

---

## U V O D N I K

---

*Matic Majcen*

**Pred drugo rundo**

3

---

## P O G O V O R

---

*Marjeta Ciglenečki:*

**»Moja inspiracija so bile in so še vedno umetnine, s katerimi se soočam v okolju, kjer živim in delam.«**

7

---

## R A Z P R A V A

---

*Tone Peršak*

**Kultura v obdobju antropocena**

22

*Blaž Gselman*

**Slovensko mladinsko gledališče med meščansko institucijo in materialističnim uprizarjanjem**

34

---

## B R A N J E

---

*Anja Mugerli*

**Stanovanje**

49

*Tomo Podstenšek*

**Superjunaki**

59

*Robert Titan Felix*

**Skušnjave**

67

*Marlen Haushofer*

**Otroci**

75

*Jerneja Ferlež*

**Vonj po gozdu**

80

**Arhitektura bližine**

86

---

## J E Z I K O V N I K O T

---

*Emica Antončič*

**Socialna distanca ali varna razdalja?**

89

---

## K U L T U R N A D I A G N O Z A

---

### — K N J I G E —

*Matic Majcen*

**Kompromitirani kandidat**

93

*Petra Samec Stefančič*

**Mama, nehaj že!**

102

*Alenka Pirman*

**Povesti po resničnih ljudeh**

97

*Andreja Erdlen*

**Strah pred zapustitvijo**

105

*Robert Kuret*

**Strah pred radikalnostjo**

99

*Gaja Kos*

**Dvojezična igralno-darilna knjiga**

110

### — F I L M I —

*Marko Stojiljković*

**V hiši in v glavi Shirley Jackson**

112

*Veronika Zakonjšek*

**Vzajemnost ženskega pogleda**

116



*Matic Majcen*

**Mitološka racionalizacija genocida**

121

---

## S U M M A R Y

---

126

## U V O D N I K

# Pred drugo rundo

*Matic Majcen*

**K**o pišem te vrstice, so minili skoraj natanko štirje meseci, odkar je vlada Republike Slovenije prvič uradno razglasila epidemijo novega koronavirusa in zdaj smo se znašli v sila nenavadnem, precej neprijetnem trenutku, ki marsikoga navdaja z neobičajno mešanico olajšanja in negotovosti. Na eni strani se je prebivalstvo naučilo živeti z grožnjo covid-19 – medsebojna razdalja in maske postajajo samoumevne spremljevalke vsakdanjega življenja, ljudje pa ob tem spet brezskrbno letujejo ob morju. Na družbenih omrežjih kroži šala, ki nazorno kaže, da se od začetka epidemije ni toliko zmanjšala nevarnost virusa, so se pa vsekakor zmanjšale velike oči, ki jih je na začetku povzročil strah pred njim. Po drugi strani pa se je ob obetu drugega vala okužb po nedavno opravljeni anketi družbe Valicon delež zaskrbljenega prebivalstva zaradi trenutnih razmer povečal kar na dve tretjini. Kot so zapisali na spletni strani nacionalne televizije, je „največ zaskrbljenosti na račun skrbi za družino in osebne zdravja“.

Ob takšni razdvojenosti si je kar težko priznati, da smo z manjšimi ali večjimi praskami oddelali zgolj prvo rundo te težke in dolgotrajne bitke. Področje kulture je to obdobje kljub mnogim kontroverznim potezam aktualne vlade prestalo z instantno finančno injekcijo neposredno tistim samozaposlenim delavcem, ki so izpolnjevali pogoje, zaradi česar je to trimesečno obdobje bilo bolj znosno vsaj za tiste najbolj ranljive. A visoka zadolžitev, nedvomno posledica začetne panike in, kot bomo bržkone kmalu videli, politične kratkovidnosti, bi utegnili s sabo prinesiti visoko ceno. Še vedno imamo sila malo projekcij o dolgoročnem poteku dogodkov, v veliki meri zato, ker nihče zares ne ve, kako dolgo bo družba

še delovala v okrnjeni obliki. Vsekakor je jasno, da nas v naslednjih rundah tega dvoboja čaka več udarcev, ne samo drugi, tretji ali katerikoli val okužb, temveč še toliko bolj gospodarska in finančna kriza, ki bosta med nas počasi vstopili šele zdaj, ko je vlada že v precejšnji meri izčrpala možnost razumne zadolžitve znotraj javnega proračuna.

Naj poskušam te temne obete ponazoriti na področju, ki ga zaradi svoje poklicne vpletenosti najbolj poznam. Slovenska kina so v skladu z lajšanjem ukrepov po koncu prvega vala okužb spet odprla vrata. Omejitev na 50 obiskovalcev na projekcijo zanje ni bila prehuda ovira, večina manjših prikazovalcev namreč pri filmih z rednega sporeda tudi sicer redko doseže to številko. A gledalci se, malo zaradi strahu pred okužbo, malo zaradi slabšega finančnega položaja, niso navdušeno odzvali na odprtje. Čeprav so nekatere dvorane opazile zadovoljiv odziv, ki se lahko mestoma celo primerja z nekaterimi številkami pred epidemijo, pa je pri večini preveliko oviro predstavljalo pomanjkanje novih filmov. Filmski festival v Cannesu, kjer vsako leto premierno predstavijo na desetine najpomembnejših avtorskih in art filmov s celotnega sveta, je odpadel. Premiere novih filmov velikih režiserjev, kot so Wes Anderson, Leos Carax, Nanni Moretti in Apichatpong Weerasethakul, ki bi skrbeli za privlačen spored mestnih kin, so se premaknile globoko v leto 2021. Za nameček so največji ameriški studii že drugič predstavili začetek predvajanja nekaterih največjih poletnih hitov, kot so *Top Gun*, *Tenet* ali *Ni čas za smrt*, po zdajšnjih napovedih na konec leta. Ker je programsko opustošeno poletje zdaj postalo dejstvo, so nekatera mestna kina znova začela zapirati svoja vrata, saj je jasno, da brez teh naslovov ne bodo mogla doseči minimalnih rezultatov. Za nameček Cineplexx kot največji multipleks pri nas te sprostitev ukrepov sploh ni izkoristil za novo odprtje, temveč so se že na začetku odločili, da bodo njihova vrata ostala zaprta do jeseni.

Že na prvi pogled je jasno, kako velik finančni udarec je to za nekomercialne kulturne ustanove, ki so se že ob normalnem poteku dogodkov srdito borile za to, da bi lahko normalno obratovale, že takrat v skromnih okvirih. Dejansko smo pred pragom tega, da bomo tudi pri nas začeli prebirati prve novice o trajnem zaprtju katerega izmed kin, kot se to že dogaja v ZDA. Tisto, kar je najbolj zaskrbljujoče, pa je, da trenutna vlada nima nikakršnih načrtov, da bi po omenjenem „injekcijskem“ financiranju samozaposlenih srednjeročno in strukturno pomagala pri nadaljnjem obstoju tovrstnih ustanov. Tu ni prostor, da bi še enkrat več kritizirali ideološke razloge za namensko onemogočanje delovanja kulturnih akterjev. Naj tokrat na ravni čistega dejstva poudarimo, da imamo pred sabo grožnjo, da se bo sesul kulturni sektor, ki je v marsikaterem mestu zaposloval, oživiljal arhitekturno dediščino in nasploh skrbel, da so urbana okolja živela. Ne vemo še, kakšen bo obseg teh posledic, jasno je zgolj to, da se bo to sesutje v takšni ali drugačni meri neizogibno zgodilo.

O tem, kako je koronakriza ob misli na to, kar še prihaja, spremenila način razmišljanja v filmskem svetu, najbolj priča sledeča primerjava. Med letoma 2007 in 2009, ko so še pred bliskovitim vzponom studia Marvel v multipleksih predvajali prva dva filma v franšizi *Transformerjev*, se je še posebej na drugi del v seriji vsul plaz kritik, da gre za skrajno plehek izdelek, ki preizdatno stavi na digitalne učinke, nasploh pa ga krasi nedodelan scenarij, preračunljivo narejen za studijski dobiček. Kritiki so se domala norčevali iz filma, ki

je bil označen kot infantilni spektakel, ki se ne more resno postavljati ob bok ostali komercialni filmski produkciji, kaj šele resnejšim avtorskim filmom iz neodvisne in svetovne produkcije. Dobro desetletje kasneje, v maju leta 2020, je Thierry Fremaux, programski direktor filmskega festivala v Cannesu, ob načrtu, kako bi po odpovedi festivala za silo rešili letošnjo sezono, podal nekoliko presenetljivo, vsekakor pa prelomno izjavo. Ob grožnji, da bodo spletni ponudniki, kot sta Netflix in Amazon, zadali dokončni udarec tradicionalnemu načinu gledanja filmov v kinih, je kot rešitelja v boju za nadaljnji obstoj kinematografov izpostavil prav film *Maščevalci: zaključek*, torej enega tistih filmov, ki smo se jim desetletje poprej odkrito posmehovali (mimogrede, prav o tem filmu pišemo tudi v tokratni *Kulturni diagnozi*). Smo torej v času, ko naenkrat superjunaške filme, še do nedavnega najbolj šundovske spektakle in simbole komercialne hiperprodukcije, najvplivnejše osebnosti v svetovni filmski industriji predstavljajo nič manj kot rešitelje kina, kot tisto veliko, morda celo zadnjo rešilno bilko, ki gledalce še uspeva premakniti z domačih sedežev v kinodvorane. Tudi v svetu filma se je torej vse obrnilo na glavo.

Le kako bi Bob Dylan, ki je leta 1964 svoj album naslovil *Časi se spreminjajo* in je leta 2000 s pesmijo *Časi so se spremenili* objavil popravek te prvotne izjave, le-to nadgradil v letu 2020? Res, njegov novi album se trenutku primerno imenuje *Težke in divje poti*, a težko se je znebiti občutka, da dandanes tudi takšnemu mojstru lirike zmanjka besed, da bi adekvatno ponazoril vse daljnosežne spremembe, ki režejo v našo družbo na mnogih pomembnih področjih, ne zgolj na filmskem.



• foto Andrej Furlan

---

P O G O V O R

---

Marjeta Ciglencečki:

**»Moja inspiracija so  
bile in so še vedno  
umetnine, s katerimi  
se soočam v okolju,  
kjer živim in delam.«**

Pogovarjala se je *Meta Kordiš*

Dr. Marjeta Ciglencečki, umetnostna zgodovinarica, kritičarka, upokojena izredna profesorica in višja znanstvena sodelavka ima bogato znanstveno in pedagoško kariero ter obsežen nabor velikih in manjših muzejskih in kuratorskih razstav. Časovni razpon njenih raziskav sega od srednjega veka do sodobnosti. Ne omejuje se z umetnostno panogo, zvrstjo ali medijem, temveč le geografsko. Osredotočena je na severovzhodno Slovenijo. »Perifernost« je za njo prednost ne ovira.

S svojim angažmajem na različnih področjih stroke je veliko prispevala k razvoju umetnostne zgodovine in njene institucionalizacije v regiji, ki se je utrdila z ustanovitvijo Oddelka za umetnostno zgodovino na Filozofski fakulteti Univerze v Mariboru. Za slednje gredo zasluge predvsem Marjeti Ciglenečki, ki je bila tudi prva predstojnica oddelka. Tudi v pokoju jo radovednost in vedoželjnost ženeta v nova poglobljena raziskovanja in publiciranje. S programskim soustvarjanjem nove Galerije mesta Ptuj pa je prispevala svež veter v mestno in regijsko razstavno ponudbo. Marjeta Ciglenečki je ena redkih v umetnostnozgodovinski stroki, ki je tako vsestranska in široko razgledana. Zato vsak pogovor z njo odpira nove zanimive teme in vprašanja, pa tudi razmislek o pomenu in prispevku humanizma in umetnosti v sodobnih gospodarskih in političnih koordinatah.

**Imate izjemno bogato muzejsko, znanstveno, kritiško in pedagoško kariero. Ste ena redkih v umetnostnozgodovinski stroki, ki je tako vsestranska. Na nek način, če dovolite, ste pripadnica stare šole. Vendar med pogovori pogosto skromno rečete, koliko morate še prebrati in naštudirati ter raziskati. Zdi se, da ste željni znanja, raziskovanja, novih odkritji in to navdušenje ste in še vedno prenašate na študentke in študente, na svoje kolege in kolegice. Težko si je brez vas in vašega dela ter angažmaja predstavljati razvoj umetnostne zgodovine, njene institucionalizacije, pa tudi razstavne dejavnosti na Štajerskem. Zdaj, ko ste v pokoju razbremenjeni administrativnih obveznosti, se zdi, da ste še bolj strokovno angažirani. Kaj vaš žene, kje najdete energijo, kaj vas motivira? Kaj trenutno počnete?**

Najprej hvala za komplimente, ki si jih ne zaslužim; o svojem delu namreč nikoli nisem razmišljala na način vnaprej domišljenega načrta, raje dovoljujem, da me izzovejo razmere. Moja inspiracija so bile in so še vedno umetnine, s katerimi se soočam v okolju, kjer živim in delam. Počaščena sem, če pravite, da sem pripadnica stare šole, saj me pogosto navdušujejo starejše razprave. Naši predhodniki so vedeli veliko, pa niso imeli na voljo obilja informacij, ki nam jih ponujajo sodobne tehnologije. Vedoželjnost je vedno bila poglobitno gonilo vsakršnega raziskovalnega dela. Zelo me razveselijo umetnine, ki še niso nagovorile nikogar od mojih kolegov. Ni nujno, da je takšna umetnina nedostopna, največkrat je spregledana zaradi svoje drugačnosti, ne sodi v uveljavljene okvirje, pa jo mnogi ocenijo kot malo vredno in pri tem nimajo vedno prav.

Trenutno zaključujem besedilo in spremne dokumentarne sezname za monografijo o slikarki Anki Krašna, s katero bomo septembra letos pospremili njeno retrospektivno razstavo v Galeriji mesta Ptuj. Anka ima obsežen in izjemno zanimiv opus. Poleti bi morala zaključiti še nekaj člankov, a me pri tem ovira, ker so zaradi ukrepov v zvezi z epidemijo koronavirusa zaprti arhivi, pa tudi v knjižnicah še ni dovoljeno delati med prosto dostopnimi policami.

**Prihajate iz družine intelektualcev, starša sta bila učitelja, oče pisatelj Ivo Zorman. Da vas je pot peljala v humanistični študij, morda ni nenavadno, pa vendar ste nekoč rekli, da je bila izbira študija umetnostne zgodovine, ki ste ga vpisali leta 1972, malce naključna.**

Res je, moje otroško je zaznamovala literatura. Oče si je samo zame izmišljal pravljice in mi pripovedoval zgodbe. Nekatere so bile potem tudi natisnjene, na primer Nedeljska jutra, Gnezdo sršenov, Račka Puhačka, Lectovo srce. Učitelji v gimnaziji so me nagovarjali k študiju jezikov, oče je pričakoval, da se bom vpisala na primerjalno književnost ali na slavistiko, tik pred vpisom pa sem se odločila za umetnostno zgodovino. Ne zato, ker bi se mi zdelo, da imam za ta študij kakšno predznanje ali talent, pač pa sem presodila, da o umetnosti ne vem kaj dosti, pa bi to dejstvo kazalo korigirati. Nikoli mi ni bilo žal.

**S svojimi raziskavami, razstavami in organizacijskim ter pedagoškim delom ste pustili pomemben pečat na Ptuj in v regiji. Pa vendar je bil prihod na Štajersko v vašo prvo službo kustosinje v Pokrajinskem muzeju Ptuj bolj kot ne naključje. Kakšno je bilo vključevanje v strokovno delo, kolektiv, lokalno skupnost?**

Z možem (poročila sva se kot študenta in sprva živela pri mojih starših) sva iskala možnost samostojnega življenja in jo našla na Ptuj. Mož je prevzel vodenje Ptujskih toplic, sama sem dobila delo v muzeju. Oba so Ptujčani lepo sprejeli in hitro sva našla prijatelje. Nikoli nisem imela občutka, da bi bila tujka v tem lepem mestu. Danes se čudim, ko opažam, kako se mesto zapira. Na pomembnejša mesta se kadruje po načelu, da mora biti kandidat Ptujčan. To me žalosti, Ptuj bo izgubil svoj ustvarjalni naboj, če se bo ta težnja nadaljevala. Pogledi od zunaj vedno vnašajo potrebno svežino.

**Bili ste kustosinja bogatih kulturnozgodovinskih zbirk. V času muzejske službe ste naredili veliko muzejskih razstav pa tudi razstav moderne umet-**

**nosti in sodobne umetniške produkcije lokalnih umetnikov v današnji Mihe-  
ličevi galeriji (obrambni stolp na Dravi). Med vaše najodmevnejše muzejske  
razstave spada *Srečanje z Jutrovim na ptujskem gradu* iz leta 1992, katere je-  
dro so bile slike turkerije, ki ste jo pripravili z avstrijskim kolegom Maximi-  
lianom Grothausom. Ta mednarodna razstava je bila pomembna in odmevna  
tako zaradi časa, v katerem je nastala, kot strokovno zaradi novosti, ki jih je  
prinesla raziskava. Zakaj so turkerije tako zanimive in pomembne? Kako ste  
se lotili razstave ter kakšen je bil njen odmev?**

Drži, da moje muzejsko delo večina najbolj pozna po razstavi *Srečanje z Ju-  
trovim na ptujskem gradu*. Temeljno raziskavo o zbirki turkerij je opravil ko-  
lega Grothaus, ki je na graški univerzi doktoriral na temo turkerij. Sama sem  
slikarski zbirki dodala zunanji okvir, ki je predstavil vlogo rodbin Herber-  
stein in Leslie, katerih člani so bili udeleženi pri nastanku zbirke in ki so jo  
nato hranili vse dolgo obdobje od konca 17. stoletja. Bilo je naključje, da smo  
odprtje razstave, ki smo jo pripravljali dve leti, načrtovali za leto 1992. Sko-  
rajda bi morali odpovedati projekt, saj razmere v komaj rojeni državi Slove-  
niji niso bile naklonjene mednarodnemu sodelovanju. Ko smo postavitev raz-  
stave vendar pripeljali do zaključka, pa se je izkazalo, da je bila pripoved o  
odnosih med različnimi kulturami iz druge polovice 17. stoletja zanimiva tudi  
z vidika aktualnih političnih razmer. Takratni minister za zunanje zadeve dr.  
Dimitrij Rupel se je udeležil otvoritve in potem še nekajkrat pripeljal svoje  
politične goste na ptujski grad. Na otvoritvi je bila tudi turška veleposlanica z  
Dunaja – Turki takrat še niso odprli svoje izpostave v Ljubljani –, ki ni mogla  
verjeti, da je evropsko plemstvo v 17. stoletju s tolikšnim spoštovanjem in ob-  
čudovanjem preučevalo orientalsko kulturo. Vajena je bila negativne podobe,  
ki so si jo o turških osvajalcih izoblikovali Evropejci. Kasnejši turški velepo-  
slanik v Ljubljani Balkan Kizildeli je bil reden obiskovalec na ptujskem gradu  
in to navado je prevzela tudi njegova naslednica. V devetdesetih so v Evrop-  
ski uniji tekli resni pogovori o možnosti, da bi se Turčija priključila uniji, tur-  
ške oblasti pa so temu političnemu približevanju namenile veliko diplomat-  
skih naporov. Po končani razstavi smo portrete turških in evropskih veljakov  
ter lepotic iz harema izobesili v grajski slavnostni dvorani, kjer še vedno  
vzbujajo veliko zanimanja med muzejskimi obiskovalci. Leta 1994 smo ce-  
lotno zbirko predstavili v Železnem na Gradiščanskem, kolegica Polona Vid-  
mar, ki me je nasledila na mestu kustosinje, pa je zbirko leta 2005 popeljala  
na gostovanje v ugledni Muzej Sakipa Sabancija v Istanbulu. Takrat so natis-  
nili nov angleško-slovenski katalog in v razpravah predstavili nova odkritja v  
zvezi z zbirko in fenomenom turkerij nasploh.

**Je pa tematika kulturnega stika in prepleta več kot aktualna danes. Ali bolje rečeno, nikoli ni bila neaktualna. Kaj nas o tem kulturnem prepletu v 17. stoletju, medsebojnem vplivu in občudovanju ali čudenju med orientom in okcidentom lahko nauči umetnostna zgodovina?**

Slikarska zbirka, ki jo hrani ptujski muzej, je le ena od številnih podobnih iz približno istega obdobja. Velja za po številu največjo znano zbirko te vrste (vsega skupaj jo sestavlja 47 slik, ob koncu 18. stoletja pa jih je bilo kar 80, kakor pričajo stari inventarni popisi), njena odlika so slike velikih dimenzij, ki so vizualno privlačne, zlasti pritegnejo pozornost podobe lepotic iz harema. Zbirko moramo razumeti v kontekstu dogajanja v drugi polovici 17. stoletja. Njen nastanek povezujemo z eno odločilnih vojn med osmanskim in habsburškim imperijem, ki se je zaključila leta 1664 pri Monoštru z zmago avstrijske vojske. Sledila so mirovna pogajanja, zaradi česar je leta 1665 Kara Mehmed aga iz Istanbula potoval na Dunaj, grof Valter Leslie, takrat tudi lastnik ptujskega gradu, pa z Dunaja v Istanbul. To je bila ena najbolj razkošnih diplomatskih misij tistega časa, ki je trajala skoraj leto dni, v Lesliejevem spremstvu pa je bilo tudi 30 mladih plemičev. Njihova naloga je bila opazovati tujo kulturo in se ob tem čim več naučiti o političnih in vojaških nasprotnikih. Diplomati so z Orienta prinašali dragocena darila, pisali so podrobna poročila, njihova poslanstva so spremljali slikarji, ki so tuji svet dokumentirali v risbah, po vrnitvi pa so plemiči radi naročili še kakšno likovno delo v spomin na nepozabno potovanje in knjižnice polnili s potopisi. Tudi med največjimi političnimi in vojaškimi nasprotniki je veljalo medsebojno spoštovanje in zanimanje, »čudenje« pa je verjetno najbolj pravi izraz za odziv na dogajanja, ki se niso odvijala zgolj na bojnem polju, pač pa tudi med diplomatskimi pogajanja in ob spoznavanju drugih kultur.

**V svojih besedilih, najsi so znanstvena ali poljudna, vedno umestite umetnine v širši kontekst, včasih tudi z »etnografskimi vložki« in tako približate umetnino bralcu ter jo umestite v tedanji način življenja ali umetnika ali lastnikov oziroma določene skupnosti in s tem v širši kulturni in zgodovinski kontekst. Leta 1997 ste doktorirali iz teme *Oprema gradov na slovenskem Štajerskem od srede 17. do srede 20. stoletja*. Pomen bivanja z umetninami in razumevanje le-tega je pomembno za umetnostnozgodovinsko raziskovanje in interpretacije. Zdi se, da se tega »antropološkega« momenta zgodovinske stroke ne otepajo in postaja počasi komplementaren del raziskav. Kakšni so paradigmatški premiki v umetnostni zgodovini zadnjega pol stoletja?**

V zadnjem obdobju se je tudi v slovenski umetnostni zgodovini povečala potreba, da se umetnine ob interpretiranju umesti v širši kontekst. Že v

sedemdesetih, še bolj pa v osemdesetih letih 20. stoletja se je slovenska umetnostna zgodovina začela odpirati navzven in se zanimati za metodologije, ki dotlej pri nas niso bile v uporabi. Pri tem umetnostna zgodovina ni bila v prvih vrstah, sama sem občudovala zlasti nekatere zgodovinarje, ki so se zgledovali pri francoski strukturalni historiografiji. »Etnografske vložke« pa je najti že v starejših umetnostnozgodovinskih razpravah, tudi tistih iz 19. stoletja. V času mojega študija so še prevladovalle slogovne analize, ki danes praviloma predstavljajo le del raziskav. Za dobro seznanitev z umetnino je potrebno osvetliti tudi okoliščine, v katerih je nastala. Oprema gradov je del teh zgodb. V zgodnjem novem veku so gradove opremljali po skrbno pretehtanih načrtih, slike in kipi so grajske goste seznanjali s pomenom grajskih lastnikov in z veličino njihovih prednikov. Ali so tudi stalni prebivalci tako opremljenih soban uživali v umetniškem vtisu, je bilo drugotnega pomena; izbor umetnikov je seveda odražal njihovo izobrazbo, okus in finančne zmožnosti.

**Leta 1997 ste postali direktorica ptujskega muzeja. Muzej ste v treh letih finančno sanirali in zastavili ste si jasno vizijo. Kaj je po vašem pomen muzeja, predvsem lokalnega muzeja? Kako so se od vaših začetkov pa do danes spremenili muzeji in ali so se morda spremenile prioritete strokovnega dela?**

Ko sem leta 1978 nastopila delo v ptujskem muzeju (najprej sem bila prva muzejska pedagoginja), so bili muzeji prostori tišine. V Sloveniji sta bili dve izjemi: v Narodni galeriji v Ljubljani in v ptujskem muzeju smo imeli nadpovprečno veliko obiskovalcev. Danes so razmere povsem drugačne. Muzeji so prostori druženja, posebnih oblik izobraževanja in (zakaj pa ne?) tudi razvedrila. Muzej bi moral biti neločljiv del lokalne skupnosti, in to ne oziraje se na svoj formalni status. Redni domači obiskovalci so največji zavezniki muzeja, ki si utrjuje svoj prostor v družbi in pri financerjih. V tem smislu se je v zadnjih nekaj desetletjih muzejsko delo zelo spremenilo, čeprav jedro muzejskega poslanstva, ki ga nosijo kustosi, ostaja enako. Na kratko ga lahko opišemo kot strokovno neoporečno skrb za premično kulturno dediščino. Kustos mora znati presoditi, kakšne prioritete narekuje ta fundus in situacija na terenu, mnogo bolj kot v preteklosti pa mora rezultate svojega dela deliti z neposrednim okoljem, ki ga nagovarja z razstavami, razstavnimi katalogi, vodstvi in drugimi oblikami srečevanja z obiskovalci; tudi sodobne tehnologije ponujajo obilo možnosti. Jedro muzejskega dela ostaja premična dediščina in ta obiskovalce tudi najbolj zanima. Nisem edina, ki na razstavah želim opazovati predvsem muzealije. Odbijajo me razstave, na katerih prevladujejo različni efekti in dolgi pojasnilni napisi, predmeti pa so maloštevil-

ni in odrinjeni na rob pozornosti. V sodobnem slovenskem muzealstvu pogrešam več sodelovanja z univerzami in inštituti. Muzejski kustos ne more biti poznavalec za celoten fundus, ki je običajno zelo raznolik, zato bi povezovanje z zunanjimi sodelavci rodilo strokovno bolj kakovostne rezultate. Ne kaže podcenjevati obiskovalcev, ki so večinoma razgledani in na razstavah pričakujejo neoporečne informacije.

**Nekoč ste mi dejali, da je bila ena prvih potez ob nastopu službe v muzeju ta, da ste prosili hišnika, naj pripelje mačko, da se znebite miši v slikarskem depolu. Gre vam tudi zasluga, da ste s svojim angažmajem rešili materialnega propada zbirko tapiserij iz zapuščine družine Leslie, hkrati pa organizacijsko zasnovali prvo restavratorsko delavnico za tekstil v Sloveniji. Za kakšno zbirko gre in kako ste se lotili reševanja umetnin?**

Želela bi si, da bi bila zgodba o mački zgolj anekdota, a je žal resnična, čeprav smo miši uspeli pregnati brez mačke. Kot mlada in povsem neizkušena kustosinja sem se soočila tudi s poškodbami na dragocenih tapiserijah iz 17. stoletja. V ptujskem muzeju jih je deset iz dveh serij, stkanih v Bruslju, na ptujski grad pa so jih prenesli Leslieji iz svoje graške palače, kjer so sredi 18. stoletja takrat nekoliko zastarele tapiserije zamenjali za bolj modne tapete iz rdečega brokata. V Sloveniji hranimo zelo malo tapiserij in nikogar nisem našla, ki bi mi svetoval, kaj storiti. Potem sem dobila naslov zagrebške strokovnjakinje prof. Mire Kovačević Ovčarič, ki si je tapiserije ogledala in predlagala postopke. Razvili smo sodelovanje s takrat še delujočo tekstilno tovarno v Majšperku in z mariborsko katedro za tekstilno tehnologijo na Fakulteti za strojništvo. V tovarni so uredili prostor za restavriranje in nam predlagali tri njihove dobre tkalke, ki jih je prof. Kovačevićeva priučila za delo na starih tkaninah. Dr. Vera Golob z Univerze v Mariboru je napisala recepturo za barvanje svilenih votkov, ki so jih najprej barvali v Mariborski tekstilni tovarni, potem pa v Majšperku, hkrati pa sta dve študentki tekstilne tehnologije preskusili svoje možnosti za izobraževanje na področju restavriranja tekstila. Eva Ilec je nato dobila zaposlitev v muzeju, se specializirala v slovitem švicarskem ateljeju za restavriranje historičnega tekstila Abegg Stiftung in pred nekaj leti tudi pridobila doktorski naziv. Leta 1990 se je restavratorski atelje iz Majšperka lahko preselil v muzejske prostore. Muzejska restavratorska delavnica za tekstil je ugleden del ptujskega muzeja, ki ima redne stike tudi z drugimi tovrstnimi ustanovami po svetu. Ne restavrirajo zgolj tapiserij, pač pa tako rekoč vse zvrsti historičnega tekstila.

**Ali je bilo povezovanje med podjetji, znanostjo in kulturo oziroma umetnostjo v socializmu lažje ali gre morda le za nek nostalgichen pogled nazaj? Na primeru raziskave *Forme vive* v Mariboru ste pokazali, kako je ravno iz gospodarstva prišla pobuda za povezovanje umetniške produkcije, gradbene stroke in urbanizma. S takšnim povezovanjem so udeleženci pridobili nova znanja, izkušnje in tehnološke inovacije. S tedanje perspektive se danes takšno povezovanje, predvsem spodbujeno z EU razvojnimi strategijami in denarjem, zdi odkrivanje tople vode. Učinek ustvarjalnosti pa se meri s kvanti-**



• Foto: Andrej Furlan

## **tativnimi kazalniki. Kakšno je bilo sicer v različnih obdobjih razmerje med naročniki in ustvarjalci?**

Prav nič ne žalujem za starim jugoslovanskim režimom, vendar neoliberalizem ni dobra zamenjava. Diktatura kapitala je kruta, zanemarja delavca, v katerem ne vidi človeka, prav tako ne štejejo niti kulturna dediščina niti sodobna umetnostna ustvarjalnost, da ne govorimo o skrbi za okolje, znanost, javne sisteme in podobno. Forma viva je odličen primer, kaj zmore gospodarstvo v sožitju s kulturo, če je takemu sodelovanju naklonjena družba kot celota in če vodilni v gospodarskih družbah razumejo, da je njihovo poslanstvo tudi splošna skrb za lokalno skupnost. Mariborska gradbena podjetja so v časih svojega največjega razcveta v šestdesetih in sedemdesetih letih čutila potrebo, da oplemenitijo mesto Maribor. Vodilni inženirji so bili vizionarsko prepričani v odličnost betona kot materiala, sodelovanje z umetniki pa so razumeli kot laboratorij, v katerem preskušajo meje svojega znanja. Zapleteni načrti in modeli, ki so jih prinesli kiparji, so sprožili vrsto inovativnih inženirskih postopkov in mariborski gradbeniki so v tem videli izziv, ne oviro. Danes česa takega ni več mogoče realizirati. V prvih osnutkih za program EPK Maribor 2012 je bila predvidena oživitev *Forme vive*, vendar ne v betonu, ker v Sloveniji ni več gradbenega podjetja, ki bi se zmoglo lotiti takšnih izzivov, zato so pisci programa predvideli klesanje v pohorskem tonalitu in pri tem pozabili vprašati kiparje, ali je predlog primeren. Tonalit je namreč zelo trd kamen. Danes smo srečni, da pristojni v Mariboru sicer počasi, a vztrajno obnavljajo 19 betonskih skulptur, ki predstavljajo pomembne urbanistične poudarke v mestu. Spomin na nekdanjo ustvarjalno sprego gospodarstva in umetnosti v Mariboru in tudi na drugih prizoriščih slovenske *Forme vive* tako ne bo uplahnil. Projekti, ki jih financira EU, so današnja stvarnost, ki rešuje položaj kulture, a drži, da je kakovost redkokdaj poglavitno merilo, ustvarjalna energija pa se izgublja v administrativnih postopkih. Zanimivo je meriti razmerja med naročniki in umetniki skozi čas. Ti odnosi so se spreminjali. Večina evropske umetnosti preteklih stoletij temelji na skrbno premišljenih naročilih, vloga naročnikov pa je bila zelo izpostavljena; na preizkušnji je bilo njihovo znanje in razumevanje sočasnih umetnostnih tokov. Bolj premožni so najemali priznane pisce ikonografskih programov, ki so jih predložili umetnikom v realizacijo. Šele v 19. stoletju se je izoblikovala podoba umetnika, ki ustvarja v trpljenju in pomanjkanju in ki ga družba ne razume, velika naročila pa so z ramen propadajočega plemstva prešla na bogate industrialce in na državo. Oblastniki so praviloma dobro vedeli, kako pomembni nosilci simbolnih sporočil so umetnine. V Jugoslaviji so na primer po prelomu s Stalinom leta 1948 svetu želeli pokazati, da je Jugoslavija odprta, moderna država. S štipendijami Moše Pijadeja so umet-

nikom omogočili dostop do velikih umetnostnih središč in podpirali so modernistično arhitekturo, ki še danes uživa velik mednarodni ugled. Spomeniki NOB v Jugoslaviji in s tem tudi v Sloveniji so druga velika zgodba, edinstvena v mednarodnem merilu, česar očitno ne razumemo in ne cenimo. Seveda so bili tudi drugačni pritiski, ena slabših zgodb so na primer slike Gabrijela Stupice, ki niso smele viseti v parlamentu, povsem neodpušljivi greh pa je sistematično uničevanje cerkva na Kočevskem. Danes je lik umetnikov spet drugačen, v mnogih primerih so glasni kritiki družbenih razmer in to je razlog, da jih oblast ne podpira. Tudi ohranjanje kulturne dediščine ne sodi med pomembne naloge sodobne kulturne politike v Sloveniji. Najbrž ni prijetno, če izvrstni spomeniki iz preteklosti nenehno opominjajo na nesposobnost sodobnih naročnikov, ki priče nekdanjega blišča raje žrtvujejo za dobičke s prodajo zemljišč in z vprašljivimi novogradnjami.

**Z novim tisočletjem ste stopili na pot profesorice umetnostne zgodovine na Mariborski univerzi, čeprav ste predavali na Pedagoški fakulteti že od leta 1992. Kako to, da ste se odločili za pedagoški poklic in kaj vam ta pomeni?**

Izhajam iz učiteljske družine in verjetno imam naklonjenost do mladih v genih. Leta 1992 so me povabili, naj predavam zgodovino umetnosti na Oddelku za likovno pedagogiko mariborske Pedagoške fakultete. Osem let sem to počela honorarno, leta 2001 pa sem muzejsko delo v celoti zamenjala za pedagoško na mariborski univerzi. Več let sem bila edina umetnostna zgodovinarica na Univerzi v Mariboru in čutila sem, da to ni dobro. V Mariboru sem zaznavala pomanjkanje raziskovalnih možnosti na področju umetnostne zgodovine; Štajerska ima bogato in premalo preučeno kulturno dediščino in kakovostno sodobno ustvarjalnost, ki je prav tako premalo prepoznavna v širšem prostoru.

**Letos je deseta obletnica Oddelka za umetnostno zgodovino na Mariborski filozofski fakulteti. Brez zadržkov lahko rečem, da ste ena osrednjih pobudnic za ta oddelek in osrednja gonilna sila za njegovo vzpostavitev in delovanje ter seveda prva predstojnica. Zakaj torej še en oddelek umetnostne zgodovine v Sloveniji? Morda tudi ni nezanemarljiva bližina Gradca in tamkajšnjega oddelka za umetnostno zgodovino, kamor so se in se vpisujejo slovenski predvsem štajerski študenti in študentke. V čem se mariborski študijski program razlikuje od ljubljanskega in graškega? Zdaj v desetih letih se verjetno lahko tudi že vidi prispevek oddelka k razvoju stroke pa tudi širše v polju kulturne produkcije?**

Matematika, strojništvo, pravo, tuji jeziki, slovenistika ... se v Sloveniji predavajo na dveh ali več visokošolskih zavodih. Zakaj bi se smela umetnostna zgodovina predavati zgolj na eni fakulteti? Soočenje dveh ali več načinov poučevanja je vedno koristno, navadno temu rečemo zdrava konkurenca. Seveda se študija v Ljubljani, kjer sem se izobraževala tudi sama, in v Mariboru razlikujeta. Ljubljanski oddelek za umetnostno zgodovino je pravkar praznoval častitljivih sto let – lepa in spoštljiva tradicija z mnogimi izjemnimi predavatelji in številnimi študenti, ki so naredili zavidljive kariere. Mariborski študij je mlad in med pisanjem študijskih programov smo se, tako pač mislim, lažje odzvali sodobnim študijskim tendencam in potrebam. Med pomembnejšimi poudarki omenjam, da ne vzpostavljamo metodološke ločnice med preučevanjem starejše in sodobne umetnosti. V produkciji preteklih dob in sedanjega časa je mnogo manj razlik, kot običajno mislimo. Seveda je časovna distanca pri vrednotenju likovnih del v pomoč, po drugi strani pa je dragocen neposreden stik z umetnikom. Prav tako ne ločujemo med tako imenovano »slovensko« in »občo« umetnostjo. Današnje slovenske državne meje so produkt novejšega časa, nekdanje so politične meje, ki so vplivale tudi na umetnost, potekale drugače. In tudi, zakaj bi ustvarjalnost v današnji Sloveniji vrednotili z drugačnimi vatli kot umetnine, ki so nastajale in nastajajo v širokem mednarodnem prostoru? V Mariboru dajemo večji poudarek teoriji in manj stavimo na osvajanje podatkov, nanizanih v kronološko vrsto. Sodobne tehnologije omogočajo hiter dostop do vseh vrst informacij, zato se nam zdi pomembno, da študente usmerjamo v kritično recepcijo velike količine informacij. Tudi študij v Gradcu ima dolgo zgodovino, še daljšo kot Ljubljana, je pa študij v Avstriji, v večini zahodnoevropskih držav in tudi marsikje drugje po svetu, v osnovi drugače zastavljen. Tam so oddelki na fakultetah po avtomatizmu tudi raziskovalni inštituti, zavezani raziskovanju in pedagoškemu delu, kar pomeni, da se rezultati raziskav neposredno prenašajo na mlado generacijo. Tega v Sloveniji (še) nismo dosegli. Mariborski oddelek za umetnostno zgodovino od vsega začetka tesno sodeluje z Umetnostnozgodovinskim inštitutom Franceta Steleta pri ZRC SAZU, povezava med vrhunskim raziskovanjem in pedagoškim procesom je torej vzpostavljena na neformalni ravni. Prepričana sem, da značilnosti mariborskega študija ugodno vplivajo na študente.

**Nekateri kolegi in kolegice, ki se ukvarjajo s starejšo umetnostjo imajo za-  
držke do interpretacije in valorizacije sodobne umetniške produkcije. Pri  
drugih, ki se ukvarjajo s sodobno umetnostjo, pa je včasih moč zaznati šib-  
kost pri umeščanju in interpretaciji sodobnega v širši umetnostnozgodovin-**

**ski lok. Zakaj menite, da je tako? Je res prišlo do tako velikih sprememb v umetniški produkciji? Ali na to nebogljenost vpliva tudi študijski program ali na splošno raven univerzitetnega študija in njegove zahtevnosti oziroma je morda zdaj z novo generacijo umetnostnih zgodovinarj in zgodovinarjev drugače, manj zadrege?**

Menim, da je umetnost ena sama in da bi morali k preučevanju umetnin preteklih dob in sodobnega trenutka pristopati na enak ali vsaj soroden način. Po drugi strani pa je vsaka umetnina ne glede na čas svojega nastanka posebna in zahteva posebno obravnavo. Kolikor lahko opazujem, je ta razdvojenost med staro in novo umetnostjo pri nas bolj izpostavljena kot drugod. Morda je temu krivo, ker je bilo sodobni umetnosti pri študiju umetnostne zgodovine v Sloveniji doslej posvečene manj pozornosti, sama sem kot študentka takšna predavanja zelo pogrešala. Kronološko zastavljena predavanja so se za našo generacijo končala ob izteku renesanse. Edino profesor Nace Šumi nas je pri seminarskih vajah vodil na razstave sodobne umetnosti in v ateljeje umetnikov. V Sloveniji je tudi bolj malo zbiralcev, ki bi postavljali zahtevna merila in ki bi si želeli svetovanja poznavalcev. Ta situacija se v zadnjem obdobju nekoliko izboljšuje, omenila bi med drugim vedno bolj živahne pedagoške programe v galerijah in muzejih, kar ima tudi svoje učinke. In verjamem, da mariborski študentje, ki so se že aktivirali v umetnostnozgodovinskih poklicih, kreativno sodelujejo v izboljševanju situacije. Spodbudni so rezultati študentskega dela pri praktikumu (redne letne razstave v okviru Mladinskega kulturnega centra Maribor v Galeriji Media Nox) in pri projektih, eden zadnjih je bilo sodelovanje z Umetnostno galerijo Maribor, ko so študentje pripravili interpretacije za izbrane umetnine, njihove fotografije s kratko razlago pa so uvrščene na galerijsko spletno stran.

**Časovni razpon vaših raziskav sega od srednjega veka do danes in se ne omejujete na posamezno umetnostno panogo, zvrst ali medij. Večinoma ste zamejeni le geografsko. Lahko bi rekli, da ste zapisani umetnosti severovzhodne Slovenije oziroma Podravske regiji. Leta 2011 ste organizirali znanstveni mednarodni simpozij *Umetnost okrog 1400: globalni in regionalni pogledi* pod okriljem CIHE, mednarodne organizacije umetnostnih zgodovinarjev. Vsebinsko je srečanje poudarilo pomen raziskovanja lokalnega prostora v odnosu do mednarodnega okolja. Torej relacija periferija – center. Lokalnost vas ni nikoli omejevala, temveč je bila morda prej prednost. Kakšen je bil pomen tega simpozija za oddelek, za stroko in kaj je njegovo sporočilo? Torej, zakaj raziskovalno ne smemo zanemariti »periferije«?**

Večinoma menimo, da umetnostne smeri določajo dogodki v umetnostnih središčih, od tam pa novosti v valovih postopoma dosežejo tudi periferijo. Pa

ni vedno tako. Ustvarjalci na periferiji so manj zavezani uveljavljenim trendom in če imajo ustvarjalno moč, se lahko brez zadržkov izražajo po svoje, drugače, kar nemalokrat pripelje do vrhuncev. Tudi naročniška moč, če govorimo o preteklosti, ni bila vedno skoncentrirana na velika središča. Razmerja med središči in periferijo so v zadnjem obdobju pomembno polje raziskav. Simpozij *Umetnost okrog 1400: globalni in regionalni pogledi* smo organizirali s ciljem postaviti mariborsko umetnostno zgodovino na svetovni zemljevid, hkrati pa smo našim gostom iz celega sveta odprli nove poglede na umetnine iztekajočega se srednjega veka, ki so jih presenetile z vrhunsko kakovostjo. Zanje smo organizirali ogled samostana v Žičah, celjske opatijske cerkve, romarske cerkve na Ptujski Gori, rotunde v Selu. O severovzhodni Sloveniji govorimo kot o periferiji, vendar raziskovanje tukajšnje umetnosti zahteva primerjave iz celotnega prostora Srednje Evrope, mnogokrat pa je potrebno zajeti še širše vplivno območje. Ljudje, ki so živeli v teh krajih in kupovali umetniška dela, so bili pogosto dobri poznavalci in zahtevni naročniki. Tudi danes ni nič drugače, naj omenim le en primer: vsesplošno cenjene prekmurske slikarje, ki so opozorili nase v osemdesetih in devetdesetih letih in še vedno sodijo med vodilne slovenske ustvarjalce. Pri obravnavanju umetnostne podobe severovzhodne Slovenije se ne počutim prav nič obrobno in kadar z referati nastopam na mednarodnih srečanjih, moja geografska pozicija ne predstavlja nobene ovire, prav nasprotno.

**Sodelovali ste tudi pri pobudi za ustanovitev umetniške akademije v Mariboru. Ponovno vprašanje, zakaj menite, da jo mesto in regija potrebuje, kako bi se programsko razlikovala od ljubljanske. In zakaj pobuda ni uspela?**

O potrebi po umetniški akademiji v Mariboru imam enako mnenje kot o potrebi po mariborskem študiju umetnostne zgodovine. Severovzhodna Slovenija je bila v preteklosti ustvarjalno močna in tudi današnja likovna produkcija je vredna vse pozornosti. Prvi osnutki za program akademije so predvidevali, da bi študij povezoval likovno, glasbeno in uprizoritveno umetnost in študentom omogočal, da omenjene smeri prepletajo. Bolj ko so se načrti finalizirali, bolj so se programsko ožili in nazadnje pristali pri predlogu za likovno akademijo. Razlogov za neuspeh predloga je veliko; obsežna dokumentacija, ki so jo pripravili kolegi na Oddelku za likovno umetnost Pedagoške fakultete, je obtičala na rektoratu. Niti status evropske prestolnice kulture v letu 2012 ni pomagal, da bi akademijo ustanovili, čeprav je bil to del načrtov za EPK Maribor 2012. Uradno je obveljalo, da ni bilo denarja, slišati pa je bilo tudi standardno vprašanje, kam bomo vendar s toliko umetniki, saj jih je že zdaj preveč. »Utemeljitvi« nista vredni debate.

**Nezanemarljivo je tudi vaše udejstvovanje v polju lokalnih ali državnih kulturnih politik. Aktivni ste pri oživljanju starega mestnega jedra na Ptuj. Pri tem ste tudi javno in strokovno kritični do nestrokovnih posegov na nepremični kulturni dediščini. Zdaj ste zelo aktivni pri delovanju nove mestne galerije ustanovljene 2017. Ali je po vašem obstaja strategija ali vizija razvoja kulture, ali popularno rečeno kulturne in kreativne industrije, torej kako simbolni kapital spremeniti v ekonomski kapital brez prevelikih tveganj za kulturno dediščino in eksistenco kulturnih delavcev in delavk?**

Besedna zveza »kulturne in kreativne industrije« in podobni izrazi mi niso blizu. Preveč me spominjajo na proizvodnjo materialnih dobrin, ki jo pošljemo v stečaj, če izdelek ne navrže dovolj dobička, delavce pa prijavimo na borzo dela. Pa ne bi smelo biti tako. Kulturne dobrine ne bi smele biti podvržene dobičkonosnosti, njihovo vrednost bi morali meriti z drugačnimi vatli. Ko začnejo odločevalci presojati, ali se neka kulturna dejavnost »splaca«, je skorajda že odločeno, da jo bodo ali ukinili ali ji vsaj korenito zmanjšali sredstva. Mesto, kot je Ptuj, bi moralo imeti samostojno delujočo galerijo, ne zaradi tega, ker bi kdo računal na izkupiček iz prodaje vstopnic in katalogov, pač pa, ker si redno galerijsko dejavnosti zaslužijo meščani in obiskovalci mesta in ker to pritiče tudi zelo aktivnim in uspešnim ptujskim umetnikom. Spremljam strukturo obiskovalcev v Galeriji mesta Ptuj in med gosti poleg zveste domače publike opažam veliko ljubiteljev in poznavalcev umetnosti iz vseh slovenskih krajev, pa tudi tuje turiste. Verjetno puščajo nekaj denarja v ptujskih gostiščih in hotelih, morda še kje, galerija pa bi morala delovati na osnovi proračunskih financerjev in sponzorjev. V resnici je po štirih letih delovanja galerije še vedno velik del opravil prostovoljne narave. Nič ni narobe, če smo nekateri pripravljeni delati brez plačila, meni osebno je to v veselje, narobe pa je, če se oblastnim sferam zdi to samo po sebi razumljivo. Ptuj ne sodi med bogata mesta, a je dovolj premožen, da si lahko privošči spodobne kulturne storitve. Skratka, so dejavnosti, kjer je iskanje čistih dobičkov povsem napačno izhodišče. Preračunavanje, kako iz kulture nekaj iztržiti in upati, da bo ob tem kulturna dediščina za silo preživela, vodi v uničenje spomenikov. Še Plečnikovega stadiona v Ljubljani nismo sposobni zaščititi, pa je Plečnik znamka svetovnega formata! Morali bi razmišljati o kulturi kot o vrednoti, ki jo je potrebno meriti glede na kakovost in jo v skladu s takimi merili ohranjati oziroma negovati. Šele tako zavarovana kakovost bo osnova za trajnostno naravnan turizem. Menda nekaj velja, če živimo v življenja vrednem okolju. Ko sem bila še zaposlena v ptujskem muzeju, je bil eden najlepših koščkov dneva, ko sem se zjutraj sprehodila skozi mesto do gradu. Kakšno razkošje pogledov! Tega ni mogoče zapisati v preglednico prihodkov in odhodkov, a zato ni rečeno, da nima svoje vrednosti. Pri načrtoval-

cih pogrešam vizionarstvo in naravnost grozljivo je, da sodobni politiki razmišljajo le v okviru enega mandata. V zamejitvi štirih let ni mogoče načrtovati ohranjanja kulturne dediščine, razvijati kulturnih ustanov in pri umetnikih ustvarjati občutek stabilnosti ter spodbujati njihovo ustvarjalnost.

### **Ali ste imeli oziroma imate med umetnostnimi zgodovinarstvi in zgodovinarji kakšne vzornike?**

Vzornikov je veliko, mnogim starejšim kolegicam in kolegom sem hvaležna in bi se jim morala ob tej priložnosti zahvaliti za marsikaj. Posebej pa bi izpostavila dva. Avguštin Stegenšek (1875–1920) je premalo cenjeni pionir slovenske umetnostne zgodovine. Njegovo ime je sicer navedeno v vseh pregledih zgodovine slovenske umetnostne zgodovine, običajno je predstavljen kot prvi slovenski topograf, čeprav je napisal številne odlične razprave. Kljub temu njegov opus ostaja v senci ljubljanske trojice Cankar-Mole-Stele. Leta 2005 smo v Mariboru organizirali simpozij, s katerim smo poskušali osvetliti njegovo delo, leta 2007 pa je izšla tematska številka revije *Studia Historica Slovenica*, v kateri so objavljeni referati s simpozija. Pri snovanju oddelka za umetnostno zgodovino v Mariboru smo si ga vzeli za vzornika in letos, ko se spominjamo stote obletnice njegove smrti, bodo mariborski študentje pisali seminarske naloge o njem. Drugi je nemški umetnostni zgodovinar Horst Bredekamp (rojen 1947), ki ga sama cenim kot vrednega naslednika slavnega Abyja Warburga. Bredekampov pogled na umetnost vključuje širok družbeni kontekst, umetnino prepozna kot močno politično orodje, njegove razprave pa zaznamuje visoka etika. Leta 2012 sem imela priložnost poslušati njegova razmišljanja na kongresu CIHA v Nürnbergu. Mimogrede je omenil, da bi morali pravico do uživanja umetnosti zapisati med temeljne človekove pravice, mlajšo kolegico iz Indije, ki se je pritoževala, ker za svoje raziskave in potovanja po svetu nima na voljo toliko denarja kot petični ameriški kolegi z Gettyjevimi štipendijami, pa je podučil, da je njeno temeljno poslanstvo raziskovati v lastnem okolju, kjer je veliko izjemnih umetnin. In smo pri enem od vaših vprašanj o odnosu med centri in periferijo, pri čemer ni nujno, da znamo zmeraj opredeliti, kaj je center in kaj periferija.

# Kultura v obdobju antropocena

*Tone Peršak*

Z besedo antropocen so strokovnjaki poimenovali trenutno fazo obstoja planeta Zemlja, za katero je značilno, da dejavniki, ki odločilno vplivajo na stanje planeta v tem obdobju, zlasti na procese v zemeljski skorji, niso več samo naravnega izvora, temveč so to v vse večji meri vplivi človeške dejavnosti.

Z drugimi besedami, na vse to, kar se dogaja z Zemljo in na Zemlji, ne vplivajo več samo naravni pojavi oziroma geološke spremembe, torej ne samo procesi znotraj same Zemlje, premiki njene skorje, dogajanje v sredici, vključno z vulkani in gejzirji, in podnebne spremembe kot posledice sprememb aktivnosti Sonca ali same Zemlje in vseh mogočih drugih vplivov (sil, žarkov in sevanj, »obiskovalcev« oziroma kometov, meteorjev ipd.) iz vesolja, temveč morda celo v večji meri dejavnosti človeštva, zlasti tiste, katerih posledice bo mogoče tudi čez milijone let razbrati iz zapisov v kamnine v zemeljski skorji. Gre tudi za na prvi pogled manj drastične posege človeka v naravo (za intenzivno obdelavo zemlje, krčenje gozdov, melioracije, izsuševanje mokrišč in vodotokov, spreminjanje potekov vodotokov, pozidavo površin, za izkoriščanje in izkopavanje ali črpanje in predelavo ter porabo naravnih bogastev), skratka za vse tisto, za kar med drugim tudi uporabljamo pojem kultura. Na te načine človek sam sebi prilagaja in že več stoletij sam sebi poslabšuje pogoje bivanja na Zemlji. To velja zlasti za, ob grozeči prenaseljenosti planeta, človeku in številnim drugim vrstam najbolj nevarne podnebne spremembe. Tudi če imajo skeptiki, ki trdijo, da so podnebne spremembe neodvisne od človeka in da se pravzaprav nenehoma dogajajo, do neke mere prav, še vedno velja, da imajo prav le do neke mere. Kajti nesporno je, da so neposredna in vsem vidna posledica človekove aktivnosti do nevzdržnosti narasli izpusti toplogrednih plinov, ki vsaj pospešujejo, če že ne povzročajo v celoti, hitro rast učinka tople grede in z vidika Zemlje zelo hitro naraščanje temperature in slabšanje pogojev za obstanek človeštva.

Kar zadeva vprašanje o začetku dobe antropocena in koncu obdobja holocena (od okrog 9.700 let pred našim štetjem), nekateri znanstveniki menijo, da se je antropocen začel že v 18. stoletju, drugi, tako se je opredelila tudi velika večina navzočih geologov na nedavnem kongresu geologov, da se je začel okrog leta 1950, v času največjega števila poskusov z jedrskimi bombami, zaradi katerih bo v prihodnosti, še čez milijone let, v kamninah vidna prisotnost nekaterih radioaktivnih izotopov iz tega obdobja.

Po drugi strani velja poudariti dejstvo, da je človek v antropocenu dokončno postal gospodar sveta oziroma gospodar Zemlje in, to je pravzaprav ključni poudarek, da je postal gospodar v dobrem in v slabem pomenu besede. S tem ne mislimo na svetopisemsko zgodbo o tem, da je bog človeka za kazen, ker je prekršil prepoved uživanja sadežev z drevesa spoznanja, izgnal iz raja in ga poslal na Zemljo, kjer bo v potu svojega obraza nabiral in prideloval hrano zase, in ga na ta način hkrati, kot edino bitje, ki je jedlo z drevesa spoznanja in ki ga odlikuje zavest in tako tudi zavest o zapisanosti smrti, izgnal iz raja. Če že, bi lahko pomislili na to, da naj bi bog človeka še pred tem postavil za gospodarja vseh drugih živih bitij, živali in rastlin: »gospodujta ribam v morju in pticam na nebu ter vsem živalim, ki se gibljejo po zemlji! ... Glejta, dajem vama vse zelenje s semenom, ki raste po vsej zemlji, in vse sadno drevje, katerega sadje nosi seme. Naj vama bo v hrano.« (*Sveto pismo stare zaveze, Prva Mojzesova knjiga (Geneza)*). Skratka, človek, ki ga lahko mislimo kot človeka zahodne civilizacije v najširšem pomenu besede, se že od začetkov te civilizacije čuti in razume kot postavljenega nad vse druge oblike življenja oziroma kot njihov gospodar in se tako počuti in razume še danes, ne glede na to, ali je pripadnik krščanske ali ju-

dovske vere ali ne. Toda skupaj s tem naj bi bog človeku namenil tudi tegobno pezo zavedanja o lastni nezadostnosti glede na boga, ki naj bi ga bil ustvaril po lastni podobi. Gre za zavest o zapisanosti smrti in za posledice tega občutja globoke prizadetosti zaradi svoje manjvrednosti, zaradi katerega človek vse življenje išče možnosti, slepila ali iluzije, kako preseči ali vsaj pozabiti to svojo prizadetost in nezadostnost, npr.: igro (in kulturo/umetnost), ljubezen, delo, moč ali oblast, kot je leta 1979 zapisal Eugen Fink (v knjigi *Grundphänomene des Menschlichen Daseins*).

A v antropocenu gre za to, da človek v bistvu vse bolj zamenjuje ali nadomešča boga kot, za verujoče, dejansko bivajočega stvarnika vsega obstoječega in absolutnega gospodarja in sodnika, kot princip ali počelo, ki omogoča, da vse, kar je, je, in tudi boga kot pojem absolutnega in večnega življenja, četudi ne kot dejansko bivajočega, za neverujoče. Postal je absolutni gospodar sveta oziroma Zemlje in ne samo Zemlje, saj se že polašča tudi Lune in resno računa na to, da bi se lahko polastil tudi Marsa, prej ko slej začel izkoriščati naravna bogastva na Luni in Marsu ter se morda v prihodnosti celo preselil nanj. Človek na Zemlji po svoji volji uravnava pogoje življenja zase in prilagaja Zemljo svojim potrebam; največkrat na račun vsaj nekaterih, če že ne vseh drugih bitij. Celotno vrsto živalskih vrst je že iztrebil, ogroža tudi obstanek velikega števila rastlinskih vrst, ker prilagaja pogoje bivanja izključno sebi, svojim željam in potrebam in nemalokrat predvsem svojemu pohlepu.

V teh razmerah človek vse manj potrebuje boga, saj vse bolj domneva, da je dosegljiva celo nesmrtnost ali vsaj postopno bližanje nesmrtnosti, kar dojemamo kot prednost, ki je do antropocena za človeka veljala kot absolutno nedosegljiva. V tem obdobju pa je človek že uspel ustvariti novo obliko življenja, podvojiti (klonirati) živo bitje, morda tudi že človeka, in vse bolj se zdi, da je blizu dan, ko bo sposoben obuditi v življenje tudi že davno izumrle vrste. Seveda se človek danes, bolj kot kadarkoli v zgodovini, zaveda, da lahko uniči Zemljo oziroma jo poškoduje do te mere, da na njej življenje ne bo več mogoče, še zlasti ne zanj, človeka in tudi za vrsto drugih živalskih in rastlinskih vrst. Vendar se zanaša na svoje sposobnosti, da bo prej ko slej sposoben zaustaviti proces propadanja Zemlje kot človeku prijaznega habitata; s pomočjo fuzije ali kakorkoli drugače nadomestiti druge vire energije, ustvariti zadostne količine sintetične hrane ipd. Skratka, človek prevzema ali že je celo prevzel mesto in dosegel številne zmožnosti boga in se zdi blizu temu, da posvoji moč, kakršno je prej pripisoval samo bogu. Ustvarja oziroma zdaj že predvsem izboljšuje novo obliko inteligence, ki naj bi mu služila in zadovoljevala njegovo voljo do moči in željo po udobju, čeprav tudi v tem primeru obstaja realna možnost, da se mu načrt hkrati posreči in sfiži, in da bo njegova kreacija celo ogrozila njega samega. Vsaj nekateri menijo, da je ta ogroženost povsem stvarna, in da že prihaja obdobje tehototalitarizma.

Ob teh dosežkih in pričakovanjih se soočamo z vrsto vprašanj o doslej samoumevnih dejstvih in prepričanjih. Tako tudi z vprašanjem kulture ali vseh vrst umetnosti. Pri tem lahko človeku, ki se o tem sprašuje, najprej pride na misel vprašanje, ali morda obdobje antropocena kot stanje sveta lahko razumemo kot stanje, ki ga napoveduje Hegel v svojih *Predavanjih o estetiki* (1832), ko naj bi bil presežen dualizem oziroma razdeljenost sveta

na absolutnega duha in snov oziroma stvarnost in ki naj bi prineslo konec umetnosti, ker preprosto ne bo več potrebna kot pot in način približevanja absolutnemu duhu, četudi bi umetniki še vedno (lahko) ustvarjali in drugi ljudje gledali slike in kipe, brali knjige in poslušali glasbo, vendar umetnost ne bi več imela nekdanje ključne vloge? A to vprašanje lahko damo v oklepaj, kajti lahko sklepamo, da si Hegel idealnega stanja zlitosti absolutnega duha in stvarnosti gotovo ni predstavljal tako, kot smo opisali stanje antropocena ali kot bi opisali stanje tehnotalitarizma. A vprašanje kulture oziroma umetnosti v obdobju antropocena vseeno ostaja odprto, kajti če razumemo umetnost kot način in polje iskanja odgovorov ob človekovem soočanju z breznom neznanega in skrivnostnega v svetu zunaj posameznega človeka in v njem samem in v človeku kot predstavniku človeške vrste oziroma v vrsti kot celoti in tako tudi "kot stranski produkt religije", kot opozarja slovenski etnolog in antropolog Zmagor Šmitek in se pri tem sklicuje na Émila Durkheima, je glede na navedene ugotovitve vprašanje kulture/umetnosti tem bolj pereče. Vprašanje razmerja med religijo (religijami) in kulturo je seveda zelo kompleksno, kajti že v okviru procesa cepitve mita na različne dejavnosti oziroma oblike ali načine človekovih razmerij s svetom oziroma stvarnostjo (na religijo, umetnost, filozofijo, znanost, izobraževanje, politiko, gospodarstvo ...) je kultura v večini primerov postala tekunica religij/e, ne glede na to, da si jo je religija vedno znova skušala podrediti, ji določiti naloge in pomen ter postaviti meje; tudi v Sloveniji še konec 19. in v začetku delu 20. stoletja. V določenih zgodovinskih obdobjih in znotraj nekaterih civilizacij si jo je tudi v veliki meri podredila; tako tudi v Evropi v srednjem veku.

Antropocen pa nam zastavlja še vrsto drugih tehničnih vprašanj, pomembnih tudi z vidika tega razmisleka, ker gre za pojave oziroma procese, ki neposredno ali vsaj posredno vplivajo na položaj kulture v času antropocena. Eno teh vprašanj zadeva neke vrste past ali vsaj paradoksalni položaj, v katerem se je znašel človek v obdobju antropocena, ker je postal in še vse bolj postaja eksistenčno odvisen od novih tehnologij, ki naj bi odgovarjale na številne njegove potrebe, in celo zasvojen z njimi. Paradoks tega položaja je zlasti v tem, da te nove tehnologije, ki izklicujejo vedno nove, doslej neznane, tudi namišljene, človekove potrebe, veliko bolj kot dejanske človekove potrebe obvladujejo in usmerjajo (smeri razvoja tehnologij, njihovo nebrzdano razraščanje in iztiskanje ter nadomeščanje človeka na vse več področjih njegovega delovanja in življenja) bolj ali manj nevidni ali vsaj slabo vidni centri finančne moči (kapitala). Ti centri skladno z neoliberalno ideologijo vse bolj (vsaj po mnenju politike, ki jim služi, upravičeno) s pomočjo novih tehnologij vedno bolj obvladujejo svet in tako tudi človeka. Sveta v času antropocena torej ne obvladuje Heglov absolutni duh in ne Platonova ideja, temveč kapital, ki obvladuje in spodbuja razvoj novih tehnologij. To v veliki meri potrjuje tudi po drugi svetovni vojni verjetno najhujša preizkušnja človeštva in zlasti nacionalnih politik ob pandemiji t. i. koronavirusa covid-19. Seveda je bilo med epidemijo slišati tudi veliko besed o reševanju in varovanju človeških življenj, o sredstvih, ki so jih države namenile za zavarovanje delovnih mest, a ni in ni se bilo mogoče otresti vtisa, da gre predvsem za strah pred novo recesijo in pred ugašanjem in propadanjem podjetij in podjetnikov; v bistvu za strah pred izpadom dobičkov oziroma

pred izgubami in zaskrbljenost, kako zagotoviti, da si bo po koncu pandemije gospodarstvo znova in čim prej opomoglo, da bodo začeli spet delovati kapitalski trgi, da delničarji (lastniki kapitala) ne bodo izgubili preveč vložnega denarja, da bodo čim prej spet oživele trgovske poti, zacvetela trgovina in z njo vred globalizacija in neoliberalna ideologija ter skladno z vsem tem kult rasti BDP. Po drugi strani pa je pandemija, ki je bila v veliki meri posledica koncepta globalizacije (mobilnost vseh in vsega in soodvisnost vseh od vseh in vsega, taktične selitve proizvodenj celo najbolj osnovnih potrebščin, tudi zdravstvenih pripomočkov in zdravil ter zaščitne opreme v oddaljena in cenejša okolja zaradi večjih dobičkov ipd.), dejansko pokazala, kako zelo smo prav zaradi globalizacije in neoliberalne ideologije ter oblasti kapitala ranljivi in izpostavljeni po eni strani najbolj banalnemu tveganju, da lahko umremo, ker ni mogoče pravočasno zagotoviti najbolj osnovne zaščitne opreme itd. Skratka covid-19 nas je opozoril, da vendarle (še) nismo absolutni gospodarji sveta, in da še vedno obstaja tudi »neznano«, ki nas ogroža in ogroža tudi naše gospostvo, in da nas to »neznano« v kakršnikoli obliki lahko tako rekoč kadarkoli povsem nenapovedano spodnese. Prav v slogu starega ljudskega rekla, ki ga je rad navajal tudi že skoraj pozabljeni pisatelj Ivan Pregelj: »Ena ur'ca je skrita, mor'bit' lih nocoj.«

A ne glede na vse to, še vedno velja, da človek vsak dan pušča ali vsaj pogloblja svoj odtis celo v najbolj nedostopnih kottičkih in breznihih ter v najtrših kamninah na Zemlji in tudi že v vesolju, in da bo ta odtis trajno zaznamoval planet, kar pomeni, da je poimenovanje obdobja, v katerem živimo, povsem upravičeno. To dejstvo ostaja in bo obstalo tudi v primeru, če bi se res zgodilo, da bi človeštvo ravno v antropocenu izumrlo, uničilo samo sebe ali se morda res celo odselilo.

Človek antropocena se zdi vse bolj, če že ne skoraj docela odtujen naravi. Na to odtujenost posredno opozarjajo, med številnimi drugimi pokazatelji, tudi spremembe razumevanja ljubezni skozi zgodovino človeštva vse do današnjih dni, ko se zdi, da ljubezen znova dojemamo drugače kot še pred kratkim, pri čemer se je treba spomniti, da je ljubezen vedno bila in v mnogih primerih še je ena ključnih tem in, kot o tem piše tudi filozof Dean Komel, ključni vzgib kulture/umetnosti in ustvarjanja na tem področju. Kako in zakaj? Če se spomnimo trditve Zmaga Šmitka o izvorni povezanosti kulture/umetnosti z religijo, nas ta po eni strani tako rekoč vodi do Komelove navedbe (po Platonu), da Eros kot »vzdraženost človeškosti« človeka »vzdržuje zvezo med bogovi in ljudmi« (*»Medpotja filozofije in kulture«*), pri čemer gre za človekovo prizadevanje po preseganju razcepljenosti, necelovitosti oziroma nezadostnosti in začutenju celote. V stanju »vzdraženosti«, ki izhaja iz človekove zavesti o nezadostnosti, necelovitosti in hkrati razcepljenosti na naravno v sebi in po drugi strani na občutje božanskosti, ker je kot gospodar postavljen nad vse drugo, kar je samo naravno, se človek sooča z aletheio (resnico/prisotnostjo zavedanja, da je), kar mu omogoča poiesis kot proces, kajti umetnost je vedno proces tako za ustvarjalca kot za uporabnika ob uživanju umetniškega dela.

Če je ljubezen najprej temeljila v nagonu po ohranitvi vrste in skladno s tem kot izbira partnerja za spočetje in sodelovanje pri varstvu in vzgoji potomcev v nagonskem prepoznavanju biološko/genetsko najustreznejšega partnerja ali partnerke, se je že v času prvih

civilizacij to začelo spreminjati. Pomemben dejavnik pri izbiri partnerja je postal njegov ali njen socialni položaj oziroma družbeni sloj, iz katerega naj bi prihodnji partner izhajal. Hkrati pa so se, kot pričajo že prvi zapisi, ki jih uvrščamo na področje poezije, in tudi že prvi deli *Svetega pisma Stare zaveze*, pojavile prve širše uveljavljene predstave o ženski in moški lepoti kot pomembnem dejavniku in vzgibu za ljubezen, ki jo pooseblja Eros. Po drugi strani se je pojavil, ravno v času grške antike tudi drugi tip ljubezni, ki ni bil več povezan z nagonom po ohranjanju vrste. Šlo je za odnos do lepote mlajših pripadnikov istega spola in željo po mentorskem odnosu do njih, pri čemer naj bi bil v ospredju odnos na duhovni ravni in ne nujno in vedno tudi ljubezenski odnos na ravni spolnosti. V času srednjega veka se, zlasti potem, ko se razmere, npr. v Evropi po razpadu rimskega cesarstva in dokončnem propadu zahodnega dela cesarstva oziroma po najburnejšem obdobju selitev ljudstev, nekoliko umirijo, tudi uveljavlja več tipov ljubezni, pri čemer je za ljubezen v okviru zakona, kolikor obstaja, kar zadeva večinski del prebivalstva, odločilnega pomena skrb za potomstvo in zagotavljanje možnosti za preživetje širše, praviloma trigeneracijske družine. Ta ljubezen je bila prej ko ne tudi bolj kot od genetske skladnosti zakonskih partnerjev in morebitne zaljubljenosti odvisna od skladnosti značajev in različnih drugih okoliščin (pripadnost istemu sloju, življenje v istem okolju itd.). Enako velja tudi za morebitno ljubezen v plemiških družinah in še zlasti dinastijah, kjer je do porok najpogostejše med partnerji, ki se pred tem pogosto niso poznali, prihajalo iz predvsem političnih in ekonomskih razlogov, čeprav je po drugi strani ta sloj vseeno že poznal in tudi prakticiral neke vrste romantično ljubezen, o čemer pričata mitska zgodba o Tristanu in Izoldi pa tudi nam znana zgodba o Frideriku Celjskem in Veroniki Deseniški, medtem ko se zgodba o ljubezni med filozofom in teologom Abelardom in Heloizo odvija na neki drugi socialni ravni, čeprav vsaj do neke mere priča o ljubezni podobne vrste. Drug tip predstavlja t. i. viteška ljubezen, ki ima prej značaj družabne konvencije in igre kot ljubezni, kot druga skrajnost pa gotovo še bolj razširjen tip ljubezni, ki jo poznamo iz zbornika *Carmina Burana* in Villonove poezije.

S humanizmom in renesanso, ko se v vrhovih evropske družbe zakonske zveze še vedno sklepajo predvsem na podlagi političnih ali ekonomskih koristi, ki naj jih poroka prinese, sta izrazito v ospredju tako rekoč enakopravno zastopana dva tipa ljubezni. Po eni strani idealizirana in navdihujoča ljubezen, o kakršni pesnijo Dante in Petrarca, v dramatični deloma Shakespeare in še mnogi manj pomembni avtorji. Po drugi strani pa se še bolj uveljavi tip radožive frivolne ljubezni, še posebej v komediji, zlasti v predstavah *comédie dell'arte* kot tudi v pisanih komedijah oziroma »umetniškem«<sup>1</sup> gledališču (B. D. da Bibbiena, Shakespeare idr.). Seveda je zlasti pri Shakespearu tipologija ljubezni še veliko širša, saj v vsaki tragediji ali historiji posebej vzpostavi v zvezi s temo ljubezni poseben vidik (Macbeth, Hamlet, Richard III., Romeo in Julija, Julij Cezar, Beneški Trgovci itd.). Klasicizem izpostavi zlasti vidik žrtvujoče se ljubezni; s predromantiko pa se že začne uveljavljati tip romantične ljubezni, ki prevladuje tako rekoč vse do izteka 20. stoletja, čeprav ga pred malo več kot petdesetimi leti resno načne že seksualna revolucija. A čeprav smo tu nanizali samo nekaj variacij na temo ožje razumljene ljubezni, ki temelji predvsem

na erotični privlačnosti partnerjev različnih spolov, je treba poudariti, da je pojem ljubezen pomensko gotovo eden najbolj vseobsežnih pojmov in da vključuje in pokriva še veliko drugih razumevanj ljubezni. In prav kot tak je ta pojem kot pojem in kot skoraj brezmejno polje pomenov ključen po eni strani tako z vidika umetnosti kot z vidika družbe. Če verjamemo, da je kultura že sama po sebi izrazito družbotvorna dejavnost in družbeni podsystem kulture izrazito družbotvorni podsistem, je hkrati res, da je tudi ljubezen izrazito družbotvorna in to nikakor ne samo zaradi že zlizane fraze, ki pa vseeno drži, da je družina osnovna celica družbe. Sila kohezije, ki omogoča obstanek družine, pa naj bi bila ravno ljubezen in to z več različnih vidikov.

V isti sapi pa velja priznati, da je seksualni revoluciji, ki se je začela pred nekaj več kot petdesetimi leti in neke vrste liberalizaciji ljubezni in življenja uspelo do začetka 21. stoletja skoraj v celoti izpodkopati koncept romantične ljubezni in tudi nekatere druge koncepte in uveljaviti stališče, da je tudi ljubezen nekaj začasnega, in da so najbolj srečni tisti nekdanji zaljubljenici, ki jim uspe razmerje ustvarjalno preoblikovati v strpno in trajno, tudi spolno partnerstvo, vključno z zadostno ravni obojestranske privlačnosti in partnerske naklonjenosti ali se mirno raziti in preusmeriti k drugim partnerjem. V vse večjem številu primerov naj bi bilo pravzaprav najbolje za oba nekdanja zaljubljenca, da se sprijaznita z minljivostjo ljubezni in se sporazumno in strpno razideta, vztrajata skupaj pa samo, če najdeta dovolj tehtnih razlogov za to in oba zmoreta ustrezno mero strpnosti, tudi glede morebitnih dodatnih erotičnih zvez, ter res vzpostavita dober partnerski odnos. Skratka, zdi se, da je v 21. stoletju tako ljubezen kot izraz predvsem nagonske privlačnosti genetsko skladnih prihodnjih staršev kot tudi romantično ljubezen in v vse večji meri tudi ljubezen kot zvezo, ki naj prispeva k zaželenemu družbenemu statusu partnerjev (ekonomske, politične ali kakšni podobni razlogi), na nek način izrinilo in nadomestilo več drugih vidikov in interesov; npr. pripadnost idejam o svobodni izbiri in menjavanju partnerjev, pripadnost idejam teorije spola kot opredelitev neke vrste političnega ali celo ideološkega značaja, radikalni feminizem in vsaj do neke mere politizacija pravice do svobodne opredelitve za istospolne partnerje in seveda, kot rečeno, tudi svoboda odločanja ali pravica do promiskuitetnega načina življenja in zavračanja konvencij o visoko cenjeni zvestobi in trajni zavezanosti enkrat za vedno izbranemu partnerju ipd. Lahko bi morda celo rekli, da je na neki način nad ljubeznijo, za katero je skoraj skozi vso zgodovino veljalo, da je v bistvu veliko več kot zgolj spolna privlačnost in spolno partnerstvo, dokončno prevladala prav sproščena spolnost, osvobodjena čustvene in vseh drugih navlak.

Ljubezen z vseh mogočih vidikov, pri čemer pri večini vidikov gre v izhodišču za nagon oziroma težnjo po ohranitvi vrste in kasneje v skladu z razvojem tudi za družbotvornost, je, to vemo, v največji meri vodilna tema klasičnih umetnosti, še zlasti književnosti, dramskega gledališča, glasbenega ter plesnega gledališča in seveda filma ter mnogih umetniških žanrov obeh klasičnih elektronskih medijev (televizije in radia) in v veliki meri tudi klasičnih likovnih umetnosti in glasbe. Zlasti v okviru književnosti in vseh vrst gledališča ter v filmu smo vse do danes in v več ali manj v vseh obdobjih po osamosvojitvi umetnosti iz okvira mitologije in rituala priče neke vrste mitizaciji ljubezni, tako da so umetno-

sti (zlasti poezija, dramsko, glasbeno in plesno gledališče ter v 20. stoletju tudi film) v največji meri vestna kronika in hkrati pobudniki in spodbujevalci uveljavljanja različnih tipov ljubezni v najširšem pomenu besede. V 21. stoletju pa se je tudi v tem pogledu položaj ljubezni spremenil. Umetnost se preprosto ne more več izogibati spoznanju, da je ljubezen po eni strani zelo odvisna od dejavnikov spolne privlačnosti med posamezniki in posameznicami, ki se tega zavedajo, in po drugi strani odvisna od že omenjenih odločitev in orientacij, ki so bolj nazorskega značaja oziroma plod političnih stališč in opredelitev. To velja za vse vidike ljubezni, tako tudi za vidik vzajemne pripadnosti in čustvene navezanosti med generacijami, sorodniki, pripadniki istih skupin znotraj družbe, o čemer pričajo razpadanje oziroma atomizacija družbe, ideologizacija razmerij znotraj družbe, spreminjanje razumevanja družine ipd.

Spreminja se tudi človekov odnos do narave in v zvezi s tem tudi razumevanje varstva okolja in narave ter razlogov za varovanje okolja ali narave. Vse bolj jasno postaja, da večine ljudi in zlasti odločevalcev vprašanje okolja in narave in nujnosti varovanja okolja in narave ne vznemirja več zavoljo okolja in narave kot vrednote same po sebi, temveč zlasti ali celo samo še kot ohranjanje minimalnih pogojev za lastno preživetje. Človeka oziroma večine ljudi ne moti več onesnaževanje tistih predelov na Zemlji in, še toliko bolj, vesolja, ki se zdijo brez posebnega pomena za človeka in njegovo preživetje. Enako velja za živa bitja, živali in rastline, za katera je mogoče domnevati, da njihovo izumrtje ne bi imelo posledic za človeka, čeprav se o tem pogosto motimo. Skratka, človek se za varovanje okolja in narave ne odloča več zaradi čistega in zdravega okolja ter narave zato, ker bi neonesnaženo okolje in naravo razumel kot vrednoto, ki jo je zaradi te vrednosti same po sebi treba varovati in ohraniti, kot se v preteklosti vseeno vsaj do neke mere je, temveč predvsem ali izključno kot za pogoj za lastno preživetje. Je pa tudi že vse več tistih, ki dvomijo, da je to še mogoče, in takih, ki menijo, da to niti ni nujno, in da se je treba ozreti za možnostmi selitve človeštva na kak drug planet z nedotaknjeno naravo, seveda tak, ki je ali vsaj bo primeren za človeka. Mnogi razmišljajo tudi o tem, da je morda na Zemlji še mogoče ohraniti v dovolj dobri kondiciji posamezne dele planeta, ki naj bi bili na voljo za dostojno preživetje, seveda ne vseh osmih milijard prebivalcev, kot nas že kmalu bo, ali še več, temveč za preživetje (finančne) elite, ki si bo to lahko privoščila. Ista zamisel najbrž navdihuje tudi tiste, ki menijo, da je mogoče na Luni ali Marsu zgraditi in oživiti velike bivalnike, v katere bi bilo mogoče preseliti vsaj del človeštva.

Vzporedno s spreminjanem odnosa do okolja in narave je opaziti vse bolj zaskrbljujočo podvrženost človeka sodobnim, zlasti t. i. novim tehnologijam. Gre za dobesedno eksistenčno odvisnost, saj brez tehnoloških dobrin in pripomočkov ljudje preprosto v veliki večini ne bi znali in zmogli več preživeti in ne opravljati svojega dela, po drugi strani pa za zasvojenost s pridobitvami tehnologije (virtualna resničnost in internet, družbena omrežja, odvisnost od vse večjih količin podatkov, informacij, opuščanje akumuliranja znanja in zgolj še učenje veščin iskanja podatkov in obvladovanja ter rabe digitalne tehnologije ipd.). Gre za pot v tehnototalitarizem. Ta podvrženost in v še večji meri zasvojenost hočeš nočeš prepričujeta človeka, da okolje in zlasti narava zanj nista več ključnega po-

mena, še zlasti odkar vse kaže, da bo mogoče vedno več naravnih človeških organov in odsluženih ali močno poškodovanih udov, nadomestiti s tehnološko dovršenimi nadomestnimi organi ali deli teles. Ta, vse večja odvisnost človeka od tehnologij, zlasti novih, po eni strani povzroča nepregledno prerazporejanje bogastva v korist peščice lastnikov multinacionalnih korporacij, ki so ujeli val razvoja novih tehnologij in od njih odvisnih dejavnosti (računalništvo, operacijski sistemi, internet, družbena omrežja, virtualna resničnost in umetna inteligenca, spletna trgovina ...), ki utegnejo celo izriniti ali vsaj zelo resno konkurirati klasičnim finančnim centrom moči (velikim bančnim sistemom in skladom). Po drugi strani pa se na poti v tehototalitarizem postopoma vedno bolj uveljavljajo prijemi in metode te nove oblasti, vse bolj popoln nadzor nad ljudmi, nad njihovimi potrebami in željami in manipuliranje z njimi, učinkovita prevzgoja vseh nas v obvladljive potrošnike digitalnih in drugih dobrin, usmerjanje duhovnega in drugih vidikov razvoja mladih, vključno z odvrčanjem od klasičnih vrednot in polj mišljenja ter razumevanja sveta itd. Človek se pod vplivom novih tehnologij zelo hitro spreminja, hitreje kot kadarkoli v preteklosti, in drugače niti ni mogoče, če večina ali vsaj kritična masa prebivalstva želi slediti razvoju tehnologij in biti deležna koristi, ki jih nedvomno tudi prinašajo. To pa ga, kot rečeno, odvrča od tradicionalnih vrednot in od pomembnih oblik duhovnega življenja, mišljenja, čustvovanja, ga dela dojemljivega za odpovedovanje doslej nedotakljivim pravicam in svoboščinam itd. Gre tudi za iluzijo, da človek po zaslugi novih tehnologij in znanosti lahko preseže svojo dvojnost (in razdvojenost) zajeto v opredelitvi človeka kot animal rationale ali bitje narave in duha.

Vse to napoveduje konec demokracije, kot smo jo razumeli in kot so jo oblikovali predhodniki na osnovi spoštovanja človekovih pravic in svoboščin od antike in zlasti razsvetljenstva ter francoske revolucije in konec ravnotežja med posameznikom in družbo ter med svobodo in pravicami posameznika in njegovimi moralnimi in političnimi dolžnostmi ter odgovornostjo za družbeno skupnost in soljudi, ki so vse dediščina razsvetljenske paradigme in izhajajo iz razumevanja t. i. družbene pogodbe. V osnovi pa gre vse bolj za oblast kapitala, ki se navezuje na avtoritarne tipe politike in po drugi strani za kolaps demokracije zaradi razpadanja (atomizacije) družbe in razmaha individualizma/egoizma, kar vse se tudi v Evropi kaže kot odklon k skrajni desnici in drugim tovrstnim skrajnostim (nacionalizem, avtoritarni neoliberalizem, karizmatični voditelji z diktatorskimi ambicijami ipd.).

Spreminja se, kot rečeno, tudi odnos do smrti in v zvezi s tem do zapisanosti smrti kot izkaza človekove nezadostnosti. Človek dobiva občutek, da je smrt obvladljiva ali vsaj v veliki meri odložljiva, ne da bi zato bil človek toliko dalj časa obsojen na tegobno starost in nemoč. Po eni strani smo prav v zadnjih desetletjih bili priče zelo hitremu podaljševanju pričakovane življenjske dobe in napredku medicine, kar zadeva uspešnost zdravljenja še nedavno neozdravljivih bolezni; po drugi strani veliko obeta »pomlajevanje« s pomočjo matičnih celic in nadomeščanje iztrošenih in postaranih ali bolnih organov s celo umetno izdelanimi organi. Že kar verjetna se zdi na videz znanstvenofantastična možnost cepljenja naravne zavesti z umetno inteligenco in morda celo ohranitev zavesti tudi po fizični

smrti telesa itd. Prav s tega vidika je zanimivo in pomenljivo prav vse, kar se dogaja v času epidemije, ki jo je povzročil virus covid-19, v času katere nastaja to besedilo. Po eni strani epidemija deluje kot naravna katastrofa svetovnih razsežnosti, čeprav vsaj za zdaj kaže, da človeških žrtev na srečo še zdaleč ne bo toliko, kot so jih povzročile velike epidemije kug, koler ali španske gripe v preteklosti; je pa nedvomno zelo prizadela gospodarstvo, po vsem svetu in postavila pod vprašaj koncepte globalizacije na vseh ravneh življenja, idolatrijo neomejene svobode gibanja, neoliberalnega menedžmenta industrije in gospodarstva v celoti ter še posebej vero, da je človek sposoben v celoti obvladati naravo. Vse to ne glede na to, da je politikam vsaj v večini držav, pri čemer se je tako v Evropski uniji kot v ZDA izkazalo, kako so v kriznih razmerah države (v ZDA zvezne države) prepuščene same sebi in odvisne zgolj same od sebe. Obenem pa smo priče zelo hitremu spreminjanju odnosa do novih tehnologij in možnosti, ki jih ponujajo. Vse več je izjav in tudi časopisnih člankov ter ugotovitev v elektronskih medijih, kako smo še nedavno opozarjali na posledice zasvojenosti z računalniki in pametnimi telefoni, na posledice nadomeščanja osebnih stikov s stiki po družbenih omrežjih ipd., v času epidemije pa so se te možnosti za mnoge ljudi izkazale kot zelo dobrodošle in skorajda odrešilne. Kljub zadregam, ki so spremljale izvajanje pouka na daljavo, ker tudi vsi učitelji in profesorji niso dovolj usposobljeni zanj, in ker del učencev oziroma dijakov ne razpolaga z ustrežno opremo ali je sploh nima, in kljub pomislekom ali ocenam, da je ta oblika izvajanja pouka sprejemljiva za krizni čas, drugače pa le kot dopolnitev običajnih oblik pouka z neposrednim stikom učitelja in učencev, se avtorji dela javnih odzivov izrazito opredeljujejo za to rešitev. Nekateri menijo, da je ta izkušnja, čeprav vsiljena z ukrepi proti epidemiji, potrdila številne prednosti izvajanja pouka na daljavo in opozorila, da je prav to smer za izobraževanje v prihodnosti.

Vse to, kot da priča in dokazuje, da je epidemija, vsaj v dokajšnji meri, potrdila spremembo civilizacije, ki se je deloma že zgodila in omogočila neke vrste hegemonijo znanosti in novih tehnologij nad ostalimi človekovimi dejavnostmi (kulturo, politiko, gospodarstvom, izobraževanjem ...), seveda, kot že rečeno, pod budnim in nepopustljivim nadzorom in vodstvom kapitala, ki tak razvoj usmerja in, tako rekoč s pozicije absolutnega gospodarja neba in zemlje, z drugo besedo novega boga, o njem odloča. Ta absolutni gospodar in pod njegovim pritiskom znanost in tehnologije nas prepričujejo, da je svet že skoraj v celoti obvladljiv, in da je samo vprašanje let, kdaj bomo videli do skrajnih meja veselja oziroma prvih trenutkov velikega poka in prosto pre/oblikovali človeški genom ter v celoti obvladali pogoje bivanja, skratka premagali naravo.

Zdi se, kot da so religije vseh vrst že izgubile boj za človeške duše in res se število pripadnikov religij, zlasti res pripadnih in aktivnih vernikov, dejansko nenehno in hitro zmanjšuje, ne glede na pojave verskega ekstremizma.

In kultura oziroma umetnost? Ljubezen, stanje človeštva, še nedavno tako dokončno zaznamovano z zapisanostjo smrti, družbena dinamika, narava kot neskončni prostor neznanega, poln skrivnosti, ter vsa objektivna stvarnost kot tisto drugo od duha, domnevno nadnaravno, še nedavno neznano in skrivnostno, kar vse je bilo breždanji vir tem, motivov, vsebin in navdiha, je videti vse bolj obvladljivo in transparentno ali neobstoječe. Zato

se zdi, kot da za kulturo/umetnost, kot smo jo razumeli toliko tisočletij in v glavnem še vztrajamo pri teh pogledih, v antropocenu ni več prostora in ne smisla. Občutje sveta in dejstva, da svet, vesolje, Zemlja, človeštvo, življenje, vsa ta raznolikost in pestrost življenja, radost življenja in hkrati obsojenost na smrt, ljubezen in sovraštvo, nagon ali želja po nadaljevanju vrste in hkrati včasih povsem nerazumljivo nasilje in sovraštvo do pripadnikov lastne vrste, zaverovanost vase in obenem nepoznavanje sebe in, kar je še vsega tega, o čemer se človek sprašuje in ugiba ter išče odgovore ne le v domnevnih nadnaravnih silah, temveč tudi v svoji domišljiji, je bilo in je polje, na katerem se dogaja in z njega zajema umetnost. Vse, kar se dogaja znotraj mene in v naravi ter družbi, so (bile) lahko ključne teme umetnosti in še vedno so, vendar se zdi, kot da te teme izgubljajo svoj pomen za človeka oziroma jih, kot nas prepričuje/jo, bolj dosledno in uspešno pojasnjuje znanost in jih bo prej ko slej dokončno pojasnila ter odpravila razloge za strah, negotovost in kar je še čustvenih odzivov na stvarnost in sebe, ki človeka begajo. Zato naj bi tudi kultura oziroma umetnost v doslej veljavnem pomenu besede, kot se zdi, izgubljala pomen in to naj bi še zlasti veljalo za doslej veljavne usmeritve in cilje umetnosti (katarza, estetski učinek, morda celo zatočišče pred brutalnostjo ali tudi sivino in nezadostnostjo življenja itd.). Kultura/umetnost naj bi obstala kvečjemu kot dobrodošla oblika zabave oziroma razvedrila (entertainment), k čemur nas usmerja in sili zlasti kapital, ki želi umetnost podrediti ideologiji potrošništva in mode, po drugi strani pa tudi del kulture zavrača tradicionalne attribute in tudi domnevno dogmo o nujni neutilitarnosti umetnosti in se uveljavlja kot oblika politične/družbene akcije, ki se ne meni za estetski učinek in tradicionalne teme in motive umetnosti ali pa teži v čisto reproduciranje in umetnikovo razgaljanje samega sebe, celo na meji ekshibicionizma. Pomemben del sodobne kulture, kot je bilo že večkrat poudarjeno, vidi pomembno možnost v sintezi z znanostjo in v neke vrste recikliranju znanstvenih dognanj v drugih kontekstih in z drugih zornih kotov itd. Vse to seveda naj ne bi bil konec umetnosti, kot ga je napovedoval Hegel, kajti do tega »konca« naj bi prišlo iz drugačnih in drugih razlogov, čeprav bi bil izid za umetnost oziroma kulturo, ki naj bi postala nekaj nezavezujočega, z vidika družbe manj pomembnega, po možnosti zabavnega, podoben.

Vendar, po vsem povedanem si je pač treba zastaviti vprašanje, ali se stvari v zvezi s človekom zares odvijajo in bodo odvile ravno tako, kot po eni strani izhaja iz samozaverovanosti človeka kot absolutnega gospodarja sveta oziroma stvarnosti, vključno z življenjem, torej človeka, ki naj bi bil razbremenjen domnevne odvisnosti od nadnaravnega in narave v sebi, oziroma ali ne bodo nekatera temeljna vprašanja človekovega bivanja, tudi negotovost in strah pred vedno znova novim neznanim in vedno novimi zagatami, v katerih se človek znajde na sleherni razvojni stopnji, ki jo doseže, ostala odprta vse dotlej, dokler človek ne bo, če kdaj bo, v celoti prenehal biti človek in postal kiborg ali samo še znotraj umetne inteligence ohranjena zavest? Ali ne bo torej tudi kultura/umetnost obstala kot razsežnost človeškosti in humanizma, četudi se kiborgizacija ljudi in cepitev zavesti oziroma naravne in umetne inteligence sploh bosta kdaj zgodili? Zgodovinska izkušnja nas uči, da je človeštvo že večkrat domnevno prestopilo Rubikon, kar se je vedno znova

zdelo kot konec zgodovine in konec razvoja, a ključna vprašanja so ostala in ostajajo odprta tudi v obdobju antropocena, čeprav se zdijo povsem drugačna. Danes se nam kažejo kot vprašanje prenaseljenosti planeta, kot možno pomanjkanje hrane in pitne vode v ne tako daljni prihodnosti, kot grozeča peza podnebnih sprememb, kot razkroj družbenosti in izgubljanje možnosti zadovoljitve človekovih potreb, ki izhajajo iz dejstva, da je človek družbeno bitje, vključno z vsemi vidiki ljubezni, kot podvrženost in celo zaslužnjenost z imperativi kapitala in vsega, kar sledi iz njih, po eni strani naraščanje števila revnih, po drugi strani podvrženost neznosnemu tempu in ritmu dela vseh tistih, ki še imajo delo itd. Neskončno polje za zajemanje tem, motivov in situacij za obravnavo v umetnosti in za komunikacijo med ljudmi, med avtorji in uporabniki se odpira, in tako bo najbrž vse dotlej, dokler bo človek še človek, ki je hkrati bitje narave in duha in je vedno eno in kljub vsemu celota, čeprav se kdaj vidi in čuti z ene ali druge strani. V tem je čar biti človek. In to eno(tno)st mu v največji meri omogoča ravno umetnost oziroma kultura. To je njena vloga ali naloga in pomen.

# **Slovensko mladinsko gledališče med meščansko institucijo in materialističnim uprizarjanjem**

*Blaž Gselman*

## UVOD

Odločitev za pisanje o sočasni produkciji enega samega gledališča se zdi bralki in bralcu nemara naključna. Zakaj to gledališče in ne neko drugo? Zakaj prav te scenske prakse – znova: tega konkretnega gledališča – in ne morda nekatere druge, ki bi pripadale različnim produkcijskim okoljem? Ne bi raje primerjali *zdaj s prej* ali eno ustanovo z drugo? Na zadnje vprašanje na tem mestu odgovarjamo s preprostim – ne. Prav ta druga in obenem že tudi drugačna izbira bi pomenila večjo naključnost v našem raziskovalnem interesu. Če se ne moremo znebiti občutka, da je naša izbira ideološko pogojevana, pa smo zato pripravljeni trditi, da bi prisila po diahronih in/ali sinhronih primerjavah v gledališki krajini na Slovenskem, pomenila toliko večje podrejanje ideološkim imperativom v raziskovalnem polju. Naša uvodna drža je »spontano zrenje«. To pomeni, da potencialni predmet svojega raziskovanja vzremo še skozi povsem ideološko prizmo. Če smo si za ta predmet izbrali umetnostno produkcijo Slovenskega mladinskega gledališča zadnjih nekaj let, ta leta pa nam predstavljajo zadnje »umetniško vodstvo« gledališča, potem je to zato, ker se ta scenska praksa kaže kot razlika do preostale institucionalne gledališke produkcije pri nas. Kot razlika, ki prevprašuje preostalo prakso, do katere vzpostavlja to razliko. Zato se vpisuje praksa Mladinskega gledališča v celoto domačih scenskih procesov kot nekakšen mehanizem potujitve. Vprašanja, ki jih ta praksa odpira, pod vprašaj postavljajo standardizirane, večinske načine gledališkega predstavljanja, kakor tudi uveljavljeno razumevanje (meščanske) gledališke ustanove. Zato nas na tem mestu zanima, ali vznika na mestu javne repertoarne gledališke ustanove s stalnim igralskim ansamblom ter pripadajočo »umetniško« in tehnično-administrativno ekipo stalnih sodelavk in sodelavcev neka nova, po kvaliteti drugačna gledališka ustanova. Vprašamo lahko tudi drugače: je sama gledališka praksa že prinesla tolikšno prestrukturiranje ustanove, da lahko govorimo postmeščanskem gledališču?<sup>1</sup>

V nadaljevanju zapisa se želimo izogniti teleološki pripovedi, kakršne nemalokrat ponujajo gledališki pregledi.<sup>2</sup> Tovrstne predstavitve predpostavljajo s svojim prikazovanjem

**1** Če bi se izkazalo, da je temu tako, bi lahko zašli v navidezni paradoks: zdi se, da je pogoj možnosti nove vrste gledališča prav ohranjanje nekaterih strukturnih značilnosti meščanskega teatra (nacionalnega ali mestnega gledališča): tu imamo v mislih predvsem stalno zagotovljeno javno financiranje ustanove. Do tega bržčas prihaja zato, ker »[je] subvencioniranje gledališč tako rekoč transhistorično: od Grčije do sodobnih nacionalnih teatrov.« (Skušek-Močnik 1980, 10)

**2** Tudi pretekla dejavnost Slovenskega mladinskega gledališča je bila doslej deležna kar nekaj takšnih obravnav, po katerih se je gledališče linearno razvijalo v vse popolnejšo in zaključeno celoto. Za tovrstno recepcijo prvih dveh desetletij delovanja gledališča, ko je bilo to posvečeno – kakor izhaja iz njegovega imena – otroškemu in mladinskemu občinstvu, umetniško pa so ga vodili po vrsti Balbina Battelino-Baranović, Tone Pavček in Dušan Mlakar (gl., denimo, Šuklje 1975, 263–287); za drugih petindvajset let obstoja gledališča, ko se je to politično profiliralo, za ustanovni akt t.i. političnega gledališča pa je obveljala *Missa in a minor* režiserja Ljubiše Ristića (v času umetniškega vodenja Dušana Jovanovića) iz leta 1980, gl. Toporišič 2007, 89–116. Zvestoba empiriji in linearnemu poteku časa nam sicer razkrijeta, da Ristićeva predstava ni bila zares prvi političnogledališki poskus: za dober teden ga je prehitel Mile Korun, ki je v SLG Celje režiral Jovanovićevo *Prevezgojo srca*, sam Ristić pa je že leta 1978 režiral Jovanovićevo *Osvoboditev Skopja* v izvedbi svojega gledališkega projekta KPGT (Lukan 2017, 401).

homogenost in zaključeno totaliteto institucionalizirane prakse. V njih je odsoten vsakršen konflikt ali vsakršno protislovje, ki bi lahko prečilo strukturo raziskovalnega predmeta.<sup>3</sup> Običajno se te pripovedi organizirajo okoli *avtoric* ali *avtorjev* in njihovih *del*, pokazati pa skušajo logično sklenjenost posamičnih opusov ter, v zgodovinski perspektivi, njihovo logično sosledje. Takšna racionalizacija prinaša s fabuliranjem totalizacijo pripovedi (oziroma zgodovine) in je pomemben del ideologij, ki obdelujejo umetnostne prakse. Ideološka pojma, kakršna sta *avtor* in *delo*, že sama napotujeta na neproblematično razumevanje *proizvodnega procesa* v umetnostnih praksah, ki je sam zakrinkan v aktu *ustvarjanja*. Celotna ideološka konstrukcija zabrisuje dejstvo, da so tudi za pisanje knjige, partiture ali odrsko igro potrebni določeni materialni pogoji, da sodelujoči v teh procesih vstopajo v čisto določena medsebojna razmerja in da je od (ne)hierarhičnosti celotne družbene strukture, v kateri se to dogaja, odvisen tudi končni *proizvod*.

Prav s tega konca se želimo lotiti analitskega obdelovanja scenskih praks. Od blizu želimo pogledati nekatere gledališke produkcije in se izogniti enostavnim vzporednicam in posplošitvam med njimi ter iskanju nespremenljivih vzorcev. Prehitro iskanje občosti bo prej rezultat površnega sklepanja kakor utemeljene in natančne presoje o raziskovalnem predmetu.

## TEORETIZACIJA UMETNOSTNIH PRAKS

Za premislek o nekaterih izbranih scenskih praksah, ki so bile prikazane v produkciji Slovenskega mladinskega gledališča v zadnjih letih, najprej potrebujemo ustrezno analitsko orodje. Že uvodoma smo se kritično opredelili do prevladujočih poskusov znotraj domače teatrološke discipline, zato bomo tudi izbiro konceptualnega orodja utemeljili prav v odnosu do nje. Zdi se, da je implicitna epistemološka predpostavka v številnih obravnavah teatrologinj in teatrologov nujnost obravnave odnosa med vsebino in formo. Toliko bolje, če ju lahko poveže politična ost uprizoritve. Ta je tako rekoč »vselej že tu«, saj je vsako gle-

---

**3** V domači teatrologiji se kot veliko (družbeno) protislovje ponavadi pojavlja zgolj nekdanja socialistična družbena formacija. Ta nastopa domala kot metafizična instanca, kar pomeni, da se je, če sledimo teatrološkim pripovedim, v slovenskem gledališču v času od konca druge svetovne vojne do leta 1990 nekaj zgodilo navkljub njeni prisotnosti ali pa ravno zaradi nje. To nam sicer pojasni vse – a hkrati nič (prim., denimo, Poniž 2010, 239–270). V podoben horizonst je ujeta razmišljana Blaža Lukana o Rističevem delovanju v Sloveniji. Vzpon t. i. političnega gledališča od *Misse* dalje, vzporedi kar s smrtjo takratnega vodilnega politika socialistične države (Lukan 2017, 401). Nenazadnje naddoločitev z dejansko obstoječim socializmom kot (totalitarno) politično ideologijo (kar je bil socializem za ta razmišljanja – vsekakor mnogo bolj kot poskus političnoekonomske družbene ureditve, ki bi se odmaknila od tiste, ki predpostavlja zasebno lastnino proizvodnih sredstev ter zato tudi konkurenco) narekuje tudi recepcijo scenskih praks po koncu socialistične družbene formacije. V anahronistični maniri je vso umetniško delovanje še vedno odvisno od totalitarizma – sedaj v njegovi odsotnosti.

dališko dejanje – kakor smo skušali pokazati – naddoločeno s »totalitarizmom«, ne glede na to, ali gre za obdobje dejansko obstoječega socializma ali za obdobje restavracije kapitalizma. Še več, politično je lahko prisotno tudi na način odsotnosti, deluje torej kot binarizem s pozitivnim ali negativnim predznakom<sup>4</sup>. Rečemo lahko tudi: kot neke vrsta lažna dialektika. Lažna zato, ker v resnici ne odpira širšega polja za premislek, temveč – obratno – imobilizira mišljenje in s tem napredovanje v raziskovanju. *Vsebina-forma* ter *politično-nepolitično* sta tu idealistična kategorialna para, ki ju lahko ponavljamo v nedogled.

Namesto tega bomo sami razpravo odprli na drugem mestu: pogledali bomo, katero mesto zaseda gledališka institucija v celotni strukturi družbenih praks in – kar se bomo nujno vprašali istočasno – v kakšnem razmerju je praksa scenskega uprizarjanja do svoje neposredne zunanosti. To nam bo, upamo, razprlo možnost za premislek, ki se bo izognil idealističnemu pojmovnemu aparatu in naš predmet podvrgel materialistični analizi.

Za naš premislek bomo uporabili sovjetsko materialistično teorijo o umetnostnih praksah, ki se je razvijala v dvajsetih letih preteklega stoletja v t. i. Bahtinovem krogu, v lokalnem okolju pa jo je v svoji teoretski praksi obdeloval sociolog Rastko Močnik (2007, 49–81)<sup>5</sup>. Če sledimo tej teoriji, bomo umetnost umestili v sfero ideologije. Ideologijo razumemo, kakor jo je konceptualiziral Louis Althusser, to pa pomeni, da ideologija ni preprosta predstava, ki jo imamo o svetu, morda bi kdo želel reči kar »odsev družbe«, temveč je nekaj kompleksnejšega:

*»vsaka ideologija v svoji nujno imaginarni deformaciji ne predstavlja obstoječih produkcijskih razmerij (in drugih razmerij, ki iz produkcijskih izhajajo, pač pa predstavlja predvsem (imaginarno) razmerje individuuumov do produkcijskih razmerij in razmerij, ki iz produkcijskih izhajajo. V ideologiji potemtakem ni predstavljen sistem realnih razmerij, ki vladajo nad eksistenco individuuumov, pač pa imaginarno razmerje teh individuuumov do realnih razmerij, v katerih živijo.« (Althusser 2000, 90, poudarki so naši.)*

Druga pomembna značilnost ideologije, kakor jo definira Althusser v svojem projektu teorije ideologije Ideologija, je njena vselej materialna eksistenca (gl. 2010, 91 isl.). Ideologija ne obstoji drugače kakor v dejanjih, ki so vpeta v praksah subjektov. Te pa potekajo v t. i. *ideloških aparatih države*. V splošnem lahko rečemo, da je njihova značilnost ta, da se subjekti, vključeni v prakse ideoloških aparatov države, svobodno podreajo vladajoči

<sup>4</sup> Literarni zgodovinar Marko Juvan, denimo, za uprizoritve Mladinskega gledališča zapiše, da je političnemu gledališču v osemdesetih letih prejšnjega stoletja sledila »nepolitična« zgodnja tranzicija v postsocialistično družbo, da bi se lahko politično ponovno vrnilo na prelomu stoletij, tokrat v performansu (gl. Juvan 2014). Za drugačno razumevanje scenskih praks v zgodnjih devetdesetih letih, ki naj ne bi opustile političnosti, temveč zgolj njeno mimetično predstavljanje, gl. Milohnič 2006, 126–141.

<sup>5</sup> Dodajmo opombo z malone anekdotično vrednostjo: z obravnavano teorijo si redkokdo pomaga pri analizi uprizoritvenih praks. Ironično je, da so Močniku ponudile možnost za njen razvoj prav scenske institucije: kakor poroča Aldo Milohnič (2010, 130), ki je kot eden redkih tudi uporabil to teorijo, je imel Rastko Močnik predavanje o njej leta 2004 v dunajskem *Tanzquartierju*, nato pa je prispevek doživel še natis v reviji Maska (gl. Močnik 2004). Dodajmo, da je bil pozneje vključen tudi v monografsko izdajo (gl. Močnik 2007).

ideologiji, ki je ideologija vladajočega razreda. Ta vedno poenoti sicer raznovrstna in protislovna (razredna) razmerja znotraj ideologije (prav tam, 70–74).<sup>6</sup>

Ideologija je, kakor opozarja Močnik, sledeč Valentinu Vološinovu, sistem znakov. »Po teh teorijah je znak *refrakcija* ali *prelamljanje* različno usmerjenih 'družbenih interesov', v njem se *lomijo* različni in nasprotujoči si interesi – znak je arena razrednih bojev« (Močnik 2007, 51, poudarki so v izvirniku). Ni torej družbenih, kar pomeni vselej že razrednih in ideoloških praks, v katere bi šele naknadno vstopali interesi vladajoče ali podrejene ideologije. Znak kot proizvod simbolnih družbenih praks ni šele proizvod vladajoče ideologije v neki družbeni formaciji. Znak je polje, v katerem se razredno protislovje med vladajočo in podrejeno ideologijo odvija in realizira. Za razumevanje konceptualizacije umetnostnih praks pa je pomemben naslednji razloček: umetnost sicer spada v sfero ideologij, vendar ni le še eno ideološko področje. Njena praksa ima namreč sebi lastno notranjo dinamiko, ki ideološko vsebino – torej vselej že predelane predstave eksistenčnih pogojev – vzame za gradivo in jo v specifični strukturaciji »umetnostnega« procesa znova prelamlja. »'Umetnost' je predvsem praksa, praksa, ki jemlje *ideološko refrakcijo*, *ideološki prelom* za svoje gradivo, za svoj material in ga »obdeluje«. Umetnostne prakse potemtakem opravljajo nekakšno *drugotno obdelavo* ideološko že *obdelanega* ali, natančneje, »*refraktirane*«, prelomljenega gradiva (prav tam, 52). A specifičnost umetnostnih praks zahteva še korak dlje. Kot pravi Močnik, »umetnostne prakse ne le predelujejo ideološke *prelome*, ki jih proizvajajo ideologije, temveč kot sestavina ideološke sfere tudi same *neposredno prelamljajo* svoje infrastrukturne določenosti (razne 'družbene interese')«. (prav tam, 53) Poleg drugotnega prelamljanja ideološkega materiala, se dogaja pri umetniškem procesu tudi postopek, ki smo ga opisali prej: umetnostna praksa proizvaja imaginarno razmerje do proizvodnih razmerij, ki jo določajo.<sup>7</sup>

To teoretsko osnovo, nekaj konceptov, ki nam pomagajo razumeti specifično zgodovinsko strukturacijo umetnostnega procesa, smo predstavili, da bi se ognili reproduciranju kategorij, ki smo jih uvodoma označili za po našem mnenju manj primerno analitsko orodje. V nadaljevanju nam bodo ti koncepti pomagali pri obravnavi konkretnih, torej posamičnih specifičnih strukturacij scenskih procesov.

6 »Uprizoritvene umetnosti«, o katerih je govora v tem besedilu, s svojimi institucijami (materialno eksistenco!) spadajo denimo v kulturni ideološki aparat države.

7 Vulgarni marksizem bi tu napačno zaključil, da je v umetnini vedno *odsev* »ekonomske baze«. Lahko pa bi to, sicer ideološko izjavo rešili njenega vulgarizma. Če bi jo denimo vzeli kot izhodišče, jo podvrgli teoretski obdelavi in uspeli priti do situacije, ki smo jo pravkar povzeli po Močniku.

## SCENSKI PROCESI MED TEORIJO DISKURZA IN PRAVNIM SUBJEKTOM

Poglejmo sedaj dve produkciji, ki sta bili v Slovenskem mladinskem gledališču uprizorjeni kot koprodukcijsko sodelovanje gledališča z »neodvisnim« producentom Maska Ljubljana. Uprizorjeni sta bili v okviru skupne podlage omenjenih producentov *Nova pošta*, obe pa je režiral Žiga Divjak. Na splošno lahko rečemo, da obe tematizirata tisto, kar pogosto imenujemo migrantska problematika. Predstavi 6 (premiera: 31. 3. 2018) in *GEJM* (premiera: 10. 6. 2020) se organizirata na različna načina za pogled gledalke in gledalca v celostno umetniško tvorbo, ki jo imenujemo gledališka predstava.

6 je »odrska pripoved«, ki je prešla v času od prve uprizoritve že skoraj v mitologijo protislovij sodobnih kapitalističnih družb: šest mladoletnih prosilcev za azil brez spremstva so želeli nastaniti v kranjskem dijaškem domu. Starši dijakinj in dijakov so se uspeli v trenutku poenotiti v nasprotovanju temu dejanju. Mladi prosilci za azil, ki nato niso bili nastanjeni v dijaški dom, so imeli edino zaveznico v ravnateljici doma. To je kratka vsebina uprizoritve, v katere strukturo bomo pogledali. »Uprizoritveno besedilo« (prim. Vevar 2017) postane izključno dokumentarno gradivo, ki vključuje intervjuje z zaposlenimi v dijaškem domu, korespondenco elektronske pošte, uradne dopise ministrstev in občine ter zapise na družbenem omrežju Facebook. Osrednji gradniki te strukturacije scenskega procesa so torej različni izreki, ki so bili očitno podani z različnih izrekovalnih položajev in premeščeni v scensko prakso. Prostorska organiziranost v uprizoritvi še dopolnjuje diskurzivno polje, na odru so namreč vzpostavljene tri prostorske ravnine: v mikrofon protagonisti in protagonistke izrekajo (tisto, kar pravno-moralistična ideologija imenuje) sovražni govor, s svojih mest na stolih izrekajo zaposlene in zaposleni (kuharica, vratar, hišnik ter dva pedagoška delavca), z »rampe« slišimo izreke, ki so nasprotni nacionalistični ideologiji, a so preglašeni. Razen sopostavljanja izrekov, ki so prevzeti citati, in njihovega umeščanja v scenski prostor (ter tistega, kar bi imenovali »igralska interpretacija«), na videz ni prisotnega drugega elementa, ki bi prispeval k dodatnemu fabuliranju pripovedi oziroma h konstrukciji literarizirane pripovedi. Različni izreki, ki jih slišimo z odra, so med seboj v konfliktnih razmerjih. A ko uprizoritveno besedilo napreduje, tudi gledalke in gledalci spoznavamo, da se z različnih položajev vse bolj približujejo eden drugemu, da se bodo vsak čas uspeli poenotiti, homogenizirati v skupnem stališču, enem samem izreku, ki ima za smisel nasprotovanje vključitvi »drugega« v domačino družbeno okolje. Uprizoritvi vendarle uspe racionalizirati pripoved in jo prikazati kot nekakšno literarizirano, zaključeno – dramaturško – celoto. A ji uspe še nekaj več. V strukturi, ki jo zgradi z izreki, torej v diskurzivnem polju, zmore pokazati na posebno motivacijo, ki proizvaja nacionalistični diskurz v družbi. Tako rekoč na odprti sceni nam prikaže razloge zanj. Ti tičijo v protislovnih družbenih razmerjih kapitalistične družbene formacije: zmožnost nadaljnje individualne reprodukcije posameznika sili v obrambo lastnih eksistenčnih pogojev. To spodbuja ideologijo, ki iz okolja sistematično izključuje »drugega«. Obenem

ima takšen interes tudi kapital, saj delitve zaradi nacionalistične, rasistične ali etnicistične ideologije pomenijo razdor med delovnimi ljudmi, njihovo politično neorganiziranost in zato lažje podrejanje zahtevam za akumulacijo kapitala. Lahko bi rekli, da je uprizoritev 6 na stališču materialistične diskurzivne teorije.

Oglejmo si še uprizoritev *GEJM*. V njej so zastopani tisti, ki le izjemoma pridejo do reprezentacije v praksah sodobnih družb – povsem brezpravni migranti, ki v sodobni kapitalistični državi nimajo niti statusa državljana. *Gejm*, torej igra, je prebijanje z bosansko-hrvaške meje v Slovenijo, kjer so končno v Evropski uniji in schengenskem območju. Znova sestavlja uprizoritveno besedilo zgolj dokumentarno gradivo: »objektivna«, »kot-da-policijska« poročila o vračanju migrantov na hrvaško stran hrvaško-slovenske meje, izpovedi migrantk in migrantov o njihovih izkušnjah in igralski vložki, ki so mimetično predstavljane pripovedovane migrantske zgodbe. Vsa pripoved se preslika še v scenografijo: na tleh je zemljevid, ki je vsaj toliko geografska, kolikor je tudi vselej že politična karta. Na enem koncu zaključuje zemljevid steklena tabla, na njej pa pravna definicija o prepovedi vračanja migrantov, ki ob vstopu v državo EU izrazijo namero o pridobitvi azila, na drugi pa pograd, ki asociira na azilni dom, cilj *igre*.

Takšna scenska strukturacija je naddoločena s pravno ideologijo, ki kot gradivo vstopa v umetnostno prakso.<sup>8</sup> Zato je uresničenje pravne države že tudi skrajni horizont političnih možnosti, ki jih sama predstava ponuja. Hrbtna stran pripovedi o migrantih, ki so jim kršene pravice, je proces vzpostavljanja migranta kot *pravnega subjekta*. To je uprizarjano pred občinstvom. Sedaj še ne dosega takšnega statusa, saj je ob vsej pravni in politični kalvariji, ki ga spremlja, reduciran na raven objekta. »[V] sodobni družbi [je] svobodni človek, tj. proletarec, ki išče trg za prodajo svoje delovne sile, obravnavan kot objekt, za katerega zakoni o priseljevanju predpisujejo prav take prepovedi, kvote itn. kot za drugo blago, ki se prevaža čez državno mejo« (Pašukanis 2014, 75, opomba 11). Postati pravni subjekt je šele – za mnoge nedosegljiv – cilj. A ta horizont ima tudi jasno politično določitev: šele v zgodovinskem trenutku, ko proizvod dela dobi lastnosti blaga, človek dobi lastnost pravnega subjekta (prav tam). To pa pomeni, »da se kategorija pravnega subjekta abstrahira iz dejanj tržne menjave.« (prav tam, 79) Vse, kar bodo migranti imeli »v svojih rokah«, ko/če jim bo priznana mednarodna zaščita, bo njihova delovna zmožnost. Na trg bodo stopali zato, da bodo prodajali edino, kar posedujejo, tj. lastno delovno silo, ki je v kapitalističnih družbenih formacijah prav tako blago. Kot »svobodni posamezniki« bodo lahko tudi kupovali – kar potrebujejo za preživetje, da se bodo lahko reproducirali kot lastniki svoje delovne sile (prim. Althusser 2014, 167). To je enakost v meščanski družbi, to je norma, ki jo scenska praksa afirmira.

Pravo lahko vedno obstoji zgolj kot izpeljano iz obstoječih proizvodnih razmerij. Njegova značilnost je, da predstavlja njihovo formalno sistematizacijo prav na način, da

<sup>8</sup> Tu bi lahko rekli, da si producenti uprizoritve zamišljajo razmerje do svojih dejanskih eksistenčnih pogojev denimo kot udejanjenje in resnično veljavo človekovih pravic – uresničitev »pravne države«, torej.

so proizvodna razmerja, katerih izpeljava je, popolnoma odsotni iz prava (prav tam, 59). Nemara je zato pravno ideologijo, sploh kadar prihaja kot obljuba »pravic«, težje uzreti. Uprizoritev *GEJM* v nasprotju z našo oceno o predstavi 6, da gre za materialistično gledališče, ostaja potopljena v idealizem pravno-moralne ideologije (prim. prav tam, 169), s čimer reproducira obstoječa razredna razmerja v družbi – razmerja nadvlade in podrejanja. Nekaj, čemur bi udeleženske in udeleženci v njenem scenskem procesu, če bi jih po tem vprašali, brez dvoma zavrnil.

## O TREH »NEMOŽNOSTIH« V SCENSKI PRAKSI

Ko govorimo o produkcijah Mladinskega v zadnjih letih, se težko izognemo obravnavi uprizoritve *še ni naslova* (r. Tomi Janežič, premiera: 6. 10. 2018). Že njene »zunanje«, produkcijske značilnosti so izstopajoče: študij zanjo je potekal – v različnih intervalih in z različno intenziteto – leto in pol, uprizoritev pa je trajala kar deset ur. Kar je manj nenavadno, je to, da sta uprizoritveno besedilo predstavljala a) avtorski material, ki ga je igralska skupina prispevala med delovnim procesom, in b) dramska predloga *še ni naslova*, ki jo je Simona Semenič (na)pisala neodvisno od gledaliških vaj (tudi časovno ločeno).

To scensko prakso bomo skušali razumeti kot trojno nemožnost, in sicer kot nemožnost mimetičnega predstavljanja, nemožnost konstrukcije identitete in nemožnost sklenjenega proizvoda tekstualne prakse. Tej trojni nemožnosti, ki jo bomo pojasnili čez hip, moramo nujno dodati še eno pojasnilo: nemožnost je tu afirmacija, je politično hotenje. Pomeni vztrajanje v razliki do možnosti, ki jo prinaša meščansko gledališče. Situacija, ki jo tu želimo zagovarjati in pripisati konkretnemu scenskemu procesu *še ni naslova*, nemara spominja na brechtovsko gledališče. Brecht razbije (imaginarno) zaključenost mimetičnega procesa; odrski protagonisti, denimo, ne morejo več obstajati kot psihološko razgibani in enotni liki, temveč »veljajo za protisloven skupek več možnosti in lastnosti, ki se v njihovih dejanjih križajo« (Suvin 2016, 49).

Izhodišče uprizoritvenega procesa je bil mit Don Juana (gl. Dobovšek 2018). A mit ne vstopa v scenski proces kot njegovo mimetično predstavljanje, ki si snov jemlje iz zgodovine literarnega kanona. Ta snov je očitno prisotna le kot zunanji impulz, sicer pa v strukturaciji uprizoritve nastopa v svoji odsotnosti. Drugače povedano, v proizvodu zgodovinsko specifične umetnostne prakse je navzoča kot njena zunanost. »Mitos« – kot bi z Gantarjevim posredovanjem dejal Aristotel – ostaja zunaj proizvoda, ta ga jemlje le kot gradivo in ga v svoji praksi obdeluje. Ni več mogoč *mimesis*, kakršnega pozna meščansko gledališče in temelji »na sorodnih aksiomih individualizma – dojemanja sveta s stališča posameznika kot končne realnosti – in iluzionizma – samoumevnega prepričanja, da umeetniška predstavitev na nekakšen mističen način neposredno reproducira ali 'podaja' ljudi in svet.« (prav tam, 46, poudarki so v izvirniku)

Mitos, gradivo je obdelovano in predelovano s specifičnimi mehanizmi, notranjimi uprizoritvenimi umetnostni praksi. Ta proizvaja drugo nemožnost, ki smo jo omenjali, nemožnost identitetne konstrukcije. Avtorski material se navezuje na/obdeluje mit o Don Juanu na način avtofikijske pripovedi. Ne bi zgrešili, če bi rekli, da proizvedeni diskurz zaznamujejo konture kapitalističnega patriarhata: tu so fragmenti, polni nasilja, seksizmov, heteronormativnosti itd., se pravi veriženje atributov, ki predstavljajo normiranje in reguliranje spolnih identitet v kapitalističnih družbenih formacijah. Na sceni se reproducira množstvo subjektivnosti, njihov obstoj pa je vezan na kvazidokumentarno samopredstavitveno pripovedno prakso. Avtobiografska pripovedna strategija nikoli ni golo spominjanje, mehanski proces, ki bi individualno preteklost prinašal na plano in jo napravljajl za znano, temveč je proces fikcionalizacije sebstva, konstruiranje subjektivnosti. Avtofikijska je torej pripovedni akt, konstruiranje pripovedi, njena proizvodnja. Pripovedni mehanizem vsebine in gradiva nujno racionalizira v zgodbe o protagonistih samih. Zdi se, da je identiteta uspešno skonstruirana. A ko se postopek nadaljuje med občinstvom, se to lahko vsak čas zaloti, kako se sprašuje o resničnosti teh pripovedi onkraj scenske prakse, v »zunanjem«, »resničnem« življenju. Celoten postopek tako neprestano odlaga uspešnost identifikacije.<sup>9</sup> Podobno se zaključek procesa odlaga tudi na odru: protagonistke in protagonisti verižijo pripovedne fragmente, kakor da bi vsakič znova poskusili sestaviti svojo identiteto – priče smo nekakšni reprezentaciji dekonstruiranja identitetne konstrukcije. Samozavedanje protagonistov in protagonistk je tu – za razliko od meščanske drame – razsrediščeno; enotnost subjektivnosti lahko pomeni zgolj njihovo ideološko predstavo o njihovih realnih eksistenčnih pogojih. Zato prihaja do podobnega učinka, kot ga zahteva Brecht, namreč potujitve namesto identifikacije z odrskimi liki (prim. Althusser 1980, 85 isl.).

Uprizoritev ima štiri daljše »odmore«, med katerimi se občinstvo preseli v drugo dvorano, v kateri spremlja štiri prizore, slike, ki delujejo kot inverzna slika ali protipol osrednjega »dunjuanovskega« narativa (vsaj, če jih opazujemo s pripovedne perspektive). Vsak prizor lahko beremo kot formalizacijo uprizoritvenih postopkov, kar občinstvo opozarja na proizvodni proces v gledališču in ga oddaljuje od iluzionistične identifikacije. Prizori imajo tako tekoč metapripovedni značaj.

Spregovorimo lahko še o tretji nemožnosti, sklenjeni strukturaciji tekstualnega procesa, ki naj gledališki uprizoritvi služi kot besedilna predloga. Simona Semenič ne piše drugače, kot na način, ki avtorsko osebo pripušča v tekstualni proces. Na kratko lahko rečemo, da se pri njej ideologija »avtorice« prelamlja vsaj *skozi* ideologije raznih feminizmov in družbene pravičnosti. Umetnostni proizvod ima zato pri njej nekatere formalne

<sup>9</sup> Na tem mestu smo prisiljeni opustiti razpravo o tem, da subjektivacija vselej steče. »[I]ndividuumi so vselej-že subjekti.« (Althusser 2000, 101) Nenazadnje sicer ne bi bilo niti nas v občinstvu niti igralci in igralki na odru. Celoten umetnostni proces ne bi uspel.

značilnosti, ki jih v meščanski drami<sup>10</sup> ni moč najti: didaskalije nastopajo povsem drugače in so veliko bolj dobesedno uprizorljive, kot smo nemara vajeni, kar pa vnovič zbuja neke vrste nelagodje pri gledalki in gledalcu, saj od uprizoritve pričakujemo, da režijske pripombe na ta ali oni način kamuflira. Strukturacija tekstualnega procesa pri Simoni Seme- nič nam omogoča, da proizvod umetnostne prakse prepoznamo ne kot mistično *ustvar- jeno delo*, ki je plod kreativnega procesa, temveč kot *proizvod delovnega procesa*, ki reproducira svoje lastne strukturne neenakosti.

Na koncu je zanimiv pogled na časovnost – tako uprizoritve kot delovnega procesa, ki je pripeljal do nje. Obe perspektivi uhajata (sta konfliktni) časovni racionalnosti, ki jo za- teva kapitalistični proizvodni način. A vsaka na drugačen način. Leto in pol za proizvodni proces v gledališki instituciji v kapitalistični državi<sup>11</sup> je vsekakor eksces, ki ne gre mimo neopazno. Odrska reprezentacija časa je v lastnem protislovju: besedilo Simone Semenič že samo raztegne en sam trenutek, temu pa je dodana časovna dimenzija »avtorskih pri- povedi« (kar občinstvo empirično občuti kot deset ur). V en sam hip, trenutek iz zgodbe vdira kaotična časovnost subjektivnosti (delovnih ljudi) v poznem kapitalizmu. Oziroma natančneje: v scensko reprezentacijo se naseljuje predstava ljudi o njihovem razmerju do njihovega lastnega časa, kakor jim ga organizirajo (najprej vselej ekonomska) družbena razmerja. Znova bomo rekli, da gre za *razsrediščenje* časovnosti, ki je sicer gotovo (vsaj in- tuitivno) poznana tudi gledalki in gledalcu. Uprizarjanje racionalizirano, a v svoji struk- turi tudi kaotično, časovnost poznega kapitalizma razbija.

## NAMESTO SKLEPA: KOMU PRIPADA GLEDALIŠČE?

Sedaj že vidimo, da je še *ni naslova* morda najdoslednejše izpeljano materialistično gleda- lišče, kar lahko nekoliko prisiljeno imenujemo »postmeščanska gledališka transgresija«.

Obenem tudi vidimo, da ni nobenega vnaprej nujnega vzročno-posledičnega razmerja med celotno produkcijo v gledališču, ne moremo je zvajati na en sam označevalec, kar po-

**10** Enako velja tudi za večino domačega dramskega pisanja, ki se zgleduje pri tradicionalnih strukturah, iz njega pa vejeta patriarhalna in liberalna humanistična ideologija 19. stoletja, v kateri je splošni zastopnik družbenih interesov meščanski razred. Takšni so, denimo, zadnji uprizorjeni teksti Möderndorferja, Zupančiča ali Vojnovića.

**11** Četudi javna gledališka ustanova ni pod neposrednim pritiskom kapitala, pa je država za svoje delovanje – tudi re- produkcijo javnega kulturnega sektorja – odvisna od akumulacije kapitala. Kapital zato nenehno bije razredni boj, da mu deleža prisvojene presežne vrednosti ne bi bilo potrebno namenjati za (za zdaj še javno) zdravstvo, šolstvo, kulturo, socialne transferje itd. Kapital sicer tudi neposredno vdira v javne kulturne ustanove. Običajno s privatizacijo (»out- sourcingem«) njihovih delov, kot so t.i. tehnično-vzdrževalna opravila, denimo čiščenje.

gosto preberemo tako v strokovnih besedilih kakor tudi v publicistiki. Posamezne intervencije so lahko transgresivne in teh je v Mladinskem morda več kot v drugih gledaliških okoljih. A obenem ostaja težava, ki je veliko večja od ene same uprizoritvene produkcije: namreč ta, da je gledališče v celotni družbeni strukturi še vedno nujno dojeto v svoji družbeni funkciji poenotenja občinstva (občestva), s čimer se posledično naturalizirajo družbena razredna razmerja, to pa hkrati pomeni tudi jasno razredno določenost same institucije. Družbena funkcija meščanskega gledališča je prav naturalizacija družbenih razlik, ki se v meščanski državi ne smejo simbolizirati kot takšne. Zato imajo v gledališču možnost, da se simbolizirajo »kot 'naturalizirane' kulturne razlike, tj. kot razlike v stopnji estetske občutljivosti, kultiviranosti, okusa.« (Skušek-Močnik 1980, 55) V meščanski družbi je gledališče prostor, ki prikriva svojo razredno pripadnost, v njem se domnevno spontano zbira občinstvo, da bi negovalo svoj estetski čut, v resnici pa se to občinstvo poenoti ravno z univerzalizacijo interesa vladajočega razreda – meščanstva (prav tam, 71–74). Težava še tako (politično) dobromislečega gledališkega vodstva je v tem, da s svojim delovanjem pušča nedo- taknjen elitizem umetnostne institucije. Vsakdo, ki vstopa v gledališče, natanko ve, kako naj ravna: nemara si želi doma prej nekaj prebrati o uprizoritvi, nato si jo ogleda, po koncu pa se spodobí nekoliko pokramljati o njej, da z drugimi izmenja svoje estetske preference. Znotraj te matrice ni veliko prostora za kaj več od estetskega užitka. Mladinsko skuša svojo intitucionalno strukturo odpreti s projektom Nova pošta. A tudi s tem – paradokсно – slej ko prej reproducira obstoječe strukture scenske umetnostne proizvodnje. Konkretno sodelovanje javnega in zasebnega zavoda je gotovo proizvedlo prostor, ki omogoča umeščanje prej nezastopanih vsebin. A prostor za koga? Iskren odgovor je najbrž iskati v zelo omejenem krogu nekaterih družbenih skupin, ki v trenutku, ko v gledališču steče socializacijski učinek, nastopajo kot poenotene identitetne skupine (npr. »mladi«, »kulturniki« itd.), ki naj bi imele, ko enkrat zapustijo gledališče, vsaka svoje domnevne specifične interese.<sup>12</sup> S tem je onemogočen ali vsaj možno omejen kakršenkoli družbenotransformacijski potencial gledališča.

---

**12** Zdi se, da ideološki učinki umetnostne prakse delujejo tako »navznoter« kakor tudi »navzven«: navznoter (v gledališču) kot estetski učinek poenotenja občinstva, navzven (v družbi) pa kot socializacijski učinek organiziranja posameznik in posameznikov v identitetne skupine.

## Literatura

Althusser, Louis: »*Piccolo*« *Bertolazzi in Brecht*, v *Ideologija in estetski učinek*, ur. Zoja Skušek-Močnik. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1980.

– – *Ideologija in ideološki aparati države, 1970*, v *Izbrani spisi*. Ljubljana, Založba /\*cf., 2000.

– – *On the Reproduction of Capitalism*. London, New York, Verso, 2014.

Dobovšek, Zala: »*Gre za živost, ki je vpisana v preciznost*« *intervju s Tomijem Janežičem*, v *Gledališki list Slovenskega mladinskega gledališča – sezona 2018/2019*, ur. Urška Brodar in Tina Malič. Ljubljana, Slovensko mladinsko gledališče, 2018.

Juvan, Marko: *Od političnega gledališča v jugoslovanskem socializmu do političnega performansa v globalnem kapitalizmu: primer Slovenskega mladinskega gledališča*. *Slavistična revija*, št. 4 (62), Ljubljana, Slavistično društvo Slovenije, 2014.

Lukan, Blaž: *Ristić v Sloveniji*, v *Uprizoritvene umetnosti, migracije, politika: slovensko gledališče kot sooblikovalec medkulturnih izmenjav*, ur. Barbara Orel. Ljubljana, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2017.

Milohnič, Aldo: »*Politično*« *in gledališče, ki ni njegov dvojnik. O predstavah »tretje generacije« v zgodnjih devetdesetih letih 20. stoletja*, v *Sodobne scenske umetnosti*, ur. Bojana Kunst in Petra Pogorevc. Ljubljana, Maska, 2006.

Močnik, Rastko: *Veselite v gledanju*. Ljubljana, Založba /\*cf., 2007.

Pašukanis, Evgenij: *Splošna teorija prava in marksizem*. Ljubljana, Sophia, 2014.

Poniž, Denis: *Prolegomena k raziskavi vloge in pomena slovenske dramatike in gledališča pri prehodu iz totalitarnega v demokratični sistem od leta 1960 do 1990*, v *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*, ur. Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan in Maja Šorli. Ljubljana, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Maska, 2010.

Skušek-Močnik, Zoja: *Gledališče kot oblika spektakelske funkcije*. Ljubljana: DDU Univerzum, 1980.

Suvín, Darko: *Brechtovo ustvarjanje in horizont komunizma*. Ljubljana, Mestno gledališče ljubljansko, 2016.

Šuklje, Rapa: *Mladinsko gledališče v Ljubljani*, v *Živo gledališče I: pogledi na slovensko gledališče v letih 1945–1970*, ur. Dušan Tomše. Ljubljana, Mestno gledališče ljubljansko, 1975.

Toporišič, Tomaž: *Po sledih zapeljevanja gledališča. Slovensko mladinsko gledališče 1980–2006*, v *Ali je prihodnost že prišla? Petdeset let Slovenskega mladinskega gledališča*, ur. Tomaž Toporišič, Barbara Skubic, Tina Malič in Mateja Dermelj. Ljubljana, Slovensko mladinsko gledališče, 2007.

Vevar, Rok: *Uprizoritev in besedilo. Literatura*, št. 307–308 (XXIX), Ljubljana, Literarno-umetniško društvo Literatura, 2017.

## Povzetek

V prispevku se osredotočamo na analizo nekaterih nedavnih scenskih praks Slovenskega mladinskega gledališča. V uvodu kritično pogledamo na domače teatrološke raziskave. Nato sledi predstavitev našega analitskega orodja za teoretsko obravnavo umetnostnih praks. Osrednji del prispevka predstavlja podrobnejši pogled na uprizoritve *6, še ni naslova* in *GEJM*. Na podlagi analiz, skušamo podati v zaključku misel o družbenem položaju in funkciji Slovenskega mladinskega gledališča danes.

## Summary

In this paper, we focus on the analysis of some recent stage practices of the Mladinsko theatre. In the introduction, we take a critical look at domestic theatre research. This is followed by a presentation of our analytical tool for the theoretical investigation of artistic practices. The main part of the article presents a more detailed look at the performances of *6, no title yet*, and *The Game*. Based on the analyses, in the conclusion we put forth an idea regarding the social position and function of the Mladinsko theatre today.

### Ključne besede

Slovensko mladinsko gledališče, umetnostna praksa, scenska praksa, materialistično gledališče

### Keywords

Mladinsko theatre, artistic practice, stage practice, materialist theatre





## B R A N J E

*Anja Mugerli*

# Stanovanje

**Jasmina**

Šestdeset stopnic v njenih letih ni hec in zaradi poševnega stropa se ji včasih v postelji še vedno zdi, da nekaj pada nanjo, a stanovanja ne bi zamenjala, poleg tega pa vse to ni nič v primerjavi z meseci po Pavletovi smrti. Dnevi so bili pusti in prazni, a prava muka se je začela potem, ko so se solze posušile: topotanje korakov in hrup, kot bi nad njeno glavo potekala bitka; avto, parkiran tako blizu ograje, da ni mogla mimo s svojim kolesom; ogrizki od jabolk in jajčne lupine na njenem predpražniku ... Iz košare začne zlagati bučke, kumare in paradižnik – ta s tržnice je debel in rdeč, a ne tako dišeč, kot je bil nekoč njen. Najbolj jo je prizadelo, da ji je Pavletova hči, ki je z družino živela v zgornjem nadstropju, rekla, da bo od zdaj naprej vrt uporabljala ona, ki se ga ni nikoli pritaknila, temveč je domov prinašala zelenjavo, zavito v plastiko. Ni ji oporekala, kajti s Pavletovo smrtjo ni izgubila le njega samega, temveč tudi mir ob koncu tedna, ko je hči s svojo družino šla na vikend – po Pavletovi smrti niso šli nikamor več, kot bi se bali, da jim bo med njihovo odsotnostjo sunila televizor – in navsezadnje pravico živeti v hiši. Čeprav ji ni njegova hči tega nikoli naravnost rekla, je bila to Pavletova hiša, njena pa ne, kajti nikoli se nista poročila; Pavle se je po ženinini smrti zaobljubil, *nikoli več poroke*. Se je pa hči zelo potrudila, da ji je na vse načine pokazala, da ni zaželena: kar na vhodnih vratih ji je recimo rekla, da je z deljenjem stroškov za elektriko in vodo konec, da bo od zdaj naprej vsak plačeval svoje, *toliko, kot porabimo, in pika*. Z vsem se je strinjala, a hčer je to očitno le še bolj razjezilo, le kako bi sicer lahko drugače razložila, zakaj je tistega dne z vso silo odprla avtomobilska vrata naravnost vanjo? Pozneje se ji je sicer opravičevala, da je ni videla, kar seveda ni bilo res, a tudi če bi bilo – kovčke je že spakirala, vanje je spravila svoje obleke, čevlje, nekaj knjig in Pavletove fotografije; posode, ki sta jo skupaj kupila, si ni drznila vzeti, pa tudi zaves, ki jih je sama skrajšala, ne, hotela je samo stran. Le kakšen angel je tistega dne prekrižal njeno pot, da je nalezela na znanko? Najprej se ji je sicer zdelo, da to ni angel, temveč hudič – ženska, ki jo je

srečala na postaji, je bila vsiljivo radovedna, hotela je vedeti, kaj kovčki pomenijo, *boste kam odpotovala, se mogoče vračate v Srbijo ...?* Najprej ji ni povedala ničesar, nameravala je reči *malo na Obalo, da si pogrejem kosti*, na koncu pa je njen ponos odpadel kot uvel list z drevesa, *brez stanovanja sem ostala*. Resnica je bila grenka, a hkrati nekako tolažeča, nižje ne more, si je mislila, a si obenem očitala, da bi lahko vseeno najprej telefonirala svoji sestri. Res je, da sta se v zadnjih letih slišali vse redkeje, a gotovo bi ji odstopila sobo za goste ali pa vsaj kavč. Jastrebji pogled na znankinem obrazu se je tedaj spremenil, bilo je, kot da se hoče nenadoma igrati samaritanko, *Jasmína, nič ne skrbite*, je rekla, pri čemer je njeno ime naglasila narobe – po vseh teh letih v Sloveniji se še vedno ni navadila, da ljudje njeno ime naglašujejo narobe – *poznam nekoga, ki oddaja, do zdaj je imela samo študente, a je rekla, da so preveč nepredvidljivi, pri njih nikoli ne veš, kdaj bodo hoteli it za eno leto živet v tužino, rekla je, da hoče nekoga za stalno*. Tale za stalno je bil slišati dobro – kot popravljen ograja, ki je bila še včeraj majava, ali pa kljuka, ki ti pleše v roki, ko pritrdiš vijak, pa se spet obnaša tako, kot se kljuka mora obnašati. Zelenjavna juha bo, se odloči in iz kuhinjske omarice pri tleh vzame največji lonec, ki je bil k sreči že v stanovanju, tako kot štedilnik na plin, mali hladilnik, garderobna omara, ozka pisalna miza s predali, enojna postelja in seveda skrinja, v kateri je bilo nekaj stare posteljnine, *skoraj nerabljene*, ji je zagotovila lastnica, kateri je še istega večera sledila po stopnicah do stanovanja, *študenti so raje prinesli svoje rjuhe, tako da jo lahko brez skrbi uporabljate*. Privzdignila je pokrov skrinje, ki je bil na eni strani odlomljen in se je zato odprl le do polovice. *Nimam pojma, kaj so delali z njo*, je ogorčeno rekla lastnica, kot bi se v zadnjih letih v stanovanju na lastno pest in brez njene vednosti menjavali študenti in bi sama šele pred kratkim ponovno vstopila vanj in uzrla njegovo stanje. *Pravzaprav bi ga že zdavnaj prodala, če ne bi bilo zaradi mojih hčerk, ji je priznala, ko je pred njo odpirala kuhinjske omarice z mastnimi policami, ena je v Avstraliji, druga pa v Angliji, a nikoli ne veš ... Aja, in kotliček v stranišču se včasih hecno obnaša*, je dodala, ko je odprla vrata male kopalnice, *če voda ne bo nehala teči, ga potolcite, takole*, in s pestjo je dvakrat udarila po kotličku. Vsa zelenjava je že narezana, a zdi se ji, kot da je na nekaj pozabila – na čebulo seveda! Odpre hladilnik in iz predala izbrska zadnjo, lupina se je komaj še drži in že poganja, a za juho bo čisto v redu ... *V redu bo*, je rekla lastnici in pri tem krotila svoje občutke; stanovanje se ji je tistega večera, ko se je zunaj že spuščal mrak, skupaj z njim pa hlad, od katerega ji je drevenelo telo, zdelo kot zaklad. Šele potem, ko je plačala polog in je lastnica odšla, je svojim tresočim nogam dovolila, da so si odpočile. Na posteljo se je sesedla – ja, to je prava beseda: *sesedla* – in pustila, da je priteklo nekaj solza, malo zaradi Pavleta, malo zaradi njunega vrta, malo pa tudi zaradi zaves, za katere ji je bilo zdaj, ko je sedela pred temi razgaljenimi okenci zares žal. Še nikoli ni živela v stanovanju brez zaves, zaves so bile tančica, ki je njeno osebno življenje varovala pred drugimi, a tako ali tako se je zdelo, da je tančica izginila v trenutku, ko so Pavleta odpeljali na intenzivno, in poleg tega: le kdo jo bo sploh videl tu zgoraj, tik pod nebom? Pozabila je, da je strop nad posteljo nižji, in ko je sunkovito vstala, da bi razpakirala kovčke, ji je v glavi boleče zadonelo, kot bi odzvanjala nova doba v njenem življenju. Ta doba zdaj traja že štiri leta.

## Maja

Nikoli si nisem mislila, da lahko učim angleščino v Londonu, to se mi je zdelo absurdno. Učit sem začela v Sloveniji, takoj po končanem študiju anglistike. Moja mama je delala v fabriki, kjer so iskali nekoga, ki bi zaposlene učil angleščino – globalizacija, import-eksport, saj veš, treba je znat svetovni jezik. Začela sem z dvajsetimi urami na skupino, začetno in nadaljevalno, potem so me začeli klicat še iz drugih podjetij. To je bilo pred krizo, ko se je dalo še kaj zaslužiti. Delala sem prek avtorske, poučevanje, inštrukcije, malo prevajanja, ni mi šlo slabo, res ne, in takrat sva s sestro itak še živeli pri mami, tako da nisem imela frke z najemnino ... Zakaj nisem šla učit v šolo? Po pravici povedano mi je šola vedno malo smrdela. Morala bi narediti strokovni in saj sama veš, kakšna jajca so to: da lahko pristopiš, rabiš ure, a kaj, ko jih ne moreš dobit, ker te noben ne vzame brez izkušenj, to je začaran krog. Moja kolegica s faksa uči na srednji šoli, in ko poslušam njene štorije z dijaki, se samo križam: respect – nula. Da bi meni cel dan tako skakali po glavi? Za tako plačo? Niti pod razno ... Kdaj sem se odločila, da se preselim? Hja, kriza, ne. Vse je šlo po gobe, če se izrazim lepo. Tečaji so se prepolovili, vsi so hoteli, da prevajaš za drobiž, edino pri inštrukcijah sem se še lahko držala neke tarife. Moja sestra je takrat končala socialno varstvo, manjkal ji je samo še strokovni, a nikjer ni mogla dobit ur. Matrala se je par mesecev, potem pa je rekla *basta, jaz grem v Avstralijo*, in je šla. Takrat je nekaj kliknilo v meni. Saj ni bilo toliko to, da je moja mlajša sestra šla od doma, jaz pa sem še vedno živela doma pri mami, bilo je bolj tako impulzivno: če gre ona v Sydney, grem pa jaz v London. Dejansko nisem imela nobenega plana. Niti v sanjah nisem pomislila, da bom dobila job kot učiteljica. Vse sem prodala, avto, knjige, en kup oblek sem razdala, vzela sem samo najbolj nujno ... Cvenka sem imela nekje za dva meseca, a takoj sem začela iskat job. Kot učiteljica sem se prijavljala na različne zaposlitvene strani, CV-Library pa to, a noben me ni nikoli kontaktiral, tako da sem hitro znižala svoje kriterije. En mi je rekel, naj CV kar nosim naokoli po štacunah in pubih – tukaj jih je malo morje ... Kje pa, ful dolgo sem iskala in še ti-sto, kar sem našla, so bile same neke čudne službe, recimo fund raising, saj veš, od vrat do vrat, kjer pa sem zdržala samo par tednov, ker je bilo delo ubijalsko, od osmih zjutraj do enajstih zvečer. Vedno smo se furali nekam izven Londona in že to ti je vzelo uro ali pa dve, potem, ko si končal, si moral it pa še v pisarno, da si oddal poročilo. Pa še ob sobotah smo morali delat. Edini plus je bil, da sem shujšala, ha ha ... Nič, po štirih tednih sem pustila – rajši grem nazaj domov, kot da prenašam še en teden tega sranja, sem si rekla. Skoraj bi že kupila letalsko karto, potem pa ... Kaj pa vem, ko enkrat živiš zunaj, se je težko vrniti, vsaj meni se je bilo. Ves čas sem razmišljala o tem, kaj vse bom zgubila, če grem nazaj. Tukaj je polno vsega, v Sloveniji pa mi je bilo vedno tako dolgčas. In potem še vse zgodbe, ki mi jih pravijo frendi: kako so se obdavčile avtorske in da moraš nujno odpret espe ... Bilo je ravno proti koncu leta, saj veš, prazniki, vsi veseli, jaz pa v depri, ker mi je zmanjkovalo cvenka. No, takrat sem videla tisti oglas na jezikovni šoli. V bistvu sem ga hotela kar ignorirati, šele moja sestra me je prepričala. *Kaj bodo z mojim CV-jem*, sem ji rekla, *da bi Slovenka v Angliji učila angleščino?* Ona pa meni nazaj, *Maja, ne jamrat, ti samo po-*

*šlji, kaj te stane.* In sem poslala. Skoraj sem padla na rit, ko so me povabili na razgovor. Šefica je Poljakinja in takoj sva se ujeli, *us migrants should stick together*, saj veš. Še isti teden sem začela ... Ne, ne učim Angležev, ampak tujce: Azijce, ki skoraj ne odprejo ust, ponosne Francoze, pa Južnoameričane – tukaj je cvenk, ti rečem! Najboljše mi je, da lahko učim odrasle, kakšne mladine ali pa otrok ne bi mogla, nisem za take fore. Zaslužek je dober, imam različne skupine, spoznala sem en kup ljudi, sodelavci so super in končno sem se lahko iz sobe preselila v majhen flet z deljeno kopalnico – prvič, odkar sem v Londonu, se počutim zares doma.

## Jasmina

Imela je srečo, da se je lastnica usmilila njene invalidske penzije in sta se pogodili za ugodno najemnino, dvesto petdeset evrov za štiriindvajset kvadratov plus seveda stroški, sicer ne bi mogla ostati tukaj, to si večkrat reče, še posebej enkrat na mesec, ko pride lastnica po denar. Že večkrat ji je rekla, da ji lahko kuverto pusti v nabiralniku, a ženska vedno odvrne, *ne sekirajte se, Jasmina, itak sem šla mimo*, njej pa se zdi, da je v resnici osamljena. Večkrat ji pripoveduje o svojih hčerkah, tista v Avstraliji se je poročila z domačinom in ima tri otroke, druga, ki živi v Londonu, pa baje poučuje, vedno znova ji ponavlja iste stvari, a pusti jo govoriti, saj do nje čuti dolg, ki ga ne morejo poplačati vse najemnine na svetu. Tudi zato ji, vsakič ko pride po denar, ponudi kavo in pecivo, ki ga kupi le za to priložnost, in lastnica je nikoli ne zavrne. Usede se na edini stol v stanovanju, pred ozko pisalno mizo, za katero tudi sama je svoje obroke, saj prostora za spodobno jedilno mizo v stanovanju ni, pa tudi: kaj bi z njo sploh počela? K njej ne pride nihče na obisk: Pavleta ni več, njeni edini družinski člani pa so skoraj šeststo kilometrov stran. ... *včasih se slišimo po Skypeu*, reče lastnica, *tako jih vsaj lahko vidim. Tako hitro rastejo, Mike je že skoraj tako velik kot njegov oče* ... Na začetku, potem ko se je preselila, se je še poigravala z idejo, da bi poklicala Pavletovo hčer in povabila njena otroka na obisk. Z njima se je vedno dobro razumela, bila sta prava srčka, ta mala jo je celo klicala *babi* in jo v svoji nedolžni otroški radovednosti spraševala, ali na levo oko res nič ne vidi. Potem se je pa spomnila modrice na desnem boku, ki ji je ostala po incidentu s Pavletovo hčerko in avtom, in idejo je opustila. ... *edino, kar me malo boli, je to, da je Maja še zmeraj sama*, reče lastnica, *navsezadnje ni nič mlajša, štirideset jih bo imela, pri teh letih se ženski možnosti krčijo dobesedno iz dneva v dan* ... To je pa nekaj novega iz lastničinih ust, *možnosti se krčijo*, kot bi šlo za blago, ki si ga oprala na devetdeset stopinj, ko bi ga morala na štirideset. Sama pri štiridesetih ni občutila, da bi se karkoli krčilo, njen svet je takrat pravzaprav potemnel – preden ga je ožarila najbolj bleščeča svetloba v njenem življenju. Nesreča na delu, hospitalizacija, dolga, predolga bolniška ... Še nikoli ni toliko kot takrat, ko je z obvezo na očeh ležala na bolniški postelji, razmišljala o domu in svoji mladosti. *Ali kdaj razmišljate o svoji domovini*, je bilo njegovo prvo vprašanje, ki ni imelo nobene zveze z njenim zdravjem – kot bi vedel, kaj se ji plete po glavi. Tisti njegov glas, ravno prav globok, žameten, božajoč – spominjal jo je na tistega radijskega napovedovalca, ki je s svojim glasom pospremil preneka- teri dokumentarec, ki jih je rada gledala, ko je prišla v Slovenijo, tudi zato, da se je naučila

slovenščine – in dokler ga ni mogla videti, je sanjalarila, da sta dr. Pavel, kot ga je klicala pri sebi, in napovedovalec ista oseba. Zelo se je trudil, da bi rešil obe njeni očesi, in bil je iskreno užaloščen, ko je spoznal, da glede levega ni mogoče ničesar več storiti. Opravičil se ji je, zares, le kateri zdravnik naredi kaj takega? A nje to takrat sploh ni toliko potrlo. Po mnogih tednih brez obveze je mežikala v zatemnjeni bolniški sobi in skušala z desnim očesom iz polmraka razbrati poteze njegovega obraza, samo da bi videla, ali se ves ta čas, ko ga je lahko le slišala, ni motila o njem. *Ni se motila o njem. ... pa vi? Nič otrok?* Očitno se je zamislila in pozabila na čas. Skodelica in krožnik, na katerega je zložila pecivo, sta prazna, lastnica pa še kar sedi na stolu. Običajno bi si že otresla mrvice biskvita z bluze z besedami *hvala za pogovor, draga moja, kaj bi jaz brez vas*, potem pa bi s kuverto trdno v svoji roki odšla proti vratom, *se vidimo drugi mesec*, zdaj pa kar sedi na stolu in jo opazuje – ali je radovednost, kar vidi na njenem obrazu? Ta lastnost ji ne pristaja. Lastnica se ji od prvega dne zdi oseba, ki rada govori le o sebi, drugih pa nič ne povpraša, navsezadnje je tudi o njenem očesu ni nikoli nič vprašala. Kaj naj ji reče? Da je ljubezen svojega življenja srečala šele pri štiridesetih? Le kaj bi ji odgovorila na to? *Kakšna smola, draga moja ...?* Radoveden pogled še kar vrta vanjo. *Kaj pa vaša družina? Sigurno imate koga ...* Pove ji torej o sestri, ki živi v Pančevu, tam imajo hišo, ki jo je po smrti staršev podedovala sestra, sama pa je dobila svoj delež v denarju. Bilo ji je prav, tako ali tako je hotela ostati v Sloveniji, tu je imela službo, plača je bila bistveno boljša kot doma, lahko bo kaj prihranila, tako je vsaj takrat razmišljala ...

### Maja

Ne moreš verjet, štiri leta smo furali tečaje v jezikovni šoli, zdaj pa se je šefica odločila, da se vrne domov. Že mesece je ves čas nakladala o domovini, a noben od nas ni verjel, da bo to res naredila. Veš, kaj mi je rekla, preden je šla? *Maja, if you're ever in Warsaw call me*. Pa že rajši grem v Avstralijo k sestri ali pa se vrnem domov ... Trenutno sem brez joba, ja, no, pravzaprav delam na nečem novem, razvijam idejo ali kako se temu reče. Spletno poučevanje. On-line teaching je prihodnost poučevanja, ti rečem. Par strank že imam, enega Brazilca, ki se hoče preseliti v Anglijo, pa eno Tajko ... in Grka. Dobro mi plačajo, saj kar gre, ampak to niso kakšni denarji, veš. Samo najemnina za flet me stane celo premoženje. Ja, itak, da se vedno lahko vrnem domov, in ja, lahko bi temu rekli varnostna mreža, ampak nekako mi ne diši. Mislim, kaj bi pa delala v Sloveniji? Morala bi odpret espe in dajat polovico zaslužka samo za prispevke. Okej, brez najemnine bi imela eno skrb manj ... Ja, lahko bi se vrnila k mami ... ali pa bi živela v njenem drugem stanovanju ... Podstrešno stanovanje, majhno, ampak center in Ljubljana sta blizu, in če se postaviš pred okno in pogledaš ostro levo, vidiš celo grad. Najprej je imela notri študente, a je rekla, da so ji vse uničili, in poleg tega pri njih nikoli ni vedela, kdaj jih bo kam odneslo. Kar naenkrat so izginili, in preden je našla drugega, je trajalo, to pa je nepotrebna izguba. Vedno si je želela, da bi tam živela sestra ali jaz, potem ko sva šli obe v tujino, pa je rekla, da ga bo kar prodala in denar razdelila med naju. Komaj sva jo prepričali, da tega ni naredila. V teh časih je dobro imet nekaj stalnega in kaj je boljše kot nepremičnina? *Denar porabiš in potem nimaš nič*

več, ji je rekla moja sestra in kako prav je imela. No, potem si je našla eno podnajemnico. Z njo nima nobenih skrbi, ve, da bo najemnina plačana na dogovorjeni dan in da bo stanovanje ostalo célo, če bi se katera od naju hotela vrniti, ampak dvomim, da se bom jaz kdaj vrnila. Rada bi zagnala ta biznis s spletnim poučevanjem, ampak bi potrebovala malo back-upa, kot rečejo tu. Tudi zato sem začela razmišljat malo bolj podjetno. Glej, Ljubljana je polna turistov in AirBnb je zdaj v razcvetu, hočem reči, zakaj ne bi raje njim oddajali stanovanja? Mami moja ideja najprej ni dišala, potem, ko sem ji povedala, koliko več cvenka bi dobila, petkrat toliko kot zdaj ali še več, pa se je zagrela. Okej, stanovanje je res majhno, ampak turistov to ne moti, za prespat eno, dve, tri noči je super, do centra greš lahko peš, ves čas ob Ljublanici, čista romantika. Rekla sem ji, da bi ji vse papirje uredila jaz, njej ne bi bilo treba nič, zaslužek bi si pa razdelili, a je rekla, da naj ne govorim neumnosti, ona ima itak svojo penzijo. Edina stvar, ki bi jo morala ona uredit, je tole z najemnico. Mama je rekla, da bi jo morala najprej malo pripraviti, a zadnjič da je že sama kar tako iz nič začela govoriti o svoji familiji doli v Srbiji, o sestri pa o družinski hiši ... Mama je rekla, da se ji ženska smili, ker je sama v tuji državi, in zato da jo enkrat na mesec, ko se vidi, pač posluša, tako, malo iz usmiljenja, in rekla je, da se ji je zdelo, da se ji toži po domovini, tako da po mojem ne bo problema. Ženska bo po mojem še vesela, saj veš, kako je, ko kolebaš – nisi prepričan, ali bi ali ne bi, potem pa pride nekaj v življenju, brca v rit, in to pač narediš, in šele takrat vidiš, da vse skupaj sploh ni bilo nič takega.

### Jasmina

Izogne se ji v velikem loku, a še vedno ima dovolj časa, da vidi, kako si Pavletova hči kislo zelje in mrežico s čebulo stlači v vrečko. Zanima jo, kaj se je zgodilo z vrtom, ki sta ga s Pavletom tako skrbno obdelovala, *srečko sem, najboljšje stvari imam na kupu*, ji je govoril, *mojo Jásmino, vrt* – za tem pa je vedno utihnil in ona je vedela, da je hotel nadaljevati, *hčer in vnuke*, pa tega iz uvidevnosti do nje ni storil, saj je vedel, da se z njegovo hčerko ne razume, vedel pa je tudi, da ne po njeni krivdi. Sama se je trudila in na začetku je naivno mislila, da bi lahko postali celo prijateljici, dokler ji ni hčer nekoč, ko je njen oče za hip stopil v drugo sobo, kot mimogrede rekla, da nič ni večno in da naj si ne misli, da bo *moj oče, priznani kirurg, ostal z žensko, kot si ti*. Nič ni večno, kako prav je imela. Zamika jo, da bi stopila za njo, jo povprašala po otrocih, zdaj sta najbrž že velika, navsezadnje so minila štiri leta, potem pa raje zavije med stojnicami v drugo smer. Na mostu se umakne skupini turistov, ki sloneč na ograji pozirajo pred fotoaparatom. Tu ob Ljublanici je prava gneča, turistov je malo morje in tudi v njeni stavbi jih je vse polno. Ko jih sreča na ozkem stopnišču, se s svojimi velikimi ruzaki prislonijo k steni, da gre lahko mimo, in ji navržejo kakšen *hello, ciao* ali *hola* ... Stopnice danes kar nekam težko prehodi, težko košaro komaj dvigne na pult. Nameni se v malo kopalnico, da bi potolkla po kotličku, v katerem se s šumečim žuborenjem še vedno steka voda, ko nekdo potrka po njenih vratih. Je spet kdo zgrešil nadstropje in namesto v drugo, kjer dve stanovanji oddajajo turistom, prišel v tretje? Iz previdnosti pogleda skozi kukalo in zagleda lastničin obraz. Kateri dan je danes? Je mar pozabila na najemnino? Medtem ko v glavi računa, se od zunaj zasliši glas, *Jasmína, ste*

*doma? Ali je mogoče v glasu nekoga zaslutiti, da se nad tvoje nebo zgrinjajo temni oblaki? V Pavletovem glasu takrat v bolnišnici je slutila nekaj svetlega, pa čeprav je bilo zaradi obveze okoli nje temno kot v rogu, zdaj pa sluti temoto in hlad, kot bi jo nekaj sililo pod zemljo. Bala sem se, da vas ne bom dobila, reče lastnica, ko ji odpre vrata, in se s hitrimi koraki usmeri proti edinemu stolu v stanovanju, vendar ne sede, temveč postoji na mestu s sklenjenimi dlanmi in čudno grimaso, kot bi jo tiščalo. Komaj se premaga, da ji ne ponudi, da lahko uporabi stranišče, če ga potrebuje. Peciva ni kupila, dan za najemnino je šele čez šest dni, lahko pa skuha vsaj kavo. Zasuka se sredi kuhinje, vzame džezvo, zraven pa napol posluša lastnično žlobudranje. Najverjetneje spet govori o svojih hčerkah, o tisti s tremi otroki v Londonu ... ali ima otroke tista, ki živi v Sydneyju? Ne spomni se več, a to niti ni važno, kajti ko s police vzame škatlo s kavo, se zave, da lastnica govori o stanovanju. Besede *enomesečni rok* in *pomoč pri selitvi* zletijo mimo nje tako hitro, kot bi jo nekdo po nesreči švrknil s pasom, in v kratki tišini ostane zoprni skeleč občutek. *Oprostite?* Vonj po kavi se zmeša s kislim po zelju in slišati je le šumenje vode na stranišču. Potem lastnica vzame zalet in začne govoriti še hitreje, o nečem, kar zveni kot *ajrbiendbi*, in o svoji hčerki v Londonu, zrak v stanovanju je že tako zgoščen od besed, da jim ne sledi več, in kava se ji nerodno strese po tleh. *Ali se bo vaša hčerka vrnila domov?* vpraša in se pri tem počuti, kot da poskuša iz vrčka marmelade postrgati še zadnje ostanke, čeprav ve, da bele rezine kruha pred sabo ne bo mogla namazati v celoti. *Ljubljana je polna turistov, draga moja,* reče lastnica, *in moja hči je rekla, da je zdaj pravi čas, da pristavimo kotliček, kot se reče. Saj vam en mesec ne bo premalo, kajne? Vaša sestra bo sigurno vesela ... Moja sestra? ... Lastnica se malo zmede, mislila sem ... ker ste mi zadnjič tako lepo pripovedovali o njej ... hočem reči ... sigurno jo pogrešate.* Lastnica naredi korak proti njej, kot da jo bo zgrabila za roke ali kaj podobnega, a jo le na hitro krcne po zapestju, *jaz sem vedno rekla, da je pravi dom samo tam, kjer si gor zrasel, a Maja tega nikoli ni hotela slišat. Naj govori, kar hoče, jaz svojo hčer dobro poznam in vem, kdaj je srečna in kdaj ne, in lahko dam roko v ogenj, da tam gori v tisti megli sigurno ni srečna. Ampak če ji bo tole pomagalo, da bo gori lažje preživela ... no, tega ji vendar ne morem odvzet, ali ne?**

## Maja

Že dolgo se nisva videli, ja, čas kar teče. Kaj je novega, me sprašuješ ... Zadnje čase razmišljam, da sem tukaj precej osamljena. Vsi moji prijatelji so v Sloveniji, gradijo si hiše ali pa prizidke in delajo familije. Ne, jaz si otrok nisem nikoli želela, nisem za te stvari. Čeprav mi moja mama stalno polni glavo s svojimi strahovi, da bom umrla sama v tujini, same neumnosti, če mene vprašaš. Pač nismo vsi za družinsko življenje, no, kakšnega ljubimca se ne bi branila, ha ha ... So bili, trije, štirje, ampak nikoli se ni razvilo dlje od zmenkov. Tukaj so ljudje precej zaprti. Preden te kdo povabi k sebi domov, te mora zares dobro spoznat. Težko je navezovat stike, še težje sklepat prijateljstva. Saj imam nekaj dobrih znancev, s katerimi gremo kdaj pa kdaj na pivo, ampak to ni isto kot s frendi iz Slovenije, s katerimi se poznam iz otroštva. Z njimi je dovolj, da rečem eno samo besedo, pa že vejo, kaj mislim, interne šale, saj veš, nikoli ni nevarnosti, da te bo kdo narobe razumel. Razen tega pa biz-

nis laufa. Ja, še vedno furam spletne tečaje, zraven pa imam še AirBnb. Saj res, nič ti še nisem povedala o tem. Že drugi mesec imamo turiste, stalno polno, štirideset evrov na noč, a veš, koliko to znese na mesec? Okej, res je, da smo morali najprej nekaj vložiti. Stanovanje je staro in pohištvo notri je bilo v slabem stanju, tako da smo morali vse prenoviti: pohištvo smo kupili v Ikea, kuhinja je šla ven – turisti itak lahko jejo zunaj – tako da je zdaj prostor še za kavč in mizico in par detajlov, ki stanovanje polepšajo, saj veš, slike na stenah, par knjig, tepih ... Vse sem zrihtala kar od tu, po internetu sem izbrala pohištvo in najela par delavcev, da so vse skupaj postavili, saj ja nisem mogla pustit mami, da bi sama vlačila posteljo in omare po tistih stopnicah ... Celo vhodna vrata smo zamenjali, zdaj so na električno ključavnico. Ne veš, kako enostavno je to. S turisti se vse dogovorim po AirBnb-ju, oni plačajo, pošljem jim kodo od nabiralnika, ki je pred vhodom v stavbo, notri pa jih čaka elektronska kartica, s katero odklenejo vrata stanovanja. Počutim se kot prava podjetnica ... Kaj je bilo z najemnico? Hja, a veš, da se je malo zakompliciralo? Celo do nekega incidenta je prišlo ... Mama se je že vse dogovorila z njo, vse je bilo zmenjeno, par dni pred tem, ko bi morala ven, pa ženska reče, da ne gre – da nima kam it. Ne moreš verjet! Hočem reči, a ni imela celega meseca, da si vse zrihta? *A niste rekli, da boste šli nazaj v Srbijo*, jo je vprašala mama, ženska pa njej nazaj, da tega ni nikoli rekla, sploh pa, da s sestro ne govori že več kot deset let, da jo je sicer poklicala, a da v hiši ni prostora za njo, da tam zdaj živi njena hčerka z otrokom ali nekaj takega ... Moja uboga mama je bila čisto izčrpana, ona je dobra oseba, ni človek, ki bi koga kar tako vrgel na cesto, ampak vse je bilo že dogovorjeno in da ti potem ženska tako zakuha ... Ne, prej ni imela z njo nobenih težav, saj sem ti rekla, najemnina vedno ob roku, stanovanje urejeno, vse pošlihtano ... Saj nočem bit kot tisti folk s predsodki, ampak če ti povem čisto iskreno, se meni kdaj zdi, da ti ljudje, ki pridejo v Slovenijo, kar pozabijo, da to ni njihova država, udomačijo se in potem pričakujejo, da bodo zdaj pa kar vse dobili, najboljše plačane službe, stanovanje, vse da jim bo šlo na roko, če se kaj zalomi, pa to jemljejo kot neko osebno krivico. Ko sem jaz prišla sem, še zdaleč nisem pričakovala, da bom kar vse dobila na pladnju, vedela sem, da bom morala garat. Človek se mora znat prilagodit in si sam pomagat, ne pa čakati, da mu stvari padejo z neba. Ko je šla jezikovna šola po gobe, nisem stisnila repa med noge in tekla nazaj k mami, čeprav bi lahko šla. Hotela sem ostati tukaj, ampak morala sem se potruditi, bit inovativna, se znajt. Noben me ni prijel za rokico in rekel, *glej, Maja, zdaj bi pa ti lahko to in to*, ne, sama sem se spomnila, da bi lahko poučevala po internetu, sama sem zalaufala biznis ... akcija – reakcija, pravim jaz, nič ne pomaga, če samo sediš na riti ... Ja, saj za mene so se stvari kar dobro iztekle. Vesela sem, da sem prišla sem. Če bi ostala v Sloveniji, bi mogoče odprla espe in bi zdaj dihala na škrge, tako kot par mojih dobrih frendov, ali pa bi bila prisiljena naredit strokovni in it delat v šolstvo, si predstavljaš?, tako pa imam čas in denar za potovanja ... samo prave družbe mi kdaj manjka, ampak nikoli ni prepozno, pravim jaz ... Aja, kaj je bilo potem z najemnico? Hja, mama je morala poklicat policijo, ni bilo druge.

## Jasmina

Kot bi se zgodovina ponavljala: z istimi kovčki kot pred štirimi leti stoji na postaji, le da zdaj pred vrati ni brezskrbno poletje, temveč očitno zoprno vetrovna jesen, in skozi listje, ki se kot kakšna tromba vrti okoli nje in ji privzdiguje krajce plašča, ni videti nobenega angela, niti hudiča, samo praznino, takšno, kot je nastala, ko jo je sestra pred nekaj dnevi, ko je bilo že vse dogovorjeno, poklicala in ji rekla, *Dragana se vraća iz Švedske ...* Dragice se spomni kot štručke v plenicah – medtem je baje zrasla, končala študij in se preselila na Švedsko, kjer je nekoga spoznala, *ljubavi, znaš*, je mehko rekla njena sestra, ko jo je po lastničinem obisku prvič poklicala, da bi preverila teren, kot je temu sama rekla. Sestra je bila slišati vesela, da jo je poklicala, skoraj eno uro sta bili na telefonu in sestra je večino tega časa porabila, da ji je orisala svoje življenje v Pančevu, *koju si ti ostavila* – se ji je samo zdelo, ali je v njenem glasu zaslutila grenkobo? – potem pa hitro presedlala na Draganu, ki je že par let na Švedskem, kjer dela v trgovini in živi s cimro v najemniškem stanovanju, v katerem na oknih baje nimata zaves, vsak mimoidoči lahko pogleda noter in ju vidi, kako jesta večerjo ali gledata televizijo, vsake počitnice pa pride domov in prinese darila za vse, *šta bih bez svoje Dragane ...* Šele po kakšni uri pogovora, ko jo je levo uho že peklo od vročega telefona, se je le opogumila in omenila svojo vrnitev, in sestrin navdušeni odziv je odpihnul še zadnjo senco dvoma. Dogovorili sta se, da bo začasno v Draganini stari sobi, a čim prej si bo skušala najti kaj svojega, tako je rekla, a sestra ji je oporekala, da sploh ni nobene sile, da je lahko pri njej tudi mesec ali več, zvečer bosta posedeli na balkonu, tako kot v starih časih, spili kakšen kozarček slivovke in nadoknadili *sve godine izgubljene*, in to je spet rekla nekako tako, kot bi se ji stisnilo grlo in bi morala besede na silo izpljuniti. Začela je torej pakirati: večje stvari je odposlala na sestrin naslov, ostalo je spakirala v kovčke. Dnevi so tekli, vse manj si je kuhala, kot bi se postila, pričakujoč, da se bo ponovno pošteno najedla šele v svoji rojstni hiši v Pančevu, in skoraj ni hodila več ven, kakor bi moči hranila za takrat, ko se bo spet sprehodila po ulici, kjer je preživljala svoje otroštvo. Stanovanje se je praznilo, njena glava pa se je polnila s spomini, za katere niti ni bila prepričana, ali so resnični, so jo pa navdajali s toplino, kakor bi stopila iz hladnega prostora nekje pod zemljo naravnost na sonce in mu nastavila svoje ude. Pozneje je skušala iz spomina izluščiti podobe svojega rojstnega mesta, reko, ulice, kvadraten trg, kjer so kot otroci tekli za poročnim sprevedom, čakajoč, kdaj bo nevesta odvrгла konfete, ki bi jih nato izbezali iz špranj v razpokanem asfaltu, in obraze, za katere ni vedela več, komu pripadajo. Iz spomina so se kot star omet začele luščiti pozabljene besede in od nekod je vzniknil celo mamin glas, ki jo je klical, *Jásmina, moja Jásmina*, in postajal vse globlji in božajoč, dokler ni v njem prepoznala Pavletovega glasu in takrat je prvič pomislila na vse tisto, kar bo pustila tukaj. Za hip je zastala, potem pa zalepila še eno škatlo s selotejpom, le kaj naj z vsemi temi spomini, si je rekla, Pavle se ne bo nikoli vrnil, to čakanje nima smisla. Iz vrtinca listja, ki prileti ob parkiran avtobus, se prikaže ženska, očitno namenjena naravnost proti njej. Ne more verjeti, saj to je res kot ponavljanje zgodovine oziroma bolje: vse skupaj je videti, kot bi jo nekdo po tisti nesreči na delu ujel s svojo zanko, jo nato spustil stran le toliko, da bi

lahko videla svoj odsev v plitvi vodi, potem pa bi jo, vuššš, potegnil nazaj k sebi in vrnil na začetek ... A če je tako, jo bo znanka s svojim jastrebjim pogledom tudi tokrat rešila, zato se otrese še zadnjega drobca ponosa in jo povpraša, *ali mogoče veš za koga, ki oddaja?*, a tokrat se na znankinem obrazu ne prikaže nič usmiljenega, samo zategel nasmeh, *Jasmina, danes je lažje ujeti mavrico, kot dobiti stanovanje v Ljubljani, vsi oddajajo samo še turistom, cene pa so tako zasoljene, da si ljudje ne morejo privoščiti niti ene ušive garsonjere ... Ampak zakaj se pa ne vrnete v Srbijo?* jo na koncu, ko se veter še malo okrepi, kot bi jo hotel spoditi stran, vpraša. Res, le zakaj ne? Navsezadnje je tisto tudi njena rojstna hiša, in točno to je rekla tudi sestri, ko jo je ta pred dnevi poklicala. Najprej je mislila, da jo kliče zaradi škatel, ki jih je poslala na njen naslov; da so prispele ali pa, bog ne daj, da so se nekje po poti izgubile – pravzaprav bi bilo to veliko boljše kot tisto, kar je sledilo. Da se vrača njena Dragica, je rekla sestra, *sa bebom pod slomljenim srcem*. Dragana je poskusila srečo v tujini, spodletelo ji je, *ali sada se vraća*; Dragana bo zdaj poskusila najti srečo doma in zagotovo ji bo uspelo, kajti *Dragana je još uvek mlada in nije čekala više od dvadeset godina da se vrati kući* ... Da je kovčke pustila na postaji, opazi šele, ko pride na dobro znano ulico. Vrata v stavbo se odprejo in skozi pride par z ruzaki na hrbtu, njuna tekoča španščina brizgne nanjo kot slap. Hiti gor, gor, ne vedoč, kaj bo sploh storila, dokler se njena dlan ne znajde na kljuki in, glej, vrata se pod njo vdajo. Njeno stanovanje je enako kot pred nekaj urami, ko jo je lastnica skoraj vrgla ven, postelja, s katere je slekla rjuhe, skrinja, kuhinjski kotiček s posodo, ki ni bila nikoli njena ... Usede se na golo žimnico in pusti, da se ji telo prekučne tako, da obleži na boku, to ji prija, malo bo zaprla oči in počila, tako utrujena je. Ne ve, ali mine minuta ali cela ura, ko se vrata odprejo in pred njo obstoji moški. Ne pozna ga, na sebi ima delavsko obleko, a ne potrudi se niti toliko, da bi se dvignila. Vse opazuje s horizontalne perspektive: moškega, ki ji nekaj govori, potem pa iz žepa izveleče telefon in odide iz prostora; za sabo pusti odprta vrata, da je čutiti preprih. Zaželi si rjuhe, da bi se lahko pokrila čez ramena, a ne more se dvigniti, še nikoli ni bila tako utrujena. Vmes mogoče celo zadrema, in ko ponovno odpre oči, se nad njo sklanja drug moški, ta je v policijski uniformi, poleg njega pa še en in, glej, tam pri vratih stoji lastnica, z rokami prekrizanimi na prsih in zategnjenim obrazom. Rada bi jim povedala, da je samo utrujena in bi rada malo počivala, potem bo odšla, kam, še ne ve, a jezik je sploh ne uboga. Policist jo prime pod roko, da bi jo dvignil, revček ne ve, kako težko je njeno telo, poškodoval si bo hrbet. Ob njem je zdaj tudi drugi policist, ki jo prijema pod drugo roko, medtem ko lastnica pri vratih nekaj govori. Tisti na levi je videti zaskrbljen, drugi pa le zdolgočasen, kot bi moral vsak dan iz stanovanj metati ljudi. Njeni zadnji koraki po stanovanju so okorni, in brez pomoči jih ne bi zmogla. Stopnicam ni videti konca, in ko se končno opoteče ven, na obrazu začuti dež. Glavo vrže vznak in pusti, da ji voda teče v ušesa in nosnice in v zdravo oko. Oblaki se ji zdijo tako blizu, kot da stoji tik pod nebom.

*Tomo Podstenšek*

# Superjunaki

Ladijski motor se je začel daviti v kašlju, dokler ni nekajkrat glasno zahropel in utihnil. To je bilo že tretjič ta dan; vsakič je kapitan s svojim pomočnikom odvrigel sidro, odprl loputo in petnajst ali dvajset minut šaril po starem motorju, preden ga je po nekaj poskusih uspel ponovno zagnati.

Blatna voda je tiho drsela mimo, nosila listje in veje in se le poredkoma sumljivo zavrtinčila ali rahlo vzvalovala, ko je tik pod gladino švignilo gibko telo. Chandler se ni več spraševal, kaj vse se skriva pod gladino, se mu pa pripovedi o petnajstmetrskih anakondah in drugih pošastih niso zdele več tako neverjetne, odkar je nekega jutra videl, kako so neznane čeljusti potegnile v globino tapirja, ki je bil dovolj neumen, da je hotel preplavati na drugo stran.

Iz gozda je v neenakomernih presledkih z leve in desne prihajalo vreščanje opic in dretje ptičev, pa potem še vsi tisti čudni, nedoločljivi tropski zvoki, za katere nikoli ne veš natančno, kdo ali kaj jih povzroča. S strmega brega je v vodo zdrsnil kajman in pljusj je prestrašil jato zelenih papig, da so vzletele s krošnje, naredile velik krog po nebu in spet sedle skoraj na natančno isto mesto.

Chandler se je popraskal po nadlakti, kjer so se mu prejšnji dan izpustili rdeči izpuščaji – ni še bil povsem prepričan, ali gre za pike insektov, alergično reakcijo ali pa nemara celo prve znake kakšne zahrbtne bolezni – in iz svojega nahrbtnika potegnil šop stripov. Prve dni mu jih je bilo pred profesorjem Howardom malo nerodno prelistavati, zdaj mu je bilo že vseeno. Sicer pa so se stripi pokazali kot dobra izbira za razvedrilo in kratek pobeg iz resničnosti, ki ga je obdajala. Hkrati so bili dovolj lahki, da niso predstavljali nepotrebnega bremena, in dovolj lahkotni, da se jih je dalo brati kljub vsem motilcem iz okolice. Sicer je šel že vse večkrat skozi, a to pravzaprav sploh ni bilo pomembno.

Motor je spet zabrnel, po zraku se je razširil smrdljiv vonj dizelskega goriva in ladja je nadaljevala svojo pot proti toku.

\*

Vse skupaj si je drugače predstavljal.

Ko ga je gostujoči profesor povabil, da se mu lahko po zaključku semestra pridruži na njegovi naslednji odpravi v amazonski pragozd, je bila njegova prva misel, da gre za šalo ali v najboljšem primeru za nekakšen test.

Ni bil med boljšimi študenti; njegovo povprečje je bilo sicer čisto solidno, a v letniku je bilo tudi precej uspešnejših in marljivejših. Res pa je bil med najbolj aktivnimi – na družbenih omrežjih je pogosto objavljali ali delil aktivistične članke, v prostem času po kampusu zbiral prostovoljne prispevke za različne okoljevarstvene organizacije, udeležil pa se je tudi nekaj protestov proti gradnji naftovoda v bližnjem indijanskem rezervatu. Chandler je imel neprijeten občutek, da se zdi profesorju njegova prizadevanja otročja in naivna; kadar je pogovor nanesel na te reči, mu je namreč vedno postavljali številna vprašanja in se nato le dvomno muzal njegovim odgovorom.

Nepričakovana ponudba je tako res zvenela bolj kakor preizkus, kako resno se je pripravljen zavzeti za to, v kar verjame. Sicer pa mu je profesor celo sam navrgel nekaj v smislu, če se čuti pripravljenega na premik iz zaledja v prvo frontno linijo.

Potem je Chandler pomislil, da bi bila to pravzaprav izvrstna referenca. Howard je bil kljub svoji svobodni naravi, ki bi jo marsikdo v akademskih krogih označil za ekscentrično, svetovno priznan strokovnjak na svojem področju. Če bi se uspel z njim dogovoriti za soavtorstvo kakšnega znanstvenega članka, bi mu to odprlo vrata številnih uglednih revij z visokim faktorjem vpliva. Pa tudi večmesečne izkušnje z delom na terenu – na *pravem*, eksootičnem terenu – bi v njegov življenjepis dodale zaznamek, ki bi imel večjo težo od tistih nekaj desetink pri povprečni oceni.

Če bi se moral zdaj še enkrat odločiti, bi najbrž temeljito premislil. Ne bi mogel reči, da mu je bilo ravno žal, je pa pogosto sanjaril o vseh prednostih in udobju civilizacije. Reševanje deževnega pragozda se je v praksi pokazalo za precej manj imenitno opravilo, kot se je to zdelo z razdalje osem tisoč kilometrov. Življenjske razmere so bile dokaj surove; po vaseh, ki so jih obiskovali, praviloma ni bilo elektrike, vode za tuširanje in drugih samoumevnih zadev. Tudi na spanje v visečih mrežah se ni mogel navaditi, na vlago, umazanijo in mrčes pa še manj. Nenehna potovanja, dolgi pogovori s starešinami, občasna srečanja z odvetniki, pa najrazličnejši pritiski in nagajanja predstavnikov lokalnih oblasti in velikih mednarodnih korporacij – vse to je bilo kar preveč izčrpavajoče, predvsem pa se je zdelo vedno bolj brezupno. Že skoraj kronične težave s prebavo tudi niso pripomogle k dobremu počutju. In potem še ta izpuščaj na roki, ki je postajal vedno bolj sumljiv. Ja, Chandler si je vse skupaj definitivno drugače predstavljal.

\*

»Ko sem bil pred dvajsetimi leti prvič tukaj, je bilo to področje še skoraj povsem nedotaknjeno,« je začel Howard, pa takoj utihnil, ko je videl, da ni uspel pritegniti pozornosti svojega sopotnika. Saj. Včasih je šel že sam sebi na živce, a si ni mogel pomagati, primerjave med *prej* in *zdaj* so se mu vsiljevale na vsakem koraku. Morda pa se tako začne nepovraten proces spreminjanja v starca, ki gre vsem na živce zaradi neprestanega trobežljanja o dobrih starih časih.

Če se je v vseh letih kaj naučil, je bilo to pravilo, da ljudem ne smeš iti na živce, kadar želiš, da ti prisluhnejo. Nihče ne mara sitnob, občutek slabe vesti, ki jim ga vzbujaš in za-

radi katerega so pripravljene donirati tistih nekaj deset dolarjev ali v najboljših primerih celo za odtenek spremeniti svoj življenjski slog, je treba dozirati v razumnih mejah. In seveda ponuditi prave ali namišljene krivce, na katere se lahko jezijo – z redkimi izjemami ljudje niso radi jezni sami nase, tudi to je že zdavnaj spoznal.

Nekaj je pljusnilo v vodo in splašilo jato zelenih amazonk. Bile so predaleč, da bi lahko zanesljivo ugotovil, kateri vrsti in podvrsti pripadajo. Če ne bo motor preveč nagajal, bi morali prispeti do vasi že zgodaj popoldan. To bi bilo dobro, treba je bilo čim prej zastaviti strategijo in organizirati odpor na lokalni ravni.

Vedno teže je zbral denar za svoje odprave. Univerze so mu očitale, da je bolj aktivist kot raziskovalec – kar je bilo seveda res, ampak sam pač nikoli ni spadal med tiste, ki so zgolj neprizadeto beležili podatke, zbirali vzorce in pisarili poročila. Tudi donatorji so bili ponavljajočih se zgodb o izsekavanju gozda že naveličani, dovolj je drugih, bolj atraktivnih tem. Konkurenca svetovnih katastrof je postala prehuda in tudi tisti, ki so pripravljene pomagati, imajo na voljo preveč vojn in begunskih kriz, preveč revščine in lakote na vseh koncih sveta, preveč izumirajočih nosorogov in tigrov in orangutanov in kitov, da bi lahko rešili vse ... Ampak spet ga je odneslo predaleč, treba se je osredotočiti na konkretne stvari in narediti, kar se pač da. Se boriti za vsako drevo posebej, če bo treba.

Kapitanu je končno uspelo usposobiti plovilo, dobro je, prispeli bodo pravočasno. Takole z reke si je še lahko predstavljal, da se nahaja sredi brezkončnega gozda. A pogled iz zraka bi hitro razkril, da je pas dreves na desnem bregu ponekod širok le nekaj sto metrov, potem se že začenjajo kilometri in kilometri opustošenega goloseka. Meja gozda se je že skoraj povsem približala vasi, kamor so bili namenjeni. Najprej so poskusili priti do nje po kopnem, a jih niso spustili skozi, saj je podjetje z izgovorom varnostnih razlogov dostop do območja sečnje enostavno zaprlo.

Howard je poškilil proti Chandlerju. Fant mu je bil všeč. Razvajen kot hudič, to že, ampak s tem je bilo treba pri novih generacijah pač računati. Koliko je star, enaindvajset, dvaindvajset? Dobro se spominja, da je sam v njegovih letih na svojo prvo pot v Brazilijo med prtljago skril izvod *Playboyja* – kar z današnjega vidika morda ni preveč pohvalno, je pa najbrž vsaj za odtenek bolj zrelo kot branje *Supermana*. Opazil je, da je junak na naslovnici v primerjavi s tistim iz njegove mladosti precej bolj napihnen in mišičast, kakor da bi nekaj zadnjih desetletij ne počel drugega kot hodil v fitness in se nažiral s steroidi. Morda pa prav zato ni imel časa reševati pomembnejših problemov ...

\*

V zadnjih dveh dneh so pluli mimo kakšnih ducat naselbin in vasi. Tudi če bi vzel njihove fotografije in jih pomešal, bi jih brez težav spet zložil v pravo zaporedje: najprej zidane hiše z opeko na strehi, nato zidane in kasneje lesene hiše s pločevinastimi strehami, pa lesene hiše, krite s palmovimi listi in nazadnje preproste pletene kolibe staroselcev.

Ko so končno prispeli na cilj, ju je kapitan izkrcal na majhnem lesenem pomolu in jima pomahal v slovo; mudilo se mu je nazaj, tako daleč vzvodno ni imel kaj iskati.

Chandler se je pretegnil in preveril velikost izpuščajev. Ni bil prepričan ali so se res razširili ali se mu tako samo zdi. Moral bi jih obrobti s pisalom, da bi lažje spremljal njihove spremembe.

Tik nad glavo mu je zafrfotala velika rdeče-modra ara in ga prestrašila, da se je sunkovito zdrznil. Na deblu, ki se je nagibalo nad reko, je opazil temno silhueto lenivca. Ob obali je bilo privezanih troje majhnih ribiških čolnov, vas pa je bila najbrž skrita malo naprej v gozdu. V goščavje je bilo videti izhojeno stezo, po kateri sta jima nasproti že prihajala Kurt in Marcelo, njuna sodelavca, ki sta prišla sem pred slabim tednom dni. Nemec je bil približno Chandlerjevih let, a je kot snemalec spremljal Howarda že na več potovanjih, Marcelo pa je bil tolmač in predstavnik organizacije za zaščito pravic staroselcev – njegova naloga je bila vse prej kot lahka, bil je nekakšen vezni člen med odvetniškim timom, ki se je sredi milijonskega velemesta v zapletenih sodnih postopkih spopadal z interesi politike in kapitala, in pa majhnimi staroselskimi skupnostmi, katerih člani v življenju povečini niso prišli dlje kot do sosednje vasi in so v precejšnji meri še zmeraj živeli podobno kakor njihovi predniki pred sto ali tisoč leti.

Chandlerja je vedno znova osupnilo, da lahko v eni državi, na obrežju iste reke, obstaja toliko različnih svetov iz različnih časov, ki včasih postopoma prehajajo eden v drugega, še pogosteje pa živijo skoraj povsem ločena, vzporedna življenja. Kadar se je zgodilo, da so ti svetovi med seboj trčili, je bilo seveda zmeraj popolnoma jasno, kateri bo potegnil krajši konec.

Vasica je bila majhna, nekaj koč, postavljenih v polkrog. Pet, šest razširjenih družin, nič več. Ženske in otroci so bili nekoliko zadržani, medtem ko so jih moški takoj obstopili. Nekateri so bili skoraj goli, le z usnjeno krpo, ki je zakrivala mednožje, drugi so nosili kratke hlače in črtaste majice brez rokavov ali pa so imeli okoli ledij ovit kos potiskanega blaga. Howarda so očitno že poznali, saj so ga takoj navdušeno pozdravili in mu začeli nekaj dopovedovati.

Marcelo jima je kasneje razložil, da je situacija še precej slabša, kot so pričakovali. Bagri in drugi delovni stroji so bili od vasi oddaljeni le še tri, največ štiri kilometre, in ni bilo videti, da se nameravajo ustaviti. Med domačini in podiralci drevja je že prišlo do manjših nesporazumov, pred dvema dnevoma so delavci ob srečanju celo streljali v zrak. Kurt in Marcelo sta se zato dogovorila za sestanek z delovodjo tega odseka, preden bi prišlo do česa hujšega.

»Ravno prav sta prišla, predstavniki družbe naj bi jutri opoldne obiskali vas. Sicer ne pričakujem preveč, ampak velik napredek je že to, da so se sploh pripravljali pogovarjati in iskati rešitve,« je pojasnil Kurt.

\*

Po obveznem spoznavanju s starešinami sta jima Kurt in Marcelo razkazala koč, ki so jim jo namenili. Ne da je bilo kaj veliko za razkazovati; dotrajana tradicionalna *maloca* z enim samim dolgim prostorom, zgrajena iz preprostega lesenega ogrodja, obloženega s

palmovimi listi. Oken ni bilo, svetlobe je prihajala v notranjost le skozi nizko in ozko vhodno odprtino, zato so kljub utrujenosti čas do sončnega zahoda raje preživel na prostem.

Chandler je spet začel prebirati strip, potreboval je malo odklopa – zanj, ki je razumel komaj nekaj portugalskih besed, jezikov staroselcev pa sploh ne, so bili stiki z domačini izjemno naporni. Največkrat je poskušal preprosto posnemati Howarda in upal, da ne bo nehotе prekršil kakšnih vljudnostnih pravil.

Ko je za hip dvignil pogled, je zagledal majhnega fantka, ki je nepomično strmел vanj in si s kazalcem vrtal po nosu. Chandler mu je pomahal in se nasmehnil.

»Vprašaj ga, kako mu je ime,« je zaprosil Marcela.

»Katu,« je odgovoril fant in stopil korak bliže. Chandler ni mogel presoditi, koliko je star. Tako po občutku mu ne bi dal več kot sedem let, lahko pa bi jih imel tudi devet ali deset, plemo je bilo kot večina amazonskih Indijancev precej nizke rasti.

Dečkov pogled se je ustavil na stripu. Zagotovo še ni videl česa takega. Morda kdaj zvezek ali beležko katerega od redkih obiskovalcev in od knjig mogoče Sveto pismo kakšnih misijonarjev, ki so obletavali domorodce huje kot komarji, stripa pa prav gotovo ne. Chandler je za hip okleval, imel je določene moralno-profesionalne pomisleke, fanta ni želel kontaminirati s tujo kulturo. Potem si je rekel, da je ob vseh ostalih vplivih, ki z vse večjo silo brezobzirno vdirajo v njihova življenja, nekaj nedolžnih ilustracij še najmanj, kar bo fanta v življenju doletelo. Poklical ga je po imenu in mu namignil, naj pride še bliže. Položil je strip na tla in ga odprl. Počasi je s kazalcem pokazal na prvo sličico in začel pripovedovati, Marcelo pa je prevajal. Seveda je Chandler marsikaj poenostavil in poskušal povedati na način, ki bi bil fantu vsaj za silo razumljiv. Še preden je prišel do konca prve strani, tako sploh ni več bral besedila v oblačkih, ampak si je na podlagi sličic izmišljeval čisto drugo, novo zgodbo. Misli je, da se bo fant kmalu naveličal, a se ni; napeto je poslušal vse do zadnje strani, nato pa se s široko odprtimi temnimi očmi občudujoče zazrl v Chandlerjev obraz. Pripoved je nanj očitno naredila precej velik vtis.

Chandler je zdaj fanta prosil, če mu še on pove kakšno njihovo zgodbo, a deček ni razumel vprašanja – ali pa mu je bilo morda preveč nerodno – in se je preprosto obrnil ter stekel stran.

»Ti bom jaz povedal eno legendo, če te zanima,« je rekel Marcelo. »Saj si že videl tiste velike lokvanje, ki imajo tudi po dva metra premera? No, nekoč je živelo dekle po imenu Irupé, ki se je zaljubila v mesec. Vsako noč je čakala na svojega izbranca in hrepenela po njem. Da bi se ga lahko dotaknila, je splezala na najvišje drevo v gozdu in stegovala svoje roke proti nebu, a ga ni mogla doseči. Potem je neke noči v vodi zagledala svoj odsev in odsev meseca, ki sta si bila čisto blizu, tako blizu, da sta že dotikala. Da bi lahko bila za zmeraj združena s svojo ljubeznijo, je skočila v vodo in utonila. Ko je bog Tupá to videl, jo je spremenil v lokvanj in ji dal okroglo obliko, ki spominja na mesec, da lahko ves čas gleda proti nebu in opazuje svojega ljubega ... No, tako približno gre, oprosti, nisem najboljši pripovedovalec. Je pa res, da temu lokvanju Gvarani še danes pravijo *irupé*.«

»Nekoliko spominja na zgodbo o Narcisu,« je menil Chandler.

»Niti najmanj,« ga je začudeno pogledal Marcelo. »Pravzaprav bi si upal trditi, da je njeno popolno nasprotje.«

Malo kasneje se je tisti fantič, Katu, spet prikazal; videla sta ga, kako se je pred eno od koč s palico trudil v zemljo narisati črko S.

\*

Chandler dolgo ni mogel zaspati.

Najprej je prisluškoval Howardu in Marcelu, ki sta se šepetaje pogovarjala, kakšno pogajalsko izhodišče bi bilo naslednji dan najbolj pametno zavzeti.

Potem je prisluškoval zvokom iz gozda, ki se jim še zmeraj ni mogel privaditi. Pred leti je njegova sestrična nekaj časa živela blizu houstonskega živalskega vrta in ko je bil nekoč pri njej na obisku, zaradi oglašanja zveri prav tako ni mogel zatisniti oči. Kaj bi dal zdaj za tisti mir in tišino.

Izpuščaji na roki so ga srbeli. Čez dan so se še bolj vneli, na sredini rdečih kolobarjev pa so se razvile majhne gnojne bulice. Takoj ko se bodo vrnil v mesto, mora k zdravniku. Morda pa poznajo Indijanci kakšne naravna zelišča za podobne primere? Dolgo se je zadrževal, a nazadnje se je vseeno popraskal. Za trenutek mu je odleglo, potem ga je še bolj zaskrbelo.

Strmel je v temo in v redke zvezde, ki jih je bilo videti skozi luknje v strehi. Nato je skozi eno od špranj posijala mesečina in spomnil se je na zgodbo o nesrečnem dekletu. Ko se je zjutraj prebudil z boleče močno erekcijo, se mu je zdelo, da je vso noč sanjal o njej. Le da mu ni bilo povsem jasno, ali je bil on v teh sanjah mesec ali pa nemara dekle. Morda pa le njun odsev. Ali zgolj opazovalec. Prav gotovo ni bil bog, ki je utopljenko spremenil v lovkvanj.

\*

Katu si je pred spanjem poskušal v mislih obnoviti zgodbo, ki jo je povedal mož z rumenimi lasmi.

Vedel je, da je pomembna in da si jo mora zapomniti, da jo bo lahko nekoč pripovedoval naprej. *Hitrejši je od izstreljene krogle, močnejši od lokomotive, lahko skoči čez najvišje hiše ...*

Katu ni vedel, kaj je to lokomotiva, vedel pa je, da niti jaguar ne more preskočiti strehe njihove *maloce*.

In enkrat je videl, kako je Aratiri s puško ubil opico – v trenutku, ko se je zaslišal pok, je že padla z veje. Zato je vedel, da potujejo krogle hitreje od puščice, hitreje od česarkoli, skoraj tako hitro kot misel.

In zdaj je vedel tudi, da obstaja Superman, ki je prav tako ali celo še bolj močan kot so Ta'e, Yo'i in Jesucristo, ki ga omenjajo misijonarji. In če je treba, on tudi čisto zares pride na pomoč, ne pa tako kot neubogljivi in nepredvidljivi duhovi, ki jih stari šaman Katupyry vse večkrat zaman kliče.

Zaradi Supermana Katuja ne skrbi več, kaj se bo zgodilo z njihovo vasjo in lahko edini povsem mirno zaspi.

\*

»Misliš, da bodo res prišli?« je vprašal Chandler.

»Pomembnejše vprašanje je, če se bo dalo z njimi kaj dogovoriti,« mu je odgovoril Howard. »Kurt, kamere so pripravljene? Da ne boš moral spet menjavati baterij ...«

»Samo enkrat se je zgodilo ...«

»Ja, ampak danes ni dan, ko bi si lahko privoščili, da se to ponovi. Poskusi kakšno kamero nastaviti tako, da jih boš lahko snemal na skrivaj, če bo potrebno. Posnetki so naš edini dokaz in zaščita. In pa to, da sva s Chandlerjem ameriška državljana,« se je posmehnil Howard. »Morali bomo biti izredno pametni in previdni. Če nas ne bi bilo tu, bi vasico že pred nekaj dnevi zravnali z bagri in če bi se Indijanci upirali, bi jih nagnali s puškami. Se je že velikokrat zgodilo in se še zmeraj dogaja. Ves čas se moramo tudi jasno zavedati, kaj je naš trenutni cilj: ustaviti sečnjo na tem področju do končne odločitve sodišča. Njihov cilj je seveda popolnoma nasproten. Zato jim moramo pokazati, da mislimo resno in da se ne bomo umaknili. Da smo se pripravljene braniti. Spet pa jim ne smemo dati nobenega povoda, da bi nas lahko prikazali kot nasilneže. Če bo že prišlo do konflikta, naj bo to po njihovi krivdi. Zgodbo moramo nekako spraviti v medije, mislim, da vaši v Manausu že delajo na tem, Marcelo? Če bo šlo vse po sreči, se bodo ustrašili negativne publicitete in se vsaj začasno umaknili ...«

»Slišite?« ga je prekinil Kurt. »Prihajajo.«

\*

Prebivalci so se zbrali na robu vasi in z mešanico radovednosti in strahu prisluškovali rohnenju avtomobilskih motorjev in lomljenju podrasti.

»Ti idioti so seveda preleni, da bi šli peš,« je tiho rekel Marcelo.

Krošnje nizkih dreves so se stresle, grmovje se je razmaknilo in iz goščave so na čisto pripeljali trije džipi, iz katerih so poskakali možje s črnimi maskirnimi kapami. Nekateri so imeli v rokah polavtomatske puške, drugi pa zelene dvajsetlitrške kante za go-rivo.

Howard je prebledel in z Marcelom sta se spogledala.

»Bežite! Vsi v gozd, hitro,« je zakričal profesor.

Vaščani so se samo nemirno prestopali in začudeno opazovali prišleke. Potem je Chandler končno razumel in začel tudi sam kričati. V tistem so že odjeknili prvi streli. Nekaj teles je padlo, ostala so se pognala v beg.

Chandler je naredil komaj par korakov, ko ga je v hrbtu močno zapeklo, da je izgubil ravnotežje in padel na bok. Poskušal je vstati, a se je uspel le nemočno prevaliti na hrbet. Vsi zvoki so počasi potihnil, nad seboj je videl samo presvetljeno modrino neba in sonce,

ki mu je sijalo v obraz, da je moral rahlo pripreti veke. Nato je zagledal na nebu še nekaj. Najprej je mislil, da je ptica, potem se mu je zazdelo, da gre za letalo ... Nenadoma je postal strašansko utrujen, misli so se mu valile počasneje kot umazano rjava voda v enem od nešteti pritokov Amazonke. Zaprl je oči in roka ga je nehala srbeti.

\*

Superman, bil je Superman! Katu ga je takoj prepoznal, videti je bil prav tak kot na slikah, njegovo rdeče ogrinjalo je vihralo v vetru in s stegnjenimi rokami je hitro kakor blisk drvel proti tlom. V zadnjem trenutku se je ustavil, se naglo obrnil in varno pristal na nogah. Izpod njegovih stopal so se dvignili oblaki rdečkastega prahu in Katu je na njegovih prsih razločno videl obris zavite rdeče anakonde na rumenem ozadju.

Superman pa se je strumno zravnal, udaril s petami in po vojaško salutiral.

»*I'm here to fight for truth, and justice, and the American way!*« je rekel z resnim obrazom in odločno potisnil naprej svojo oglato čeljust.

Potem je z enega od vozil pograbil velik sod nafte, švignil kvišku in se dvignil visoko nad krošnje dreves, da si najprej ogleda bojišče. Za trenutek je obmiroval, nato pa kakor rdeče-modra ara zaokrožil nad strehami in pomagal napadalcem požigati goreče domove.

Robert Titan Felix

# Skušnjave

Odlomki iz daljše novele

## 1

Bilo je že pred tremi leti, ko so ga sanje dokončno zapustile, ko ga je zapustilo vse njegovo. Prebudil se je zlomljen, do roba sebe prepoten in izmozgan. Ko se je poskušal dvigniti s postelje, ga je presekala ostra bolečina. Globoko v možganih mu je klujuvalo od neznosnosti spoznanja, da ves čas popoldanskega dremeža ni ničesar sanjal. S poslednjimi močmi se je privlekel v kuhinjo, si skuhal kavo, si jo natočil, sédel za mizo ob oknu, si prižgal cigareto, potem pa po malem kadil, srkal kavo in gotal tablete. Bolečina pa vseeno ni izginila. Samo potuhnila se mu je na dno zavesti in nevzdržno klujuvala. Da ni mogel misliti o ničemer. Da so se mu misli samodejno nizale, ne da bi jih zavest sploh prav razbiralala iz svojih globin. *Tu se je nekaj razlomilo. Tu se je nekaj dokončno prelomilo. Tu se je nekaj neizprosno dokončno zalomilo. Tu. Tu. Tu.* Bolečina se je vse bolj razraščala, iz trenutka v trenutek pa se mu je tudi vse manj dozdevala telesna bolečina, bolj nekakšna strahotna groza neizprosne odsotnosti sanj. *Kot da se bom zdaj zdaj res vnel in sam vase zgorel!* se je za mizo ob oknu skoroda razburil, da je bolečina samo še bolj planila. In je bila v resnici vse manj telesna.

Bilo je celo, kot da bi se mu za mizo ob oknu pričela odpirati koža in bi ga v nosnicah pričel dražiti priduh zoglenelega mesa. *Je mar to res edino, kar mi je še preostalo, edino, kar mi je sploh še na voljo? Je mar res lahko že zdavnaj popolnoma gnilo, kar sem v trenutkih zanosa in hlastavega zagona imenoval rojstvo?* ni mogel verjeti, da tisto lahko strmi vanj samo še z obrazom trupla. Ni dvomil, da tistemu nikoli več ne bo mogel stopiti blizu. In v mislih so se mu, obdani s kljuvajočo bolečino, pričeli odstirati spomini na strahotno grozo, ki jo je občutil, ko so ga sanje dokončno zapustile, ko ga je dokončno zapustilo vse njegovo.

Vse življenje je namreč predvsem sanjal. Sanje so se mu vedno zdele tisto, kar je edino resnično bil. Življenja ni nikoli zares živel, zato pa se mu je tudi v sanjah, v njegovem edinem resničnem življenju, njegovo lastno življenje vedno pokazalo v enaki podobi, ki se mu skoraj sploh ni zdela podoba, ampak dejansko on sam po sebi. Stopal je skozi mračne podzemne hodnike, ki so bili najbrž nekakšna podoba *njegove* resničnosti, in bi potem tam tudi moralo biti nekaj, ali se nekaj dogajati ali kaj, kar bi njegovo resničnost razkrivalo, a v tistih mrakovih potem ni bilo ničesar, samo stopal je skozi mračne podzemne hodnike, za

katere kmalu sploh ni mogel biti več prepričan, da sploh so mračni podzemni hodniki ali kaj, ne da bi se enkrat samkrat dotaknil zidov prostora, skozi katerega je hodil, in ne da bi se od koderkoli karkoli nagnilo nadenj, ali ga napadlo, strašilo, mu grozilo, mu bilo nevarno, ali bi se mu pač celo prikazovalo s kakšno naklonjenostjo, nič, samo stopal je skozi mračne podzemne hodnike ali koderkoli že in nič, popolnoma nič.

Podoba, ki bi ga lahko zgrozila, zlasti občutki, ki so ga prevevali med stopanjem skozi mračne podzemne hodnike ali kjerkoli že, čeprav ga je sicer prav toliko tudi najbolj nazorno opisovala. Nikoli namreč ni bil zares prisoten. Samo nekako drsel je skozi prostore sveta, ne da bi se jih po nepotrebnem preveč dotikal, in ne da bi se prostori sveta prevečkrat dotaknili njega. Seveda je kdaj pa kdaj tudi njega iz nekakšne pridvignjenosti nad vsakdanje banalnosti treščilo ob tla resničnosti, a se je vedno potrudil, da se ni tam tudi ugreznil. Samo sprehodil se je za kratek čas skozi prostore sveta, samo trudil se je zdržati, ker je bil prepričan, da ga bo ob dovolj vztrajnosti kmalu spet naplavilo nazaj v pravo resničnost njegovega življenja, v tisto skritost onstran sveta, sebe in vsega.

*Ker res ne morem tako, z vami, oprostite, a vendar, saj boste morali razumeti, saj je vendar več kot očitno,* se je arogantno namrdnil nad svetom, skozi katerega se je premikalo njegovo telo, kadarkoli se mu je zazdelo, da sta si prišla preblizu.

V takih dneh skoraj ni hodil iz nizke predmestne hiše, da bi resničnost sveta, ki se mu je preveč primaknila, kar se da kmalu odrinil od sebe. Samo tu pa tam se je za kratek čas sprehodil po mestu, da bi se po nepotrebnem vdoru resničnosti lahko v najkrajšem času spet umaknil v svoj lastni svet, ki je pomenil predvsem sanje. In vedno mu je tudi uspelo, da so mu bile sanje kaj kmalu spet naklonjene.

V začetku je bilo vedno kot rojstvo. V začetku je bila neomajna vera, da se mu je celotno življenje naposled osredinilo v priložnost, s katero mu bo dano ne samo na novo, ampak naposled dokončno in zares. Popoldanski dremež ga je vedno napolnil s sanjami in vedno se je vseh prizorov sanj tudi do potankosti spomnil. Da mu ni bilo treba podvomiti. Bilo je skoraj očitno, da bo poslej lahko samo še tisto pravo, tisto edino resnično, po čemer je vse življenje hlatal. Kako bi namreč lahko bilo drugače! Dokler sanj nekega dne nenadoma ni več hotelo biti od nikoder. Dokler nenadoma ni hotelo biti od nikoder ničesar več. In groza, ki se mu je za trenutek primaknila, ko se je prvič prebudil brez enega samega sanjskega prizora, in za katero je v prvem trenutku še lahko verjel, da je bil pač samo tak dan, nič posebnega, se mu je nato spremenila v življenje samo.

## 2

V začetku se je sicer še hotel prepričati, da je to samo od ponesrečenega dneva, nič posebnega. V začetku je še vedno neomajno, brez dvoma ali celo obupa, vztrajal. In v začetku se mu je še kdaj tudi podaril kak všečen in celo uporaben domislek. Potem pa se je v njem vse bolj pričela votliti praznina, ki se je dolgo pravzaprav sploh ni zavedal, ker res ni hotel, da

bi bilo že tako kmalu spet tako, kot je bilo večino časa, kar ga je prebil na svetu. Praznina, brezvoljno medlenje v praznem popolnega brezupa brez vsakršnega smisla in namena. *Glasovi me še vedno niso zapustili!* se je poskušal prepričati v prvih dneh, ko popoldan ni več ničesar sanjal. In še vedno se je dan za dnem, noč za nočjo, trenutek za trenutkom, vzdih za vzdihom, vrtooglavo, prav vročično trudil *delati*. Še vedno se je trudil biti popolnoma prepričan, da naposled vstopa v tisto pravo, tisto edino resnično, po čemer je vse življenje hlastal. Še vedno je bil prepričan, da je *tisto* popolnoma blizu, skoraj na doseg roke tako rekoč, in da je zdaj padel v ta čas brez sanj samo zato, ker je *tisto* v njej že tako čvrsto unavzočeno, da sploh več ne potrebuje sanj, da bi lahko bilo. Samo tu pa tam si je v globinah nespečnih noči dopustil nemarno slutnjo, da pa se morda kljub vsemu ničemur ne približuje, da je ne samo *tistemu*, ampak nasploh čemurkoli že, dan za dnem, noč za nočjo, trenutek za trenutkom, vzdih za vzdihom, samo še dlje.

*Le kaj sem storil?! se je med pregledovanjem dnevnega izkupička v nespečnih nočeh nezadovoljno praskal po čelu. Le kaj sem spet tokrat zagrešil?! Še ničesar nisem storil! Same neposrečene domisljice trosim naokoli! Sam plevel in gnilo semenje!* je vse pogosteje že skoraj kričal, da bi preglasil neznosno molčečnost praznine, ki mu je odtegnila sanje in preglasila vsakršne glasove v njem.

Globoko v njem, v praznem, ni bilo zaznati ničesar. Da je naposled dokončno obupal in preprosto obsedel. Bilo je, kot da bi bil prav to tisti trenutek, ki se ga je vse življenje panično bal. Da bo kot nekakšno spoznanje, da mu ne samo ne bo mogoče na novo, naposled vendarle dokončno in zares, ampak nasploh nikakor več.

Prve dni po tem strašnem spoznanju se je predvsem trudil vrniti v sanje. Prve dni je predvsem veliko spal. Nazadnje se sploh ni več ganil iz postelje. Vsega sebe je osredinil v vabljenje izgubljenih sanj. Vabljenje sanj se mu je pravzaprav spremenilo v svojstven obred. Vstal je iz postelje, se zgrozil nad praznino v sebi, nad bolečo odsotnostjo sanj, in se odpravil v mesto. Vznemirjen in vznejevoljen se je več ur potikal naokoli. Hodil je zelo hitro, tudi tekel je vmes, da se je utrudil do ostre bolečine v mečih, prepričan, da se mora samo dovolj izmozgan vrniti v posteljo, pa se bo zagotovo lahko spet vrnil v sanje. Pa ni kaj dosti pomagalo. Kmalu ni več premogel moči, da bi se sploh še trudil. Vstal je iz postelje in že v istem trenutku padel nazaj vanjo. Kmalu se mu je popolnoma zabrisala meja med dnevom in nočjo. Samo stokal je še in se premetaval po postelji. Telo mu je gorelo na različnih koncih, od zaležanosti je bil že popolnoma izmozgan, sanj pa kljub temu preprosto ni več hotelo biti od nikoder.

In potem. Potem je pač vstal. S poslednjimi močmi se je dvignil iz postelje, se priplazil do kopalnice, stopil pod tuš in potem samo še stal tam in se prepuščal slapovom voda. O ničemer ni premišljeval, na neki način se niti umival ni, samo stal je pod tušem in dopuščal, da so mu slapovi voda spirali s telesa srage nesmiselnega vztrajanja. In ko se je nato obrisal v brisačo, se je vendarle počutil nekako prerojenega. Kot da bi na neki način prišel k sebi. Se sprijaznil ali kaj.

## 6

Spet je namreč sanjal. Vzpenjal se je na vzpetino z nekakšnim samostanom ali nekim kamnovjem pač na vrhu vzpetine. Samostansko poslopje brez enega samega okna je bilo prav strašljivo. S pročelja je viselo nepreštevno grozdov oces. Grozeče so boljčali vanj. Poiskal je skrivna nizka vrata in vstopil. Neskončna dvorana. Na njenem koncu je kot v vetru plapolala satenasta zavesa. Stopal je po dolgem hodniku. Na obeh straneh hodnika so bile nanizane celice slednikov. Celice so bile bolj kot nekakšne niše. Bile so brez prednjih sten, odprte v hodnik.

Počasi in nadvse previdno se je premikal proti satenasti zavesi na koncu hodnika in si vtem skrivoma ogledoval slednike. Bili so še najbolj podobni živim truplom. Seveda. Kako tudi ne. Gomoljasta telesa so iz svojih celic, na golih tleh iz steptane prsti, nebogljen, žalobno boljčala vanj. Kot da bi sledniki prav v tistem trenutku umirali in kot da bi umirali samo zato, ker je on sam vstopil v njihovo stvarstvo. Kot da bi z vsakim svojim korakom po hodniku proti satenasti zavesi na njegovem koncu iztrgal košček življenja iz njih. Pa vendarle njihovi pogledi niso bili samo proseče nebogljeni. Ni bilo mogoče spregledati očitne groznje v njih. Sledniki so popolnoma očitno hoteli planiti in mu na vsak način preprečiti, da bi stopil za kot da v blagem vetru valujočo satenasto zaveso. Le da jim to ni bilo mogoče tudi storiti. Sploh se niso mogli zganiti. Kot da bi bili v svojih celicah z nevidnimi verigami njegovih korakov prikovani na gola tla iz steptane prsti.

Prehodil je hodnik in stopil za težko satenasto zaveso. Temačen, zatohel in skoraj popolnoma prazen prostor. Samo z mahom oblazinjeni stol sredi prostora in starec na njem. Starec se ni zmenil zanj, menda ga sploh ni opazil, pa tudi sicer se je, seveda, kako tudi ne, veliko bolj kot bitju iz mesa in krvi zdel podoben truplu, ali nekakšni voščeni lutki. Ob njem je sedel nekakšen oskrbnik in mu s telesa čistil odpadajoče meso, ali pač staljeni vošek, če že *tisto* na z mahom oblazinjenem stolu res ni bilo živo bitje. Ko se jima je približal, je oskrbnik sunkovito planil pokonci in mu poskušal zastaviti pot, a je lahko potem samo nemočno padel nazaj na kolena. On se je medtem že približal. Pograbil je meč, ki je bil prslonjen k stolu, nekakšnemu prestolu, in ki ga je opazil šele, ko se je oskrbnik odmaknil, ko je takole padel na kolena, meč zavihtel visoko nad sabo in plastičnemu maliku, ali karkoli je že bilo na tistem stolu, nekakšnem prestolu, odsekal glavo.

V tistem trenutku so se vseokoli njega nagnetli sledniki. Kot bi *dejanje* na koncu njegove poti po hodniku razklenilo nevidne verige, s katerimi so bili v svojih celicah priklenjeni k tlom iz steptane prsti, da so lahko planili. Kot da bi jim življenje povrnili kri iz odsekane starčeve glave, ali pač glave nekakšnega plastičnega malika, čeprav kri je v resnici brizgala, kri je brizgala curkoma in na veliko. Hotel je pobegniti od tam, nemudoma, a mu potem ni bilo treba. Sledniki namreč niso planili in se nagnetli ob njem zato, da bi se maščevali za *tisto*, kar je storil s starcem, ravno nasprotno. Posadili so ga na z mahom oblazinjeni stol, nekakšen prestol ali kaj. Sledniki namreč niso bili takšni, da bi lahko obstajali sami po sebi. Nekakšno čaščenje, ki so mu ga potem pričeli izkazovati, pa ga je do roba

sebe napolnilo z napuhom. Ustopil se je ob tistem stolu, nekakšnem prestolu, in z razširjenimi rokami obstal pred sledniki. Na široko je odprl usta, da bi nekaj rekel, da bi delil z njimi tisto, kar je vtem v njem raslo čezenj, a iz sebe ni mogel spraviti niti glasu. Med stopala se mu je nenadoma zakotrljala odsekana starčeva glava in se mu gromko zakrohotala v obraz. In potem tudi ni več nehalo gromko odmevati skozi celoten prostor.

*Starec torej znova tu*, je planil iz sanj vročičen in premočen do kože.

Vstal je iz postelje in se stoje zagledal skozi okno. *Starec torej znova tu*. Napol mrtvi malik na mahovnatem stolu je bil namreč starec, ki je določal marsikaj, kar se mu je nاپletlo, odkar se je potikal po svetu. Pač, *tisti* starec. Pred oknom ga je nato ob spominu na vse starčeve unavzočitve, ki jim je že bil priča, malone popadel pravi bes. Pa se je potrudil ne besneti. Ker to res ne bi imelo nobenega smisla.

Po prebegu se mu dolgo ni prikazal. Ko pa se je potem prvič zataknil v breznu absolutne praznine, v katerem kot da se sploh nikamor več ne bi bilo mogoče premakniti, je bil starec nenadoma spet z njim. In ni nehal napletati tisto svoje. *Ti ne moreš kar tako z njimi! Ti imaš vendar kraljestva! Ti ne moreš kar tako z njimi! Ti imaš vendar kraljestva! Ti ne moreš kar tako z njimi! Ti imaš vendar kraljestva!* In so bila z njim seveda nemudoma tudi kraljestva mame, starca in Laure.

*O, kako me je potem napolnilo!*

*O, kako mi je potem šlo in kako se je tudi dobro zame izteklo!*

Potem pa. Seveda. Kako tudi ne!

Pomiril se je tam ob oknu, se nato uredil in se odpravil v mesto. In komaj je prav izstopil iz hiše, je skozi mesto, skozi pokrajino, skozi celotno stvarstvo nenadoma zavel mrzel veter, *tisti* veter, za katerega nikoli ne moreš prav vedeti, ali so res samo vzvalovile zračne plasti, ali pa se je nekaj razdramilo globoko v tebi, v najbolj skrivnem notranjem.

## 7

Veter v nobenem primeru ni bil nekaj, kar bi ga lahko spodilo iz mesta. Veter mu je bil na neki način pravzaprav brat. Veter ga je nagovarjal, že odkar je pomnil zase. Brez pomoči vetra bolj težavnih odločitev sploh ni sprejemal. Je vedno najprej vprašal brata, kaj mu je storiti, kam mu je v prihodnje nameriti korak, kadar je bil v precepu ali na razpotju, in veter mu je vedno tudi odgovoril. Kdaj samo zašelestel, kadar ni bil povsem prepričan, a mu je kljub temu prikimal v strinjanje. Kdaj divje zapihal, kadar je bil popolnoma na njegovi strani. Kdaj pa seveda tudi scela potihnil in se potuhnil, kadar se z njegovo trenutno namerom ni v ničemer strinjal.

Je bil mar zato tako nerazrešljivo obupan, ko je veter tistega dne popolnoma poniknil, še preden je sploh prav zapustil dom in naravnal korak sem ter tja po mestu, in se je razvedrilo v še en sončen dan pred bližajočo se zimo? Ko mu je torej veter odločno odsvetoval, ne da bi se spomnil, da bi ga v zadnjem času sploh karkoli spraševal; ali pa mu je vsaj samo

namignil, da tokrat noče imeti nobenega opravka z ničemer njegovim. Veter se je sicer čez čas potem vseeno ponovno sprehodil skozi mesto in pokrajino, v njegovem demoničnem norenju pa so se celo upogibala drevesa in se je spet in spet divje v zrak zavrtinčilo smetje in suho listje, da ni bilo mogoče videti niti pedi pred sabo. Pa ni bilo, kot da bi mu veter tokrat hotel karkoli povedati, niti takrat ne, ko se je tako razdivjal. Samo pretipal ga je do obisti in ga do kosti premrazil. Pa vendar ga je na neki način tudi nagovarjal. Ker nekaj ga ob spominu na starca iz sanj vendarle je spraševal. Ali namreč še vedno lahko upa, da ... A to je bilo vprašanje, za katerega niti samemu sebi ne bi upal priznati, da si ga je zastavil, čeprav se je globoko v sebi tudi popolnoma zavedal, da si ga je zastavil. In se je veter morda celo tako neznosno razdivjal samo zato, ker mu je odločno odsvetoval? In to ne samo tisto, kar bi si v prid novemu podvigu lahko namislil, ampak da si je tako nespodobno vprašanje sploh zastavljal?

Bilo je celo, kot da bi veter nad njim dokončno obupal, kar bi bila zagotovo popolnoma nemogoča situacija, pogubna za sam njegov obstoj na splošno. Veter namreč naslednje dni ni molčal, vedno znova se je divje razpihal čez mesto in pokrajino, a to vedno takrat, kadar je on čepel doma v brezupu in grozi. Kot da bi veter nenadoma pričel govoriti *drugim*. Kajti predvsem njemu ni imel ničesar povedati, pa naj se je še tako naprezal, v trenutku planil iz hiše, kadar se je zunaj dvignil veter, in pričel laziti za njim. Bil je potem že kmalu spet kar naprej v mestu, vendar to, kar je imel veter tiste dni povedati, ni bilo v ničemer namenjeno njemu, o tem ni bilo nobenega dvoma.

Bil je torej spet kar naprej v mestu in na skrivaj prisluškoval pomenkom o divjaškem vetru, ki naj bi zagrešil najstrahotnejše strahote, in vsem tistim najbolj nesmiselnim čenčam, s katerimi so si v mestu poskušali razložiti, kaj jim to nemogoče divjanje strahotnega vetra sploh hoče povedati. Komu, ki se je najbolj vehementno razmahal, se je kdaj celo prišlinil za vrat, da bi bolje slišal, česar sicer po navadi ni rad počel in tudi ti niso bili veseli, če so ga pri tem zasačili. A bil je radoveden, razumljivo, kako in kaj je zdaj s tem vetrom, ni pa si bil dovolj blizu z meščani, da bi lahko preprosto vprašal, pa tudi sicer njihovim napletanjem in čenčam najbrž ne bi verjel. Tako da je bil kar nekam jezen na veter. Niti za trenutek ni podvomil, da bi moral veter najprej povedati njemu, če je že imel komur koli karkoli govoriti, kar pa se mu v tistem trenutku ni zdelo verjetno. Kot da bi se veter nekako mrgodil. Kot da bi bila to nekakšna zamera med njima ali kaj, je bil vse bolj prepaden, že prav obupan.

*Kako se lahko, vetrni brat, zdaj takole razdajaš na tako depasirani način?* In čeprav različnim napletanjem in čenčam o vetru ni niti za kanček verjel, in se je celo poskušal prepričati, da vetra sploh ni, čeprav ga je popolnoma nedvoumno slišal zavijati okoli oglov, se je v njem vendarle vse bolj razraščal dvom, ali si je vetrni nagovor kadar koli sploh zares zaslužil, ne samo zato, ker mu je v poskusih odzvati se na nagovor vetra tako neslavno spodletelo, ampak ali se je res odzval na pravi način, ali so bili njegovi poskusi sploh pravi odgovor na izziv vetra, ali niso bila morda že sama njegova vprašanja popolnoma drugačna, kot je bil vseskozi prepričan, da jih je zastavljal.

*Zakaj sem potem namreč vsem v mestu sploh tako vztrajno prisluškoval, če je bil vetrni nagovor tako nedvoumno namenjen izključno meni samemu? Zakaj sem, ne da bi za trenutek podvomil, in sem se najbrž samo trudil, da napletanjem in čenčam ne bi verjel, tudi sam vztrajno poskušal slišati, kar naj bi drugi slišali v divjaškem norenju vetra? Sem samo samemu sebi v imenu vetra razkrinkal tisto, kar sem si vse življenje pravzaprav v resnici želel, a tega niti samemu sebi, predvsem samemu sebi ne, nisem upal priznati? Da sem si samo želel biti zraven? Samo tam in tisto, kar bi edino lahko resnično bil in čemur bi edino lahko zares pripadal? In sem hlastal po drugem, ker se tega, kar naj bi se podarjalo kar tako, zlahkoma, nisem znal polastiti? In je bil veter, ker samemu sebi nisem dovolj bil?*

Vetrni brat ga v naslednjih dneh ni niti enkrat samkrat nagovoril, pa tudi sam se mu je vse manj trudil spet priljubiti. Preprosto pozabil je, tako na veter kot na sanje, ki so ga po dolgem času na kratko in predvsem povsem po nepotrebnem spet obiskale. Bil je večino časa doma, da se mu ne bi bilo treba soočiti še z enim novim porazom, čeprav ni več točno vedel, kaj naj sploh še dojema kot poraz, če že naj ne dojema kot poraz samega sebe in vsega svojega na splošno. Bil je doma in se trudil ne razmišljati, skoraj kot da sploh ne biti. In za kratek čas se mu je zdelo, kot da mu je to tudi uspelo. Kot da mu je uspelo potoniti nazaj v absolutno praznino, ki pa je bila tokrat nekako drugačna, blagodejna.

## 8

Hodil je po mestnem parku in nenadoma se mu je pokazala *podoba*. Dejansko je bilo, kot da bi se nekakšna sanjska podoba nenadoma unavzočila pred njegovimi očmi, da ga je premrazilo do kosti in se ga je v prvem trenutku predvsem polastila panika. Da je moral zapreti oči, se globoko oddihati, počakati, počakati, dolgo, dolgo, da se je nato spet upal razgledati okoli sebe. V obzorju njegovega pogleda ni bilo več ničesar nenavadnega. Nekakšen mir samo. Le da ta mir in skladnost zunanjega sveta s samim seboj nista dolgo trajala. Kaj kmalu je namreč kot da iz ničesar spet vzniknila *podoba*.

V prvem trenutku se je zmračilo in shladilo in so z neba pričele nalahno, kdaj posamič, kdaj tudi v snopih, naletavati snežinke. Kar je bilo že samo po sebi dovolj nenavadno za tisti sončno razbleščani dan, zagotovo eden zadnjih pred bližnjo zimo, in se že samo po sebi ni zdelo povsem od tega sveta. Potem pa je kot da z neba pred njegovim pogledom nenadoma vzniknil nekakšen spreved z vozom, okrašenim s pomladnim cvetjem. Voz so prav tako zasipavali kosmi snežink, le da je bilo videti, kot da ga ne dosežejo povsem, ampak se snežinke v praznem, nekaj malega nad vozom, razblinjajo v pomladno cvetje. Voz so vleкли voli, na njem pa je počivalo truplo, ali pač nekakšen izrazito neživ starčevski stvor z nenavadno mladostnim obrazom, kot je bilo videti že od daleč, in z na obe strani voza razprtimi rokami, s strašljivimi bleščeče belimi dlanmi, na katere so padale snežinke. Voz so spremljali nekakšni škratje in vodnik ali vodnica, lahko pa tudi kakšen demon, ali celo zakrin-

kani angel, kajti tako od daleč vodniku ni bilo mogoče določiti ne spola, pravzaprav niti prave vrste ne.

Vedno znova je sunkovito odmaknil pogled, do bolečine zatiščal veke, se globoko od-dihal, počakal, počakal, dolgo, dolgo, da se je sploh spet upal razgledati okoli sebe. Kjer pa seveda ni bilo več ničesar neskladnega z zunanjim svetom. Kar pa ni dolgo trajalo. In je bil spet sprevoz z vozom. In obup in panika tesno zatiščanih vek. In potem spet nikjer ničesar nenavadnega. In tako potem kar naprej. In vedno znova. Do brezupa.

Brezglavo je pobegnil iz mestnega parka, v upanju, da kar tako sredi mesta sprevoz z vozom ne bo vznikoval pred njegovimi očmi, česar pa potem niti ne bi mogel opaziti, ker je v brezupni paniki prehodil pot do doma s tako hitrim korakom, da se podob mestnih ulic in poslopij sploh ni zavedal. Doma pa je kar padel v posteljo, pa ne da bi se tistega dne drznil nadejati, da bi se lahko spočil, ali da bi ta sprevoz z vozom lahko bila nekakšna na-poved vrnitve v sanje, to pa sploh ne, ampak da bi se preprosto skril pred vsem v temo za zatiščanimi vekami. Je bilo vse to morda samo nekakšna kazen vetrnega brata, ali pač sva-rilo, ker popušča? Ker postaja mlahav in ohlapen? Ker več ne verjame? Pa si ni drznil upati, da bi se lahko preprosto spovedal in pokesal pred vetrom in se vrnil v milost sanj. Da bi mu namreč bilo na kaj takega upati v tistem trenutku, ko se je takole s tesno zatiščanimi vekami pred *podobo* skrival v postelji.

V postelji pa potem ni mogel zdržati niti minute. Prenesel je nekaj nemogočih trenu-tkov ležanja in zatiskanja vek, nato pa se bliskovito pognal pokonci, pričel v krogu, kot da na mestu, nemirno krožiti po sobi in si prižigati cigareto za cigareto. Bil je že tako nemi-ren, da če bi se v tistem trenutku vrnil v mesto, od vznemirjenja sprevoza z vozom morda sploh ne bi opazil, tudi če bi spet pričel vznikovati pred njegovimi očmi, in se niti ne bi mogel prepričati, da se mu vse tisto z vozom prej ni samo zazdelo.

Pomislil je celo, da se mu je vse to morda celo lahko naredilo samo od lakote, kajti ti-stega dne pravzaprav ni zaužil še ničesar. Roke so se mu že tako močno tresle, da si je ko-maj še zmozel prižigati cigarete, tako da bi v vsakem primeru moral nekaj zaužiti, a že samo misel na to, da bi si sam kaj pripravil, če tistega dne v mestu ni zdržal dovolj dolgo, da bi kaj užil, ali pač ga je iz mesta iz upravičenih razlogov nagnalo domov, se mu je zdela po-polnoma nemogoča. S poslednjimi močmi se je odpravil v mesto in si pri prvem kiosku na oglu nabavil nekaj na hitro pripravljenega. In tudi dovolj hranljivega in mastnega. Da mu je celo nekoliko odleglo. Počutiti se je pričel pravzaprav kar dobro. In se je celo odločil ostati v mestu. Ni bil tak dan, da bi ga lahko prebil v predmestni samosti. Da bi sploh lahko obstal doma, ali nasploh v čemerkoli, razen v premikanju skozi prostor.

In se je tudi okrcal, ko je zastavil korak, da lahko kdaj pomisliš tudi na povsem vsa-kdanje razloge, ko *nekaj* kar prične vznikovati pred tvojimi očmi. Na primer lakoto, utruje-nost in podobno. Le da se na to kljub vsemu ni hotel preveč brezglavo zanašati. Bilo je na-mreč, kot da bi skozi njegovo telo v tistem trenutku vendarle nalahno vel veter. Kot da bi mu torej *brat* v tistem trenutku vendarle nekaj prišepetaval. Le da bi mogel dobro slišati, kaj. A moral je biti pozoren, ni se smel spet prepuščati omahljivosti, da bo potem lahko tudi razumel, kadar bo kaj razumeti.

Marlen Haushofer

# Otroci\*

Enkrat na teden so prišli otroci in popoldne preživeli pri gospodični Klari. Tedaj jim je pozimi postregla z vročo čokolado in kruhom z rozinami, poleti pa z malinovcem in sadno torto; in otroci, tri deklice in dva dečka, so hišo in vrt gospodične Klare napolnili z življenjem. Žvrgoleli so kot ptički, je ganjeno pomislila. Z njimi je bilo res eno samo veselje, vsi so pokali od zdravja, z velikim veseljem so se sladkali in vedno so bili ljubeznivi ter dobro vzgojeni.

Gospodična Klara je šele sedaj začela zares živeti; kot če po sivem deževnem obdobju prestopimo hišni prag in moramo zapreti oči, ker nas sonce zaslepi. Nekateri so trdili, da je gospodična Klara videti kot stara ovca, za druge pa je bila ljubeznivo jagnje, toda v resnici ni imela niti sovražnikov niti prijateljev, za to so ji namreč primanjkovala privlačne oziroma odbojne sile. Nikdar ni razmišljala o tem dejstvu in sedaj ji je postalo popolnoma vseeno za vse to. Pravzaprav je živela le še za tiste sredine popoldneve. Zavedala se je, da lahko otrokom k sreči ponudi marsikaj: prostorno hišo z veliko kotički, ogromno podstrešje, kjer so se lahko igrali skrivalnice, in dolg, zarasel vrt z vrtno uto, ki je bila nekoč bela, vendar se je barva že zdavnaj odkrutila. In seveda je otrokom šlo za sladkarije. Za kakšne običajne otroke bi že to bil dovolj dober razlog, da pridejo, njenim izbranim otrokom pa je bilo treba ponuditi več. Povsem jasno ji je bilo, da so otroci prišli zaradi zgodb, ki jim jih je pripovedovala. Na žalost ni bila prav nič nadarjena za pripovedovanje zgodb, in ker si sama ni znala ničesar izmisliti, se je morala vsako zgodbo dobesedno naučiti na pamet – utrujajoča, vendar zdrava vaja za njen spomin. V mladosti so ji vtepli v glavo, da je izredno pomembno otrokom pripovedovati zgodbe, in nikdar ni podvomila, da je vsak otrok hrepenel po tem, da se ga na ta način razvedri in pouči.

Za vse duhovne in telesne užitke, ki jih je gospodična Klara ponudila otrokom, so se ji ti bogato oddolžili s poljubčkom v slovo; seveda le deklice, dečka sta se poslovila s stiskom roke. Nikdar ji ne bi prišlo na misel, da bi poljubila moško bitje.

Čeprav je bila dolga leta učiteljica, ji nikdar ni padlo na pamet, da bi njeni učenci morda lahko sovražili zgodbe. Celo kadar so se spakovali in zehali, je bilo njej vedno jasno,

---

\* Prevod zgodbe *Die Kinder* iz knjige *Schreckliche Treue: Gesammelte Erzählungen*, 2003, List (Ullstein) Taschenbuch, © Claassen Verlag, Hamburg/Düsseldorf.

da enostavno še niso odkrili, kako radi poslušajo zgodbe. Njenih pet otrok – edini, ki so ji bili pomembni – ni nikdar zehalo, se ni spakovalo, saj so bili dobro vzgojeni, pač najboljši otroci iz najboljših družin v mestecu.

Gospodični Klari je bilo vedno nerazumljivo, da je toliko njenih nekdanjih kolegov imelo težave z učenci. Seveda se je v šoli pripetilo nekaj odvratnih dogodkov, vendar nikdar v njenem razredu. To je vendar zbujalo pozornost, mar ne? Torej zagotovo niso bili vzrok otroci, čeprav morda obstajajo uboga bitja, ki so bila speljana na kriva pota. Toda z njimi ravnati kot z odraslimi zločinci vendar nisi mogel. Ona je marsikaj rajši spregledala. Bilo je povsem enostavno; vsemu, kar se pripeti, je treba pripisati kar se le da pozitiven pomen. Ta postopek se je kot koristen izkazal tudi pri ravnanju z odraslimi. Včasih je bila nekoliko razočarana, ker je nihče od njenih učencev ni nikdar obiskal ali ji pisal. Toda mladim se pač ni ljubilo pisati, in nasploh se je govorilo, da so imeli vsi tako strašno veliko dela.

Kasneje jim bo zagotovo žal. Ljubko si je bilo predstavljati, kako bodo množično prihajali na njen grob in skesano polagali rože in z glasovi, ki se bodo dušili v joku, šepetali: Bolje bi morali skrbeti zanjo, saj je bila naša najljubša učiteljica.

Nekoč je dvanajstletnik vrgel kamen v njeno kuhinjsko šipo. Zelenjadar na nasprotni strani ulice naj bi videl, da je bil met natančno usmerjen, toda ona je dečka rahlo pobožala po glavi in dejala: »Saj tega nisi storil namenoma, kajne?« Nakar je mali takoj planil v divje ihtenje in je lahko izustil le besedo 'ne'. Ganljiv primer otroškega kesanja. Nato mu je podarila kos kolača in sama plačala za okensko šipo.

Od tedaj jo je zelenjadar izmenično imel za svetnico in tepko, odvisno od tega, kako je bil razpoložen, in gospodična Klara se je čudila, kako različno se je obnašal do nje, ko je nakupovala. Sicer pa je bila to njegova najmanjša skrb. Nasploh je komaj kdo kdaj pomislil na to staro gospodično. Redko je prejela kakšno pismo in skoraj nihče je ni obiskal. Ona pa je strastno rada pisala pisma in je z novicami zasipala sestrčno, ovdovelo svakinjo in prijateljice z učiteljišča, stare dame, ki jih odtlej ni nikdar več videla. Zadnje čase so otroci v teh pismih postajali vedno bolj pomembni: Gerald je čisto sam iz barvastega papirja zlepil svetega Miklavža, Trudi je pičila osa, Karin in Monika pa sta obiskovali ure baleta. Odgovori so nato postali še bolj skopi kot dotlej in gospodična Klara se je morala otresti suma, da bi kakšna oseba lahko bila tako brezčutna, da je njeni ljubljenci ne bi zanimali. Vedno se je odločila za prijetnejšo rešitev in si rekla, da so se njene prijateljice pač postarale in jim je pisanje predstavljalo težave. Saj niso imele sreče, da bi v starosti našle mlade prijatelje in se z njimi znova pomladile. Usoda je bila prijazna do nje.

Ne da bi to zares opazila, je tudi sama pisala bolj poredko. Veliko bolj zadovoljivo se je bilo ves teden veseliti srede, peči, olepševati stanovanje in se na pamet naučiti zgodbo – eno samo pripravljanje na trenutek, ko bo zadonel zvonec in bo pograbila obroček s ključi ter pohitela svojim ljubljencem naproti. Da, že kar tekla je, urneje kot kdajkoli prej, z dneva v dan je bila mlajša, in njen obraz, ki je bil vedno brez barve, je postajal skoraj neneravno rožnat. Medtem ko je hitela po vrtu, je morala vedno misliti na to, kako so otroke prvič pripeljali k njej: plaha, majhna bitja, ki naj bi jih naučila nekaj angleških besed. Dva izmed njih, dečka, nista še niti hodila v šolo. No, angleščine se niso naučili prav veliko, dve,

tri otroške pesmice, toda to je bilo za ambiciozne starše že dovolj. In ko je bilo tako imenovanega tečaja konec, so otroci še vedno prihajali. Je pač vedela, kako osvojiti njihova srca.

V šoli nikdar ni prišlo do tega. Takrat je pred seboj videla zgolj nejasno množico raznobarnih glav, ki jih je enakomerno posipala z naklonjenostjo. Prepad med prvo vrsto klopi in njenim katedrom je bil verjetno kriv za to, da se noben od teh otrok ni zares razživel. Kako prijetno je bilo, da ni bila več učiteljica, za nedolžne, mlade duše ni bila več babbav, temveč draga, stara prijateljica. Saj nikdar ni bila resnični babbav, vendar je celo ona morala zahtevati nekaj truda in discipline. Zdaj se je izkazalo: le če od otrok ne pričakuješ ničesar, te nagradijo z ljubeznijo.

V zadnjih tednih so se otroci navadili priti celo v soboto. Zdelo se je, da so bile njihove matere opazno vesele, ko so bili nekaj ur v dobrih rokah pri gospodični Klari – dejstvo, ki ga pravzaprav ni bilo mogoče zares razumeti. Poleg tega so se očitno vedno dogovorili, da jih pride pet ali pa da sploh ne pridejo. Skrivali so se v številnih omarah in skrinjah v hiši,lušljali za težkimi zavesami, in gospodična Klara je osrečena poslušala topotanje drobnih nog na podstrešnih stopnicah.

Nekoč je imela hude sanje. Predramila se je iz spanca in tresoča se tipala za svetilko. Porogljiv smeh v njenih ušesih je utihnil in ni se mogla spomniti sanj; nekdo je rekel nekaj zlobnega o otrocih ... češ, da so k njej prihajali zgolj zaradi rozinovega kruha. Bile so neumne, trapaste sanje, morala je pozabiti nanje. Spila je požirek vode in ugasnila luč. Ko se je začinjalo daniti, je budna ležala in boleči sum je potisnila nazaj v temo, kjer je še nekaj časa ždel, krut in brezobličen; od časa do časa je iztegnil črno tipalko ter ji zadajal kratke, ostre udarce.

Razumela je: to je bila tista skušnjava, o kateri je bilo mogoče brati v Bibliji, zlo, ki ga doslej še ni poznala, in s katerim se je morala sedaj soočiti. Bila je močna, polna neporabljenosti moči in pripravljena braniti svojo ljubezen. Naposled je črn kup v kotu ohromel, se še poslednjič zdrznil in umrl. Gospodična Klara je dihala globoko in srečno. Mislila je na dekletca, mila bitja z velikimi očmi, ki nikdar niso rekla nič grdega in so ob slovesu topla lička pritisnila ob njen obraz. In kako čvrste in tople so bile drobne roke dečkov, ko so se oklenile njenih suhih starih prstov. Nemogoče je bilo, da bi lahko obstajali boljši otroci, saj so ti rekli »prosim« in »hvala«, deklice so naredile priklonček, dečka pa majhen poklon. In nikoli, to je bilo najbolj neverjetno pri njih, nikoli se niso prepirali.

Črn kup je očitno v sebi še vedno imel kanček življenja, zganil se je in gospodična Klara se je spomnila, kako je nekoč, ko je pripovedovala neko zgodbo, ena od deklic pomelžiknila enemu od dečkov in na tem je bilo nekaj posmehljivega oziroma nesramnega. Seveda pa je šlo le za pomoto, saj se ji je mala takoj za tem z velikimi, porcelanasto modrimi očmi žareče nasmehnili in gospodična Klara je osramočena povescila glavo. Morala se je potruditi, da je odmisllila ta pripetljaj, ki vendar ni bil nič več kot napaka vida njenih starih očmi, in se spomnila na laskave besede otrok. »Tako debelo kito imaš, teta Klara« – že zdavnaj so ji rekli teta –, »pripoveduj nam o svojem prvem plesu« ali »igraj z nami kvartet, tako si pametna, nihče ne ve toliko kot ti, teta Klara.« To ni moglo biti hlinjenje, otroci tega enostavno niso bili sposobni. Ni si mogla predstavljati niti, da so odrasli zmožni hlinjenja, vendar je to vedela iz knjig. O otrocih pa nikdar ni prebrala česa takšnega.

In ta ganljiva darilca: lastnoročno kvačkana asimetrična krpa za umivanje, paket žvečilnih gumijev, bidermajerski šopek, enkrat pa celo mlada mačka, ki je na žalost že prvo noč ob groznem cviljenju poginila. In niso bili le prijazni in hvaležni, temveč tudi najbolj prikupni od vsega, kar je kdajkoli uzrla. Če je sploh delala kakšno razliko, je imela deklice še rajši kot dečka, saj so bile videti kot punčke. Dečkov se je vendarle držal kanček surovosti, pač tisti kanček, zaradi katerega se je – tako je sklepala – moški spol razlikoval od ženskega. Zašepetala je molitev in ob prvem svitu končno utrujena zaspala.

Napočil je junij in s tem rojstni dan gospodične Klare. Ko je zjutraj vstala, se je nekoliko opotekala in vrtelo se ji je. To se ji je včasih dogajalo, zato temu ni posvečala prav veliko pozornosti. Verjetno se je prejšnji dan pri čiščenju in peki preveč naprezala. Vzela je tableto, ki ji jo je predpisal zdravnik – eden tistih, ki so jo imeli za pridno ovčico –, toda danes ni učinkovala tako hitro kot običajno. Šele proti poldnevu se je počutila bolje. Vreme se je ponoči spremenilo, s severozahoda je zavel veter, in pred seboj je gnal mrzel dež. Lepo bi bilo, če bi rojstni dan lahko praznovala na vrtu. Pozneje bi poslušala glasove otrok in gledala njihove svetle oblekice plapolati od grma do grma – bele, rožnate in modre pike v njenem divjem vrtu. Iz tega torej ne bo nič.

Tako pa je pripravila vse za praznovanje v dnevni sobi, pogrnila je vezen namizni prt – po toliko zapuščenih in čistih letih naj le dobi nekaj kakavovih madežev. Po obedu ni upala leči, bala se je namreč, da bi jo lahko, potem ko bi se prebudila, zopet popadla vrtoglavica. Usedla se je v naslanjač in pri sebi še zadnjič ponovila neko zgodbo, zelo ganljivo pripoved, ki jo je kot otrok imela nadvse rada. Naposled je malo zadremala. Obdajal jo je sladek vonj po torti in v okno se je vedno znova in znova zaletavala muha in ji preprečevala, da bi lahko zares zaspala.

Zvonec je zazvonil in pohitela je na vrt. Otroci so ji izročili svoja darilca, pustili so si tekniiti malico, pozneje pa so s sijočimi očmi in rahlo odprtimi usti poslušali pripoved gospodične Klare. Vse se je odvijalo zelo zadovoljivo, le v ušesu ji je nekaj brenčalo in to je bilo nadležno. Pomislila je na muho na oknu, vendar te ni bilo več na spregled, torej je to moralo biti v njeni glavi. Nato se ji je nenadoma zopet začelo vrteti in morala se je uleči na divan. Otroci so bili ganljivo zaskrbljeni, na čelo so ji pritisnili moker robec in ji obljubili, da se bodo povsem tiho igrali na podstrešju. Razgretih lic so po prstih odšli. In res, skozi strop se jih ni slišalo; za svojo starost so bili nenavadno obzirni.

Po kakšni uri – ni sicer pogledala na uro – je nadležno brenčanje v glavi gospodične Klare ponehalo in počutila se je mnogo bolje. Spila je kozarec vode in se odločila, da bo šla po otroke in z njimi igrala človek ne jezi se. Navsezadnje bi se morali na njen rojstni dan vsaj malo zabavati.

Podstrešje – prostorno in povsem zapolnjeno s starim pohištvom, zaboji in škatlami – je bilo osvetljeno z nenavadno sivo svetlobo. Gospodična Klara se je tiho premikala v klobučevinastih copatih – tako tiho, da ji je bilo neprijetno. Otrok ni želela prestrašiti. Sicer jih ni niti videla niti slišala, toda morda je njihove glasove preglasilo vreščanje šmarnice, ki je gnezdila v kotu podstrešja. Ta šmarnica je bila očitno nadvse razburjena stvarca, saj

je precej pogosto vreščala. Toda danes je iz visokih, predirljivih tonov vel obup. Bilo je skorajda neznosno.

Nato je gospodična Klara obstala za dvema starima omarama in je skozi špranjo med njima končno lahko uzrla otroke. Za trenutek je stala nepremično, nato si je dlan pritisnila na usta in se nevede začela pomikati proti vratom. Šmarnica je vreščala in vreščala. Gospodična Klara je tipaje odšla navzdol po stopnicah, se opotekla in se sesedla sama vase – kup sivih oblačil. Zdrsela je še pet stopnic naprej, nato pa hropeča in nezavestna obležala pred stanovanjskimi vrati.

Na podstrešju so otroci sedeli v krogu in z bleščečimi porcelanastimi očmi strmeli v to reč na sredi, ki je le še nemo odpirala kljun in počasi prenehala trzati. Kot se to spodobi, so deklice bucike s pisanimi glavicami pozneje vtaknile nazaj v blazinico za šivanke gospodične Klare. Nato je tudi stara šmarnica končno umolknila in na podstrešju je postalo popolnoma tiho.

Ko je gospodična Klara prispela v bolnišnico, je prestrašila neko mlado medicinsko sestro na usposabljanju, saj je vanjo srepela z očmi, ki so od groze stopile iz jamic. Glavna sestra oddelka je rekla: »To ne pomeni prav nič, teh ur se sploh ne bo spomnila,« in glede tega je imela seveda prav.

Gospodična Klara je postopoma okrevala; ni bila sposobna prav dobro govoriti, ni mogla premikati leve roke in levi kot ust je imela povešen. Toda to stanje se je čez nekaj časa izboljšalo. Ničesar se ni spomnila. Povedali so ji, da so otroci odšli po zdravnika in ji verjetno rešili življenje. Svakinja je prišla in prevzela oskrbo, in gospodična Klara se je lahko vrnila domov.

Otroci so zopet začeli prihajati, prinesli so daliže in georgine, in bilo je skoraj tako lepo kot prej. Toda ne povsem tako kot prej. Včasih so se otroci namreč spremenili v zastrašujoča tuja bitja, ki so ždela okrog gospodične Klare in si s hladnimi očmi napeto ogledovali njena poševna usta, kot da bi čakali na nekaj določenega. Gospodična Klara se je zavedala, da jo je prizadela motnja vida – posledica njene bolezni. Nikdar ni trajalo dlje kot le trenutek, toda tisti trenutek je mislila, da bo umrla od strahu.

Po nekaj tednih se je zdelo, da otrokom v stari hiši ni več všeč. Svakinja je gospodični Klari rekla: »Upam, da nisem jaz razlog, zakaj ne pridejo.« Toda bolnica je zmajala z glavo in s svojim novim, mučnim načinom govorjenja dejala: »Otroci so pač otroci, želijo si zgodb, jaz pa jih ne morem več pripovedovati.« Zdelo se je, da ni prav nič žalostna, ker otroci niso več prišli in nikdar več jih ni omenila.

---

**Marlen Haushofer** (1920–1970) velja za eno najpomembnejših avstrijskih povojnih pisateljic. Maturirala je leta 1939 in se na Dunaju vpisala na študij umetnostne zgodovine in germanistike. Leta 1940 se je poročila in se nedolgo za tem z družino preselila v Gradec, kjer je študij sprva nadaljevala, vendar ga ni zaključila. Že v najstniških letih se je začela ukvarjati s pisateljevanjem, vendar je šele po koncu 2. svetovne vojne navezala stike s sodobno avstrijsko literarno sceno in svoja dela začela objavljati v različnih revijah. Z novelo *Das fünfte Jahr* ji je leta 1952 uspel literarni preboj, tri leta pozneje je bil precej dobro sprejet tudi njen roman *Eine Handvoll Leben*, za njen *magnum opus* pa danes velja roman *Die Wand* iz leta 1963. Po prezgodnji smrti je Marlen Haushofer za nekaj časa nekoliko utonila v pozabo, a njeno literarno delo je nato hkrati z razmahom feminističnega gibanja spet pridobilo veljavo.

**Iz nemščine prevedel in opombo napisal Janko Trupej**

*Jerneja Ferlež*

# Vonj po gozdu

Tik pred mano je na tla pljocnilo nekaj rumeno-belega. Ptičji drek. Če bi šla čisto malo hitreje, bi pristal v mojih laseh, sveže opranih. Ptiči so nepredvidljivi, visoko zgoraj sploh ne razmišljajo o tem, koga bo tu spodaj zadelo – spustijo, ko jih pritisne – pade, kamor pade. Žvrgolijo pa lepo, obožujem njihovo petje. Ampak vseeno serjejo. Svet je v tem pogledu varljiv. Ne glede na to, kako lepo kdo žvrgoli, vsi serjemo. Vse, kar damo vase, pride v neki obliki iz nas, slej ko prej. Za vsak slučaj sem od roba stopila na sredo potke, a ko sem pogledala navzgor, sem videla, da nisem s tem naredila nič. Veje so, kjer je bilo drevje, in bilo ga je veliko, segale tudi čez potke.

Teči se mi ni dalo, čeprav sem imela na sebi športni triko, majico, ki se je na hrbtu z obeh strani izdatno zožila, da so mi lopatice prosto dihale, in copate z blaženjem za supinatorje. Vseeno sem kar hodila, preveč ljudi je bilo okrog. Moti me, če me gledajo. Opazovala sem okolico in poslušala zvoke. Včasih vdenem slušalke in poslušam kako fino muziko, za tek pride prav kaj ritmičnega, ampak danes mi ni bilo niti do glasbe. Žal mi je bilo avtentičnih zvokov, ki prodrejo v možgane, če se jim prepustiš. Škoda bi jih bilo prekrivati s kako Lady Gaga ali kaj takega. Kadar sem take volje, odklopim vse druge impulze, samo hodim in poslušam. Pustim mislim, da tečejo namesto nog. Vrišč otrok, oddaljen. Prestrašen krik zaskrbljene mame. Glasno vzklikanje dečkov, ki igrajo nogomet. Ptičje žgolenje. Veter v krošnjah. Pasji lajež. Žuborenje potočka. Zvok vodometa na ribniku. Ropotanje skiroja po asfaltu. Zvonec kolesa. Gaganje rac. Gruljenje golobov, ki osvajajo golobice. Kak nenavaden zvok proizvedejo, ko hočejo očarat nič kaj fascinantno sivo samico. Ona pa se kar naprej umika. Kako se jim da igrati to večno isto igro. On gruli, ji dvori in se napihuje, da mu perje kar štrli in se ves blešči okrog vratu, ona, vsa siva, se umika in beži. On za njo in še bolj gruli. Ona se še hitreje umika. Me zanima, kje in kdaj jo potem le ujame in kaj se mora zgoditi, da končno neha bežati. Ker – golobov ne zmanjka, očitno se razmnožujejo, konec koncev. Tam nekje, stran od naših oči.

Kaj ji gruli, ko tako neumorno stopiclja za njo? Je to seksi gruljenje ali je romantika? Mogoče je celo kaj vulgarnega. Golobja vulgarnost, to me pa res zanima: »U, kako lepo perutko maš tam nad ritno luknjo. Daj, bejbi, pomigaj z njo. Umakni jo malo, da ti vidim v no-tranjost. U, si globoka.« »Daj, ustavi se malo, počepni, rad bi skočil nate. Nehaj že krožit, čisto sem že trd, ne morem te več lovit.« Ali je bolje: »O, kako čudovito zamolke so tvoje

drobne oči, obrni se k meni, da se potopim vanje. Počakaj, da jih vidim od blizu. Kako pregrešno lepa sivina! Nikoli se je ne morem nagledat. Tvoja je lepša od vseh drugih. Najblagohotnejše siva. Počakaj, kaj pa je tule zadaj, čakaj, te bom počistil. Hopla. Pa sem te.«

Kako se osvajajo golobi? Kako dobijo mladiče? Mislim, vem, da jih valijo, ampak – kako točno se pariyo. S kakšnimi golobjimi mislimi. Zakaj komplicirajo s to večno hojo sem in tja, v kateri se ona umika, on pa se neskončno dolgo napihuje tik za njo. Na koncu se itak zgodi. Ali se včasih tudi ne? Obstaja golobica, ki hoče točno določenega goloba, takega, ki lepše gruli in se mu perje bolj mamljivo postavlja pokonci? Ali imajo tudi golobi eni večje in drugi manjše, kar pač sploh imajo v ta namen? A golobici lahko pride? Jo mogoče boli? Zato beži? Kaj pri njih šteje? Najbolj bleščeče perje, najlepši ton gruljenja, največja plodnost? Ampak kako vejo, od katerega goloba bodo nastali lepši, bolj spretni, bolj številni mladiči. Je to odločilno? Kako razumeti golobe, če nisi eden od njih? Se to sploh da? Ali vedno znova drugim pripisujemo svoje lastnosti, ko jih poskušamo razumeti?

»No, Ari, pazi, za boga milega, bova gospodično spotaknila. Vidiš, da je zamišljena, ne sme se ji motat med nogami. Daj, stopi na to stran ... U, kako lepo diši gospodična, čisto po svežem. To nama je pa všeč, a ne, Ari? Rada imava tak svež vonj, po gozdu ... No, pazi, gospodična želi naprej. Bova stopila lepo na stran in ji odprla pot. Takole. Kar, kar, gospodična, midva sva bolj počasna, a ne, Ari? Nehaj vohljat, bova pustila gospodično, da gre mimo, a ne?«

Kje sta se vzela ta dva kretena? Kaj bi rada, pravzaprav? S kom se to on pogovarja, s tem svojim zamolklim glasom? S psom? Z mano? Z golobi, mogoče? Z golobicami? Bolj, ko se mu umikam, bolj stopa na isto stran. Stari je neverjeten, sama pohota v tem njegovem priliznjenem prigovarjanju. Končno sem se izmotala, sčene me je čisto ovilo s povodcem, stari pa se je delal, da se trudi, da bi ga odmotal. Kaj je rekel? Da dišim po gozdu! Kreten.

»Stari – odjebi.«

»No, no, gospodična, le mirno. Nič vam nočeva, a ne Ari?« »Pa tako lepo je dišala. Nama dišijo take gospodične, a ne?«

\*

»Oskar, pridi, greva domov!«

»Mami, ne še, oni ravno vodijo, moramo jim še ena dva zabiti. Mami, pliiiz, samo še malo!«

»Dobro, ajde. Poskusite pohitet. Grem tja na klopco malo brat. Ko zmagate, me pokličite!«

»Ok, obljubim. Bom dal enega za tebe, pa enega za babi!«

»Super, sine, daj dva za mene.«

Brati na klopci ni tako preprosto. Zvoki se prepletajo, svetloba je močna in bleščava, ves čas se zdi, da bo treba kmalu oditi. Zunaj se ne morem prav zatopiti, zato se, ko izbiram čtivo za ven, ponavadi odločim za kaj lažjega – časopis, revija, kvečjemu kak dobro tekoč romanček. Tiste težje reči, ki mi res sprožijo bralni užitek in zaženejo misli, puščam za domače branje. Praviloma jutranje. Zjutraj najbolje berem, kakorkoli že to zveni. *Netranspa-*

*rentna rabota zanetila spor, Kdo bo koga, Nesoglasja v koaliciji vse glasnejša, Obnovili so bankine, Sprvencem do src bralcev, Občinstvo jih je izžvižgalo, Donator omogočil reševanje življenj, Zasačila ga je pri dejanju, Poškodba kapetana ekipi odnesla zmago, Tik po vzletu jo je razneslo, Tiho in neopazno, kakor je živela, je odšla od nas ... o, jej, a ni tale še pred nekaj dnevi tule posedala? ... Cvetju se v korist pediatričnega oddelka hvaležno odpovedujemo, Nissan Sunny, letnik 2004, prvi lastnik, ugodno prodam, Nesnice kupim, naslov v upravi lista.*

»Ari, počakaj, ne motiva gospodične, vidiš, da bere. Pridi sem, vem, da diši, ampak to se ne spodobi, pridi, ná briketek.« »Oprostite, gospodična, zelo je družaben.«

»Nič hudega, saj samo listam.«

»A tako, Ari, gospodična samo lista, mogoče pa lahko malo prisedeva, sva že po malem utrujena, a ne?«

»Ja, izvolite, če želite. Saj ni hud, ne?«

»Ah, kje!« »Ari, a ne da midva nisva huda? Kje pa, midva sva strašno prijazna. Sploh do takih ljubkih gospodičen, ki nama odstopijo prostor na klopci.« »Mu boste vi dala briketek, potem vas bo dobesedno vzljubil.«

»A, ne, hvala, raje ne. Če psa ne poznam ...«

»Ari ná, tale je od gospodične. Lepo diši, ne? Tako, po gozdu. Je prijazna gospodična, a ne? Kako ji bova pa to povrnila, ta sladek briketek? A jo bova malo polizala?«

»O ne, raje ne. Je že v redu ... A hodite pogosto sem?«

»Midva sva tu vsak dan vsaj dvakrat, a ne, Ari? Pa še nisva videla te prijazne gospodične, ki rada bere.«

»Saj ne berem, samo tako, da mine čas, naslove preletim ...«

»Zmotila sva gospodično, kaj bova pa zdaj? Morava se ji nekako opravičiti. Kaj znava takega, a jo malo pobožava po kolenu?«

»Dajte no, ni treba, nista me zmotila, nisem prav brala. Neee, nee se mi opravičevat ...«

»Mami, ej, – dober dan, gospod – štiri smo jim zabili, dva za tebe, dva za babi. Zmagaliiii, jeeeeeee. Greva zdaj?«

»Jaaa, sine, takoj greva. Se mi, prosim, umaknete?«

»Ari, a pustiva gospodično oditi, ko je tako prijetna? Ji rečeva, da naj še kaj pride, da jo bova tule počakala ...?«

»Mogoče, mogoče pa tudi ne. Nasvidenje. Joj, dajte ga odmotat, nooooooooo.«

\*

»Dober dan, soseda.«

»Dober dan, kako lep dan imamo, a ne?«

»Krasno je, sem rekla, grem še malo pred dnevnikom, dokler je še svetlo.«

»Pravilno, treba je ohranjanj kondicijo!«

»Ja, sin mi tudi to pravi. Pravi, da moram it vsak dan, tudi, če se mi kdaj ne ljubi. Ko enkrat nehaš, gre hitro navzdol.«

»Pravilno. Pridna ste. Le tako naprej! No, pa nasvidenje ...«

»Nasvidenje. Lep večer vam želim, pa se jutri spet srečamo! Pozdravite gospoda moža!«

Malo še, tja do gredic, potem pa počasi nazaj. Au, kolki. Pa so rekli, da bodo kot novi. Niso, niso kot novi. Zbada, ščipa, škrt. To ni kot nov. Rečejo pa lahko, kar hočejo, izbire tako nimamo. Lahko bi zdaj sedela v vozičku, pa kdo bi me potem vozil vsak večer ven?

»Babica, mi vržete žogo!«

»Joj, kako rada, samo ne morem. Se ne morem sklonit, veš. Pridi po njo. Ti dam bonbon.«

»Kateri bonbon? Hariibo?«

»Kaj bo? Na, izvoli, boš dva, še za bratca?«

»Ne, teh ne maram, pečejo. Samo Hariibo jem.«

»Kaj praviš, ne boš? Škoda. Kje pa imaš mamico, pa ja nisi sam ... eh, je že preč.«

A ni tu svoj čas stal spomenik? Komu že? Ja, je bil, točno tu je stal, enkrat po vojni so ga podrli. Čakaj, po kateri vojni? Franta bi se sigurno spomnil ... kdo je že bil? Tak čeden, visok, nekdo pomemben. Bronast. Na podstavku. Ga vidim, na razglednicah je bil, točno tu, samo se ne morem spomnit, kdo ... Mama je pravila, da je bil njen ota poleg, ko so ga postavljali. Da je burgermajster govoril in da je godba igrala. Komu že? Tamle pa je Miloš shodil. Joj, kako je bil ljubeč. Tu sva ga s Franto upala spustiti, tudi če pade, kaj mu pa bo. Pa ni padel, kar šel je ... Kako sva bila srečna. Vsi smo bili. Vsega nam je manjkalo, pa vseeno smo bili tako srečni. Je Miloš sploh vedel, da je bilo ravno tule? Nikoli se nisva pogovarjala o tem, vedno se mu je tako mudilo. Ko bi takrat slutil, da ga čaka samo še nekaj let. Ne bi tako hitel ... Ljubi moj Miloš!

Joj, tamle pa ... Ha, če bi Franta izvedel ... Smo bili mladi. Mladi, pa navihani. Kaj bi le rekel, če bi mu povedala, potem enkrat, ko je šel že v penzjon. Ko je bil Ubald že pokojni ... kako je pa ta znal lepo žvrgoleti ... Jožef je bil, točno, da je bil Jožef. Ne ta na klopici, ta je bil Ubald, oni na podstavku. Tabronasti. Jožef, kateri že? Kaj je že naredil takega, da so ga v bron dali? Pa na razglednice.

O, kaj pa je to? Kuža! Kako ima moker smrček. »Dober dan, kako prijazen kužek! Pa živahen! Pridi kuža, ti bom dala košček kruha. Prinesem za račke, veste. Kuža, ná.«

»Ari, pridi, ne bova gospe nadlegovala. Pridi sem, pusti to, to je gospa za račke prinesla. Nasvidenje.«

»A že gresta? Škoda ... A košček govedine bi pa lahko? Mi je tudi malo ostalo, tak žilav del, ne morem prežvečit, sem prinesla zraven ... eh sta že preč. Čisto tak je bil kot Franta, ko je bil mlad.«

»Tole pa ni bil vonj po gozdu, a ne, Ari? Mogoče po pragozdu.«

\*

»A je punčka?«

»Ja, naša je punčka, vaš?«

»Naš je tudi punčka.«

»No, potem pa je v redu, naj se povohata.«

»Dober dan, pravzaprav. Moramo malo pazit, ne?«

»Ja, bolje sprečiti nego lečiti, ha ha.«

»A jih spustiva, da se malo pretečeta, zgleda, da sta si dobri.«

»Ne bi danes, naša je že tekala gori na hribu, mogoče drugič.«

»No, pa drugič. Nasvidenje. Pridi Lady, greva, boš drugič tekala.«

Kako diši, kosili so. Še dobro, da so. Tisti idioti, ki nastavljajo zastrupljen kruh – če je trava visoka, se sploh ne vidi ... Greš mimo, zadiši, niti ne veš, kdaj je v gobcu, potem pa lahko samo še moliš, da se bo dalo rešit. Prijavit bi jih bilo treba, pa zapret. Pa prepoved vstopa na taka območja. Vse se da, če se hoče. Nastaviš nekaj paznikov, pa legitimirajo. Danes je vse elektronsko, lahko mirno preverijo, če je v bazi, pa ga izženejo, če ga izsledijo. Vse se da, če se hoče.

»Lady, pusti to, pridi sem. K nogi.«

O, novo igralo. To pa kar raste. Počasi bo povsod eno samo igrišče. Pa je treba toliko trošit, konec koncev je to naš, davkoplačevalski denar. Nas je kdo vprašal, če se strinjamo? Ni, nihče nas ni nič vprašal. Oni se kar odločijo, da rabimo še ene gugalnice, pa nabavijo. Ni dvakrat za rečt, da nimajo to enih skritih poslov zadaj. Če bi šli malo pogledat, bi se hitro videlo, da so župan in dobavitelji v sorodu. Najmanj v tretjem kolenu, če ne prej.

»Stran, Lady! Greva!«

Glej to, cela gruča otrok v peskovniku, pa rotvajler zraven. Mislim res, pa ti so čisto obrisani. To je ja nevarno, rotvajler ni otroška varuška! Starši so dandanes čisto neodgovorni. To je ta permissivna vzgoja, že njih niso naučili reda, zdaj pa oni delajo enako naprej ... Ne, da bi jim rekli, ne da bi jih umaknili, če vidijo, da pride rotvajler. Otrokom je treba postaviti meje! Še dobro, da nimam svojih!

»Pridi Lady, greva midve lepo dalje. Otroci imajo lopatke, nikoli ne veš,« če se samo spomnim onih iz Kranja.

Glej ti to, javno stranišče z živim inkasantom. A za to pa je denar! Da ljudje plače vlečejo, pa po možnosti še napitnino postrani, za to je, ko pa prosimo za ... »Opla, pardon, oooooo, dober dan, gospod profesor.«

»Dober dan, dober dan, vaju že nekaj časa gledava, a ne Ari? Sva si rekla, kaj sta pa danes tako zamišljeni ...«

»Eh, nič, neke misli pač, gospod profesor. A niso lepo pokosili, pa tako lepa nova igrala! Pridni so, ni kaj rečt.«

»Ja, lepo so uredili. Zdaj tako lepo diši. Nama diši po gozdu, a ne Ari? Pozdravi lepo gospo. A ne boš ... ti boš Lady pozdravil. Bom pa jaz lepo gospo.«

»Joj, vi ste vedno tako galantni, gospod profesor, če bi bili vsi taki.«

»Kaj, a hočete rečt, da pogrešate staro šolo? Vidiš, Ari, lepa gospa pogreša staro šolo. No, midva sva stara šola. A ponudiva Lejdiki kak tvoj briketek? Ná, Lady, sedi. Sedi najprej. Ti bi tudi? Ne! Pusti to, to je za Lady, ti si že dobil. Daj lupčka Lejdiki. Ne tu, na gobček ji daj lupčka. A ti pokažem, stara šola, kam se da lupčka, če je lepa ženska pred tabo? Najprej na tačko lepo nežno, potem pa čisto rahlo na gobček ...«

»Joj, gospod profesor, pa ne kar tule ... tule naju lahko še kdo vidi ...«

»A vas prav razumem, da me vabite nekam drugam?«

»Joj, gospod profesor, vi ste pa hitri. Tako hitro pa to ne gre ...«

»No, bova pa počasi, boste vi ritem dajala ... vam je všeč, če vi ritem narekujete? Vam je, a ne?«

»Dajte no, gospod profesor, bom še zardela ...« »Jooooj, neee, dol z nje! Lady, neeeeeee. Gospod profesor, dol ga potegnite! Hitro! Joj, ne vem, če že ni ...«

\*

»Aljoša, halo, zdravo, prideš dol, pod tvojim oknom sem, na skiroju, greva en krog?«

»Oj, zdravo. Čakaj, bom mamu vprašal, nekaj je rekla, da gremo na kopanje, počakaj malo ... mama, lahko grem za pol ure ... Ne, ne morem, čez četrto ure gremo že v Radence.«

»Uf, vsi nekam hodite, Hojke ni, Luka je šel, Ajda na morju ... Kaj pa naj jaz?«

»Z mano se pogovarjaj, potem se pa malo pelji okrog, ne?«

»Aja, zdaj bom pa stala tu spodaj pa se bom s tabo pogovarjala, pridi vsaj na balkon!«

»Ja, to pa lahko, ja ... ne, saj ne grem, na balkon samo ... brez kumar ... ja, s sirom ... ne vem, vseeno mi je ... ok, bom.« »Joj, samo nažira nekaj ...«

»Zakaj pa ne rečeš, da ne greš zraven?«

»Ne vem, kaj jaz vem ... ne spomnim se. Drugič bom.«

»No, drugič te bom jaz vzela s sabo, če boš res. Grem zdaj ... Pazi, da se ne utopiš! Pa ne pozabi rokavčkov.«

»Daj nehaj, nooooo. Zdaj boš še ti težila ...«

Počitnice so kul, ker ni šole. Samo, nikogar ni, da bi šli skupaj okoli. Vsi nekam grejo, vsi na neke piknike, pa na morje, pa v hribe. Jaz pa večno ta skiro. Sama. Še tu ni nikogar, samo ti pesjanarji pa babice. Pa tamali, ti bi pa itak samo potičke delali.

»Poglej, Ari, kak lep skiro, pa taka luškana punčka.«

Kaj bluzi ta dedi? »Umakni se, pes, če ne, te povozim.«

Vsi na morju, samo moja mama dežurna, samo moj ati na misiji ... Če bi vsaj šli k njemu na obisk, pa še to ne. Zakaj morata ravno moja dva vedno reševati svet? Zakaj pa drugi starši samo za svoje otroke skrbijo pa jih okrog vozijo? Bi pico, bi sladoled, bi celodnevno kopanje ali bi samo pol dneva, bi hribe ali bi morje, no otroci, povejte, kaj bi ...? Na misiji. Kaj to sploh je? Zakaj pa Aljošekovi ati ni na misiji. Ne, on jih lepo pelje v Radence. Dobro, saj to tudi ni ravno neka lokacija, tam so tudi samo babice pa dojenčki, samo vseeno. Še vedno je boljše, kot da je na misiji. Razen, če bi bil na misiji na luni, potem bi mi vsaj kdo zavidal.

O, glej tamalo, potoček bi rada zajezila ...

»Zdravo, mala, kaj delaš?«

»Potoček ustavljam.«

»Saj to ne gre.«

»Ja, pa gre. Ti bom pokazala.«

»No, to pa komaj čakam. Povej, ko boš.«

»Mi posodiš skiro?«

»Ne, zakaj?«

»Da bi se peljala. Ti dam liziko za dva kroga.«

»Dobro, en krog. Daj najprej liziko.« »U, to pa je celo skladišče lizik, kje si pa to dobila?«

»Stric s kužkom pride iz gozda, pa prinese, vsak dan. Mu jo lahko sama iz žepa ven vzamem.«

»Daj, pelji že ta krog.«

O, fuj, pa to je čisto lepljivo. Fuuuuj.

# Arhitektura bližine

Hodila sva po ulici, na kateri vidiš v hrbet zgradbe, ki so s sprednje strani zelo pomembne. Rada zbiram take poti, ker se mi zdi, da so vsaj za kanček bolj mirne. Če so. Takrat je tam kar vrvelo, bil je prvi dan študijskega leta ali nekaj takega. Mali je lizal sladoled. Kupila sem mu ga, čeprav je bilo presneto hladno. Lizal ga je in neprestano govoril. Ogromno govoril, pravzaprav ni nikoli tiho. Mogoče, ko spi.

Pojma nimam, kaj mi je razlagal, moje misli so bile drugače. Pri receptu za lazanjo, pri računih za elektriko in pri bolečini, ki me je občasno zbadala v desni dojki. Pri šefici, ki me je kako uro prej srdito nadirala. Ko sem malega dvignila v šoli, me je s svojim nenehnim govorjenjem premaknil vsaj malo drugam, čeprav se ne spomnim, kaj je takrat čebľjal. Kaj pa vem, mogoče sem mu sladoled celo kupila zato, ker sem upala, da bo potem vsaj nekaj časa tiho. Samo – ni bil. Po vsakem lizu je trosil dogodivščine tistega dne, vsaj zdi se mi, da je bilo to. Res nisem bila pozorna. Včasih me vpraša:

»Mama, mi ti sploh verjameš?«

»Veš, da ti verjamem,« mu rečem.

Mogoče samo preverja, če ga poslušam. Kakorkoli, hodila sva, ulica polna zvokov in ljudi. Midva z njimi v enakomernem ritmu. Pred nama sta poskakovali najstniki z junaki iz neke risanke na nahrbtnikih, tik za nama je nekdo kričal v telefon. Naenkrat zagledam na desni odprta ogromna vrata – nikoli prej jih nisem opazila, čeprav grem vsak dan mimo.

»Čakaj malo, greva pogledat.«

Skozi vrata se je videlo naravnost na ogromen oder, od zadaj, s hrbta gledališča. Zdelo se mi je čudno, da vrat prej nisem opazila. Nikoli še nisem videla odra tako od blizu, kaj

šele s te strani. Oče malega me je sicer некоč peljal v teater, še preden se je mali rodil. Verjetno je hotel narediti vtis name. Še prej smo šli nekajkrat s solo. Ampak tisto je bilo drugače. Sedeli smo v parterju in gledali s strani, ki je za to predvidena. Zdaj pa sva stala ob zadnjem robu, tik ob neki stopnički in gledala v prostor z napačne strani. Mali je lizal sladoled in bil – neverjetno – čisto tiho. Po odru so se premikali neki ljudje, sredi njega pa je bil parkiran star razmajan avto. Bilo je mračno, premikali so se počasi, zvokov ni bilo slišati. Gledam malega in mu rečem:

»A si upava noter?«

»Kaj pa sladoled ...«

»Ma daj, pojej, pa greva.«

Na hitro ga je polizal, stopila sva najprej na stopničko, ki je s pločnika vodila na nivo odra in potem čisto počasi gor. Zdaj sva bila noter, v mraku, v počasnem dogajanju, ki sva ga prej opazovala od zunaj. Ni bila vaja, predstava še manj, videla sva sedeže v parterju – čisto prazni. Nekdo je preverjal naprave na odru. Ženska, ki je že bila tam, in moški, ki je pravkar prišel, sta se objela:

»Hej stara, končno.«

Fant v črnem s kapuco je preizkušal, kako se odpirajo vrata avtomobila. Luči, ki so sijale na oder, so bile videti čisto prave – sramežljivo so osvetljevale tisti upočasnjeni tihi mrak. Z malim sva se spogledala. Zašepetala sem mu:

»Greva malo naprej?«

Pokimal je. Naredila sva nekaj korakov, previdno. Nič se ni zgodilo, nihče naju ni ustavil, nihče ni vprašal, zakaj sva tu, kaj šele, da bi naju kdo odganjal. Stopila sva še malo dalje – nič. Mali je rekel, čisto potihlo:

»Mami, misliš, da sva nevidna?«

»Mogoče, ne vem.«

Začela sva stopati pogumneje. Prišel je nek moški, ki je deloval pomembno in vsi so ga pozdravili. Zapletel se je v pogovor z žensko, ki je bila kakor glavna, preden se je pojavil on. V ozadju je bilo videti nekaj takega kot garderobe, tudi tam se je nekaj dogajalo. Rekla sem malemu:

»A vprašava koga, če sva sploh lahko tu?«

Previdno sva stopila k fantu s kapuco in ga ogovorila. Nič ni rekel, še pogledal naju ni – še naprej se je ukvarjal s kljuko avtomobila. Spogledala sva se, skomignila z rameni in se malo umaknila.

Vse bolj sva se zavedala, da se nihče ne obregne ob najino prisotnost. Premikati sva se začela odločneje – šla sva čisto naprej, do rampe, kukala gor v lože in v parter, delala grimase. Oni so se premikali sem in tja in ves čas nekaj ležerno preigravali. Prihajali so še novi, vedno več jih je bilo. Novi in oni od prej so se ves čas objemali in bilo je videti, da so zelo veseli. Smejala sva se jim, zdaj že predrzno naglas. Počutila sva se, kot da sva z njimi v nekem vzporednem svetu, hkrati pa tudi v njem na nerazumljiv način ločena od njih.

Rekla sem malemu:

»A narediva selfi?«

»Jaaaa.«

»Ajde, obrniva se tako, da bo se bo zadaj videlo sedeže v parterju.«

Objameva se, merim, stisnem. Slika je vsa presvetljena.

»Eh, to je zaradi reflektorjev, nič se ne vidi ... dajva še enega.«

In sva se postavljala malo levo, pa še malo desno, telefon sem držala pod različnimi koti in končno je nastala fotka, na kateri se je videlo naju in ozadje.

»Mami, daj še eno, rad bi pokazal jezik.«

»Ajde, še eno ...«

Pa še eno čisto spredaj, pri robu odra.

»Paziiiiiii, dol boš padel!«, sem zakričala.

Smejala sva se vedno glasneje, gibala sva se vedno bolj brez zadržkov. Naenkrat, ko sva ravno hotela posneti še enega, na katerem bi s hrbtom obrnjena gledala v drugo smer, jaz pa bi nekako slikala od zadaj – a to sploh gre – sva zaslišala nenavaden zvok – kot enojni plosk dlani ob dlan. Potem tišina in nato še enega. Čez nekaj trenutkov jih je bilo več in nato dolg, gromek aplavz. Kaj je zdaj to, sedeži so prazni. Komu ploskajo? In predvsem – kdo ploska? Pogledava okrog sebe, slepila naju je svetloba reflektorjev. Nič več ni bila sramežljiva. V mraku ob robu odra sva bolj slutila kot videla postave, ki so prej hodile po njem. Bilo jih je veliko, ogromno, mnogo več, kot sva jih videla prej. Iz mraka so se svetile le njihove ploskajoče dlani. Otrpnila sva.

»Mami, a nisva nevidna?«

»Ne vem ... ne razumem ...«

Za trenutek sva se spogledala, potem pa sem pomignila z glavo proti izhodu, mali je zarotniško pokimal. Popihala sva jo. Brez besed. Sredi aplavza. Brez priklona.

Stopila sva najprej na stopničko, po kateri sva se prej povzpela, potem nazaj na ulico. V ozadju sva še vedno slišala odmev aplavza.

Na ulici je bilo svetlo, vrvelo je od ljudi in zvokov. Stopila sva v tok, iz katerega sva prej izstopila. Mali je mežikal od dnevne svetlobe, ki ga je slepila še bolj kot prej reflektorji. Ko se je sklonil, da bi pobral nekaj svetlečega s tal, se je vanj spotaknil moški, ki je hodil za nama.

»Pazi, mali, skoraj bi me fental.«

Najstnici z junaki iz risanke sta se tik pred nama vreščeče ozmerjali. Mogoče je bil samo nek njun čuden način, s katerim sta se med sabo šalili.

»Mama, tu je vse enako kot prej.«

»Aha.«

Prvih nekaj sekund je bil skoraj tiho, potem pa je spet začelo nepretrgoma leteti iz njega. Jaz sem po kake pol minute spet začela misliti na račune, bešamel in na nekaj, kar sem v službi pozabila narediti, ker me je tako nadirala. Prešinilo me je, da me bo jutri sigurno nadirala zaradi tega, kar sem danes pozabila. Spet sem začutila bolečino, ki me je ostro prebodla v dojki. Mali je ves čas govoril.

»Mama, mi ti sploh verjameš?«

»Ma, veš, da ti verjamem. Zakaj ti ne bi.«

# Socialna distanca ali varna razdalja?

Piše *Emica Antončič*

Rubrika Jezikovni kot se skuša od običajnih jezikovnih koticikov razlikovati po tem, da ne opozarja na napake, ki jih pisci in govorci slovenskega jezika – predvsem zaradi slabe šolske jezikovne izobrazbe – delajo glede na obstoječo normo, ki jo lahko preverimo v pravopisu in slovnici, ampak na pretežno povsem nove pojave, ki jih opažamo v vsakdanji uredniški in lek-torski praksi in ki doslej še niso bili opaženi tako, da bi se o njih javno razpravljalo. Večina teh pojavov je posledica vpliva globalne angleščine na slovenščino pri mlajših generacijah piscev in govorcev.

Medjezikovni vplivi lahko posamezen jezik bogatijo, lahko ga pa tudi siromašijo. Da iz glo-balne angleščine prihajajo k nam poimenovanja za številne nove pojave, ki jih uporabljamo bodisi kot citatne besede bodisi jih pisno ali izgovorno podomačujemo ali pa jih v celoti pre-vajamo in ustvarjamo nove slovenske izraze, je splošno znano. Težje pa je prepoznati posa-mezne pojave, ki najpogosteje izvirajo iz slabih prevodov strokovnih in publicističnih besedil in se skrivajo kot lažni prijatelji. Ko se enkrat na nekem mestu uveljavijo, se kot virusi hitro širijo po družbenih in množičnih medijih in potisnejo slovenski standardni jezik v mrtvi kot.

Z epidemijo koronavirusne bolezni covid-19 je v slovenščino prišlo veliko novih besed in besednih zvez.

Tokrat se bomo posvetili eni izmed najpogostejših, t. i. *socialni distanci*.

»S preventivnimi ukrepi želimo zajezi širjenje, nagovarjamo tudi državljane, da jih upoštevajo – socialna distanca, maske v zaprtih področjih; Prav zato naj vsi upoštevajo osnovne ukrepe: socialna distanca, umivanje rok, higiena kašlja, če smo bolni, naj ne hodimo naokoli; Pri tem opozarja, da so zaradi opuščanja socialnega distanciranja vse večji problem postala zasebna druženja in v tej smeri lahko pričakujemo naslednje ukrepe vlade; Vzporedno preklicu epidemije ostajajo v veljavi številni ukrepi, navodila in priporočila, predvsem ohranjanje socialne distance, razkuževanje rok in nošnja mask; Zato je edina možnost in priložnost, da se to resnično ustavi samo na takšen način, da se poleg higienskih postopkov vzdržuje socialna distanca in se ne vzpostavlja stik z drugimi ljudmi ...«

In tako naprej v neskončnost številni epidemiologi in predstavniki vlade, kar vse potem nekritično povzemajo mediji in širijo v javnost.

Tisti z nekaj občutka za jezik pa so se že začeli spraševati o dejanskem pomenu besedne zveze »socialna distanca«. Med prvimi sta na problem opozorila socialna psihologinja Mirjana Ule in sociolog Matjaž Hanžek,<sup>1</sup> za njima pa še urednik Sobotne priloge Dela Ali Žerdin.<sup>2</sup> *Socialna distanca* je namreč že uveljavljen sociološki termin, ki zaznamuje distanco med različnimi družbenimi skupinami, kot so družbeni razredi, etnične, rasne in spolne skupine.

Uporaba prevzete besede *distanca* nam kaže, da izvira iz strokovnega jezika, saj bi za širšo uporabo veliko bolj ustrezala slovenska beseda *razdalja*. Vendar pa se izraz *socialna distanca* (ang. *social distance*) med epidemijo ni razširil iz sociologije in družbenih ved, ampak iz epidemiologije. V angleških virih najdemo izraz *social distancing* s sopomenko *physical distancing*, ki na področju javnega zdravstva pomeni skupek nefarmacevtskih ukrepov za preprečitev širjenja nalezljivih bolezni – torej to, s čimer se v teh časih vsi srečujemo: ohranjanje fizično razdaljo med sabo in drugimi ljudmi, kadar smo zunaj svojega doma in gospodinjstva.

*Socialna distanca* je zelo verjetno nastala znotraj slovenske epidemiološke oz. javno-zdravstvene stroke zaradi slabega, dobesednega prevoda iz angleščine. (Takšnih nepremišljenih prevodov na prvo žogo – pretežno iz angleščine – v različnih strokovnih krogih kar mrgoli.) V slovenščini je pomensko ustrenejši prevod angleške sopomenke *physical distancing*, tj. *fizična distanca*. Seveda bi bil z lektorskega stališča za široko rabo veliko primernejši slovenski izraz *telesna razdalja*. A če gremo še globlje in ne prevajamo zgolj na slovarski ravni, ampak se vprašamo po pomenu besed, najdemo še boljšo rešitev, tj. *varna*

<sup>1</sup> Čas za premislek, kaj je res vredno v življenju. Delo, 31. marca 2020, str. 10; Virus odganjamo s fizično razdaljo in socialno blizino, na: val202.rtvsl.si/2020/03/virus-odganjamo-s-fizicno-razdaljo-in-socialno-blizino/

<sup>2</sup> Sto dni. Delo, 13. junij 2020, str. 3

*razdalja*, kar bi pomenilo, da je to razdalja, ki nas ne izpostavlja nevarnosti, da se virus z drugih oseb prenese na nas. Pri tem je treba spomniti, da v slovenščini poznamo tudi termin *varnostna razdalja*, ki se pogosto uporablja predvsem v prometu (varnostna razdalja med avtomobili na avtocesti), pri čemer je pridevnik *varnosten* izpeljan iz samostalnika *varnost*.

Če zamenjamo *distanco* s slovensko besedo *razdalja*, lahko torej za poimenovanje opisane javnozdravstvenega ukrepa uporabljamo naslednje izraze: **fizična razdalja, tele-sna razdalja, varna ali varnostna razdalja**. Vse, samo *socialna* ne, ker ta pa pomeni nekaj čisto drugega.

Na tem mestu se velja še malo ozreti, kaj v slovenščini pomeni pridevnik *socialen* in v kakšnem razmerju je z angleškim pridevnikom *social*. Slednji v sebi združuje več pomenov in ga lahko v slovenščino prevajamo kot *družben* ali *družaben* ali *socialen*. V slovenščini so pomeni teh treh pridevnikov kar dobro razmejeni, so se pa skozi čas zanimivo razvili do današnjega stanja, ki pa tudi nakazuje določene premike. Pridevnik *družaben* je nekoč pomenil to, kar danes pomeni pridevnik *družben*. To nam dokazuje geslo v Pleteršnikovem slovensko-nemškem slovarju iz leta 1894:

**družaben** = *die Gesellschaft betreffend, Gesellschafts-, social*;

Ob tem so navedeni primeri iz takratnega pisanja, kjer bi danes na teh mestih uporabili pridevnik *družben*:

*Anton Janežič*: razmere v družabnem in državnem življenju; *Josip Jurčič*: stebri našega družabnega življenja; *Josip Stritar*: družabne čednosti

Slovar slovenskega knjižnega jezika tak pomen pridevnika *družaben* zaznamuje kot zastarel, danes se nanaša predvsem na zabavo, razvedrilo in na odnose v določenem krogu. Na družbo v širokem pomenu pa se danes nanaša pridevnik *družben*. Deloma se pomen-sko pokriva s pridevnikom *socialen*, ki pa je razvil še nekaj sorodnih, a specifičnih pomenov, ki se nanašajo na gmotni položaj (npr. socialni problemi), na dejavnosti za njegovo umilitev (socialna pomoč, socialno delo) in na empatijo glede tega (npr. socialni čut). To razliko nam dobro dokazujeta tudi imeni dveh fakultet Univerze v Ljubljani: Fakultete za družbene vede in Fakultete za socialno delo.

Se je pa ravno zaradi prej omenjenih slabih prevodov znotraj stroke v številnih besedilih razlika med *družben* in *socialen* začela zabrisovati, ker se angleški *social* vse pogosteje na prvo žogo prevaja kot *socialen*, ne pa kot *družben*, kjer bi bilo to smiselno. To je z vidika strokovne terminologije slabo, saj se pomeni mešajo. Pred leti smo ob zapletih s prevodom nekega klasičnega družboslovnega besedila ob natančnem pregledu vseh kritičnih mest ugotovili, da se je *socialen* v slovenščini uveljavil predvsem na mikro nivoju in zaznamuje pojave v ožjih družbenih oz. socialnih skupinah in okoljih, medtem ko se *družben* ohranja na makro nivoju in se povečini nanaša na širše družbene pojave. Pri jezikov-

nem urejanju besedil, ki vsebujejo oba pridevnika, je zato potrebno biti zelo pozoren na kontekste, v katerih se pojavljata, in posamezne pomenske odtenke. Poglejmo primer:

Za vzpon fašizma mora biti izpolnjenih nekaj osnovnih **socialnih/družbenih** in političnih pogojev. Prvi in najpomembnejši je kapitalistična kriza in spremljajoči jo **socialni/družbeni** pojavi: naraščanje brezposelnosti, slabšanje **socialnega** položaja tudi tistih, ki še imajo delo, in nezmožnost dostopa do osnovnih življenjskih potrebščin. Drugi pogoj je antiintelektualistična **družbena** klima: ne le židovski bankirji, tudi učenjaki, pesniki, medicinske sestre in uradniki se prikazujejo kot paraziti in kot krivci za nastali **socialni/družbeni** položaj. Rasizem in averzija do **socialne** države ....

Da se je v javnih nastopih in medijih med epidemijo razširilo govorjenje o socialni distanci, je svojevrstna ironija. Vladni in epidemiološki predstavniki so nam s tem namreč namesto varne razdalje zaukazovali, da se moramo oddaljevati drug od drugega gleda na svoj socialni položaj; torej bogatejši od revnejših, javni uslužbenci od prekarcev, domačini od priseljencev itd. In to ravno med epidemijo in vsem z njo povezanim dogajanjem, ki nam je v novi luči razkrilo, kako se je naša družba socialno razslojila, kako so se posamezne družbene skupine odtujile med sabo in kako ista pravila za nekatere veljajo, za druge pa ne.

## KULTURNA DIAGNOZA

## K N J I G A

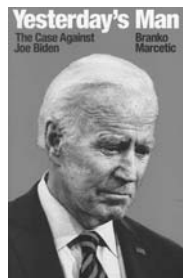
*Matic Majcen***Kompromitirani  
kandidat***Branko Marcetic***Yesterday's Man: The Case Against Joe Biden**

Verso | London, New York 2020

Izid knjige o Joeju Bidnu pri britanski založbi Verso se z današnjega vidika zdi kot dejanje preračunljive, a skrbno premišljene, predvsem pa izredno brihtne založniške politike. Kronološko ponazorjeno: knjiga je na police knjigarn prišla ob koncu januarja 2020, v tednu, ko je Biden doživel katastrofalen poraz na glasovanju za demokratsko predsedniško nominacijo v Iowi, za nameček pa ga je Bernie Sanders začel ob fanfarah večine dominantnih medijev prehitevati v anketah za končno zmago v borbi za prestižni dvoboj z Donaldom Trumpom na naslednjih volitvah za predsednika ZDA. V tistem trenutku se je

knjiga že ob samem izidu zdela domala nepomembna, kot dokument o politiku, ki mu je kazalo, da bo (tudi) v tokratni politični sezoni doživel zgodnji poraz in sploh ne bo imel priložnosti stopiti na veliki oder predsedniških volitev, medtem ko so o njegovem socialističnem tekmeu mediji hiteli objavljati biografske članke, komentarje, uvodnike ter so med vrsticami že skorajda napovedovali dvoboj ideoloških nasprotij med socialistom in neoliberalcem. No, previjmo čas zgolj dobra dva meseca naprej, v začetek aprila: Bernie Sanders je po seriji porazov v več zveznih državah objavil, da odstopa od predsedniške nominacije, s čimer se je poprej podrejeni Joe Biden z izdatnim potiskom demo-

kratskega establišmenta nenadoma lahko dejansko začel pripravljati na dvoboj proti aktualnemu predsedniku. S tem je seveda tudi Marceticeva knjiga doživela totalen obrat: od „zgolj ene“ izmed izdaj v obsežnem katalogu založbe Verso je knjiga nenadoma po-



stala uspešnica. Zdaj so vsi začeli retrospektivno gledati na preteklost novepečenega demokratskega kandidata, saj je v ospredje stopilo dejstvo, da je Biden v primerjavi s Sandersom vendarle neke vrste neznanka. Trenutno je knjiga prava uspeš-

nica, njen uspeh pa je založnika vzporedno z opisanim odvijanjem političnih dogodkov tako presenetil, da je niti na strani založbe niti pri največjih spletnih knjigar-nah v fizični obliki ni mogoče kupiti. Če se je januarja to zdel kot ne povsem verjeten scenarij, je založba z izdajo požela sladko nagrado za pripravljenost na ta politični „načrt B“.

Ob nenadni relevantnosti knjige pa zdaj toliko močneje odmeva tudi njeno sporočilo. Marcetic pravzaprav že v naslovu jasno napove svojo tezo, da je Joe Biden vse prej kot primeren kandidat za demokratskega kandidata na predsedniških volitvah. Pri tem demokratskem politiku nikoli ni šlo za to, da bi bil javnosti popolnoma neznan, prej nasprotno, vsekakor pa je kot podpredsednik v kabinetu Baracka Obame vseskozi stal nekoliko v ozadju. Njegov lik v tem trenutku ne terjata toliko uvoda kot pa nekoliko širši kontekst, knjigi pa gre pri tem vsekakor v prid to, da ne privzema toliko oblike avtorske razprave, temveč kronološke biografije Bid-nove dosedanje politične kariere, s po-udarkom na širšem odvijanju političnih dogodkov v ZDA in po svetu. Marcetic je tu opravil zares impresivno delo, o čemer najbolje priča podatek, da opombe z natančnim navajanjem virov zavzemajo kar 73 strani oziroma skoraj natančno četrtino celotne knjige. In ta pedantnost je nujno potrebna, kajti avtor v knjigi stran za stranjo niza očitek za očitkom, iz katerih klesa spoznanje, da je Biden politik, ki bi ga le stežka označili za polnovrednega izzivalca Donalda Trumpa. „To, da Trumpa ne bo več na predsedniškem položaju, ne bo proizvedlo učinka, na kakrš-nega računajo liberalci,“ zapiše Marcetic

že na prvi strani. Biden je namreč močno kompromitiran politik, ki ne premore niti drobca Sandersovega idealizma in je, še več, poznan po svojem pretirano spravlji-vem tonu, v sklopu katerega je kot svoje privzemal tudi najbolj konservativne ukrepe republikanske stranke, ki jih ne bi niti približno povezovali z demokratsko stranjo. Biden kot tak nima niti približnih možnosti, da bi javnosti ponudil prelom s kontroverzno vladavino trenutnega pred-sednika. „Joe Biden, ki ga večina medijev podobno kot Clintona predstavlja kot naj-bolj varno, najbolj logično izbiro za zmago nad Trumpom, v resnici premore vse nje-gove slabosti, in še več. (...) Tudi če Biden uspe premagati Trumpa, obstaja velika možnost, da bo njegovo predsedovanje kasneje proizvedlo vzpon nekoga, ki bo še toliko hujši.“

Precejšnja ironija Bidnove poklicne poti je v tem, da je kot oseba produkt prav tiste politike, na kateri bi kot polnovredni demokrat moral temeljiti svoje poglede, namreč Rooseveltovega New Deala. Mar-cetic pripomni, da Biden predstavlja tipi-čen primer bogatega in močnega uspeš-neža, ki je zrasel z izdatno pomočjo poveljnih socialnih ukrepov, a se je nato ob pridobivanju družbene moči obrnil proti njim in razglašal, da je do uspeha prišel popolnoma sam. Leta 1942 rojeni Biden je neposredno po vojni rasel obkrožen z ameriško predmestno idilo. Za demokrata se je prvič razglasil pri 27 letih, ko je kan-didiral za položaj v svetu okraja New Castle v zvezni državi Delaware. Njegov motiv za vstop v politiko je bil nasprotova-nje neregulirani širitvi industrije in agre-sivni gradnji avtocest, zato ni presenet-ljivo, da je takrat zavrnil republikansko

vabilo za kandidaturo na njihovi okrajni listi. Biden je bil mlad, postaven, očarljiv, s čudovito ženo, zato so mu lokalni mediji hitro nadeli laskavi naziv „John F. Kennedy iz Delawara“. A razpoke v njegovi identifikaciji z demokratsko stranko so se pojavile že takrat, to dejstvo pa najbolje ponazarja njegov odnos do vietnamske vojne. Čeprav je kasneje medijem pogosto razlagal, da ga je prav nasprotovanje ameriškemu zunanjepolitičnem posegu v tej azijski državi motiviralo za vstop v politiko, je v resnici že kot mlad politik nasprotoval stališču svoje stranke, da je potrebno ameriške čete čim prej umakniti iz te azijske države. Ker je imel Richard Nixon v Delawaru odločno večino glasov, se je Biden raje odločil, da se bo distanciral od takratnega demokratskega protikandidata Georgea McGowerna in se je v svojih stališjih preračunljivo približal republikanski strani ter je začel tudi sam opozarjati, da je umik iz Vietnama „nekoliko nepraktičen“, obenem pa je tudi nasprotoval rezom v obrambni proračun. Ni presenetljivo, da so demokrati iz Delawara že takrat šepetali, da je bil Biden „celo bolj konservativen od svojega republikanskega nasprotnika“.

Ti dogodki v njegovi zgodnji karieri so bili zgovoren kašipot njegove politične poti. Biden je v svojem delovanju privzel jasen oportunitizem, ki ga je manifestiral v obliki pretirano spravljivega položaja pri domala vseh temah, pri čemer niti ni čutil nobenih zadržkov, če se je v tem pogledu približal (ali celo presegel) stališčem svojih tekmecev na, vsaj v teoriji, drugi strani ideološkega spektra. Še več, pogosto je celo predstavljal tisti glas znotraj demokratske stranke, ki je kritiziral liberalno

pozicijo ter se pri tem odkrito opisoval za „socialnega konservativca“ – pa čeprav se je vzporedno trudil, da bi z liberalno usmerjenimi izjavami na svojo stran pridobili demokratske glasove. Tovrstnih potez, ki kažejo vidno nagnjenost na konservativno stran, je ogromno. Ob izbruhu afere Watergate je demokratske kolege opozarjal, naj ne slavijo padca republikanske stranke, ker jo tudi sami potrebujejo, da bi bili močnejši, pri čemer se je postavil Nixonu v bran in je namesto obtoženega predsednika prst raje usmeril v medije, ki so afero obelodanili. V času Reaganove „vojne proti drogam“ se je spajdašil s senatorjem Stromom Thurmondom iz Južne Karoline, odkrito rasističnim in mizoginim segregacionistom, ki ga je še na pogrebu leta 2003 opisoval kot „pogumnega človeka“. Že kot mlad politik je nasprotoval pravici žensk do splava. Leta 1974 je izjavil: „Mislim, da ženska nima izključne pravice pri odločanju o tem, kaj se zgodi z njenim telesom.“ V osemdesetih je bil na čelu ukrepov, ki so privedli do množičnega zapiranja, ki se je v praksi odvijalo predvsem med Afroameričani. Leta 1991 je bil med tistimi predstavniki Demokratske stranke, ki so najbolj goreče podpirali severnoameriški prostotrgovinski sporazum (NAFTA) pod predsednikovanjem Georgea H. W. Busha. Leta 1995 je ob republikanski večini glasoval proti socialnim ukrepom v korist najšibkejših slojev, kar je število Američanov, ki so živeli v revščini, do leta 2005 pomagalo dvigniti na 2 milijona. Leta 1998 je bil med najbolj gorečimi podporniki vojne intervencije v Beogradu, s katero bi ZDA in NATO bombardirala Srbijo, ukrep pa je branil z argumentom „efekta domin“, češ, da bi neukrepanje pri-

vedlo do nemirov v Grčiji in Turčiji – isti tip argumentacije, ki so jo ameriške oblasti uporabile za začetek vojne v Vietnamu, kakor tudi kasneje v Iraku. V času Busheve vojne proti terorizmu je bil eden izmed senatorjev, ki so brez pomisleka – skupaj s Hilary Clinton – glasovali za vojno intervencijo v Iraku (Sanders je bil takrat proti). „Podpiram predsednika,“ je izjavil takrat. „Ideja, da ima diplomacija prednost pred vojno, je mrtva.“ Spet drugje je po pregonu Edwarda Snowdna izvajal pritisk na države, da ne bi dodelile azila ameriškemu žvižgaču.

Ne gre samo za nagnjenost na republikansko stran, Bidna so večkrat ujeli tudi med laganjem o svojih lastnih dosežkih. Kot demokrat se je seveda pogosto hvalil, da je bil že kot mladenič zagovornik državljanskih pravic med pripadniki deprivilegiranih etničnih skupin, a se je izkazalo, da lahko njegov „aktivizem“ zreduciramo na eno poletje, ko je opravljal delo paznika na kopališču, ki so ga večinoma obiskovali Afroameričani. Nadalje je denimo v zgodnjih letih medijem rad pripovedoval zgodbo, kako je skupaj s skupino študentskih kolegov, med katerimi je bil edini temnopolti študent v razredu, obiskal restavracijo, vendar se jo je skupina na Bidnovo pobudo odločila protestno zapustiti, ker njegovemu kolegu niso dovolili jesti zaradi barve kože. Ko je časopis *The Philadelphia Inquirer* poiskal tega sošolca, danes uglednega zdravnika, je ta povedal, da se je dogodek v resnici odvil povsem drugače in da je Biden za neljubi dogodek slišal iz druge roke, šele po tem, ko je sam večerjal v tej restavraciji in je tudi že odšel domov.

Kakorkoli, danes je Biden pri 77 letih kljub vsem zdrsom prekaljen veteran ameriške politike, ki je bil že večkrat blizu predsedniški nominaciji, a se mu je do letošnjih volitev venomer izmuznila. Ta konservativni demokrat se je že v sedemdesetih letih naučil lekcije, ki mu bo še kako prav prišla tudi na volitvah 2020: da dokler imaš na nasprotni strani pretirano grozečega republikanca, lahko vedno računaš na večino demokratskih glasov, pa četudi pri tem žrtvuješ liberalne tematike in se prepustiš zahtevam največjih korporacij. Poleg tega je tu še en zaskrbljujoč pojav: Marcetic opozarja, da gre pri Bidnovih nedavnih nastopih opaziti upad kognitivnih sposobnosti, saj vse pogostejše meša podatke in pozablja celo najbolj osnovne informacije (npr. ime Baracka Obame ali celo ime kraja, v katerem je nastopal). Seveda bi lahko rekli, da nekje izven te knjige obstaja tudi bolj afirmativen (morda celo objektivni) prikaz Bidnove biografije, saj Marcetic vseskozi ohranja opozicijski ton proti svojemu subjektu. Bodimo odkriti: knjiga *Yesterday's Man* ni trezen prikaz poklicne poti Joeja Bidna, temveč odkrit napad nanj. Posledica te naravnosti je kajpak ta, da avtor dejansko večinoma izpostavlja zgolj njegove slabosti, medtem ko so njegove vrline omenjene zgolj bežno. A kljub temu je narativna linija v knjigi vseskozi zelo dobro argumentirana, tako da bralcu kljub pristranskosti na koncu že samo zavoljo dejstev postane jasno, da je Biden vse prej kot utelešenje upa, da bi ameriški volilci z njim dobili resnično alternativo kontroverzni vladavini Donalda Trumpa.

## K N J I G A

Alenka Pirman

# Povesti po resničnih ljudeh

Jerneja Ferlež in Peter Rezman  
**Maribor paralaksa**

Beletrina | Ljubljana 2019

Nobene skrivnosti ni. Ko beremo literarni preizkus *Maribor paralaksa*, ki se igra z mejo med dokumentarnim in fiktivnim, bralci vnaprej vemo, kdo piše. Razviden je tudi koncept konstruiranja pripovedi, saj avtorja knjige to brezsrčno počneta kar vpricho nas in vse že uvodoma pojasnita. Nikakršnega dodatnega ključa nam ni potrebno iskati, da bi lahko poniknili v paraktična, ne pa tudi zares palimpsestna besedila desetih povesti v tej zbirki. Dovolj je, da zaupamo strukturi, ki sta si jo zadala avtorja, v katero tudi takoj vstopimo: vsako zgodbo uvede starinska fotografija. Sledi nepretenciozen, skoraj bi rekli delovni naslov, pod njim pa forenzični uvod, ki skuša iz slike razbrati kar največ verodostojnih podatkov. Izteče se v predlog prevoja dokumentarnega v literarno. Katera od oseb na fotografiji bi utegnili biti protagonisti, v kakšnih medsebojnih razmerjih so upodobljeni ljudje, kakšnega stanu so, kje se nahajajo, od kod so prišli, kam gredo in podobne voajerske običajnosti. Pogosto

se prvi pridruži še nekaj fotografij, ki na logo dodatno zapletejo. In vsakič znova pedantna cezura loči tak nastavek od fabuliranja, ki včasih uboga, pogosto pa zaide daleč stran v času in prostoru.

Jerneja Ferlež, etnologinja, ki je doktorirala iz bivalne kulture Mariborčanov v 19. in 20. stoletju, in Peter Rezman, pesnik in pisatelj z opusom, vezanim na Šaleško dolino, sta prekaljena avtorja z izrazito strastjo do lokalnih topografij. V knjigi *Maribor paralaksa* bralca spretno zapeljeta v nihanje med resničnim in fiktivnim. Ključno mesto zavzemajo izbrane fotografije. Te niso le iztočnica oz. običajno po-

magalo avtorjema za prepričljivejšo pisanje. Če bi bilo tako, jih pač ne bi bilo potrebno natisniti. Fotografije sicer ostanejo mesto pisateljskega sklica, vendar, kar je še pomembneje, vzpostavijo poseben režim branja. Vedno znova se vračamo k starim slikam



in odkrivamo podrobnosti, na katere nas pisca opozarjata, in smo jih ob prvem ogledu seveda spregledali. V fotografirane obraze in trge vtiramo prebrano, sodelujemo v njunih špekulacijah in »padamo noter«. John Berger je zanimivo sožitje razložil takole: »Fotografija je neovrgljiva kot dokaz, a pomensko šibka, dobi pomen z besedami. In besede, ki same po sebi ostajajo na ravni posploševanja, dobijo posebno avtentičnost z neovrgljivostjo fotografije.«

Ampak. Tako kot Magrittova pipa ni pipa, pač pa slika pipe, mi pa jo poznamo le iz reprodukcij slike pipe, tudi ljudje in trgi na fotografijah niso ljudje in trgi, pač pa

njihove podobe, fotografije v *Paralaksi* niso fotografije, pač pa njihove reprodukcije. Natisnjene so tako, da bralcem niso na voljo do te mere, da bi se vanje lahko poglobili s povečevalnim steklom, kot sta to počela avtorja. Če bi to poizkušali, bi skozi tiskarsko barvo ali piksle zadeli le v papir ali se odbili od zaslona. Zdi se, da reprodukcijam ustvarjalci knjige niso posvečali posebne pozornosti in njihov format določa kar Prokrustova postelja Belettrine zbirke oz. Adobejevega bralnika. Za razliko od slavnega W. G. Sebald, Ferlež in Rezman z bralci očitno ne želita dodatno manipulirati in če je kakšna fotografija odrezana ali pa ima odtrgan rob, se to vestno zapiše. Tudi sicer koncept ni podprt s prav nobenim dodatnim uredniškim sredstvom. Ko že upaš, da je avtorski poseg dosegel tudi imensko, pojmovno ali nemara krajevno kazalo na koncu, se izkaže, da je tisti drobn tisk v stolpcih le standardna, a zato nič manj pogrošna založbina samopromocija, kjer izvemo le, da je *Maribor paralaksa* že 471. knjiga v zbirki. Prozi po protokolu strumno sledi spremna beseda zgodovinarke Mateje Ratej, ki se posveča zimzelenemu razmerju zgodovina – preteklost – literatura, saj vendar vemo, da je tudi znanstveni diskurz 21. stoletja le posebne vrste žanr, in je največ, kar lahko storimo, premišljevanje. Na to pa opozori že Ferlež na strani 146, ko na videz mimogrede zapiše, kar bi lahko bil *Paralaksin* programski kredo (*»Ampak preteklosti ne bi smeli gledati skozi današnje oči. Drugih pa nimamo. Kaj nam torej preostane?«* ...).

Zdaj je prav, da povemo nekaj o socialnem realizmu za današnjo rabo. Objavljene fotografije so nastale med prvim in

sedmim desetletjem 20. stoletja, največ jih je iz obdobja med svetovnima vojnama. Navkljub patini, ki nas napeljuje k *»sajenju v njihovem ideološkem prostranstvu«*, kot bi se izrazil John Tagg, pisca praviloma vpletata tudi razmišljanje o avtorjih fotografij – so bili to domači »brzoslukači«, studijski fotografi ali fotoreporterji na terenu? Ali ljudje na slikah pozirajo (in s tem uprizarjajo hierarhije tedanje družbe) ali pa se slikanja sploh ne zavedajo in je pred nami prvovrsten etnografski dokument? Fotografije prihajajo iz domačih albumov, pokrajinskega arhiva, zasebne zbirke in časopisne fotodokumentacije, njihove izvirne funkcije so pogosto neznane, a jasno je, da ne gre za spontane podobe mestnega utripa. So nespodoben vpogled v »mreže družbenih odnosov«, kot pravi Bourdieu. Rezmanove izpeljave sicer privzamejo empatijo, ki jo nastavi Ferlež, a ne zaidejo v sentimentalnost in melanholijo, kar sta precej pogosti obliki kapitulacije pred preteklostjo. Prej bi lahko rekli, da njegove ekonomično podane sage, ki se mestoma prelijejo ali pa celo zrežirajo mimobežno srečanje protagonistov iz povesti v povest, zagovarjajo kontingenco, začinjeno s stremljenji po – čisto preprosto – boljšem življenju.

»Manj ko je podoba jasna, bolj me privlači,« je eden od kriterijev Jerneje Ferlež za obravnavo stare fotografije. Če so torej resnični ljudje s fotografij posodili svoje atribute literarnim junakom, kako je potem z mestom iz naslova? Avtorji knjigi niso pridali zemljevida, tako da, na primer, tudi Studenci, hotel Zamorec, kavarna Central, Gosposka in Pristan lahko postanejo neresnični. Manj ko je Maribor bralcu domač, bolj ga bo privlačil.

## K N J I G A

Robert Kuret

**Strah pred  
radikalnostjo**

Veronika Simoniti

**Fugato**Založba Litera, zbirka Piramida |  
Maribor 2019

Najprej je treba poudariti, da je Veronika Simoniti ena od najboljših stilistk v slovenski prozi. In tudi njene zgodbe v kratkoprozni zbirki *Fugato* odlikuje neverjeten občutek za detajl, prek katerih se izrišejo celotna občutja, atmosfere in zgodbe posameznikov znotraj nekega družbenega okvira. A bolj kot njena odlično zastavljena zbirka napreduje proti koncu, jasneje se kaže njena težava, ki jo pravzaprav izkristalizira zadnja zgodba, »Evropa«: ko se slabovidna udeleženka mednarodne jezikoslovne konference vrača z letalom na Kreto – pri čemer zgodba aludira na nekatere like prejšnjih zgodb in tako zaokroža zbirko – se zgodi turbulenca. Za nekaj trenutkov potniki obvisijo v negotovosti smrtnega strahu, se soočijo s svojo samoto, a turbulenca se kmalu umiri. Vse je spet po starem, nič se ni zares spremenilo. Problem *Fugata* je, da ne zmore misliti onkraj turbulence ali bolje rečeno, da turbulenc, ki jih nakaže, ne zaostri, ampak se od njih raje umakne v nostalgijo.

Prvi del, naslovljen Fuga, tematizira problematiko beguncev in vojnih žrtev. Kot v recenziji za *Delo* artikulira Aljaž Krivec, Veroniki Simoniti uspe brez očitne umestitve v zgodovinski čas ali eksplícitnega ubesedovanja idej s pomočjo detajlov izrisati družbenozgodovinsko ozadje in, najpomembneje, usodo posameznikov v njem. Prvi dve zgodbi, »Šestdeset odstotkov« in »Olivija«, tematizirata posledice balkanske vojne: umrle, raztrosene po množičnih grobiščih, njihove bližnje, ki se še vedno niso mogli simbolno pomiriti z izgubo, nenazadnje pa tudi zaposlene v centru za pogrešane vojne žrtve in njihove družine: pripovedovalka »Olivije« se zaveda, da v intimno družinsko življenje prinaša težo svojega poklica. »Pot iz Damaska« begunsko problematiko iz devetdesetih prinese v današnji čas s pomočjo otroške perspektive osnovnošolke, ki na pre-



polnem čolnu skrbno čuva svoje spričevalo in realnost sproti preoblikuje v pravljico. »Gladina« in »Avtocesta« pa upodabljata zahodni prvi svet, ki postaja vedno bolj zaznamovan z globalno geopolitiko. Predvsem »Avtocesta« prepričljivo zaključi sklop: v njej se pravzaprav nič ne zgodi, a ravno zato je občutek nevidne grožnje toliko bolj moreč. Svet se krha, dogajajo se vdori oz. sledovi beguncev. V gozdu nekdo opazi obleke, ki visijo, plastično vrečko, pogašeno ognjišče – tu Simoniti spomni na zgodbo »Noli me tangere« Andreja Tomažina iz njegove zbirke *Anonimna tehnologija*: tudi ta se dogaja nekje

na obrobju, v gozdu, navidez daleč stran od tehnoprihodnosti, a pred svetom, ki doživlja tektonske spremembe, ni več moč ubežati. Tudi tu se v prebivalce naseljujejo negotovost, tesnoba in strah pred prebežniki, ki jih zaslutijo v »svojem« gozdu le zaradi sledi, ki jih ti puščajo za sabo.

Veronika Simoniti torej predvsem s svojim prvim delom ubeseduje napetosti sodobnega sveta. Na nek način je morda ravno trenutna pandemija koronavirusa pokazatelj, kateri slovenski avtorji so še pred novo krizo zaznavali družbeno-politične antagonizme in jih umeščali v svoje pripovedi: poleg Tomažina gre tu zagotovo omeniti še Jerneja Županiča z romanoma *Mamuti* in *Behemot*, ki oba na svoj način tematizirata terorizem deprivilegiranega družbenega roba, pa tudi recimo Franja H. Najija s kratkoproznim prvencem *Križišče*. Če je Naji jezikovno sicer manj prepričljiv in drzen od Simoniti, pa si upa dlje v obravnavi svojih tem: pri njem begunci niso več le nevidna grožnja, ampak že dejanski del obstoječe družbe, s čimer se loteva primera njihove integracije. Naji se s svojimi begunci skratka sooči veliko bolj neposredno: če se dva Sirca, ki životarita na socialni, v zgodbi »Prepad« morda nekoliko klišejsko odločita za rop bogatunske hiše, pa sta detabuizirana ravno s svojim odzivom na nepredvidene okoliščine: ne gre več za uspešno ali spodletelo krajo zlatnine, ampak za travmatični psihološki zlom.

S tem seveda nočem sugerirati, da bi se Simoniti morala lotiti upodabljanja na isti način – tako kot problem begunske integracije bi lahko bila prav tako učinkovita atmosfera stalne grožnje ali nevidne prisotnosti. Problem je, ker konec prvega dela (od štirih) začrta oz. nakaže določen ton in

napetost, ki sili k stopnjevanju. Če prvemu sklopu Fuga sledi drugi, Divertimento, ki s sproščeno klepetavostjo uvodne zgodbe »Enkrat ena« nakaže na zatišje pred nevihto, pa se ta nevihta v zadnjih dveh sklopih, Fugatu patetico in Strettu (v katerem je prisotna le zaključna zgodba), sploh ne zgodi. Razočaranje je seveda povezano z izvrstnim začetkom zbirke.

Prav uvodna zgodba drugega sklopa, »Enkrat ena«, literarizirana biografija Františka Čapa skozi oči njegove žene, je zanimivo nadaljevanje prvega, saj prav z izbiro lika namiguje na dvojna merila, kar se tiče sprejemanja migrantov in nas pravzaprav – seveda ob našem poznavanju Čapovega mesta v slovenski filmografiji – opozarja, da s »tujimi elementi« nimamo težav, ko pomenijo pomembne (in v Čapovem primeru tudi simpatične) prelomnice v kulturi neke družbe; Čap je pač posnel prve slovenske komedije, ki nimajo težav s staranjem. Zgodba, kot tudi večina ostalih, izpričuje živ občutek za detajl, ki ga premore Veronika Simoniti in s pomočjo katerega pred nami vstane podoba določenega življenja. Zgodbe v drugem delu so tematsko sicer bolj razpršene, tičejo se tako družinskega nasilja, vloge navidezne žrtve, ljubezenskega trikotnika, prepričljivo vpetega v umetnostnozgodovinske poneverbe (zgodba je odmev znanega primera zakoncev Beltracchi) do dveh, ki zopet bolj jasno rišeta nek družbeni okvir: ilegalne filmske večere v Ceaușescujevi Romuniji ali ljubimkanje med raziskovalko metuljev in njenim sirskim pomočnikom Halilom v času druge svetovne vojne.

Tretji del, Fugato patetico, je posvečen smrti, umiranju in spominjanju. Pri

tem se smrti posveča predvsem intimno, saj se opazneje umakne iz družbenega okvira. Prav zato so družbeni antagonizmi, ki so se nakazovali predvsem v prvem delu, povsem odsotni. Tretji del se posledično na široko odpre nostalgiji. Če so v prvem delu brata na jadrnici presenetili begunski prsti, ki so se nekega jutra začeli oprijemati njunega krova, je v tretjem delu počitnikovanje na dalmatinskem otoku le še objekt nostalgije po starih dobrih časih, ko je bil pokojni stric še živ in ko »moško druženje« še ni imelo spornega prizvoka. Manever, ki družbeno ozadje zamenja z brezčasno nostalgijo, lahko torej porodi že skoraj moralistične opazke (pojava, ki sicer je problematičen), po drugi strani pa se zdi, da se tudi izgubi moč detajla: če je ta prej s posameznimi usodami nevsiljivo in izredno živo risal širšo družbeno situacijo, je zdaj detajl bolj kot ne v službi nostalgične estetizacije. Simoniti torej slika krhajoči svet, a se zdi, kot da mu ne upa pogledati v obraz, ampak se raje obrne stran: brbotajočo sedanost zamenja mehkobna preteklost. Bolj kot se zbirka bliža koncu, bolj jo naseljujejo le še lepo povedane zgodbe, ki pa se oddaljujejo od mesta, ki bi ga morale radikalizirati.

To se mi zdi ogromna zamujena priložnost *Fugata*, ki je s svojim prvim delom nakazoval veliko več. Zgodbe Simoniti, da ne bo pomote, so še vedno mojstrsko izpi-

sane, način, kako prehaja med časi, predstavi kompleksnost likov, odnosov, njihovih premišljevanj, je včasih res osupljiv. Gre za prave miniaturre, bravure, ki včasih na nekaj straneh nakazujejo že skoraj romaneskno širino. A prav z umikom, ki se zgodi po prvem delu, se v drugačni luči pokaže tudi ta prevladujoča kvaliteta *Fugata*. Ravno s tematsko zamenjavo izgubi svojo ostrino in občutljivost za posameznika sredi družbe ter se preda nekakšnemu meščanskemu patosu.

Obstajajo kratkoprozne zbirke, kjer posamezne zgodbe morda niso tako učinkovite, a v medsebojni komunikaciji ustvarijo učinkovit lok, se dobro dopolnjujejo med sabo; potem so tu zbirke, kjer nekatere zgodbe izstopajo, a niso učinkovita celota; *Fugato* je zbirka zgodb, za katero se sprva zdi, da nima ne prvega ne drugega problema. A bolj kot se bliža koncu, bolj očitno postaja, da ni uspela razviti svojih sicer odličnih nastavkov. Gre za zbirko, ki bi lahko bila izjemno radikalna, a ki namesto radikalnosti, spekulacije – zbirka si enostavno ne dovoli spekulacije, ki je nujna za razumevanje današnjega sveta – raje izbere nostalgijo; ne moremo reči, da ne zaznava odmiranja, ampak pri tem si ne drzne ali pa ne zmore še pogledati onkraj, ne zna radikalizirati sveta, ki ga nakaže v prvem delu. *Fugato* torej doživi vrhunec, še preden se dobro začne.

## K N J I G A

Petra Samec Stefančič  
**Mama, nehaj že!**

Sofi Oksanen  
**Stalinove krave**

Prevod Julija Potrč Šavli | Beletrina |  
 Ljubljana 2019

Sofi Oksanen (1977) je danes ena najbolj priznanih mednarodno uveljavljenih finskih pisateljic mlajše in srednje generacije. Njena dela so prevedena v več kot 50 jezikov. Delo *Stalinove krave* je njen literarni prvenec, s katerim je dosegla literarni preboj in je danes prevedeno v več kot 20 jezikov. V romanu spremljamo zgodbo treh generacij žensk (babice, mame in protagonistke - pripovedovalke Anne), ki se medsebojno prepletajo in dopolnjujejo. Preskakovanje iz ene pripovedi v drugo je malodane zabrisano, tako da roman beremo kot strnjeno celoto in ni moteče preskakovanje v času.

Že leta 2011 je v slovenskem literarnem prostoru izšlo njeno delo *Očiščenje*, v katerem odkriva sence preteklosti, ki sta jih v Estoniji pustili Sovjetska zveza in kasneje Rusija. Leta 2016 pa dobimo slovenski prevod dela *Ko golobice izginejo*, v katerem beremo zgodbo, ki je postavljena v Estonijo med 2. svetovno vojno in v desetletja po njej. To je obdobje, ko je mala baltska država doživljala številne pretese, saj sta njeno ozemlje izmenično okupirali

sovjetska Rusija in nacistična Nemčija. Rdeča nit vseh romanov je usoda malega človeka oziroma predvsem žensk v estonsko-finski družbi.

Sofi Oksanen je s svojim romanesknim prvcem *Stalinove krave*, ki je izšel leta 2003, pritegnila veliko pozornosti prav zaradi svojega tematiziranja kočljivih odnosov med Finsko in Estonijo, ter vpliva na vsakdanje življenje prebivalcev na eni ali drugi strani. Dogajanje je postavljeno v drugo polovico 20. stoletja ter na začetek 21. stoletja. Prevajalka Julija Potrč Šavli ga prevede v slovenski jezik leta 2019. V

romanu spremljamo usodo treh žensk, treh generacij, ki jih v celoto s pripovedovanjem veže protagonistka Anna (kar avtorica sama), ki je po mami Estonka, po očetu pa Finka.



*Stalinove krave* so kompleksen roman, ki nam predaja kulturno zgodovino in družbene odnose v takratni Finski. Annina babica živi v času 2. svetovne vojne v Estoniji, ki je bila takrat pod sovjetsko okupacijo. Ko Annina mama spozna Anninega očeta, ki je finskega porekla, se z njim poroči in odpravi živeti na Finsko. Mati Katarina se hoče čim bolj identificirati s finsko družbo in pozabiti na svoje estonske korenine, ki so v njenih očeh manjvredne, drugorazredne. Anna pod vplivom svoje matere Katarine svoj izvor skriva, saj je povezan s stereotipom o estonskih ženskah, ki svoje telo prodajajo Fincem v upanju, da z njimi ubežijo v boljšo prihodnost. Ženstvenost je lažna in odtujena podoba eksistence, ki zre iz oči v oči patriar-

hatu. Nadzor telesa je edina moč, ki jo ženska ima in omogoča tudi upor. Mama Katarina strogo prepove Anni karkoli, kar bi jo v očeh drugih lahko izdalo za 'Rusinjo'.

*V mestih se je vse več govorilo o finskih gradbenikih. Oziroma bolj o njihovih prijateljicah, ki so si domišljale, da so se poročile z milijonarjem, ob prihodu na Finsko pa so se morale soočiti z družinami, ki so jih Finci zaradi njih pustili, in s preživninami.../.../... Katarina ni hotela postati predmet takšnih čenč. Vsi so vedeli za prodajalko iz talinske veleblagovnice, ki se je poročila z izjemnim plenom: mladim, samskim, finskim moškim.../.../... Gospodična Prodajalka si je predstavljala, da bo prišla do še boljšega družbenega položaja prek finskega fanta, toda nov soproj je ni odpeljal v Helsinke, temveč je talinska gospodična pristala na podeželju in takoj dobila v roke vedro, češ, naj pomolze krave. (Oksanen 2019, 66)*

Tudi Anna odseva to manjvrednost, ki se transformira v bolešno nadziranje svojega telesa in telesne teže, kar prevladuje in obvladuje vse njeno življenje. Le z obvladovanjem teže se lahko sooči z življenjem, v neprestanem hlepenju po ljubezni in sprejetosti tujke v lastni in tuji domovini. Podoba drugega in stereotipne zaznave krojijo njeno življenje.

*V knjigah trdijo, da so moje žleze slinavke tako otečene, da bi morala biti podobna hrčku. Ampak A. Volk mi pravi muca. Moja mala mucica.*

*V knjigah pravijo, da naj bi se po bruhanju počutila neprivlačno in potrto. Ampak jaz se počutim sijajno in popolno, kot bi letela. (Oksanen 2019, 21)*

Žensko telo kot objekt poželenja, ki mu dominirajo moške vrednote, se v ro-

manu tematizira kot nasilje nad ženskami skozi prizmo ženske, ki 'obvladuje' svojo zapeljivost s tem, da ostaja zaprta v svojem telesu, porcelanasta punčka, ki ji nihče nič ne more. Misli, da obvlada in pretenta vsakega oz. vsakogar, pa vendarle je v njenih besedah občutiti srd in predvsem nemoč. Stigma estonskih in nasploh ruskih žensk jo zaznamuje. Odnos Anne do svojega telesa lahko primerjamo z ideologijo nenehnega nadzora sovjetskih oblasti nad Estonijo, po drugi strani pa tudi sram, da imaš 'sovjetsko' telo v 'deželi izobilja', kar je za ruska dekleta predstavljala Finska.

Že Toril Moi v svojem delu *Politika spola/teksta* (1999) pravi, da humanist verjame, da je književnost izvrstno orodje za izobraževanje. Velik avtor, občasno tudi avtorica, je velik, ker mu uspe podati avtentično videnje življenja. To seveda Sofi Oksanen uspe. Njena ženstvenost je v bistvu odtujena in lažna podoba eksistence, ki jih/jo ločuje od tistega pravega jaza, Sofi Oksanen pa uspe motivno in tematsko roman pripeljati do pravega bistva.

Sofi Oksanen nas v svoji osebni zgodbi izvrstno in neposredno popelje skozi odnose med materami in hčerami, skozi zavedanje o ženskosti in ženskem telesu, ter nam objektivno predstavi patriarhalno okolje in miselnost, predvsem pa komunistično Estonijo, kapitalistično Finsko in kolonialno Rusijo. Pretresljiva pripoved o mladem dekletu, ki živi v konstantnem strahu pred sovjetskim režimom in v takem svetu še zmeraj išče tisto osnovno, kar si želimo vsi – ljubezen.

Psihodinamika ženske ustvarjalnosti se v današnjem času postavlja v okvir teoretičnih pristopov, ženska izkušnja in z njo

tradicionalna sfera opisovanja doma postaneta legitimni književni temi – kljub temu, da se pri pisanju podreajo patriarhalnim standardom. Sofi Oksanen piše moško, bojevniško, brez olepšav, pa vendarle skozi njeno pripoved zremo v nemočno deklico, ki si želi uveljaviti svoj glas, glas hrepenenja in stremljenja k boljšemu jutri. Prav v svojem glasu je Sofi Oksanen v celoti in fizično navzoča, njen glas pa ni le njen lastni glas, temveč izvira iz najglobljih in temačnih plasti njene psihe in realnosti. Prisposodba ljubimca kot 'volka' je tista, ki nam ponazori trpljenje ob nesprejemanju sebe, svojega lastnega telesa in porekla. 'Volk preži za vrati in ne moremo mu ubežati'.

*Volkova želja za dan ljubezni je bila, da bi pred njim igrala prostitutko. Čisto zares mi je hotel dati denar, hotel je, da ga čisto zares vzamem, si ga zatlačim v modrček in ga vprašam, kaj si želi.../... Lahko me celo pobere na cesti, postavam lahko na pločniku, kot da čakam stranko.../... Vprašala sem ga, ali naj bom Tajka, Švedinja, Rusinja, Estonka, temnopolta, bela? (Oksanen 2019, 433)*

Roman beremo, kot da smo v tistem času, začutimo in vonjamo zgodovino Estonije, Sovjetske zveze in Finske, ter sprva skozi prizmo najstniškega literarnega subjekta spremljamo agonijo odraščanja, sramoto zaradi svojega porekla in telesa, izbiro mračnih ljubimcev (Volka), ki so mračni kot junakinjina duša, ter na koncu luč, ki popelje Anno na zdravljenje bulimije. In izbiro mogoče tudi prave ljubezni, ki jo je poimenovala Škratek – tisti, s katerim je postala tako pogumna, da mu

je povedala vse o sebi... Prvič v življenju ni lagala in ničesar ni izpustila. Pove mu, da je na pol Estonka in da ima že vse življenje motnje hranjenja ... 'to sem jaz, in ni me sram ...'

*Potovanje je končano. Na cilju sem. Doma sem. Znam ljubiti in iti v posteljo z istim človekom, z njim se lahko tudi pogovarjam. To je največ, kar zmorem: samo bulimareksija brez vmesnih nihanj.../... Zdravnica trdi, da sem biološki čudež. Moje hormonsko ravnoesje ni porušeno. Lahko imam otroke. Kakšna šala. Kakšen štos. (Oksanen 2019, 524)*

Ženska pri Sofi Oksanen je v celoti in fizično navzoča v svojem glasu, njen glas pa ni le njen lastni glas, temveč izvira iz najglobljih in temačnih plasti njene psihe. Glas Matere, ki je njen vsemogočni glas, se na koncu romana prelevi v nemočen in njej enakovreden glas. Že Virginia Woolf ceni, v nasprotju s sodobnimi feministkami, delo družinske matere, da pa so si moški zagotovili to domačnost, so si zamislili 'angela svojega ognjišča', njihovo videenje, ki ne sme segati preko družinskih meja. Ženski so odvzeli pravico do oblikovanja življenja, ki si ga je sama želela izbrati ...

*Mama, nehaj že, nočeš več nazaj. Draga mama, mamica moja, nehaj, piješ finsko kavo, tudi jaz jo pijem, dobra je, kajne, res je dobra, kaj praviš?.../... Saj sploh nočeš oditi iz Finske. Tvoj narod te je že použil, ničesar več ni, k čemur bi se lahko vrnila. Draga mama, mamica moja, ni me več strah. In nočem nazaj. (Oksanen 2019, 505)*

## K N J I G A

Andreja Erdlen

**Strah pred  
zapustitvijo**

Alejandro Palomas

**Sin**Prevod Veronika Rot | Zala |  
Lesce 2019

Prevodi katalonske književnosti so postali v slovenskem prostoru pogostejši po letu dva tisoč. V zadnjih sedmih letih to velja tudi za mladinsko književnost. Večino otroških in mladinskih del, med njimi roman *Sin* Alejandra Palomasa, je prevedla Veronika Rot, diplomirana filozofinja in hispanistka. Ob katalonskih prevaja še španske in mehiške avtorje. Izbor njenih prevodov, namenjenih mladim bralcem, je svojstven. Lahko se strinjamo s trditvijo, da želi prevajati besedila s pomeni, ki se usedejo vanjo in za katere upa, da se bodo tudi v druge bralce. Predvsem pa je sijajna prevajalkina misel, da je prevajanje vrhovodska umetnost nenehnega lovljenja ravnotežja med izvirnim in ciljnim jezikom.

Alejandro Palomas je študiral angleško filologijo, sicer pa se ob pisateljevanju ukvarja še s prevajanjem, novinarstvom in poučevanjem. V svojih delih, ki jih objavlja sočasno v španščini in katalonščini, običajno obravnava občutljive ljudi, tako otroke kot odrasle, ki se znajdejo v zapletenih

družinskih razmerah in težavnih medsebojnih odnosih. *Sin* je njegov prvi mladinski roman in edino delo, prevedeno v slovenščino. Zanj je dobil več nagrad, med drugim IBBY častno listino za leto 2018.

Besedilo obravnava ljubečo tričlansko družino, ki se zaradi materine nepojasnjene odsotnosti znajde v težavah. Razmere, v katerih nenadoma pristaneta oče in sin, so za okolico težko razumljive, nedojemljive pa so predvsem njima samima. To, kar je očitno na prvi pogled, sta Manuelova osornost in brezvoljnost, zaradi katerih brezposelni oče ni sposoben učinkovito obvladovati niti svojega, kaj šele sinovega življenja.

Amanda je namreč bila srce njihove družine, oboževala sta jo tako oče kot sin.

»Amanda je bila čudovita in jaz najsrečnejši moški na svetu,« (str. 45) pravi Manuel. Bila je Angležinja, sirota, ki je odrasčala pri rejnikih, s



katerimi se ni razumela. Takoj, ko je bilo možno, je vzela stvari v svoje roke. Kako spretno je krmarila skozi življenje in kakšna praznina je nastala zaradi njene odsotnosti, domnevno zaradi dela v tujini, Manuel opiše tako: »Kot bi Amanda življenje dojemala na neki naravni način, kot bi se rodila z navodili za uporabo, ki pomagajo narediti vse tako, da se zdi popolnoma enostavno.« (str. 44)

Toda mamina neprisotnost in očetova apatičnost predstavljata komaj vznožje ledene gore. Osrednji lik romana je desetletni deček Guillem. Šolska svetovalka Maria ga okarakterizira z naslednjimi bese-

dami: »Guillem je dejansko zelo bister, izredno občutljiv deček z nebrzdano domišljijo, ki je odsotnost svoje mame doživeljal kot zapustitev. Bolečina, ki jo je občutil, je bila tolikšna, da se je zatekel v magijo Mary Poppins – in njenih moči –, da bi izprosil njeno vrnitev.« (str. 134)

Med Guillemom in njegovo mamico se je spletla posebno močna vez. Oče pravi, da je po zunanjem videzu »Guillem kot pomanjšana Amanda,« (str. 47) predvsem pa je na sina prenesla svoje zanimanje za branje, magijo in fantastična bitja. Med njimi še zlasti oboževanje Mary Poppins, v literarni, filmski in gledališki izvedbi. Dečkov zanimanje za čudežno varuško se je po maminem odhodu še okrepilo.

Njihovo zadnje skupno potovanje je bilo v London, kjer je družina preživela čudovite počitnice. Vrhunec je bil ogled muzikala Mary Poppins in srečanje z njo v zaodrju. Potem se je očka z Guillemom, proti svoji volji, vrnil v Španijo, mama pa je kljub nesoglasju vztrajala in kot stevardesa odletela na delo v Dubaj.

Vse se je začelo, ko je učiteljica Sònia otroke v svojem razredu vprašala, kaj bi radi postali, ko bodo veliki. Sošolci bi večinom radi postali slavni in bogati, za razliko od Guillema, ki bi rad – ne postal – pač pa *BIL* Mary Poppins. »ker leti /.../ in »/.../ ker ima govoreči dežnik in star kovček /.../ ... in supermoč /.../ ... pa zato, ker, ko ne dela, živi na nebu, čeprav plava tudi pod morjem z ribami in lignji.« (str. 14) Pri tem vztraja, tudi ko mu učiteljica poskuša razložiti, da je »Mary Poppins lik iz pravljice, tako kot Superman, Harry Potter ali Matilda /.../ Se pravi, da obstajajo, ampak ne obstajajo. /.../ niso kot mi, ker obstajajo

zgolj v domišljiji. /.../ da se jih ne moremo dotakniti, ker so ... izmišljeni« (str. 15)

Zdi se, da Guillem še naprej živi tako, kot da ne bi razločeval med realnim in fantazijskim svetom. Ob samotnih večerih, ko pogreša mamico, gleda film o Mary Poppins, pri čemer pleše in poje, predvsem pa se na skrivaj oblači v njena oblačila, ki mu služijo kot kostum za transformacijo v pravljični lik.

Še več. S svojo edino prijateljico, pakistansko priseljenko Nàzio, v šoli pripravljajo božični nastop. Njuna točka naj bi bila pesem iz filma Mary Poppins, ki vsebuje čudežno besedo *supercalifragilisticoespialidos*. Nàzia je nikakor ne more izgovoriti. Ker se nastop bliža, Guillemu pa je magična beseda, s katero naj bi potolažil svojega očka in rešil mamico, zelo pomembna, skleneta drzno odločitev: zamenjata vlogi. Nàzia bo postala Bert, prodajalec vžigalic in slikar, s katerim se Mary Poppins družijo ob prostih popoldnevih in sprehaja po pravljičnih deželah, ki jih ta naslika; Guillem pa bo prevzel vlogo Mary Poppins. Ko med vajo želita preizkusiti kostume, ju zaloti njen starejši brat Rafik, ki si dogajanje razlaga po svoje. Družina Nàzii odslej prepove druženje z Guillemom, predvsem pa pospeši priprave za dogovorjeno poroko, ki so jo v Pakistanu za svojo hčerko uredili z bogatim, dvajset let starejšim bratrancem. Tako postane Guillem še bolj osamljen. Kot Mary Poppins bo moral nastopiti brez Berta, delovanje čudežne besede pa postane še toliko bolj važno, ker pomoči ne potrebujeta več samo mamica in predvsem očka, ampak tudi njegova najboljša in edina prijateljica.

Pamela Travers je lik Mary Poppins ustvarila po svoji stari teti, h kateri se je

njena mati zatekla po prezgodnji očetovi smrti. V svoji nesreči se je deklica tolažila z branjem, zato so ob sorodnici tudi miti, legende in poezija postali pomemben gradnik tega književnega lika, polnega ne-navadnih atributov. Prvi zvezek je avstralsko-angleška pisateljica izdala leta 1934, nato pa so izhajali vse do leta 1988. V slovenskem jeziku imamo samo prvi in drugi del, *Mary Poppins* in *Mary Poppins se vrne*. Oba je v izdaji iz leta 1970 prevedla Katarina Puc. V njenem prevodu sta izšla še leta 1993, prvi del, torej *Mary Poppins*, pa kot ponatis slikanice iz Pionirskega lista tudi leta 1976. Glede na to, da je besedilo doživelo več filmskih in gledaliških adaptacij, predvsem pa, da gre za ekstravaganтен in izjemno kompleksen ženski lik, je to precej neobičajno.

Mary Poppins prihaja in odhaja v družino Banks nenapovedano, ko mora pregnati zmedo in reorganizirati njihovo družinsko življenje. Zelo samovšečna, vzvišena in osorna je, pa ne samo do svojih varovancev, pač pa tudi do odraslih, če presodi, da je to potrebno. Do otrok je nepopustljiva, stroga in hladna, njena mehko-ba pa komaj zaznavna. Toda ti spoštujejo njeno avtoriteto in avtonomnost, ubogajo jo in imajo kljub vsemu zelo radi. Najbolj očarljive na njej so nadnaravne sposobnosti. Domača si je z vsemi fantastičnimi bitji, z mnogimi je v sorodu ali pa pri njih uživa izjemen ugled. Jani in Mihcu ne želi o nobeni nadnaravni dogodivščini ničesar povedati ali razložiti, nereditko tudi vse zanika. Zato so v besedilu meje med fantazijo in resničnostjo popolnoma zabrisane. »*Kaj je resnično in kaj ni resnično? Ali mi lahko to poveš, ali lahko jaz to povem tebi? Kateri od naju ve? Morda*

*ne bova ne ti ne jaz nikdar vedela nič drugega kot to, da neko stvar uresničimo šele tedaj, ko si jo zamislimo. In če je Mihec mislil, da je imel v rokah pravo luno – no, torej jo je res imel.*« (Travers, Pamela L.: *Mary Poppins*, str. 238) Tako Jani ob koncu zvezdne cirkuške predstave razloži Sonce, gospodar sveta.

Že bežno poznavanje literarnega dela pojasni, da Guillemova obsedenost z Mary Poppins ni naključna in da Palomas na njeno mesto ne bi mogel postaviti nobene drugega lika. Najprej zato, ker čudežna varuška zna iz življenja pregnati zmešnjavo in včasih tudi s pomočjo čarovnije vzpostaviti red, z njim pa utečenost in varnost, ki ju desetletnik tako potrebuje. Še bolj kot red pa je pomembno dejstvo, da v delu o Mary Poppins razlikovanje med realnostjo in fantazijo ne obstaja in je tudi povsem nepomembno. To veliko pove o Guillemu, ki je, tako kot Jana in Mihec, brez obrazložitve prisiljen živeti v neločljivem prepletu resničnosti in domišljije. Le da med njimi obstaja ključna razlika: Janino in Mihčevo življenje je razburljivo in polno vznemirljivih pustolovščin, Guillemovo pa prežeto s stiskami in negotovostjo.

Različne nivoje realnosti razpira tudi zgradba besedila. Roman *Sin* ima sedem poglavij. Vsako se deli na posamezna podpoglavja, poimenovana po literarnem liku, ki mu hkrati pripada vloga prvoosebnega pripovedovalca. To sta v glavnem osrednji lik, desetletni Guillem, in njegova šolska svetovalka Maria. Enkrat, v tretjem razdelku prvega poglavja, tudi njegova razredničarka Sònia ter v prvem in drugem poglavju drugega razdelka, Guillemov oče Manuel. Čeprav ne moremo govoriti o iz-

razito subjektivnih ali jezikovno in stilno diferenciranih izpovedih, kljub vsemu pride do odličnega prepleta različnih razsežnosti in perspektiv: brišejo se meje med notranjim in zunanjim dogajanjem, subjektivnim in objektivnim, fikcijo in realnostjo. Skozi pripoved tako strukturiranega prvoosebnega pripovedovalca izvedemo o posameznem literarnem liku več od drugega pripovedovalca kot iz njegove lastne izpovedi. Predvsem pa Palomas s prvoosebno pripovedjo bralca prisili, da se z vsemi pripovedovalci in liki poskuša identificirati ali je vsaj čustveno angažiran, kar spet močno razširja različne perspektive romana.

Pomembna poteza, ki jo v roman vnese lik Mary Poppins, je tudi razumevanje ženskosti. Maša Ogrizek jo opiše kot samozavestno, samostojno, svobodno, samsko žensko, z vero v moč nadnaravnega, ki je daleč od stereotipa žrtvujoče se matere. Vse to velja za književni lik, ne pa tudi za filmskega, kjer s svojo vlogo – prav nasprotno – krepi tradicionalno patriarhalno družbeno ureditev. V *Sinu* imamo kar nekaj opravlja s stereotipi spolnih vlog.

Guillemovo družino lahko deloma razumemo kot tradicionalno, čeprav sta oče in mati svoji vlogi v določeni meri zamenjala. Amanda je bila tista, ki je ob materinsko-negovalnem delu prevzela še očetovsko avtoriteto in ko je bilo potrebno, bi svojo družino tudi materialno preskrbela. Manuel je bil v glavnem odsoten: posvečal se je svoji službi in v imenu zaposlenosti prepuščal življenjske odločitve ženi. Ko pa je prišel čas, da bi moral sam prevzeti vlogo vzgojitelja in avtoritete, če že zaradi trenutne brezposelnosti finančno ni bil povsem sposoben, tega ni zmožal. Kakor

se ni znal soočiti z novimi vlogami, ki bi jih moral nujno sprejeti za nemoteno funkcioniranje družine, tako se ni zmožal spopasti z novo obliko družinske skupnosti.

Guillemovi družini nasproti stoji v patriarhatu močno zasidrana Nàziina družina, z ostro načrtanimi spolnimi vlogami. Deklica izhaja iz za ženske izrazito omejujoče in rigidne kulture, kar ob trku z zahodno, ki je kljub vsemu liberalnejša, občuti toliko bolj izrazito. Ko bo postala velika, bi rada potovala tako kot Amanda. Nikoli pa ne bi bila princesa, saj te morajo biti »ves čas na istem mestu in se pod svojo tančico ne smejo premikati, še govoriti ne smejo, tako kot moja mama za blagajno v supermarketu /.../ in moč jih ves čas nadzira.« (str. 60). Kulturne omejitve se v resnici zarežejo v Nàziino osebno svobodo, saj se ne sme niti odkrito smejati, predvsem pa so starši za ohranitev družinske časti desetletno hčerko pripravljeni ugrabiti in omožiti.

V romanu najdemo še tretji vidik. Manuelu se njegov sin zdi preveč zagledan v domišljjski svet, predvsem pa nedopustno poženščen. Zlasti ne prenaša dečkovega preoblačenja v Mary Poppins, zaradi česar ne želi priti niti na božični nastop. Šele po Mariinem posredovanju ugotovi, da deček to počne iz nemoči in neskončne želje, da bi uredil resničnost in čudežno obvaroval svojega očeta, edinega človeka, ki ga še ima. Pretresljiv je prizor, ko oče spozna svojo zmoto in med Guillemovim ganljivim nastopom in izpovedjo, občinstvu na obeh, svojega sina sam preobleče v Mary Poppins. S tem se njun odnos ponovno vzpostavi in vliva upanje, da bosta svojo skupnost, tudi z drugačnim razumevanjem družinskih vlog, uspela preoblikovati.

Uganko z izginotjem Guillemove mamice razrešuje šolska svetovalka Maria, ki mora iz terapije z dečkom razbirati to, kar ves čas preigrava roman: *»kaj je stvarno, kaj je plod domišljije in kaj je zgolj otrokova interpretacija.«* (str. 115) Fant ne spregleda, da bi se njeno ime v angleščini glasil Mary in da je v njeni pisarni *»ležal velik rjav kovček, ki je bil odprt in zelo podoben tistemu od Mary Poppins«* (str. 41). Kot pri čudežni varuški na vrtu *»skozi njeno okno vidiš vetrnico s petelinom,«* (str. 62) ki ti svetuje, v katero smer moraš. Stara je bila toliko kot njegova mamica in imela je prav tako širok nasmeh. Maria je torej pravi konglomerat Guillemovih najljubših, domišljijskih in resničnih oseb, saj je imela poleg vrat v svoji pisarni tudi podoben črn dežnik, kot ga ima očka. Ko pa je razrešila njegove težave, je zaradi poteka pogodbe odšla iz dečkovega življenja – podobno kot tudi Mary Poppins z vetrom zapušča Jano in Mihca.

Maria je od Guillemata dobivala enigmatične odgovore in njegovo realnost sestavljala s pomočjo pogovorov, spisov in risb. Ugotovila je, da se mamica, kljub temu, da obožuje svojega sina, z njim nikoli ne pogovarja, njena pisma pa prispejo le enkrat na teden. Deček ji zaupa, da mamica živi v veliki škafli na očkovi omari, v katero sme Guillem pogledati samo na skrivaj in v kateri se skriva tudi rjav usnjen album s pomembnimi rečmi. Mamica v obleki morske deklice trenutno čaka v morju v Dubaju, da bo Mary Poppins zaslišala čudežno besedo in jo odpeljala v nebo. Maria z začudenjem izve, da deček zvečer ne hodi na stranišče, saj pot vodi mimo računalnika, kjer očka strmi v prazen monitor in joka. Zaradi tega se raje polula v po-

steljo. Toda zahtevna sestavljanka se le začenja sestavljati v celoto.

Maria po naključju ugotovi, da so listki za trgovino in mamina pisma napisana z enako pisavo. Počasi in na koncu tudi s pomočjo spleta spozna, kaj se je v resnici zgodilo: Amanda je na poti v Dubaj umrla v letalski nesreči, njenega trupla pa niso našli. In *»tisti, ki se ni mogel sprijazniti z Amandino smrtjo, ki je nikakor ni mogel sprejeti, ni bil Guillem, ampak njegov oče.«* (str. 198) Po sprva neprijetnem obisku Maria Manuela končno sooči z resnico: *»Guillem je pazil na vas, da se ne bi popolnoma zrušili, obenem pa se je pretvarjal, da ne ve ničesar o Amandinem izginotju, saj ga je tako zelo strah, da bi vas zlo-milo in bi izgubil edino osebo, ki jo še ima, da je pripravljen storiti vse, da vi ne bi trpeli.«* (str. 199)

S tem, ko Palomas z občutljivim desetletnikom v romanu obravnava odsotnost žalovanja, strah pred zapustitvijo, družbeno izoliranost in konfliktnost družinskih odnosov, močno prebudi čustveno angažiranost bralca. To stopnjuje z enigmatično zasnovo fabule, ki onemogoča vnaprejšnjo rekonstrukcijo. Na tej osnovi, v sprimku sočutnosti in radovednosti, pisatelj vpelje temo družine kot izrazito fluidne in kompleksne skupnosti, kjer se člani znajdejo v številnih neprijetnih situacijah in si pri tem nadevajo različne vloge. V osrčju besedila je Guillemovo preoblačenje v Mary Poppins, s čimer igranje vlog pridobi povsem materialne, pozunanjene in vidne razsežnosti. Ekstremnost tega početja tiči v dečkovi obsedenosti z domišljijskim likom, ki je vrh vsega ženskega, predvsem pa v njegovem preoblačenju v nasprotni spol. Čeprav to pri Guillemu,

kot se kasneje jasno pokaže, nima nikakršne zveze z nesposobnostjo dojemanja resničnega sveta ali spolnih konotacij, učinkovito relativizira vloge, ki si jih nadevamo; še posebej v primerjavi z Nàzio kot pripadnico drugačne kulturne tradicije. Ne le razumevanje spolnih vlog, s tem postane relativno tudi dojemanje resničnosti kot take. Nazadnje je treba omeniti še razlikovanje med igrivim popotovanjem po domišljijskih svetovih v smislu dodane vrednosti vsakdanjiku in nezmožnostjo soočanja ali celo zanikanja neprijetnih življenjskih dogodkov, ki je bistveno in ves čas pronica skozi besedilo.

---

## KNJIGA

---

Gaja Kos

# Dvojezična igralno-darilna knjiga

Saša Kerkoš

**Skrivalnice/Hiding**

Ilustracije Saša Kerkoš | Forum, zbirka  
Minimundus | Ljubljana 2019

Oblikovalka, ilustratorka, grafičarka, striparka in mentorica na številnih delavnicah



Saša Kerkoš ima

med drugim za seboj nekaj stripovskih knjig, podpisala se je tudi pod prvo iz Stripburgerjeve zbirke Minimundus (*Fimipidipi in pot do srca*), v kateri je pod številko devetnajst izšla tudi njena najnovejša, dvojezična *Skrivalnice/Hiding*. Odgovor na vprašanje, česa se lahko nadejamo v zbirki Minimundus, najdemo na Stripburgerjevi spletni strani: „/.../ zbirka, namenjena predvsem mlajšim bralcem pa tudi drugačnim stripovskim formam.“ *Skrivalnice/Hiding* se zdi kot nalašč za najmlajše, kar zadeva formo, pa so nekaj med stripom in slikanico, pravzaprav bolj slikanica s stripovskimi elementi kot pa strip.

Knjiga je razdeljena na pet poglavij: Kdo se skriva med drevesi, Kdo se skriva v travi, Kdo se skriva v vodi, Kdo se skriva

med hribi in gorami in Kdo se skriva v maminem srčku. Avtorica si torej izbere štiri različna (naravna) okolja in enega bolj abstraktnega ter bralca oziroma ogledovalca s pomočjo naslovnega vprašanja spodbuja k odkrivanju velikega, drobnega in vsega vmes. S tem uri in ostrim njegov pogled, predvsem pa pokaže, da okoli nas, v naravi, na vsakem koraku vse vrvi od življenja, ki ni nič manj razgibano od našega lastnega. Njen fokus je sprva vselej na živalih, a na koncu vsakega „poglavja“ pridemo tudi do otrok, ki so prisotni in aktivni v določnem okolju. Eno- in dvostranske ilustracije se izmenjujejo s podobami podanimi v stripovskih okencih, znotraj vsakega „poglavja“ pa odkrijemo tudi kakšno mini zgodbico: ptič na zgornji veji pokaka ptiča na spodnji, kar spravi v krohot njegovega – recimo mu – znanca; neveričko zbuja soseda sova, ki ponoči, ko vstane, prične hukati; zabaven prikaz, kako jež nabira jabolka itd. Nekaj odgovorov na uvodno vprašanje vsakokrat poda avtorica, a otrok lahko išče tudi sam in sestavlja svoje zgodbe. V avtoričinem specifičnem slogu so nekatere živali bolj prepoznavne kot druge (vprašanje, koliko otrok bi ugotovilo, da so večja bitja, ki se skrivajo v travi, ravno bambiji, kot avtorica po otroško/risankasto poimenuje srnine mladiče), a so v svoji poenostavljenosti in barvitosti najmlajšim bržkone zanimive in privlačne. Ilustracija Saše Kerkoš je nasploh igriva in navihana, pravzaprav kar razposajena in posledično vpadljiva in vabljiva. Na njej pogosto prostor najdejo tudi zabavni detajli: na primer ptič s koktejlom ob sebi, gams se čudi planincu, ki (kot gams?) pleza po klinih, v odvrženi konzervi sardin na morskem dnu so male ribice (sardine?) itd. Kljub besedilni skoposti, bomo našli

simpatične domislice tudi v besedilu, tako na primer risa avtorica poimenuje „divja mačka s skuštranimi ušeski“.

V zadnjem „poglavju“ knjige se, kot že omenjeno, iz konkretnih okolij preselimo v druge vrste prostor – v mamino srce, kjer najdemo čisto domiselno (in k sreči ne patetično, česar se utegne nemara kdo na začetku ustrašiti) nabor „stvari“, ki pa bi jim bolj kot vprašanje *In kdo se skriva v maminem srčku* ustrezalo preformulirano vprašanje *In kaj se skriva v maminem srčku* (pa četudi na koncu pridemo do otroka). Naštete so namreč „želje, majhni koščki žalosti (upodobljeni kot kapljice okoli dežnika), celo družinsko drevo (pravo drevo s krošnjo in koreninami), objemčki in poljubčki, smeh v parku, veseli dan na morju, prijatelji, veliko žura (narisano otrok, ki jaha starša in vpije lili, konjiček!) in ena sama ljubezen zate ...“. Knjiga se zaključuje s črto, ki čaka na zapis otrokovega imena.

In tako *Skrivalnice/Hiding*, ki so se najprej zdele igralna oziroma iskalna knjiga, na koncu postanejo še nekaj drugega – darilna knjiga. Otroka z igro in zabavo na koncu pripelje v varen pristan materine ljubezni, kar je kot nalašč za lahkononočno branje, a seveda tudi dnevna niso izključena – iskalni del, ki zahteva aktivnega ogledovalca in ne zgolj pasivnega poslušalca, je celo bolj primeren za podnevi. Glede na to, da je težišče knjige na ilustraciji in je besedila res zgolj toliko, da otroka spodbudi k odkrivanju in opazovanju, niti ni presenetljivo, da se je avtorica odločila za dvojezično izdajo. Slovensščini je priključila še angleščino in si s tem enostavno razširila krog potencialnih bralcev in kupcev, ogledovalcev in podarjalcev, malih raziskovalcev in njihovih mam.

## F I L M

Marko Stojiljković

## V hiši in v glavi Shirley Jackson

### Shirley

2020 | ZDA | 107 min.

Režija Josephine Decker | scenarij Susan Scarf Merrell (roman), Sarah Gubbins | direktor fotografije Sturla Brandth Grøvlen | glasba Tamar-kali  
Igrajo: Elisabeth Moss, Odessa Young, Michael Stuhlbarg, Logan Lerman, Victoria Pedretti, Robert Wuhl

Pisateljica Shirley Jackson je pustila neizbrisni pečat na žanrski književnosti 20. stoletja. Kot svojo veliko vzornico jo opisujejo avtorji kot Neil Gaiman, Stephen King, Sarah Waters, Claire Fuller, Richard Matheson in številni drugi. Njeni romani in kratke zgodbe so razen nekaj izjem s področja knjig za otroke in mladino plesali po robu med psihološko dramo, parabolami o nevrozah in anksiozah ter gotso horror-fantazijo. Hiša se ni zaman ponavljala kot osrednji motiv: Shirley Jackson je po eni strani trpela za agorafobijo, z druge strani pa se je v hišnem, poročnem, družinskem in širšem družbenem ambientu počutila utesnjeno in ukleščeno. Mogoče je reči, da je bilo tudi njeno življenje neke vrste psihološka grozljivka, kar je

bila sicer usoda mnogih žensk tistega časa: vse življenje je bila zvedena na vlogo gospodinje svojemu nezvestemu možu, literarnemu kritiku in teoretiku ter univerzitetnemu profesorju Stanleyju Hymanu, v vsakem primeru človeku skromnejšega talenta in šibkejše radovednosti, ki pa sta mu spol in rod zagotovila boljše karijerne pogoje. Kljub temu pa se je Jacksonova za razliko od mnogih tedanjih žensk vendarle uveljavila na umetniškem področju (pa čeprav je bila njena kariera v očeh njene okolice prej hobi kot pa služba), si ob tem pridobila nekaj spoštovanja in slave, bodisi s sprejemanjem bodisi z zavračanjem pri občinstvu. Umrla je kot priznana pisateljica, in sicer leta 1965, pri 49 letih, po srčnem napadu kot posledici nezdravih življenjskih navad.

Film *Shirley* neodvisne ameriške avtorice Josephine Decker (širšemu občinstvu najbolj znane po prejšnjem filmu *Madeline's Madeline*) je atipična, visoko fikcionalizirana biografija Jacksonove, osredotočena na obdobje, v katerem je bil Hyman profesor na Univerzi v Benningtonu, ona pa je medtem trpela za ustvarjalno blokado med pisanjem romana *Hangsaman* (1951). Izvorno gradivo za film je tvoril roman avtorice Susan Scarf Merrell, scenarij pa je napisala Sarah Gubbins. Film je imel premiero na letošnjem festivalu v Sundanceu ter je tam prejel posebno nagrado žirije za avtorski pristop, prikazan pa je bil tudi na Berlinu, v novem tekmovalnem programu *Srečanja*. Kinodistribucije ta film zaradi pandemijskih razmer žal ni imel, kar lahko vpliva tudi na možnosti filma v sezoni nagrad, pa čeprav so film pred kratkim izdali pri spletnih video ponudnikih.



Zgodbo o Shirley Jackson, Stanleyju Hymanu, njuni zakonski zvezi in o njunih krizah tu spremljamo z vidika nekega drugega, mlajšega, fiktivnega para. To sta Fred in Rose Nemser, ki ju lahko dojemamo tudi kot Stanleyja in Shirley v obdobju pred uspehom. Fred (Logan Lerman) je dobil službo kot Hymanov asistent na univerzi in upa, da mu bo to omogočilo nadaljevati kariero, naslediti katedro ali si ustvariti lastno profesuro. Rose (Osessa

Young) je zgodaj noseča in najprej se zdi, da se naraščaja veseli in da je zadovoljna z družbeno pogojeno vlogo soproge in matere, ter da je ne moti, da je pustila študij, vse dokler obstaja upanje, da ga bo lahko ob naslednji priložnosti nadaljevala. Najprej bosta, dokler se ne bosta sama postavila na noge, živela pri profesorju Hymanu (Michael Stuhlbarg) in pri njegovi ženi Shirley (Elizabeth Moss v še eni v nizu impresivnih vlog žensk poškodovanega psi-

hičnega zdravja, na sledi njenih vlog v filmu *Queen of Earth* in *Her Smell* Alexa Rossa Perryja). Tako kot ima Fred obvezo, da pomaga Stanleyju na fakulteti, tako Rose dobi nalogo, da skrbi za hišo, za Shirley in njeno pisanje.

O Shirley se že širi glas, da je težka in nemogoča pri vsakršnem sodelovanju, iz hiše ni šla že več mesecev, včasih ima celo težave pri vstajanju iz postelje, vse predhodne služkinje je uspešno nagnala s svojimi besnimi izpadi in strupenim jezikom. Niti Stanley ni bistveno bolj prijeten po svojem značaju: njegova poza ekscentričnega veseljaka z dozo privilegiranosti služi predvsem temu, da iz naivnih in fasciniiranih študentk in fakultetnih uslužbenk ustvari svoj harem. On je tip osebe, katere ego lahko zapolni cel amfiteater, naklonjen je verbalnim eskapadam, do svoje soproge je pokroviteljski in niti njegovi nameni s Freedom niso povsem čisti: Staley bi bil najbolj zadovoljen, ko bi mladi kolega dobršen del kariere preživel kot njegov kurir.

Susan Scarf Merrell v svoji knjigi in Josephine Decker v svojem filmu pravzaprav preučujeta različne verzije zamer, predvsem družinskih in razrednih, ki nastajajo v okviru improviziranega domovanja. Razlike v značilnostih likov in njihovih statusih so očitne, toda v pogojih nenehne pasivne in odprte agresije (sicer samo verbalne, po civilizacijskih navadah razreda in družbenega statusa) se medsebojna dinamika spreminja, zavezništva nastajajo in razpadajo, liki spreminjajo svoje interese in zvestobe. Po grobem začetku Shirley in Rose skleneta pakt, v katerem bo Rose služila kot neke vrste fotomodel za lik Paule Jean Welden,

študentke na Benningtonu, ki je nekega dne preprosto izginila (primer do današnjega dne ostaja nerazrešen), medtem ko Rose s Shirleyjino pomočjo ubira prve korake k emancipaciji.

*Shirley* je predvsem igralski film, in to ne samo v smislu močne naslovne protagonistke, pa čeprav tu Elizabeth Moss opravi sijajno delo, morda celo najboljše v svoji karieri, čeravno ji takšno stapljanje z likom v nobenem primeru ni tuje. V oči bi joča je celo fizična podobnost, prav tako šminka (oziroma njena odsotnost) in kostumografija opravljata svoje, igralka pa privzema položaj ženske na robu motnje, pa naj gre za depresivno ali manično, ali za fazo agresije in soočenja s svojo okolico. Kompleksnost je prisotna tudi pri ostalih treh vodilnih likih, od pompoznega Stanleyja do nekoliko manj opaznega načina, v katerem delujeta Rose in Fred, delitev igralskih vlog pa je pri tem vrhunska. Michael Stuhlbarg je izvrsten kot hkrati monstrozen, iritanten in sofisticiran moški, medtem ko Odessa Young in Logan Lerman izvrstno izražata previdnost, s katero njuna lika vstopata v konfrontacijo. Vsekakor je na tem mestu mogoče opaziti odmev drame *Kdo se boji Virginie Woolf?* Edwarda Albeeja, kot tudi filmske adaptacije iz leta 1966 v režiji Michaela Nicholasa, pa čeprav *Shirley* še vedno ostaja povsem izvirno filmsko delo.

Druga pomembna stvar v filmskem ustvarjanju Josephine Decker je čustveni učinek, na katerega računa in ki ga tudi dosega. Način doseganja tega pa je vendarle nekoliko drugačen kot v *Madeline's Madeline*, a vseeno v podobnem žanrskem ključu, ki niha med psihološko dramo in trilerjem s primesmi grozljivke. Konec

koncev je drugačna tudi tema (*Madeline's Madeline* se je kot film ukvarjal z mejami eksploatacije v odnosu med režiserko in mlado igralko), vseeno pa *Shirley* popolno zadene ton književnosti Shirley Jackson, tako da je mogoče iz tega razbrati tudi navdih za njena kasnejša dela. Josephine Decker to doseže z vtisom prelivanja v vseh vidikih filma.

Prelivajo se barve jesenskega pejsaža v eksterierjih in interierjih v podobnih, rjavih odtenkih, ki namigujejo na tesnobo notranjega življenja likov. Prelivajo se subjektivni kadri tako z običajnimi kot redkimi totali. Kamera norveškega direktorja fotografije Sturleja Brandta Grovlena praviloma ostaja v neposredni bližini likov, snema jih z roke, premiki znajo biti divji, vzdušje pa je podobno tistemu iz analogne fotografije, pa čeprav gre v resnici za digitalno, posneto s kamero ARRI Alexa Mini. Preliva se tudi izvirna glasba, in sicer z akcenti na godalih, ki dodatno vzbuja nervozo pri gledalcih, s folklorno glasbo in džezom, ki ju poslušamo ambientalno, skupaj z liki. Na koncu se prelivata tudi realnost in fantazija, tesnoba Shirley-

jinega hišnega življenja s tesnobno temo romana in izgradnjo Paulinega lika (ki ga v teh kratkih fantazijskih sekvencah prav tako igra Odessa Young). Na samosvoj način Josephine Decker slika tako notranje kot družbeno življenje svojih likov.

Pomembno je, da od izjemno preciznega in dialoško razigranega scenarija, do inteligentne režije, ki se naslanja na intuicijo v enaki meri kot na razmišljanje, tu ni nepotrebne pojasnjevanja, kar ima za rezultat gledalčev občutek, da je ves čas v središču dogajanja kot neposredna priča na robu lastnega angažmaja. Vtis morda za nianso pokvari sam zaključek, ki se ponša z nekoliko naglo in izumetnično, nezgrajeno poanto, ki ni povsem potrebna, a *Shirley* je tudi skupaj s tem zelo dober film, ki se približuje nivoju odličnega. Biografsko in fiktivno ter osebno in širše družbeno sta stopljena v gladek amalgam, ki bo malokoga pustil ravnodušnega, vzdušje, ki ga ob tem ustvarja, pa je povsem zvesto osebnosti, ki jo portretira. Josephine Decker je eden od glasov na ameriški neodvisni sceni, ki jo bo potrebno poslušati tudi v prihodnosti.

## F I L M

Veronika Zakonjšek

## Vzajemnost ženskega pogleda

### Portret mladenke v ognju (*Portrait de la jeune fille en feu*)

2019 | Francija | 120 min.

Režija in scenarij Céline Sciamma |  
 direktorica fotografije Claire Mathon |  
 glasba Jean-Baptiste de Laubier,  
 Arthur Simonini |

Igrata: Noémie Merlant, Adèle Haenel

*Portret mladenke v ognju* se odpre s kadrom belega platna, čez katerega v preciznih gibih potuje roka, ki z natančno koreografijo svinčnika lovi esenco subjekta pred sabo, nahajajočega se tik izven filmskega polja. Gre za daleč najbolj izpopolnjen film Céline Sciamma doslej, ki v ospredje postavlja v rigidnost 18. stoletja ujet ljubezenski odnos med umetnico in muzo, s čimer se režiserka prvič odmika od sodobnih zgodb prebujajočih se *queer* seksualnosti, transspolnih identitet ter rasne in razredne zaznamovanosti deklet pariškega predmestja, ki so pred tem zaznamovale njeno trilogijo odrasčanja, s katero se je zasedrila na zemljevid francoskega avtorskega filma. Njeno delo tudi tukaj zaznamuje predvsem pronicljiv občutek za (po)ustvarjanje ženskih mikrosvetov, v ka-

tere le redko prodrejo moška telesa in pogledi, a realnost njenih tokrat prvič že odraslih protagonistk je kljub skoraj popolni fizični odsotnosti moškega spola zasičena z omejujočimi družbenimi konvencijami in pravili, ki temeljijo na stoletjih skrbno vzdrževanega patriarhata. Pa vendar gre kljub lezbični ljubezni med Héloïse in Marianne, ki se razvije v osrčju te vizualno dovršene filmske pripovedi, predvsem za zgodbo o pozabljeni, izgubljeni in iz zgodovine izbrisani ženski umetnosti in njenem pogledu. Film s svojim fokusom na umetniškem ustvarjanju ter grajenju odnosa med slikarko in muzo tako skoraj bolj kot na Sciammino predhodno filmografijo spominja na štiriurni filmski ep Jacquesa Rivetta *Lepe norice* (*La belle noiseuse*, 1991), delno temelječ na Balzacovi kratki zgodbi o poslednji mojstrovini priznanega slikarja Frenhoferja, *Le Chef-d'œuvre inconnu*. Delo bržkone predstavlja enega najlepših poklonov mučnemu procesu slikarstva, ki nas v realnem času popelje skozi dolgotrajni poskus Frenhoferja, da bi prodril v bistvo svoje muze, izzivalne, na trenutke neposlušne in neukrotljive Marianne. »Model se upira umetniku, ga dejavno izziva, spodbija njegov pristop k slikanju, ga spodbada in torej v celoti sodeluje pri ustvarjanju umetniškega dela,« Žižek v *Kugi fantazem* opisuje odnos med Frenhoferjem in muzo, ki jo s kombinirano uporabo tuša in vode v dolgih posnetkih bližnjih planov ustvarjanja poskuša s čopičem preliti na papir. A tovrsten odnos morda še bolj velja za Marianne, ki v Sciamminem filmu sede na drugo stran slikarskega platna, na katero preslikava kompleksno in ognjevitost osebnost Héloïse, ki se poziranj sprva trmasto

upira, kasneje pa njena slikarska pravila in konvencije – moško perspektivo, ki jo Marianne nekritično ponotranji in prevzame od svojega očeta – predrzno izziva in izpodbija.

Marianne v *Portretu mladenke v ognju* na odročen bretanski otok prispe na poziv Héloisine matere; zdolgočasene grofice, ki si želi s poroko hčerke zagotoviti vrnitev v dnevni vrvež ljudi, visoko kulturo in orkestralno glasbo rodnega Milana. Kot narekuje tradicija časa, v katerega je film postavljen, pa se želi milanski snubec pred dogovorjeno poroko prepričati o Héloisini vizualni »ustreznosti« – a kot že njena sestra pred njo, ki je raje kot v načrtovan zakon s klifa skočila v smrt, tudi Héloïse zavrača idejo, da bi se poteze njenega obraza prelile na portret, ki bi jo za vselej prodal v zakon z neznancom. Tako se je Marianne primorana pretvarjati, da je njena zadolžitev Héloïsino začasno spremstvo na sprehodih v naravo, po zaraščenih travnikih, vetrovnih plažah in klifih, ob katere se neutrudno zaletavajo bučni valovi Atlantskega oceana, ki subtilno simbolizirajo njuno potlačeno jezo in hrepenenje po finančni in osebni svobodi; svobodi, ki je bila ženskam v naslednjih stoletjih izbrana počasi kot morju, ki si z vsakim zaletom v trdo, nepremično skalo poskuša izdolbsti svojo pot. Med njunimi izhodi, med katerimi Héloïse vzdržuje zadržanost in distanco, Marianne svoj model ves čas skrivoma opazuje, marljivo secira ter detajle njenega telesa, kadar le uspe neopazno prijeti za svinčnik in papir, tiho prelija v skice, ki ji služijo kot opora, ko njeno v spomin zakoličeno podobo kasneje v varnem zavetju svoje sobe z oljnimi barvami prelija na platno. Kot pri *Lepih nori-*

*cah*, se tudi *Portret mladenke v ognju* med ljubezensko pripovedjo posveča skoraj izključno (sprva enostranskim) pogledom, ki pa jih Sciamma ob zanašanju na oglušujočo tišino in minimalistične dialoge, pospremi z ritmično koreografijo dihanja deklet, ki vala svojih prebujajočih se čustev ne (z)moreta prenesti v besedo. Marianne tako preučuje Héloïsin vrat, obliko ušesa, padec lasnega pramena, držo dlani, odsotnost nasmeška. Pomenljiva dinamika kadra-protikadra, s katero se poigrava Sciamma, nas skozi prvo polovico filma postavlja v pozicijo Marianninih skrivnih pogledovanj, ki si poskušajo v spomin odtisniti vsako podrobnost objekta, ki se nahaja pred njo. Tako v *offu* slišimo, kako si med vzpenjanjem po stopnicah ponavlja naučena pravila za slikanje ušes, ki pa jasno odražajo priučen »moški pogled«, ki ga je Marianne med svojo kariero ponotranjila. Ne le, da s svojim poklicem, ki ji kot ženski sicer omogoča ravno dovolj svobode za vzdrževanje samskega življenja, sodeluje v patriarhalni kulturi, ki ženske kot hišne okraske prodaja v zakonski stan, temveč tudi sama na tej točki že poseduje pogled, prežet s patriarhalnimi konvencijami. Ko Héloïse na neki točki končno razkrije razlog svoje prisotnosti na otoku in ji pokaže zaključen portret, je ta nad končnim izdelkom tako povsem zgrožena – mar jo res vidi povsem brez življenja, prezenze in vsakršnih globljih čustev? Héloïse, ki na platnu ne vidi ničesar, kar bi jo ločilo od drugih portretov aristokratskih, zdravo rožnoličnih deklet (portret njene matere, ki jo je pred poroko z bretanskim grofom naslikal Mariannin oče, ima nena zadnje povsem enako brezizrazen obraz), tako končno privoli v poziranje, odločena,

da izzove Mariannino zanašanje na omejujoča slikarska pravila, konvencije in od moške populacije diktirane lepotne ideale. »Vzemi si čas, da si me ogledaš,« ji naroči v upanju, da bo uspela uzreti vsaj del njene ognjevitosti in uporniške osebnosti ter razburkanih čustev, ki tlijo pod površjem zunanje lepote.

»Moški gledajo ženske in ženske se gledajo, kako so gledane,« je že davnega 1972 v *Ways of Seeing* zapisal britanski umetniški kritik John Berger in pronicljivo povzel bistvo »moškega pogleda«, ki ga poseduje tudi Rivettov filmski ep, v katerem Frenhofer obraz svoje muze neprestano obrača stran od sebe. Njen prodorni pogled, ki bi pod drobnogled jemal tudi njega samega, ga namreč navdaja z vidnim nelagodjem. Iz podobne perspektive opazovanja ob ponovnem prijemu za slikarski čopič sprva izhaja tudi Marianne, ki med študijem Héloisinih nezavednih gest in reakcij pomilovalno pripomni, da si nikakor ne bi želela biti na njenem mestu. A Héloise jo hitro opomni, da sta pravzaprav na istem ter ji s preobratom pogleda, ki povsem spreobrne njuno dinamiko umetnice in portretiranke, pokaže, da se pravzaprav opazujeta in preučujeta vzajemno. Tovrsten preobrat v vzajemnost (u)videnja pa pred nami bržkone začne na novo izrisovati zgodovino, v katero se končno vpenjajo tudi izbrisane, zamolčane in s tokom časa izgubljene zgodbe ženske intimnosti. Čeprav je zgodba postavljena v 18. stoletje, Sciamma svoj film zato dojema kot izrazito sodoben: »Film ne sloni na gledanju nazaj, temveč podaja zgodbo, ki nikoli ni bila povedana. Izumlja prizore, ki (u)manjkajo iz zgodovine.« (citāt iz *Portrait of Resistance: the cinema of Céline*

*Sciamma*, ur. Alex Heeney in Orla Smith, str. 90.)

Med njunim novim ustvarjanjem pa se Marianne Héloisin nasmešek še dalje pretkano izmika, s tem ko ji na površje obraza namesto nasmeha vselej priplava kanček potlačene jeze, ki se je v njej zadržala kot reakcija na okolje, ki ji preprečuje samorealizacijo in svobodno izbiro. Tovrstno jezo v nekem trenutku v svoji muzi zagleda tudi Frenhofer, ki pri svoji umetnosti že od samega začetka stremi k iskanju njenega skritega »presežka«: »Ne zanimajo me tvoje prsi, noge, usta ... hočem več. Hočem vse. Kri, ogenj, led ..., vse, kar je pod tvojim tankim površjem. Hočem tisto, kar je nevidno.« V iskanju njenega bistva svojo Marianne postavlja v neudobne in boleče pozicije ter brez sramu priznava, kako je svoji prejšnji muzi v iskanju prave poze izpahnil ramo; nenazadnje so slikarji modelom v preteklosti zavezovali gležnje in zapestja, da bi ti (ob)držali zeleno pozo. V zasledovanju njene »resnice« Marianne sadistično trpinči, dokler ta v neki instanci ne čuti več svojega telesa. A hkrati postaja sčasoma tudi vse bolj izizvalna, nagajiva in neukrotljiva: ko Frenhofer zahteva, da gola leži v neudobnem položaju, vstane in si prižge cigareto; in ko jo po celem telesu od bolečine začno zbadati krči, namesto v jok izbruhne v bučen smeh. Pa vendar jo na neki točki uspe izmučiti do točke, da iz nje izbruhne vsa potlačena jeza do ljudi in družbe, ki ravna z njo kot z lutko, katere naloga je večni konformizem in podrejanje patriarhalni avtoriteti. V tem trenutku izzvanega gneva, ko od sebe grobo odrine Frenhoferjevo tiho in vselej ustrežljivo ženo, ostareli slikar končno uzre njeno hladno in grdo



notranjost. »Končni proizvod razkriva preveč o svojem modelu. S tem zlomi njeno tančico lepote in jo razkrije kot to, kar je v realnem svoje biti, kot nagnusno hladno Stvar.« (Žižek, *Kuga fantazem*, str. 86) Marianne, fatalna ženska, od nekdaj objektivizirana ter potiskana v vlogo plehkega in lepega dekleta, je pod površjem ognjevita in samosvoja, s tem pa patriarhalnemu moškemu nedoumljiva. Pod obrazno masko, skrbno oblikovano kot ščit pred družbo, ki ženske potiska v zamejen okvir, se tako skrivajo sovražstvo, zaničevanje, jeza, gnus in razočaranje; čustva, ki jih v kratkem monologu povezuje predvsem z moškimi svojega življenja. Frenhofer, determiniran, da v njej uvidi tisto nevidno,

ne da bi obenem dopustil dialog in vzajemnost njunih pogledov, ne razume, da je »bistvo«, ki ga je izbežal iz dekleta in prelil na platno, bržkone le manifestacija nevidnega nasilja patriarhata, ki ga je Marianne ponotranjila in posvojila. Nasilja, ki jo pod privlačnim površjem in skrbno nastavljeno masko počasi, a vztrajno razjeda.

Sciamma ustvarjanje, s katerim so umetniki skozi zgodovino tkali kolektivne družbene spomine, v filmu premeteno obravnava s pomočjo starogrškega mita o Orfeju in Evridiki ter njunega poslednjega, prepovedanega pogleda. Marianne, na tej točki še vedno poistovetena s patriarhalnim pogledom slikarske tradicije, Orfejevo neučakanost zagovarja z iste pozicije, kot

bi jo zavzel tudi ostareli Frenhofer: gre za umetnikovo žrtvovanje, znotraj katerega je še zadnji ujem podobe in njen vtis v spomin pomembnejši od življenja. A Héloïse tovrstno perspektivo ponovno obrne na glavo, s tem ko si zgodbo interpretira po svoje: mar ni morda Evridika tista, ki je želela, da se Orfej obrne in jo pogleda? Mar ni morda ona tista, ki zakliče za njim, da bi vzpostavila vzajemnost pogleda, na katerega Frenhofer nikoli ne pristane? Če *Portret mladenke v ognju* odstira skrite in pozabljene delčke ženske zgodovine, krojene skoraj izključno z moško umetnostjo in spomini, Frenhofer v *Lepih noricah* bržkone podleže strahu pred nepoznanim aspektom ženskosti, ki v svoji jezi, hladnosti in globokih, nezaceljenih ranah bije iz-

ven vseh okvirjev patriarhalne družbe. In kot že toliko portretov ženskih individualnih izkušenj in tihe intime pred tem – kakršnega Marianne zapečati s slikarsko postvaritvijo abortusa, h kateremu se v prodorni stranski zgodbi filma zateče Héloïsina gospodinja Sophie – je potrebno tudi to »neprivlačno« resničnost ženske čustvene razklanosti in osebnostne pobačljivosti za vedno skriti v pozabljeno razpoko družbene zavesti in zgodovine. Frenhofer, do konca neosvobojen svojega »moškega pogleda« in posledično nezmožen (po)polnega razumevanja Marianne, svojo poslednjo mojstrovino tako v strahu zazida v steno svojega studia in jo za vselej skrije pred neznanimi pogledi sveta.

## F I L M

DRUGI  
POGLED

Matic Majcen

**Mitološka  
racionalizacija  
genocida****Maščevalci: Zaključek (Avengers:  
Endgame)**

2019 | ZDA | 181 min.

Režija Anthony in Joe Russo | scenarij  
Christopher Markus, Stephen McFeely |  
direktor fotografije Trent Opaloch |  
glasba Alan SilvestriIgrajo: Robert Downey Jr., Chris Evans,  
Mark Ruffalo, Chris Hemsworth, Scarlett  
Johansson, Jeremy Renner, Don Cheadle,  
Paul Rudd

Leto 2019 se je izkazalo kot izredno pomembno za superjunaške filme, v največji meri zaradi potez zastavonoše tega podžanra, studia Marvel. Slednji je v tem letu zaključil svojo t. i. tretjo fazo filmske produkcije, v sklopu katere je med letoma 2016 in 2019 izšlo 11 celovečercov, še nekoliko pomembneje pa se je v širšem smislu s tem zaključila tudi njihova *Saga o neskončnosti (Infinity Saga)*, ki zdaj vključuje vseh 23 filmov prve, druge in tretje faze, nastalih od leta 2008, ko je začel studio Marvel z *Iron Manom* snemati filme pod lastno streho brez oddajanja licenc drugim studiem. Svečani priložnosti primerno je bil izjemen tudi odziv občinstev povsod po svetu, ki je svoje navduše-

nje zlilo v film, ki je odigral vlogo tega slavnostnega zaključka in je s tem na spektakularen način simbolično zagrnil zaveso nad tem prvim obdobjem studia.

Številke filma *Maščevalci: Zaključek* so namreč nič manj kot osupljive. S proračunom okoli 350 milijonov dolarjev je *Zaključek* tretji najdražji film vseh časov in čeprav se zdita tako investicija kot tveganje visoka, je studio Marvel v tem dobrem desetletju zgradil tako zanesljivo in oboževano blagovno znamko, da so bili astronomski dobički praktično v žepu, še preden je sploh padla prva klapa. Film je po svetu „pobral“ približno 2,8 milijarde dolarjev prihodkov, s čimer je za las prehitel Cameronovega *Avatarja* (2009) ter s tem postal celo najbolj dobičkonosen film vseh časov. Z današnje perspektive je jasno, da so franšizni filmi po prelomu stoletja popolnoma spremenili komercialno filmsko krajino, saj danes v širšem vrhu lestvice najbolj donosnih filmov vseh časov najdemo le en film, ki je bil posnet pred letom 2000, in sicer *Titanik* na 3. mestu. Naslednji tovrstni film izpred preloma stoletja je Spielbergov *Jurski park*, ki je ob izidu leta 1993 veljal za ogromen in prelomen komercialni hit, zdaj pa ga najdemo šele na 40. mestu te lestvice.

A ti omenjeni franšizni filmi imajo sila paradoksalen problem. Namreč, čeprav gre za filme, ki dobesedno spreminjajo filmsko industrijo, kot jo poznamo, obenem v veliki meri zaobidejo pozornost strokovnega cinefilskega občinstva. Res, o Marvelovih filmih ogromno beremo in gledamo, a predvsem v komercialnejših medijih, ki jih tudi redno recenzirajo, čeravno še vedno v zelo bežni, krajši in površinski obliki. Tudi anglo-ameriške filmske publi-

kacije jim namenjajo veliko pozornosti, a revije kot *Variety*, *Hollywood Reporter*, *Empire* in podobne prej spadajo na omejeno komercialno sceno, kot pa da bi jih zares šteli za strokovno cinefilsko čtivo. O filmih, kakršen je *Maščevalci: Zaključek*, je sila težko prebrati kakšen poglobljen esej, kakršne ponavadi serijsko prebiramo o praktično vseh pomembnejših filmih svetovne avtorske oziroma art produkcije.

Razlogi za to so seveda očitni in imajo veliko opraviti z vnaprejšnjimi predsodki do tovrstnih filmov. No, če te vrstice že zvenijo, da poskušamo s tem zapisom v *Maščevalcih* najti neke neodkrite intelektualne globine, bodimo jasni – ni jih. Največji problem teh filmov je, da v večini primerov takšni predsodki in stereotipi zares držijo. Da, *Zaključek* ponudi prav takšen šund, kot bi ga pričakovali. Da, *Zaključek* v veliki meri temelji na bombastičnih in pregrešno dragih posebnih učinkih, ki iz njega v prvi vrsti delajo zabaviščno atrakcijo. In da, *Zaključek* je še en v vrsti žanrskih filmov, ki poskuša svojo umetniško nerelevantnost rešiti s kvazi diskusijo o nekem aktualnem družbenem problemu, ki je vedno skrajno površinski, neinvaziven in ideološko čim bolj steriliziran, da ne bi niti najmanj oviral finančnega toka, ki v Marvelovo blagajno zliva nešteto število bankovcev od vseh slojev svetovnega prebivalstva, ne glede na nacijo, vero, raso, razred ali politično pripadnost.

Pri tem je tudi še en problem, ki ima več opraviti s strategijo tega podjetja, kot pa da bi šlo za kakršnokoli pomanjkljivost. Dejstvo namreč, da so Marvelovi filmi, še posebej tisti antologijski, ki združujejo vrsto superjunakov, kot je to primer v *Maščevalcih*, izredno zaprt in samorefe-

renčen sistem, ki gledalce nenehno obsipava z aluzijami na pretekle in vzporedne pripovedne linije, s čimer lahko dejansko film v povsem polni meri z vsemi referencami dojamemo le tisti najbolj zvesti oboževalci, ki si s tem legitimno nadenejo naziv strokovnjakov, ki so specializirani za tovrstne superjunaške univerzume. Marvel na ta način ustvarja korporativno logiko, ki je podobna tisti podjetja Apple in njihovega iPhona – ko si enkrat znotraj njihovega univerzuma, so podatki in informacije neprenosljivi na konkurenčne sisteme, saj gre za prostor ekskluzivnih izdelkov, ki komunicirajo izključno med sabo in s tem ustvarjajo zaprt, samozadosten sistem. V primeru filmov, kakršen je *Zaključek*, je to deloma dobra lastnost: citati, ki jih vsebuje film, nimajo potrebe, da bi svoj material črpali iz drugih popkulturnih izdelkov, kar povečuje status Marvelovih filmov kot samosvojega avtorskega dela.

Pa ta opazka o izvirnem avtorstvu zares drži? Vsekakor bi to držalo, če bi se *Zaključek* dejansko držal tega pristopa – a se ne. Najbolj očitna reciklaža nekega drugega filma se zgodi v zaključnem dvoboju filma, ki v veliki meri ponovno uprizori čelno trčenje dveh vojsk, kakršne smo izvorno videli v *Gospodarju prstanov* in v *300*. Je to pomanjkanje avtorskega navdiha ali uporaba lastne stripovske zupščine, ki sega desetletja nazaj, še preden sta omenjena filma sploh nastala? Največ eno ali drugo, težko se je znebiti občutka, da gre za podaljšek pomanjkanja izvirnosti, saj je v *Zaključku* in tudi nasploh v Marvelovih filmih zanimiva še ena tendenca, ki poudarja to plat pomanjkanja navdiha – da scenarij svoje poteze ne posreduje afirmativno, temveč preko ironi-

čnega referiranja na druge popkulturne mejnike, ki so posuti po več mestih na filmu. Na primer, v prvi polovici filma *Zaključek* Iron Man (Robert Downey jr.) vpraša Ant-Mana (Paul Rudd): „Mi torej poskušaš dopovedati, da tvoj načrt rešitve vesolja temelji na filmu *Nazaj v prihodnost*?“ Kasneje, ko se superjunaki pogovarjajo o tem, ali je njihov načrt potovanja skozi čas sploh možen, ne ustvarijo lastnih pravil, temveč naštejejo filme, ki so prikazali ta princip. „*Vojna zvezd*, *Terminator*, *Varuh časa*, *Bitka s časom*, *Namig v času*, *Nekje v času*, *Čudovita pustolovščina Billa in Teda*,“ našteva War Machine (Don Cheadle), nakar ga Ant-Man dopolni: „*Kvantni skok*. *Časovni stroj v vroči kopeli*.“ Res, ustvarjalci take vloške v film umestijo kot poskus brihtnega duhovičenja, a v resnici s tem prej izdajajo tendenco, da scenarija ne morejo misliti drugače kot skupka citatov iz preteklih filmskih klasikov.

Ampak seveda, pri tem naletimo še na en kavelj, ki takšne filme dela neprivlačne za strokovno analizo: dejstvo, da je scenarij na nek način namensko pomanjkljiv, saj je narejen za mladostniško občinstvo in se kajpak v precejšnji meri požvižga na siceršnja načela avtorske scenaristike. Film je poln prijemov, ki v svetu pripovedovanja veljajo za dvomljive ter izkazujejo šibkosti pri iskanju rešitev. Na primer, že sama ideja, da bi neki pretekli problem rešili tako, da bi enostavno zavrteli čas nazaj in preprosto popravili napako iz preteklosti, lahko brez težav označimo za sila leno in nenavdahnjeno. Če k temu dodamo še dejstvo, da *Zaključek* ob tem nima nikakršnih težav, da bi posegel po *deus ex machina*, kadar je kakšen izmed junakov stisnjen v



kot, je opazka o šundovski naravi te pripovedi še toliko bolj na mestu. Pravzaprav je presenetljivo, da je tako finančno bogat univerzum še vedno tako zapolnjen s takšnimi domala amaterskimi prijemi, namesto da bi posegel po brihtnejšem pripovedovanju, dostojnem veličini vzpostavljenega superjunaškega univerzuma. Zdi se, kot da iz uspeha franšize izhaja tudi neka samozavest, da se ustvarjalcem ni potrebno opravičevati za vse

neposrečene bližnjice, ki jih ubirajo pri podajanju zgodbe.

A v *Zaključku* je neki konkreten pripovedni motiv (pravzaprav kar osrednje izhodišče filma) tisti, ki leto po izidu filma še toliko bolj odmeva v javni zavesti. Namreč, pripoved filma se vrti okoli poteze glavnega antagonista Thanosa (Josh Brolin), ki je že ob koncu prejšnjega dela *Neskončna vojna* uničil polovico vesolja skupaj z vsem življenjem v njem. Zgodba *Zaključka* je torej že v osnovi akt maščevanja Thanosu za to dejanje oz., kot smo omenili, vzvratno preprečevanje tega dejanja v preteklosti. Čeprav se njegova poteza zdi izrazito čustvena, pa za njo stoji povsem trezna racionalizacija. Namreč, Thanos je prepričan, da je izbris polovice življenja v vesolju nujen, ker se s tem ohranja vitalnost življenja, tako da se s tem odpravijo patologije prenaseljenosti, s čimer se lahko vesolje obnovi, da bi si s tem zagotovilo dovolj življenjskih virov za preostalo polovico prebivalstva. „Morali bi mi biti hvaležni,“ reče proti koncu filma na očitek, da je ubil „na triljone“ življenj. „Vesolje potrebuje takšen popravek. (...) V resnici sem neizbežen,“ odgovori. Ta racionalna plat njegovega dejanja je v *Neskončni vojni* in v *Zaključku* še toliko bolj v ospredju, če pomislimo, da so se ustvarjalci filma odločili, da nekoliko ignorirajo izročilo izvirnega stripa, na katerem temelji ta pripovedna premisa. V stripu *Infinity Gauntlet* iz leta 1991 ima namreč Thanosova poteza bistveno bolj usoden, mitološki, celo noirovski pridih, saj se želi s tem prikupiti Gospodarici Smrti, kakor je ime boginji smrti v Marvelovem univerzumu.

V tej racionalni, sociološki interpretaciji, kakor jo torej vidimo v *Zaključku*, je

pred nas torej zavestno postavljena maltusovska problematika. „Moč prebivalstva je v tolikšni meri superiorna nad močjo narave pri njenem zagotavljanju preživetja človeku, da mora prezgodnja smrt v takšni ali drugačni obliki obiskati človeško vrsto. Človeške pregrehe so tvorni in sposobni poslanci depopulacije,“ je leta 1798 zapisal britanski ekonomist Thomas Malthus v svojem *Eseju o načelu prebivalstva*. Tema genocida, tudi tako univerzaliziranega in faktualno nedefiniranega, seveda ni nič novega v svetu komercialnega filma. Pravzaprav so zlikovci, ki grozijo z množičnim pobojem, eno glavnih sredstev pri gradnji opozicije dobroslabo v žanrskem filmu vse od obdobja hladne vojne naprej. Naj gre za slovite filme o Jamesu Bondu, kot sta *Thunderball* (1965) in *Octopussy* (1983), žanrske uspešnice, kot so *Lov na rdeči oktober* (*The Hunt for Red October*, 1990), *Zlomljena puščica* (*Broken Arrow*, 1996), *Vsota vseh strahov* (*The Sum of All Fears*, 2002), pomembne superjunaške adaptacije, kot sta *Vitez teme* (*The Dark Knight*, 2008) in *Vzpon viteza teme* (*The Dark Knight Rises*, 2012), ali pa povsem nove uspešnice, kot je *Misija: nemogoče – Izpad* (*Mission: Impossible – Fallout*, 2018). Ampak Thanosov genocid vendarle presega status stereotipno predstavljenega zlikovca, ki želi preprosto zavladati svetu ali pa predstavlja nacionalno silo, ki želi to storiti. Njegovo racionalno osmišljanje v stoletju, ko naj bi človeško prebivalstvo s 6 milijard ob koncu 20. stoletja naraslo na več kot 15 milijard ob koncu 21. stoletja, pred nas postavi legitimen etični razmislek, katerega metoda morda res ni upravičljiva, sama težnja po vsekakor nosi zrno resnice. In če

so superjunaki nekakšni fiktivni bogovi, ki usmerjajo delovanje vesolja vključno z nami, navadnimi smrtniki na Zemlji (ter pri tem denimo igrajo primerljivo vlogo kot bogovi v antični Grčiji), potem je *Zaključek* na prizorišče stopil ob izjemno primernem trenutku. Bilo je le 7 mesecev po izidu filma, ko so na Kitajskem opazili prvi primer novega virusa covid-19, ki je po svetu sprožil v tem trenutku še vedno najhujšo vsesplošno epidemijo našega časa. Ne glede na to, ali verjamemo v katero izmed teorij zarot o tem, da je globalno pandemijo načrtno sprožil individualni supermočni akter ali kakšna korporativna ali politična sila, ki bi imela korist od tega dejanja, Thanosov genocidni izbris s svojim časovnim naključjem nudi nenavadno prikladno mitološko racionalizacijo aktualnih kriznih dogodkov, ki ima še toliko večjo težo, ker imajo dejansko temelj v razmisleku tako klasičnega dela, kot je Malthusov *Esej o načelu prebivalstva*.

Prav ta povezava bi filmu utegnila dati nekoliko večji pridih kultnosti, kot bi ga

zares potreboval. *Maščevalci: Zaključek* je morda preveč plehek film, da bi se lahko na lestvico najboljših filmov vseh časov (ali celo posameznega leta) uvrstil vsaj približno tako visoko, kot se na seznam najbolj donosnih naslovov, vsekakor pa je njegov status emblema neke vzhajajoče generacije zagotovljen. Celotna *Saga o neskončnosti* bo za to generacijo odigrala takšno vlogo, kakršno sta *Superman* in *Vojna zvezd* v sedemdesetih, *Guniji* in *Indiana Jones* v osemdesetih, *Levji kralj* in *Titanik* v devetdesetih ter *Gospodar prstanov* in *Harry Potter* po prelomu stoletja. To so mladinski filmi, ki preprosto zaznamujejo neko dobo in mladostnike, ki v njej odraščajo. Podobno kot vsi našteti filmi ima kljub racionalizaciji genocida seveda tudi *Maščevalci: Zaključek* opazno moralno noto. A vseeno je njegov poskus ideološke sterilnosti obenem tudi zelo zgovoren o času vzpona (skrajno) konservativnih ideologij, ki jih tovrstni globalni *blockbusterji* preprosto nočejo več enoznačno zavrniti.

---

## S U M M A R Y

---

In the *editorial*, film editor *Matic Majcen* focuses on the impacts that await culture from the economic and financial crisis accompanying the next rounds of the epidemic. Although most cinemas in Slovenia have now opened, they have not attracted many viewers, since among other things, the program is diminished by the lack of new films, and the industry has not received any government structural assistance. As a result, some cinemas have closed their doors again and the inevitable collapse of this sector is approaching. At the same time, Majcen draws attention to another phenomenon in the international arena, namely that the most influential personalities in the world film industry are suddenly presenting superhero films, until recently the trashiest spectacles and symbols of commercial hyperproduction, as saviors of the cinema, as the major and perhaps only lifeline that can still manage to shift viewers from their sofas to the cinema. “The corona crisis has turned everything upside down In the world of film, too,” writes Majcen.

*Meta Kordiš* interviews art historian, critic and retired university professor *Marjeta Ciglencečki*, describing her as a specialist in the field of art history who is also versatile and highly knowledgeable in broader areas. For this reason every conversation with her raises new and interesting topics and questions, as well as reflections on the meaning and contribution of humanism and the arts in contemporary economic and political conditions.

*Tone Peršak*, writer and former Slovenian minister of culture, contributes an essay on the Anthropocene – the current epoch in the history of planet Earth, when it is being affected not just by natural phenomena but also and even predominantly by human activity – and on its influence in the field of culture. *Blaž Gselman*, in an article entitled *The Slovenian Youth Theatre between bourgeois institution and materialist staging*, analyzes some

performances from the most recent period of the best known Slovene theatre ensemble in the international arena. In so doing, he tests a new theoretical approach which he calls materialist analysis, and raises the question as to whether these performances could be characterized as post-bourgeois theatre.

The literary section *Reading* brings new short stories by *Anja Mugerli*, *Tomo Podstenšek*, *Robert Titan Felix* and *Jerneja Ferlež*. *Janko Trupej*, in honor of the 100th anniversary of the birth of Austrian writer *Marlen Haushofer* (1920–1970), has translated her short story *The Children* (*Die Kinder*) into Slovene.

In *Language corner*, *Emica Antončič* looks at one of the new phrases that the COVID-19 epidemic has introduced into Slovene: “*socialna distanca*”. The original epidemiological term in English, social distancing, has been awkwardly translated into Slovene as *socialna distanca*, instead of as terms which in Slovene would mean physical distance, bodily distance, or safe distance (e.g. *fizična razdalja*, *telesna razdalja*, *varna* or *varnostna razdalja*). The problem is that the term *socialna distanca* (*social distance*) has a specific meaning in sociology, referring to the distance between different social groups such as social classes or ethnic, racial, and gender groups. Dialogi’s editor-in-chief concludes “It is somewhat ironic that the references to social distance have been disseminated in public speeches and in the media during the epidemic: government representatives and epidemiological experts have instructed us to keep a distance from one another based on our social status; the rich from the poor, public sector employees from people in precarious work, natives from immigrants, and so on. And this occurred precisely during the epidemic and all the associated developments, which in this new light have laid bare just how socially stratified our society has become, how particular social groups have become alienated from one another, and how the rules apply to some yet not to others.”

In *Cultural diagnosis* we publish some book and film reviews. *Matic Majcen* writes about *Branko Marcetic*’s book *Yesterday’s Man. The Case Against Joe Biden*, *Alenka Pirman* about the book *Maribor Parallax* (*Maribor paralaksa*) by *Jerneja Ferlež* and *Peter Rezman*, *Robert Kuret* about a collection of short stories by *Veronika Simoniti Fugato*, *Petra Samec Stefančič* about the

## SUMMARY

Slovene translation of the novel by Finnish writer *Sofi Oksanen* titled *Stalin's Cows*, *Andreja Erdlen* about the Slovene translation of the juvenile fiction work *Son* by Catalan writer *Alejandro Palomas*, and *Gaja Kos* about the bilingual children's book by *Saša Kerkoš* entitled *Skrivalnice/Hiding*. *Marko Stojiljković* reviews the American film *Shirley*, *Veronika Zakojšek* the French production of *Portrait of a Lady on Fire* (*Portrait de la jeune fille en feu*), and *Matic Majcen* rounds out the issue with a second look at the final film of the Marvel saga about the Avengers – *Avengers: Endgame*.