnevo, kakor da bi povsem pozabil, v kakšni situaciji se nahajata. »Saj si tudi ti razumela, da je govoril o nekakšnem gnezdu? S tem je verjetno mislil svoj dom.«

Ob besedi gnezdo je bitje pokimalo in pokazalo z roko proti nebu, nekam proti Plejadam.

»Moje gnezdo,« je trezno ponovilo.

»Vidiš!? Komunikacija je vzpostavljena,« je Silvo poskočil od navdušenja.

»Zakaj si tukaj? Kaj hočeš?« je brž vprašal naslednjo logično stvar, ki mu je prišla na misel.

Bitje ga je začudeno pogledalo in se, tokrat ni bilo o tem nobenega dvoma, zlobno posmehtilo.

»Sam si me priklical.«

»Jaz?! Kako?« je Silvo skoraj zakričal od presenečenja.

»Ker si na obeh dveh koncih prižigal.«

Ne ona ne Silvo sprva nista razumela, kaj želi bitje povedati, nato pa sta se naenkrat združno zazrla v cigareto, ki je ležala na gozdnih tleh.

»Ne razumem. Kakšno zvezo ima to ...«

Še preden je Silvo uspel dokončati stavek, se je bitje krehajoče zamejala in vzplamtelo, da so žareče iskre šinile proti nebu. Potem je planilo nanj, ga pograbilo za vrat, odprlo kljunasta usta in mu dahnilo v obraz svojo črno sapo. Silvo je omahnil na tla, bitje pa je sedlo nanj in ga pričelo dušiti.

Silvo je ležal na hrbtu, gledal navzdol na nebo in videl.

Videl je trojico koscev, ki so tisočletja brez prestanka v poševni vrsti z enakomernimi zamahi kosili nebesne travnike. Videl je severni stožer, okoli katerega je bila naložena kopa pokošenega sena, videl je polomljen voz, s katerim je sosed sosedu kradel seno, pa se mu je po poti raztrosilo in še danes leži raztroseno širom dolge svetle ceste. Videl je orača, kako z volovsko vprego in lesenim ralom reže rodovitne brazde, videl sejalce in žanjce in mlatce, videl je tudi Škopnjekovo gnezdo, spleteno iz goreče slame, in še sto in sto drugih reči.

Vtem ga je neznanska sila odtrgala s tal in zanesla po zraku; Škopnjek je poletel z njim proti svojemu domovanju, iskre so prasketale in sršele na vse strani, bliskovito sta švignila v nebo in prišla na cilj, še preden sta sploh krenila na pot.

V Škopnjekovem gnezdu je bilo prijetno toplo in mehko, kakor da bi človek ležal na slamnjači kraj velike krušne peči, zato se ga je od gorkote kmalu začel lotevati spanec. Skozi že na pol zaprte oči je vendarle še uspel poškiliti čez rob gnezda na zemljo in skoraj že v polsnu zagledal vodovja in hribovja, pa izkrčeno položno reber in podolgovato žitno polje. Sredi polja je v rži spala poludnica s srpom v roki ter čakala na ljudi, ki bi

prišli na delo ob uri, ko je sonce v zenitu; takim bi zavrtela glavo, da bi jih brž spopadla vročica in neznosno kljuvanje v vratu. Gorje šele tistemu, ki bi si drznil teptati zrelo klasje; kdor bi se tukaj spomnil delati kroge v žitu, bi se ne vrnil domov v enem kosu, prav gotovo da ne! Na dnu skoraj vsakega jezera je dremal povodni mož, ves z luskinami posut in pozelenel od alg, ki so se razrasle na njegovi koži. Okoli velikega, košatega hrasta so se sredi noči podili vedomci, se mikastili in si trgali ude. Med človeškimi bivališči je oprezala mora in si iskala svojih žrtev, krivopete pa so po obilnem človeškem obedu počivale v svojih jamah in smrčale skozi široko odprte nozdrvi. Le žalik žene so se skrivale po globačah in plahoma pogledovale proti nebu; nocoj je Škopnik, njihov večni nasprotnik, lomastil po zraku in zemlji, zato so se mu raje umaknile s poti ... Veke so mu nezadržno lezle skupaj in z ugašanjem vida se mu je prebudil sluh. Slišal je stokanje mrtvih duš, ki jih je veter gonil sem ter tja, slišal šepet dreves, kako tolažijo hojo z osmojenim vrhom in vršanje tisočerih drugih glasov.

Vtem ga je nekaj trdega zbodlo pod hrbtom, z roko je zatipal, da leži na nekakšnem kamnu in izvlekel ga je iz slame. Bil je čudno lahek in iz radovednosti je odprl zaspane oči. V dlani je držal majhno, otroško lobanjo. Kriknil je ter jo z gnusom zabrisal stran. Nenadoma je videl, da je celotno gnezdo nastlano z razmetanimi kostmi in človeškimi ostanki. V obraz se mu je zarežalo Škopnjekovo spačeno lice, v zlobnih žarečih očeh je lahko razpoznal vse njegove številne žrtve: otroke, ki jih je zadavil, ker jih je zalotil ob na dveh koncih zažganem polenu, dojenčke, ki jih je zaradi nepazljivosti staršev zadušil še v zibelki, pa ljudi, ki jim je sedel na glavo in jih kljuval do smrti, ter nesrečnike, ki se jim je posušila roka že samo zato, ker so pokazali nanj, ko je letal po nebu ...

Morda je trajalo le nekaj trenutkov, morda nekaj minut ali ur; čas je preprosto prenehal obstajati. Tanja je otrpla stala pod smreko, ki je nemara vendarle bila hoja, in nemočno opazovala, kako Škopnjek pritiska Silva k tlom in mu puha črne saje pod nos. Šele ko je Silvov obraz začeljenal dobiti temno modrikasto barvo, je zmogla zakričati:

»Pusti ga! Prosim, spusti ga!«

Bitje se je s svojimi zlobnimi žarečimi očmi ozrlo preko ramena, nato pa res izpustilo svojo žrtev in se vzravnalo. Stopilo je tik do nje, da je lahko začutila toploto ognja na obrazu in ji z grozečim glasom besno siknilo:

»Upepelil bi te bolj kot suho brezovo šibo, če ne bi imela konoplje v žepu!«

Instinktivno je segla z desnico v žep vetrovke in zatipala polovičko jointa, ki je ostala tam prihranjena in pozabljena od kdo ve kdaj. Bitje je jezno prhnilo nov roj isker, se čudno podaljšalo in v plamenih spet izgubilo svojo polčloveško podobo. Potem se je naglo dvignilo od tal, s strahovitim tuljenjem poletelo navzgor in mimogrede v silni jezi preobličilo troje naj-

bližjih dreves v kadeče se zoglenele štrclje. Samo še svetla črta je preklala nebo in Škopnjek je dokončno izginil.

Silvo je začel kašljati. Planila je k njemu in mu pomagala v sedeči položaj. V nahrbtniku je poiskala plastenko vode, mu z njo omočila obraz in ustnice, ko je za silo prišel do sape, si je s preostankom izplaknil saje iz grla. Dolgo je trajalo, da je prišel popolnoma k sebi. Zvezde so pričenjale bledeti, na vzhodu je izza gora že vstajal novi dan. Urno sta pobrala svoje stvari in brez besed pohitela proti cesti. Med hojo je nenadoma zastala in se še zadnjič ozrla navzdol po pobočju, na katerem se je rumenilo nedotaknjeno žitno polje.

Petra Koršič
Identifikacijsko branje
Odlomki

*Ob prenosu so izginile kurzive.
Le naključje nizov besed
je moje.*

*

Sem plašč. Sem copati. Sem izraba.
Kaj sem? Napačno ime. Napačen naslov.
Pomota. Kljukica. Potrditev.

Morati oditi je aksiom, da se lahko zgodi želeti.
Moral si oditi, dvakrat si moral, moral iz
dveh razlogov. Četudi bi ostal, bi moral oditi.
Četudi si odšel, bi moral oditi.

Vrgla sva se v možnar
in strla neizrečeno.
Vse besede vrgla, vse tišine,
vse obleke in ličila,
drobila nezmožnost in verjetnost nemogočega,
trla zobe, da ni ugrizov, nohte, da ne bo prask,
trla jezik, da ko pozabi nase, gre najgloblje,
da zadrhtim tam, kjer te ni,
da počakaš tam, ko te ne bo,
lepila vonj tja, da boš videl, vedel, ko me ni blizu,
kaj je tebi to ... je bila zaščita pred
sevanjem, mažemo se, da nas ne bi,
a sonce nas opeče ali pa pusti sledi
dolgo po tem, ko jadramo po drugih morjih,
širina je domača in dela neraziskano
dom.
Lasje se odlomijo ali odpadejo, in
to je znak staranja, pometeva kožo na kup,

da ostane za drugič.
 Vaje v ponižnosti. Vaje za milost.
 Solim se, soliš se, solit se vse.
 Skoraj postajam morje.

*

Danes je tretji dan, in ker si nisem premislila, ti pošiljam sporočilo. Zbrisala bom vse rojstne dneve, ki mi niso bili všeč. Odkrito bom priznala, da je tudi mene strah, ker me ničesar ni strah. In zakaj hranim previdnost?! Danes sem napisala pet verzov, a se mi zdi, da so tvoji, ne moji. Danes zmorem čakati, da ne čakam. Danes si videti večji, in nekdo me prijemlje za roko. Neke besede mi stiskajo vrat. Danes je najbolj zdrava pijača limonada, in kar je v njej, je zate. Da zdržiš ovinek in spet prideš po plašč. Danes sem si populila osem las in ti jih šivam na čelo, da me vidiš, ko se zjutraj pogledaš v ogledalo. Danes me je zagrabil krč v mišici na levi lopatici. Preveč si mi namazal hrbet in vse se je vpilo skozi in šlo čez. Danes že hodim z dvema, obe srci utripata in se spoznavata. Danes manjkajo samo tvoji ustnici, dve roki, ki bi objeli telo, ki vzbrsteva in hodi z dvojimi pljuči, ki diha z enim parom nog. Danes je dan, zaščiten z neznatnimi stvarmi, vse pomeni in pomeni vrejo in se cepijo na nove pomene, ker tisto, kar je pred njimi, je čakalo dolgo. Danes je zato, ker manjka en č, č-jev povsod preveč. Danes ne vidim do morja, a toliko bolj se mi zažira v nosnici. Ciprese so nepremične, a brezvetrje ustvarja razburkano gladino v glavi. Danes se ne sliši zvonov k pogrebu, vidim pa drobno dlan, ki objema tvoj kazalec. Zelišče za vedrost so danes moji glasovi, ki jih dolbem v gladek papir. Danes se stoli premikajo tako glasno, da me skalpira, hočem mir, verz, napet kot bambus, upogljiv, kot naj bosta le dva stola na vrtu, prazna, da razrešimo šahovnico. Danes traktor škropi, a nam je prevroče.

In se nočeva sleči pogledov, ker se bova
s črkami ranila. Danes si pošiljava prazne esemese.
Malorka leh mejak – nihče ne mara sosedov,
ki segajo po tuji zemlji. Ti si žila, ki se je izbočila.
In potem dam noni nogavice za kompresijo.
Danes ni v redu in sprašuje ne o danes, ampak
o danes pred leti, ko te še nisem poznala.
Ne pozna te še, a ne pozna niti mene, zdaj
se tudi sama ne poznam. Danes je svit prodril vame,
a ni bolelo, skozi vso kožo, noter me ni bilo
strah, ko mi praviš, da mi ne moreš pobegniti,
ko so odpadle čebule in je notri pobožal
mehkobo, ni vprašanja verjetnosti, ni
me strah niti odloga. Sonce je močno, čeprav
je večer. Dan je daljši, ker se umika jutri.
Danes sem snela plašč in sonce je narisalo
pikice na moji koži. Danes čakajo, da jih
vzameš za svoje pisanje. Danes žvečiva
baziliko, jo hladiva z mocarelo in kisava s
paradižniki. Danes ne moreva v Ljubljano,
ker je Ljubljana v naju. Vmes so New York in
Koper in Pariz in Brda in cel svet zunaj. Danes,
ko sva v sobi 3, 2, 1 ... zdaj brez oken in vrat.
Za nekaj ur varna pred sabo. Danes
ponavljava sebe.

*

Vmes, ko te ni, sem ti zalila rože,
pozdravila besedo, se na vrtu
udeležila od daleč žura pri sosedih,
zložila dve majici in ju postavila na
police v omari, tako, se trudila, kot
pospraviš ti, špartansko, brez odvečnih
besed in skrivnostno – da je občutek,
kot da je prostor večji in se
nenehno širi, na vse strani.
Knjig nisem zapirala,
naj porumenijo listi tam,
kjer si končal. Če bodo odprte
na istih straneh ob novem
zalivanju, je dokaz, da nisi
odšel, nihče drug ne hodi v

tvoj prostor. Suho južino sem
 pustila – ni me grabilo,
 da bi odstranjevala, ne
 zasušene hrane v kuhinji, ne
 živali v kotu ob postelji, ne
 zlizanega spomina – naj
 ostane suha
 in do vrnitve.

*

Danes sem s kazalcem risala tvoja usta.
 Drsela po zgornji, tapkala spodnjo,
 z jezikom je lažje zmanjšati razdaljo,
 objameš lahko obe obali, dve deželi
 se stakneta, ko ju pokrije noč, in le veter
 ve, da so prikazni samo navidezne,
 da voda vmes ne more preteči ne v
 pismo ne v glas, črke poskušajo
 zgraditi jez, a jaz sledim, le, utrip,
 mi narekuje, to živo oko, ki poskakuje in
 se zaganja, otrokom ne uspe ujeti v mrežo,
 vsa ta trava in ravnina, tvoj gib, in
 vonj po soparnem poletju, proti večeru
 sem objemala tvoja ramena, kot bi
 pelerina zmogla zadržati vso to vodo,
 nanašanje z neba, jezik je lizal kot pes, da bi,
 ne zgladil, da bi čim prej zacelil, kjer
 je koža zarezana, grizljal tam, kjer se
 še zmračiš, in bliski v daljavi pišejo
 bele skale, sprane in posute z ugrizi.
 Nič lažje ni. Z zračno blazino dosegam
 le, da dalj časa lebdim. Da se zibam,
 še nič ne govori o mesecih, ko bo
 med nami otrok, ki pluje in v
 trebuhu nakazuje oblike sveta, ki jih že
 pozna, na njih se naslanja, in vse
 se pod iztegom nog in rok spreminja,
 ves svet, tako njegov, tako kot tvoj, in moj,
 čeprav kazalec zarisuje v zrak,
 potaplja v vodo in drsi po gladini.
 Brez smisla sem črke sestavljala, da
 sem ga podaljšala in se za

hip dotaknila tam daleč tvojega.
Morda si ravno takrat začel kolcati,
kot otrok v trebuhu.

Ukradeni Šalamun

Prepesni pesmi, ki te zadenejo,
vzemi jih, so od nas, nikogaršnje so,
použij jih po koščkih, lomi verze,
razreži jih, sestavljaj, lepi, upogibaj,
zamenjaj spol, zašili mehko, razdri
ostrino, zgladi zlo, sla naj ostane,
hlataj, pisanje odrešuje, ne svet, tebe,
vsega ljubim, pogoltni laske, božaj jelene,
udari sovražnike, samo tako da jih
ne spreminjaš, gladi trne, ko si z jezikom
na konici noža, je strah prijatelj,
ki ti ponudi roko, drži jo na razdalji,
bližino, ljubezen se siplje v morje,
občutki nikoli niso pravi, a ne lažejo,
verjemi jim, če se prebereš med vrsticami,
če se najdeš v primeri, pomeni samo,
da si še živa, ne bodi roditelj mojega
imena, v latinščini/italijanščini, čer
se lomi – in nihče tega ni videl,
ti si občutil, kako je, ko ni, je
najbolj boleče, zakaj se ne smeješ?,
se ne smejem, dokler nisem spoznala,
prebrala v pesmi, ki ni pesem zame,
a vsaka pesem, bralec, je pesem Zate.

Marko Golja

Zgodba o praznini, pleskanju in poljubu

Adagio molto

Tišina. Sliši, kako diha. In v takšno tišino reče:

– In to je življe ...

– Nehaj, je rekla.

Takoj se je ustavil. Sredi besede, ne da bi izrekel besedo do konca. Je želel izreči ugotovitev ali vprašanje? To je očitno ni zanimalo, on pa tudi ni pokazal volje, da bi nadaljeval. Tako sta sedela na kavču dnevne sobe in gledala naravnost, skratka, nekako vzporedno. Ona je morda gledala televizijo, on morda ne. Ona je morda videla, kako politik obljublja, da bodo oni že rešili probleme z njimi. On ni opazil, da je politik govoril počasneje kot nekoč, kot da mu je to svetoval kak vaditelj retorike ali trener po metodi Stanislavskega. On je zelo malo opazil: da je stena pred njim bela, da je tu in tam tudi nekoliko manj bela, da vleče nekoliko na sivo, leta pač naredijo svoje, je pomislil, stanovanje bi bilo potrebno prebeliti. Kdaj smo ga zadnjič prepleskali? Pred koliko leti? Pred sedmimi? Šestimi? Že lani je govorila, da je skrajni čas, da prebelijo stanovanje, toda lani preprosto ni bilo časa. Ni bilo časa? Kako ni bilo časa? Vsi imajo čas za vse, ti pa nimaš časa za pleskanje. Natančneje: zato, da pokličeš pleskarja, da nekoliko odmakneš regal, morda pokriješ plazmo, morda pa bi to tako ali tako naredil mojster. Nimaš časa? Nikoli nimaš časa za tisto, kar je meni pomembno. Rečem ti enkrat, ti kot da ne slišiš, rečem ti drugič, ti kot da ne razumeš, kot da ne govoriva istega jezika, rečem ti tretjič, ti pa še zmeraj sediš kot kup nesreče, kot da se ti je zgodilo kaj hudega. Ne poslušáš. Pa kaj se ti je zgodilo, lahko poveš? To se zgodi, razumeš? To je življenje, del življenja, razumeš? To ni nič posebnega, to se zgodi vsem staršem. Toda to me sploh ne zanima, kaj me brigajo drugi! Mene boli. Meni je hudo. Kaj naj zdaj razmišljam o bolečini vseh drugih? O Sabini, ki je izgubila službo, ker je šefa poslala v ...? Ona si je svojo usodo nekako izbrala, meni pa se je kar zgodila. O Pavlu, ki je uničil še eno podjetje in zdaj spet pije? Težko razmišljam o njem – zadnjič sem šel po Kozakovi in videl njegove delavce, ki so se zbrali pred podjetjem. Tam so stali s transparenti z napisi *Hočemo plačo, Dol banda* ... toda njihovih parol ni nihče bral, razen mene, pa še jaz sem nekako gledal stran, kot da mi je nerodno, kot da so kužni ... Toda bili so jezni, besni, morda me je bilo celo strah, verjetno sem pomislil, kaj bi bilo, če bi me opazili, če bi v meni prepoznali svojega sovražnika, saj jaz nisem ničesar kriv, jaz sem zmerom plačal račune pravočasno, tudi na Karitas nosim rabljena oblačila in vsake toliko nakažem nekaj denarja Zvezi prijateljev mla-

dine, toda oni tega zagotovo niso vedeli. Kaj bi naredil, če bi me opazili? Če bi razvnel njihovo jezo, jaz, pri svojih letih, urejen, kot sem, in s hamiltonom za tisoč dvesto evrov. Dobro, saj to ni noben tak denar, toda sploh mi ni jasno, kako preživijo s štiristo, petsto evri na mesec. Kaj sploh jejo? Grejo na dopust? Kako preživijo? Ja, nekoliko si gledal stran, toda v tistih trenutkih, ko si hodil mimo, si kar nekajkrat previdno pogledal tudi proti njim. Tam so stali, kot da bodo vzeli usodo v svoje roke, ti, s polno denarnico, pa si šel mimo, kot da boš jutri umrl. Si jim za trenutek zavidal njihovo jezo, gnev, odločenost, da vržejo tudi kako granitno kocko? Kaj bi tebe prignalo tako daleč, da bi jo vrgel? V kaj, v koga? To, da je razmišljal o granitni kocki, je v službi zamolčal, res ne bi bilo zgledno, da šef govori o takih rečeh, toda o kocki je razmišljal še večkrat. Poskušal si je predstavljati, kako leži na roki, kako čuti njeno hrapavo površino, kako jo stisne, da se njeni robovi zarežejo v dlan, nato pa ... Vendar zidu, v katerega bi zalučal kocko, ni nikoli našel. Zmerom znova se zdrzne in zre v zid pred sabo, v površino desno od plazme. Tako sedi in v glavnem molči. Samo vsake toliko zahlasta za zrakom, kot da bo kako rekel, toda potem se ustavi. Kot riba, ki odpre gobec, potem pa iz njega nič ne pride. Dobro, od rib ne pričakuješ, da bodo kaj rekle, toda od moškega pri tvojih let pričakujem, ja, da bo kaj rekel. Da ne bo samo jamral. Tega ne prenesem več. Pa saj življenja ni konec. Morda sva šele na polovici. Tako ali tako bomo delali do osemdesetih, živeli pa do stotih. Na polovici življenja sva torej, ne pa nad odprtim grobom. Ti pa samo sedi in buljiš v zid. In ta zid je res svinjski. Skrajni čas je, da prebelita stanovanje. Že lani bi ga morala, dobro, lani ni bilo časa, toda letos je res skrajni čas. Potem bo vsaj vrtal s pogledom v beli zid, ne pa ... Pa kaj ga res nič ne moti? In če se bo sama dogovorila s pleskarjem, bo užaljen. Zakaj mu ne zaupa, ji bo očital s pogledom. Zato, ker vsaka stvar, za katero te prosim, traja in traja, mu bo odgovorila s pogledom. In tako se bosta pogovarjala s pogledi. Nato bo pleskar prebarval stanovanje en, dva, tri, on pa se bo še zmerom držal, kot da je konec sveta. Toda on bi se držal, kot da je konec sveta, tudi če ne bi poklicala pleskarja. Tako da ni razlike. Še ta teden ga bo poklicala. In potem ji ne bo nerodno ob vsakem obisku, ne bo se spraševala, ali gostje gledajo grafike ali lise okoli njih. In tako bo ena reč urejena, življenje se bo premaknilo z mrtve točke. Morda se bosta pogovarjala o dopustu, morda nekoliko sanjarija, izbrala kako mesto, morda bosta ponovno šla nekam, kjer sta že bila, morda v Ženevo, morda bosta ponovno posedela na klopici ob bregu, morda ...? Morda bo nekoliko oživel, če bi se ponovno sprehajala ob jezeru, če bi kot takrat ... Morda pa bi se vse dneve držal čemerno kot tukaj. Kot da je konec sveta. Pa saj se mu ni nič zgodilo. Zdrav je. Službo ima. Vse ima, on pa kot kup nesreče. Brez volje. Brez energije. Da o strasti ne razmišljam. Kam je šla vsa tista njegova energija, ki ga je nekoč tako razganjala? Zdaj pa je skoraj kot duh. Vstane kot duh, zajtrkuje kot duh, iz službe se vrne kot duh, ves dan, teden je kot duh. Sploh se ne pogovarjata več. Samo še vzdi-

huje in jamra, jamra in vzdihuje. Že njegovi vzdihji ji gredo na jetra, kaj šele stavki, ki jih začne, pa nikoli ne dokonča: *Veš ... Tako jo ...* pa saj to ni normalno, ampak res ne prenaša več njegove mlahavosti, še malo, pa bo jokal, kot da je tudi on v klimakteriju. Ne prenaša več tega, kako slabo vse to prenaša, saj tudi njej ni lahko, ampak ona se bori. Vsak dan gre na sprehod, ves ljubljanski otok obhodi, da se res spiha, utruji, on pa tudi dve, tri ure pozneje sedi prav tam, kjer je sedel, ko je odšla. Se je sploh premaknil za centimeter? In tako vsak dan, dan za dnem. Res ga težko prenaša. Namesto da bi si delila skrbi, breme, se zapre vase in živi v svoji votlini, kot da ga njeno počutje čisto nič ne zanima. Čisto nič, samo gleda zid in vsake toliko začne z besedo, stavkom, ki ga ne dokonča, res nikoli ga ne konča, ampak saj to sploh ni pomembno, ona še kako natančno ve, kaj bo rekel, sploh mu ni treba dokončati misli, vendar jo bolj kot to, da je ne dokonča, moti, da sploh tako razmišlja, da se smili samemu sebi, namesto da bi se zdramil in šel naprej, ne, on samo ždi, sedi na kavču, gleda v zid, ki je vedno tam, v katerem se izgubi, ki ga pozna, pozna tisto čačko, pozna tisto madež, pa seveda rahlo odrgnjeni omet, kaj je že počel?, vendar se je tiste dni toliko dogajalo, da nihče ni imel časa, da bi bil slabe volje zaradi opraskane stene, ne, zdaj pa je ta vdrtina, vdrtinica, brazgotina, ki jo preučuje iz vseh zornih kotov, skoraj središče sveta, pa čeprav je od njegovega sveta bolj malo ostalo, vse se je tako hitro spremenilo, en dan je vse nastlano in nabasano, drugi dan pa vse prazno, en dan nimaš ure časa zase, naenkrat pa jih imaš petindvajset, pa ne veš, kaj bi z njimi; nekoč bi dal za toliko časa ..., preprosto nepojmljivo ti je, kako se lahko življenje tako spremeni čez noč, zdaj pa se naenkrat počutiš kot upokojenec, pa čeprav ti razum pravi, da te ima žena rada, pa čeprav ji greš s to svojo depro zadnje dneve in tedne na jetra, saj tudi samega sebe težko prenašaš, kako te ne bi ona, vse to veš, toda ti preprosto ne moreš iz svoje kože, nobene volje nimaš, vse ti je odveč, ne veš, kam bi se dal, kam skrtil, komu bi se zaupal ...

Marcia funebre: Lamentoso

Telefon je zazvonil. Prvi hip sta se oba zdrznila, skoraj hkrati sta vstala, potem pa jima je skozi razum šinilo spoznanje, da nikoli ne kličeta na stacionarni telefon. Pravzaprav sploh ne kličeta, še na mobi ne. Morda pošljeta kak mejl, napišeta vrstico na Skypu. Ne verjameš, da varčujeta, da pazita na vsak evro in cent; to bi še razumel. Vendar veš, zadnjic je slišal, da se je starejša že dogovorila za pot na Finsko. Ne v London ali Pariz, na Finsko. Zato še vedno občasno pomisliš, da varčuje. To nekako razumeš. Toda da ne more vsake toliko poklicati in povedati treh stavkov (*Sem dobro. Vse je v redu. Jem dovolj*), je razumel nekoliko težje. Nekajkrat se je poskusil o tem pogovoriti z ženo, vendar je vedno znova zelo hitro ugotovil, da ji tema ni pri srcu. Je kdaj poskušal manipulirati z ženo? Je želel v njej predramiti občutek slabe volje? Je premišljeval o tem, kako bi ženo nekako zvalil na svojo stran, da bi vsaki napisala pismo, jima diskretno na-

mignila, naj se večkrat javita, naj se sploh javita, naj ju ne pustita čakati, naj bosta dosegljivi, naj se javita na telefonski klic in naj odgovorita na esemesse. Njegovi poskusi so si bili vedno podobni. Prvo je tipal teren, kašne volje je, kako se je imela v službi, ali so jo zalivali vročinski valovi, potem je previdno začel s stavkom *Tako prazno je stanovanje* ali pa *Kako čisto stanovanje imamo* (s podmeno pač, da je bilo prej, dokler sta bili doma, bolj nastlano in da so zmerom izgubljali bitko s prahom), ampak skoraj praviloma ga je zaustavila že na začetku stavka. Rekla bi *Ne zdaj* ali *Nehaj*, on pa bi se takoj ustavil, v hipu, umaknil bi se vase, v svojo votlino. Tam je bil varen pred njo, ne pa pred sabo in svojimi mislimi. Tam je ždel in se smilil samemu sebi. In to je življenje, se je spraševal. Prvo te gnjavijo starši, potem otroka, potem starši odidejo in nato še otroka in to je to. Najprej misliš, da je svet sranje, potem, da je lep, v zrelih letih pa se tolažiš, da je lepo sranje, tako nekako, da potem nekoč skleneš krog in kot starec pritrdiš mladostni filozofiji. Preprosto ni pošteno, kuriš svojo slabo voljo. Nihče ti tega ni povedal, niti starši, ki so toliko pametovali, da ga je zmerom bolela glava, zdaj pa jim je vsak dan bolj podoben. Samo da sta onidve pametnejši kot on in sta šli neskončno dlje kot on, ziher je ziher, sta si mislili, ne pa v sosednje mesto. Nihče ti ni nikoli povedal, da leta vsak dan bolj hitijo, da se vlečejo le noči brez spanja, pa še te zelo hitro minejo, kot so minile hitro noči, ko si ju čakal, da se vrneta iz diskoteke, z rava ali kako se že reče tem rečem. Včasih si imel občutek, da ti svet pripada, da ga boš osvojil, zdaj pa se v njem ne znajdeš več. Kot da si tujec v njem, ne pa njegov gospodar. Še najraje sediš na kavču in gledaš mimo prižganega televizorja v steno, ki bi jo bilo res nujno prebeliti. Morda bi se tega lotil sam med vikendom. Morda bi ji predlagal, da se ti pridruži. Morda bi ... Tukaj se ustaviš. Tvoje telo miruje kot prej, toda zdaj mirujejo tudi tvoje misli. Kot da si se izklopil. Samo si. Tako sediš na istem kavču kot tvoja žena, morda dober meter stran od nje in vendar sta neskončno oddaljena. V nekem vzporednem svetu. Kot da je žena kriva, ker sta šli od doma. Ali pa ona kaznuje tebe, ker tako slabo prenašaš njeno odgovornost? Morda zato, ker si na letališču, po slovesu na glas rekel stavek *Zdaj sva ju izgubila*. Ker si rekel nekaj, česar ni želela slišati? Ali nekaj, česar ni mogla slišati? Toda stavek si vsaj povedal do konca, tako da je obvisel v zraku nad vama, pozneje ti je le redko uspelo dokončati take stavke. Začel si z *Nič se ne ...* ona pa je takoj rekla *Nekaj nujnega imam, samo malo*, pozneje pa že bolj grobo *Ne jamraj* ali celo *Ne teži*, tako da je bil zaradi njene odrezavosti povsem presenečen. Tako ostre je ni poznal, nikoli ni bila takšna in niti najmanjše ideje ni imel, zakaj je tako rezka. Ja, to je bilo najhuje. Da ji naenkrat, no, zdaj, ni mogel več pripovedovati, poskušati pripovedovati o tem, kako se počuti. Je naredil kaj narobe, dela kaj narobe? Vse popoldneve je sklonjena nad prenosnik, več dela kot kdajkoli prej, njemu pa se vse manj ljubi. Vsake toliko jo vpraša *Ju pokličeva*, na kar ona odvrne *Zdaj spita* ali pa *Bosta že poklicali*, potem pa umolkne in dela naprej, on pa umolkne in ždi v njeni bližini in

hkrati neskončno daleč. Le včasih, ko jo vpraša *Kaj misliš, kaj počneta*, mu odvrne s kančkom nagajivosti *Žurata* ali pa nekoliko resneje *Študirata*. *Žurata*, *študirata*, pa kaj nimata nobene pavze? Ničesar ne razume, samo vse mu je jasno. Odšli sta na pogled začasno, toda njuna odsotnost še kako vpliva tudi na njegovo življenje, čeprav ne razume najbolje, zakaj se tako počuti. Kolikokrat prej bi dal ne-ve-kaj zato, da bi imel nekaj prostega časa, zdaj pa ga ima več kot dovolj, še preveč, pa ne ve, kaj bi počel. Manjkata mu. Pa čeprav zadnja leta ni imel kaj prida stikov, zlasti z mlajšo. Ampak bili sta tam nekje, v sobi, v šoli, zmerom sta se vrnila. Tudi tokrat se bosta, je pripomnila v takih trenutkih žena. Za veliko noč, je pomislil, mogoče, morda pa šele za počitnice, če ne bosta delali še več, potem bo počitnic konec in ... Sicer je čutil, v kakšnih mislih se izgublja, vendar se ni želel ustaviti. Samo prepuščal se jim je. Spominjal se je, kako so se igrali v peskovniku, pa sprehodov po mestnem parku. Kako je starejša vedno tekla za kužki, on pa se je bal, da jo bo kateri ugriznil. V tistih trenutkih je bil na preži, da plane na psa, ki bi se nameril proti njej. Predvsem pa je pazil, da ne bi opazila, kako napet je. Vse do enega izmed zadnjih sprehodov, ko ga je presenetila z vprašanjem *Zakaj si tako napet, oči*. Zakaj, je pomislil, zakaj, ona pa je nadaljevala, kot da ni nič: *Se bojiš psov?* In še: *Ne morem verjeti*. V takih trenutkih se je poskušal spomniti čim več minulih dni in sprehodov in izletov, ki so jih preživeli skupaj. Toda goljufivi spomin se je igral z njim. Kmalu se je zavedel, da se spominja predvsem dogodkov, ki jih je fotografiral – spominjal se je fotografij, ne dogodkov. Zato je bil še slabše volje, in samega sebe je prepričeval, da ima zdaj dober razlog zanjo. In tako je bil zelo pogosto slabe volje, če pa slučajno ni bil, je hitro našel razlog zanjo; ob teh redkih uvidih v svoje stanje se je še redkeje nasmehnil. Ždel je kot kup nesreče, ki se je premaknil samo, ko je nesel smeti v zabojnik, pa še takrat se je nemudoma spomnil, kolikokrat jima je težil, naj jih vendar odneseta, in takrat je bila zanj to zelo pomembna tema, ki se je v dneh po njunem odhodu pokazala kot povsem nepomembna – čas za smeti je zmerom našel, še huje, čas mu je ostajal, da ga je čutil kot veliko gmoto, pred katero se ni imel kam skriti, niti v službi se ni mogel zakopati v delo, samo čutil je, da vse manj čuti, da ga je vse manj, da bi najraje obseдел in sedel tako naslednje dneve, tedne ...

Andante con moto: Sensibile

Dg, dg naredi mobi, ko pride esemes. Prav neprijeten zvok, ničesar lepega ne obeta, in že stokrat sem si rekla, da ga bom spremenila, da bom izbrala manj mehaničen zvok, da ga imam dovolj, toda hkrati ta grdi zvok sporoča nekaj lepega: prišlo je pismo. Upam, da od ene ali druge. Redko pišeta, preredko. Razumem, da imata dosti dela. Da se želita dokazati v novem okolju. Da stari uspehi nič ne štejejo. Vse to razumem in vendar ju pogrešam. Kako ju ne bi pogrešala!? Tisti hip, ko sva se ljubila, sem čutila, da prihaja čudež na svet. Največji in edini. In res je hitro minilo, to ima prav.

Še včeraj sem izpolnjevala vlogo za vrtec, še včeraj sva ju prvič pospremila v osnovno šolo, še sinoči smo bili na maturitetnem plesu, zdaj pa sta v velikem svetu, ki je lep, tako je sporočila starejša v drugem esemesu, ampak to je tudi vse, soseski sta v redu in hrana tudi, to sta povedali že v prvem javljanju po Skypu, zgradba univerze je kot kaka viktorijanska graščina, mlajša jo je posnela s telefonom, toda posnetka stanovanja ni nikoli poslala, verjetno je pozabila, morda pa želi imeti stanovanje zase, svoj prostor na svetu, je pomislila, razumevajoče je prikimala, kot da se strinja z njeno odločitvijo, ki mogoče sploh ni bila povsem zavestna, morda je bila instinktivna, toda vseeno jo je čutila nekje v prsih, kar otrpnila je, kot da ne bi vedela, kaj naj ... – ona, ki je vedno vedela, kaj naj, je ob vsakem zvoku dr, dg otrpnila, kot da bi čakala, da mine še nekaj trenutkov, ona pa je medtem uživala v misli, da je prišel esemes od ene ali druge, ne pa kak brezzvezen esemes, tako da skoraj lebdi v limbu, pestuje telefonček, kot da bi pestovala dojenčka, prav greje ga, nato pa s palcem le opravi najprej gib in nato še enega, da se prikaže pismo in da se odpre, v hipu, ona pa še v krajšem hipu razbere, da je spet zadela sanjsko potovanje na Maldive, že tretjič ta teden, vendar se ob najnovejšem obvestilu niti ne razjezi niti ne nasmehne, ampak v mislih samo zamahne z roko, nato pa se obrne k možu, ki se dela, da ni slišal obvestila, v resnici pa je na preži, a se je ne upa vprašati, ker ve, da jo njegova razčustvovanost moti, da jo vsak dan težje prenaša, kot da jo srka vase, v nemoč. Obrne se k njemu in reče *Brezzvezen esemes, kar nekaj*. Gleda ga in pomisli, kako naenkrat ne ve, kaj bi s svojim življenjem. Sedi, kot da bo tako večno sedel. Že zdavnaj mu je vseeno, ali ji gre s svojo cagavostjo na jetra. Seveda ji gre, samo vleče se. Tudi ko gre po stopnicah in na parkirišče, se vleče kot čigumi. In potem tudi pelje kot megla. Takšnega ga tako zelo težko prenaša. Toda hkrati ve, da je ne moti samo njegova brezvoljnost, onemoglost, izgubljenost, ne, še najbolj jo moti, da se je tako predal obupu, žalosti, ona pa se je brani, pa čeprav čuti, kako jo razjeda od znotraj, kako ji nobeno samodopovedovanje, da ju bo kmalu videla, niti malo ne pomaga, ko pa se hkrati vidi, kako si odkimava, se skoraj sliši, kako se v mislih posmehuje sama sebi, svojim mentalnim obližem, grenkosladkim upom. In vendar se drži nad gladino, on pa *Konec sveta*. Se sploh kdaj vpraša, kako se ona počuti; kdaj jo je zadnjič vprašal *Kako si?* Jo bo še kdaj pogledal z energijo, strastjo v očeh, ji bo še kdaj napisal kak hudomušen listek in ji ga pustil ... v kopalnici? Tega ne ve, pravzaprav zelo malo ve te dneve, ko je nekoč premalo stanovanje naenkrat postalo preveliko: ko je že kavč prevelik, kaj šele stanovanje, v katerem se z lahkoto izgubita: včasih se zavleče na posteljo v spalnico, on v dnevno sobo, potem obsedi na stranišču, pa celo večnost v kopalnici, medtem ona pospravi kuhinjo, potem gleda poročila, on je še zmerom v kopalnici, nato ji jo prepusti, sam pa gleda vreme in šport, kot da ga zanima vreme in šport, potem pa spet vdih, izdih in ona že obžaluje, da sta se spet znašla skupaj v dnevni sobi, potem on spet začne, morda stotič,

morda tisočič, res ga ne more več poslušati, res ga ima dovolj. Ko se je izlilo iz njega prvič, je bila presenečena, sploh ni vedela, da je tako navezan na njiju, da mu toliko pomenita, da ju tako pogreša; ko drugič, ga je nič manj naklonjeno objela, razumevajoče, njune besede so se dopolnjevale, petič mu je hkrati pritrjevala in že poskušala dopovedati, da življenja ni konec, lahko bosta potovala in si privoščila vse, česar si nista mogla v minulih letih, je razvijala sedmič, toda on, kot da je ni slišal ne prvič in ne desetič, samo lezel je vase, samo vzdihoval in vzdihoval. Vedela je, da se marsikateri par razide, ko odrastejo otroci, toda da se bo to zgodilo njima, tega ni pomislila, nikoli. Moški meter stran od nje je bil še vedno isti, s katerim se je poročila, toda hkrati je bil povsem drugačen, že kar drugi. Zato je delala še več, delala je v službi in delala doma, razvijala nov model trženja, prav primeren za domače tržišče, kjer ljudje marsikdaj varčujejo leta, drugič pa spet zapravljajo, kot da bi zvrnili borovničevac preveč. Toda bolj kot je model dobival razvidno strukturo, bolj se je njeno življenje raztapljalo. Vse je bilo v redu, vse plačano, bila sta zdrava, podjetju je šlo odlično, stanovanje je bilo pospravljeno in urejeno, le prepleskati bi ga bilo potrebno, je pomislila, toda to navsezadnje ni pomembno, to lahko počaka, vse je v redu in vendar je vse narobe. Pogled se ji je ustavil na možu, ki je zavzeto gledal šov *Kdo je tu nor*. Pa kdo si izmišlja tako neumne oddaje, je pomislila, nato pa še, da je šov licenčen in da so za to duhamorno razvedrilo plačali še licenčnino. Ne moreš verjeti, je ponovila v sebi. Poznaš ga leta in vendar ga ne poznaš. Toliko sta že doživela skupaj in vendar sta zdaj vsak na svojem bregu. Toliko težav sta že rešila, ta pa še kar traja in traja. Tolikokrat sta se nasmejala do solz, zdaj pa sta cele dneve na robu solz, smeha pa nobenega. Samo sedi in bulji, spet verjetno preigrava besede in kako bi jih sestavil v stavek, kako bi jo prehitel, pravzaprav pretental – zvilkel v svoje čustveno močvirje samopomilovanja, vzdihovanja, jamranja, tožb, stokanja, komaj zadržanega cmizdrenja, na četr izrečenih stavkov, dolgih premorov, v daljavo zazrtih pogledov, nedoločnih namigov, stavkov s *Se spomniš ...* na začetku, pa prekladanja nog in nenehnega lezenja vase, kot da se brani, kaj brani, skriva pred njo. Zato je bila tudi danes trdno odločena, da bo presekala vsak njegov poskus, da bi skupaj tekla nov krog ugotavljanj in izpovedi *kako je življenje grozno, pa zakaj se nič ne javita, le kaj počneta, tako težko mi je brez njiju, tako ne morem več, samega sebe težko prenašam*, ne, tega ne bo prenašala, dovolj ima tega nenormalnega stanja, še terapevt ji je pritrдил, volja je pomembna, kognitivna terapija bo pomagala, če ne, pa tabletko, je dodal, zato se vedno napne kot mačka pred skokom, da še preden zadrhti zrak, ujame njegove začetne besede, da jih zatre v hipu, da mu bo končno jasno, da ga ima dovolj, da tako ne moreta več, da ima vsaka stvar svojo mejo, vsak zgodba svoj konec, in da je bolje, da se nekatere zgodbe sploh nikoli ne začnejo, še zlasti tvoja vzdihovanja in jamranja, razumeš, mu je sporočala s pogledom, s celotnim telesom, z vsako svojo mišico, iz svojega kota, z rahlo pri-

prtimi očmi – češ, ne gledam kot sokolica, toda vidim vse, vsako tvojo misel, vsak tvoj možganski gib. In vse to je bilo res, res se je tako počutila, res je bila na preži, vse to si je zapomnila, vse to je tudi dneve pozneje jasno videla, razločno, kot da bi bil prizor pred njo, na dlani, toda bolj kot sam prizor si je in bo zapomnila kratek trenutek tišine, oziroma ne toliko tišine, ta je bila pogosta in je trajala in trajala, ampak njene nezbranosti, kot da bi se za kratek hip sprostila, kot da bi pozabila, zakaj mora biti zbrana, je res morala biti zbrana?, morda bi pa morala biti manj na preži, morda bi morala pustiti možu, da se cmari v samopomilovanju, saj ju je tudi sama pustila nerada, naenkrat sta odšli in ju ni bilo več, potem je nekaj dni in še nekaj dni bil konec sveta, potem pa se je življenje nadaljevalo, je mlela v sebi, ravno dovolj časa, da je imel dovolj časa, da zelo razločno (od kod neki se je vzela ta razločnost, je pomislila pozneje) in odločno (tudi o njej se je pozneje spraševala) pove od začetka do konca, kaj bo naredil. Kar tako, kot strela z jasnega ji je povedal, ona pa je sedela in ga poslušala, pravzaprav mu niti ni verjela, toda njegov glas je zvenel drugače kot v minulih dneh in tednih, poslušala ga je do konca, ja, nato pa prikimala, ker mu je želela verjeti, dati njemu in sebi prvo priložnost po dolgih dneh, zato je na njegove besede prikimala, v sebi pa še dodala *Nadaljuj*.

Finale: Hepiendissimo

Blp, blp se je slišalo iz prenosnika. Prenosnik je imel v naročju in gledal krogec, kako se vrti. Meja med banalnim in pomembnim je včasih tako tanka, je pomislil ter se nasmehnil v sebi. Modrosivi krožec se je še vedno vrtel, toda naenkrat ni več vrtal v njegovo glavo, ne, bil je samo krožec, ki se je vrtel in sporočal uporabniku, naj še malo počaka. In sta čakala: on je sedel na svojem običajnem mestu, ona bliže njemu. Morda se je celo nekoliko stisnila k njemu. Med opazovanjem krožca je za hip pomislil, kako prijetno je, ko se tako stisne k njemu, naenkrat je vse lažje, pa čeprav se prenosnik s svojim šibkim procesorjem nikamor ne prestavi, in medtem ko je čakal, da se vendar kaj zgodi, je stegnil levico po naslonu kavča (če bi ju kdo pogledal od spredaj, bi morda pomislil, da jo je objel), ona pa se je naslonila nanjo, samo nekoliko, skoraj previdno. On je bil miren in potrpežljiv, ona nekoliko manj. Zdaj, ko je čutila, da se nekaj dogaja, je želela, da se dogaja hitro. Toda hkrati je čutila, da ga ne sme priganjati. Daj mu čas, je pomislila. Končno se je premaknil in zdaj bo bolje. Krožec pa se je še vedno vrtel in vrtinčil kot kak vrtinec. In potem končno njena fotografija. Prvič vidita to fotografijo, nova je, na njej pa je mlajša kljub nasmešku na obrazu videti resno, odraslo. To je moja punca, je pomislil, kako je odrasla, jo je prešinilo. Potem počasi zdrsi s kurzorjem na napis na zeleni podlagi. Zavzdihne in klikne. Pikice so potovale, signal ali karkoli že tudi, njegovi upi prav tako. Medtem je odganjal misel, da je ne bo priklical. Pisalo je *Dosegljiv*, in želel je verjeti, da jo bo priklical. Pikice so potovale – in nič. Toda prvi neuspešni klic mu ni vzel vsega poguma.

Ponovno je kliknil in pikice so ponovno potovale čez ocean. Tudi v drugo se je končalo enako kot prvič. Nato je poskusil še enkrat. In poskusil bi še enkrat, če ne bi položila svoje desne roko na njegovo. Kot da bi ga želela pomiriti, kot da mu je sporočila *Dovolj je*. Pod njeno desnico se je njegova umirila, začuda se je ves umiril. *Poskusil si*, si je rekel neslišno, potem pa skorajda nevidno skomignil z rameni. Naredil si, kar si lahko. Jo boš klical na mobi? Koliko je tam sploh ura? Naredil si, kar si lahko. In neskončno več kot v minulih tednih, ko si samo čakal, ali se bo katera kaj javila, pogosto nejevoljna zaradi njunih vprašanj in utrujena zaradi napornega življenja. *Kratek pogovor, stavek, dva, pogled in morda nasmehček, saj več ne potrebujem, in tudi ti ne*. Sicer je vedel, da bi bila tudi ona s tem zadovoljna, nekoliko se je obrnil k njej in poiskal njen pogled. Po dolgih dneh jo je prvič pogledal brez očitkov, brez užaljenosti in prizadetosti, pogledal jo je, da bi jo našel. Sedela je ob njem, bliže kot kadarkoli v minulih tednih. V njegovem pogledu je videla, da se je vrnil. Da ni več sama. Da bo zdaj nekako laže. In res je začel tipkati pismo mlajši. S pogledom je spremljala njegovo tipkanje; začel je z *Draga ...* pozneje je prebrala še *Pogrešava te ... Misliva nate ... Imej se lepo ... Midva sva v redu ... Vesela bova, če ... če* je potem zbrisal in namesto njega natipkal *ko*, skratka, *Vesela bova, ko ...* nato je pritisnil J in oba podpisal, na koncu pa kliknil še na *Pošlji* in to je bilo to. Potem se je vse dogajalo z drugačno svetlobo. V deželo je čez noč prišla pomlad. Vsak dan sta šla na sprehod. V ponedeljek do trga. V glavnem sta molčala. On je nekaj poskušal pojasniti, ona mu je vsake toliko prikimala z *Razumem*. Dan, dva pozneje sta prvič šla do Špice, nekoliko je sicer bencil, da pretiravata, toda nekako je vedel, da benti kar tako, ona pa tudi. Ko sta se vrnila, mu je skuhal kakav, dodala žličko cimeta, tako, kot je imel rad, sebi pa kavo brez kofeina, kot jo je imela rada, skoraj kot jo je imela rada. Pozabila je na sladkor, nanj se je spomnila šele, ko sta že sedela na kavču. Nasmehnil se je. Je pomislil, da gre za preskus? Naj bo tako ali drugače, stopil je v kuhinjo po sladkor. Nato sta sedela in pila vsak svoje, počasi, previdno, kot da je zunaj še vedno zima, kakav in kava pa peklensko vroča. Toda v deželo je res prihajala pomlad, pa tudi v njuno življenje. V petek je bilo že kar toplo, tako da je na njegovo vprašanje (*Ali je dovolj toplo, da se bo barva posušila?*), prikimala. Potem je šel v klet in se zapraščen ter zadovoljen vrnil s kopico čopičev. Pozneje jih je pral pod tekočo vodo, vmes nekaj godrnjal, nato pa še nekaj zapisal na listič. V soboto zjutraj je prvi vstal, se oblekel in pozajtrkoval, nato pa šel nakupovat. Vrnil se je hitro, že kar vročičen, da se loti dela. Medtem ko je bil odsoten, je že nekoliko pripravila dnevno sobo. Nato sta na tla položila časopise, še prej pa previdno prestavila regal na sredo sobe in ga prekrila s polivinilom. Že se je hotel vreči na delo, ko mu je prijazno, z besedo, namignila, da ste-na ni ravna in da bi jo moral nekoliko zagipsati. Zagipsati, je pomislil in se nasmehnil, ne bi me čudilo, če bi bila v pravopisu beseda zamavčiti ali kaj podobnega, vendar je samo prikimal. Nekako ni želel godrnjati. Zato je šel

ponovno v nakupovalno središče, se pustil podučiti zgovornemu prodajalcu, kako se gipsa, ter se nato vrnil domov in se lotil stene. Delo mu je šlo počasi od rok. To malanje sploh ni lahka stvar. Kmalu ga je bolela roka, tudi s čopiča mu je kapljalo, znoj se mu je nabiral v očeh, dnevna soba pa je bila vse večja. Ko ga je poklicala h kosilu, je imel že vsega dovolj. No, ko je s prstom z njegovega lica odstranila madež, se je počutil nekoliko bolje. Po kosilu se mu sicer ni dalo nadaljevati, vendar je vedel, da bo. Zato je kavo na hitro posrkal, nato pa se je zagrizel v zid. Morda mu je čez čas šlo od rok nekoliko hitreje, toda še vedno nekako počasi: če bo nadaljeval tako, bo za dnevno sobo potreboval celo večnost. Oziroma še več – v ponedeljek in torek bo v službi, zato je bolje, da dokonča čez vikend. Zavihal je rokave in še odločneje zamahoval s skoraj že odrevenelo roko. Nikoli ni mislil, da je čopič lahko tako težak. Seveda je ves čas po tihem upal, da se mu bo pridružila. Slišal je, kako pospravlja kuhinjo, kako pije kavo. In ko je bila njegova morala že skoraj na psu, jo je končno poklical *Mi prideš pomagat*. Jo je poklical v trenutku, ko je pospravila kuhinjo, jo je poklical v pravem trenutku? Pravzaprav to tisti hip in ne pozneje ni bilo pomembno, pomembno je bilo, da je prišla takoj, nato pa sta nadaljevala še s tretjo in četrto steno. In potem sta umazana in preznojena padla na posteljo. Vse ga je bolelo. Ko je padal na posteljo, je bil prepričan, da bo takoj zaspal. Toda potem ga je ona poljubila. Po koliko dneh, tednih? Pravzaprav ni važno, samo čutil je svoje telo, vsako mišico, tudi tiste, za katere sploh ni vedel, da jih ima. In čutil je njeno telo. Njen, njun poljub pa je trajal. Še nekaj časa nista zaspala.

Nevidna umetnost

Vozi! (Drive)

Režija Nicolas Winding Refn,
2011, ZDA, 100 min.

Po zaslugi festivala Kino Otok smo bili vendarle – dve leti po premieri v Cannesu – tudi pri nas deležni projekcije enega osrednjih pop filmskih dogodkov zadnjih let, filma *Vozi!* danskega režiserja Nicolasa Windinga Refna. V *Dialogih* smo o tem režiserju nazadnje pisali leta 2010 (št. 9), in sicer ob slovenskem kino izidu filma *Božji bojevnik* (*Valhalla Rising*, 2009). Recenzija je takrat nosila naslov *In sedaj nekaj popolnoma drugačnega!*, v skladu s tezo, da Refn kot tipični »postmodernistični *auteur*« (paradoksalna kot se ta oznaka sicer zdi), v sferi evropskega art filma v svoji filmografiji prehaja iz enega sloga in enega žanra v drugega v tako raznolikem zaporedju del, da je njegov opus do te točke videti kot preslikava logike oddaje *Leteči cirkus Montyja Pythona* (*Monty Python's Flying Circus*, 1969–1974), v kateri nas montažni rezi predstavljajo iz enega tako radikalno drugačnega prizora v drugega, da med njimi ni nikakršne povezave – razen seveda tiste, ki jo združuje definicija »postmodernističnega«. Trilogija *Diler*, *Strah X*, *Bronson*, *Božji bojevnik* – in zdaj še *Vozi!*, le en izmed obratov za 90 stopinj v Refnovi filmografiji.

A pri *Vozi!* ima ta prehod še dodatno nabit pomen. S tem filmom se je Refn kot eden najbolj nadarjenih in postopoma tudi najbolj spoštovanih evropskih filmskih avtorjev odpravil v ZDA, v tovarno sanj in meko industrij-

skega pristopa k filmski produkciji, kjer ostro specializirano in razdrobljeno obrtniško delo na profitno zastavljenem filmskem projektu pogosto nadomešča ideal avtorstva (tako produkcijski kot moralni). Refn je v skladu s tem tudi vzel scenarij nekoga drugega – prvič v karieri sploh – ter na ta način prečrtal sebe kot polnovrednega avtorja. Če bi bili puristi evropskega art filma, bi rekli, da je Refn nič manj kot izdal evropski film. Postal je, v lakanovski terminologiji, zaprečeni avtor, dvojno prečrtani A. Vendar pa na delu tukaj nimamo ne(za)vednega izbrisa, kakršnega je opisoval Lacan s poznimi strukturalisti, temveč zavesten, samoiniciativen angažma subjekta. Vprašanje torej tukaj ni, kakšne sploh so te pritlehne in nevidne silnice, ki ga silijo v to početje, temveč kakšna je dobrobit, ki subjekta prepriča v to, da se spusti v takšen umetniški samoizbris. Skratka, kakšna je logika Refnove želje po odhodu v ZDA?

Film *Vozi!* simbolizira trenutek zavedanja, da je identiteta zgolj navlaška družbeno konstruiranih karakteristik, ki so na voljo nenehnemu privzemanju in zavrženju, ter odločitve po prevzemanju kulturne Drugosti, identitete, ki subjektu samemu ni lastna – a je ravno zato toliko bolj privlačna. Neke vrste identitetni supermarket: občutek svobode ob relativiziranju zasidrane esence lastne osebnosti, uvid tistega, kar ima subjekt možnost postati in posledično radikalno osvobajajoča izkušnja izbire lastnega izginotja. Motiv za vsem tem pa seveda sla po veličini, vsajena že v freudovski ojdipski situaciji, s tipično postmodernim obratom. Imperativ po veličini ne kot

nekaj induktivnega, temveč z drugega konca – kot votla forma. Ne nekaj, do česar se pride z dolgotrajnim obdelovanjem lastne življenjske izkušnje, temveč tisto, kar mora biti na voljo tukaj in zdaj, četudi pot do tja terja neu-morno kameleonsko spreminjanje barv in form kot ultimativni akt dokazovanja lastnih veščin, lastnega mojstrstva, lastne veličine.

To je v vsakem primeru tvegana igra. Nekdo, ki je deloval v objemu kulturno zakoreninjene etične pokončnosti (četudi se morda osebno ni počutil del nje), je sedaj prestopil na drugo stran. Ali, kot situacijo opiše Stojan Pelko v *Podobi misli*: »Vsaka reč, ki izgubi svojo idejo, je *kot človek, ki je izgubil svojo senco* – pade v delirij, v katerem se izgubi in ki ga pogubi. (...) Natanko tako gre razumeti uvodoma omenjeni delirij, v katerega drvi svet – in ki se mu nikakor ne gre pustiti zapeljati, pa naj bo **gon**, **drive**, še tako močan: gre dobesedno za *boj za senco!* (...) Podajamo se torej na **vožnjo**, na **drive**, na kateri pa se na koncu ne bomo izgubili, ampak bomo ugotovili, da se je izgubila sama cesta: *Lost Highway*.« Senca ni zgolj ekspresionistična grozeča slutnja smrti, temveč, tako Pelko, nič manj kot pogoj preživetja – edino zatočišče posameznika pred tem vseobsegajočim »transparentnim delirijem sveta.« Delirij, ki nastopi že v otroštvu: hlastanje od igrače do igrače, nenehno menjavanje predmetov, sla po instantnem užitku, ki ne zdrži več kot nekaj trenutkov. Smo globoko v objemu potrošniške pošasti in *Vozil!* je igrača: izdelek velikega otroka za druge velike otroke. *Vozil!* je produkt v bleščeči izložbi, ves barvit, osvetljen – neubranljiv objekt

pred užitka lačnimi očmi. V otipljivem svetu ne obstaja nič tako sijočega, tako privlačnega, nič takšnega, kar v popolnosti odgovori trenutni biološko-psihološki potrebi. *Vozil!* je fetiš – objekt, za katerega se predpostavlja, da zadovolji. *Vozil!* uteleša kulturo, ki te očara, vsrka, na koncu pa ti vzame lastno senco.

Refnovi koraki vzpostavljanja distance do sebe kot avtorja, kot so vidni v filmskem tkivu samem, so večplastni. Prvi in najočitnejši izmed njih je estetski: neonske luči, gejevskarožičasta, sintetizatorski novoromantiki. Drugi je žanrski: deški heroj, čigumijasti preplet akcije in romantike, vrnitev v osemdeseta. Žanrsko distanciranje je po definiciji tisto, ki teži k zanikanju realnosti. Ali pa, gledano z nekega širšega konteksta: v trenutku evropske zgodovine, ko se pogovarjamo o tem, ali se bo socialna Evropa sesula pod svojimi finančnimi bremenimi, se Refn odpravi onkraj luže, v deželo bleščečega eksapizma, pogannjanega z ideologijo svobodnega trga. Tudi preko Voznika, Refnovega alterega v telesu Ryana Goslinga, ki nosi rokavice v lastnem avtu in je tako kot on odrezan od otipljivega sveta: človek brez imena, brez identitete, človek, ki je raje tiho, da ne bi svojega mikrouniverzuma zaznamoval z (e)senco pripisljivega osebnega značaja. »Voznik« ostaja izmuzljiv, neulovljiv in *Vozil!* je beg, v vseh pomenih: beg od mesta zločina, beg od realnosti, beg od Evrope, beg od sedanosti ter od vsake preteklosti, ki je pripeljala do nje. V knjigi *Post-Classical Cinema* Eleftheria Thanouli v povzemanju Fredrica Jamesona zapiše: »glavni očitek postmodernističnemu filmu in filmu no-

stalgi je njihova nezmožnost soočanja s **časom** in **zgodovino**. Čeprav se zdi, da se ukvarjajo s historičnimi subjekti in referirajo na stvari iz preteklosti, jim intenzivna uporaba pastiša in neskončno recikliranje stereotipov in bleščečih podob preprečujeta poseganje po 'resnični' preteklosti. Postmodernistični pastiš in nostalgija oznanjata zaton realnosti in zgodovinskosti, kar je očitno simptomatično za širši poznokapitalističen družbeni in ekonomski red.»

Kako lahko *Vozi!* opišemo s trditvijo, citirano iz knjige o postklasičnem filmu, če pa ta film to zagotovo ni? Refnov film ima morda res težave z dostopom do preteklosti kot filmi iz te kategorije – večinoma mojstrovine devetdesetih let, kot so *Šund*, *Amelie*, *Teci Lola, teci*, *Biti John Malkovich* –, a v resnici ne bi mogel biti bolj klasičen in se povsem očitno uvršča v najbolj konvencionalen tip filmskega pripovedovanja: v hollywoodski način. Kot pravi Bordwell v *The Way Hollywood Tells It*: »Domala vsi prizori v skorajda vseh filmih za množični

trg (in tudi v večini 'neodvisnih' filmov) so uprizorjeni, posneti in zmontirani v skladu s principi, ki so se izkristalizirali v desetih in dvajsetih letih minulega stoletja.« In ta slog je, po Bordwellovo, »neviden slog« – čeravno sam nenehno poudarja, da »ostaja aktivnost«, pa gledalcu olajša delo do minimuma – ni negotovosti, zgolj čisti užitek v naraciji. Ali pa sta klasični in postklasični paradigmi bolj podobni, kot si mislimo? Ali drugače: kaj je v *Vozi!* novega, a obenem ni?

Vozi! kot kulturni objekt z začetka 21. stoletja predvsem uvaja neko novo obliko afirmacije. Ko so se devetdeseta leta kot zlati čas ironije v zahodni pop kulturi iztekla, je njen tek v času s proizvodnjem kulturnih objektov v spiralni strukturi zaokrožil ni-vo višje in prekril izvorni ironični objekt z novim objektom, z dvojnikom, klonom. Ta se ne norčuje iz originala, temveč predstavlja njegovo časovno oddaljeno repliko, ki je na videz ista, a časovno izgubljena v neki drugi dobi. Objekt je prešel cel krog: v osemdesetih je bil objekt sam (z vsemi svojimi



lastnimi referiranci na predpreteklost), v devetdesetih njegova ironična forma in danes je, nezmožen pozabiti obe predhodnji stopnji razvoja, postal negacija ironije. Ne objekt posmehovanja, a vseeno replika nečesa prejšnjega. Je na drugem mestu kot njegov original, a ne bi mogel obstajati brez njega.

Z drugimi besedami – ne bi se mogel *Voziti*, če ne bi šel *Nazaj v prihodnost!* Refnovega filma ne bi bilo, če ne bi bil najstnik v osemdesetih, če ne bi dan za dnem dražjal VHS trakove, vinilne plošče in avdio kasete, a jih danes, na pragu prihodnosti, prireja za dobo drobljenja množične kulture v participativno spletno kulturo, prav tisto, ki je *Voz!* videla leto in pol pred tem, ko smo ga pri nas videli v kinu. *Voz!* je nostalgichen poklon kinu kot prostoru, ki ga ni več, a obenem kulturni objekt, ki ni prežet z afektom umetniškega dela, temveč z afiniteto do materiala. Do igrač vseh vrst: Nike copat, avtomobilov, zvezdnikov, DVD-jev, glasbenih albumov, nenadzorovane afinitete do potrošniškega izdelka. Svet, v katerem kulturni objekt ni enkratno poustvarjen, temveč reproduciran v neskončnost. Svet, v katerem je predmet, med njimi tudi film, potrošni material, v katerem ni pomembna njegova duhovna razsežnost, temveč njegova materialnost na nosilcu zvoka in slike. Sodobni subjekt ga nosi kot emblem svoje identitete, kot objekt, ki se v obliki iPodov in ostalih gadgetov nosi kot kos obleke na telesu, z avtorsko znamko razločno vidno svetu vsenaokrog. Ne toliko, kaj počneš – pomembno je, s kakšnim slogom. Čisto ogrođje, lupina, površina. Umetnost sijaja in refleksija plastike.

Koliko sploh še ostane od umetnosti, če je ta zaprečena, preprečena, negirana, votla, plastična, materializirana, v neskončnost reciklirana in avtorsko anonimna? Večno vprašanje Hollywooda: je to še sploh umetnost? Je – a *obenem* tudi ni. *Voz!* je emblem popularne kulture zadnjih let postal ravno zavoljo svoje interpretativne mnogoterosti – dejstva, da je dejansko veliko stvari naenkrat. *Voz!* strelja z vsem arzenalom: je tako ironičen kot afirmativen, tako industrijski, a vendarle pripisano avtorski, je utelešenje hollywoodske plehkosti s ščepcem evropske sofisticiranosti. Film, ki blešči kot neon, a vseeno ustvarja spomin, film, ki reciklira, a vseeno ustvarja nekaj novega.

Vsaj na videz. V skladu s povedanim bi namreč težko oporekali trditvi, da *Voz!* v zgodovini sedme umetnosti predstavlja trenutek neke krize. Film je danes zgolj eno izmed področij sodobne kulture, ki jih poganja maksima, da »ne moreš ustvariti ničesar novega, lahko pa zgolj tisto, kar že obstaja, predstaviš drugače in bolje.« Umetnost, osiromašena vsake subverzije in novosti. Prostor, ki mu pozornost jemljejo tehnološke novitete, ki se odvijajo daleč stran, medtem ko se sam zapira v svojo preteklost, mi pa opazujemo zgolj vrtnčenje istega, namesto da bi bili priča prelomu k nečemu novemu. Kdaj bo dozorel trenutek za naslednji tovrsten tektonski premik, je stvar ugibanja. Je pa zelo verjetno, da bo še prej na poti do tja potrebno ponovno premisliti, kaj film – tako umetnost, material kot forma – sploh je.

Matic Majcen

Dobrodošli v deželi žensk

Dej mi, no!

(Få meg på, for faen)

Režija Jannicke Systad

Jacobsen, 2011, Norveška, 76 min.

V zabavni različici otvoritvene scene, ki jo je navdihnil kulturni uvod v televizijsko serijo *Twin Peaks* (Mark Frost in David Lynch, 1990–1991), v nekaj statičnih kadrih spoznamo Skoddeheimen, zakotno, pustno, neperspektivno fiktivno norveško mestec. Če bi prišteli drugačne geografske koordinate, kavo, pito in škrate, bi pravzaprav lahko bili tudi v Twin Peaksu. Vendar nas v Skoddeheimnu namesto v polivinil zavitega in na obalo jezera naplavljenega trupla mladega dekleta pričaka malo drugačen, za marsikaterega gledalca najstniških komedij podoben, ali pa še bolj, »šokanten« uvodni prizor. V njem glavna protagonistka, petnajstletna Alma, leži na tleh in ob glasovih operaterja na lokalni vroči liniji, ki prihajajo iz telefona, prislonejenega na njeno uho, glasno masturbira.

Za razliko od prebivalcev Skoddeheimena, ki imajo Almo zaradi sproščenega odnosa do spolnosti za neprilagojeno čudakinjo, režiserka gledalcem, ki bi se jim neposreden prikaz libida mladih deklet prav tako morda zdel moralno sporen, v kozarec ves čas naliva čistega vina. Protagonistkine seksualnosti in njenih nespodobnih fantazij, nam nikoli ne prikaže kot nekaj odklonskega ali problematičnega. Prebujena spolna želja je na odkrit in

nekonvencionalen način enostavno prikazana zgolj kot del odraščanja vsakega najstnika in najstnice.

Od boga pozabljena zakotna mesteca kot že omenjena Twin Peaks in Skoddeheimen so vedno uporabna osnova za lansiranje zgodb, ki razburkajo mir in spokojnost prebivalcev ter izzovejo njihov koncept »normalnosti«. Hkrati predstavljajo hvaležen simbol zatohle, omejene, zaprte, konservativne in ozkomisleče družbe ali (patriarhalnega) sistema, v katerih ni prostora za svobodo, odprtost in drugačnost. Zato ni nič čudnega, da se mladini, predvsem pa mladim dekletom, zdi bolj normalno, da o svojih ljubezenskih problemih razlagajo na smrt obsojenim kaznjencem v Teksasu ali da spontano pobegnejo v širni svet, kjer se lahko nadihajo svežega kozmopolitskega zraka in si oddahnejo ob spoznanju, da je z njimi in njihovo prebujajočo se spolnostjo vse v najlepšem redu.

Netipično prisrčna, na čase že skoraj prav po Wes Andersonovsko odbita in čudaška indie najstniška komedija *Dej mi, no!* tako samo na prvi pogled deluje kot le še en film za mulce. Res je, da vsebuje vse tipične elemente žanra, od težavnega odraščanja, čustvenih eskapad, eksistencialnega strahu, uporništvu in konflikta s starši, pa alkohola, trave in cigaret, vse tja do prve ljubezni in prve seksualne izkušnje. Tudi zaplet filma je popolnoma banalen in bolj podoben urbani legendi kot resničnemu dogodku. Pa vendar se film ne bi mogel bolj razlikovati od neizvirnosti upehane bratskih žanrskih zmazkov, ki po tekočem traku prihajajo iz ameriške tovarne sanj. Jacobsenovi uspe, kljub za

večino filmov pogubnim zakonitostim žanra, predstaviti svež, neobremenjen, zabaven in nadvse simpatičen izdelek na temo prebujajoče se najstniške spolnosti, ki poleg tega v našo zavest pretihotapiti še pomembno feministično sporočilo.

Režiserka za začetek žanr najstniške komedije obrne na glavo tako, da v glavno vlogo, ki je največkrat rezervirana za protagoniste moškega spola, postavi krhko, modrooko dekle. Ja, prav tako, o kateri po navadi, kot o objektu svoje želje sanjarijo zgoraj omenjeni liki. Ampak glavna junakinja tokrat ni objekt moške želje, pač pa subjekt lastnih pohotnih sanjarij. In od tu naprej je vse drugače. Če je za fante v isti situaciji, v kakršni se znajde protagonistka filma *Dej mi no!*, obsedenost s seksom pričakovana in sprejeta, za Almo to nikakor ne drži. Tako je postavljena v situacijo, ko se mora soočiti z dvojnimi standardi dojemanja in ravnanja glede seksualnosti med fanti in dekleti, ki ji poizkušajo dopovedati, da želja mladega dekleta ni (in ne more biti) normalna. Ampak Alma ni tradicionalno pasiven ženski lik, zato se ne vda kar tako zlahka. Raje kot da bi se podredila dvoličnim merilom družbe, se pogumno ravna po svojih lastnih, notranjih zakonitostih in s tem mimogrede razruši paleto tabujev.

Spolnost najstnic je, kot priznava tudi režiserka sama, težavna in kompleksna tema za obravnavo. Podoba ženske seksualnosti je v veliki meri popačila moško dominirana mainstreamovska (popularna) kultura. Dvojna morala le-te se najbolj očitno kaže v tem, da so ženske v (najstniških) filmih v veliki večini predstavljene v zelo seksualiziranih

podobah, v istem hipu pa jim ni dovoljena odkrita reprezentacija njihovega poželenja. Od njih se tako na eni strani pričakuje, da bodo svoje telo in njegove attribute prodajale svetu (glasba, oglaševanje, moda ...), ki se vsakodnevno naslaja nad njimi, po drugi strani pa se morajo, prav tako v moško zadovoljstvo, poistovetiti z nič manj kot nedolžnim in ponižnim likom device Marije.

S tem, ko norveška režiserka ne perpetuira tradicionalnih dvoličnih družbeno-normativnih vzorcev in v glavno vlogo postavi povsem »normalno«, preprosto, vsakdanje dekle, ki ji je dovoljeno odkrito nespodobno fantaziranje in odkrita reprezentacija spolnosti, napravi zelo pomemben korak znotraj diskurza ženske seksualnosti, s katerim počasi začenja rahljati ukoreninjene oblike razmerja (moške) dominacije, ki so dojeta kot nekaj normalnega in naravnega.

Seveda pa zgolj pogumen korak postavitve zdrave ženske seksualnosti v prvi plan sam po sebi še ne zadostuje za dober film. V celovečernem igranem prvencu Jannicke Systad Jacobsen najdemo tudi mnoge druge kvalitete. Film odlikuje odličen, večkrat nagrajen scenarij, napisan po istoimenski knjižni predlogi priljubljene norveške pisateljice Oluag Nilssen. V knjigi se srečamo s tremi zgodbami treh različnih deklet, režiserka pa je v scenarij razvila le eno zgodbo, kar ji je posledično ponudilo več manevrskega prostora za razvoj stranskih likov in odnosov med njimi. Liki niso tipizirani, pač pa so zelo organski. Njihovo večplastnost nam režiserka secira precizno in jasno, z antropološko natančnostjo. V filmu je zelo lepo prika-

zan tudi odnos med mamo samohranilko in njeno odraščajočo hčerko. Tudi pri tej tematiki režiserka presega siceršnje stereotipne kalupe in tega dejstva na nikakršen način ne poudarja ali celo problematizira. Pokaže nam zgolj, da obstajajo tudi take družine.

Z namenom prikazati portret najstnikov in njihovega sveta čim bolj avtentično in vsakdanje, se Jacobsenova spretno izogiba tudi vsakršnemu moraliziranju. Film nima nobene potrebe po senzacionalistični kontroverznosti ali provokativnosti, ki (pre)večkrat spremlja žanr najstniške komedije. Besede, kot so kontroverznost in provokativnost, je v zadnjem času slišati predvsem ob filmu *Klip* (2012, Maja Miloš), ki se, sicer na popolnoma drugačen način, prav tako loteva problematike odraščanja v noperspektivnem okolju in najstniške spolnosti. Tudi komični vložki v filmu niso namenjeni pretiravanju ali ustvarjanju skrajnih in nerealnih situacij, pač pa ustvarjanju sproščenega vzdušja, ki tematiko spolnega odraščanja in z njo povezane sramežljivosti čim bolj ne-

posredno približa mladim gledalcem. K avtentičnemu in realnemu prikazu življenja mladostnikov pripomore tudi izčiščen minimalistično-naturalističen stil, ki ga je mogoče povezati z dejstvom, da se je norveška režiserka uveljavila predvsem kot avtorica nekonvencionalnih in intimnih dokumentarcev.

Vpliv dokumentarnega filma se najbolj opazi pri delu z mladimi igralci. V želji režiserke po pristnih odnosih med liki in vživljanju v vloge, ter ustvarjanju specifičnega vzdušja, je večina mladih igralcev pred kamero nastopala prvič. Večina mladih igralcev in igralk prihaja tudi iz Skoddeheimnu podobnih norveških mest(ec). Tovrsten casting, delo z neznanimi mladimi igralci in naturalističen stil spominjajo na delo britanske režiserke Andree Arnold, predvsem na njen film *Akvarij* (2009, Andrea Arnold). Na drugi strani za dokumentaristični moment poskrbi tudi direktorica fotografije Marianne Bakke. Ta je večji del filma posnela z ročno kamero in nam tako na intimen



način približala filmsko dogajanje. Občutek pristnosti in realnosti nam daje tudi neizčiščen film, opazno zrnata slika, na kateri so vidne številne napake, ter estetika ubitih, spranih barv, za kar je zaslužna uporaba Super16-milimetrskе kamere.

Ritem filmu poleg nevsiljivih komičnih vložkov in naturalizma narekujejo še izvirne fantazijske sekvence, za katere nismo nikoli zares prepričani, kdaj se začnejo, vedno pa nam je jasno, kdaj se končajo. Z njimi režiserka ustvarja unikatno avtorsko podstat filma. Kreativne fantazijske inserte avtorica uporablja tudi za parodiranje nekaterih zelo prepoznavnih in absurdnih scen iz drugih najstniških filmov, na primer iz filma *Somrak* (2008, Catherine Hardwicke). Vsi ti elementi se spretno povežejo med sabo in današnje vedenje, razmišljanje in doživljanje režiserke prepletejo z iskrenimi spomini na čas odrasčanja.

Pri filmu *Dej mi, no!* je nujno izpostaviti še eno zelo pomembno dejstvo in pomen tega dejstva. Film je ustvarila skoraj izključno ženska ekipa – scenarij, režija, literarna predloga, kinematografija, igralska zasedba, – kar je (vsaj) v (filmskem) svetu še vedno prava in vsekakor omembe vredna redkost, oziroma nekaj, ob čemer se da razpravljati glede pomena pojava za (pop) kulturo nasploh.

Zakaj je torej pomembno, da ženske ustvarjajo (svoje) filme? Zakaj je v svetu – kjer se zdi normalno, da je večinoma vse, kar vidimo, beremo in doživljamo, podrejeno moškemu pogledu – nekaj, kar so ustvarile ženske, in nekaj, kar se z ženskega vidika ukvarja z ženskami in njihovimi specifičnimi problemi, tako zelo pomembno?

Najprej zato, ker ženski napori in boj, da bi oblikovale svoj glas, si pridobile avtoriteto in povedale svojo zgodbo, še zdaleč niso končani. To še posebej velja tudi za filmsko polje, ki v veliki večini primerov ostaja neosvojljiva trdnjava moških. Potem pa še zato, rečeno z besedami Simone de Beauvoir, ker moški, pa če so ženski še tako naklonjeni, nikoli zares dobro ne morejo (s)poznati njene konkretne situacije. Za razjasnitev situacije ženske so najbolj pristojne ženske same, saj neposredneje dojemajo, kaj za človeško bitje pomeni biti ženska.

Možnost ustvarjati lastne zgodbe za ženske pomeni imeti moč začenjanja, poimenovanja in moč spreminjanja obstoječe situacije moške dominacije. Eno izmed sredstev za doseganje tega cilja zagotovo predstavlja tudi ustvarjanje filmov in serij, ki jih (za ženske) ustvarjajo ženske. Filmi, kot so *Dej mi, no!* in, če omenimo zgolj še dva relativno aktualna in bolj izstopajoča primera, komedijo *Dekliščina* (2011, Paul Feig) in televizijsko serijo *Girls* (2012, Lena Dunham), prinašajo pomembne premike v načinu obravnavanja specifično ženskih tematik in kot takšne zagotovo ne generirajo nadaljnjih (moških) stereotipov o ženskah. Lahko rečemo celo, da delujejo kot nek socialni korektiv, saj jim uspeva pomemben korak k detradicionalizaciji spolov. S svojim počtetjem regulirajo in spreminjajo ukoreninjene družbene konstrukcije in s tem tisto, kar (trenutno) znotraj še vedno krepko dvolične družbe velja za naravno in »normalno«.

Ana Šturm

Črno-bela eleganca fotografskega mojstra

Man Ray – Portreti (Man Ray – Portrets)

Narodna portretna galerija,
London,

7. februar – 27. maj 2013

Škotska narodna galerija,

Edinburg,

22. junij – 22. september 2013

Letos mineva sto let od legendarne mednarodne razstave moderne umetnosti – Armory Show v New Yorku – na kateri so bila prvič združena dela Cézanna, Van Gogha in Picassa. Razstava, ki je med umetnostnimi kritiki sprožila nemalo prahu, je bila deležna tudi pozitivnih odzivov, predvsem pa vplivov – dvaindvajsetletni umetnik Emmanuel Radnitzky, najstarejši sin ukrajinskega imigranta, ki je svoja dela podpisoval s psevdonimom Man Ray (1890–1976), je bil nad njo navdušen. Dve leti kasneje je spoznal Duchampa in sklenil prijateljstvo, ki je trajalo celo življenje. V Parizu je postal pomemben član dadaističnega in nadrealističnega gibanja, hkrati pa je pričel eksperimentirati s fotografskim medijem, katerega rezultat so bili številni fotoportreti, ki so na razstavi (trenutno je na ogled v Škotski narodni galeriji v Edinburgu) prvič predstavljeni skupaj.

V londonski Narodni portretni galeriji je bilo mogoče občudovati več kot 150 posnetkov, ki jih je Man Ray posnel med leti 1916 in 1968, s tem pa

je bil zajet obsežen opus fotografske kariere umetnika, ki je portretiral domala vse ikone ameriške in evropske kulturne scene. Mnogi kritiki so se zato čudili, kako to, da je tokratna razstava v Veliki Britaniji šele prva pregledna razstava Man Rayjevih portretov, saj so njihove reprodukcije na razglednicah in posterjih že prav kičasto dostopne domala v vsaki muzejski trgovini.

Morda je največje presenečenje, ki ga zbrani portreti nudijo, občutje, da je umetnik, ne glede na to, koliko je eksperimentiral s tehnikami in kako zelo absurden ali drzen je bil njegov fotografski rezultat, vedno znova ostajal zvest svojim portretirancem. Razstava, ki združuje dela od njegovega pariškega obdobja do obdobja hollywooda in časa, ki ga je preživel v New Yorku in Londonu, priča o izjemni vizualni eleganci, ki jo je umetnik uspel ujeti na portretih sodobnikov. Nekoč je dejal, da »slikarstvo skozi pogled očesa narekuje srce. Fotografijo pa narekuje um. Ampak želja in ljubezen do subjekta je enaka v obeh medijih. Eden ne more nadomestiti drugega ...«

Na kronološko urejenem sprehodu skozi londonsko razstavo je bilo v petih prostorih mogoče videti znana dela, kot je dvojni portret Marchese Casati (1922) s podvojenim parom očes. Fotografija je bila rezultat neposrečene dvojne ekspozicije, ki pa se je za Mana Rayja izkazala za pozitivno izkušnjo, saj mu je z objavo v reviji Vanity Fair prinesla svetovno slavo. Gledalce so pritegnile zlasti fotografije Rayjeve ljubice, igralka, pevke in modela Alice Prin, znane pod umet-



Man Ray, Lee Miller, 1930, Lee Miller arhivi, ©Man Ray Trust

niškim imenom Kiki de Montparnasse, ki je bila v dvajsetih letih avtorjeva kreativna muza. Posebej slavna je njena upodobitev *Le Violon d'Ingres* (1924), kjer gledalcu kaže hrbet, na katerem sta odtisnjeni dve violinski liniji. Kombinacija aluzij na fotografu ljub glasbeni inštrument in poigravanje s tradicijo francoskega portretnega slikarstva priča, da je fotografija posvetilo zgodovini klasičnega portreta.

Dobro poznavanje tradicije in slikarskega znanja je opazno v številnih portretih, med katerimi so na razstavi prevladovale zlasti podobe žensk in spreminjajoči se kanon lepote. V poigravanju s svetlobo je Man Ray podobno kot veliki umetniki pred njim na obrazih upodobljenk uspel prikazati prezenco, ki jih umešča v čas in prostor. Nekaj mirnega, elegantnega je v teh portretih, kar kaže, da je odnos do upodobljenk za kamero uspel prenesti tudi na fotografijo. Dejal je,

da »kamera sama ne ustvari portreta. Da nastane potret, so potrebni kamera, fotograf in portretiranec. In samo slednji vpliva na zanimanje fotografa.« V življenja portretirancev vstopa kot opazovalec, ki skuša ujeti najbolj pristen trenutek upodobljenca kot individuuma. S portretiranci ne ravna, kot da so sredstvo za doseg cilja, niti ne manipulira z njimi. Bolj se zdi, da so upodobljenki na nek način razgaljeni, s tem da ohranjajo tisto, kar jih dela najbolj pristne, neko notranjo esenco lastnega ega.

Razstavljena dela so hkrati testament dobe, ki jo je Man Ray slikal natančno, z vsemi detajli obdobja, ki mu je pripadal. Portreti iz ustvarjalnih let v Parizu, New Yorku, Hollywoodu in Londonu so več kot zgolj dokumentarno gradivo določenega časovnega obdobja; so reprezentativne podobe ljudi, ki jih prikazujejo takšne, kot so se videli sami, v umetniških in kulturnih krogih, v katerih so pustili pečat.

Sprehod skozi razstavo je bil kot sprehod po seznamu »Kdo je kdo preteklega stoletja«. V malem razstavnem prostoru so se pred očmi obiskovalca zvrstili portreti Igorja Stravinskega, Antonina Artauda, Jamesa Joycea, Ernesta Hemingwayja, Jeana Cocteauja in drugih. Virginija Woolf je ujeta v portretu iz leta 1934. Njena roka je delno iztegnjena v element poziranja, ki združuje eleganco in intelekt. V njeni podobi je moč zaznati nekaj krhkega, podobno kot v portretu lady Diane Cooper iz leta 1923, ki je, ogrnjena v volneno ogrinjalo, zasanjana in elegantno lepa. Na portretu Ave Gardner je prepoznati notranjo moč in odločnost; klasično

lepa je, profesionalna, navajena fotografske kamere, a v njeni drži je nekaj odločnega in vzvišenega, s čimer pritegne gledalca, da fiksira pogled nanjo in se čudi privlačnosti lepotice, ki se svoje lepote odkrito zaveda, a hkrati sporoča, da se v njej skriva veliko več kot zgolj lepota.

Podobno portret Picassa iz leta 1933 razkriva umetnika, ki ga odlikuje prodoren pogled temnih oči in velike dlani delovnega človeka. Matisse na fotografiji iz leta 1925 je mož konservativne narave, elegantno oblečen v suknjič iz tvida, z natančno pristrženo bradico in raziskujočim pogledom. Juan Gris sedi z bendžom v roki, ki je referenca na kubistično umetnost. Jean Cocteau je ujet v pogledu skozi okvir slike, James Joyce pa v pogledu navzdol, kot bi skušal preveriti pravkar zapisane besede.

Med ženskimi portreti predstavljajo rdečo nit razstave portreti Američanke Lee Miller, ki je svojo kariero začela kot fotomodel v New Yorku in se znašla na naslovnici revije Vogue. Leta 1929 je odšla v Pariz in v kavarni srečala Mana Rayja, ki mu je domnevno dejala: »Sem Lee Miller in sem tvoja nova študentka.« Postala je njegova ljubica in Man Ray jo je večkrat fotografiral. Rayografija iz leta 1929 je verjetno njen najbolj znan portret, z umetnikom pa je sodelovala tudi pri novih fotografskih tehnikah in eksperimentih s solarizacijo. Med vojno je Lee Miller postala prva angleška fotoreporterka, dokumentirala je bitko pri St. Maloju in osvoboditev taborišča Buchenwald.

Med množico portretov so gledalce najbolj pritegnili tisti, ki so po-

udarjali posamezne dele telesa, včasih, kot na fotografiji *Noire et Blanche* (1926), celo ločene od njega.

Fotografija je portret Kiki de Montparnasse, katere glava nežno počiva na mizi, z roko pa podpira afriško masko iz lesa. Kombinacija bele in črne je eksplozivna mešanica simbolizma črno-belega fotografskega medija, evropske in afriške kulture ter iskanje inspiracije v eksotičnih kulturah črnega kontinenta. Motiv odtujenosti in kombiniranje dveh različnih podob v eno je opazno tudi na umetnikovem avtoportretu iz leta 1930. Umetnik spi pod klasično izklesanim kipom, portret pa deluje, kot da je avtor ujet v sliki Giorgia de Chirica.

Spolna privlačnost in življenje v območju sanjskega sveta sta tematiki, ki zaznamujeta celotno razstavo, ki je sicer zanimiv pregled portretnega opusa Mana Rayja, a mu hkrati dela tudi krivico. Obiskovalec namreč dobi ob ogledu občutek, da je kustos Terence Pepper izbral dela, ki so ustrezala zgolj naslovu *Portreti*, ne da bi želel pokazati na kreativnost in raznolikost umetnika, ki je poleg fotografij ustvarjal tudi slike, skulpture in filme. Na razstavi namreč ni izpostavljen povezanost med mediji, čeprav bi nekatera dela lahko nadgradila predstavljene portrete. Fotografija *Noire et Blanche* je na primer del filma *Emak Bakia* (1927) s Kiki v glavni vlogi. Podobno velja tudi za dadaistični eksperimentalni film *Vrnitev k razlogu* (1923), sestavljen iz fotogramov. Kot da filmi brez naracije, ki jih je odlikovalo raziskovanje novega medija in hitro menjavanje kadrov, ne sodijo na razstavo, ki teži k poudarjanju elegantnega, lepega, skoraj »spoliranega« portretov.

tretnega ustvarjanja umetnika, ki je poznal domala vsa velika imena 20. stoletja.

S takšnim okrnjenim pogledom na opus Mana Rayja razstava tudi potrjuje, da je njegovo ime, vsaj v anglosaškem svetu, še vedno vezano zlasti na fotografije, objavljene v modnih časopisih in kulturnih straneh dnevnega časopisja. Med letoma 1940 in 1951 je namreč umetnik v Los Angelesu tudi sam frustrirajoče ugotavljal, da je v filmski meki prepoznaven zgolj kot fotograf, ne pa tudi kot filmski, kiparski in slikarski umetnik. Čeprav nesporno umetniških kvalitiet, so fotografije z množičnim reproduciranjem samo še utrdile njegov status fotografa in ne vsestranskega umetnika, kar je bil v resnici. V tem pogledu je tokratna razstava razočarala, saj ga je znova predstavila enoplastno in enostransko. Kljub izredno estetski in pregledni postavitvi se je zdelo, da obiskovalec odhaja prazen – veliko stimulacije za oči, a malo dejanske vsebine. Res je, da je bila razstava pripravljena za ogled v portretni galeriji, da je izpostavila portrete in da ni bila usmerjena v retrospektivno predstavitev. Pa vendar, obiskovalcu se je kmalu zazdelo, da je ujet v prostor sanj kulturnih metropol dvajsetega stoletja. Škoda le, da je šlo za umetnika, ki je sam dejal, da »njegov cilj nikoli ni bilo zgolj beleženje sanj, ampak odločitev, da jih uresniči.«

Tanja Tolar

Metapsihološki spisi

Sigmund Freud: Metapsihološki spisi

Studia Humanitatis, Ljubljana
2012 (dopolnjena izdaja)

Na slovenskem humanističnem knjižnem trgu je kar nekaj naslovov ključnih del svetovne humanistike, ki so bila izdana pred desetletji in šele danes prihajajo do novih ponatisov. *Metapsihološki spisi* Sigmunda Freuda so nedvomno eno izmed teh del. Založba Studia Humanitatis je prvi slovenski prevod izdala leta 1987, četrto stoletja kasneje, ko je knjiga dolgo veljala za razprodano, pa bo do svojega izvoda sedaj lahko prišla povsem nova generacija bralcev. Za tiste, ki se s tem prevodom srečujejo prvič, je potrebno poudariti, da gre pri *Metapsiholoških spisih* za zbornik tekstov, ki se ne prekrivajo nujno s tistim, na kar v Freudovi bibliografiji cilja naslovni izraz. Da bi razčistili to dvoumnost, pa je potrebno pogledati v ozadje dogodkov iz Freudove biografije, ki so ob prelomu v 20. stoletje privedli do nastanka teh tekstov.

Freudov postopen vzpon k iznajdbi psihoanalitične teorije in posledično tistega, kar beremo v *Metapsiholoških spisih*, se je začel v obdobju med leti 1886 in 1891. Takrat sta se zgodili predvsem dve ključni stvari. V osebni smislu se je Freud, ki je takrat že bil poročen mož, zelo zblížal s poklicnim kolegom Wilhelmom Fliessom, do katerega kljub njegovim čudaškim teorijam in svoji zavezi znanstvenosti ni nikoli uspel vzpostaviti trezne distance – Freudova pisma celo pričajo, da sta si

bila tako blizu, da se je z njim tikal, s svojo lastno ženo pa vikal. V poklicnem smislu pa obdobje teh petih let zaznamuje čas, ko Freud ni objavljajl praktično ničesar, če odštejemo prevod knjige o sugestiji in hipnotiki. V njegovem umu je naraščalo nezadovoljstvo nad takrat dostopnimi tehnikami za zdravljenje nevrotičnih pacientov in vse skupaj se je na koncu zlilo v njegovo prvo knjigo iz leta 1891, ki jo je namenil afaziji. Prevladujoč vidik afazičnih govornih okvar tistega časa je govoril, da so za te simptome krive poškodbe možganov, Freud pa je v svojem prvem delu sugeriral, da je »bil pomen lokaliziranih fizioloških dejavnikov pri afaziji precenjen in da imamo prav, ko raje razmišljamo o funkcionalnih pogojih jezikovnega aparata.« S tem je Freud, kot je v enem stavku povzel Peter Gay, »začel iskati psihološke vzroke za fiziološke učinke.« Pot do cilja je bila ovinkasta – celo tako, da ga je vodila tudi preko aparata za terapijo z elektrošokom, ki pa se je vendarle izkazala za osamljeno epizodo. V tem času, do leta 1893, se je prvi psihoanalitik že močno zavedal vpliva spolnosti na nevrotična obolenja. Leta 1895 že sledi objava primera Berthe Pappenheim pod psevdonimom Anna O. Srečanje s to pacientko je sicer segalo nazaj v daljnje leto 1880, ko jo je v oskrbi imel njegov prijatelj Josef Breuer, ki je kasneje pristavil, da ta primer predstavlja »izvorno celico celotne psihoanalize.« Freud je tem času okrog leta 1893 začel opažati, kako histerični simptomi s psihoterapevtskim pogovorom kar izginejo: »Ampak redko zgolj z enim recitalom, travme je treba 'predelati'.« Seme je bilo torej zasejano, a pot do tistega, kar beremo v *Metapsiholoških*

spisih je bila še dolga. Vodila je preko prvih dveh knjižnih temeljev Freudove novoustanovljene discipline, preko *Interpretacije sanj* (1899) in *Treh razprav o teoriji seksualnosti* (1905), konec koncev tudi preko sporov, najprej s Fliessom, potem še z Jungom, ter vzporedno z ustanovitvijo prvega psihoanalitskega društva in odhodom Adlerjeve frakcije. Bistveno je torej ugotoviti, da je bil Freud leta 1911, ko se začnejo eseji v *Metapsiholoških spisih*, že uveljavljeno ime, ki je imel moč širiti svoja spoznanja po Evropi in postopoma tudi v ZDA, in se je čutil dovolj samozavestnega, da je s svojo mislijo posegal na druga področja – na zgodovino, antropologijo, religijo. Povsem drugače torej kot ob prvem izidu *Interpretacij sanj*, ki so desetletje prej sprva ganile le malokoga.

Začetni eseji v *Metapsiholoških spisih* so nastajali vzporedno z dvema drugima monografijama in tudi ti dve sta v Freudovem opusu temeljni, čeravno močno različni, kar nam nazorno kaže na razvejanje njegovih interesov in teoretskih aplikacij v tem obdobju. Prva knjiga iz tega časa so *Spisi o psihoanalitični tehniki*, ki z natančno obdelavo in razmislekom psihoanalitične situacije predstavljajo Freudovo znanstveno plat, ozko usmerjeno v afirmacijo psihoanalize kot njegovega temeljnega okvi-



ra. Ti spisi še danes ostajajo eden glavnih stebrov vede, konec koncev tudi preko Lacanovega prvega seminarja, posvečenega refleksiji tega dela. Druga knjiga iz tega obdobja pa je *Totem in tabu*: bistveno bolj kontroverzno delo, ki uteleša povsem nasproten tip pisanja, tisti, v katerem je Freud prvič odločno posegel izven psihoanalize in s tem opravil enega izvirnih grehov svoje vede, ko ji je pokazal pot do njene najbolj vulgarne oblike, v kateri se čuti poklicana interpretirati celotno človeško kulturo in zgodovino in bolj kot ne ignorira princip znanosti, h kateremu je bil Freud, vsaj v idealu, zavezan.

Metapsihološki spisi se začnejo z esejem *Formulacije o dveh načelih psihoanalitičnega dogajanja* (1911), v katerem avtor loči med načelom ugodja in načelom realnosti kot dvema silnicama, ki sta nenehno v dialogu. Esej v enem združi Freudovo takratno preokupacijo med individualnim in družbenim ter predstavlja točko v njegovi misli, ko se začne zavedati, da individuum brez družbenega ne obstaja. To je trenutek, ki je odprl mnoge nove poti ne samo njemu, temveč še toliko bolj kasnejšim strukturalističnim izpeljavam. Ne pozabimo vendarle, da je to bilo obenem tudi leto, ko je Ferdinand de Saussure odpredaval (1906–1911), nato pa še izdal (1916) temeljni kamen strukturalizma, *Eseje iz splošnega jezikoslovja*.

Potem je tu esej o narcizmu iz leta 1914, ki je ob času izida celo za Freuda samega veljal za izdajalskega, saj je pretresel marsikaj tistega, kar je o tej temi razglašal do tedaj. Natančneje: Freud je vedno govoril, da je narcizem zgolj stopnja razvoja posameznika, ki jo mora na neki točki preseči s

preusmerjanjem pozornosti na ljubezen do drugega, saj je drugače narcizem patološki in vir nastanka psihoze. Tukaj pa sedaj trdi – to se je sicer napovedovalo že od leta 1909, v eseju o Leonardu da Viciju, v primeru Shreber in tudi v *Totemu in tabuju* – da v odrasli osebi obstajata tako libido jaza kot tudi objektni libido. Z drugimi besedami, narcizem lahko v večji ali manjši meri obstaja v posamezniku tudi v njegovi odrasli dobi, svet pa je potemtakem pravzaprav poln (psihično povsem zdravih) narcisov. Esej je imel radikalne posledice za vedo zaradi razsežnosti, ki jo uvaja. Namreč, Freud je do tega obdobja trdil, da obstajata dve vrsti gonov: ena namenjena samoohranitvi (ohranitvi vrste), drugi pa spolni zadovoljitvi, kjer je le slednja skupina spolna. Že od leta 1880 nadalje je rad večkrat ponavljal Schillerjev rek, da »ljubezen in lakota vrtita svet.« Z novimi trditvami o narcizmu pa tudi prva skupina gonov postane prežeta s spolnostjo, od koder tudi izhajajo mnoge kasnejše kritike, uperjene proti njemu.

Osebno je bil Freud vedno nezadovoljen z obstoječo teorijo o gonih, zato jo je moral napisati na novo, in je to storil takrat, ko je v Evropi nastopila I. svetovna vojna, ki se je precej zarila v njegov vsakdan. Ne samo, da je uničila normalni tok takratne srednjeevropske visoke kulture, navdahnjene z tehnološkim napredkom časa, temveč je na fronto poslala njegove sorodnike, poklicne kolege in tudi njegove potencialne paciente. Vojna ga je konkretno stala dobršnega dela dohodka, poleg tega pa ukinjala kongrese ter strokovne publikacije. Po njej in posledičnem razkosanju Avstrije, so po-

prej domače dežele postajale tuje, nad čimer je bil Freud močno razočaran. Po vojni je prišlo pomanjkanje, Freud tu in tam ni imel niti nalivnih peres in papirja, na katerega bi lahko pisal. Do konca vojne je njegova družina, kot se je leta 1919 slikovito izrazil v pismu nečaku Samuelu, »izgubila devetnajst dvajsetin vse gotovine, ki smo jo imeli.« Za ponazoritev takratne gospodarske klime: če je bilo pred vojno za dolar mogoče dobiti 5 avstrijskih kron, jih je bilo leta 1922 mogoče dobiti 90.000. Tudi psihoanaliza kot veda je z vojno utrpela hud udarec, ki pa Freudu ni preprečil nadaljnega individualnega razvoja lastnih konceptov. Že na začetku vojne je načrtoval nekaj velikega in ambicioznega – knjigo o metapsihologiji, s čimer je ponovno začel uporabljati izraz, ki ga je prvič omenil v pismu (takrat še prijatelju) Fliessu leta 1896. Metapsihologija bi morala iti, kot je razložil Fliessu, onkraj zavesti, s čimer je implicitno obračunal z metafiziko kot večno prevladujočo filozofsko paradigmo.

Ta knjiga metapsiholoških spisov, napisanih med vojno, leta 1915, tvori osrednji del slovenske knjige *Metapsihološki spisi*, pri čemer je torej treba ločiti med izvirno knjigo in podaljšanim istoimenskim zbornikom, ki obsega eseje od leta 1911 (vključno z opisanimi o narcizmu in »dveh načelih«) pa vse do posthumno izdane esejja *Razcep jaza v obrambnem ravnanju* iz leta 1940. Freud je v tem skupku besedil iz leta 1915 obračunal z nekaterimi temami, ki so ga trle že dolgo in so mu bile tudi najbolj pri srcu: z goni, potlačitvijo, nezavednim in melanholijo. S teorijo gona je dobil tisto, kar je že dolgo iskal, s koncep-

tom nezavednega pa je postavil osrednje jedro psihoanalitičnega sistema, okrog katerega se vrtil praktično vse. Pojem nezavednega sicer še zdaleč ni bil njegov lasten in je bil povsem v duhu 19. stoletja, saj sta pred tem o njem izmed mnogih govorila tudi Schopenhauer in Nietzsche. Vendarle pa je Freud bil tisti, ki ga je seciral s pridihom znanosti, ali pa vsaj psihologije, ter ga postavil za osrednjega krivca človekovih psiholoških konfliktov, nadaljujoč temo konfliktne dvojnosti, o kateri je pisal že 15 let poprej v *Interpretacijah sanj*.

Esej o melanholiji iz leta 1917 je še posebej pomenljiv. Freud je takrat dopolnil 60 let, misel o lastni smrti ga je začela vse bolj okupirati, smrt je bila vseprisotna tudi zaradi novic z vojnih bojišč. Človeška agresija je v njegovi teoriji prevzela osrednji oder, v njegovem pisanju sicer najprej obrnjena proti posamezniku, kasneje pa vse bolj naproti celotnemu človeštvu. Moč človeške agresije je tudi v njegovi teoriji postala večja, kot ji je priznaval do tedaj. Tema smrti se tako nadaljuje tudi naprej v tem zborniku. Kljub temu, da kronološko zaporedje v tej izdaji podaja varljiv pogled, saj to niso vsi eseji, ki jih je Freud pisal, pa je sosledje teksta *Onstran načela ugodja* iz leta 1920 logično. V njem je Freud ob slovitem primeru otroške igre fort-da uvedel pojem gona smrti. Pomenljivo je, da ga je pisal pod močnim vtisom tragedije iz prav tistega leta: takrat namreč umre njegova hčerka Sophie, tragedija, od katere si z ženo nista nikoli opomogla. Kljub temu, da sam ni priznaval povezave in je trdil, da ga je napisal leta 1919, ko je bila hčerka še povsem zdrava, je dejstvo neizpodbitno – koncept »Todestrieb« se je v nje-

govem arzenalu pojavil teden dni po Sophiejini smrti in naznanja njegovo dualistično pojmovanje človeške psihe. Človeški um je za Freuda vse bolj postajal bojno polje. Boj s smrtjo pa je imel zanj tudi osebno konotacijo: leta 1923 je zbolel za rakom ustne votline, ob poslabšanjih zdravstvenega stanja so misli vse pogosteje uhajale na samomor, nato je zaradi operacij izgubil še dobršen del sluha, zaradi česar je moral prestaviti svoj slovit kavč iz ene strani sobe na drugo, da je lahko poslušal z boljšim, levim ušesom.

V zadnjem eseju tega zbornika, v leta 1940 posthumno izdanemu *Razcepu jaza v obrambnem ravnanju*, Freuda ujamemo v povsem drugem obdobju kariere in življenja kot na začetku knjige: če je bil v prvem eseju raziskovalec na vrhuncu svojih moči, je v zadnjem starostnik pred smrtjo, ki svojo misel predaja večnosti in v zapuščino človeštvu. Prav zaradi tega razpona so *Metapsihološki spisi* bolj kot uniformno knjižno delo teoretsko popotovanje, ki sega povprek treh desetletij, prežetih z osebnimi travmami, strmim intelektualnim razvojem in družbenimi turbulencami. Gre za delo, ki močno komunicira z ostalimi vzporednimi deli iz avtorjeve bibliografije, zato ga je legitimno videti bodisi kot izhodišče za nadaljnje branje bodisi kot del celotne slike. Vsekakor pa brez knjig, kot so *Totem in tabu* (1913), *Spisi o psihoanalitični tehniki* (1915), *Das Unheimliche* (1919), *Civilizacija in njena nezadovoljstva* (1930) in *Očrt psihoanalize* (1938) tudi teh dognanj, predstavljenih v *Metapsiholoških spisih*, ne bi bilo.

Matic Majcen

Žrtvovani pilot

Draga Potočnjak: Skrito povelje
Založba Sanje, Ljubljana 2013

Skrito povelje se dotika še vedno prikritega, neraziskanega in tabuiziranega obdobja slovenske polpretekke zgodovine. Poleg odmevne trilogije *V imenu države* avtorjev Mateja Šurca in Blaža Zgaga, tudi omenjeno delo sodi v niz redkih knjig, ki odstirajo in demistificirajo obdobje desetdnevne vojne za Slovenijo. Če se omenjena avtorja v svojem delu dotikata in odkrivata umazano zakulisje odprodaje, preprodaje in prikrievanja orožarskih poslov, katerih osrednji akterji so bili »heroji« osamosvojitvene vojne, so prav ti (anti)junaki tudi protagonisti dela Drage Potočnjak, katere knjiga *Skrito povelje* predstavi neposreden potek prvih dni desetdnevne vojne oziroma razkriva anomalije ter načrtno izkrivljanje takratnih izrednih vojnih razmer.

Osrednji dogodek, ki ga v svojem delu opisuje in analizira Draga Potočnjak, se je pripetil 27. junija 1991, na uradni prvi dan vojne za Slovenijo. Nad ljubljansko Rožno dolino je bil sestreljen prvi helikopter Jugoslovanske armade, gazela SA 341, serijska številka 664. Sestrelitev helikopterja je bil eden od prvih (vsaj medijsko) odmevnih uspehov slovenske vojske. Posnetek goreče gazele je v hipu obkrožil svet. Po zatrjevanju vodilnih naj bi prinesel pomemben psihološko motivacijski preobrat in naklonjenost svetovne javnosti prevesil v korist slovenske vojske. Draga Potočnjak v svojem delu odkriva prikrita ozadja tega do-

godka in razkriva, da javno predstavljen potek sestrelitve izpričuje le del resnice. Ugotavlja, da gre za še eno izmed očitno številnih stranpoti delovanja cveta slovenskih osamosvojiteljev in da je predstavljeni dogodek le zunanja podoba, fasada, Potemkinova vas, zgolj klasični piarovski moment prikrivanja ter zavajanja, ki ima z realnim potekom dogodka le malo skupnih točk.

Avtorica v svojem delu odkriva tisto, kar je bilo in naj bi tudi po dvajsetih in več letih še vedno ostalo prikrito, neizrečeno in zamolčano. Dejstva, ki jih razkriva Draga Potočnjak so namreč sledeča. Kot prvo je sestreljeno gazelo pilotiral slovenski pilot Anton Mrlak. Drugič je bil Anton Mrlak skrivni sodelavec v vrstah JLA, ki je dokazano načrtoval akcijo prebega petih helikopterjev vrste gazela v slovensko vojsko. Za njegov podvig so vedeli in ga odobraval domala vsi najvišji predstavniki novoustanovljene slovenske oblasti, od Jelka Kacina, ki je izkrivljeno vest o sestrelitvi lansiral javnosti in jo načrtno prikri-val tudi v kasnejšem času, do najverjetnejšega naročnika sestrelitve Janeza Janše. Pogojno bi za to abotno dejanje še lahko poiskali kolikor toliko ustrezno opravičilo. Izgovarjali bi se lahko, da so takrat v Sloveniji vladale izredne vojne razmere, da je pilot Mrlak bil očitno kolateralna škoda vojnih dogodkov, da je predstavljal nujno žrtev, ki jo je najverjetneje zahtevala (ne toliko osamosvojitvena kot) medijska vojna, da je goreči helikopter na tv posnetku pač sam po sebi zgovoren dokaz bojne pripravljenosti slovenske vojske proti nekajkrat močnejšemu sovražniku ipd. Morebiti bi lahko opravi-

čili tudi dejstvo, da bi vsak, ki se le malo ukvarja z vojnim letalstvom, moral vedeti, da vojaški helikopter gazela praviloma nikdar ni oborožen, iz česar sledi tudi dejstvo, da tudi sestreljeni helikopter, ki ga je pilotiral Mrlak, ni bil oborožen. Morebiti bi bilo mogoče spregledati tudi podatek, da ob sestrelitvi iz gazele niso padale rakete in druga borbena ropotija, temveč štruce kruha, ki so bile namenjene preskrbi vojske na Vrhniki. Nekoliko težje bi lahko opravičili dejstvo, da je bila gazela sestreljena nad mestom Ljubljana in da je bilo s sestrelitvijo ogroženo civilno prebivalstvo, kar naj bi bilo po pravilih vojnega prava strogo prepovedano. Dobro, helikopter je pač moral pasti, moral je goreti in moralo se ga je na tv posnetku dobro videti. Sprejmimo tudi tezo, da je bil goreči helikopter dober motivacijski moment za slovenske vojake, da vse ostalo ni bilo pomembno. Poraja pa se vprašanje zakaj napako prikrivati, tudi na račun družine Mrlak, še desetletja po končanem spopadu. Odgovor, ki ga ponuja pisanje Drage Potočnjak, je silno preprost. Omenjeni incident v desetdnevnem spopadu ni bil edini. Tovrstnih napačnih odločitev, kot ugotavlja avtorica, je bilo bistveno več.

Problem, ki ga s svojim pisanjem odkriva Draga Potočnjak, pa je



precej globlji kot »zgolj« opisani in očitno številni podobni dogodki. Avtorica namreč odkriva, da povelja v desetdnevni vojni povečini redno niso bila usklajena z ugotovitvami in sklepi Predsedstva republike Slovenije, da jih je na svojo pest zaukazalo vodstvo Republiške koordinacijske skupine, praviloma obrambni in notranji minister, Janša ter Bavčar. In prav o tovrstnem ignoriranju ter igračkanju kavbojev in indijancev priča delo *Skrito povelje*. Draga Potočnjak piše o tem, da sta posebej radikalni in nerazumni vsaj dva povelji, z dne 28. junija in 2. julija, ki naj bi se nanašali na totalni vojaški napad na vojašnice jugoslovanske armade. Morebitne posledice realizacije tovrstne neodgovorne odločitve so tudi dandanes lahko jasne vsakomur. Avtorica pri tem še ugotavlja, da gre očitno zgolj prisebnosti poveljnikov na terenu in njihovem nespoštovanju ukaza zahvala, da se v Sloveniji ni dogodil pravcati vojni masaker. Jastrebi tako na nasprotni kot na slovenski strani so v brutalni, egocentrični želji po vojskovanju, predvsem pa v želji po vojnem dobičkarstvu očitno hoteli prav krvavi spopad.

Draga Potočnjak naredi še korak naprej in se v svojem delu upravičeno sprašuje, ali je in koliko je v vojni za Slovenijo šlo za obrambo in koliko za propagando vojno. Kot ugotavlja avtorica, so načela zavajanja, operiranja z lažmi in polresnicami, principi ustrahovanja, ki so jih takrat vodilni uprizarjali, preizkušali ali inscenirali na nas, prebivalcih Slovenije, dandanes postali že izdelana, sofisticirana, domala standardna metoda politično-gospodarskega manipuliranja državljanov.

Žal je dandanes za poglobljeno analizo takratnega časa morebiti že nekoliko prepozno, saj so zmagovalci poskrbeli za dosledno uničenje številne dokumentacije, ki relevantno priča o poteku dogodkov. Namesto dejanskega poteka bojev se nam po več kot dvajsetih letih še vedno streže z zavajanjem in težnjami po enoznačnemu opevanju in glorifikaciji epopeje desetdnevnega vojskovanja. Draga Potočnjak, Matej Šurca, Blaž Zgaga ter še nekateri drugi avtorji s svojimi stvaritvami ne predstavljajo le primerov z glednega raziskovalnega novinarstva, temveč posegajo na področje, ki ga slovensko zgodovinopisje še vedno ne zmore, ne zna ali pa noče obdelati.

Najverjetneje bi bilo za dobrobit vseh državljanov dobro, da se končno prične sestavljati tudi sestavljenka o realnem poteku vojne za Slovenijo, da se kritično pretrese ključne dogodke takratnega časa, predvsem pa kar se da neobremenjeno spregovori o dosežkih in napakah tega, sicer pomembnega poglavja slovenske zgodovine. Zagotovo bo pri tem početju iz omare padel še kakšen okostnjak – skorajda zagotovo ne le v metafori, temveč peklensko dobesedno in za marsikoga tudi hudičevo boleče.

Robi Šabec

Posameznikova etična odgovornost do sveta

Marko Sosič: *Ki od daleč prihajaš v mojo bližino*
 Študentska založba, Knjižna zbirka Beletrina, Ljubljana 2012

Ki od daleč prihajaš v mojo bližino je tretji roman tržaškega pisatelja Marka Sosiča, ki predstavlja opazen premik v njegovi poetiki, ki se je sicer nakazoval že v zbirki kratke proze *Iz zemlje in sanj*. Pozornost je z otroške perspektive in časov blokovske delitve sveta prenesena na odraslega protagonista in v sodobnost, na katero pa, vsaj v tem romanu, usodno vplivajo krvavi dogodki ob razpadu Jugoslavije. Osnovno vprašanje romana je vprašanje posameznikove etične odgovornosti do sveta: koliko je posameznik, ne glede na težo in domet svoje družbene funkcije, odgovoren do sveta okrog sebe. Ne torej toliko, kolikor se lahko, ampak kolikor se mora odzvati na tragedije, ki se dogajajo drugim.

Dogajanje romana je zgoščeno na pet dni, začenši s 4. aprilom 2006, in postavljeno v Trst, predstavljeno pa je v prvoosebni pripovedi v sedanjem času, tako da bralec ve prav toliko in nič več kot prvoosebni pripovedovalec in da je tudi njegov odnos do drugih, ki sooblikujejo protagonistov svet, močno kontaminiran s protagonistovim stališčem. Protagonist romana je zamejski Slovenec Ivan Slokar, učitelj naravoslovja na liceju, poročen in s trinajstletno hčerko, človek z ugledno

službo in dostojnim življenjem torej, v katerega stvarnost pa nenadoma pričnejo vdirati vsiljive podobe od drugod in ga na koncu pripeljejo k njegovi lastni resnici. »Slišim pesem, ki odzvanja v meni, mehka in svetla, ne razločim besed, iz katerih je stkana.« Podobe so sprva nenavaden spoj sentimentalno rustikalne krajine, v katero vdira kri, nato pa postajajo vedno bolj groteskne in zastrašujoče in nakazujejo grozo, ki se je naložila na sentimente otroštva. In ta groza je pravzaprav krivda ob tem, da ni storil nečesa, kar bi moral storiti, ker ga je etično zavezovalo.

Poudariti je treba, da je to roman z zelo bogato simboliko, ki bi jo bilo v tem kratkem sestavku nemogoče natančno razdelati, omenimo samo nekaj najpomembnejših elementov. Vsiljevanje spominov, ki nazadnje odstrejo protagonistovo resnico, je nakazano s pesmijo, ki jo sliši v sebi, in votlino pod čelom, v kateri se gnetejo misli. Kot nekakšen lajtmotiv deluje jabolko, ki jo dobi od starke, za katero v razvoju romana ni popolnoma jasno, ali se mu ni samo prigledala; časopis s fotografijo mrtvega moža in žene v travi ob prevrnjenem kolesu na naslovnici, na katerem v razvoju romana opazi posebej pomemben datum: 13. april 1993; in fotografije, ki jih najde skrite pod predalom očetove mize in na katerih je razen njega in domačih še nekaj neznanih ljudi. Njihova simbolna vrednost ni samo v funkciji v razvoju fabule, ampak predvsem v povezavi s podobami iz otroštva – npr. dekletom ob jablani – ki se v sedanjosti odstirajo z vodo in travami, ki se razpredata čez

privide. »Kakor da so fotografije nena- doma vlažne, kakor da dišijo po travi, ki raste ob reki na travniku.«

Pomemben pa se zdi vsaj še motiv ob- sesivnega umivanja, ki nakazuje pot- lačeno krivdo.

Spomin na krivdo, ki je razlog osebnostnega razpada, kar se pravza- prav zgodi v tem romanu, se razkrije na koncu, avtor pa pred tem veliko pozornosti nameni socialnim in poli- tičnim vprašanjem. (Temu je name- njen predvsem osrednji del romana, tretji in četrti razdelek od petih, kjer roman najbolj izgublja dinamiko in de- luje nekoliko razvlečeno.) Pri socialni sferi opazimo zlasti protagonistovo močno naklonjenost do obrobnežev. To so predvsem gospod Novak, ki se je osmešil ob obisku šole, ko se pred zborom dijakov in profesorjev ni mo- gel spomniti življenjske izkušnje, ki naj bi jo delil z njimi, in je bil protago- nist eden redkih, ki se mu niso po- smehovali; gospod Horvat, začasni su- plent na šoli, ki pokasira vso hudobi- jo, kar je mladostniki premorejo (neu- gnanosti sodobne mladeži je namenje- nih kar nekaj kritičnih poudarkov v romanu); brezdomec Filip, ki se hrani pri menihih, kamor protagonist nosi hrano (brez dvoma poskus kompenzi- rati nezavedno krivdo) in za katerega v kratkem prizoru pred razpletom tudi ni popolnoma jasno, ali si ga protago- nist morda ni samo namislil; ter prijatelj iz mladosti Oskar, za katerim je iz- kušnja psihiatrične bolnišnice, iz kate- re je izstopil v sicer uborno, a urejeno življenje. Na političnem polu pa je precej pozornosti namenjene polprete- kli zgodovini, zamejstvu in vsiljivemu

krščanstvu (tu je v ospredju italijanska družbena stvarnost), pravzaprav »krist- janom«: pravičnikom brez občutka za bolečine drugih.

Vprašanje ni toliko, kaj protago- nista pri obrobnežih privlači, ampak bolj, kaj ga od drugih, uspešnih, od- vrača. To pa je cena urejenega, uspešnega meščanskega življenja, ideala tipičnega predstavnika zahodne civilizacije, kot lahko razberemo iz po- govora z Oskarjem: »Kako misliš, eni imajo srečo? / ... / Kaj ni sreča, da si znova profesor, da imaš svoje delovno mesto, družino, hčerko, ni vse to tvoja sreča, Ivan?« Tako se tudi njegovi na vse kriplje trudijo obraniti njihovo življenje pred tistim, kar vdira iz prete- klosti; to pa je spomin na to, da nje- gov oče ni dovolil, da bi se sorodniki po mamini strani med vojno v Bosni zatekli k njim, ker da jih ne bodo do- bro gledali, če bomo imeli doma be- gunce. Oče je torej izbral lagodnost meščanskega življenja pred etično od- govornostjo do trpečih, kar je osnova protagonistovih notranjih konfliktov in razlog osebnostnega razpada, kar mo- ramo pred sklepom nekoliko podrob- neje predstaviti.

Oče je podoba zahodne civili- zacije, ki je odvrnila pogled in si je prala vest s političnim mešetarjenjem. Je tipičen (malo)meščan, ne premožen, a dovolj situiran, pravilne- ga ravnanja, ki tudi za vsakdanjo ko- munikacijo uporablja slovar in slovni- co, da je njegov govor brez narečnih kontaminacij, in katerega svet je zre- duciran na njegovo mikro okolje, edi- no veselje pa mu je umetni svet: ma- keta, pokrajina z vlakci. Kar se dogaja

njegovim bosanskim sorodnikom – pravzaprav ne njegovim, ampak ženinim! –, se dogaja v svetu strašnega Drugega in njega v civiliziranem svetu v ničemer ne zadeva. Protagonistovo prvo soočenje z očetom pred trinajstimi leti se konča nasilno, ko očeta skoraj ubije in pristane v psihiatrični bolnišnici, iz katere se vrne s popolno amnezijo in pripravljen, da mu drugi v njihovem majhnem svetu uredijo življenje. In ko se potlačeno prične vračati, se njegova okolica odzove odklonilno, da bi na vsak način obvarovala, kar so tačas zgradili, čeprav na laži. Kot povzame oče: »Enkrat si me že skoraj spravil v grob, nočem umreti zaradi tvoje butaste človečnosti!«

Tokrat pa se osebnostni razpad (razpad položene družbene persone) ne konča v psihiatrični bolnišnici, ampak v fantazmatskem piru s klošarji s cigansko glasbo v ozadju, pri katerem ima ob koncu pomembno vlogo trinajstletna hčerka Biserka. Kot napoved generacij, ki bodo znale ravnati drugače? To bi bilo prej ko ne precej optimistično sklepno sporočilo romana.

Robert Titan Felix

Dr. Antonia Bernard (1942–2010) – ambasadorka slovenstva v Franciji

PREVAJALKA

Častitljiva obletnica Borisa Pahorja je priložnost, da se ob tem spominimo tudi naše rojakinje dr. Antonije Bernard, ki je z odličnimi prevodi Pahorjevih del v francoščino veliko pripomogla k njegovi prepoznavnosti v Franciji.

Leta 1996 je pri pariški založbi Phébus v francoščini izšel prvi del Pahorjeve tako imenovane *Tržaške trilogije* (*Trilogie triestine*) v prevodu Andrée Lück-Gaye. V letu 2001 je Antonija Bernard poskrbela za prevod drugega dela trilogije *Zatemnitev* (*Jours obscurs*), prav tako pri isti založbi. Nato je z daljšim esejem *Boris Pahor ou l'originalité de la littérature slovène de Trieste* v publikaciji *Revue des études slaves* (Pariz, LXXIV/2–3, 2002–2003, str. 547–562) opozorila na pisatelja in obstoj tržaške slovenske književnosti. Založba Phébus je leta 2003 izdala še njen prevod tretjega dela trilogije *V labirintu* (*Dans le labyrinthe*) in nato leta 2008 *Parnik trobi nji* (*L'Appel du navire*). Eno leto prej je založba Le Rocher v Monaku založila njen prevod Pahorjevega romana *Zgodba o reki, kriпти in dvorljivem golobu* (*Le jardin de plantes*).

Ob tem je potrebno omeniti, da je prevajala v francoščino tudi druge slovenske avtorje. Tako sta leta 2009 izšla kar dva njena prevoda: *Katarina, pav in jezuit* (*Katarina, le paon et le jésuite*) Draga Jančarja in *Oddaljena bližina* (*Plus haut et plus intime, essais sur la sagesse et la beauté*) Edvarda Kovača. Že pred tem je napisala tehten predgovor o drami Draga Jančarja *Veliki briljantni valček* in o slovenskem gledališču za knjigo s francoskim prevodom te drame (*La grande valse brillante*), ki sta jo prevedli Andrée Lück-Gaye in Zdenka Štimac, izšla pa je leta 2005 pri založbi L'Espace d'un instant v Parizu.

Vse te prevode je pripravljala poleg svojih službenih in drugih obveznosti. Ob neki priložnosti je omenila, da ji »ostaja prevajanje Pahorjeve knjige *Zatemnitev* drag spomin na dolge poletne in večerne urice«, prevod Jančarjeve knjige pa je menda »sad dolgih noči«.

Za opravljeno delo ji je bil Boris Pahor iskreno hvaležen. V svojem delu *Knjiga o Radi* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 2012) ji je posvetil posebno poglavje, ki ga začinja s stavkom: »*Zapis ob težki izgubi drage Antonije Bernard.*« V njem opisuje njene vrline in opravljeno delo. Med drugim je tudi zapisal, da »*je še posebno pomembna ugotovitev, kako smo z drago profesorico Antonijo izgubili izredno prevajalko in pričevalko kulturne in ustvarjalne ravni slovenskega življa zunaj slovenskih državnih meja.*«

NJENO ŽIVLJENJE IN DELO

Rodila se je 12. maja 1942 v trdni kmečki družini Grobelnikov na Rdečem bregu pri Lovrencu na Pohorju. Ker je domače ime za njeno

domačijo *pri Povhu*, so jo Lovrenčani poznali predvsem kot Povhovo Tončko in ne kot Antonijo Grobelnik. V družini so bili še trije mlajši bratje, po mami pa še polbrat, ki je bil starejši od nje in ga je njen oče posvojil. Na svoje starše, brate, ostale sorodnike in rojstno hišo je bila izjemno navezana. Vse življenje se je vračala tja na počitnice in z velikim veseljem pomagala pri različnih kmečkih opravilih. Zato jo je zelo prizadelo, ko je zbolel najmlajši brat, ki je prevzel domačijo. Več let ga je mučila huda bolezen in ga sčasoma povsem onespobil. Tako kot ostali mu je skušala pomagati na razne načine, a so bila prizadevanja zaman. Njegovo življenje je ugasnilo le kratek čas po njeni smrti.



Zelo rada je hodila v osnovno šolo v Lovrencu na Pohorju in je bila ves čas odlična učenka. Občudovala je učitelje in tudi sama hotela postati učiteljica. A doma so ji namenili poklic kmetice in so jo z denarno pomočjo lovrenške kmetijske zadruge nameravali poslati na srednjo kmetijsko šolo v Maribor. Tončki pa so bile knjige bolj pri srcu kot kmetovanje, zato se je vpisala na klasično gimnazijo in tako izgubila obljubljeni študentski stipendiji. Vseeno je vztrajala. S skromno podporo staršev in inštruiranjem drugih se je prebila do mature, ki jo je leta 1961 opravila z odliko.

Po maturi je želela študirati, a ni dobila študentske stipendije. Zato se je na prigrvarjanje in s pomočjo znanega Lovrenčana, inženirja Hrabra Pernata in njegove žene Rade odločila, da gre še isto leto v Pariz za varuško otrok v neko srbsko družino. Med drugim si je želela tudi izboljšati pičlo znanje svoje gimnazijske francoščine. Obiskovala je tečaje francoščine v znani pariški ustanovi Alliance français in se v kratkem času tako odlično izpopolnila v francoščini, da se je lahko vpisala na znamenito pariško univerzo Sorbono. Študirala je francosko literaturo in ruščino. Tedaj redni obiski predavanj še niso bili obvezni, zato je hodila samo na izpite in po štirih letih diplomirala.

Leta 1971 je z odliko opravila rigorozni državni izpit za profesorico ruščine. Sprva je poučevala primerjalno književnost slovanskih narodov na univerzi v Reimsu in Rouenu, nato pa ruščino in rusko književnost na eminentnem pariškem liceju Henri IV do leta 1994, ko se je zaposlila v ustanovi Inalco (Institut national des langues et civilisations orientales — Državni zavod za vzhodne jezike in kulture). Leta 1996 je postala predstojnica katedre za slovenski jezik in kulturo, v letu 2000 pa predstojnica celotnega Oddelka za srednje- in vzhodnoevropske jezike in kulture na tej ustanovi.

Že med študijem je spoznala svojega bodočega moža Yvesa Bernarda, ki ji je stal ob strani ves čas študija in tudi kasneje. V zakonu sta se jima rodili dve hčerki: Geneviève, po domače Fefka, in Isabelle. Družini se je posvetila z vsem srcem – kljub številnim službenim obveznostim. Ob tem se je morala stalno dodatno strokovno izobraževati, kar je zmogla brez težav zaradi svoje vztrajnosti in nadarjenosti.

Posebej je potrebno omeniti njeno veselje do učenja tujih jezikov, bila je namreč prava poliglotka. V gimnaziji se je dobro naučila angleščine, ob tem še nekaj francoščine in latinščine. Kasneje je doštudirala francoščino in ruščino, mimogrede se je dobro naučila še španščine, nekoliko nemščine in italijanščine. Obvladala je tudi srbohrvaščino in osnove ostalih slovanskih jezikov, s katerimi se je srečevala pri svojem znanstvenem delu. Kot profesorica ruščine je večkrat obiskala različne republike nekdanje Sovjetske zveze in jih na ta način zelo dobro spoznala. Na teh potovanjih se je seznanila z mnogimi ljudmi, s katerimi je obdržala prijateljske stike tudi v času, ko je nastala Ruska federacija.

ZGODOVINA EVROPSKE SLAVISTIKE

Dr. Antonijo Bernard je že zgodaj pritegnila zgodovina evropske slavistike, zlasti slavistika v 19. stoletju, ki je bila ves čas osrednja tema njenih raziskovanj. Marljivo se je predala delu in na osnovi ugotovitev napisala številne prispevke s tega področja, ki so bili objavljeni v različnih znanstvenih revijah. S tem si je pridobila velik ugled med francoskimi slavisti. Izvolili so jo za predsednico francoskega komiteja za slavistiko, postala je tudi podpredsednica pariškega Institute d'études slaves – Inštituta za slovanske študije.

Svoje znanstveno delo je okronala z zajetno doktorsko disertacijo o Jerneju Kopitarju, pomembnem utemeljitelju evropske slavistke, z naslovom *Jernej Kopitar et les debuts de la slavistique européenne – Jernej Kopitar in začetki evropske slavistike*. Napisala jo je pod mentorstvom profesorja Michela Cadota in obsega dve debeli tipkani knjigi, vsega skupaj 790 strani. Doktorat je obranila 24. novembra 1992 na Novi Sorboni (Pariz III). V disertaciji je objektivno predstavila Kopitarjevo delo in navedla obširne podatke o začetkih znanstvene slavistike v svetu. Tako je postala prva Slovenka, ki je v Franciji doktorirala iz slovenistike. Škoda, da doktorat ni bil preveden v slovenščino, saj bi bil prevod pomemben prispevek k naši slovenistiki.

Dolgo časa je bila edina dobra poznavalka slavistike v Franciji. Odigrala je pomembno vlogo pri urejanju različnih publikacij s tega področja in pri organizaciji slavističnih srečanj. Tako je med drugim uredila zbornik predavanj z mednarodnega srečanja slavistov v Parizu 4. in 5. maja 2001, ki je izšel leta 2003 pri založbi pariškega Inštituta za slovanske študije z naslovom *Histoire de la slavistique: le rôle des institutions*. Septembra 2002 je v Parizu ponovno organizirala mednarodno srečanje slavistov s podobnim naslovom *Le rôle des institutions dans la slavistique mondiale*.

Za obsežen zbornik o literarnih ustvarjalcih srednjeevropskih narodov *Europe médiane, Aux sources des identités nationales* je napisala kratke predstavitve in prevedla krajša besedila nekaterih slovenskih avtorjev (Adam Bohorič, Josip Gruden, Matija Zemljčič, Ivan Cankar, Simon Gregorčič, Ivan Tavčar, Anton Martin Slomšek). Izšel je leta 2005 pri ustanovi Inalco.

Od 10. do 16. septembra 2008 je kot predsednica vodila francosko delegacijo odmevnega XIV. mednarodnega kongresa na Ohridu in nato uredila zbornik njihovih prispevkov na kongresu: *Communications de la*

Délégation français, XIVe Congrès International des slavistes, Ohrid, Macédoine, 10-16 septembre 2008. Besedilo je bilo objavljeno isto leto v časopisu *Revue des études slaves* (št. 1-2, letn. LXXIX), ki ga izdaja pariški Institute d'études slaves.

Nemogoče bi bilo navesti naslove vseh njenih strokovnih prispevkov s področja slavistike, ki jih je objavila v francoščini, v slovenščini in celo v ruščini. Izšli so v različnih revijah in zbornikih, največ v Franciji in v Sloveniji.

PRIZADEVANJA ZA PREPOZNAVANJE SLOVENIJE V FRANCJI

Drugo obsežno področje njenih raziskav je bilo posvečeno predvsem slovenski zgodovini in književnosti. Svoje ugotovitve je objavila v številnih strokovnih člankih, sama ali v sodelovanju z drugimi avtorji je poskrbela za publikacije, v katerih je bila predstavljena Slovenija. Na ta način je skušala Francozom čimbolj približati svojo prvotno domovino.

S tem namenom je leta 1996 pri založbi pariškega Institute d'études slaves – Inštituta za slovanske študije izdala svojo knjigo *Petite histoire de la Slovénie (Kratka zgodovina Slovenije)*, ki je pomembna za prepoznavanje Slovenije in Slovencev pri frankofonskih bralcih. V njej je na poljuden način orisala vsa zgodovinska dogajanja od prvih kultur na naših tleh do nastanka samostojne države. V zasebnem pogovoru je priznala, da je knjiga terjala od nje kar precej dela. Napisala jo je zato, da bi tudi Francozi imeli vsaj površen dostop do naše preteklosti. Namenjena je preprostemu bralcu, zato je ne smemo soditi preveč strogo.

V istem času je pripravila še dve poglavji o slovenskem gospodarstvu in o naši kulturi za knjižico z naslovom *La Slovénie (Slovenija)*, pet poglavij pa je prispeval soavtor Georges Castellan, znan pariški zgodovinar. Izšla je leta 1996 v zbirki enciklopedičnih priročnikov *Que sais-je? (Kaj vem?)* pri pariški založbi Presses Universitaires de France. Knjiga je bila prevedena v nizozemščino in japonsščino.

Leta 2005 je pri založbi L'Harmattan izšla pomembna knjiga, ki jo je uredila Antonija Bernard: *La Slovénie et l'Europe, Contributions à la connaissance de la Slovénie actuelle (Slovenija in Evropa/Prispevki k poznavanju sodobne Slovenije)*. Sama je prispevala uvod in poglavje o slovenskem kmetijstvu.

Dr. Antonia Bernard ima tudi veliko zaslug za uveljavljanje slovenskega jezika v Franciji. Že na začetku osemdesetih let je dosegla, da so ga uvrstili med izbirne predmete na državnih maturitetnih izpitih. Po osamosvojitvi Slovenije je v sodelovanju z ljubljansko filozofsko fakulteto ustanovila oddelek za slovenščino na univerzitetni ravni ter do- in podiplomski študij.

Kot sad teh njenih prizadevanj je med drugim nastala zajetna knjiga *Slovenci v železni Loreni (1919-1939) skozi družinske pripovedi, Slovènes en Lorraine du fer (1919-1939) à travers des récits de familles*, ki je izšla leta 2004 pri Založbi ZRC v Ljubljani. Avtorica Marie Pislar Fernandez je hči slovenskih priseljencev v Loreni iz časa med obema vojnoma. Leta 1999 je začela študirati slovenščino na Inalcu in hkrati raziskovati zgodovino slovenskih priseljencev. Pri tem ji je bila mentorica dr. Antonija Bernard.

Pomembno vlogo kot mentorica je odigrala pri doktorski disertaciji iz slovenskega jezika in literature, ki jo je leta 2009 na ustanovi Inalco obranila Pauline Fournier pod naslovom: *Pesmi štirih (chants des quatre): analyse, traduction et recherche d'une définition du recueil de poésie Slovène*.

Izkazala se je tudi pri praktičnem učenju slovenščine v Franciji. Društvo pariških Slovencev se je s hvaležnostjo spominja, ker je dolga leta vsako nedeljo popoldne prostovoljno učila slovenščino otroke slovenskih priseljencev. Njena velika želja, da bi se tudi Francozi učili slovenščine na sodoben način, se je uresničila leta 2007, ko je kot urednica sodelovala pri nastanku prvega multimedijskega priročnika na DVD-ju in v knjižici za učenje slovenščine, *Découvrir et pratiquer le slovène*. Naslednje leto pa je bretonski založnik Yoran Embanner izdal še njen *Žepni slovarček – Dico de poche, slovensko/francoski, français/slovène*, s katerim je skušala Francozom še bolj približati slovenščino.

Po osamosvojitvi naše države je na različne načine sodelovala pri prizadevanjih za vsestransko promocijo Slovenije v Franciji in frankofonskih deželah. Prirejala je literarne večere s slovenskimi literati na obisku v Parizu in številna predavanja po vsej Franciji. Zaradi vseh njenih dejavnosti so ji leta 2000 podelili častni znak svobode Republike Slovenije za prispevek k prepoznavanju Slovenije, njene literature in jezika v Franciji ter za zasluge pri ohranjanju narodne zavesti pri slovenskih izseljencih.

POVHOVA TONČKA

Vse življenje se je v mislih pogosto vračala nazaj na rodno Pohorje, v domači kraj in k lovrenški govoric, ki jo je obvladala, kot da bi ves čas živela med domačini. Zato je zadnja leta začela pisati sestavek o starih lovrenških besedah, ki ga je nasloвила *Slovarček osirotelih besed*. Zaradi bolezni ga ni dokončala. Marsikaj je še hotela dodati, skrbno prebrati in popraviti, a tega ni več zmogla. Slovarček na okoli petnajstih straneh pa je tudi v takem obsegu edinstven, napisan z veliko ljubeznijo do vsega, kar je v mladosti slišala in doživela v domačem kraju. Vsekakor bi si zaslužil objavo v eni od literarnih revij, če ne celo v knjižni obliki.

Zelo se je veselila upokojitve leta 2007. Želela je uživati s svojimi najbližjimi, predvsem z vnukom Paulom ali Pavlekom, kot ga je sama imenovala po slovensko. Še bolj se je nameravala posvetiti prevajanju različnih zvrsti slovenske literature v francoščino. Med drugim je že leta 2001 omenila, da pripravlja prevod knjige Damjana Prelovška *Plečnikova sakralna umetnost*, to pač zato, ker se je nihče ni upal lotiti. Žal prevod ni nikoli izšel. Njene želje in načrte je prekrizala bolezen in prezgodnja smrt 8. oktobra 2010.

Opravljen delo dr. Antonije Bernard, Povhove Tončke, je plod njene velike naravne nadarjenosti in bistrosti ter izjemnega znanja, hkrati pa tudi njene neizčrpne ustvarjalne energije. Resnično si zasluži oznako, ki so jo ob njeni smrti zapisali v različnih medijih: *spiritus agens* razširjanja slovenske besede, književnosti in kulture v Franciji.

Franc Verovnik

Summary

Now that the European Commission has performed an evaluation of the European Capital of Culture Maribor 2012 project, and there has also been a financial audit in the home municipality of the business operations of the public institute which administered the project, the moment of truth – writes *Boris Vezjak* in the *editorial* – has arrived: The ECC in Maribor has left no lasting impact. The project managed to maintain an image of success and prestige up until November 2012; after that the uprising movement in the streets brought down the corrupt city leadership with the mayor at its helm. This also ate away at the integrity of the cultural elite which had collaborated with the mayor. Following the promises of the ECC as the “truth of this city”, the truth turned out to take an opposite turn: instead of cultural surpluses which leading to a new state of mind, the truth was a gaping void. The implosion of culture was already an integral part of the predictions of its explosions, observes Vezjak, and concludes: “The next time merchants of culture pass through our town with dynamite strapped to their bodies, let’s be careful. Culture and dynamite do not go together. And we mustn’t lose even a minute before stopping them.”

Anthropologist *Renata Šribar* interviews psychiatrist and psychoanalyst *Matjaž Lunaček*, whose professional development has been influenced by his dual studies: in addition to psychiatry he studied comparative literature and literary theory. Whereas the Lacanian school strongly established psychoanalytic theory in Slovenia at the threshold of the 1980s, Lunaček is a representative of psychoanalytic practice. Theoretical psychoanalysis is currently linked with Marxism (for example, in the work of Slavoj Žižek); Lunaček adds that every principled psychoanalyst should certainly be an anti-capitalist, since in his view capitalism is legalized psychopathy. The interview also covers the psychoanalytic preschool, gender relations, and the culture of narcissism.

The core of this issue consists of three *articles* devoted to Slovenian literary figures. *Tanja Hladnik* writes about the short prose of the Slovenian expressionist *Slavko Grum* (1901–1949), whose original theory of artistic creation is a synthesis of symbolism, psychoanalysis, spiritualism, and materialism. *Igor Žunkovič* analyzes the motif and theme of infinity in the poetry of *Srečko Kosovel* (1904–1926), Slovenia’s greatest modernist poet. It turns out that infinity is a crucial moment of Kosovel’s constituting of the subject, in which temporality yields the spatial infinity of the universe and cosmic consciousness to eternity. *Jasna Potočnik Topler* compares the works of *Louis Adamic* (1898–1951), the most influential Slovenian author in the USA, and *Norman Mailer*, an American cultural icon. The latter is regarded as the founder of so-called participatory journalism, but documentary prose began earlier, in the 1930s in the works of

Louis Adamic, who considered himself a journalist and litterateur. Moreover, it is shown that Adamic, with his descriptions of the American economic crisis, class wars, multiculturalism and multiethnicism, violence, and immigrant life, is once again painfully relevant today.

In *Reading*, short stories by *Tomo Podstenšek* and *Marko Golja* are published. *Petra Koršič* makes her poetry debut, and there are also translations by *Jurij Hudolin* of several selected poems by the Croatian poet and author *Robert Perišić*.

In *Cultural diagnosis*, film editor *Matic Majcen* contributes “another view” (as we have entitled the section containing reviews of not entirely new films) of *Drive*, a pop film by Danish director Nicolas Winding Refn, describing it as a film which represents a moment of crisis in the history of the seventh art. *Ana Šturm* writes about the nontraditional Norwegian teen comedy *Turn Me On, Dammit! (Få meg på, for faen)*, and *Tanja Tolar* reports on the exhibition of photographic portraits by the well-known avant-garde artist *Man Ray* in London and Edinburgh. *Matic Majcen* comments on the new, expanded edition of Freud’s Papers on Metapsychology in Slovene and in so doing focuses on particular phases of Freud’s development. *Robi Šabec* reviews another documentary work from the series of rare books which unveil and demystify the period of the 10-day war for Slovenia, *Hidden Command (Skrito povelje)* by writer and actress *Draga Potočnjak*. *Robert Titan Felix* writes about the third novel by the Trieste writer *Marko Sosič* *When You Come Close to Me from Far Away (Ki od daleč prihajaš v mojo bližino)*.

Franc Verovnik contributes a memorial article describing the life and professional career of *Antonia Bernard* (1942–2010), a Slavist who headed the Department of Central and Eastern European Languages at the Inalco Institute in Paris. Professor Bernard contributed greatly towards raising the visibility of Slovenia in France; in particular, her translations of Slovenian author *Boris Pahor*, known for his novels about the Holocaust and Fascism, established his name and work in the Francophone space.