
U V O D N I K

Emica Antončič

Knjige, izgubljene v tranziciji

3

P O G O V O R

Julija Uršič:

**“Urednik in tržnik prav lahko vlečeta
v različne smeri.”**

7

R A Z P R A V I

Simona Škrabec

**Zgodovina,
mati resnice**

19

Jasna Potočnik Topler in Mojca Strašek Dodig

**Refleksija družbenih razmer
v književnosti**

34

P R E P O V E D A N I P O L O Ž A J

Salon uporabnih umetnosti

48

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

Emica Antončič

Epidemija predloga skozi

58

B R A N J E

Kristina Kočan

Poznopoletne prostosti

63

Tomo Podstenšek

Hedo-hemov!

68

Tomo Podstenšek

Osvoboditev

71

Tomo Podstenšek

Anglež in njegov maček

74

Tomo Podstenšek

Dihaj, dihaj z mano

80

Radharani Pernarčič

Iz sanjske membrane

83

Marian Pankowski

Gost

92

Julian Strykowski

Azrilove sanje

99

Borut Gombač

Medtem ko

107

KULTURNA DIAGNOZA

DRUGI
POGLED

Matic Majcen

Spodleteli dvom
115

— F I L M I —

Žiga Brdnik

**O superpujskih in
"superkapitalizmu"**
122

Nina Cvar

**Popkultura kot potencial
družbene kritike: Zbeži
kot primer novih
kritičskih strategij**
126

— R A Z S T A V E —

Brane Kovič

Piet Mondrian in De Stijl
130

Meta Kordiš

Slike različnih medijev
140

Brane Kovič

Dialogi z Rodinom
135

Aleksander Bassin

Naj živi živa umetnost
143

— K N J I G E —

Blaž Gselman

**Umetnost med pravom in
kapitalom**
150

Blaž Gselman

**Ime česa je umetniški
genij?**
153

Tonja Jelen

**Zasidranje v tehtnosti
poezije in samega jezika**
156

— S C E N S K A U M E T N O S T —

Samo Oleami

**Občinstvo in nastopajoči kot skupnost
v improvizacijskem gledališču**

158

DRUGI
POGLED

Zala Dobovšek

**Tehnoburleska TATOVI PODOB:
Paradoks učinkovite reciklaže in
nujnost osvobajanja teles**
162

Nataša Berce

**Učinkovita rekonstrukcija
dveh plesnih predstav**
166

S U M M A R Y

171

Knjige, izgubljene v tranziciji

Emica Antončič

Vse od stečaja cerkvenega holdinga Zvon dva slovensko kulturno javnost v valovih zalivajo ugibanja o prihodnosti Mladinske knjige Založbe oziroma celotne skupine Mladinska knjiga, polemike in medsebojna obtoževanja akterjev ter pritiski Društva slovenskih pisateljev na ministre za kulturo in vlado. Iz posameznih izjav je mogoče sklepati, da bi država, če bi DSP s svojimi pritiski uspelo, ohranila našo največjo založbo kot državno ali celo ustanovila javni zavod na založniškem področju, kjer jih nikoli ni bilo. To bi bil korak nazaj celo glede na stare čase in tovrstne težnje same po sebi kažejo, kako tranzicija na celotnem področju knjige nikoli ni bila izpeljana, nikoli ni bila oblikovana jasna in celovita politika zanjo. Zato tu trenutno vlada kaos, v katerem se meša staro in novo in kjer vladajo vsakokratni posamični interesi.

Eden najboljših pokazateljev, kdo na knjižnem področju, ki ga prečijo interesi avtorjev, založnikov, knjigotršcev in knjižničarjev, najuspešneje uveljavlja svoje interese, je *Zakon o enotni ceni knjige*. Zakon je bil sprejet predvsem zato, da bi zaščitil zidane knjigarne pred zmeraj večjo konkurenco novih prodajnih mest, na katerih se prodajajo žepne izdaje popularne literature: velikih nakupovalnih centrov, bencinskih črpalk, poštних poslovalnic in tudi spletnih knjigarn. Da se je s tem zaščitilo predvsem knjigarniško mrežo največje založniške skupine, je jasno. Ob skrbeh kulturne politike, da bi to mrežo izgubili, se kar pozablja, kako je v času lastninjenja ta mreža izsiljevala druge založbe z visokimi rabati in dolgimi plačilnimi roki, kako knjige drugih založb težko najdejo mesto v njihovih knjigarnah in se zahtevne knjige, izšle s pomočjo subvencij

Javne agencije za knjigo, prodajajo samo v peščici od njih. Kot da dušebrižniki, ki vpijejo o nacionalnem kulturnem poslanstvu Mladinske knjige, ne opazijo napetosti znotraj skupine med oblikovanjem zahtevnejšega knjižnega programa in izrazito komercialnimi prodajnimi težnjami. Že samo pogled v publikacijo *Dobre zgodbe*, ki je prodajni katalog Mladinske knjige Trgovine, pokaže, da je v njej knjig najmanj, pa še med njimi prevladujejo lahkotno branje in globalne uspešnice. Razen kakšne klasike za otroke tam knjig, ki so jih napisali člani DSP, ne boste našli. Tovrstne notranje napetosti so svojčas spremljale tudi ostale stare založbe, ko so se privatizirale in preoblikovale. Kako so se zgodbe končale, vemo.

Kdo je trenutno najmočnejši igravec, ki se mu kulturna politika uklanja, kažejo izjeme, ki jih predvideva *Zakon o enotni ceni knjige*. To je najprej največja založniško-knjigotrška skupina, saj so iz enotne cene izvzete njene tipične prodajne poti (knjižni klub, prednaročila, knjižne zbirke, sejmi), ni pa med izjemami nove prodajne poti, tj. spletne prodaje, ki manjšim založbam omogoča, da svoje knjige prodajajo končnim kupcem po bistveno nižji ceni, saj lahko iz nje izločijo posredniške rabate. Ravno neposredna spletna prodaja je tista oblika, ki na majhnem trgu, kot je slovenski, omogoča največje znižanje cen knjig, ki so pri nas v povprečju dražje kot na večjih trgih. Ta znižanja so lahko več kot enkrat višja od pričakovanih učinkov ukinitve DDV-ja na knjigo, manjšim založbam pa ta prodajna pot omogoča tudi večjo neodvisnost od prevladujoče knjigarniške mreže največje založbe. A zakon je za nove knjige to onemogočil, je pa omogočil enega največjih absurdov na knjižnem trgu: drugo izjemo – knjižnice kot javne službe. Splošne knjižnice kot eden najpomembnejših igralcev v tej zgodbi, so uveljavile svoj interes. Posledica je, da zdaj založbe novitete prodajajo knjižnicam po nižji ceni, kot jih smejo prodajati posameznikom. Individualni kupec knjige je v primerjavi s knjižnicami, ki tako poceni kupljeno knjigo lahko nešteto krat izposodi, diskriminiran. Zakon je bil sprejet leta 2014, istega leta, ko je za JAK nastala raziskava *Bralna kultura in nakupovanje knjig v RS*, ki je jasno pokazala, da je izposoja knjig na prebivalca pri nas skoraj enkrat višja od prodaje in da se še kar povečuje, prodaja pa pada. Namesto da bi težili k temu, da bi bile knjige za posameznike cenejše, smo jih zanje podražili, pocenili pa za knjižnice. Ena od posledic je, da mladi izobraženci že raje kupujejo cenejše knjige v angleščini.

Kaj je v ozadju? Uveljavitev poceni žepnih knjig in novih prodajnih mest ni ogrožala samo knjigarniške mreže, ampak tudi knjižnično. Knjižnična mreža se je v zadnjem obdobju širila in zaposlovala, medtem ko se je založniško-knjigarniško-papirniška krčila, tako da sta po številu zaposlenih danes že skoraj izenačeni. Najbolj izposojani žanr v slovenskih knjižnicah so ljubezenski romani, kar pomeni, da je zakon ustavil trend, da bi tudi pri nas podobno kot na Zahodu ljudje tovrstno popularno plažo po nizki ceni (za sprotno porabo in podobno kot revije) kupovali na številnih prodajnih mestih ali kot e-knjige, ne pa si jo izposojali v knjižnicah. Posledica takšne normalizacije ne bi bilo samo uspešnejše poslovanje komercialnih založb, ampak tudi bistveno nižja izposoja v knjižnicah, kar pa bi lahko povzročilo odpuščanje knjižničarjev. Zato je mogoče razumeti, da knjižničarji očitajo tistim, ki bi želeli uveljaviti kvalitetne kriterije pri nakupu gradiva, da se zavzemajo za cenzuro. Toda ne gre za cenzuro, saj je slednja utemeljena na ideoloških, ne kvalitetnih kriterijih. Zanimivo je, da so pri nas ravno knjižnice kot javni zavodi tiste, ki se zavzemajo za množičnost trga ne glede na kvalitetne kriterije, s čimer pravzaprav sledijo tipično neoliberalnim trendom v kulturi. Če morajo založbe, ki kandidirajo za javna sredstva pri Javni agenciji za knjigo, izpolnjevati visoke kvalitetne kriterije in tudi ne morejo kandidirati s plažo, pa

se javni interes v kulturi na poti do splošnih knjižnic povsem preoblikuje. To pa je nekaj, kar bi moralo našo kulturno politiko še kako zanimati. Res je, da si knjižničarji prizadevajo za promocijo branja in prepoznavanje kvalitetnih knjig. Takšna akcija je na primer podeljevanje znaka zlata hruška za kvalitetne mladinske knjige, katere namen je, da bi se v poplavi knjig za otroke in mladino izluščilo zrnje od plev. A kaj ko se ta prizadevanja ne odražajo v nakupni politiki splošnih knjižnic. Kot založnica kar nekaj zlatih hrušk vsako leto naštejemo kakšno splošno knjižnico več, ki tako odlikovane knjige ne kupi, ko pa naredim primerjavo na COBISSU, ugotovim da ta ista knjižnica razpolaga z večjim številom izvodov neke določene plaže.

Država zaradi strahu pred izginotjem zidanih knjigarn, ki grozi ob morebitni prodaji Mladinske knjige Trgovine, obremenjuje celotno knjižno področje z zakonom, ki ščiti stari sistem. Namesto tega bi lahko država v dogovoru z mestnimi občinami spodbudila odprtje knjigarn kot kulturnih centrov v središčih slovenskih mest, kjer bi lahko od založb neodvisni knjigarji pod neprofitnimi pogoji in za polovico nižje rabate opravljali javno knjigarniško službo. Takšna knjigarniška mreža bi tudi prispevala k znižanju cen slovenskih knjig.

Večja uganka kot odkriti interese velikih založniško-knjigarniških sistemov in knjižnic na področju knjige, je, zakaj se DSP tako divje zavzema za poddržavljenje največje slovenske založbe. Založba Mladinska knjiga skupaj s Cankarjevo založbo namreč že dolgo ni več največji izdajatelj knjig slovenskih pesnikov in pisateljev, ampak so to vlogo prevzele druge, mlajše, nekomercialne in manjše založbe. Mladinska knjiga je tudi še zadnja iz socializma ohranjena založba z žanrsko vseobsegajočim programom. Ali ima ta tip založbe v Sloveniji prihodnost, je vprašljivo, kar kaže tudi relativen neuspeh po tranziciji ustanovljenih založb s podobnim programom, ki so odpirale tudi svoje knjigarne. Po drugi strani se številne manjše specializirane založbe kljub izredno nemilim razmeram še držijo nad vodo. Naj položaj ponazorim z lokalnim primerom. Ko se je privatizirala in usihala Založba Obzorja v Mariboru, se je v kulturni javnosti in lokalnih medijih zgajal velik vik in krik, da bo mesto ostalo brez založbe. Danes tukaj deluje večje število manjših založb, od katerih so vsaj tri z razponom in kvaliteto svojega programa daleč presegle nekdanji pomen Založbe Obzorja. Pa vendar ni opaziti, da bi jim v lokalni kulturni javnosti in medijih kdo to priznaval, medtem ko se o nekdanji založbi še zmeraj piše z nostalgijo.

Pri zavzemanju DSP za Mladinsko knjigo se pogosto omenjajo avtorske pravice domačih avtorjev. Toda ko so propadale novejšje založbe, ki so se pomembno uveljavile z izdajanjem slovenskih avtorjev, ko na primer Mihelač in Nova revija, ni nihče omenjal avtorskih pravic, ki so jih pridobile, kvečjemu kakšen očitek o neizplačanih avtorskih honorarjih je padel. Ko so se v prisilni poravnavi Založbe Obzorja izgubili številni avtorski honorarji, ni nikomur od prizadetih avtorjev prišlo na misel, da bi to problematiziral. Očitno gre za bistveno razliko v dojemanju starih, iz socializma ohranjenih sistemov in novih privatnih založb. Prve so "naše" in nacionalno pomembne, druge so problem njihovih lastnikov.

Tako ostajajo knjige v slovenskem jeziku ujete v navzkrižju različnih interesov in nepreseženih stereotipov, ne da bi se seglo v srž problemov in bi se javni kulturni interes usmeril v knjige same in njihovo cenovno in vsesplošno dostopnost.



• Fotografija: Tomi Lombar

Julija Uršič:

**“Urednik in tržnik
prav lahko vlečeta
v različne
smeri.”**

Pogovarjal se je *Goran Potočnik Černe*

Julija Uršič je študirala primerjalno književnost in literarno teorijo na Filozofski fakulteti v Ljubljani in tam tudi magistrirala. Sprva je bila kot esejistka samozaposlena v kulturi, pisala je kritike, eseje, spremne besede in objavila znanstveni monografiji *Metamatika* (2000) ter *K i š* (2015), za *Čitanko Danila Kiša* (2011) pa pripravila zasnovo, izbor, komentarje ter spremno besedo.

Prve izkušnje v založništvu si je nabirala pri založbi Karantanija, vmes nekaj časa delala kot urednica za gledališče na Kažipotu (današnjem Deloskopu) časopisa Delo, potem pa se je kot vodja odnosov z javnostmi zaposlila na Cankarjevi založbi. Od tam je odšla na založbo Modrijan, kjer je zadnjih deset let, do letošnjega julija, delala kot urednica za leposlovje. Založba je zaradi poslovnih razlogov prisiljena v krčenje števila zaposlenih (pred časom je zaprla tudi prijetno knjigarno na Nazorjevi v Ljubljani) – predvsem pri manj tržno naravnanih programih.

Zaradi bogatih in raznolikih izkušenj s področja knjige, intelektualne radovednosti in pronicljivosti je izredno zanimiva sogovornica o nekaterih vidikih slovenskega založništva, predvsem tistih o produkciji knjig. Z odgovori zna presenetiti in odgovoriti tudi na tista vprašanja, za katera sploh niste vedeli, da ste jih postavili. Z Julijo sva tako rekla besedo ali dve o metafikciji, piarju v slovenskem založništvu, literarni kritiki, narcisoidnosti, uredniškem instinktu, ne/vplivu sodobnih tehnologij na pisanje, delu s slovenskimi avtoricami/ji, njenih najljubših uredniških projektih in še čem.

Kakorkoli obračam tvoj življenjepis, vedno nekje na plano pogleda ‘knjiga’. Pa začniva pri pisanju, bolj natančno potrebi po pisanju. V pred kratkim na spletu objavljenem prispevku *Kritična telesa* si zapisala tudi tole zanimivo misel: “Nuja po izražanju prehaja v podobno kompulzivno obliko kot ukvarjanje s telesom.” Kaj v aktu pisanja lahko nosi to psihotično seme?

Misel, ki jo navajaš, poveže obsedeno ukvarjanje z lastnim telesom – skrb za zdravje, zdrav način življenja in prehranjevanja, rekreacijo, razna samomerjenja telesnih aktivnosti – s porastom pisanja o sebi ali iz sebe in izhaja iz domneve, da sebe jemljemo kot še edino področje, ki ga lahko suvereno upravljamo, kot polje svobode. Ker s tem lahko “naredimo nekaj zase” oziroma “iz sebe”, deluje kot nekakšen amortizer tesnobe in daje občutek samouresničitve. Ne vem, koliko je v tem psihotičnega, res pa bi v naravi samega izražanja in s tem pisanja lahko videli neko nasprotje: obenem namreč zakriva in razkriva – travmo, resnico, potlačeno. Zato je vprašanje, kaj govorimo, ko govorimo (o sebi), oziroma kaj kdo govori, ko govori (o sebi), vedno lahko navdihujoče.

Obračanje k sebi oziroma samonanašanje je kot eno od značilnosti časa prepoznal že postmodernizem v narcisistični pripovedi oziroma kulturi narcisizma. Krona narcisistične pripovedi je tista metafikcija, v kateri pisatelj piše o tem, kar piše, vendar obstaja tudi nasprotni pol tega trenda – porast in vse večja priljubljenost avtobiografskih del, biografij in zgodb po resničnih dogodkih. Vzporedno s tem se je krepila založniška marketinška dejavnost, priljubljenost pogovornih šovov, resničnostnih šovov itd. Z novo tehnologijo in medmrežjem pa so se v tej smeri odprle nove možnosti, izjemen pluralizem; zunanji razsodnik, ki bi odločal, kaj gre v javnost in kaj ne, je izgubil svojo vlogo. Ta pluralizem, ki je povezan z družbenimi omrežji in z možnostjo, da se vsak javno izpove ali pove svoje mnenje ali preprosto piše, pri čemer vizualno izražanje vse bolj prevladuje nad pisnim, je seveda vplival na celoten proces javnega delovanja, tudi na klasične medije. Ti s krajšanjem besedil na račun vizualnih podob, s številnimi kolumnami, mnenji in komentarji – v tiskani obliki in na svojih spletnih straneh, prav tako pa ne gre več brez vključevanja v družbena omrežja – povzemajo nekatere oblike, ki jih je prinesla nova tehnologija. Gotovo je proces vplival tudi na dojemanje in slog izražanja nasploh.

Si se kot urednica pogosto srečala z besedili te vrste? Pa še tole, so nujno manj literarna od ‘zaresnih’ stvari?

Bilo jih je kar nekaj, avtobiografij, avtobiografskih esejev, zbirk kolumn, avtobiografskih romanov, vendar manj kot drugih, če se zanašam zgolj na občutek – in če so to te “vrste besedil”. Če izvzamem avtobiografske romane, me literatura, ki gradi na rekonstrukciji dejstev, kot bralko dolgo ni pritegnila, potem pa me je navdušila Bergmanova avtobiografija *Laterna magica*. Šele s to knjigo sem dojela, kakšne razsežnosti ima lahko avtobiografija (in seveda tudi drugi t. i. polliterarni žanri), in če se vprašuje po literarnosti, ki je sicer precej izmuzljiva kategorija, bi pomislila na večplastnost besedila, ki je ni mogoče zvesti na skupni imenovalec in spodbuja vedno nova branja, še vedno pa se mi zdi priročen Kosov pojem umeetniškosti kot sinteze spoznavne, etične in estetske funkcije besedila. Na osebni ravni pa gre preprosto za to, da knjiga zadene.

Kaj ni drobec ali dva kompulzivnosti skrit v jedru vsakega literarnega dela? Celó mora biti?

Če kompulzivnost vežemo po eni strani na notranjo nujo ali prisilo, po drugi pa na sproščanje, olajšanje, morda drži. Je pa pisanje verjetno tudi nekakšen užitek na sebi, užitek kreacije. Ko se deklariraš za pisca, verjetno izgubi nekaj igrivega čara ali pa se občasno spreobrne celo v pekel, ker postane zapovedano. Tudi pisanje je pač kot vsako delo pogosto povezano s čisto prozaičnimi mukami in boji.

Verjetno si se sem in tja s podobnimi vprašanji srečala tudi kot kritičarka.

Ocenjevanje knjige se mi zdi lažje kot ustvarjanje “iz ničā”, pa ne le zato, ker ima postavljene formalne okvire, iztočnica pa je vnaprej določena, ampak tudi zato, ker lažje in bolj neopazno vklopiš rutino, kadar ti ne gre najbolje od rok. Pri pisanju se seveda postavlja vprašanje, kakšno držo zavzeti: distanciran, strokoven, morda celo znanstven diskurz, ki ustvarja vtis objektivnosti, ali osebno izhodišče, ki implicira, da gre za kritikovo osebno razmišljanje. Vendar je v obeh pozicijah skrito njuno nasprotje. Pri osebnem izhodišču, ki je danes kar priljubljeno, je ocena knjige res personalizirana, vloga kritika kot razsodnika pa včasih celo izrazitejša, saj je dvojno legitimirana, na osebni in strokovni ravni. Če kritik pisanje preplete z dobrimi osebnimi zgodbami, anekdotami, asociacijami, je kritika toliko bolj prepričljiva in s tem lahko deluje celo bolj relevantno od pusteje strokovne ocene.

Kako dobra šola za uredniško delo je pisanje kritik in temu početu pripadajoč posebno natančen akt branja?

Zelo dobra, pri kritiki se namreč veliko ukvarjaš z mehanizmom besedila, kaj je ključno in dobro, kje šepa, zgreši ali je šibko, in to tako na ravni zgodbe in poante kot jezika. Pri uredniškem delu, še posebej seveda to velja za izvorna besedila, pa je to precej pomembno. Pri čemer proces ni enosmeren kot pri kritiki, odvija se v interakciji z avtorjem, kar je lahko precej zanimivo. Če si z avtorjem na frekvenci, so rezultati toliko boljši, celo v primeru, da se avtor s tabo ne strinja. Seveda pa ni nujno, da je urednikova ideja o tem, kaj bi avtor v svojem besedilu lahko izboljšal, vedno dobra, lahko tudi zgreši. Ne nazadnje obstajajo celi sezname uredniških fopov pri vrednotenju besedil, dobi se jih tudi na netu, če se malo pogugla. Slavnih avtorjev, od Faulknerja, ki ga je zavrnil ugledni ameriški urednik Maxwell Perkins, preko Hesseja, ki ga je "izpustil" Alfred A. Knopf, Orwellove *Živalske farme* do Rushdievih *Otrok polnoči* in tako dalje.

Sicer pa klasično uredniško ukvarjanje z besedilom deloma zamira, kar se pripisuje različnim dejavnikom, kot so neoliberalni kapitalizem, vzpon samozaložniške (digitalne) produkcije ali založniška ekonomizacija, ki je posledica porasta knjižnih naslovov in obenem padca naklad ter prodaje posameznih naslovov.

Kaj pa študij literarne teorije in primerjalne književnosti? Ti je bil pri urednikovanju v podporo ali si se zaradi tega tudi kdaj spotaknila?

Študij je seveda deloma oblikoval moje razumevanje književnosti, zato posredno vpliva na to, v kakšen kontekst postavim določeno besedilo, kar se lahko pozna pri zapiskih o knjigi za zavihke, spletno stran in podobno. Ne vem pa, ali se pri mojem uredniškem delu odraža še kako drugače.

Uredniki smo še do nedavnega bili neke vrste samouki, saj študij založništva ni obstajal. Zdaj se že nekaj let da s tem področjem seznaniti na Oddelku za bibliotekarstvo, informacijske vede in knjigarstvo Filozofske fakultete v Ljubljani. Kje si se ti naučila osnovnih veščin urednikovanja? Si imela mentorja?

Nekaj uredniške podlage sem spotoma in nenačrtno gotovo pobrala na Cankarjevi založbi, kjer sem delala kot piarovka in je celotna ekipa dobro sodelovala, še posebej od literarnih urednikov, ker me je literatura osebno pač najbolj zanimala. To sta bila Andrej Blatnik, ki je bil že takrat dober poznavalec domačega in tujega literarno-založniškega dogajanja – svoje znanje je zdaj nadgradil kot predavatelj na omenjenem oddelku na Filozofski fakulteti –, in Zdravko Duša, ki je imel ob

uveljavljenih in kanoničnih imenih vedno izjemen posluh tudi za literaturo zunaj glavnih trendov ali z obrobja, ki včasih bolj sveže in lucidno odsliska življenje. Glede lektorsko-jezikovnih vprašanj pa smo si na založbi Modrijan običajno izmenjevali mnenja in se tako izpopolnjevali.

Vodja manjše slovenske založbe mi je pred kratkim dejala, da mora biti danes urednik najprej zelo večš piarja. Takšno mnenje bi kar podpisal. A ne glede na to, ali takšno naziranje zdrži kaj vode ali ne, si ti ubrala nasprotno pot: od piarja k urednikovanju. Ti je bilo prvo v pomoč pri drugem? Ti je drugo pri prvem?

Ne vem, ali je poleg Mladinske knjige skupaj s Cankarjevo založbo, založbe Beletrina in založbe Modrijan pri nas sploh še kakšna založba, ki ima zaposlenega svojega piarovca, zagotovo pa ga majhne založbe nimajo, zato se mi zdi razumljivo, da ta dejavnost pade na urednike. Določen delež "piarovske logike" pri uredniškem delu pa je v vsakem primeru koristen in celo nujen. Urednik denimo na založbi najbolje pozna "svojo" knjigo, zato ve ne le, kakšnim bralcem je namenjena, ampak tudi katere medije bi utegnila zanimati ali koga bi bilo dobro pritegniti k predstavitvi ali pogovoru o knjigi. Če promocijskih besedil že ne piše, pa pri njih iz istega razloga lahko vsaj sodeluje. Piarovska izkušnja je bila že zaradi tega dobrodošla, in res je, da sem nekaj časa delala v obeh vlogah hkrati – kmalu po tistem, ko sem se kot piarovka zaposlila na založbi Modrijan, smo zasnovali leposlovni program (pobudo zanj je dal Zdravko Duša), ki so mi ga zaupali v urejanje. Seveda pa je za knjigo načeloma najboljšo sodelovanje urednika, piara in prodaje, kar je spet izvedljivo le v večjih založbah. Urednik in piarovec se v tem primeru torej običajno dobro medsebojno podpirata, urednik in tržnik pa prav lahko vlečeta v različne smeri – idealno je seveda načeloma konstruktivno soočanje različnih mnenj. "Načeloma" pravim zato, ker je med teorijo in prakso lahko tudi velik razkorak, poleg tega je vpliv urednikov v večjih založbah praviloma manjši kot nekoč; zaradi založniške krize postaja prodaja vse pomembnejši faktor, kaj ta prodaja dejansko pomeni, pa je odvisno od posamične založniške politike. Vlogi knjižnih subvencij in majhnih založb s subvencioniranim programom se mi zdita zato zelo pomembni.

Čemu slediš, ko rečeš, to je to, to je super literatura: instinktu, občutku v trebuhu, literarnoteoretskemu ozadju ali čemu četrtemu?

Na instinkt ali tisti občutek, ki te med branjem preplavi, še preden vklopiš razumske razlage, veliko stavim, namesto literarnoteoretskega ozadja pa se mi zdi pomembnejši način, torej slog, jezikovna spretnost, ekonomija zgodbe oziroma obvladovanje metjeja. In prodornost besedila. Pri odločanju o izdaji poleg tega včasih pretehta še potencialna odmevnost oziroma prodajni uspeh.

Kaj je večji izziv? Imeti pod streho že uveljavljenega avtorja in utirati nove poti že poznanim korakom ali odkriti povsem sveže, še nepoznano in neuveljavljeno literarno govorico?

Najbolj se razveselim, kadar naletim na dobro delo neuveljavljenega oziroma povsem neznanega avtorja, verjetno tudi zato, ker se to redko zgodi. Dobro je, če knjižni program poleg že izkušenih literatov vključuje tudi začetnike, pa ne le tiste, ki napišejo vrhunski prvenec, ampak tudi tiste, ki imajo velik potencial, a potrebujejo še nekaj kilometrine, da se izbrusijo. A za "vzgajanje" piscev iz že omejenih razlogov ni veliko manevrskega prostora. Vendar opažam, da se kot običajno tudi pri oslabljeni vlogi urednika vzpostavljajo nadomestni mehanizmi, nekakšen korektiv bi pri nas recimo videla v šoli kreativnega pisanja, ki se je že dobro prijel, in v projektu Drugo mnenje, v katerem izbrani literarni kritik avtorju pred izidom knjige lahko svetuje.

So slovenski pisatelji, pisateljice dojemljive/i za uredniške pripombe, nasvete, popravke in predloge?

Moje izkušnje glede tega so zelo pozitivne, le izjemoma se je kaj zataknilo. Rekla bi, da je temeljito ukvarjanje z besedilom med avtorji kar zaželeno.

Je, reciva temu, trženjski princip pomemben del uredničinega vsakdana? Kam vtisne pečat: pri izbiri naslova, naslovnice, formata, dolžine ...?

Vsekakor so to pomembni faktorji, ki vplivajo na percepcijo in prodajo knjige, o tem se pišejo knjige, velike založbe imajo razvite svoje strategije, pri nas pa je to zaradi specifikne majhnega knjižnega trga, ki premore eno ali dve veliki založbi, praviloma precej zapostavljeno področje. Tudi sama sem tu večkrat pogrešala kakšnega sogovornika.

Tehnologija danes omogoča popolnoma drugačne rokodelske veščine pisanja kot, recimo, v zlati dobi evropskega romana v 19. stoletju: kopiranje-lepljenje, brisanje, sledenje spremembam, enostavno premeščanje večjih odsekov besedila, v nedogled podaljšana možnost friziranja elementov na mikronivoju itd. Ali vse to vpliva tudi na samo estetsko esenco literarnih del?

Ob tem najprej pomislim na ritem pripovedi. To je morda še bolj opazno pri filmu kot knjigi, danes si je kar težko zamisliti dolge, počasne kadre denimo tipa Tarkovski; koliko gledalcev ob tako počasnem ritmu naracije sploh še zdrži do konca? Navajeni smo na hitre menjave, na kopico informacij, vidnih in slušnih impulzov, tehnika pisanja, ki jo omenjaš, pa gre s tem vstric. Zaradi pluralizma, ki ga je spodbudila nova tehnologija, je poleg tega pestrost, številčnost in dostopnost pisanja toliko večja, tudi literatura je nekakšen supermarket z nepregledno izbiro. Ko sem brala *Stonerja* Johna Williama, ki je petdeset let po izidu izšel tudi v slovenskem prevodu in me je očaral, sem se mimogrede vprašala, kako to, da je tako klasičen linearen tip pripovedi, brez opaznih narativnih "trikov" – menjav perspektiv, nezanesljivega pripovedovalca, različnih linij pripovedi, dvoumnosti, osupljivih obratov itd. – navdušil toliko kritikov in bralcev, saj ni prav v "duhu našega časa". Prepričljiva dobra zgodba je osnovna magija knjige, zato bistvo danes kljub vsemu ni zares drugačno kot v preddigitalnem času. Morda bo do večjih sprememb pripeljala paralelna komunikacija, kakršna se razvija z elektronsko pošto, esemesi in družbenimi omrežji in s katero se besedno izražanje strnjuje, vse do znaka, ki prevzema mesto besed.

Tako v diplomu kot na magistrskem študiju si se ukvarjala z metafikcijo, ki pa jo je omogočila sprememba neke druge tehnologije: jezika kot medija realnosti. Plod tega sta tudi dve monografiji. Ena o Danilu Kišu, druga, *Metamatika*, o branju metafikcije. Pa tudi čitanka o Kišu. Zakaj (čemu) metafikcija?

Zgodilo se je čisto slučajno; ko sem se odločila, da bom diplomu delala pri profesorju Janku Kosu, je imel na razpolago le še eno temo, seveda metafikcijo. Potem pa sem temo posvojila, ker se teorija metafikcije povezuje z nekaterimi osrednjimi družbenimi značilnostmi, ki se mi v širšem smislu zdijo še vedno aktualne. Denimo že omenjeni narcisizem, ki se v literaturi izraža kot samonanašanje, podiranje žanrskih mej (posledično tudi v smislu vrednotenja), ontološki dvom, ki spodnese še zadnjo oporno točko identitete, nezavedno, brisanje meje med resnico in fikcijo oziroma prehajanje druge v drugo po principu Möbiusovega traku, kar ima danes še večjo težo kot pred dobrimi tridesetimi leti, ko je bila teorija metafikcije najbolj aktualna, če pomislimo denimo na "alternativna dejstva". Presek vsega skupaj se dotika vprašanja identitete, na tem področju se po mojem mnenju danes odvija pomemben družbeni proces. Poleg tega je metafikijski

princip v določenem smislu imanenten govoric, zato se zlahka pride do spoznanja, da je vsaka fikcija metafikcija. Ne nazadnje pa sta mi blizu koncept samozavedanja in metafikcijska skepsa oziroma ironična distanca, če uporabim Kiševe besede, torej prevpraševanje mesta, od koder govori(m), kar ima tudi družbenokritični naboj. Ameriška metafikcija, ki je bila izhodišče teorije metafikcije, se je res največ ukvarjala sama s sabo in je včasih delovala larpurlatistično, družbenokritični naboj je bil izrazitejši v literaturi nekdanjih socialističnih držav.

Danilo Kiš je tu več kot ilustrativen primer, z *Grobnico za Borisa Davidoviča* je dodobra pretresel takratno jugoslovansko stvarnost, kar se je kmalu po izidu knjige sprevrglo v znano afero, ki je po treh letih pripeljala do sodišča in potem do tega, da se je Kiš izselil v Francijo v prostovoljno izgnanstvo, kot je temu sam rekel. Pri tem je bil izjemen književnik, ki je, še posebej v *Vrtu, pepelu* in *Grobnici za Borisa Davidoviča*, mojstrsko ohranjal nasprotje: pripovedna iluzija deluje, čeprav dvom ni razrešen.

Vse to pa ne pomeni, da mi ni vseč literatura, ki nima metafikcijskih izhodišč, daleč od tega. Metafikcijska literatura od bralca končno zahteva poseben napor, čuječnost, saj namenoma vnaša "motnje", ki bralca vržejo iz udobja pripovedne iluzije in od njega zahtevajo aktivno branje. Na drugi strani so knjige, kot je tudi omenjeni *Stoner*, ki mojstrsko ustvarijo pripovedno iluzijo, in to je to, preprosto te potegnejo vase. Kar pa seveda ne pomeni, da ti ne dajo tako ali drugače misliti.

Kaj pa pravljice? Spremno besedo si spisala k vsaj dvema zbirkam pravljic: *Tisoč in eni noči* ter *Pravljicam Oscarja Wilda*. Niso pravljice na nek način zelo blizu metafikciji? Ali ne odpirajo sorodnih registrov?

Od tega je že dolgo, pisala sem po naročilu in nisem kakšna poznavalka pravljic. Sicer pa imajo glede na to, da je v določenem smislu vsaka fikcija metafikcija, seveda tudi pravljice metafikcijski potencial. Tega je denimo izkoristil Bogdan Suceavă v knjigi *Miruna, povest*, ki je v slovenskem prevodu izšla lani in kjer sem se po dolgem času spet srečala s temo pravljice. Suceavă je pravljичno naracijo preli v stvarno življenje in med njima zabrisal mejo, zato ima knjiga nadih magičnega realizma. V tem bi lahko videli tudi idejo, da med pravljico in stvarnostjo ni takšnih pregrad, kot si mislimo, ljudska pravljica je kot vsako pisanje navsezadnje nastala kot predelava stvarnih dejstev in ima v stvarnosti tudi svojo vlogo, torej vpliva nazaj nanjo. Verjamem namreč, da je ljudska pravljica igrala – obilica drugega čtiva za otroke ji je sčasoma odvzela primat – deloma terapevtsko vlogo pri soočanju s strahovi in njihovi predelavi in deloma iniciacijsko oziroma socializacijsko, saj uči, kaj je dobro in kaj slabo, kaj je prav in kaj narobe, skratka, kaj je družbeno sprejemljivo. Seveda pa vsebuje tudi čisto domišljjsko, "nenamensko" jedro.

V zgoraj omenjenem članku *Kritična telesa* rečeš, da “percepcija literarnega dela posredno govori o percepciji sveta”. Kako razumeš odnos med urednico in družbenokritičnim angažmajem oziroma omogočanjem, da v knjigah spregovorijo teme, ki rušijo ustaljene okvire. V mislih imam naslove, kot je, recimo, Štefanečeva *Sem pank čarovnica, debela lezbijka in ne maram vampov*?

Ko omenjaš ravno Štefanečevo knjigo: v tem primeru sva z avtorjem veliko premišljevala o naslovu, prvotni ni bil najbolj posrečen, potem pa je avtorja prešinila obstoječa verzija, ki me je takoj navdušila. Ob tem se nama je pojavilo kar nekaj vprašanj glede primernosti: ne bo “debela lezbijka” odvrnila učiteljev in staršev, ki nenazadnje krojijo žepnino in mnenje? S tem bi lahko že v startu onemogočili neobremenjeno branje knjige ali celo branje knjige sploh, saj sta dve družbeno ožigosani kategoriji, drugačna spolna usmeritev in debelost, celo združeni, torej ožigosani na kvadrat. Pa tudi: koliko mladih najstnikov, ki jim je knjiga namenjena, sploh ve, kaj je to punk? Na koncu sva se vseeno odločila za prav tak naslov, saj dobro odraža vsebino in slog knjige, dobro zveni, je drugačen, kot je drugačna tudi junakinja knjige, in ruši ustaljene okvire, če uporabim tvoje besede. Zaradi vsega tega bo, sva si mislila, knjiga morda tudi bolj opažena. Najina predvidevanja so se potrdila, knjiga je imela velik odmev, v nekaterih (šolskih) krogih zaradi naslova tudi zelo odklonilen, vendar je na koncu prejela nagrado Večernica, izbrana pa je bila celo za gradivo tekmovanja za Cankarjevo priznanje. To se mi zdi v okviru tvojega vprašanja še posebej pomembno, saj pomeni, da so družbenokritične ideje knjige dosegle velik delež mladih. In to je res maksimum, kar se takšni knjigi lahko zgodi. Družbenokritična vloga literature se mi zdi torej pomembna, a ne toliko v programskem ali teznem smislu, kaj šele moralističnem, ki ji je lahko samo v škodo, prej v tistem, da družbi in bralcem drži ogledalo.

Na katere uredniške projekte si najbolj ponosna?

Morda bi izpostavila linijo izvirne literature na založbi Modrijan, ki je butična, če naj tako rečem, in predstavlja tisto, kar v literaturi cenim – da izzove premislek o zunaj- in/ali znotrajliterarnih paradigmah. Tu je denimo Štefanec z omenjenim mladinskim romanom, Andrej E. Skubic, pa ne le zaradi romana *Samo pridi domov*, ki je prejel kresnika, ampak tudi zaradi novele *Igre brez meja*, ki je izšla v samostojni ediciji in je kljub krajšemu obsegu ena od knjig – takšna se mi zdijo še Lenkova *Telesa v temi* –, ki odpirajo ključna vprašanja, povezana z današnjo stvarnostjo. Borut Golob, Zoran Benčič in Rudi Podržaj so med tistimi avtorji, ki so bili neznani oziroma neuveljavljeni, nadvse so si različni, vsak od njih ima zelo samosvojo literarno govorico, ki je vnesla kar nekaj svežine v slovensko literarno krajino. Potem Mirana Likar, njena izvrstna zbirka kratkih zgodb *Glasovi* in zdaj romaneskni prvenec *Babuškin kovček*, s katerim se preobraža v epsko

pripovedovalko, kakršnih v slovenski literaturi ni prav veliko. In seveda Barbara Pešut, način, kako sva speljali njeno avtobiografijo *Prvi polčas: slastne četrtine*, ki duhovito, neposredno in pretresljivo odgrinja poseben vidik realnosti. Vsa dela slovenskih avtorjev, ki sem jih urejala, imajo v takem smislu svoj pomen in svojo zgodbo. Ne smem pozabiti na začetek Modrijanovega leposlovnega programa, na serijo prevodnih romanov, interno smo ji rekli Bela zbirka, ki je pustila sledove že s svojo vizualno podobo, zasnoval jo je Tomato Košir. In ne nazadnje na *Čitanko Danila Kiša*, ki mi je bila velik osebni izziv. Zastavila sem jo tridelno, da bi bralec dobil čim boljši vpogled v Kišev literarni svet – vsako poglavje sestavlja informativni uvod, izbor Kiševih besedil iz določenega obdobja in njegova razmišljanja o lastnih delih. Že pred časom sem izvedela, da je knjiga razprodana, zato si domišljam, da je dosegla svoj namen.

Za konec pa še nekaj, kar precej štrli iz uležane predstave o slovenski literarni zgodovini. Motiv femme fatale v slovenski literaturi ob prelomu stoletja, kot se glasi tudi naslov tvoje B diplome. Kaj hudiča pa je to?

Od tega je pa res že dolgo, komaj se še česa spomnim. Nalogo sem napisala najprej bolj na splošno, ne da bi se ozirala na slovensko književnost, a profesor Evald Koren, ki je bil moj mentor, ni bil zadovoljen in je zahteval analizo motiva pri nas. Mislim, da sem se precej trudila z iskanjem primerov in jih nekaj tudi našla, če že ne tipičnih, pa vsaj z nekaterimi elementi motiva, najizrazitejše pri Ivanu Cankarju in Milanu Puglju. Sicer se mi zdi tema še vedno zanimiva, pa ne le v literaturi, ampak tudi v drugih umetnostih, ker veliko pove o dojemanju ženske in njene čutnosti.



Zgodovina, mati resnice*

Simona Škrabec

... resnica, katere mati je zgodovina, je oponašalka časa, zbirateljica dejanj, pričevalka preteklosti, vzornica in svetovalka prihodnosti ter svarilka pred neizogibnim.

Napisan v sedemnajstem stoletju in sestavljen v glavi "samouka" Cervantesa, je ta seznam zgolj retorična hvalnica zgodovini. Menard, nasprotno, zapiše:

... resnica, katere mati je zgodovina, je oponašalka časa, zbirateljica dejanj, pričevalka preteklosti, vzornica in svetovalka prihodnosti, ter svarilka pred neizogibnim.

Zgodovina, *mati resnice*; misel je pretresljiva.

Jorge Luis Borges, 1941¹

Leta 1991 je bila v Barceloni uprizorjena *Želja* Josepa Marie Beneta i Jorneta v režiji mladega Sergia Belbela. Sodobna katalonska dramatika je postala prepoznavna v evropskem okviru ravno zaradi poguma, s katerim se ta besedila soočajo s perečimi vprašanji današnjega časa. Leta 2006 pa Belbelova drama *Mobilec* že zaznamuje prelom v razvodenelo in klišejsko obravnavo sodobne družbe in njenih tegob.

* Esej sem oddala po dogovoru z uredništvom na začetku avgusta, a nas je že 17. avgusta vse pretresla novica o atentatu na barcelonski Rambli in v obalnem mestecu Cambrils. O Belbelovem *Mobilecu* sem že pisala, ko je bila drama leta 2007 igrana v Mestnem gledališču Ljubljanskem in tudi zelo obširno v svoji knjigi *Sposojena domovina* o sodobni katalonski književnosti, ki je v tem jeziku izšla na začetku leta 2017. Banaliziranje islamskega terorizma in izključevanje drugačnosti, kakor ga v svoji drami prikazuje Sergi Belbel, se mi nikoli ni zdelo zgolj teoretično vprašanje. Upam, da mi je z esejem uspelo posredovati svoje trdno prepričanje, da se tako usodnih gibanj ne moremo lotiti s sprenevedanjem in zakrivanjem vzrokov. Esej posvečam svojemu mestu, Barceloni.

1 Če ni drugače navedeno, so vsi prevodi citatov moji.

V drami Sergia Belbela *Mobilec* prijateljici Claudio in Saro na letališču preseneti teroristični napad. Claudia ni sposobna o tem govoriti z nikomer, neposredne izkušnje ne more ubesediti. Niti videa, ki ga je posnela s svojim mobilnim telefonom, ne more ponovno pogledati. Samo v sanjah se lahko sooči s tem, kar je doživela, a tedaj razmrcvarjeno telo, ki leži pred njo, pripiše svojemu lastnemu sinu Janu, do katerega je zelo posesivna in mu ne dovoli živeti lastnega odraslega življenja. Sara pa svoji ravno tako že odrasli hčeri zakriči v slušalko: “Kaj se vendar dogaja, otrok moj? Kaj smo storili narobe, da je povsod toliko sovraštva, nasilja in groze?” (2006, 35)

Avtor nima nobenega namena, da bi svoje občinstvo pretresel. Drama teče po tako gladki površini, kakor je televizijski ekran. Prizorom sledimo, kot bi sedeli doma pred televizijskim dnevnikom. Bombni napad v besedilu, napisanem leta 2006, je odmev newyorškega terorističnega napada 11. septembra 2001 in napada na železniško postajo Atocha v Madridu 11. marca 2004. Oba dogodka sta mejnika, pred njima sta se tako severnoameriška kakor evropska družba počutili dejansko neranljivi. S tem je bila postmoderna – doba, v kateri je bila zgodovina že zdavnaj razglašena za nepotrebno – dokončno vzpostavljena. Ni vzrokov, ni posledic, obstajajo le udarci nesmiselne usode, ki jih je treba pač prenesti in potrpeti, da vse hudo mine. Čas se je ustavil in se spremenil v neke vrste večnost, v kateri se ponavljajo vedno enaki vzorci v vedno bolj gosto posejanih intervalih.

Zakaj le bi se trudili, da razumemo vzroke, ki so pripeljali do bombne eksplozije? Bombe pač eksplodirajo, to tako ali tako vemo. Torej je treba vsak tak napad sprejeti kot dogodek brez pravega povoda, razlago je dovoljeno iskati edinole v večnem ravnotežju sil med nami in njimi: ničesar ni mogoče spremeniti, vse se samo ponavlja.² Zgodovina, ki se je odrekla potrpežljivi rekonstrukciji vzročno-posledičnih verig, zgodovina, ki se odraža le v usodah nepovezanih posameznikov, se lahko dejansko izogne vsakemu vprašanju o vzrokih za grozodejstva. Ni se treba spraševati o tem, kdo je zmagal in kdo izgubil, dovolj je, da opazimo žrtve. Celotni krvniki se s prizorišča lahko odtihotapijo brez sledi, saj niso več glavni junaki, saj njihov profil nikogar več ne zanima, ker ni več pomembno razumeti vzrokov za poboje in spopade.

² Namesto, da bi teroristične napade povezali z določenimi konteksti, strukturami, zgodovinami in zgodbami, pravi Eward Saïd, je zavladalo naravnost ritualno obveščanje o dogodkih, v katerem je vse tisto, kar bi lahko pojasnilo vzroke terorističnih dejanj vnaprej označeno kot nepomembno, neumnost ali pa vir s sumljivimi nameni. Saïd govori o načrtnih tehnikah brisanja zgodovinskega konteksta, ki ne zadevajo zgolj današnjega islamskega terorizma, temveč so bile v preteklosti uporabljene tudi v drugačnih situacijah kolonialnega ali postkolonialnega nasilja, na primer v primeru irskega uporništvá proti britanski dominaciji, kjer so britanski pisatelji sistematično označevali vsak poskus upora ali osveščanja kot “teroristično” dejanje.

Prva pretresljiva resnica: družina ne pomeni zavetja

Mobilni telefon je metafora komunikacijskega kanala. Je predmet, ki nas povezuje z drugimi. Povedati komu resnico v obraz je veliko lažje, če si za posrednika izberemo telefon. V slušalko lahko kričimo s polnimi pljuči, ker se ne gre bati, da bi nas prestregel začudeni pogled sogovornika. Belbelovi junaki radi kričijo, kar je avtor ponazoril z uporabo velikih tiskanih črk, saj so celi odstavki zapisani kot posebej vsiljiv reklamni plakat. Sama grafična podoba besedila torej kaže, da so osebe v drami na robu živčne razrvanosti, ujete so v položaj, ki jih presega, ne govorijo več druga z drugo, ne poslušajo se več, temveč se izražajo le z neobzdranimi čustvenimi izlivmi, tako da besede kar bljuvajo iz sebe.

Obe junakinji sta zreli petdesetletnici, ki si še vedno želita biti mladi. Njuna otroka, Claudiin sin Jan in Sarina hči Rosa, sta odrasli osebi, a nesposobni samostojnega življenja. Dramski zaplet sledi preizkušeni formuli freudovskega ojdipovega kompleksa, priganega do skrajnosti oziroma spremenjenega v kliše. V tej drami se je psihoanaliza iz analitičnega orodja, ki naj omogoči pogled v globino, spremenila v svoje lastno nasprotje. Sposobnost analize tu zgolj napoveduje vnaprej znan, "neizogiben" razplet. Posesivna mati je sinovo usodo zaznamovala do te mere, da sin nikoli ni imel nobene možnosti za uravnovešen razvoj. Sto let kasneje se je Freudova metoda perverzno spremenila v peščico preprostih pravil, ki naj razložijo vse in jim nihče ne more ubežati.

Spolni odnos med Janom in materino prijateljico Saro tehnično ne more veljati za incest, vendar gre tu vendarle za imaginarno uresničitev skrite želje. Jan se je ljubil z zrelo žensko, da bi lahko pozabil na dušech materin nadzor, bil ji je "nezvest" z žensko njene starosti, ki jo ona povrhu vsega pozna. Sara pa je s svojim mladim ljubimcem podoživela svojo objokovano mladost in ob slovesu je ljubimca celo prosila, naj zdaj zadovolji še njeno hčer, tako kakor je to storil z njo, ker si dekle tudi zasluži spoznati srečo.

Imeti najnovejši model mobilnega telefona, drag avto, novo obleko, si rezervirati čas za neskončno dolge seanse nege in ličenje, vse to ima edini namen, da Sari zagotovi tisto, kar je vzrok vsega na tem svetu: seks. Je res, da je spolni užitek mogoče posedovati, kakor se poseduje vse te drage igrače, od izbrane barve las do vedno novih elektronskih pogruntavščin?

Zrela ženska je za nekaj skopih ur kupila zase občutek sreče. Uspelo ji je doseči tisto, čemur je bilo namenjeno vse njeno premoženje in v kar je vlagala toliko truda. Fant pa se je, nasprotno, s tem istim aktom osvobodil materinih spon veliko bolj uspešno kakor s kričanjem žaljivk v telefonsko slušalko na začetku drame.

S svojo igro bi nas Sergi Belbel rad prepričal, da postmoderna pomeni prostor popolne svobode. V drami imajo osebe dovoljenje tudi za ubijanje. "Človeška bodala", kakor jih je imenoval Vladimir Bartol že leta 1938, nimajo identitete in s tem jim tudi ni treba ničesar upravičevati, hkrati pa imajo junaki tudi pravico, da uresničijo svoje najbolj neobzdrane spolne želje. Obe materi, hči in sin se lahko vsak s svojega zornega kota približajo področju incesta, ne da bi jim bilo treba skrbeti glede posledic. A vendarle je incest, skupaj s prepovedjo ubijanja, tista zadnja meja, ki določa človečnost.

Dogajanje drame temelji torej na brezmejni svobodi junakov. Bebel nam preveč glasno in z velikimi tiskanimi črkami obljublja, da v novi dobi omejitev ne bo več za nikogar, vse bo mogoče, saj dejanja nimajo nobenih resnih posledic. Na odru vlada vzdušje kakor med brezskrbnim igranjem otrok. Nihče ni nikoli zares izpostavljen nevarnosti, pa čeprav še kako izziva srečo, celo v terorističnem napadu umirajo le brezimni drugi, ne tisti junaki, ki so nam predstavljeni s svojim imenom in si jih lahko zamislimo kot osebe. Kot bi igro uravnaval nek nevidni mehanizem, se po hudem razgrajanju spet vse vrne v stari red in mir. Pa saj tako ali tako vse traja le trenutek, planet se tako ali tako vrti vedno hitreje, torej si dogodki sledijo s tako vrtozglavo hitrostjo, da nobena izkušnja nima več pravega pomena.

Avtor svoje občinstvo z dvignjenim prstom opozarja na to, da bomo vsi skupaj zašli v slepo ulico, če hitro ne ukrepamo. In zato je pod navidezno svobodomiselnostjo v globljih plasteh besedila usidran strah pred izgubo tradicionalnih moralnih vrednot. Vsi ti zapleti med Belbelovimi dramskimi osebami napeljujejo predvsem na misel, kako strahotno se vsi bojimo, da bi izgubili vse, kar nam pripada. Razvrat je portretiran s kirurško natančnostjo, hkrati pa je med ljudmi onemogočen vsak odnos, ki temelji na zaupanju. Ljubezen ni več mogoča, naklonjenosti pa so ljudje sposobni le zaradi koristoljubja. Starši svojih otrok nimajo radi, otroci nimajo radi staršev, življenje v paru je vedno zgolj farsa ... Tako pač je, a tega si nihče ne "upa" povedati. Vsi se samo pretvarjamo, da čustvene vezi še vedno obstajajo, a v resnici je družba izgubila svoje vrednote. Torej je glavni razlog za to, da je svet iztiril, prav iztirjena morala.

Starši in otroci se v drami sicer soočajo na videz brez tabujev, a skozi vse te čustvene izbruhe pred telefonsko slušalko preseva prastrah, da se bo cikel blagostanja ustavil, zato ker je morala postala preveč ohlapna. V tem smislu smo pred izjemno konservativnim pogledom na svet. V hladnem svetu preračunljivih samoljubnežev je upoštevanje družbenih pravil in moralnih zakonov zato toliko pomembnejše, saj lahko le konformizem ohrani red in mir. Posameznik zna zgolj ubogati, ne pa tudi zares uravnavati svojega vedenja, torej mora biti nadzor nad ljudmi kar se da strog. Libido predstavlja v tem svetu ustoličenega pretvarjanja najhujšo nevarnost, ker ga ni mogoče kontrolirati, predstavlja temno, divjo stran človeka. In ravno zato, ker je sodobni svet vendarle podlegel tako prvobitnim potrebam po ljubezni, nežnosti, zaupanju, se je postmoderna družba sprevrgla v svet izkoreninjenec, ki se nikoli in pred ničemer ne ustavijo ...

Pomislimo: Je današnji svet res takšen? Odgovor na to vprašanje je zelo pomemben, kajti od njega je odvisno, ali si bomo upali misliti na moderno dobo kot na pridobitev, kot na nekaj pozitivnega, kar nam je dovolilo zgraditi kompleksne družbene in intimne vezi. Če pa smo nasprotno prepričani, da je kompleksnost sama po sebi nekaj nepotrebnega in motečega in da gre pri modernosti predvsem za pomanjkanje zanesljivih vrednot – kakor trdi Bebel –, potem dandanes nismo zašli samo v slepo ulico, temveč je edina rešitev v tem, da se vrnemo, od koder smo prišli, oziroma da mora biti človekova intimna svoboda kar najbolj neposredno nadzorovana.

Na tej točki si je dobro priklicati v spomin mit o Orfeju oziroma trikotnik, ki junaka z glasom, sladkim kakor med, povezuje s čebelarjem Aristejem in njegovo tragično preminulo ženo Evridiko. Vergil pripoveduje, da je Aristej nekega dne zasledoval Orfejevo ženo Evridiko ob bregu reke. Ko je stekla proč, jo je pičila kača in zaradi tega je umrla. Njena smrt je nad Aristeja

priklicala bes bogov, ki so ga kaznovali z epidemijo, ki je pomorila vse njegove čebele. (Grimal 1951, 55)

Mit je znan predvsem glede na zgodbo iz četrte knjige Vergilove *Georgike*. Odnos med junaki je tako jasno začrtan in vzbudi sprva le občudovanje zaradi lepo in trdno zgrajenih verzov, kakršne so pisali antični pesniki. Toda zakaj je bil Aristej pravzaprav kaznovan z izgubo vseh svojih čebel? Tudi Orfejeva smrt je skrivnostna. Njegov konec je znan v številnih različicah, ampak najbolj razširjena je tista verzija, ki trdi, da so ga Tračanke umorile “zaradi njegove zvestobe Evridiki, ki se jim je zdela žaljiva”. (Grimal 1951, 400)

Teh nekaj skopih besed o znanem mitu zadostuje za trditev, da ima “ljubezenska strast osrednje mesto v človeškem življenju”. (Detienne 1974, 80) Kako je vendar mogoče, da so čebele pomrle ravno izumitelju apikulture? In zakaj je množica srditih žensk razčtetverila pesnika s pomočjo orodja – te podrobnosti nikakor ne gre spregledati –, ki so ga uporabljale za svoja kmečka opravila?

Razplet zgodbe med Orfejem, Evridiko in Aristejem temelji na neizpodbitnem prepričanju, da popuščanje v moralnih vrednotah lahko postavi na kocko blagostanje celotne skupnosti. Orfej s svojo preveliko ljubeznijo (*tantus furor* po Vergilu) je figura, ki v skupnost vnaša nemir in ruši ravnovesja, zato ga je treba na vsak način izločiti. Ljubil je Evridiko čez vsako mero, hotel je, da bi njun “medeni mesec” trajal dlje kot tistih nekaj tednov, ko so dekleta v cvetu svoje mladosti. Hotel jo je ljubiti, če bi bilo le mogoče, za vedno. Čudežni razcvet njegove soproge je glavo zmešal celo tako “kultiviranemu” človeku, kakor je bil Aristej, ki je znal bolje kot kdor koli drug ukrotiti divje čebele in jih spremeniti v marljive delavke, da so nabirale cvetni prah le za njegove panje. Ko so Orfeja Tračanke razkosale, se niso maščevale za ljubezen, ki je same niso nikoli občutile, temveč zato, ker so se zavedale, da se mora vsak član skupnosti najprej odreči brezmejni ljubezni, da je treba zadušiti vsak “divji” nagon – ravno tako kakor pri čebelah –, ker je to odrekanje strastem sam temelj blagostanja celotne skupnosti. (Detienne 1974)

Si dandanes torej lahko privoščimo zagovarjati stališče, da je napočila nova era, ki nas je odrešila vsake odgovornosti do drugih, da končno živimo v svetu, v katerem je vse mogoče, v svetu dokončne relativnosti? Moderno dobo je najbolj zaznamovalo emancipacijsko gibanje, ki je temeljilo na sposobnosti analize – in spreminjanja – preseženih, nič več veljavnih načel. Ta počasna, težavna evolucija, ki jo je Evropa začela spoznavati z razsvetljenstvom, nas je pripravila na to, da si upamo drezati v bolečino in da smo razvili analitična orodja, ki pogumno segajo pod površino, da bi razumeli globlje strukture in ne bi jemali sveta kot čisto konvencijo. Moderna literatura je bila pisana kot radikalen spomin in bila je vzpodbujena s potrebo po zanikanju konformistične ležernosti. Smisel pisanja je bil navsezadnje tudi ta, da bi vzpodbudili dvom v okostenela prepričanja, sploh v tista, v katera je prepovedano drezati. Zaradi tega, pa naj bo še toliko povedanega in napisana v ravno nasprotni smeri, postmoderna literatura ne bi smela biti zastavljena kot zanikanje emancipacijskega projekta, ki nas je naredil sposobne misliti brez lažnih in spravljivih razlag. Ravno nasprotno, od literature, ki govori o nas samih in v kateri se lahko prepoznavamo, bi morali zahtevati, naj človeku prizna vsaj sposobnost upravljanja lastnega sveta.

Z dramo iz leta 2006 je Belbel na nek način obrnil hrbet Barceloni, ki se je zbudila iz frankizma in si je obetala razcvet alternativne miselnosti, sposobne zgraditi mostove nad sta-

rimi prepadi. Kljub jezikovno bogatemu izrazju in določeni meri oblikovnih inovacij je *Mobilec* povsem konvencionalno literarno delo. Čeprav hoče gledalce z ganljivimi izpovedmi pridobiti na svojo stran in stavi na to, naj junaki glasno povedo, kar težko pride z jezika, avtor ne seže dlje od že ustaljenih prepričanj, ponuja površne razlage, ki se v glavnem vrtijo okrog tega, kako in zakaj so se zatresli temelji evropskega varnega in udobnega vsakdana.

Druga pretresljiva resnica: ljubezen obstaja

Drama za štiri osebe in telefon Sergia Belbela je brez dvoma pisana kot odgovor na *Željo* Josepa Marie Beneta i Jorneta iz leta 1991, ki jo je Belbel sam režiral v krstni izvedbi za gledališče Romea na barcelonski Rambli.³ Svojega učitelja pa ni presegel ne v lepoti – ki jo je Belbel nadomestil s kričočimi velikimi tiskanimi črkami in z opolzkim besednjakom – ne v upanju, saj nam hoče mladi dramatik na vsak način vsiliti misel, da je vse izgubljeno, da nismo več zmožni verjeti v spreminjanje sveta. Postmoderna je torej doba, v kateri odstopanje od večinskih stališč sploh ni več mogoče.

Namesto, da bi se poglobil v odtenke človeških želja, ki jih je znal Benet i Jornet tako dobro odkrivati, se je Belbel izgubil na poti, ki naj bi enoznačno določila smer naših življenj, nas rešila vsake nedorečenosti in nas vrnila v stara, znana in varna zavetja. Glede na to pridemo do kaj neprijetnega zaključka: na videz najbolj drzna literarna besedila so dandanes vedno pogostejše usidrana v tradiciji evropskega meščanstva, ki se ne pusti motiti v svojem udobju in ne priznava nobene potrebe po spremembah. “Z oblikovanjem urbanega prostora kot prostora reprezentacije, se je barcelonska elita obsodila na izgradnjo prekletega mesta, v katerega nihče ni stopil, mesta, ki ni bilo okrašeno, ki ni imelo imena. Politika obujanja spominov je zgradila mesto pozabe kot neločljivo drugo stran medalje.” (Michonneau 2002, 423). Tako je Stephane Michonneau opisal gradnjo imaginarne Barcelone širokih avenij in ličnih stavb, v kateri se njeni prebivalci lahko zadovoljno ogledujejo, kajti njihova identiteta, njihova varnost in njihova pravica pripadanja so vedno znova potrjene z vsakim novim arhitektonskim spomenikom, ki jih prepozna in jih vključuje v skupno zgodbo.

Belbel sodeluje v tej politiki spominjanja in se trudi, da bi imaginarno Barcelono izoblikoval na tak način, da bi bilo mesto čim bolj enakovredno, naravnost homologirano drugim svetovnim prestolnicam. Smo torej na prizorišču, kjer bombe grozijo varnosti potnikov na mednarodnem letališču, kjer družinske vezi ne pomenijo prav ničesar več, kot bi bile te bolezni

3 Benet i Jornet, Josep Maria. *Desig*. Valencia: 3i4, 1991. Igra je bila krstno uprizorjena 8. februarja 1991 v gledališču Romea v Barceloni v izvedbi ansambla Centre Dramàtic de la Generalitat. Režiser je bil Sergi Belbel. Igra je doživela izjemen uspeh.

postmoderne dobe nekaj, kar je tudi treba pridobiti, če naj nam bo dovoljen vstop v klub najbolj izbranih.

Zaupati v sočloveka je gesta, ki zmore sama od sebe zrušiti trdne zidove še tako ukoreninjenih družbenih pravil, verjeti v drugega, je vedno upor proti normam: "Naj gre za ljubezen, ki jo drugi namenja meni, ali za ljubezen, ki jo sam čutim do drugega, ljubezen je vedno darilo, ki ga dobim. Ljubezen tako zame postane otipljiva oblika čaščenja človekove enkratnosti in svobode. Kajti ljubezen je res ljubezen le takrat, kadar se name nanaša kot na enkratno in svobodno osebo. Ljubezen, ki me veže na drugega, meni samemu odkriva mojo enkratnost in mojo svobodo." (Marti-Jufresa 2016, 189)

Ljubezen je trenutek, v katerem človeka ne veže več nobena norma, trenutek izstopa. Zato pomeni ljubiti vedno nekaj prevratnega. V tem trenutku odprtja, v skrajni izpostavljenosti, se drzno lotimo dejanja, ki nima vnaprej določenega izida. In zato lahko samega sebe zaznamo kot samostojen osebek. V iskanju drugega, v upanju na zgolj mogočo zvezo, zaslutimo tisto razsežnost nas samih, ki nas presega, ki nam dovoljuje storiti, česar se nikoli nismo čutili sposobne. Ljubezen je brezmejna. Ničesar na območju ljubezni ni mogoče izmeriti, oceniti, ničesar ni mogoče ponuditi v blagovno izmenjavo, kajti brez sledi izgine načelo, da se človek premakne samo, kadar ima od tega korist. Ljubezen zanika logiko prekupčevanja, učinka tu ni mogoče predvideti. In to so vedele tudi Tračanke, varuhinje civilizacije, ki so svojo jezo stresle na Orfejevo telo. Ljubezen je naključna, narejena je iz iste snovi kakor življenje samo, ni je mogoče nadzorovati. Zato vsa ta razmrcvarjena telesa na odru *Mobilca* niso nujno le dokaz nekega zločina, temveč tudi eksplozija, ki označuje najbolj zanikano, a pošastno spoznanje: družba kot taka nam jemlje pravico do življenja, v katerem bi bila motor vsega želja. Družba svobodnega človeka omejuje, pripravljena ga je brezobzirno pokončati, ga razčetrvi, če lahko tako izloči posameznika, ki ogroža njena ustaljena ravnovesja.

Še pomembneje pa je, da pomeni "sposobnost ljubiti hkrati tudi sposobnost ne ljubiti" (Marti-Jufresa, 2016, 181). Zaradi nujnosti odločitve za ali proti postane vsako posploševanje nemogoče. Zaljubljenec se uresniči v svoji konkretni in nezamenljivi prisotnosti s pozornostjo, ki jo namenja tistemu, ki ga ljubi. Ta pozornost je nujno nedeljena, nič je ne more zmotiti. Hkrati pa nas sposobnost ločevanja med tistim, kar ljubimo in česar ne ljubimo, varuje pred najhujšo nevarnostjo postmoderne dobe. Današnji svet nas je obsodil na brezimnost, na vlogo zamenljivega agenta, ki ga je mogoče uporabiti za tisoč različnih namenov, zlorabiti v imenu tisoč različnih interesov. Ljubezen pa je nasprotno lahko samo konkretna, nima nobene druge možnosti obstoja. Zato s sposobnostjo ljubezni pridobimo nazaj svojo lastno subjektivnost, mislimo v ednini, postanemo nezamenljivi.

Teorijo prevratne moči ljubezni je v svoji drami odlično ilustriral Josep Maria Benet i Jornet, pisatelj "samouk" v smislu genialnosti, ki jo je Borges pripisal Cervantesu. Benet i Jornet gotovo ni razmišljal teoretično ob vsakem stavku, ki ga je zapisal, temveč je znal le dovolj natančno opazovati ljudi okrog sebe. Iskal je odgovore s pomočjo odprtosti do drugih, poslušal jih je, jih opazoval, čutil je okolje, čutil svoje lastne vzgibe. In tako mu je uspelo dati otipljivo obliko prijaznemu kaosu z zabrisanimi potezami, kar svet v resnici je. Njegova drama *Želja* je protiutež Belbelovemu *Mobilcu*. Skoraj neverjetno je, da sta dramatika, ki sta tako dolgo časa tako tesno sodelovala drug z drugim, pisala iz tako različnega odnosa do resničnosti. Za Bel-

bela je v *Mobilcu* svet omejen zgolj na javen prostor, vse, tudi najbolj intimna doživetja, je vidno, je maska, je zgolj videz. Za Beneta i Jorneta v *Želji* pa celo najbolj neosebni prostori, pravi ne-prostori v smislu pojma Marca Augeja (1992), postanejo prostori najintimnejših srečanj, ker imajo njegovi junaki sposobnost, da razgradijo katerokoli masko in vsako zgodbo spremenijo v osebno doživetje. *Želja* je drama, ki potrjuje prevratniški naboj ljubezni tako, da nam dovoli vstopiti v prostore, ki jih brez te odprtosti do drugih ne bi mogli niti zaslutiti.

Benet i Jornet je neumoren kronist intimnosti, portretira vedno in zgolj tisto "pozabljeno Barcelono", ki naj nikoli ne bi bila opažena, opisana v literaturi ali zgodovinskih kronikah. Ustvarja literarne svetove, v katerih ljudje preprosto živijo. *Želja* ničesar ne uprizarja, temveč hoče pokazati, kakšna je resničnost kot taka in popisati vse tisto, kar je mogoče otipati, čutiti, okusiti, zavohati ... Nič drugega ni treba kakor da pozorno prisluhnemo bogastvu čisto telesnih zaznav, ki ves čas spremljajo njegove dramske like: koža, ki se naježi pod srajco, ki si jo je junak oblekel brez spodnje majice kljub ledenemu mrazu, vonj in hrup v kavarni na postajališču avtoceste, zvok telefona v prazni hiši. Vse to so neizpodbitni kazalci, da prebivamo skupaj z junaki v živem okolju, v okolju, ki je podoben malim nepomembnostim našega lastnega vsakdana in nas ves čas opominja, da je življenje brez dramskega loka, zato tudi dogajanje v *Želji* ne vodi nikamor.

Beneta i Jorneta pogosto opisujejo kot pisatelja, ki je ustvaril "čudni" realizem, ker so v njegovih delih sanje in domišljija preveč prepletene z vsakdanjostjo. (Batlle 2001, 92–119) Napaka te interpretacije je v tem, da se domišljija zdi resničnosti tuj element, kot bi nagnjenje Benetovih junakov do sanjarjenja z odprtimi očmi bilo nekaj skorajda neverjetnega. Sanjarjenje je treba torej izključiti iz vsakdanjosti, kajti v realizmu zanj ni prostora. Kaj je torej realizem? Opisovanje dogodkov na način, ki ga običajno označujemo kot nevtralnega ali objektivnega? Je res, da mora biti vsako čustvo pregnano iz realističnega pripovedovanja?

Benet i Jornet piše drame, ki zanikajo možnost realizma zgrajenega na tako konvencionalen način. Namesto da bi se držal samoumevnih pravil pripovedi, se avtor trudi, da bi čim bolj razprl vse plasti naših najbolj običajnih doživetij in osmislil tudi dolge ure samote. S tem mu uspe odkriti celo paleto čustev in občutkov. Na presenetljiv način se Benetova dramatika sklada s teoretičnim razmišljanjem Gastona Bachelarda v njegovi danes že klasični razpravi o *Poetiki prostora* (1958). Bachelard nam pomaga razumeti, zakaj so poetične podobe iz Benetovih dram tako prepričljive in nas za trenutek povsem prevzamejo. Dramatik je živ primer "topofilije", ljubezni do prostora. Intimni prostori so tisti kraj, kjer ima človek svobodo, da lahko razmišlja o drugačnih svetovih, da se lahko preda svoji domišljiji in uide življenju, ki mu je bilo namenjeno. Prav dom je torej prostor, kjer domišljija dobi krila svobode. Zato so najbolj ustvarjalni trenutki naših življenj tisti, v katerih smo povsem sami. Zato pogosto čisto nezavedno iščemo priložnosti za ustvarjanje te sladke osamitve, v kateri se misel prebudi in pokaže svoj največji potencial. Dom je prostor sanjarjenja z odprtimi očmi. In tisto, kar nas najbolj veže na otroštvo, je ravno spomin na to prvotno toplino, ki je nastajala okrog nas zaradi tega, ker smo doma lahko sanjarili, ker smo kot otroci lahko živeli z razprtimi krili domišljije. Zato je spomin na dom vedno obarvan s skoraj oniričnim vzdušjem. Doma ni mogoče opisati kot popolnoma osvetljenega prostora, kjer bi bilo vse vidno, temveč mora nujno ohraniti senčne koticke in podrobnosti, ki niso jasno izrisane.

Kar hranimo v spominu kot najbolj dragocen zaklad, so torej "otoki sreče", napolnjeni z neizoblikovanim občutkom o povsem razblinjenih dogodkih, ki jih ni več mogoče priklicati na-

zaj. Toda to ugodje, ta občutek popolne svobode – v varnem zavetju doma je mogoče misliti brez vsake omejitve, brez vsake misli na ogroženost – je temeljni kamen naše subjektivnosti. “Brez tega bi bil človek razpršen”, pravi Bachelard (7). Sence, nedorečenost, sanjsko vzdušje in sanjarjenje v delih Beneta i Jorneta niso torej nekaj “čudnega” ali “tujega” vsakdanjosti, temveč zelo natančen odsev intimne. V drama *Želja* postane viden cement, ki je povezal vse, kar smo, v nedeljivo celoto in je iz nas ustvaril koherentne osebe, sposobne pogledati v oči lastni nedorečenosti in tudi sprejeti razpršenost sveta, ki nas obdaja. Vse, kar je nedoločena in neulovljivega tako v nas samih, kakor tudi vse, kar je nerazložljivega in neskladnega v okolju, postane del zgodbe, ki jo s pomočjo domišljije ustvarimo le zase. In ta intimna pripoved je lepilo, ki nam pomaga, da ne razpademo na nepovezane drobce.

Tudi to, da je dramatik svoje junake odvedel z mesta na deželo in jih zaprl v vikend, ni ravno brez pomena. Topografija tipične hiše, s kletjo in s podstrešjem, ta hierarhična, vertikalna organizacija prostora, predstavlja cel miselni sistem. Hiša je metafora duše, hiša odseva razporeditev notranjih prostorov naše zavesti. V svetlih in zračnih prostorih se skrivajo lepe misli in plemeniti nameni, temne kleti in zaprašena podstrešja pa so pravi okvir za raziskovanje nezavednih impulzov. Ni torej nič čudnega, da Benetovi junaki šele tedaj, ko začnejo živeti znotraj tradicionalnih hišnih okvirov – hiška na samem, vrt okrog nje, samota in tišina – spoznajo sami sebe, kakor se prej niso poznali. Na deželi nimajo več kam ubežati, ne morejo se skriti v množico. Napočil je čas, ko morajo sami sebi priznati, kaj si pravzaprav želijo, kdo so, kaj hočejo doseči v življenju? V mestu je to soočenje z življenjskimi resnicami težje vzbuditi. Mestni ljudje živijo v stanovanjih, ki nimajo vertikale, temveč je vse življenje organizirano zgolj na vodoravni ravni. Bivati v mestu torej nima tiste četrte dimenzije, ki se odpira proti domišljjski, prostorski svobodi.

Najbolj pretresljiva lepota, ki jo Josep Maria Benet i Jornet ponuja svojemu občinstvu, pa je prepričanje, da je svet mogoče spremeniti. Drama je pričevanje o neuničljivi odločenosti, da lahko vsak od nas postane več, kot je pričakoval. Postanemo lahko bolj odprti in dovzetnejši, lahko razumemo ljudi, ki so popolnoma drugačni od nas, ki nimajo z nami nič skupnega. “Strah je osnova vseh konfliktov v drami” (Batlle 2001, 100) je najbolj natančen opis vsebine *Želje*. In če dramo ravno v tem primerjamo z *Mobilcem* Sergia Belbela, potem lahko še toliko bolje razumemo, kako drzen je pravzaprav Benet i Jornet, kajti upa si drezati v samo bistvo postmodernega človeka, v njegov strah. Benet i Jornet je upornik, zdržati zna pogled svoje lastne skupnosti, v svoje poetično ogledalo je ujel odsev vsakdanjosti, ki ga ni preprosto sprejeti. V *Želji* ne nastane nikakršna kolektivna zgodba, s katero bi se lahko poistovetili, ki bi nam dovoljevala počutiti se kot junaki ali kot žrtve. Vsi tisti kolektivni strahovi, ki jih je postavil na oder Bebel petnajst let *kasneje* (sic!), postanejo v *Želji* nekaj smešnega, nekaj, kar je treba pokazati s prstom, kar si na trenutke zasluži celo prezir. Avtor nas izjemno resno opozarja, kako hitro verjamemo zgodbam, kako hitro se navzamemo strahu od okolice. S tem je Benet i Jornet uspel izpostaviti najbolj neprijetno značilnost današnjega časa. Nadzor se izvaja – kakor je pokazal na primer Michael Foucault praktično z vsemi svojimi spisi –, ker smo se pripravljene nalesti strahu: strah, da bomo izgubili vse, kar nam pripada, strah pred izropanjem, strah pred drugimi, strah pred vsem, kar nam je neznan.

Želja pa od svojih junakov zahteva, da dobesedno sedejo za mizo z neznanci in da spremeni vse tisto, kar se zdi preteča nevarnost, kar je sumljivo na prvi pogled. Benet i Jornet nam predlaga, naj verjamemo v možnost srečanja, v odkrivanje neznanega, v iskren pogovor. Avtomobil, ki se ob večerih ustavlja na robu ceste, vedno na istem mestu, brez vsake razlage, brez vsakega izgovora ... Kdo bi hotel vedeti, zakaj? Kdo bi se ustavil pred osamljenim avtomobilom, iz katerega je stopil osamljeni moški, ki se povsem očitno zgolj pretvarja, da je z avtomobilom nekaj narobe? Kdo bi se sedel za mizo v restavraciji na avtocestnem počivališču in se začel z neznanci pogovarjati o tako intimnih problemih, kot je smrtonosna bolezen, ki ga razžira od znotraj? Saj to je vendar nemogoče!

Toda vsi človeški odnosi so zgrajeni iz te mešanice strahov, nezaupanja, topline in čustvenosti. Benet i Jornet je v samo strukturo drame spretno vtkal avtobiografski spomin na otroštvo. Z vso natančnostjo opisuje svoj otroški strah, ko si ni upal iz postelje, ker je v sosednji sobi slišal ropot in je okamenel, ker se mu je zdelo, da neznani zvoki nujno pomenijo nevarnost, nekaj, kar ga življenjsko ogroža. Toda kljub temu je že kot otrok našel moč, da je šel preverit, kaj se pravzaprav dogaja. In pred vrati ni našel pošasti, temveč očeta in mater, ki sta mu pripravljala presenečenje za njegov rojstni dan.

V teh tako preprostih dialogih in na nelepah, povsem vsakdanjih prizoriščih, sredi krajev, ki so pozabljeni in izbrisani iz skupnega spomina, v povsem obrobni prostorih, je mogoče odkriti neko drugo pot, drugačen odnos do življenja: poslušati, razumeti, približati se drugim s potrpežljivostjo, ki dovoljuje, da se položaj izčisti sam od sebe in da drugega spoznamo v vseh njegovih razsežnostih. V takšnem življenju si lahko potem končno upamo priznati potrebo, da bi zaupali v druge. Naučimo se lahko izraziti željo in si ne prikrivamo, kako nujna je potrebo po sogovorniku. Tedaj postane jasno, da bi se vsak od nas takoj izpostavil in tvegati še tako hudo polomijo, če bi le lahko upal, da mu ne bo treba ostati sam. Vsak bi se prodal za nekaj pozornosti, za en sam objem. Treba si je torej priznati tisto najbolj intimno krhkost, potrebo po tem, da bi nas nekdo imel rad, da bi nas kdo priznal in potrdil takšne, kakršni smo. Hkrati pa se moramo tudi toliko obrzdati, da o drugih ne sodimo vnaprej, da ne verjamemo našim lastnim prepričanjem, temveč da znamo počakati, potrpežljivo in pogumno, da se nam končno razjasni, katera je tista želja, ki nas je spravila v gibanje.

Nepodkupljiva Benetova analiza nam odkriva, da se za vsemi stenami, s katerimi smo se ogradili, skriva ranljivi človek. Na drugi strani obzidja je nekdo, ki ga je strah in ki nam vzbuja nežnost, ne pa človek-pošast, ki zgolj preži na to, da bi nam storil kaj hudega. V Benetovi dramatiki ni niti sledi o prirojeni hudobiji, ki jo je treba krotiti in brzdati, zato da najbolj divji nagoni ne pridejo na dan. Ravno prvobitna človeška zloba pa potem opravičuje uporabo vseh sredstev za nadzor in zatiranje, je izgovor za vse oblike dominacije.

Življenje junakov v drami *Želja* poteka po nepredvidljivem načrtu. Tako kakor je zapisal Franz Kafka v svojem poslednjem dnevniškem zapisu, se gibljemo po prostoru, kjer se "stvari zgodijo, če hočeš ali ne", kjer je smrt neizogibna in kjer ima bolezen sposobnost, da zdrobi ljudem najlepša leta, kjer so razočaranja tako neverjetno pogosta. Toda v tej neznanski bližini, ki jo na tako neobičajen, na tako "čuden" način ustvarijo neznanci drug do drugega, najdemo sočutje, zavezanost, solidarnost in naklonjenost. Ljubezen za Benet i Jorneta ni več nekaj konvencionalnega – zakonski par s svojim udobnim vikendom sprhni kot krajec starega kruha –,

temveč je sposobnost ljubiti dana le tistim, ki se ne bojijo pokazati svoje lastne krhkosti. Biti to, kar si, tu pomeni, biti pripravljen stopiti na pot, ki je ni še nihče prehodil. V tej drami, ki je zastavljena v tako intimni razsežnosti, lahko odkrijemo, kako med ljudmi res ni nobenih zaprek in da je sporazumevanje vedno mogoče, čeprav seveda ne enostavno, toda vedno mogoče, če v spoznavanje drugačnosti vložimo dovolj poguma in potrpljenja.

“Drži, zame je gledališče igra, ampak to moram boljše pojasniti. Tudi življenje je samo igra, nesmiselna igra; ko se igra konča, te pokopljejo in spremeniš se v prah. Ničesar ne dosežemo, kar bi lahko veljalo za smiseln cilj. Dokler igraš, si rešen, ko nehaš igrati, izgineš,” je Josep Maria Benet i Jornet priznal v nekem intervjuju. Edina šahovnica, na kateri lahko igramo v upanju na zmago, je nepredvidljivo in enkratno življenje, zato moramo “igro sprejeti z vsemi njenimi posledicami”. Partija šaha ni enostavna ravno zaradi ostre zavesti, da ne bo nikoli mogoče doseči ničesar res dokončnega, da bo sčasoma vse spet zdrobljeno v prah. To trezno zavedanje o minljivosti življenju seveda odvzame upanje na neko plemenito dejanje, ki bi lahko upravičilo ves ta trud. Vse, kar nam je uspelo doseči, na neki točki postane nesmiselno, neučinkovito, vsaj na videz. In res je, večina zavoženih življenj postane nevzdržnih zaradi stalnega občutka nemoči. “V *Želji* je prizor z bodalom, ki deluje kakor čustven ventil, ki lahko sprosti nakopičene strasti.” (Benet i Jornet, 1991, 14–17) Ta bes, ki izhaja iz nemoči, je preveč enostavno razumeti kot znak poraza. Gesta, ki hoče drugemu zadati rano, a se na neki določeni točki ustavi, je nenavadna stalnica v katalonski književnosti. Motiv bodala, ki kožo zgolj opraska, je mogoče najti pri tako različnih pesnikih, kakor sta Joan Maragall ali Maria Mercè Marçal, a najlepše ga je verjetno povzel Picassov biograf Josep Palau i Fabre: “Vsi ti pesniki so zarili bodalo, nabito z besno nemočjo tisočih nikoli storjenih zločinov, v svoje lastno meso.” (1997, 277) Krhkost je breme, ki ga je težko prikrivati in vedno bi jo raje skrivali pred drugimi. A vendar je pomembno znati izraziti in sprejeti, da je človek v svojem bistvu nemočen. Če si hočemo izdreti “ost, zabodeno v meso”, kakor je nekoč bolečino obstoja metaforično opisal Kierkegaard, če sami sebi nočemo prikrivati naše lastne končnosti, potem je treba človeku poguma. Druga pot je lažja, vodi v prikrivanje, v večni strah, ki ga skrivamo pod večnimi maskami, torej v svet, v katerem ravno vzroki niso važni, kjer lahko pozabimo na zgodovino kot mater pretresljivih resnic.

Tretja pretresljiva resnica: v središču hurikana vlada zatišje

Postmoderna brezbriznost do vzrokov in posledic nas tako ponovno vrne na prizorišče Belbelovega *Mobilca*. V Belbelovi drami žarometi osvetljujejo samo tiste, ki jih je nasilje prizadelo, kot bi bilo postati žrtev nek poseben privilegij. Kot da bi dejstvo, da so se pojavili tisti, ki nam hočejo odvzeti naš srečni svet, šele zares postavilo vrednost temu, kar imamo. Napadi so nepredvidljivi kot sama usoda in *šibki* v svojem dometu – res pretresljiva je ugotovitev, da je število žrtev današnjih terorističnih napadov tako majhno, da ga je družba pripravljena sprejeti, kakor bi šlo za neizogibno naravno katastrofo⁴ – potrjujejo smisel vsega, kar nam pripada samo po sebi. S tem, da moramo ščititi to, kar nam pripada, rase vrednost vsemu, kar nas obdaja. (Žižek, 1993) Zunanja nevarnost ustvarja notranjo kohezijo.

A tisto, česar si evropska družba kot taka res ne upa priznati, je, da so bila “tam zunaj” pravila preprosto drugačna in da je bilo nemogoče vpeljati iste principe, ki so spremenili podobo Evrope in jo naredili za udoben prostor za bivanje in jo od druge svetovne vojne spremenili v “središče hurikana, kjer vedno vlada zatišje.” (Diner 1999, 28)

Teroristični napadalec, alamutski “človek-bodalo” preveč dobesedno dojema obsodbo, ki jo je kolonialni svet vrezal v živo kožo kakor v Kafkovi *Kazenski koloniji*. Nemočni so bili v kolonialno urejenem svetu izločeni do te mere, da njihovo življenje ni imelo nobene teže. A ne samo to, dejstvo, da so tako kakor v drami Sergia Belbela napadi pogosto povezani z infrastrukturalnimi, ki zagotavljajo blagostanje ali mobilnost, ni nobeno naključje. “Za ljudstva, ki so bila razpršena po svetu, za vse brezdomce je zagotavljanje enostavne in hitre mobilnosti prav posebno privlačno in simbol tega sta letalo in letališče.” (Saïd 1978, 336)

To je svet, v katerem živimo. Evropa danes potrebuje zaščitno obzidje zaradi načina, kako je zgodovinsko ravnala s svojimi kolonijami. In od tod izvira neprozornost vseh vzrokov in ta medla slika preteklosti nas obsoja na nenehen strah. Evropske dežele so se vse stisnile skupaj v enoten prostor, ki ga Walter D. Mignolo posmehljivo imenuje “čudovito domovanje Absolutnega Duha in demokracije”, kjer vladajo torej abstraktni pojmi, ki naj bi imeli univerzalno vrednost, prava “imperialistična epistemologija”, ki naj služi obnavljanju občutka, da živimo v svetu, ki je “čutno zadovoljiv in kognitivno spodbuden” (Mignolo 2006, 197–221). V tej nespособnosti analize naših lastnih temeljev, smo vsi Evropejci podobni junakom Bernhardovih dram, vsem tistim prebivalcem zelo realnih mest, lepo vzdrževanih in prijetnih kakor njegov rodni Salzburg, ki se na noben način nočejo spomniti svojega lastnega izvora. Če bi osebe v tako pretresljivem besedilu, kakor je Bernhardova avtobiografija, sami sebi priznali, da se je njihov lepi svet začel s smrtonosnim bombnim napadom, bi morali takoj nato stopiti še korak globlje v preteklost in hkrati priznati, kaj je bil vzrok tem zavezniškimi napadom, spogledati bi

⁴ Saïd opozarja na brezno, ki ločuje število žrtev, ki jih povzročajo teroristi kot posamezniki, in število žrtev konvencionalnih armad.

se morali z zaslepljenostjo celega naroda. A nacizem ni nemška samorodna rastlina, temveč globoko povezana z veliko zgodbo prekomorskih osvajanj, ki so že pred stoletji upravičila razliko med človekom in med človeškega življenja nevrednimi bitji.

Belbelova taktika, da je na oder postavil dramo, v kateri junaki kričijo in izpisujejo svoje dialoge v velikih tiskanih črkah, je neučinkovita. Nikogar ni mogoče prisiliti, naj začne razmišljati s svojo lastno glavo tako, da nanj kričimo. Nikogar ne bo pretresla nema podoba nakopičenih človeških trupel v različnih stadijih razpadanja. Dwight D. Eisenhower je priznal, da je bilo na koncu druge svetovne vojne mogoče po evropskih mestih hoditi "nekaj sto metrov po preprogi iz razpadajočih trupel." (Fusell 1975, 353) Tedaj se je vojna začela s propagando o nepremagljivi učinkovitosti tehnološkega orožja. Bombe naj bi imele sposobnost, da s kirurško natančnostjo rešijo katerikoli problem, toda dejstva so dokazala nekaj povsem drugega, nepredvidene žrtve je mogoče šteti v milijonih. Kljub temu pa tudi postmoderna doba še vedno goji slepo zaupanje v kirurško zanesljivost svojega vedno bolj izpiljenega orožja.

Izkušnje grozodejstev ni mogoče prenesti na tistega, ki jih sam ni doživel. Vsi, ki smo imeli to srečo, da se nas katastrofa ni dotaknila, se dejansko ne moremo vživeti v z nasiljem zaznamovana življenja. Toda vprašanje o izvoru, vprašanje o odgovornosti, ki je sprožila vse to nasilje, je zadeva vseh. To je vprašanje, ki se mu ne moremo izogniti.

Verjetno je edini odgovor, ki ga lahko res izrečemo pred postmodernim nasiljem isti, kakor ga je zapisal pesnik Joan Maragall leta 1911 ob dogodkih Tragičnega tedna v Barceloni: "Mi sami smo vzrok." To je edini koherentni odgovor. Danes se je treba zelo resno vprašati, v kolikšni meri je nasilje, ki na videz nima nobenega določenega vzroka, povezano s samim sistemom, v katerem živimo. Ni zunanja nevarnost tista, ki nas ogroža. Naš srečni, lepi svet ima namreč tudi tisto drugo stran, ki si jo vedno prikrivamo, a ni nevidna. In kar je resnično treba storiti, je spremeniti temelje našega lastnega sveta, to je največji izziv prihodnosti.⁵

⁵ Edward Saïd zahteva, da je treba preučevanje nasilnih pojavov v sodobnem svetu preusmeriti k racionalnemu raziskovanju stoletnih vzrokov človeškega nasilja. In v zvezi s tem zapiše, da se mu zdi neprimerno in sramotno, kako se je v javnih občilih izoblikoval cel besednjak oguljenih fraz, s katerimi se bistvenim vprašanjem o terorizmu vedno uspešno izognemo. In ravno takšen je tudi moj občutek po analizi dramskega besedila, ki je obkrožilo evropska gledališča kot uspešnica v preštevilnih prevodih in uprizoritvah. Belbelova drama se mi zdi ne samo "neprimerna", ampak naravnost "sramotna", saj je utemeljila svoj uspeh pri občinstvu na besednjaku oguljenih fraz, s katerim se lahko tako uspešno izognemo vsem bistvenim vprašanjem o vzrokih za nasilje v današnjem svetu.

Navedena dela

- Augé, Marc. *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Pariz: Le Seuil, 1992.
- Bachelard, Gaston. *Le poétique de l'espace*. Pariz: PUV, 1958.
- Batlle, Carles. "Teatre de Benet i Jornet". Gallen, Enric; Gilbert, Miquel M. (ur.). *Josep Maria Benet i Jornet i la fidelitat al teatre del text*. Vic: Eumo, 2001, 92-119.
- Belbel, Sergi. *Mòbil. Comèdia telefònica digital*. Tarragona: Arola 2006.
- Belbel, Sergi. *Mobilec: digitalna telefonska komedija*. Iz francoščine prevedla Alenka Klabus Vesel. Gledališki list Mestnega gledališča Ljubljanskega, XLIII, 3, 2007.
- Benet i Jornet, Josep Maria. *Želja*. Prevedla Simona Škrabec. *Sodobna drama v Španiji*. Maribor: Litera, 2014, 27-98.
- Benet i Jornet, Josep Maria. *Desig*. Valencia: 3i4, 1991.
- Bernhard, Thomas. *Ursache. Eine Andeutung*. München: DTV, 1975.
- Detienne, Marcel. *Le mythe Orphee au miel*. Le Goff, Jaques; Nora, Pierre (eds.). *Faire l'histoire*. Pariz: Gallimard, 1974, l. 1, 80-105.
- Diner, Dan. *Das Jahrhundert verstehen*. Munchen: Luchterhand, 1999.
- Fusell, Paul. *The Great War and Modern History*. Oxford: Oxford UP, 1975.
- Grimal, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Pariz: PUF, 1951.
- Martí-Jufresa, Felip. *Vigir i badar*. València: Afers, 2016.
- Michonneau, Stéphane. *Barcelona. Memòria i identitat. Monuments, commemoracions, mites*. Vic: Eumo, 2002.
- Mignolo, Walter D. *El giro gnosológico descolonial*. Césaire, Aimé. *Discurso sobre colonialismo*. Madrid: Alkal, 2006, 197-221.
- Palau i Fabre, Josep. *Quaderns de l'Alquimista*. Barcelona: Proa, 1997, 276-292.
- Saïd, Edward W. *Orientalism*. New York: Pantheon, 1978.
- Žižek, Slavoj. "Enjoy your nation as your self". *Tarring with the Negative*. Durham: Duke UP, 1993.

Povzetek

Drama Sergia Belbela *Mobilec* (2006) je pisana kot odgovor na *Željo* (1991) Josepa Marie Beneta in Jorneta, katere krstno izvedbo je Belbel režiral. *Želja* je odločilno prispevala k izgradnji postfrankistične kolektivne zavesti. Katalonska sodobna identiteta je zrasla iz soočenja s svetom, podvrženim nenehnim spremembam. Benetu i Jornetu je uspelo ustvariti junake, ki z zvestobo svojim čustvom in odprtostjo pravzaprav preobrazijo svet. Benet i Jornet je v *Želji* predvsem razgradil strah pred neznanim in drugačnim. Drama Sergia Belbela *Mobilec* (2006) tvega skok v prazno z ubeseditvijo strahu prebivalcev razvitih družb pred vdorom nasilja z obrobja. Tisti, ki nas ogroža, je brezoblični in brezimni sovražnik, a atentat na letališču vseeno sproži soočenje z vsakdanjimi problemi. Igra se spremeni v dokaz o notranji neurejenosti srečnega sveta, kar naj dokazuje, da je ravno razpad tradicionalne družine odgovoren za izgubo vseh drugih vrednot. Glede na to pridemo do neprijetnega zaključka, da na videz najbolj drzna literarna besedila pogosto temeljijo na zanikanju pridobitev moderne družbe in namesto odprtosti zagovarjajo zapiranje v znane okvire in strah pred drugačnostjo.

Summary

The play *Mobile* (2006) by Sergi Belbel is written as a response to *Desire* (1991) by Josep Maria Benet i Jornet, whose premiere was directed by Belbel himself. *Desire* made a major contribution to the construction of the post-Franco collective consciousness. Contemporary Catalan identity arose from the encounter with a world subjected to constant change. Benet i Jornet managed to create heroes who in fact transform the world through their faithfulness to their emotions and openness. In *Desire* Benet i Jornet above all dismantles the fear of the unknown and the different. Sergi Belbel's play *Mobile* (2006) risks a leap into the unknown by putting into words the fear people living in developed societies feel towards the intrusion of violence from the periphery. What threatens us is a formless and nameless enemy, but an assassination at an airport nevertheless triggers the facing of everyday problems. The play changes into a demonstration of the internal disorder of a happy world, which is intended to show that it is precisely the decline of the traditional family that is responsible for the loss of all other values. In this regard we come to the unpleasant conclusion that what appear to be the boldest literary texts are often based on a denial of the gains of modern society, and instead of openness advocate a retreat into familiar frames and fear of the different.

Ključne besede

sodobna katalonska dramatika, postmodernizem, politika spomina, namišljene skupnosti

Key words

modern Catalan drama, postmodernism, politics of memory, imagined communities

Refleksija družbenih razmer v književnosti

Kritika smrtne kazni v romanu *Krvnikova pesem*
Normana Mailerja in primerjava kaznovanja
s smrtno kaznijo v ZDA in Sloveniji

*Jasna Potočnik Topler in
Mojca Strašek Dodig*

Književnost med drugim od nekdanj odseva družbo in razmere v njej, pisatelji pa so pogosto poleg besednih umetnikov tudi v vlogi družbenih kritikov. Med slednje zagotovo sodi ameriški avtor Norman Mailer, čigar roman *Krvnikova pesem* v središče postavlja vprašanje smrtne kazni in vrednosti življenja. Ta članek obravnava politiko kaznovanja s smrtjo v ZDA in Sloveniji.

Uvod

Ideja, da književnost odseva družbene razmere, da je “zrcalo življenja” (po Albrechtu tudi “expression of society”), je stara vsaj toliko kot Platonov koncept posnemanja (Albrecht 1954, 425–426). Tako je skozi zgodovino za književnost veljalo, da odseva tako rekoč vse vidike življenja od gospodarstva, podnebja, družbenih razredov, političnih razmer, verovanja, do družinskih vrednot. Ameriški profesor Bernard De Voto, ki se je v prvi polovici 20. stoletja ukvarjal s teorijo književnosti, je književnost opredelil kot “popis družbene izkušnje, utelešenje družbenih mitov in ciljev in kot ureditev družbenih meril in sankcij” (De Voto v Albrecht 1954, 426).

To pojmovanje književnosti služi tudi kot izhodišče za nadaljnjo analizo romana *Krvnikova pesem* ameriškega avtorja Normana Mailerja (1923–2007), ki se je v zgodovino svetovne književnosti vpisal med drugim tudi kot družbeni kritik in od čigar smrti letos mineva okroglih deset let. Razlog, da smo izbrali ta roman, je tudi ta, da so v zadnjem letu pogledi javnosti še posebej pozorno usmerjeni v Združene države Amerike, kjer je 20. januarja 2017 prisegel 45. predsednik v zgodovini Združenih držav Donald Trump. Prvi mož Združenih držav Amerike je v medijih in na družbenih omrežjih deležen od svojih nasprotnikov številnih kritik in od privržencev pohval, kot je to običajno za najpomembnejšo funkcijo v državi. Kritike predsedniških odločitev, sistema, vrednot in družbe tako imenovane največje demokracije na svetu pa ne pristanejo zgolj v medijih, temveč so pogoste tudi v književnosti, včasih izražene zelo jasno, velikokrat prikrito. Mailer je znan po tem, da je bil v svojih delih kritičen opisovalec družbenih procesov v Združenih državah Amerike in da se je, kot ugotavlja Dickstein (2007, 119), na aktualne družbene razmere odzival močneje kot drugi avtorji njegove generacije. Njegova kritika se je, kot je poudarjal sam (2003), porajala iz domoljubja, usmerjal pa jo je na različna področja in tako opozarjal na aktualne težave Združenih držav (Potočnik Topler 2016).

V nadaljevanju se bomo osredotočili na roman *The Executioner's Song*, ki je v izvirniku izšel leta 1979, slovensko besedilo, ki ga je prevedla Ana Padovan pod naslovom *Krvnikova pesem*, pa, kljub temu da gre za obsežen roman, že tri leta pozneje, torej leta 1982. Roman predstavlja različne vidike ameriške kulture in družbe, v tem članku pa se bomo osredotočili na problem smrtne kazni, ki je eden osrednjih v romanu, in primerjali ureditev najstrožje kazni v Združenih državah Amerike in v Republiki Sloveniji.

O romanu

Protagonist obsežnega resničnostnega romana *Krvnikova pesem*, v katerem nastopa več kot sto oseb, je Gary Mark Gilmore, petintridesetletnik, pogojno izpuščen iz zapora, ki skuša na prostosti zaživeti normalno, vendar ne zmore. Njegova preteklost je temačna. Prihaja iz neurejene družine in se je ob pomanjkanju starševske ljubezni razvil v čustvenega invalida. Šolo je pustil pri štirinajstih, leto pozneje je že vodil tolpo avtomobilskih tatov. Večkrat je bil v poboljševalnem domu ali zaporu za mladoletnike. Za rešetkami je veliko bral in se izobraževal ter pisal pesmi. Prav tako so psihološki testi pokazali, da ima nadpovprečen inteligenčni količnik. Kljub vsemu je bil v kratkih obdobjih na prostosti zelo jezen in nestrpen mladenič, ki je hotel vse, in sicer takoj. Potem ko so ga 9. aprila 1976 izpustili iz zapora v Marionu, se je zaposlil, začel ljubezensko razmerje z Nicole Baker in navezoval stike z ljudmi. Ko pa se je nekega dne sprl z dekletom, je bomba nasilja v njem eksplodirala in začel je moriti. Najprej se je znesel nad uslužbencem bencinskega servisa Maxom Jensenom, naslednji dan pa nad upravnikom motela Benom Bushnellom. Takrat so ga tudi aretirali. Sojenje nekaj mesecev pozneje je trajalo samo dva dni, obsodili pa so ga na smrt. Gilmore je povedal, da ne ve, zakaj je ubijal, da pa bi gotovo še moril, če ga ne bi tako hitro aretirali. V zaporu si je želel čim hitrejšo smrti in je bil proti odložitvi dosojene smrtno kazni. To je oblasti in javnost presenetilo, saj v tistem času v Združenih državah Amerike niso bili najbolj naklonjeni usmrtitvam. V ameriški državi Utah, kjer so Garyju sodili, namreč že več kot desetletje pred tem niso usmrtili nobenega obsojenca. Gary je kljub vsemu vztrajal pri svoji zahtevi in se skliceval na še vedno veljavno zakonodajo, namreč, če so ga obsodili in če ne prosi za odlog kazni, ga morajo usmrtiti. Dvakrat je poskusil narediti samomor, obakrat neuspešno. Končno so morale oblasti popustiti. V ameriški zvezni državi Utah so ga usmrtili s streljanjem 17. januarja 1977. Njegove zadnje besede so bile "Let's do it" (Mailer 1979, 984) in kot izpostavlja Mayer (2007, 738), niso prosile za odrešitev ali odpustanje. Tako se je končalo življenje Garyja Gilmora, ki je kar osemnajst od svojih šestintridesetih let preživel za rešetkami. Zanimiv je podatek, da je Mailer za izjemno podroben opis zadnjih 48 ur Gilmorevega življenja porabil kar 157 strani (Mayer 2007, 737).

V epilogu romana je Mailer nedvoumno zapisal, da *Krvnikova pesem* temelji na intervjujih, relevantnih dokumentih, zapisih s sodnih razprav in drugem izvirnem gradivu. Neposredno je bilo intervjuvanih več kot sto ljudi, z mnogimi pa so bili opravljeni telefonski pogovori. V epilogu se zahvaljuje številnim posameznikom, ki so k delu prispevali svoj del zgodbe in svoj čas. Ob tem še posebej izpostavlja Gilmorevo ljubico Nicole Baker in pravi, da brez njenega sodelovanja ne bi bilo mogoče napisati pregleda zgodbe, ki je po Mailerjevih besedah *true life story* (1053), v obliki romana. Intimnost svoje izkušnje je bila pripravljena deliti najprej z novinarjem Lawrenceom Schillerjem in nato še s pisateljem, kar je za roman zelo dragoceno. Prepis zbranega gradiva, na katerem temelji roman, bi obsegal približno petnajst tisoč strani (Mailer 1979, 1051). Zato ne preseneča, da je tako imenovani resničnostni roman (na spletu se pojavlja tudi oznaka "creative non-fiction"), v katerega je povezal zgodbe več sto oseb, pisal leto in pol. Delo je obsežno in polno podatkov, ki dajejo vtis, da gre za dokumentarni portret Gilmorevega življenja. Bralec dobi natančen in pretresljiv vpogled v morilčevo življenje, tudi v njegovo intimo.

Žanrsko je roman hibrid med kriminalko oziroma dokumentarnim in biografskim romanom. Razdeljen je na dve knjigi: *Eastern Voices in Western Voices*, ki sta sestavljeni vsaka iz po sedmih delov. Prva knjiga ima dvaintrideset poglavij, druga pa štiriinštirideset. Prvi del romana opisuje Gilmorovo otroštvo in njegove večkratne izkušnje s popravnimi domovi ter pozneje z zapori. Podrobno je opisan Gilmorov pogojni izpust iz zapora pred umoroma in družabne vezi, ki jih je stkal v tem času. Druga knjiga obširno predstavlja Gilmorovo sojenje, njegovo nasprotovanje prizivom proti smrtni kazni, odvetnikovo prizadevanje, da bi Gilmora kljub nasprotovanju rešil pred smrtno kaznijo, in posle glede avtorskih pravic. Leta 1980 je Mailer za roman prejel Pulitzerjevo nagrado, drugo v svoji pisateljski karieri. Leta 1982 pa je bila po romanu posneta nadaljevanka, ki jo je režiral Lawrence Schiller. Garyja Gilmora je igral Tommy Lee Jones in za vlogo prejel nagrado Emmy.

Na vprašanje, zakaj prav roman o Gilmoru, je Mailer v *The Spooky Art* (2003, 152–153) pojasnil, “da je želel prikazati kompleksnost človeka”. Vsekakor je *Krvnikova pesem* pomenila nov mejnik v Mailerjevi karieri. Bufithis (2007, 78) ne skopari s pohvalami in roman primerja s klasiko Fjodorja Mihajloviča Dostojevskega *Zločin in kazen*. Mailer se v romanu nedvomno ukvarja z zločinom in s kaznijo, sicer v drugem času in prostoru kot Dostojevski, vendar se je mogoče strinjati, da so s *Krvnikovo pesmijo* Združene države Amerike dobila svoj *Zločin in kazen*.

Ob izidu romana, ki je imel oksimoronični podnaslov “true life novel”, so se sprožile polemike o tem, ali je knjiga fikcijsko delo, temelječe na domišljiji, ali nefikcijsko delo, temelječe na dejstvih. Pri literarnih kritikih so se kresala mnenja o tem, ali lahko neko delo združuje hkrati elemente iz dveh različnih diskurzov: romana in novinarstva, tako rekoč vsi bralci romana pa so se ukvarjali z vprašanjem, kaj je v romanu resnično in kaj izmišljeno (Fishkin 1988, 208). Mailerjev roman, ki je postal uspešnica, je bil nenazadnje pomemben tudi zato, ker je podkrepil obstoj in razvoj novega žurnalizma (Potočnik Topler 2016, 45–46).

V *Krvnikovi pesmi* Mailer poleg zgodbe o Gilmorovem okrutnem zločinu pripoveduje več zgodb, med drugim tudi zgodbo o razdeljeni Ameriki. Tako, kot je knjigo razdelil na “Eastern” in “Western Voices”, je prikazal tudi ameriško razredno razslojenost in prepad med razredi v Združenih državah Amerike, na kar opozarja tudi kritik Wenke (1987, 20–21) in čemur smo v Združenih državah Amerike priča tudi danes. Za današnjega bralca je *Krvnikova pesem* bolj kot resnična življenjska zgodba na smrt obsojenega morilca Garyja Gilmora zanimiva zato, ker odpira večna filozofska vprašanja o človeku, ljubezni, smislu, smrti, posmrtnem življenju, dobrem in zlu, nasilju, odnosih med ljudmi, denarju, politiki, kaznovanju, smrtni kazni, etiki ... Koliko je vredno človekovo življenje? Je Gary Gilmore, čeprav je morilec, tudi dober in sočuten človek? Zakaj je literarni junak postal morilec Gary Gilmore in ne njegovi žrtvi? ... Takšna in podobna vprašanja se zastavljajo ob branju romana. Nekaj odgovorov skušajo dati liki romana, ki bralca vseskozi prepričujejo, da se v vsakem človeku prepletata dobro in zlo, na nekaj vprašanj si mora odgovoriti vsak sam, določena vprašanja, kot na primer tisto o vrednosti človekovega življenja in življenja nasploh, pa bi si morali ljudje postavljati vedno znova, ne glede na starost, spol, družbeni položaj ali kraj bivanja. V središču romana je vsekakor vprašanje smrtno kazni. Gary Gilmore je bil namreč potem, ko je vrhovno sodišče leta 1976 v zvezni državi Utah po približno desetletnem premoru vnovič uveljavilo smrtno kazen, prvi obsojeni

na smrt. Med procesom o Gilmoru so se v Združenih državah Amerike razplamtele tudi debate o razlogih za smrtno kazen in proti njej. Leta 1979, ob izidu knjige *Krvnikova pesem*, pa je v razprave o tem posegel tudi Mailer z jasno izraženim stališčem, ki veje iz romana, namreč, da je vsako življenje dragoceno in da je proti smrtni kazni, s čimer se je ponovno izrazila njegova nazorska usmeritev, tako imenovani levi konzervativem. Po drugi strani pa se na spletnih forumih pojavljajo mnjenja, da je Mailer z natančnim opisom Gilmorovega hladnokrvnega morjenja poskrbel za najboljši možni zagovor institucije smrtno kazni.

Usmrtitev Garyja Gilmora, ki se je zgodila 17. januarja 1977, je Mailer opisal pretresljivo. Tisti, ki so usmrtitvi prisostvovali, so bili pretreseni. Poročevalec Bob Moody je nekaterim svojim kolegom dejal: "I think it's a very brutal, cruel kind of a thing, that I would only hope that we could take a good and better look at ourselves, our society and our systems. Thank you." (Mailer 1979, 989) Tudi mediji so bili polni zapisov in vesti o usmrtitvi Garyja Gilmora, ki jih je Mailer s pridom vključil v roman, saj prikazujejo, kaj se zgodi, ko so zasebne tragedije izpostavljene javnosti:

Smrtna kazen v ZDA in v Sloveniji – primerjava

Če bi Garyju Gilmorju v osemdesetih letih prejšnjega stoletja za njegove zločine sodilo slovensko sodišče, bi bil danes po vsej verjetnosti še živ. Zadnja smrtna kazen je bila v Sloveniji izvršena 30. oktobra 1959. V gramozni jami blizu Hoč je bil ustreljen Franc Rihtarič, ki naj bi storil okoli sedemdeset kaznivih dejanj, predvsem premoženjske narave (ropov). Poleg tega so mu očitali tudi protidržavno delovanje, označili so ga za gorečega antikomunista, delomrzneža in fakina, najhujši zločin pa je bil uboj miličnika.¹ Franc Rihtarič je bil tako zadnji obsojenec, nad katerim je bila na slovenskem izvršena smrtna kazen.

Prepoved smrtne kazni je v Republiki Sloveniji (RS) danes izražena na ustavnem nivoju. 7. člen Ustave RS² določa, da je človekovo življenje nedotakljivo ter da v Sloveniji ni smrtne kazni. Gre za temeljne človekove pravice in svoboščine. Ker smrtna kazen posega v najpomembnejšo človekovo dobrino, v njegovo življenje, je prepovedana. Vendar pa v preteklosti ni bilo vselej tako.

Po drugi svetovni vojni (po letu 1945) je v Sloveniji nastopilo obdobje najostrejšje politično kazenske represije. Zaradi političnih kaznivih dejanj so slovenska sodišča med letoma 1945 in 1951 z usmrtitvijo kaznovala 203 osebe. Po letu 1951 v Sloveniji smrtnih kazni zaradi

¹ https://sl.wikipedia.org/wiki/Franc_Rihtari%C4%8D (11. 7. 2017)

² Ustava RS, Uradni list RS, št. 33/91 in spremembe

političnih deliktov ni bilo več, izrečenih pa je bilo 12 obsodb na smrt za druga kazniva dejanja.³ Jugoslovanska in slovenska kazenska zakonodaja sta smrtno kazen poznali kot izjemno kazen. Ustava Socialistične Republike Slovenije iz leta 1974 (Ustava SRS) je smrtno kazen dopuščala le za najhujše oblike hudih kaznivih dejanj (215. člen Ustave SRS). Prva uradna prepoved izrekanja smrtno kazni v Sloveniji je bila določena z amandmajem k Ustavi SRS, ki je bil sprejet septembra 1989. Dokončno je smrtna kazen izginila iz slovenske zakonodaje z novo Ustavo RS iz leta 1991, njeno odpravo pa je potrdil Kazenski zakonik iz leta 1994.⁴ Zadnji, ki je bil v Sloveniji obsojen na smrtno kazen, je bil razvpiti morilec Metod Trobec⁵ (leta 1980), vendar je nato Vrhovno sodišče RS slednjo spremenilo v dvajset let zapor.

Kljub prepovedi smrtno kazni v slovenskem pravem sistemu pa nam slednja vseeno ni tako daleč, kot se morda zdi na prvi pogled. Glede na spremembe pravne ureditve te prostotne kazni v zadnjih desetih letih bi lahko ugotovili, da ta predstavlja korak bližje (oz. korak nazaj) k smrtni kazni. Zato se je v akademski kazenskopravni stroki tudi že pojavilo vprašanje, ali nam v prihodnosti grozi vnovična uvedba smrtno kazni.⁶

Do leta 1999 je Kazenski zakonik (KZ) iz leta 1994 določal petnajst let zaporne kazni kot najvišjo zaporno kazen, omogočal predpis alternativne kazni dvajsetih let zapor za najhujša naklepna kazniva dejanja (drugi odstavek 37. člena KZ) in izrek te kazni za primer, če je sodišče za najmanj dve dejanji v steku določilo kazni nad deset let zapor (tretji odstavek 47. člena KZ). Sprememba kazenske zakonodaje leta 2008,⁷ sprejeta v razcvetu demokracije, pa je najvišjo zaporno kazen zvišala na trideset let (prvi odstavek 46. člen KZ-1) ter za določena (najhujša) kazniva dejanja uzakonila dosmrtni zapor (drugi odstavek 46. člena KZ-1). Takšna ureditev velja še danes.

Igor Torkar⁸ je izvršitev kazni dosmrtnega zapor opisal kot „umiranje na obroke“, izvršitev smrtno kazni pa kot bolj ali manj trenuten odvzem življenja. Skupen element je torej smrt. Izvršitev kazni dosmrtnega zapor posamezniku namreč ne omogoča poboljšanja in predvsem socialne rehabilitacije, saj skoraj ni verjetno, da se bo v dogledni prihodnosti lahko vrnil med svobodne ljudi. Navedeno pa skladno s tretjim odstavkom 10. člena Mednarodnega pakta o državljanskih in političnih pravicah (MPDPP) predstavlja glavni cilj kaznovalnega režima. Kako v takšnem primeru slediti temu cilju MPDPP, skrbi tudi akademsko kazenskopravno stroko, kar posledično tudi opravičuje njeno bojazen, da je uvedba dosmrtnega zapor korak bližnje k smrtni kazni.

Slovenija je ozemeljsko enotna in nedeljiva država (4. člen Ustave RS). Zato je v primerjavi z Združenimi državami Amerike (ZDA) na njenem ozemlju vsekakor lažje slediti morebi-

3 Studen, Andrej: *Rabljev zamah, K zgodovini kaznovanja na Slovenskem od 16. do začetka 21. stoletja*, Slovenska matica, Ljubljana, 2003

4 Kazenski zakonik (Uradni list RS, št. 63/1994)

5 https://sl.wikipedia.org/wiki/Metod_Trobec (11. 7. 2017)

6 Bavcon Ljubo: *Ali bi Slovenija zmogla brez kazni dosmrtnega zapor?*, Pravna praksa, 2007, št. 39-40, str. 23-25

7 Kazenski zakonik (KZ-1, Uradni list št. 55/2008)

8 https://sl.wikipedia.org/wiki/Igor_Torkar (11. 7. 2017)

tnim predlogom sprememb in tudi samim spremembam v njenem pravnem sistemu, jih kritično ovrednotiti ter izpostaviti njihove prednosti in slabosti in morebitna nasprotja tudi lažje poenotiti. Politični sistem ZDA je federativni sistem in obsega več kot 82 tisoč vlad, državnih in lokalnih. Slovenija je manjša od večine njenih zveznih držav, kjer ima vsaka država svojo pravno ureditev oz. svoj kaznovalni sistem, pri čemer ti med seboj še zdaleč niso enotni. Med posameznimi zveznimi državami obstajajo različni sodni postopki in kazni za isti zločin, takšne razlike se pojavljajo celo znotraj iste države. Edina skupna točka vsem državam je Ustava ZDA iz leta 1787, ki pa smrtne kazni ne prepoveduje. Prepoveduje sicer okrutno in neobičajno kaznovanje, Vrhovno sodišče ZDA pa je tisto, ki odloča o tem, kakšno kaznovanje spada v to opredelitev. Slednje se pri svojih odločitvah sklicuje tudi na stopnjo družbenega soglasja v družbi, ki ima v ZDA veliko težo, pri čemer smrtna kazen ostaja za večino Američanov še vedno sprejemljiva.⁹ Organizacija Gallup (s sedežem v Washingtonu) je v svojih raziskavah ugotovila, da se danes večina ljudi zavzema za izvajanje smrtne kazni predvsem zato, ker menijo, da lahko edino takšen način zagotovi, da je pravici zadoščeno, da je to edino pravo nadomestilo za storjene zločine. Smrtno kazen so podpirali tudi skoraj vsi ameriški republikanski predsedniki, proti ni bil niti demokratski predsednik Bill Clinton. Smrtno kazen za določena kazniva dejanja (npr. spolno nasilje nad otroki) podpira tudi novoizvoljeni predsednik Donald Trump.¹⁰

Smrtna kazen je pomemben del zgodovine ZDA. Na njeno področje so jo prinesli kolonizatorji iz Evrope. Lov na čarovnice na koncu 17. stoletja je bila znana oblika smrtne kazni. S smrtjo so bila kaznovana tudi kriminalna dejanja, kot so homoseksualno vedenje, prešuštvo, tudi posilstvo, slednje do začetka 20. stoletja.¹¹ Leta 1776 se je britanska vladavina končala z ameriško revolucijo in z Deklaracijo o neodvisnosti so bile ustanovljene današnje ZDA. Vendar je podpora smrtne kazni ostala, sprejeta je bila kot običajen in potreben način kaznovanja. Smrt je bila izpostavljena javnosti, ljudje so dogodke usmrtitve obiskovali v velikem številu, o njih se je pisalo tudi v medijih (Friedman, 1993).

Prva gibanja proti smrtne kazni izvirajo že iz druge polovice 18. stoletja. Kot posledica teh gibanj so v nekaterih državah ZDA smrtno kazen izvrševali le za hujša kriminalna dejanja, pri čemer se je stremelo tudi k njeni bolj humani izvršitvi. Prave začetke razvoja reform pa so gibanja doživela šele v začetku 20. stoletja, dotaknili pa so se tudi najvišjega organa sodne oblasti v ZDA, Vrhovnega sodišča. Tako se je leta 1963 v odklonilnem mnenju sodnika Arthurja Goldberga prvič v zgodovini Vrhovnega sodišča postavilo vprašanje o (ne)ustavnosti smrtne kazni (primer *Rudolf vs. Alabama*¹²). Leto 1968 je v zgodovino zapisano kot prvo leto v zgodovini ZDA brez izvršene usmrtitve. K ukinitvi smrtne kazni je prispevalo tudi (sicer tesno) sta-

9 <http://www.gallup.com/poll/1606/death-penalty.aspx> (11. 7. 2017)

10 Baxter, Dmitry: *Trump: Pedophiles Deserve The Death Penalty*, 2016; <http://yournewswire.com/trump-pedophiles-deserve-death-penalty/> (11. 7. 2017)

11 Friedman, Lawrence Meir: *Crime and Punishment in American History*, New York: Basic Books, A Division of Harper Collins Publisher, 1993, str. 343-346, povzeto po: Jovanović, Jasna: *Smrtna kazen in demokracija: protislovni primer ZDA*, magistrsko delo, Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede, 2008, str. 17

12 <http://law.justia.com/cases/alabama/supreme-court/1963/152-so-2d-662-1.html> (11. 7. 2017)

lišče porotnikov v primeru *Furman vs. Georgia*,¹³ da je izvrševanje usmrtitev kruta in neobičajna kazen. Posledično je bila smrtna kazen odpravljena za vse zadeve v pristojnosti sodišča, vse obsodbe na smrt pa so bile samodejno spremenjene v skladu z zakonodajo posamezne zvezne države.

Le po štirih letih, v sredini sedemdesetih let, je smrtna kazen na Vrhovnem sodišču ZDA znova zaživela z odločitvijo v primeru *Gregg vs. Georgia*.¹⁴ Sprejeto je bilo stališče, da smrtna kazen ni neustavna ter je v primeru nekaterih zločinov sprejemljiva, če se izreka in izvršuje racionalno in predvidljivo. Zato so bile smernice, ki so jih sprejele zvezne države v vmesnem času v boju proti nebrzdani samovolji porotnikov glede izrekanja smrtne kazni, dobrodošle, saj so ustvarile zadostno podlago za nadaljnjo, bolj pravično uveljavljanje in izvrševanje smrtne kazni. Ponovno je bilo sprejeto stališče, da usmrtitev sama po sebi ne predstavlja krute in neobičajne kazni.¹⁵

V svetu deluje mnogo organizacij in združenj, ki se v okviru boja za človekove pravice trudijo tudi za odpravo smrtne kazni po vsem svetu. Ena od pomembnejših tovrstnih mednarodnih organizacij je tudi Organizacija združenih narodov (OZN), ustanovljena leta 1945. Človekove pravice, kot jih poznamo danes, med drugim tudi prepoved smrtne kazni, izvirajo iz Splošne deklaracije človekovih pravic (1948), ki jih je 10. decembra 1948 sprejela Generalna skupščina Združenih narodov "kot skupen ideal vseh ljudstev in narodov". Nastala je kot reakcija na drugo svetovno vojno, da bi preprečila vnovična grozodejstva. Pri sprejemanju te deklaracije je imela pomembno vlogo tudi ameriška vlada,¹⁶ kljub temu pa kasneje ni podpisala Resolucije 44/128 (drugi opcijski protokol k Splošni deklaraciji človekovih pravic), ki jo je OZN sprejela leta 1989 in ki prepoveduje smrtno kazen v mirnem času.

Podoben odnos do mednarodnih pogodb, katerih cilj je odprava smrtne kazni, so imele ZDA tudi v primeru Evropske konvencije o človekovih pravicah, ki jo je leta 1950 za zaščito pravic in svobode sprejel Svet Evrope. Protokol št. 6 k tej Konvenciji, z začetkom veljave leta 1985, prepoveduje smrtno kazen, razen v vojnem stanju, Protokol št. 13, z začetkom veljave leta 2003, pa predvideva odpravo smrtne kazni v vseh okoliščinah. ZDA navedenih Protokolov niso podpisale. Leta 1992 so sicer ratificirale Mednarodni pakt o državljanskih in političnih pravicah (MPDPP), vendar je bila ratifikacija glede odprave smrtne kazni pridržana. ZDA vse do danes niso ratificirale Drugega fakultativnega protokola k MPDPP, ki meri na odpravo smrtne kazni, prav tako ne Ameriške konvencije o človekovih pravicah (skupaj s protokolom h konvenciji glede smrtne kazni).

Tako so ZDA kot svetovna velesila in zagovornica visoke stopnje demokracije podpisniki le redkih sporazumov, ki se nanašajo na človekove pravice ter tudi na odpravo smrtne kazni.

13 <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/408/238/case.html> (11. 7. 2017)

14 <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/428/153/case.html> (11. 7. 2017)

15 Rožman, Gregor: *Usmrtitev smrtne kazni- nacionalni konsenz v. neposredni politični pritisk*, Revus, Revija za ustavno teorijo in filozofijo prava, 2005, dostopno preko: <https://revus.revues.org/1744> (11. 7. 2017)

16 Cohen, Dani, Michael MacColgan, Daniel Jacoby, Hafez Abu Seada in Pansy Tiakula, 2002, *The Death Penalty in the United States*, FIDH, Report, Investigate Mission, USA, št. 316/2, maj 2002; <http://www.fidh.org/IMG/pdf/us316a.pdf> (11. 7. 2017)

Kljub glasnemu zagovarjanju človekovih pravic in poštenega sojenja so pri podpisovanju tovrstnih sporazumov previdne. Če jih že podpišejo, dodajo pridržke. Opravičujejo se državam, katerih državljanom so bile v ZDA kratene človekove pravice, same pa na sodišču zagovarjajo njihovo čim hitrejšo usmrtitev. Priznavajo avtoriteto mednarodnega sodišča za človekove pravice, a na domačih sodiščih njihovih odločitev ne upoštevajo.¹⁷ Zato so ZDA tarča kritik, da delujejo dvolično.

O razlogih za in proti smrtni kazni je bilo doslej napisanih že mnogo besed, tako v stroki, ki se s problematiko smrtne kazni ukvarja na akademskem nivoju, kot v drugih pravnih institucijah, psihiatričnih organizacijah, cerkvi, drugih verskih skupnostih ter različnih gibanjih za ali proti smrtni kazni. Odgovor na vprašanje, ali ima smrtna kazen res vpliv na kvantitativno ali kvalitativno gibanje kriminalitete, je vse prej kot preprost. Sega na področje individualne in socialne psihologije, na področje strahu, maščevalnosti, povračilnih in podobnih individualnih težko obvladljivih, a za politične manipulacije zelo uporabnih človekovih čustvenih, zunajzavestnih odzivov na kriminalne pojave (Bavcon, 2007). Dejavniki, ki posredno ali neposredno vplivajo na odločitev o izvajanju smrtne kazni oz. njene ukinitve, so: stopnja verodostojnosti demokra(tiza)cije, centralizacija oz. decentralizacija političnih institucij, politična stabilnost in ureditev, politične stranke, osebje v sodnem procesu (zakonodajalci, sodniki, tožilci, porota, prizivna sodišča, osebje v policiji), gospodarski razvoj in socialna stabilnost, delo v humanitarnih in drugih organizacijah, podpisani mednarodni sporazumi, mediji in javno mnenje, zgodovinsko ozadje in tradicija, verska opredeljenost državljanov in drugo.¹⁸

Smrtna kazen tako ostaja zapisana v večini držav ZDA kljub dejstvu, da trdnih argumentov za ohranitev smrtne kazni praktično ni. Amnesty International (AI) kot aktivna nasprotnica zaporne kazni že ves čas opozarja, da so argumenti, ki jih izpostavljajo zagovorniki smrtne kazni, zgolj miti, ki doslej še niso bili dokazani. Trditev, da ima smrtna kazen preventivni oz. preprečevalni učinek, da vpliva na gibanje kriminalitete na splošno ali na zmanjšanje števila hujših in hudih kaznivih dejanj, nima nobene empirično dokazane veljave (Bavcon, 2007). Po podatkih AI v Kanadi skoraj tri desetletja po odpravi smrtne kazni ostaja stopnja umorov za več kot tretjino nižja, kot je bila leta 1976. Tudi ni verjetno, da možnost usmrtitve odvrača ljudi, ki so pripravljeni ubijati in raniti v imenu politične ali druge ideologije, kar pomeni, da grožnja s smrtjo ni učinkovita strategija pri preprečevanju terorističnih napadov. Kot primer lahko na tem mestu izpostavimo Garyja Gilmora, ki si je želel čimprejšnje usmrtitve in ga morebitna grožnja s smrtjo v njegovem kriminalnem ravnanju ne bi ustavila. Tudi ne drži, da je smrtna kazen sprejemljiva, če jo podpira večina javnosti. Javno mnenje je relativno in se spreminja predvsem glede na politično vodstvo. Pri tem se je treba tudi vprašati, kakšno zadoščene bi imele žrtve kaznivih dejanj, če bi sodišča smrtne kazni izrekala samo zato, da bi ugodila

¹⁷ Dieter, Richard C., *International Perspectives on the Death Penalty: A Costly Isolation for the U.S.*, 1999, dostopno prek: <http://www.deathpenaltyinfo.org/international-perspectives-death-penalty-costly-isolation-us> (11. 7. 2017), povzeto po: Jovanovič, Jasna: *Smrtna kazen in demokracija: protislovni primer ZDA*, magistrsko delo, Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede, 2008, str. 90-91

¹⁸ Jovanovič, Jasna: *Smrtna kazen in demokracija: protislovni primer ZDA*, magistrsko delo, Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede, 2008, str. 69

volji javnosti, ki se jo hujska k maščevalnosti in jo različni mediji vse prevečkrat dezinformirajo (Bavcon, 2007). Podpora javnosti tudi ne more upravičiti izvršitve smrtne kazni, za katero se kasneje izkaže, da je bila izvršena zoper nedolžno osebo. V ZDA so od leta 1973 zabeležili 144 primerov, ko je bila zaradi nedolžnosti obsojenega smrtna kazen odpravljena. To kaže, da v kazensko-pravosodnih sistemih prihaja do napak ne glede na to, koliko je pravnih jamstev. V končni fazi so sodniki tudi samo ljudje in vsaka sodba ima svojo subjektivno noto. Dokler ostaja človeška pravičnost podvržena napakam, bo vedno tveganje, da bodo usmrčeni nedolžni.¹⁹ Dvom se pojavi tudi, ali je bilo sojenje, ki se je končalo z izrekom smrtne kazni, pošteno, skladno z načeli posameznega kazenskega sistema države. Treba se je tudi vprašati, ali je pravično nekemu izreči smrtno kazen, če je priznanje obdolženega pridobljeno z mučenjem, odrekanjem dostopa do odvetnika ali z neustreznim pravnim varstvom. Prav tako je bilo ugotovljeno, da je smrtna kazen povezana z višjimi stroški kot zaporna kazen, saj proces, ki vodi v smrtno kazen, v praksi zahteva daljši, kompleksnejši in s tem tudi dražji sodni proces, usmrčeni posameznik pa tudi ne more več služiti družbi, zato od njegove smrti ni nobene ekonomske koristi (Beccaria, 2002).²⁰

Kljub prizadevanju mnogih gibanj in organizacij smrtna kazen danes ostaja v zakonodaji več kot polovice zveznih držav ZDA, med drugim v zvezni državi Utah, v kateri je bil leta 1977 usmrčen Gary Gilmore. Po javno dostopnih podatkih DPIC (Death Penalty Information Center²¹) je bilo v ZDA v letu 2016 izvršenih dvajset smrtnih kazni, v letu 2017, do 14. marca, pa šest. V zvezni državi Utah je bilo pred letom 1976 izvršenih 43 smrtnih kazni, po letu 1976 pa 7.²² Leta 1977 je bila v tej državi usmrčena ena oseba, Gary Gilmore. Poenotenje stališč glede odprave smrtne kazni na ravni ZDA je glede na navedeno skoraj nerealno pričakovati, razen v primeru, da bi ZDA smrtno kazen razglasili kot neustavno oz. jo tako kot v Republiki Sloveniji prepovedali z Ustavo.

19 <http://www.amnesty.si/smrtna-kazen-v-2013.html> (11. 7. 2017)

20 Beccaria, Cesare: *O zločinih in kaznih*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 2002

21 <http://www.deathpenaltyinfo.org/views-executions> (11. 7. 2017)

22 http://www.deathpenaltyinfo.org/state_by_state (11. 7. 2017)

Sklep

Roman *Krvnikova pesem* slika podobo ZDA, ki je danes v marsičem drugačna, kot je bila v sedemdesetih letih dvajsetega stoletja, v marsičem gotovo tudi bolj kruta. Prizori nasilja, kakršni so opisani v *Krvnikovi pesmi*, se kar vrstijo v poročilih in so postali za Ameriko in svet običajni. Večine ljudi sploh ne šokirajo več. Kljub krutosti Gilmorevega zločina njegova zgodba danes najverjetneje ne bi več končala v romanu, saj je toliko drugih, ki jo po brutalnosti presegajo. Mailer, ki v središče obsežnega romana postavlja razmislek o vrednosti življenja in smrtni kazni, je vanj vključil različne poglede na smrtno kazen, tudi takšne, ki govorijo v njen prid, s čimer daje vtis, da skuša biti pri predstavitvi različnih stališč nepristranski. Kljub temu, da je Mailer vključil različne poglede na smrtno kazen, pa medije prikazuje predvsem kot trgovce s smrtjo, kot krvnike druge sorte. Kot mrhovinar je tudi Schiller, ki si pridobi pravice za objavo Gilmoreve zgodbe. Bralec prav tako lahko dobi občutek, da je smrtna kazen v državi Utah nič več in nič manj kot dovoljen in legitimen umor. Konec koncev pa tudi ni v nasprotju z Ustavo ZDA, ki smrtne kazni izrecno ne prepoveduje. Mailer se torej v duhu levega konzervatizma tudi v romanu *Krvnikova pesem* pokaže kot oster kritik kompleksne in razdrobljene ameriške družbe, ki je na razpotju, brez pravih vrednot (ljudje živijo kaotična življenja, poročajo se premladi, zakoni razpadajo, poraja se nasilje, ki ga veliko ljudi tolerira ali stoično prenaša) ter brez upanja in prihodnosti. K boljšemu stanju ne prispevajo niti vladajoče strukture niti diskurz medijev.

Literatura

- Albrecht, C. Milton: *The relationship of literature and society*. American Journal of Sociology 5/1954, 425–436; <http://www.craku.com/resources/18712easmpilrelationship.pdf>, januar 2017.
- Bavcon Ljubo: *Ali bi Slovenija zmogla brez kazni dosmrtnega zapora?*, Pravna praksa, 2007, št. 39-40, str. 23-25.
- Baxter, Dmitry: *Trump: Pedophiles Deserve The Death Penalty*, 2016; <http://yournewswire.com/trump-pedophiles-deserve-death-penalty/> (11. 7. 2017).
- Beccaria, Cesare: *O zločinih in kaznih*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 2002.
- Bufithis, Philip: *The Executioner's Song: A Life Beneath Our Conscience*. The Mailer Review Inaugural Issue/2007, 77–79.
- Cohen, Dani, Michael MacColgan, Daniel Jacoby, Hafez Abu Seada in Pansy Tiakula, 2002, *The Death Penalty in the United States*, FIDH, Report, Investigate Mission, USA, št. 316/2, maj 2002; <http://www.fidh.org/IMG/pdf/us316a.pdf> (11. 7. 2017).
- Dickstein, Morris: *How Mailer became 'Mailer': the writer as private and public character*. The Mailer Review Inaugural Issue/2007, 118–131. Dieter, Richard C., *International Perspectives on the Death Penalty: A Costly Isolation for the U.S.*, 1999; <http://www.deathpenaltyinfo.org/international-perspectives-death-penalty-costly-isolation-us> (11. 7. 2017)
- Fishkin, Shelley Fisher: *From Fact to Fiction: Journalism and Imaginative Writing in America*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Friedman, Lawrence Meir: *Crime and Punishment in American History*, New York: Basic Books, A Division of Harper Collins Publisher, 1993.
- https://sl.wikipedia.org/wiki/Franc_Rihtari%C4%8D (11. 7. 2017)
- https://sl.wikipedia.org/wiki/Metod_Trobec (11. 7. 2017)
- https://sl.wikipedia.org/wiki/Igor_Torkar (11. 7. 2017)
- <http://www.gallup.com/poll/1606/death-penalty.aspx> (11. 7. 2017)
- <http://law.justia.com/cases/alabama/supreme-court/1963/152-so-2d-662-1.html> (11. 7. 2017)
- <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/408/238/case.html> (11. 7. 2017)
- <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/428/153/case.html> (11. 7. 2017)
- <http://www.amnesty.si/smrtna-kazen-v-2013.html> (11. 7. 2017)
- <http://www.deathpenaltyinfo.org/views-executions> (11. 7. 2017)
- http://www.deathpenaltyinfo.org/state_by_state (11. 7. 2017)
- Jovanovič, Jasna: *Smrtna kazen in demokracija: protislovni primer ZDA*, magistrsko delo, Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede, 2008.
- Kazenski zakonik (Uradni list RS, št. 63/1994).
- Kazenski zakonik (KZ-1, Uradni list št. 55/2008).
- Mailer, Norman: *The Executioner's Song*. Boston, Toronto: Little, Brown and Company, 1979.
- Mailer, Norman: *Krvnikova pesem*. Prev.: Ana Padovan. Koper: Založba Lipa, 1982.
- Mailer, Norman: *Why are We at War?*. New York: Random House Trade Paperbacks, 2003.
- Mayer, Gregg: *The Poet and Death: Literary Reflections on Capital Punishment Through the Sonnets of William Wordsworth*. *Journal of Civil Rights and Economic Development* 3/2007, 727–765.
- Potočnik Topler, Jasna: *Literary Tourism: The Case of Norman Mailer, Mailer's Life and Legacy*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2016.
- Rožman, Gregor: *Usmrtitev smrtne kazni- nacionalni konsenz v neposredni politični pritisk*, Revus, Revija za ustavno teorijo in filozofijo prava, 2005; <https://revus.revues.org/1744> (11. 7. 2017).
- Studen, Andrej: *Rabljev zamah, K zgodovini kaznovanja na Slovenskem od 16. do začetka 21. stoletja*, Slovenska matica, Ljubljana, 2003.
- Ustava RS, Uradni list RS, št. 33/91 in spremembe.
- Wenke, Joseph: *Mailer's America*. Hanover, London: University Press of New England, 1987.

Povzetek

Članek prinaša primerjavo kaznovalne politike s smrtno kaznijo v Združenih državah Amerike in v Sloveniji, kot izhodišče primerjave pa služi roman *Krvnikova pesem* (*The Executioner's Song*) ameriškega avtorja Normana Mailerja (1923–2007), ki je v zgodovino zapisan tudi kot oster kritik družbenih razmer v Združenih državah Amerike. Roman, ki je v izvirniku izšel leta 1979 in avtorju poleg finančnega uspeha prinesel drugo Pulitzerjevo nagrado, v slovenščini pa leta 1982, popisuje in orisuje Združene države Amerike v sedemdesetih letih dvajsetega stoletja, v središču pa je vprašanje smrtne kazni, ki je bilo zaradi primera Garyja Gilmora, ki je osrednji lik Mailerjevega romana, pereča tema tistega obdobja v ZDA. Kljub ostrim polemikam zagovornikov in nasprotnikov najstrožje možne kazni, ki se v javnosti porodijo vsake toliko časa, je v ZDA smrtna kazen dovoljena še danes, v Sloveniji pa je bila zadnja izvršena oktobra 1959.

Summary

This article compares a punitive policy with the death penalty in the United States of America and in Slovenia. The novel *The Executioner's Song* by the American author Norman Mailer (1923 - 2007), who is also known as a sharp critic of the social and political reality in the United States, serves as the starting point of the comparison. This non-fiction novel, as the genre is called, was first published in 1979, and in addition to its financial success, it brought Mailer his second Pulitzer Prize. The novel, which was translated into Slovene in 1982, describes the United States in the 1970s, and one of its central motives is the issue of the death penalty – with the main protagonist Gary Gilmore. Despite the sharp polemics of advocates and opponents of the most severe punishments that occur in the public spheres every so often, today the death penalty is still carried out in the United States, while in Slovenia the last execution took place in October 1959.

Ključne besede

Mailer, književnost, družba, smrtna kazen, ZDA, Slovenija

Key words

Mailer, literature, society, death penalty, USA, Slovenia



Salon uporabnih umetnosti

Polonca Podgoršek,
predsednica Kooperative Peron

Pripravlja *Meta Kordiš*

Revija Dialogi med drugim sledi in se odziva tudi na ustvarjalno, kulturno in družbeno produkcijo ter dogajanje v Mariboru. Revizija revije ob 50. letnici je pokazala, da so Dialogi svojevrsten živ arhiv mesta, ki pogosto daje prostor in glas tistim, ki so sicer malo ali slabo slišani v lokalni družbeni in medijski krajni, hkrati pa pomembni, celo ključni za mestotvornost in pestro urbano dinamiko. V rubriki Prepovedani položaj predstavljamo dejavnosti in prostore kolektivov in skupin posameznikov, ki so vzniknili v zadnjih letih. S svojim delovanjem pripomorejo ali celo spodbujajo različne urbane, ustvarjalne in družbeno solidarnostne prakse ter dajejo Mariboru poseben pečat in utrip, hkrati pa ga umeščajo in povezujejo z mednarodnim okoljem. Gre za nevladne organizacije, ki delujejo v različnih organizacijskih strukturah in poslovnih strategijah na širokih področjih kulture, ustvarjalnosti, neformalnega izobraževanja in družbeno ter gospodarsko progresivnih praks. Veliko dejavnosti poteka na profesionalnem nivoju, hkrati pa je opravljenega tudi veliko (ne)vidnega prostovoljnega dela s požrtvovalnostjo in aktivizmom.

Kakšna je vaša dejavnost?

Raznolika, dinamična, pestra in takšna, da odraža naš osebni odnos do čudovitega mesta, v katerem živimo, obenem pa do kulturne zgodovine in kulturne sodobnosti. Razvoj naših dejavnosti je omogočil poslovno ugoden trenutek, ko smo po ustanovitvi zadruga leta 2013 lahko člani in sodelavci leto in pol brez vsakršnih zasebnih (razen najpomembnejšega: doma selne retroambientalne opreme) ali javnih virov izgrajevali dejavnosti Salona uporabnih umetnosti na odlični lokaciji na Glavnem trgu 1, izključno na podlagi svojega znanja in dela. Danes to več ne bi bilo mogoče. Tako se od tedaj in še danes na originalne načine ukvarjamo s precej običajnimi dejavnostmi, kot so produkcija kulturnega programa (koncerti, literarni in pogovorni večeri, plesi ...), trgovinska dejavnost z izdelki slovenskih oblikovalcev in podporna kavarniška in klubska dejavnost. Izhajamo iz prepričanja, da prostori našega vsakodnevnega in vsakdanjega srečevanja potrebujejo presežno estetsko, vsebinsko in čustveno ter domišljjsko kakovost in vztrajno zmožnost nagovarjanja ljudi k dobremu počutju. Zato, če vprašam gosta ali dušo, kaj v teh prostorih vidi, menim, da vidi zgodbe, onkraj sebe, v katere z užitkom vstopa in se v njih lahko počuti posebno. Zgodbe so bile vedno temeljno tkivo vseh naših dejavnosti, pa naj gre za zgodbe hiš oziroma prostorov, v katerih delujemo, pretekle ali tiste, ki jih v sodelovanju z okoljem na novo ustvarjamo, zgodbe ustvarjalcev, ki jih predstavljamo, predmetov, ki jih razstavljamo ...

Kakšen je vaš formalno pravni status in v kakšni organizacijski strukturi delujete?

Kooperativa Peron je delavska zadruga in socialno podjetje, kar pomeni, da na področju kulture oziroma kreativnih industrij deluje kot člansko podjetje, v katerem ima vsak izmed članov pravico in možnost soodločanja o razvoju, v naši malo skrajni praksi pa tudi vsak sodelavec. Obenem nam tudi status socialnega podjetja veliko pomeni in si tako s trajnostno naravnanim zaposlovanjem ljudi, ki se v svojem delu tudi uresničujejo, kot s kakovostnim programom in splošnim delovanjem navzven, javno, prizadevamo za v mestu zelo dobrodošle družbene vplive.

Organizacijska struktura je tortura pred oltarjem svobode. Pri nas o vsaki razvojni in manj pomembni stvari soodločamo. Deloma zato, ker v pretežnem številu verjamemo v prednosti združništva. Deloma zato, ker je treba vsak teden usklajeno in odločno izvesti vsaj pet javnih kulturnih prireditev s presežno dobrim občutkom, ker se vzdušje pozna. In želimo si dobrega vzdušja. Predvsem pa zato, ker je naše podjetje (ali pa sčasoma postane) zelo osebni ustvarjalni projekt vsakega sodelavca. Menim, da je razvoj potrebno usklajevati z interesi, da je lahko trajnosten. Seveda iskanje resničnega konsenza zahteva veliko argumentacije in časa in bi si včasih zavoljo praktičnosti človek bolj želel kake oblike vladavine razsvetljenega absolutizma, pospremljenega z menjavo vlog. Nam pa v teh procesih v značajske zelo pestri in suvereni ekipi nekako uspeva vzdržati se sporov (ne nujno tudi tihih zamer). Predvsem pa mislim, da iskanje konsenza vzdržuje permanentno stanje spoštovanja drug drugega in posameznikovih stališč ter nas množstvo tehtnih razmislekov obrani mnogih potencialnih spodrseljavev v delovanju.



• Salon uporabnih umetnosti – interjer s konjem | Foto: Matjaž Wenzel

Kako se financirate, kako poslujete in kako delujete?

Financiramo se pretežno iz kavarniške dejavnosti, saj izvedba kulturnega programa praviloma prej prinaša izgubo kot dobiček. Trgovinska dejavnost pa je bila do nedavnega najmanj deležna razvoja zaradi preobilne zasedenosti razmeroma skromne ekipe z izvedbo res množičnega kulturnega programa. Tako, da je na tem mestu še nekaj prostora za razvoj in porast poslovanja, kar je razveseljujoče. Izvedba programa se deloma krije tudi iz skromne programske podpore Mestne občine Maribor. Prav tako v Vetrinjskem dvoru v sodelovanju z Narodnim domom Maribor in tamkajšnjimi organizacijami (Zavod MARS) razvijamo še razmeroma nov kulturni prostor, Art klub & kavarno Wetrinsky, ki smo ga odprli decembra lani. Tudi ta je po-

stal programsko pester in poseben ustvarjalni laboratorij, kjer prihaja do povsem sveže kemije, obenem pa nam pomaga preseirati sezonska nihanja, saj v nasprotju s Salonom premore čudovit atrij kot poletno prizorišče za raznoliki program in kavarniško dejavnost, ki ga vzdržuje. Hkrati čez poletje dajemo tudi gostinsko podporo prireditvam in glasbeni program v prelepih Minoritih, avditoriju Lutkovnega gledališča Maribor. Poslušamo pa kot katerakoli druga ne-profitna organizacija na področju kulture, naklonjeni svojemu delu, njegovim širšim družbenim učinkom, obenem pa naravnano k razvoju komplementarnih tržnih dejavnosti.

Tako Salon kot Wetrinsky sta že od začetka navdihujoča prostora raziskovanja, v katerih v sodelovanju z domala vsemi kulturnimi akterji v mestu vedno znova iščemo načine, kako to mesto narediti bolj zanimivo, povezano, lepše, pogosteje razveseljivo, privlačnejše, živo ... Tako lahko z gotovostjo trdim, da zadrugo v razvoju pomika naprej interes njenih članov in sodelavcev po prostoru samoizražanja (ne glede na področje dela) in njihov neskončni smisel za ustvarjanje raznolikih vzdušij, interes do malih presežkov v lastnem in življenju obiskovalcev, gostov in mesta. Hkrati pa tudi izjemno nagrajujoče začudenje, ki se vselej znova udejanja v alkimiji trkov posebnih značajev in presežnih idej, ki se v naših srečevanjih nenehno dogajajo. Vse skupaj je zelo osebno. Delo, ki ga opravljamo in program, ki ga predstavljamo, se v svojih vplivih (ne nujno na dnevni ravni, ampak vseeno) zagotovo prevaja v večjo mero svobode, srčnosti in v vidne presežke v razumevanju sveta in širine duha v okolju. Sicer pa je najbrž pri vseh stvareh tako, da morajo nekemu nekaj pomeniti, drugače je v življenju manj smisla. In najti svojega odjemalca, občudovalca, ljubitelja, potrebujejo nek odnos, ali kot zgodbe ali kot stvari. Zato imamo Salon uporabnih umetnosti, saj uporabnost zagotovo predstavlja močan ustvarjalni impulz tako na strani ustvarjalca kot na strani smotrnosti stvari, ki je nečemu namenjena in bo še ustvarjala. Navsezadnje pa gre v naši praksi manj za teleologijo in bolj za kemijo. Kar delamo, nam je všeč in nam hkrati vrača dober občutek, ker je všeč tudi uporabnikom. Tako svoje delo vselej pojmem kot ustvarjalnost za namene javnega dobrega.

Kakšne so prednosti in slabosti takšnega delovanja? Kako sodelujete z drugimi akterji na področju kulturne ponudbe v mestu?

Na to je težko enoznačno odgovoriti, ker je toliko vidikov ali področij, ki jih s tem vprašanjem nagovorimo, izmed katerih pa nobeno ni zgolj slabo ali dobro. Na primer, ko govorimo o pre nizkem javnem sofinanciranju programa, to za nas hkrati pomeni, da neumorno iščemo, odkrivamo in ustvarjamo nove poslovne in programske priložnosti, ki se pogosto razvijejo v čudovite zgodbe in odlična sodelovanja. Sodelovanje je odločilno za pestrost in neusahljiv razvoj kulture v razmeroma skromnem mestu, kot je Maribor. Tako odpiranje prostorov in programa, kot se je zgodilo v projektu Poletje v Minoritih (kjer je Lutkovno gledališče Maribor zagotovilo popoln prostor in tehnično podporo, Društvo za razvoj filmske kulture v sodelovanju z Mariboxom in GT22 filmski program, Peron glasbenega in gostinstvo, Narodni dom Maribor ambientalno osvetlitev idr.), je od organizacije, pri kateri se stvari odvijajo, zelo pogumno dejanje, ker ne moreš, da ne bi tvegala nekaj lastne moči in nekaj programske konsistentnosti. Ko se produkcijsko zmoglivejše organizacije odpirajo navzven in stopajo s svojimi lastnimi zmo-

gljivostmi (prostori, opremo, znanjem, finančno podporo ...) v povezovanje z obstoječimi ali potencialnimi alternativnimi vsebinami mesta, je to kot odgovor na sporočilo realnosti, da kultura nekega mesta ne more dobro napredovati z zadrževanjem nečesa, kar že kulturno klije v mestu v svojih raznoterih in edinstvenih pojavnostih, na pobočjih mejnega. Seveda, če težiš k temu, da bi bila dovolj živa, da bi nagovarjala mnoge in njihovo pripravljenost, da jo naredijo za del vsakodnevnja. To, odločilnost sodelovanja, odprtosti, ko se za trenutek nehamo gristi v svojih malenkostnostih, nezaupanjih, formalizmih, zamerah, predsodkih in stereotipih, se zelo dobro odraža predvsem v Festivalu Lent. Tako pri kulturni produkciji kot pri zadovoljstvu obiskovalcev programov, ali pri delovni vključenosti prebivalcev kot pri drugih interesih, ko se poveže celo mesto v neko simfonijo složnosti v sicer napornem soustvarjanju tedna najbolj živega kulturnega (in siceršnjega) vzdušja v mestu v vsem letu. V tem pogledu je naša slabost omejene produkcijske zmogljivosti hkrati tudi prednost, s katero programsko, poslovno rastemo in priložnost za še več dobrih učinkov.

Potem so tukaj še prednosti in slabosti organizacije dela, kjer je ena izmed stvari, ki bi se jih bilo res vredno priučiti, zagotovo zavedanje o lastnih omejitvah in postavljanje meja. Najbrž je podobno v večini nevladnih kulturniških organizacij, da deluje posameznik do kraja svojih zmožnosti, kot neusahljiv vir znanj, veščin, idej, na vseh področjih, da je modus delovanja spopadanje z množtvom opravil in da se delu navsezadnje predajaš kot cela oseba. To ni nekaj, kar nedvoumno podpiram, ker menim, da je zasebno treba negovati neko mero brezdelja, v katerem človek prihaja k samemu sebi in brez katerega ni misli ali genialnosti ali energije za vse, kar je možno in vredno ustvarjati. Ves čas se nam namreč dogaja, da je ravno nekdo na robu izgorelosti in takrat zmeraj sicer dolžnosti prerazporedimo, kar pa ni rešitev. Glede na to, kar večinoma počnemo, se pravi, ustvarjamo vsebinsko bogat in družbeno pomemben kulturni program v javnem interesu, bi bila več kot dobra rešitev višje javno sofinanciranje kulturnega programa, ob izvedbi katerega dokaj na robu preživetja izgorevamo v zasebnem donkihотовstvu, medtem ko ustvarjamo, kar mesto očitno potrebuje in kar javnost ceni. Povzeto, največ energije vlagamo v kulturo, ki nas kot podjetje v najboljšem primeru finančno drži na ničli, tudi tiste energije, ki bi jo morali usmerjati v vzporedni razvoj donosnejših dejavnosti, ki podpirajo kakovost kulturnega programa. Gre za začaran krog. Prednost bi bila torej malo časovne samodiscipline, usmerjene v donosnejše poslovanje.

Problem je tudi uhajanje časa (močno sumim, da v zadnjih letih teče pospešeno), da se prostori vse, kar je potrebno, na ravni, ki jo od sebe zahtevaš. Kadar deluješ v javnem prostoru z dobrim vzdušjem, 'vsi pridejo' in se toliko stvari naenkrat odvija, da postane največji problem odrediti npr. nekaj tako preprostega, kot je 'pisarniški čas', si vzeti 'čas za razmislek', 'pozorno odgovoriti na klice in e-pošto', 'tehtno premisliti in zapisati in prijaviti' npr. projekt, dober prispevek ... Po drugi strani pa je to nenehno vrvenje, ki dnevu že do desete ure zjutraj popolnoma spremeni načrt in smer. To neusahljivo vrenje in pojavljanje zainteresiranih in zanimivih ljudi, dobrih zamisli, interesov za sodelovanje, dobronamernih in hudomušnih idej, nešteto vprašanj ob neskončnem številu situacij, smeha, ujemanj. Vse te ideje, ki prihajajo v pravem trenutku, in vse to 'življenje', tudi najodličnejša kakovost prostorov, ki jih ustvarjamo. Ta potrditev, da nekaj delamo prav ter iskreno, je najbolj navdihujoča vsakodnevna iz-



• Salon uporabnih umetnosti – balkon | Foto: Matjaž Wenzel

kušnja. Ko delaš v Salonu naslednji dan, nikoli nisi več isti, kot si bil dan poprej. Stvari ves čas nekam tečejo in splošen občutek je, da v dobro smer. Ob tem mnoštvu kot sodelavec ne moreš mimo tega, da ves čas preizprašuješ in razvijaš tudi svoj odnos do sveta, pripadnosti in preference. Za odnos radikalne odprtosti je potrebno ogromno poguma. In vse skupaj je noro izčrpavajoče.

Hkrati je ena izmed stvari, ki ustvarja največjo napetost, dokler se je sčasoma ne privadiš, zagotovo tudi dejstvo, da je naše delo nenehno na preizkušnji, z vsako javno kulturno prireditvijo, ki jo izpeljemo. Se pravi, vsaj petkrat na teden, običajno več. Ljudje so zelo zahtevni in raznoliki, kar je treba spoštovati. Kadar nam dejansko ali samo v očeh posameznika spodleti, medtem ko nas morda drugi za isto stvar hvali, sami občutimo ta manko najbolj razorožujoče, ker smo vsi nepopoljšljivi perfekcionisti in nam polnost izkušnje gosta veliko pomeni. Kot so



• Koncert ansambla Papir, 19. 4. 2014 | Foto: Slavko Rajh

spodrsjlaji možni v vsaki izmed naših dejavnosti, pa pravzaprav spodrsjlaj v posamičnem segmentu kvarno vpliva v paketu na gostov odnos do vseh naših dejavnosti, kar je še dodatna škoda. To tveganje rešujemo s tem, da se za vsako izvedbo maksimalno potrudimo, je pa tudi res, da nas v splošnem ljudje, ki so skozi leta postali in ostajajo naši stalni gostje, dojemajo kot eno res zagnano ekipo, ki verjame v to, kar počne, in nam je pogosto kaj tudi spregledano. Sicer pa ob evalvaciji zmeraj pomaga retorično vprašanje: 'Kaj navsezadnje pa sploh ima zvezo z resničnostjo?' Človek mora s seboj odnesti globoko in dobro doživetje, na to zahtevo do svojih učinkov odgovarjamo na mnoge načine.



• Večerno druženje v Salonu uporabnih umetnosti | Foto: Slavko Rajh

Zakaj ste se odločili za takšno dejavnost in delovanje?

Najbrž vsak iz različnih razlogov. Menim pa, da nam je vsem skupno veselje vdihovati vsebine in ustvarjati magično lepa življenja pozabljenim prostorom (četudi dotrajanim) pristrčnega in potencialno neizmerno očarljivega mesta. Ustvarjati pogoje srečevanja in druženja, možnosti prostorskih najdenj polnih posebnih zgodb in življenj v kontrastu s krajino in podobo istega, ki se množi v vsakem mestu in mu odvzema edinstvenost in ki navzven samo lepotiči mesto, medtem ko podoba poganja povsem utilitarističen pogon. Iskati in biti dotaknjen od duše mesta, spoznavati, ustvarjati jo za splošno in spoštljivo rabo ... najdevati in delati v polju možnosti, ki ustvarjajo novo ... eno tako vsebine polno lepoto mesta. Vem, da se z ekipo v teh navdihih srečujemo, prekrivamo in lahko zato dobro sodelujemo. Prostor in njegova vsebina (program, vzdušje, vseeno, kako temu rečeš), sama zase in v njenem javnem učinkova-

nju, sta elementa, s katerima se vsi navdahnjeno ukvarjamo. Kajti alkimija, ki vznikne, ko se vse nekako postavi v isti red, poraja skoraj transcedentalna občutenja. Kot na primer večer po projekciji *Trainspottinga* v *Minoritih*: v rajsko osvetljenem vrtu z mogočnim drevesom in elegantnim ambientom, v tem najbrž najbolj krasnem dvorišču v mestu, si se ozrl in so ob navdihujočih ritmičnih delikatesah DJ Urbadurja na stopnicah, kot v neki filozofski šoli, posedali, ob šanku debatirali, za njim stregli, ob kavarniških mizah praznovali, nato malo plesali, prav ljudje, ki so tako ali drugače sami ustvarjalna duša mesta, in je film gledalo še vsaj 200 gostov, ki jih ne poznaš in poznaš, in si lahko rekel, da so bili 'vsi' tam. In uživali. Lepo je, ko se znajdeš v vzdušju stika, pristinega srečevanja, dialoga, pozornega druženja ... Prireditev si sicer lahko želel ali vnaprej skoraj do popolnosti predvidel, ne moreš pa udejanjiti občutka stika brez pripravljenosti tistega, ki resnično hoče, kar ustvarjaš, občutiti, užiti, brez njegove Prisotnosti. In brez širšega Sodelovanja. Zato sta prostor in vsebina za nas tudi nekaj zelo eteričnega.

Kar pa se tiče izbora poslovnih dejavnosti, ki smo jih sčasoma razvili, ne morem v celoti reči, da je šlo izključno za "odločitev". Namreč v prvotnih načrtih smo se želeli na trgu postaviti kot zadruga s celotno ponudbo visokokakovostnih vizualnih promocijskih produktov/izdelkov za zunanje naročnike, takšnih, ki vključujejo vrhunsko grafično oblikovanje, fotografijo, tekstopisje, oblikovanje prostora oz. scenografijo, koordinacijo promocijskih projektov, organizacijo kulturnih prireditev, in ki mobilizirajo druga znanja sodelavcev zadruge. A smo kmalu po ustanovitvi z najemom mesečno precej drage in vzdrževalno zahtevne stavbe bivšega kazina oz. Velike kavarne izbor dejavnosti precej hitro prilagodili. Soočili smo se namreč s takojšnjo zahtevo po dohajanju visokih računov, še bolj pa z javnostjo, ki je prostor zelo odločno hotela spet za svojega, ker je tak skozi svojo celotno zgodovino stotih let bil oz. je deloval kot javni prostor. Tako, da smo bolj postavili nastavke uresničljivih dejavnosti v danih pogojih, jih začinili z ustvarjalnimi interesi in lucidnimi vizijami ekipe in z zahtevo po kakovosti. Obenem pa smo se že takoj odločili, da bomo skušali slediti željam, potrebam in spodbudam mesta, ki je trkalo na vrata, predlogom gostov in ustvarjalcev, ki so hoteli v čudovitem ambientu ustvarjati ali izraziti svoje delo ali idejo ali plesati ali samo spiti turško kavo ali čaj iz čudovite vintage skodelice s sladkornico v udobju brokatnega fotelja ob prijetni glasbi in zanimivem sogovorniku. Ta hiša je popolnoma definirala, s čim se bomo ukvarjali oz. kar še danes počnemo, nas očarala in razširila polje možnega. Tako za nas kot za večino, ki so odtlej z nami sodelovali. To je tudi njen dar. Z največjo gotovostjo lahko rečem, da je šlo za ljubezen na prvi pogled ... in potem seveda še za vso norost in domala nečloveški napor, ki sodi k vsaki ljubezni, da jo narediš trajno, vsebine polno, nič samoumevno in vselej znova živo.

Kako vidite svoj položaj oz. položaj vaše organizacije in njeno usmerjenost v Mariboru? Kaj po vašem mnenju ta dejavnost prispeva mestu?

Mestu smo hoteli dati izboren užitek. S Salonom ustvariti prostor s polnostjo vsebine, izvirno in do gosta spoštljivo estetiko ambienta in s pozornostjo, ki ga nagovarja v Osebnem, da doživi nekaj posebej lepega. Salon je bil od začetka zastavljen kot 'javni prostor', 'mestni', 'za vse', ki pa obenem ne cilja na splošni okus, ampak na pripravljenost vsakogar, da se z njim malo razvaja. Tam se težko počutiš 'tuj'. Vse, kar počnemo, temelji na čudoviti, duhoviti, navdahnjeni, sposobni, raznoliki, karakterno/značajsko pestri in občasno težki ter idejno nepopoljšljivo ustvarjalni ekipi ustvarjalcev Perona, Salona in kluba Wetrinsky, ki generira in privlači pobude sodelovanja z najširšim možnim spektrom kulturnih in družbenih ustvarjalcev (včasih v nemogočih in bizarnih povezavah). Kar posledično priteguje trajno zanimanje in odobravanje najširše javnosti, hkrati pa je program vedno majhno presenečenje. Zato me tudi pretirano ne skrbi za prihodnost zadruge. Ko se namreč v navalu opravljenosti vsake toliko tega zavem, me zapusti vsa poslovna negotovost, ker če se nekaj konča, bomo pa z vso to presežno energijo dobro počeli kaj drugega, na drug način čudovitega. Ugotovili smo namreč, da program 'za vse' oziroma imperativ popularizacije kulture ne pomeni nujno pristajanje na nižanje kakovosti programa, kadar je pospremljen s spoštovanjem uporabnika in njegove pripravljenosti za doživetje novega ali drugačnega od tega, kar že pozna. Karkoli že ga je prvotno zaneslo k nam, bo nadaljevanje skupne zgodbe pogojeno z zaupanjem v organizatorjevo konsistentnost/doslednost glede kakovosti in širine. Situacija ni po nujnosti ambivalentna. Ne glede na to, da se tako naše vsebine kot naš poslovni položaj (tudi sezonsko) spreminjajo (odvisno od zunanjih okoliščin, na katere, ker smo majhni, težko vplivamo) ali izgrajujejo kot posledica preferenc in interesov posameznikov v ekipi, menim, da bo naše ustvarjanje javnega dobrega na področju kulture, ki ima za svoje najbolj temeljne vzvode svobodo dela, spoštovanje duha in njegovih presežkov, iskanje smisla in nesmisla, vselej zaznamovalo in gradilo neko samozavedanje, predvsem pa naprednost tega mesta. V nogometu je prepovedani položaj možen samo na nasprotnikovi strani. Mi pa kot del preživetvene strategije že zdavnaj več ne priznavamo koncepta nasprotnika, zato še deluje naša zadruge, drzno, radikalno sodelovalno, povezovalno, z obiljem svobode, ki jo ustvarja odprtost. Morda je tak položaj najbolj tvegan, a je doživljaj stvari, ki jih počnemo, tak, da ga ima mesto rado. Radost v ustvarjanju je najprej posledica sprejemanja celote danih okoliščin: mesta takšnega, kot je, s prebivalci, kot so, dušo, kot jo ima, zgodovino, ki jo težko presega, lepoto, ki je na dlani ..., in pripravljenosti, da se srečamo in spoprime s tem, kar je, in iz tega ustvarimo še nekaj malenkost bolj finega. V tem je nekaka nepremagljivost delovanja na horizontu možnosti, ki jo vezanost na nek čisto opredeljen cilj ne premore. In nekako bi si tudi v prihodnje želeli, da prostori, ki jih ustvarjamo, z vsemi svojimi učinki ostajajo, kar so doslej bili: odprti, dialoški, komunikativni, prijetni, veseli, družabni, mestotvorni. Obenem pa si prizadevamo ostati en tak malo izbirčen posrednik med umetnostnimi in družbenimi soustvarjalci in javnostjo, obiskovalci, gosti, medtem ko skupaj prisotimo, materializiramo duha, ki ga v mestu in svetu živimo.

Epidemija predloga *skozi*

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 lektorski praksi in o katerih se doslej povečini še ni 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 globalne 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 prevajamo in ustvarjamo nove slovenske izraze, je splošno znano. Težje pa je prepoznati posamezne pojave, ki najpogosteje izvirajo iz slabih prevodov strokovnih in publicističnih besedil in so prikriti, ker so 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.

Vsak proces oblikovanja knjižne norme nekega jezika je povezan z oblikovanjem nacionalne identitete. Ko so se slovenski izobraženci sredi 19. stoletja začeli načrtno odločati za javno rabo slovenščine, se je ta morala najprej odlepit od do takrat prevladujoče nemščine. Proces čiščenja je bil dolgotrajen, kar lahko na kratko ponazorimo z razvojem od Linhartovega "ven videti" (*Al res tako strašno ven vidim, Nežka?*) za nemški "aussehen" preko danes v pogovornem jeziku ustaljenega "(i)zgle dati" (*Dobro zgledaš.*) do knjižnega "biti videti" (*Videti je mlajša kot v resnici.*). Ko se neka raba ustali, zanjo tudi prevlada občutek, da je (pravilna) slovenska. Če ustaljenost in občutek nista trdna, se zaradi vplivov drugih, večjih in močnejših jezikov začne hitro rahljati ali celo izgubljati.

Na podlagi vsakodnevne lektorske prakse bi si upala trditi, da so v javni rabi slovenščine trenutno predvsem na udaru predlogi. Zdi se, da so nekateri pisci in govorniki povsem izgubili občutek zanje. V časih, ko je na slovenščino močno vplivala srbohrvaščina, so predvsem moški na vojaškem in nekaterih drugih področjih, kjer se je slovenščina funkcijsko razvila kasneje in smo najprej poslušali predvsem srbohrvaščino (npr. televizijsko športno komentiranje) iz sosednjega jezika v vsakdanjo pogovorno slovenščino dobesedno prenašali nekatere frazeme, v kateri raba predlogov ni ustrezala normi slovenskega knjižnega jezika. Še danes veliko ljudi govori "pridem **za** pet minut" (*Dolazim za pet minuta.*) namesto "**čez** pet minut", ali "ta tekma diši na katastrofo" (*Ta utakmica miriše na katastrofu.*) namesto "diši **po** katastrofi". Nekateri stari srbohrvaški vplivi se pokrivajo z novimi iz angleščine – športnike pogosto slišimo reči, da so "zmagali tekmo" (*pob(ij)editi utakmicu, to win the game*), vendar v slovenščini v tej besedni zvezi nujno potrebujemo predlog, saj zmagamo **na** tekmi, **premagamo** pa nasprotnika.

Toda vse to ni nič v primerjavi s pravo epidemijo predloga *skozi* (podobno, a v manjši meri pa tudi predloga *prek-o*), ki jo doživljamo v zadnjem času. Predlog *skozi* se je pogosto pojavljal v zgodnjih prevodih iz nemščine (Linhart: *skozi tvojo ljubezen ...*), bil v takšnih dobesednih prevodih pregan iz knjižne rabe, a se ohranil v starih pogovornih frazemih, kot je npr. "dati skozi" (*V življenju sem dosti skozi dal.*) Ustabil se je v rabi za premikanje v prostoru in času (*peljati se skozi tunel, sprehodimo se skozi gozd, prebila se je skozi knjigo, spreminjalo se je skozi stoletja*), zadnje čase pa se vse bolj uporablja za izražanje načina in vzroka za neko dejanje, pravo invazijo pa doživlja pri izražanju posredovanja. V vseh teh pomenih uporablja predlog *through* angleščina, a se *through* v slovenščino ne prevaja samo s predlogom *skozi*, ki je v slovarjih običajno na prvem mestu, ampak tudi s *čez*, *zaradi*, *prek*, *s/z*, *s pomočjo* in še s čim.

Poglejmo si nekaj primerov neustrezne rabe predloga *skozi*:

Življenje jemljemo skozi njegovo sončno plat.

V slovenščini ga že od nekdaj jemljemo **z** njegove sončne plati.

Ko je ministrica Makovec Brenčič izjavila, da "imamo skozi vključitev v CERN na področju znanosti dostop do raziskovalne infrastrukture in tehnoloških projektov ...", je seveda hotela povedati, da smo to dobili z vključitvijo v CERN.

"Prej sem svoj pogled na življenje izražal preko hip hop glasbe," je rekel neki znani Slovenec.

Seveda je to počel **z** njo ali pa z njeno **pomočjo**.

"Oče me je skozi delo učil poguma in vztrajnosti," je izjavil neki drugi medijsko popularni Slovenec. Njegov oče ga je učil pravilno, a **z** delom in vztrajnostjo.

“Slovenija se je kot država konstituirala prav skozi jezik,” je pogosta kulturniška izjava. Seveda je Slovenija to naredila z jezikom.

Ali kot je zapisal priznani literat Peter Handke: “Slovenci svoje zgodovine ne pišejo ob pomoči svojih vojnih junakov, temveč skozi svoje pesnike.”

Kako je mogoče to napraviti skozi pesnike, si težko predstavljamo. Veliko boljši bi bil takšen prevod: *Slovenci svoje zgodovine ne pišejo ob pomoči svojih vojnih junakov, temveč pesnikov.*

Uporaba predloga *skozi* je pri kulturnih publicistih postala prav modna:

Vsaka oživlja antično tradicijo velikih tem ljubezni, vojne in smrti skozi postmodernistično fragmentarnost in erotična preigravanja.

Precej bolje bi bilo takole:

Vsaka oživlja antično tradicijo velikih tem ljubezni, vojne in smrti s postmodernistično fragmentarnostjo in erotičnimi preigravanji.

Vsi ti pisci in govorniki bi se morali, preden zapišejo/izgovorijo svoj *skozi*, zaustaviti, globoko vdihniti in se vprašati, ali ne bi morda lahko uporabili kakšen drug slovenski predlog. In morda bi jim občutek za materinščino povedal, da ga lahko in da ni treba povsod vseh lukenj zamašiti s *skozi*.

Prav slabo in dobesedno prevajanje iz angleščine je najpogostejši vzrok za vse pogostejšo rabo predloga *skozi*. Spodaj sta dve povedi iz članka iste avtorice. Ko je citirala tujega avtorja, ki se v originalu glasi takole:

Consumerism is running uncontested; it must be challenged by other perspectives expressed, in part, through the visual languages and resources of design.

je to besedilo v slovenščino prevedla kot:

Potrošništvo je brez nasprotnika; treba ga je izpodbijati z drugimi perspektivami, deloma tudi prek vizualnega jezika in skozi vire oblikovanja.

Ko je avtorica malo naprej nadaljevala svoje misli, pa je napisala:

V nadaljevanju bom s pomočjo nekaj konkretnih primerov skušala orisati delovanje inštituta ...

Lahko bi, a ni napisala “skozi nekaj konkretnih primerov”. Ko ni povzemala iz angleškega vira, je namreč spontano uporabila ustaljeno slovensko besedno zvezo.

Primer kaže, kako je prav prevajanje na prvo žogo iz angleščine glavni povzročitelj neverjetnega širjenja rabe predloga *skozi* v slovenščini, ki dobiva takšne razsežnosti, da se pogosto zdi, da nekateri pisci in govorniki sploh ne obvladajo več drugih slovenskih predlogov.

Iz vseh naštetih primerov vidimo, da predlogu *skozi* sledi besedna vrsta v tožilniku, v popravljenih primerih pa najdemo različne sklone. Mogoče se je torej vprašati, ali si pisci/govorniki z uporabo predloga *skozi* hkrati tudi ne poenostavljajo sklanjanja.

Vsi v tem prispevku naštetih primeri tudi kažejo, da njihovi tvorci težijo k ekonomičnosti (z eno besedo, to je predlogom *skozi*, povedati na čim enostavnejši način, da je nekaj posredovano, izraženo na neki način, s pomočjo nečesa ipd.), rezultat njihove izbire pa je posredno izražanje pomena namesto neposrednega. Pomen se zabriše in postane samo približno dojemljiv. Avtor zveni učeno, bralec pa je zmeden.

Naj ponazorim to z besedno zvezo, na katero večkrat naletim: *skozi oči* (ang.: *through eyes*)

Kako je to videti skozi oči navijača?

ali

Pogled na zgodovino slovenskega nogometa skozi oči dnevnega tiska.

Ko v slovenščini rečemo, da gledamo *skozi* očala ali prizmo ali daljnogled, povemo, da gledamo s pomočjo posrednikov, ki nam omogočajo, da bolje vidimo. Če pa zapišemo, da gledamo "skozi oči", smo s tem nehote povedali, da so tudi oči samo posrednik. To bi torej pomenilo, da gledamo dejansko z nekim drugim organom, ki se skriva za očmi. A organ za vid so edinole oči, drugega skrivnostnega organa, ki bi se skrival za njimi, ni, torej gledamo *z očmi*, ne *skozi* njih. Tudi če hočemo povedati, da ne gre za nas in naše oči, ampak da se skušamo postaviti v kožo nekoga drugega. Tudi v tem primeru gledamo *z očmi* nekoga drugega, saj smo že z omembo tega drugega povedali, da gre za posredno gledanje, oči pa so še zmeraj organ, s katerim gleda ta drugi.

Zakaj se neka raba tako hitro uveljavi in potem epidemično razširi, ne znam razložiti. Sumim pa, da ima zelo verjetno precej opraviti s posnemanjem in modo.

Jezikovni mrtvi kot.



Kristina Kočan

Poznopoletne prostosti

popoldanski pohod

po poti pobočja
skozi jesenski gozd se sliši
oddaljeno v naselju
pes laja nemo odpira
gobec bližje detel ali žolna
ali brglez z več moči
z vso vnemo tolče po lesu
na gozdni poti srečava
veliko duplin ti rečeš
da bi bilo lepo imeti
duplino zase meni se zdi da smo
ves čas v duplinah med listavci
pogrešamo vitke škržataste
bore ki nam sploh ne nudijo
pretirane sence na gozdni poti
še gospa in njen rdeči anorak
žari na enak način kot rumeno
žari javor oranžno žari bukev
nad njo listje najbolj sneži skozi
drevesno okno gleda naravnost

v sonce se naslanja
na svoje pohodne palice
z odprtimi očmi gleda
kot nekaj pogreša kar je že
davno izgubila ali kot želi
se stopiti v zaspano sonce
sploh ne zapira vek na koncu
gozdne poti se odpre pred nama
vinograd eno drevo je še ostalo
zeleno pasji lajež
je vse bližji

jezero

zvečer grem rada še
zadnjič v dnevu sama plavat
jezero se iz svoje temnozelene
prelevi v globokočrno
gladino božam z vsakim
zamahom je gladka in mehka
samo lastovice spretno
motijo ta neritem s tem
ko se z natančno nezmotljivostjo
spustijo tik nad naredijo
dolgi požirek včasih
se tako potuhnem
da me kakšna oplazi
po obrazu s konico peruti
to našo žgečkljivo igro
spremljajo listavci okoli jezera
lokvanji pri obrežju
dolgo nisem vedela
da lokvanji dišijo
milo in vodeno
so mi pokazale lastovice
zvezde so neučakane da bi
se prižgale ena z drugo tekmujejo
katera bo prej niti lastovice
ne vedo ali so hladne ali tople

odplavam ven stečem
se zavijem v brisačo med
vodnim rastlinjem počivajo
raca žaba in kačji pastir
za kratek dah si podelimo
isti mir

trnje

popoldan se kuha v soncu
ki leno leze za obzorje
na poti od hiše do mize
na vrtu grmovje in drevje
zavito v cvetove in sadeže
po levi in desni me
po suhi travi
spremljajo kobilice
so dnevi ki so za naju
nežni so dnevi
ko se spomnim vsega
ko naju prehiteva hrepenenje
namesto poželenja ostajava
poražena sama pregreta
robide in maline so odcvetele
ko jih bova obirala
naju bodo veje opraskale
do krvi kot tenke zelene
žice žalosti kot vsakič
ko se preveč prepustiva
sladkobi teh poletnih sadežev
in si morava polizat rane
oslanjene s krvjo in sokom
vsak svoje

osnutek

čakam in sadim
rože vmes prinese k nam
še pol Sahare Burja
kihne vsakič ko pogleda
v sonce boli me
križ ne vem
od čakanja ali od sajenja
potem vrtim glasbo
okušam nekaj
grenkih pesmi
okoli mene se
plazita maček in čas
bolj se mudi le še
štirim lastovicam
ki letajo v krogih
čisto blizu
okna v tej svetlobi
so črne kot smrt
njihove peruti
kot od peska ledeniki
iz zraka
so nestrpne
kot da nimajo gnezda
ki bi jim pripadalo
kdaj že prideš?
pesek bo treba pomest

poznopoletne prostosti

v avgustovskem večeru otroci
vzklikajo vreščijo nekje
daleč na travniku
se v labirintu
koruznega polja
igrajo skrivalnice štoklje
jih v visokem preletu
tiho zapuščajo

en otrok je vedno tisti
ki se med koruzo pritaji
pozabi na igro
vsaj za par trenutkov
vsrka vase vonj
poznopoletne prostosti puhteče
toplote na koži
nog v kratkih hlačah
ko se igra bliža h koncu
so vsi otroci najdeni ta otrok
pogleda za starodavno izgubo
ki bo trajala vsaj leto
na hitro zagrebe
toplo suho zemljo
nese k obrazu
povonja jo z nosom in
odprtimi usti

pomlad z Burjo

sonce je že dovolj visoko
z burjo sediva na balkonu
je dovolj nizko
zakriva ga v vetru topol
s svojim vrhom
kmalu bodo topoli sočno
ozeleneli da te že pogled
nanje skoraj odžaja
sediva vsak na svojem stolu
z nikomer nisem v taki tišini
to so edini trenutki ko
ne gledam na uro
kožušček se mu v soncu srebri
on ima zmožnost da gleda direkt
v sonce jaz ne
vsake toliko zavihti
svoj rep pogleda
me razumem

Tomo Podstenšek

Hedo-hemov!

“Hea helah-heko hegrem heven?”

“Denis, prosim, ne spakuj se, ne vidiš, da nimam časa! Pojdi se igrat na dvorišče. Pa preobleci si to rumeno majico, že tri dni jo nosiš!”

Ko je nekaj minut kasneje stala ob pomivalnem koritu in potrpežljivo čakala, da bo curek vode iz pipe napolnil lonec za juho, ji je postalo žal, da ga je nadrla. Normalno, da se spakuje, to enajstletniki pač počnejo. Za resnost bo imel v življenju še dovolj časa.

Bila je utrujena, čeprav ni delala nič takšnega. Nič več kot druge dni.

Vinko pride danes malo pozneje, po službi imajo še sestanek. To najbrž ne pomeni nič dobrega. Prejšnji teden so jih spet dvajset odpustili, vse skupaj že več kot sto. Kdo bi štel. Ampak enkrat se mora končati. Cele tovarne no morejo kar zapreti, nekdo na svetu menda še potrebuje čevlje in škornje in drugo obutev?

Voda je začela teči čez rob lonca. Ko je spustila eno od ušes, da bi zaprla pipo, se ji je težka posoda izvila iz rok in z ropotom padla na dno pomivalnega korita, da je voda brizgnila vse okoli.

Ušel ji je globok izdih. Stiskalo jo je v prsih. Ne bi terjalo veliko truda, da bi zajokala. Namesto tega je zaprla pipo in s krpo obrisala ploščice in kuhinjski pult.

Pravzaprav ni imel volje do popivanja. A tudi domov se mu ni hodilo. V resnici ni imel volje do ničesar.

“Kak dolgo si bil ti v fabriki?” ga je vprašal Patrik.

“Enaindvajst let,” je rekel, ko je v mislih na hitro preračunal številke.

“Fijuuu! No, jaz pa štrnajst. To tud ni pes!”

Ne, ni, je pomislil Vinko, rekel pa ni ničesar. Kaj pa naj reče?

“In kaj boš zdaj?” je po nekaj požirkih spet vprašal Patrik. Ko ni dobil odgovora, je s pretiranim navdušenjem nadaljeval: “Lahko bi probala v Avstriji, tam menda ni težko dobit službe, pa plače so tud boljše ko tu ... Boš vido, stari, na koncu so nam mogoče naredili še uslugo!”

V Avstrijo? Ja, mogoče, če bi bil mlajši. Tako pa ni šans. Ne, on ni za to. Z jeziki je imel že v osnovni šoli težave. In kmalu bo star dvainštirideset. Ne da bi ga kaj posebej matralo, ampak vidi, da ne zmore več toliko kot prej. Da so mlajši hitrejši, bolj gibčni ... Pri Avstrijcih pa ni zaje-

bancije, tam se dela. Pa tudi če bi zmožgel, se v tujini ne bi znašel. Ni on za to. In Patrik v resnici tudi ne, samo brez zveze se nekaj kurči in lapa v prazno.

“Počasi bom moral domov,” je rekel.

“Kam se ti mudi?”

Nikamor se mu ni mudilo in naročila sta še eno rundo.

“Lepo so nas, lepo ... Deset, petnajst, dvajset let, potem pa pre ... Prst v rit! Se spomniš, ko smo se odpovedovali regresom, pa delali zastonj nadure, samo da bi firma preživela? Jebemti-boga, ne morem verjet, da so nas res tak nategnili ...” je spet začel Patrik. “Kriva je pa država, ker pusti take svinjarije. Boli njih kurac za rajo, samo da majo oni na vrhu svoje plače pa limuzine pa jahte pa ne vem kaj vse še ... Na nas se spomnijo šele takrat, ko je treba pokasirat davke – ja, takrat pa cuzaj sirotinjo!”

Seveda je imel prav, saj to so vsi vedeli. Ampak Vinko je bil že naveličan tega vsakodnevnega pičkarjenja ob šanku, od katerega ni nikoli nobenega haska. Obšla ga je strašanska utrujenost, najraje bi zaprl oči in zaspal. Ali pa kar preprosto izginil. Izhlapel. Se razblinil. Razpadel v prah, se združil v nič. Ampak tega ne more in ne sme.

“Res bi moral domov ...”

“Eh, malo še počakaj. Kaj veš, kdaj boma šla naslednjič skup na pir?”

To je bilo res. Za pivo kmalu ne bo več denarja. Bil je trdno odločen, da ne bo postal eden tistih, ki se po izgubi službe zapijejo in pustijo vso socialno podporo v gostilni, medtem ko njihova deca hodi naokrog v strganih cotah in nima kaj jest. Preveč takih patronov vidi vsak dan: Zorana, pa Pliberška in Krkoviča ... In to so samo ti iz njihove ulice ... Ne, on ne bo padel tako nizko, pa čeprav je trenutno res v totalni pizdi. Raje bo zbiral flaše in star papir, magari ribal veceje po kafičih, če bo treba ... Jebeš ponos! Ponosa ne moreš namazati na kruh ali pa z njim na banki plačati položnic.

Po radiu so se pričela poročila in oba s Patrikom sta avtomatično prisluhnila. V državo je vstopila nova skupina beguncev, na mejnem prehodu je prišlo tudi do manjšega incidenta in prerivanja. Medtem se spopadi v Siriji in Iraku nadaljujejo in kmalu je pričakovati še večji begunski val.

“Ti sploh veš, koliko nas košta vse to sranje? Kaj misliš, od kod gre dnar? Iz naših žepov, od kod pa! Kdo bo pa meni ali pa tebi pomagal, če nas bojo čez par mescov slučajno vrgli iz stanovanja? Eh, vse gre v kurac, cela Evropa gre v kurac ...”

Vinko je molče prikimal. Na vse to še ni pomislil. Ni imel časa. Je imel preveč svojih skrbi. Kar pa je tu in tam slišal pri poročilih, mu ni bilo všeč. Kar je enkrat sam videl, ko je šel mimo železniške postaje, še manj. Trume ljudi. Umazani šotori. Temni obrazi. Zakrite ženske z rutami na glavah. Vse to ga je navdajalo z nelagodjem. In v bistvu je imel Patrik prav. Niti za domače ljudi se ne poskrbi tako, kot je treba, zdaj pa naj bi podpirali še te tujce?

“Eni naivneži pravijo, da jim mormo dat šanso, da se bojo prilagodili in vključili v družbo ... Pa veš, kaj to pomeni? Službe nam bodo pokradli, to to pomeni! Oni bojo delali skor zastonj, nas pa noben več ne bo vzel ... Ma marš, naj se poberejo domov, nazaj tja, od koder so prišli, pička jim materna! Naša cmerava vlada pa nič! No, dobro, zdaj so vsaj postavli tisto žico na meji, ampak to je vse prepozno ... Namesto da bi nekdo takoj vdaro po mizi in reko, jebem vam mater muslimansko, odjebite, tu je Slovenija! Tu se pije alkohol in žre svinjina ... Daj, boma ruknla še enega, a ne? Jaz častim.”

Z muslimani Vinko sicer ni imel posebnih izkušenj – v fabriki je bilo nekaj sodelavcev iz Bosne, sami fejšta dečki, pa kolikor ve, se noben od njih ni ravno branil alkohola ... Ampak ti z Bližnjega vzhoda so menda res čisto druga sorta, to so pravi verski fanatiki, džihadisti, ki drug drugemu režejo glave in se razstreljujejo ...

“Vsepovsod so že ... Na ulici sploh ne slišiš več slovenščine ... Zdaj se še malo držijo nazaj, ko bojo v večini, nas bojo pa iztrebili ... Zapomni si, kaj ti rečem ... Parijo se ko zajci, to je njihov plan ... Vsaka družina po pet, šest, deset otrok! ... Sami bodoči teroristi ... Posiljujejo naše ženske, saj si vido, kaj vse se dogaja v Nemčiji ... To je invazija! ... Kradejo, še stokrat hujši so od cigánov ... Navadna smrdljiva zalega, marš! ...”

Domov se je vračal šele proti večeru. Tanja bo najbrž jezna. Ampak bo razumela. Malo preveč je spil, ni mu pasalo na prazen želodec. Moral bi domov po drugem, najkasneje tretjem pivu ...

Ustavil se je in se naslonil na hrapav zid neke hiše. Težko je dihal in ni bil povsem prepričan, da bo uspel vsebino želodca varno prinesiti do doma. Čez kakšno minuto se je počutil malo boljše in počasi se je odpravil naprej. Jebem ti Patrika, ta tudi nima nikoli mere pri alkoholu! Ni bilo prvič, da sta se ga skupaj takole našokala. No, danes sta imela vsaj dober razlog, to bo Tanja morala upoštevati kot olajševalno okoliščino, se je kislo nasmehnil. Komaj je čakal, da pride domov, se zlekne v posteljo in se dobro naspi in si spočije. Jutri bo vse ...

Jutri bo seveda vse čisto enako, isto zajebano sranje, problemi ne bodo izginili čez noč, tega se je zavedal. Ampak vsaj za nekaj ur bo lahko pozabil na vse skupaj ... Jezno je stisnil čeljust. Tudi tega, kako nemočen je v resnici, se je dobro zavedal. Bil je že skoraj na cilju, ko je v mraku zagledal nekaj smrkavcev, ki so se plazili okoli avtomobilov na parkirišču.

“Hemo-heram hedo-hemov!” je rekel eden od njih.

Vinko seveda ni razumel arabsko, a bilo mu je jasno, da ti hudiči ne naklepajo nič poštenega. Prekleti pankrti predrzni, marš! Sklonil se je, pograbil razmajano granitno kocko in jo zabil proti zlovesčim sencam. V silobranu, tako rekoč. Ko je bila že v zraku, se je malo prestrašil. Bilo je prepozno. Majhna suhljata postava se je brez glasu zgrudila in obležala z nenaravno pokrčenimi udi. Šele tedaj je v soju cestne svetilke videl okrvavljeno rumenkasto majico in pomislil, da ima Denis podobno.

Slišal je kričanje. Nejasne sence so tekle sem ter tja. V trebuhu mu je čudno zaklokotalo in nekje v možganskih vijugah se je začela gostiti slutnja, ki je ni želel oblikovati v misel. Stal je, se pozibaval na petah in zaman poskušal z očmi predreti mrak, ki se je gostil pred njim.

Tomo Podstenšek

Osvoboditev

Ni se natančno spomnil, kdaj ga je nehala ubogati.

Mogoče je bilo to v petem razredu, ko je na hodniku prijel Maggie Larkin za rit in je moral zaradi tega k ravnatelju. Maggie je celo trdila, da ji je poskusil potisniti sredinec *“prav v lu-knjo”*, a kolikor je sam vedel, temu vseeno ni bilo tako.

Mogoče pa je bilo že kdaj prej, na primer takrat, ko sta skupaj z Benom Cartwrightom neke zime metala kepe v zapuščeno pasjo uto in je potem on brez pravega razloga zalučal kepo v skoraj čisto nasprotno smer ter razbil šipo na hiši starega Willa Humphriesa. Doma ga je potem oče za kazen namlatil s pasom, novo steklo pa je moral plačati iz svojih prihrankov ... Morda se je začelo prav takrat, morda pa tudi kdaj prej ali kasneje.

Zagotovo pa je bila v srednji šoli že tako nepredvidljiva in nezanesljiva, da jo je imel večino časa obvezano in trdno privezано k telesu; če ga je kdo kaj vprašal, se je izgovarjal na kronično poškodbo komolca. Starši so ga po nekaj tednih seveda poslali k zdravniku in dr. Walker ga je na hitro pregledal ter strokovno ugotovil, da gre najbrž za *“vnetje živcev ali kaj takega”*, kar ima za posledico nehotene in nenadzorovane refleksne gibe, *“bi pa moralo čez čas miniti samo od sebe.”*

Ampak ni minilo. Pravzaprav je postajalo vedno hujše in ko je mama v neki reviji prebrala, da lahko imajo tiki in takšne stvari tudi psihične vzroke, so ga poslali k psihiatru. Oče je bil proti, saj ni želel, da bi v ulici govorili, da se je njegovemu sinu zmešalo. Psihične težave imajo slabiči, *“pravi moški stisnejo zobe in storijo, kar je treba”*. Je bil doma kar velik kraval zaradi tega, z razbitimi krožniki in vsem ... Toda na koncu je obveljala mamina. *“Dobro, pa naj gre! Ampak če se izkaže, da ima slučajno res kakšne psihične težave, je to tvoja krivda, da veš,”* je oče na koncu odnehal, zaloputnil z vrati in se šel kujat v garažo. Kadar se je Ted kasneje spominjal tega prepira, ga je vedno zanimalo, ali je oče sploh kdaj slišal za Freuda ali pa so bile njegove besede le luciden preblisk.

Ko je sedem let in nekaj tisoč dolarjev kasneje prenehal hoditi na terapije, je moral priznati, da je v tem času izvedel marsikaj o samem sebi. Znebil se je strahu pred pajki, sklestil fo-bijo pred letenjem na nivo blage anksioznosti ter bil popolnoma sprijaznjen z dolžino svojega penisa. A leva roka ga še vedno ni hotela ubogati; če je ni imel varno privezane, je prijemala in metala predmete, mečkala prte, udarjala po mizi in počela vse sorte stvari. Njeno obnašanje je bilo brez vsakršnega vidnega vzorca ali vnaprejšnje napovedi – pri tridesetih letih je lahko z gotovostjo trdil le, da ne more nikoli z gotovostjo vedeti, kaj bo storila. Če je poskušal z njo za-

vestno kaj narediti, ga je včasih poslušala, včasih sploh ni odreagirala, še najpogosteje pa je storkila nekaj popolnoma tretjega.

Sicer pa se je na življenje z njo nekako navadil. Ko je ugotovil, da ji ne sme zaupati, nanjo pač ni več računal in jo je imel pod skrbnim nadzorom – kakor kakšnega preveč popadljivega psa, ki ga imaš večino časa zaklenjenega v pesjaku.

Seveda mu je kljub temu pogosto povzročala težave. Med preoblačenjem je potreboval tudi po deset minut, da jo je spravil v rokav, pri tuširanju mu je vztrajno metala milo na tla in tudi ko je bila privezana, ga je rada suvala pod rebra. Nekajkrat ji je uspelo celo odvezati vozle ali pa je strgala vrv in takrat je nastal pravi kaos: otipavala je ljudi, prevračala kozarce, mahala in krilila vsenaokrog, da jo je z desnico komaj ukrotil. Enkrat je pobežljala med vožnjo in obrnila volan, da sta zletela s ceste. K sreči brez hujših posledic.

A zares ga je začelo skrbeti, ko je postala nasilna. Kadar jo je bil iz takšnega ali drugačnega vzroka prisiljen za nekaj hipov osvoboditi, ga je začela divje praskati po bedrih in ga včasih ranila do krvi. In če ni pazil, ga je mimogrede boksnila v jajca ali uščipnila v bradavičko. Tudi klofuto mu je že primazala, da cukanja za lase ali grobega vrtanju po nosu niti ne omeni. Ti incidenti so sčasoma postajali vse hujši in vse pogostejši in Teda je resno skrbelo, kam vse to pelje.

Odgovor na to vprašanje je dobil neko soboto, ko se je zvečer spravil pred televizor.

Na klubski mizici skleda čipsa in pokovke, v držaju naslonjača hladno pivo, še pet pločevink na varnem v hladilniku, po NBC-ju pa prenos tekme med Mavericksi in Spursi. Sredi druge četrtine, ko Timmy zadene od table za 35:34, gre do hladilnika po novo pivo. Za hip razmišlja, če bi vzel še kaj drugega; s pogledom preleti polprazne police, potem ga zazebe v noge in hitro spet zapre vrata hladilnika. Vrne se nazaj v dnevno sobo, sede v naslonjač, stisne pločevinko med kolena in jo z desnico rutinirano odpre. Kljub temu nekaj belih pen steče čez rob ter pade na preprogo. Jezno jih razmaže z bosim stopalom, ne da se mu spet vstajati in hoditi po krpo. Jutri bo po tleh malo posprejal z osvežilcem, da ne bo preveč smrdelo. Na zaslonu Ginobili zgreši odprto trojko in rezultat ostane izenačen na 36 ... Ted čuti zoprno lepljivost med nožnimi prsti.

Hudiča, da se mora celo življenje mučiti s to prekleto taco! Če bi ga ubogala, bi bilo vse drugače. Verjetno bi imel čisto normalno, spodobno življenje; lahko bi se ukvarjal s kakšnim športom, brez skrbi bi zahajal v družbo, zdaj bi bil verjetno že poročen in imel otroke. Tako pa je povsem logično, da se je razvil v samotarja, ki v soboto zvečer sedi sam pred televizorjem, žuli pivo, grizlja čips in gleda skoraj popolnoma nepomembno tekmo rednega dela sezone. Saj je pravzaprav kot invalid! Še hujše, do invalidov so ljudje večinoma razumevajoči, na njega pa gledajo kot na čudaka. In čeprav si z levo roko res ne more praktično nič pomagati, mu tega nihče ne prizna; ko je pred leti zaradi nekih ugodnosti poskušal pridobiti zdravniško potrdilo, je komisija izrazila dvom v resničnost njegovih besed in celo namignila, da verjetno simulira ...

Glasno zazeha in se popraska po mednožju. Eh, nima se smisla razburjati. Saj ni tako slabo. Lahko bi bilo še slabše. Saj mu nič ne manjka. Ima čips in pivo in Spursi tik pred koncem prvega polčasa vodijo za devet. Še enkrat zazeha ter se pretegne. Zanka, s katero ima privezano levico, se ob tem nekoliko zrahlja. Avtomatsko jo poskuša popraviti, a očitno potegne za napačen konec vrvi, saj se levica s hitrim gibom osvobodi in prevrne pivo, da pade na tla in bele pene brizgnejo vse naokoli. Poskuša jo zgrabiti za zapestje, a se mu izmakne ter mu plane za

vrat. Prste mu zasadi globoko v kožo in ga močno stisne za adamovo jabolko, da skoraj v trenutku ostane brez sape. Z desnico se zaman trudi zrahljati njen prijem, pred očmi se mu že začenja temniti. V zadnjem obupnem poskusu zgrabi za mezinec in ga močno zviije nazaj, da glasno počí. Stisk popusti, ranjena levica se za trenutek umakne. A komaj Ted dobro zajeme sapo, ga ponovno napade; stisne se v pest in ga začne udarjati po obrazu. Ted čuti, kako mu počí ustnica in kako se mu iz nosu ulije kri. V ustih se okus piva vse bolj meša s kovinskim okusom krvi. Z drugo roko si poskuša zavarovati obraz, a udarci še zmeraj padajo vsepovprek. Končno se odloči, da mora tvegati in preide v protinapad; sicer prejme dva močna direkta, ki ga skoraj nokavtirata, a nekako mu uspe zgrabiti odejo ter jo omotati okoli leve roke. Potem se vrže z naslonjača ter jo s težo telesa močno pritisne k tlom. Čez nekaj minut začuti, da je začela dreveneti in nazadnje se mu končno neha upirati. Previdno še močneje omota odejo okoli nje. Obraz ga boli kot hudič, eno oko mu je že začelo otekati, tako da nanj komaj še kaj vidi, verjetno ima tudi zlomljen nos in preklano ustnico – to je bilo hudičevo, res hudičevo blizu, močno preblizu za njegov okus! Jezno se spravi na noge in odide storiti to, kar bi moral že zdavnaj.

Ne zamuja se z oblačenjem, bilo bi tudi preveč tvegano, zato kar bos in v pižami odhiti iz hiše. Na verandi se prižge luč na senzor in mu za silo osvetli pot do drvarnice, majhne in iz surovih desk stesane ute na drugi strani dvorišča. Ko vstopi, za nekaj trenutkov počaka, da se njegove oči privadijo temi. Potem z desnico pograbi sekiro in prisloni v odejo zamotano levico na tnalno. Za hip pomišlja, nato potežka sekiro, zamiži in zamahne ...

Sunek vetra zaloputne vegasta vrata drvarnice. Večerni mrak razpara glasen krik, ki splaši jato vran na bližnjem drevesu. Iz drvarnice se sliši divje udarjanje in sekanje. Potem tišina. Izpod vrat po zemlji priteče temen curek krvi in se nabira v lužo. Čez minuto ali dve se vrata počasi škripajoče odpro. Skozi za pedenj široko režo se iz drvarnice po konicah prstov priplazi v zapestju odsekana roka. Za hip se ustavi, kakor da bi jo zaslepila luč na verandi, nato pa z upognjenim mezincem po štirih urno odšepa v temo.

Tomo Podstenšek

Anglež in njegov maček

Allan je brezvoljno zalučal kladivo, ki je zadelo ob veliko kovinsko škatlo za orodje, da je Wilson prestrašeno odskočil.

Šlo je precej počasneje kot je načrtoval; sence dreves so se že začele lenobno plaziti nazaj izpod krošenj, on pa ni uspel narediti še praktično ničesar. Tistih nekaj lat, ki jih je pribil na mesto manjkajočih v ograji, res ni bilo omembe vrednih. In včeraj ni bilo nič drugače, pokosil je travo, posekal par preveč razbohotenih grmov in to je bilo vse. Predvčerajšnjim je šel po nakupih, še dan prej pa je čistil in pospravljal ter v majhno črno beležko skrbno zapisoval seznam najnujnejših opravil, materiala in orodja, ki ga bo potreboval. Teden se je tako prevešal že v drugo polovico, pa s pravim delom ni še niti pošteno začel.

Morda je imela Katty prav, morda bi res moral storiti tako kot Spauldingova in preprosto najeti delavce. Ampak kaj bi pa počel potem? Sedel na verandi, se pozibaval na gugalnem stolu, prešteval muhe in odšteval dneve do smrti?

Stopil je v hišo in iz hladilnika vzel pivo; se skoraj spotaknil ob mačka, ki se mu je zapletel med noge. Polglasno je zaklel in kar med hojo odprl pločevinko ter naredil prvi požirek, da so mu bele pene iz obeh kotičkov ust stekle po bradi. Obrisal jih je s hrbtno stranjo levice in pomislil, da maček še ni dobil svoje konzerve. Nato je sedel na majavo klop pred hišo in se zagledal navzdol na gričevnato pokrajino, tapecirano s polji, travniki in gozdovi različnih rumeno-zelelih odtenkov, ki jih je tu in tam presekala svetla črta vaških cest. Že samo zaradi tega razgleda se je izplačalo. Mir, rahel poletni veter in oglašanje škržatov so bili le še dodaten bonus.

Wilson se je začel spet drgniti ob njegove gležnje in pri tem nežno zamijavkal kakor mladiček. Stegnil je roko in ga pobožal med ušesi; ga nato počohljal še pod brado, kjer imajo vse mačke rade.

“Tebi je tudi všeč tukaj, a ne? Pravi raj za takšne falote, kot si ti – narava, pa ptiči, miši in druge igračke ... Kaj je, si lačen? Malo še počakaj, saj dobiš ...”

Naredil je še en kratek požirek piva, ki je bilo čisto spodobnega okusa; to znamko si velja zapomniti za drugič. Potem je odložil pločevinko, vzel mačka na kolena in ga začel božati z dolgimi, enakomernimi potegi od glave proti repu. Kmalu se je med oglašanje škržatov in druge glasove prepredlo glasno predenje. Zaprl je oči in se prepustil tistemu vmesnemu stanju med budnostjo in dremežem, ko misli nadzorovano blodijo sem ter tja.

Otroka, George in Jill, Kevin, Gordon, Abigail, John – vsi so bili prepričani, da se bo zdaj pač odpovedal načrtom in hišo prodal ... Jutri bi lahko počistil vinsko klet, kolikor je lahko na hitro videl ob ogledu pred nakupom, bi znal biti tisti majhen prostor z obokanim stropom kar prijeten. Seveda bi ga bilo potrebno urediti in opremiti s kakšno klopjo, pa mizo in tako naprej ... Saj ta selitev je bila tako ali tako mišljena zgolj začasno, dokler eden od vaju ne umre, mu je čisto v svojem slogu dejal Gordon. Najbrž je imel celo prav, s Katty o tem sploh nista zares razmišljala ... Od okoliških kmetov bi lahko vsako leto kupil kak sod vina. No, ne sod, pletenko ali kako se že reče ... Mačku mora dati konzervo ... Da bi se sam začel ukvarjati z vinogradništvom, ga ni mikalo, tako aktivnega pokoja si vseeno ni želel, mu bo košenje trave in obrezovanje drevja čisto dovolj ... Seveda sta vedela, da se bo prej kot slej enkrat zgodilo in da bo eden od njiju ostal sam, ampak o tem nista nikoli govorila. Zakaj tudi, saj ne bi nič pomagalo. Ampak ja, ta kraj in ta hiša sta bila najbrž pravzaprav res mišljena kot dolge, umirjene počitnice pred smrtjo oziroma vdovstvom ... Lahko bi na streho namestil sončne kolektorje; to je zdaj moderno in najbrž bi tudi nekaj prišparal. Zgleda pa precej grdo, tako da mogoče vseeno ne ... Abigail in George in Jill, pa otroka in Gordon – vsi so mu govorili, da ni dobro, da se zapira v samotno. Da bi moral biti ravno zdaj čim več med ljudmi, ki ga imajo radi in ga podpirajo. John je skomignil z rameni in mu rekel, naj se ne ozira na mnenja drugih in naj naredi tako, kot čuti, da je prav. Johnovi nasveti niso bili zmeraj najboljši, ampak tokrat se je odločil, da ga bo poslušal.

Maček v njegovem naročju se je zganil; odprl je oči in videl, da je že pozno popoldne. Z jezikom je šel po zasušeni zgornji ustnici, ki se mu je med drežem prilepila na umetne zobe. V ustih je imel okus po postanem pivu. Odvrzel je Wilsona na tla in šel v hišo po novo pločevinko. Mimogrede se je spomnil in vzel še konzervo za mačka. V hrbtu je čutil rahlo bolečino, ne ravno zbadanje, bolj nekakšno zategnjenost. Dovolj dela za danes, nima smisla, da si še res kaj pretegne in potem obleži za en teden. Mogoče bi lahko samo pogledal klet, odkar je prišel, sploh še ni stopil vanjo.

Sprehodil se je na drugo stran hiše; vinska klet je imela svoj vhod, bila je v celoti vkopana v pobočje pod hišo. Wilson, ki je že zdavnaj do gladkega polizal konzervo, mu je radovedno sledil in se mu motal med nogami.

Masivna lesena vrata, okovana z zarjavelim železjem, so bila zaklenjena. Poskušal se je spomniti, če mu je nepremičninski agent dal kakšen ključ, ki bi jih lahko odpiral. Že je skoraj obupal, ko ga je zagledal obešenega na železnem klinu desno od podboja. Praktično, ampak v prihodnje sam takšnega gostoljubja vseeno raje ne bo prakticiral. Potisnil je velik starinski ključ v ključavnico, ki se je najprej malo upirala, nato pa je le škrtnila. Počasi je odprl vrata in Wilson ga je radovedno prehitel in švignil skozi špranjo v temo.

Čeprav ni bil ravno visok možki, prej povprečen, se je moral Allan pošteno skloniti, da je lahko vstopil. Na svoje veliko začudenje je v mraku na steni zagledal stikalo in ko ga je pritisknil, je sredi prostora na stropu zabrlela luč. Gola žarnica je visela z električnega kabla, ki je bil napeljan kar počez in pritrjen le na treh ali štirih mestih; to bo treba urediti drugače. Ni še vedel natančno kako, ampak zagotovo drugače. Morda bi lahko premestil luč na steno, tam bo napeljavo lažje zakamuflirati kot na opečnatem oboku stropa.

Klet niti ni bila tako zelo majhna; sicer ozka, a dolga. Precej prašnata in pajčevinasta, seveda. Prejšnji lastniki so jo skoraj popolnoma izpraznili, v skrajnem kotu je bil le polomljen le-

sen sod in staro stojalo za steklenice, ki ga je Wilson zdaj previdno ovohaval. Iz stene na levi je štrlela kratka medeninasta pipa, pod katero je bil pritrjen majhen pločevinast umivalnik – praktično, vodo je vedno dobro imeti pri roki. Nič posebnega, vse skupaj, a mu je bilo vseeno vseč. Ima potencial, bi dejala Katty. In ob poletni pripeki je najbrž tu kar prijetno hladno.

“Pridi, Willson, dovolj za danes,” je poklical mačka in se obrnil proti izhodu.

Ko je hotel odpreti vrata, je ugotovil, da so se zataknila. Poskusil je še enkrat in potegnil močneje. Nekaj je škrtnilo, glasno počilo in opotekel se je nazaj z odlomljeno kljuko v roki. Ni se vznemirjal, poskusil jo je namestiti nazaj, čeprav je takoj videl, da ne bo šlo. Kljub temu se je še nekaj minut neuspešno trudil, kakor da bi pričakoval, da se bo zlomljeno in zdrobljeno rjasto železje nekako čudežno zlepilo nazaj skupaj. Nazadnje je kljuko jezno zabil po tleh, da je maček prestrašeno odskočil.

Ni mu bilo jasno, kako so se vrata sploh zaprla. Ni bil povsem prepričan, da jih je zaprl sam – zakaj bi jih? In če bi jih zaprl kdo drug, bi to vsekakor slišal in opazil. Da bi se zaprla sama od sebe, tudi ni bilo preveč verjetno. Najbrž jih je res moral zapreti sam, povsem instinktivno, iz navade, ko je opazoval elektroinstalacije in druge bedarije. Na hitro je preiskal klet, a ni našel ničesar uporabnega razen kosa žice, za katerega pa je brž ugotovil, da si tudi z njim ne more kaj prida pomagati.

Ni mu preostalo drugega, kakor da se sprijazni z dejstvom, da je prav zares zaprt v stari vinski kleti; skupaj z mačkom in pajki, da o počenem sodu in drugi krami niti ne govorimo; nekje sredi Evrope v majhni postkomunistični državi, za katero je še pred nekaj leti komajda vedel, da sploh obstaja, in katero Jill in George še vedno včasih zamenjujeta z drugo majhno postkomunistično državo s podobnim imenom in ne tako zelo drugačno zgodovino.

Ko bi ga Katty lahko zdaj videla! Gotovo bi jo njegov položaj strašansko zabaval, vedno je bila ljubiteljica absurda. Bilo je res smešno, tako smešno, da se je na glas zasmejal. Globoki moški smeh je temno odmeval od sten in obokanega stropa. Pomislil je, da ima klet pravzaprav presenetljivo dobro akustiko; morda bi bila primerna celo za kakšen komorni koncert, se je še glasneje zarežal. Maček jo je prestrašeno ucvrl za sod, on se pa kar ni mogel in ni mogel nehati smejati.

* * *

Štirinajst dni kasneje ni bilo več smešno.

Najprej je bil seveda prepričan, da se bo prej kot slej uspel nekako rešiti. Zdaj v to ni bil več tako zelo gotov. Vrata so bila stara vsaj kakšnih petdeset ali šestdeset let in še enkrat več se mu je potrdilo, da so takrat znali delati stvari. Vsi poskusi, da bi jih nekako razbil, vrgel z tečajev ali zlomil prekleti mehanizem kljuge in ključavnice, so se končevali enako – brez primernega orodja je polomil zgolj samega sebe in nazadnje ves zadihan in prepoten obležal na golih tleh, Wilson pa mu je s svojim hrapavim jezikom lizal obraz.

Poskušal si je pomagati z ostanki soda in z desko, ki jo je utrgal iz stojala za steklenice, a je uspel na masivnih hrastovih vratih povzročiti le nekaj površinskih prask. Upanje, da bo prej kot slej prišel kdo mimo, je prav tako plahnelo. Hiša je bila popolnoma na samem, najbližja sosedna sta bila Spauldingova, ki sta imela vikend na sosednjem griču, a ju to leto menda sploh ne

bo več sem, ker je njena mama resno zbolela, in sta odpotovala nazaj v Norwich. Z domačini prav tako še ni navezal nobenih stikov in če ga v vasi ne bodo več videli, bodo mislili, da je pač odpotoval. Mimo hiše ni še nikoli videl iti nikogar; še poštni nabiralnik je bil postavljen spodaj, skoraj miljo stran, ob glavni cesti. Kazalo je, da bo mir in samoto sredi narave, ki sta se ponujala za smešno nizko ceno, nazadnje vseeno precej drago plačal.

Kljub vsemu je seveda vsake toliko kričal na pomoč in ko je že drugi dan ostal popolnoma brez glasu, je v presledkih z desko glasno udrihal po vratih. Trije kratki, trije dolgi in spet trije kratki udarci. Trije kratki, trije dolgi in spet trije kratki udarci ... Tako kot so ga naučili pri skavtih, ko je imel deset ali enajst let. Spraševal se je, kako daleč se to sploh sliši. V kleti je že odmevalo, na drugi strani vrat pa vprašanje.

Telefona ni imel pri sebi, pa četudi bi ga imel, tukaj zagotovo ni bilo signala. Če je hotel poklicati, je moral oditi kakšnih sto metrov više v hrib. Da bi ga kdo pogrešal, tudi ni bilo verjetno, saj je vsem trmasto zabičal, naj ga kak mesec ali dva pustijo na miru, ker potrebuje čas zase. Še Dick in Lisa sta mu morala priseči, da ga ne bosta motila, on pa jima je v zameno obljubil, da bo skrbel zase in si vsak dan skuhal vsaj en topel obrok. No, te obljube zdaj ne bo mogel držati, morda bosta tudi onadva iz kakšnega razloga prelomila svojo ...

Še sreča, da je imel vsaj vodo. In Wilsona za družbo. Ubogi mačkon je bil še bolj prestrašen kot takrat, ko so ga peljali k veterinarju na kastracijo. Še mijavkati si ni upal naglas, spuščal je samo nekakšne tihe, cvileče zvoke in se ves čas privijal k njemu.

“V dreku sva, v res globokem dreku. In če ti povem po pravici, nimam pojma, kako naju bi spravil ven,” mu je hripavo zašepetal in ga pobožal po razmršeni dlaki.

Razmišljal je seveda vse mogoče; morda bi se dalo storiti kaj z električno, povzročiti kratek stik, požar ali karkoli pač, s čimer bi opozoril nase. Ampak tega ne zna in tudi če bi znal, nima orodja in tudi če bi imel orodje, bi mu vse, kar bi lahko storil, samo še poslabšalo položaj. Največ, kar bi lahko dosegel, bi bilo, da bi vrglo ven varovalko in bi ostal v popolni temi. Če bi že nekako povzročil požar, bi se pa zadimil in zadušil tu spodaj ... Ne, električna mu razen medle svetlobe žarnice ni mogla služiti za nič drugega.

Tretji dan je šel zadnjič na veliko potrebo; usral se je kar v kot in si obrisal rit z gatami, ki jih je nato zavrgel. Scal je pa raje v odtok umivalnika, da ne bi v prostoru še bolj smrdelo. Wilson je seveda te stvari opravljal po svoje, kjer se mu je pač zazdelo, in glede tega se ni dalo kaj dosti storiti.

Šele četrti ali peti dan – občutek za čas je izgubil zelo hitro, tisti drobci naravne svetlobe, ki ga je lahko bolj zaslutil kot zares videl, če je pritisnil oko ob ključavnico, mu pri tem ni kaj dosti pomagal – se je domislil, da bi lahko morda pod vrati skopal predor; tla kleti iz zbita zemlje so bila sicer trdo steptana, a z odlomljenim kosom lesa se jo je dalo počasi grebsti. Po nekaj urah je upehan ugotovil predvidljivo dejstvo, da se kamniti prag nadaljuje v temelje hiše, ki so najbrž segali kakšen meter ali še globlje. Ker ni imel nobene bolj otipljive ideje, je kljub temu nadaljeval s kopanjem – na hitro je izračunal, da bo predor izkopal v sedmih do desetih dneh – toliko pa bi brez hrane še moral nekako zdržati. Seveda bo potem, ko bo prišel na drugo stran zidu in začel kopati navzgor, delo še veliko težje, saj bo moral sproti odstranjevati material in se bo jašek verjetno tudi ves čas zasuval. A če ga nekako podpre s kosi lesa, bo morda šlo.

Nazadnje se mu s to težavo sploh ni bilo potrebno ukvarjati; sedmi ali osmi dan je dosegel spodnji rob temelja in ugotovil, da je hiša postavljena na nekakšni sivi skali. Zlezel je iz luknje in se sesedel na velik kup izkopane zemlje. Zajokal je, sploh prvič po nekaj desetletjih. Bil je rojen in vzgojen še v času, ko veliki fantje pač niso jokali. Sprva je bilo težko, dobro se spominja, a je zmeraj stisnil ustnice in zdržal. Potem se je pa z leti popolnoma odvadil; na Kattyjinem pogrebu si je želel, da bi lahko jokal in spravil vsaj del bolečine iz sebe, pa ni šlo. Enostavno ni več znal.

Zdaj pa je njegovo glasno hlipanje brez težav napolnilo smrdljivo in temačno klet. Wilson ga je začudeno opazoval, a se tokrat ni upal približati. Allan je legel na bok, zaprl oči in potegnil kolena k sebi. Čutil je toplo slano kapljo, ki je ob nosu stekla do njegovih ustnic.

Ko se je prebudil, ga je rahlo mrazilo in prazno klujuvalo v želodcu. Odšepal je do umivalnika in spil nekaj vode. Šele potem si je umil roke, umazane od zemlje, in se za hip zagledal v polomljene in okrvavljene nohte. Zajel je prgišče vode in ga ponudil Wilsonu. Tudi maček je videl že boljše čase; dlaka mu je čudno štrlela v vse smeri, oči pa so postale nenavadno velike in izbočene. Če se hitro ne rešiva, se mu bo še zmešalo, je pomislil Allan.

Nehal je šteti dneve, nehal celo ugašati luč, kadar je zaspal – in spal je veliko, dremal skoraj ves čas. Še udarjanje po vratih je skoraj opustil; ni več zares verjel, da bi lahko koga priklical. Včasih se mu je sicer zdelo, da sliši glasove, a se je vedno izkazalo, da se moti. In včasih je sanjal tako nenavadno žive sanje, da jih je komaj še lahko ločil od resničnosti. Pogosto je razmišljal, zakaj ni raje poslušal Georgea in Jill, Kevina, Abigail in Gordona in ostalih. Če bi jih, zdaj ne bi bil tu, kjer je.

Čutil je, da ne bo več dolgo zdržal. Sicer je bil za svoja leta v dobri formi; malo mu je nagajal pritisk, pa rahla aritmija, povišan holesterol, vnetja sklepov in občasne težave z želodčno kislino – skratka, nič takega, kar se ne bi dalo imeti pod nadzorom, običajne starčevske težave pač, ki so bile ob rednem jemanju tablet čisto znosne. A po dveh tednih stradanja, sizifovskega kopanja in nejemanja zdravil je bil že čisto zanič. Če se ne zgodi čudež in ga kdo vendarle nekako najde, bo tu spodaj umrl. Noče še umreti. Ne še. Ne na tako neumen način.

Prisilil se je k razmišljanju, mukoma poskušal aktivirati utrujene možgane, da bi iz kakšne vijuge izcedili rešitev. Vzel je desko in nekaj minut udarjal po vratih. Sedel ob steno in se naslonil na goli zid. Izbočen kamen ga je tiščal v hrbtenico, a ni imel volje, da bi se premaknil. Wilson se je počasi privlekel in mu zlezel na kolena. Pogledal je v žarnico, da se mu je stemnilo pred očmi. Ta tudi ne bo več dolgo, pravi čudež, da sploh še gori. Potem bo v temi. Ni hotel umreti v temi.

Ko bi imel kaj vsaj hrane, potem bi morda zdržal dovolj dolgo, da ga najdejo. A v tej jebeni kleti ni bilo ničesar, čisto ničesar. Spomnil se je na velikega hrošča in debelo ličinko, ki ju je našel med kopanjem predora. Dal ju je Wilsonu. Zdaj mu je bilo žal, da ju ni pojedel sam. Pobožal je mačka v naročju. Čutil pod prstom izbočena vretenca. Šel z roko še enkrat od glave navzdol. Jo zadržal na suhem, šibkem vratu. Z drugo roko prijel mačka za glavo. Samo stisniti bi moral, stisniti in obrniti, da bi počilo. Vsaj pet funtov mesa, morda še malo več. S tem bi si podaljšal možnosti za nekaj tednov. Stisnil je močneje. Wilson se je zdrznil in rahlo zamijavkal.

* * *

Ni zmogel. Mačka je imel že štiri leta, marsikaj sta dala skozi, ni ga mogel kar tako fentati. Ko je umrla Katty, je bil Wilson nekaj dni čisto iz sebe, po cele ure je sedel pred vrati spalnice in mijavkal. Kakor pes. Ne mijavkal, seveda, zvesto sedel in žaloval je kot pes.

Nenadoma se je spomnil tistega filma s Tomom Hanksom v glavni vlogi, kako je že bil naslov ... Naslove filmov si je vedno težko zapomnil. Igralce ja, s tem ni imel težav, naslovov pa nikakor. In v tistem filmu je igral Tom Hanks – večino filma je imel košato brado, a zagotovo je bil Tom Hanks, njega ne moreš zamenjati. Zgodba je bila o brodolomcu, ki ostane na samotnem otoku in da se mu ne bi zmešalo od samote, se začne pogovarjati z žogo. Nariše ji obraz in oči in se pogovarja z njo, kot da bi bila človek ... Nič takega, film pač. Ampak – in zaradi tega prese- netljivega naključja se je sploh spomnil na film – tisti žogi za odbojko je bilo prav tako ime Wil- son! In potem je bil še en zanimiv prizor, vrhunec filma, pravzaprav, ko je Tom Hanks na splavu odšel z otoka in je žoga sredi nevihte padla v vodo in se je moral odločiti, ali bo zapustil splav ali Wilsona, in je to žogo, ki je bila več mesecev njegov edini in najboljši prijatelj, pač mo- ral žrtvovati, da je preživel.

Mogoče pa bi tudi on moral storiti enako? Toda Hanksov Wilson je bil v bistvu vseeno samo kos zašitega usnja, ki so ga odnesli valovi. Njegov Wilson pa je živo bitje, ki bi ga moral ubiti, ga zadušiti ali mu zlomiti vrat, tako da to vseeno ni čisto isto. Ne, ne bo storil tega. Če bi vedel, da bo potem zagotovo rešen, bi mogoče razmislil, tako pa ... Toliko časti pa vendarle še premore, da ne bo v stiski pojedel prijatelja, pa čeprav je maček! In čeprav je ves umazan, smrdljiv, neobrit, shujšan in zanemarjen, mora ohraniti vsaj toliko dostojanstva, kot mu danes okoliščine dopuščajo. Da ne bodo domačini še leta in leta pripovedovali zgodbe o norem An- gležu, ki se je zaprl v klet, kopal nekakšno luknjo v tla, zadavil in pojedel surovega mačka in na- zadnje vseeno umrl od lakote!

* * *

Ko je prišel čas, je vedel. Čeprav ves blodnjav in komaj še pri zavesti, je kljub temu vedel. Ležal je na tleh in plitko dihal. Prisluškoval neenakomernemu in počasnemu utripu svojega srca. Čakal in poskušal misliti na kaj lepega; na Katty in otroka, na sončne vzhode, Linekerjev gol, ingverjevo pecivo, tisti hotel v Le Havru, vonj sveže jutranje kave, poletne počitnice dvain- sedemdesetega, šahovske partije z Gordonom ... Tik preden se je njegova zavest dokončno raz- blinila, ga je nekaj nenavadno zaščemelo po prstih iztegnjene roke. Napel je poslednje moči, da bi ugotovil, kaj se dogaja. Čutil je samo nekakšno oddaljeno, nedoločljivo bolečino, ki pa je po- stajala vse ostrejša. Poskušal je premakniti roko, a ga ni več ubogala. Mukoma se je še enkrat zbral in s težavo za spoznanje dvignil veko desnega očesa.

Skozi s trepalnicami zasenčeno špranjo je zagledal nejasen obris mačka, ki je glodal nje- gov kazalec.

Tomo Podstenšek

Dihaj, dihaj z mano

Malo, res malo manjka, pa bi zamudil. Če moj vlak ne bi stal na petem, ampak na devetem ali desetem tiru, ga gotovo ne bi ujel. Tako pa še ravno pravi čas skočim skozi vrata vagona. Zaslišim predirljiv žvižg in še preden uspem najti sedež, vlak že spelje s postaje. V kupe vstopim na majavih nogah, loveč ravnotežje in oprijemajoč se vseh možnih kovinskih izrastkov, ki so na voljo; toliko, da ob nenadnem sunku v zmedenosti ne zgrabim celo rdeče ročice in potegnem za zasilno zavoro.

Moški, ki sedi ob oknu, vljudno skrči prej iztegnjene noge, da lahko sedem. Zrak je tipično vlakovski; toplo zadušljiv, nasičen s prahom in nerazločno kombinacijo postanih vonjav. Poskusim se čim bolj udobno namestiti in se zagledam skozi okno. Glavo prislonim čisto ob šipo, da lahko na čelu čutim vibriranje hladnega stekla. Nadležno, a hkrati na nek čuden način tudi prijetno.

Potniki drug za drugim izstopajo in nazadnje ostaneva z moškim nasproti mene sama. Površno ga pogledam; videti je, da spi. V naročju drži srednje veliko torbo iz rjavega usnja, kar je nenavadno, lahko bi jo namreč spravil v prostor za prtljago. Mogoče ima v njej kaj pomembnega. Ali pa ga je strah, da bi nanjo pozabil.

Zunaj je megla vse gostejša in komaj kaj se še vidi, zato se spet ozrem na svojega sopotnika. Iz nosnic mu štrli nekaj dolgih dlak. Podobne so tipalkam kakšne žuželke. Ob vsakem njegovem vdihu in izdihu rahlo zatrepčejo. Takrat bolj spominjajo na noge hrošča, ki je padel na hrbet in se poskuša prevaliti. Tiplalke – noge, tiplalke – noge, tiplalke – noge ...

Naenkrat se zavem, da je njegovo dihanje povsem usklajeno z mojim.

Začutim nelagodje, zato odmaknem pogled ter ga potopim v zamegljene mlečne obrisje njiv in dreves. Obide me slutnja, da moški v resnici sploh ne spi, ampak ima oči samo priprte in me skozi režo trepalnic ves čas opazuje. Mogoče se boji, da bi mu sunil tisto njegovo torbo, se posmehnem in poškilim proti njemu. Ugotovim, da še vedno dihava v istem ritmu. Najbrž je za to krivo hipnotično drdranje vlaka, ki nama metronomsko narekuje tempo, si poskušam pojasniti zadevo. Vsekakor je zoprno, zato namenoma za nekaj sekund zadržim sapo, da bi prekinil najino usklajenost. A mi ne uspe, že pri naslednjem izdihu sva spet v istem ritmu. Potem začnem s počasnim štetjem vdihov, pa z izmeničnimi hitrimi in plitkimi spremembami ter celo z globokim sopihanjem.

Ne pomaga. Nič ne pomaga. Ne glede na to, kar poskušam, se dihanje moškega vseskozi prilagaja mojemu. Ne morem mu pobegniti. Imam neprijetno nor občutek, da postajava en organizem: kakor da bi si s tem tujcem neprostovoljno delil prsni koš in pljuča in vse drugo, kar sodi zraven.

Ne, nobene povezanosti ni, stresem z glavo, tip me očitno zajebava in to gotovo počne povsem načrtno. Razen če gre za kakšen nehoten efekt zrcalnih nevronov, se medlo spomnim članka o tem, kako posamezniki pogosto nevede oponašajo položaj telesa in gibe ljudi v svoji bližini. Ampak to z dihanjem je vseeno malo drugače. Ali pa niti ne?

Medtem moški počasi odpre oči in se na videz povsem razmišljeno zagleda v nevidno točko kakšnega pol metra desno od moje glave. Kljub temu sem prepričan, da me s koticom očesa opazuje, kakor tudi jaz skrivaj ves čas opazujem njega.

Poskušam dihati čim bolj tiho in neopazno, z roko si podpiram glavo in zakrivam nos in usta. Kolikor lahko presodim, mi kljub temu še vedno sledi, vdih za vdihom. Pomislim, da bi šel na stranišče. Ali pa se presedel v drug kupe, gotovo je kje kak prosti sedež. Ampak se mi zdi malo smešno in bizarno, da bi bežal pred čudakom, ki ima navado spremljati dihanje drugih ljudi. Sploh pa bom že čez dve postaji prestopil na drugi vlak ...

Ko vstanem, na moje presenečenje vstane tudi moški in mi tesno sledi. Tudi na peronu se ga ne morem otresti in vsakič, ko izdihnem oblaček v hladni jesenki zrak, se mi zazdi, da začutim na vratu njegovo toplo sapo. Hkrati za nekaj trenutkov zastaneva pred velikim zaslonom s prihodi in odhodi, nato nadaljujeva pot v isti smeri. Ko prideva na pravi peron in se enako zadržana postaviva drug ob drugega, pri čemer je predrzni pizdun tako blizu mene, da se skorajda dotikava s komolci, imam končni dovolj.

“Poslušajte, ne vem, kaj se greste, ampak zahtevam, da nehate!”

“Oprostite, ne razumem, o čem govorite ...”

“O dihanju. O dihanju govorim. In o tem, da me zasledujete.”

“Kdo vas zasleduje? Dajte, bodite pametni, očitno pač potujeva v isto smer, to je vse ...”

Iz žepa potegne vozovnico in mi jo pomoli pod nos. Ugotovim, da govori resnico. Ugotovim, da je ne samo v istem vagonu, ampak ima sedež tik ob mojem. Kakšna je sploh možnost za tako naključje? Moški opazi mojo negotovost in z odločnim glasom doda: “Razen tega, če se prav spomnim, ste vi prišli na prejšnji vlak za mano, a ne?”

“To je res, ampak potem ste začeli oponašati moje dihanje in zdaj ...”

Zavem se absurdnosti situacije in nezmožnosti dokazati svoje trditve, zato utihnem in s široko odprtimi usti samo nemočno zajamem sapo. On s komaj opaznim zamikom stori isto.

“Spet to počnete!” glasno kriknem.

“Kaj počnem?”

“Oponašate moje dihanje!”

“Oponašam vaše dihanje?! Je z vami vse v redu? Oprostite, res nimam časa za takšne neumnosti!” se s pretirano zaigrano nejevoljo namršči in vendarle stopi nekoliko stran.

Gledam dviganje in spuščanje njegovih ramen – prekletemu pesjanu še zmeraj nekako uspeva slediti mojemu ritmu! Pomislim, da ima mogoče v ušesu kak majhen slušni aparat, s katerim lahko prisluškuje dihu drugih ljudi. Ali pa kakšno drugo napravo. Nekaj vendar mora biti, mora obstajati kakšna logična razlaga, jebenti! Ne vem, kaj naj storim. Najbrž bi bilo naj-

bolj pametno, če bi ga pustil na miru. Ampak misel na še uro in pol v neposredni bližini tega človeka me spravlja ob pamet. Najhujša sta občutek, da sva s vsakim vdihom na dušeče mučen način vse bolj povezana, in zavedanje, da mu njegovega početja nikakor ne morem preprečiti.

V daljavi zaslišim vlak, ki prihaja na postajo. Moški opazi, da ima odvezano vezalko. Previdno odloži rjavo torbo na tla poleg sebe in se skloni, da bi si jo zavezal. Od roba perona je oddaljen le kakšen meter. Skozi meglo se že vidi obris lokomotive, le še nekaj sekund, pa bo zdrvela mimo. Ozrem se levo in desno. Nikjer ni nikogar, niti prometnika z rdečo kapo in tistim smešnim črno-belim loparčkom z luknjami ne. Ni časa za razmišljanje, naredim dva dolga koraka in z nogo sunem moškega v zadnjico, da se opoteče in pade z glavo naprej na tirnice, tik preden po njih zahrumi nekaj glasnega in velikega.

Končno lahko svobodno zadiham. Pograbim njegovo torbo in stečem navzdol v podhod. Upam samo, da me ni nihče videl. Ni mi popolnoma jasno, kaj se je pravkar zgodilo. Na slepo zavijam po podzemnih hodnikih, dokler ne izberem naključnih stopnic in se povzpnem na peron, kjer stoji vlak, ki pravkar odhaja. Ne vem kam, pa saj niti ni pomembno. Samo čim bolj daleč stran. Preden vstopim, se na hitro ozrem na drugo stran železniške postaje, kjer skozi meglo vidim ljudi, ki se zbirajo na prizorišču nesreče. Na vlaku poiščem prvi prazen kupe in zavihtim torbo na polico za prtljago; za zdaj ne čutim še čisto nobene potrebe, da bi preverjal, kaj je v njej.

Ti vstopiš nekoliko za mano, ko vlak že speljuje s postaje. Očitno si ga komajda še ujel. Zadihano pokimaš in pokimam ti nazaj. Potem pokrčim noge, da lahko sedeš na sedež nasproti mojemu. Zagledaš se skozi okno in nasloniš čelo na steklo. S priprtimi očmi opazujem dvigovanje in spuščanje tvojega prsnega koša in poskušam ujeti ritem tvojega dihanja.

Radharani Pernarčič

Iz sanjske membrane

KOAGULACIJA SOLZ IN NEBES, *v dolini izdolbljenega rumenjaka*

Ko gine živalska strast,
obsediva v tišini z ramo
ob rami in s stropa padajo
raztrgani kosci papirja. V tej
hiši ni nobenega pohištva,
podajava si eno samo
frnikolo iz sobe v sobo.
Dan za dnem nosim to
isto zguljeno srebrno
haljo in ti si izgubil že vse
lase razen sivih. Najin čut
za primernost postaja skrajno
porozen, ko pride moj čas,
puščam kot psica po tleh za
seboj kaplje krvi – a saj zemlja
je vedno žejna. Tu in tam
tiger v tvojem trebuhu še
dvigne oko, da pograbiš
iztrošeni svinčnik in svoje
nore kozmične sheme zrišeš
po steni. Nemara bo šele
sedmi rod za nami razumel,
kaj vse to pomeni. – Zunaj hiše
je puščava. Vse tople tone

je potegnila nase, tu pa so
moje noge tako blede, kot
bi mi mesečina poapnela
na koži. Spiva po malih
obrokih, kadarkoli in kjer
pač kdo leže: na recepciji
sanj so že navajeni, da vstopava
nenajavljena. In ljubiva se
vselej le med podboji. Od
tam se vsaj zdi, da se nama na
obe strani odpira ves prostor
sveta. S tramov sva obesila
prednja vrata metalno sivega
avta. Če sploh kdaj zapiha,
njihovo rahlo škripanje nosi
občutek, da se veličasten ptič
vendarle vrača po naju, sicer
pa – moje prsi se tako ali tako
orosijo že ob najmanjšem upu.
Ko slednjič padem skozi rob
morja, se zvijam kot zabodena
kača in v joku ponavljam: *kje so
tiste stopnice, kam za boga sva
založila tiste stopnice?*

**DA BI LAHKO
IZPOLNILA
VSAK SVOJE.**

Kmalu.

Dajva, potrudiva se še skozi
to steno. Vsi vektorji vodijo
k izvoru svetlobe, čeprav so jih
koncentrične zareze že močno
poškodovale. Moja koža še ni
povsem gluha, v tvoji so vžgani
vsi pravi zemljevidi in veš,
da jih znam le jaz prebrati.
Ta vez – enako močna kakor
mučna – ni rezultat ne moje
ne tvoje vztrajnosti, nihče si
ni prizadeval zanjo, nihče je
ni zgradil in nobene roke,
nobena usta je zato ne
morejo razdreti: z njo se
je izjasnila volja snovi. In
tudi, če je ves smisel v tem,
da se naučiva vsak svojih
zamahov, tega lêta ne
moreva izvesti posamično.
Ranjenost naju postavlja med
zvezde, tukaj bova vselej tujca,
ki se za druge pretvarjata, da
se ne poznata – in nemara v
teh okvirih to celo drži, kajti
srečala sva se že onkraj tega
časa, pa tudi tam, kjer naju hoče,
geometrija ni prav enostavna.
In ta lebdeča, plavajoča luknja ...

Glej, iz noči se bo k nama spustil
strašljiv pajek – *zaupaj mi*:
pustiti se mu morava pregrizniti.

IZ VAM NEZNANEGA REGISTRA

Bil si lovilec sanj.
Sedaj si gospod-in-gospa:
voznika požrešnega Volva
(za vola in vulvo), ki se ne
pomika nikamor, razen kolikor
prestavljata svoj skupni, pravilno
uokvirjeni jpg z ene police na
drugo – odvisno, kje se kdaj
zadržujejo pomembni gostje.
Tudi pes, izbrane diete, maraton in
vikend klavir ne manjkajo: vse stoji.

– *Stoji.* –

Včasih še čutim potrto, ko
pomislim na to, kolikokrat si
že moral prerisati en in isti,
natančno določen samoportret,
da bi se ga lahko navadil, mu
postal podoben – in ne bi več
hodil lovit. Toda, ne srn, nobenih
antilop, to tu sploh ni relevantno
vprašanje: lovit odgovornost
do sebe, do svoje živosti – lahko
bi ujel še kaj resničnega! Kaj, kar
zadiha vate iz neke delikatne sonde,
ko si pripravljen uzreti. In če ne?
Če zavržeš, odrineš, uničiš? ...
ni moja naloga, niti ni v mojih
rokah, da ti razložim, te povlečem,
razpiram in spet fugiram razpoke,
še manj, da ti prigovarjam, te rešim.
Moja naloga je, da ostanem tu,
kjer te vselej še lahko sprejemem,
ukoreninjena v svojo tišino. Tišino,
ki je pomirjenost s svetom, zato,
tudi ko ne izčivka ničesar, pred
nikomer nikdar ne more zatajiti
svojega védenja, da ne bi zopet
kje izbruhnila blaznost. Ker se

stvari ne začnejo in ne bodo končale z zatrjevanjem. – Mene ta neizkorenjlivost že davno več ne bremeni, a lahko si predstavljam, kako strahovito lahko koga ogroža ideja, da bi mu kdo kaj ukradel, se prikradel na njegovo mesto: ker je tak njegov lasten software in ker je konec koncev vsaka zasedba v projektu *Zaljubljenost v odnos* zamenljiva. Ker je projekt le projekt in se življenje kot v filmu hitro sprevrže v našo malo kliniko, kjer si pod eno streho vsakič v petek zvečer grajski biki, drug drugemu ječarji, družno obnavljajo povest o dobrih ljudeh in se takoj nato zadržnejo, da bi si kot oko za oko vsaj dolgovali tisto ljubezen po kranjsko. Zdaj ti pravijo naš človek in še ko bo prišla poslednja postaja, te bo preganjala misel na usodni telefon, ki ga dvigne tvoja srčna dama ter iz glasu, ki se hoče le posloviti, zve, da si ves ta čas bil nekdo drug.

Produkcija predvideva določen format.

In tudi jaz si nisem predstavljala, kaj šele želela živeti izven formata.

Ampak to je moje življenje.

Tako ne iz tiste malo ubesedenega ne iz prenasičenega molka ne gre zaslutiti, kaj osmišlja moje neubesedljivo. Kaj utripa v izvzetem za mojim imenom. In če si poskušam vsaj sama zamisliti, kako bi tvoj svet pri najboljši volji lahko razumel moje stremljenje, vidim le novi val old age mineštre, v kateri se zaletavi Kremenček privleče domov, zabriše še sveže krvav kos sanj na mizo:

“Na, da bomo jedli!” nato zadrema, Vilmarija pa odre še membrano, jo razgrne čez klubsko mizico – nek se vidi razkoš –, in klinopis “naša lušna nova dimenzija” še hitro objavi na njegov Timeline, nato pa sta tu že bojana in bojan v enakih trenirkah, ki se z izleta po poteh slovenskih astralnih znamenitosti oglasita na aperol in rundo skalpela v štiri.

Ampak to *je* tvoje življenje.

Ko je vse premeleto po dolgem in počez in odpadejo vsi strahovi, razlogi, vsa sporočila, namere, vsi poskusi, da bi spustilo, vse sile in kontrasile, ostaja ena sama omnifrekvenca:

tu te ima nekdo preprosto rad kot človeka. Nekdo, ki sem – nekoliko podobno tebi, a vseeno iz drugačnega testamenta – negovalka sanj.

**VSE, KAR JE
NAMENJENO MENI,
*vibrira v radiju
mojega imena***

Vse še vedno tako, kakor si enkrat, po
čudnem spletu okoliščin, sedel
v nek avto in z glavo smrtonosno
trčil v neke oči ter prestopil
prag nečesa, kar ni *zgodba*.
Ne zato, ker ni samo-še-ena ali
ker v sebi nima potenciala, ampak
ker ni v tem nič zgodbenega. Raje
padeč v prvinsko presečišče
verjetnosti, v enačbo, iz katere vre
ultimativni red sveta. Videl
si roko, ki ni vozila nič drugače,
kakor vozi vsaka druga roka, a
iz najtanjše zareze nenavadnih
odločitev je med prsti udirala
sanjska plima – nič vaju ni
zadržalo, da ne bi nenadno
zavrla na odstavnem pasu, v
tistem avtu se je lahko kadilo:
najti ogenj! In pogovarjala sta
se le za zabavo, kajti védenje
je že zdavnaj prehitelo usta.
Iz sevanja, ki nastane, ko se koži
upirata dotiku, je rastel atomski
oblak, se ležerno razlezel po cesti,
kot se pač vselej v svoji dinamiki
razleza proces prevzpostavljanja
vseh možnosti, ki se prosto
prebijajo skozi plazmo neizolirane
vsakdanjosti. V takem poljub neAmAiru
ni nič metaforičnega, vse je
čista matematika: vstop v
bruto realnost šuma, za nas le
delno pretvorjenega v sliko.
Naj si me pozneje še tako kruto odslovil,
ko si raje sam zapustil lastno hišo,

da me ne bi več čutil ob sebi in
ob meni ne sebe –
zametki stika se gibljejo v mojem
telesu brez vsakršne inflacije, ki jo
navadno povzroči odsotnost:
iz mene vsako leto zraste tvoje listje
je
iz mene vsako leto zraste tvoje listje.

KONSTELACIJA: PREPROSTO PRAV

V tem svetu sva imela enega
samega prijatelja, ki po vsej
verjetnosti niti ni zares vedel,
da je tako, a vendar nama je
takrat brez vprašanja dal alibi
in – prav čudno – dve čeladi.
Odnoslo naju je daleč v gozd,
kjer je sredi ničesar in sredi vsega
ležala pozabljena in med liane
zaraščena pista. Njen nočni
pisk ni nikdar povsem potihnil.
Zjutraj si se ti še premetaval po
prtljažniku, da bi iztegnil noge,
ko je svež, oster zrak moje že
položil na vlažno podrast.
Nekaj me je vleklo še globlje
med drevesa, kot da sva se
včeraj ustavila tik pred vrati,
za katerimi izveš vse. Nobeno
mesto, noben trenutek do
zdaj ni bil tako uglašen v svojo
totalnost, bilo je čutiti, kako
sonce nastaja v zaodrju atmosfere,
kako se dvigujejo in razporejajo
ploskve in volumni paralelnosti,
da se tam, točno tam, kamor sva
našla, ko sva zavrgla stari kompas,

slednjič le uležejo v svoj notranji
prav.

Tipala sem liste, da bi mi poklonili
proncljive besede, preden bi te zbudila,
besede, ki sporočijo, a ne odvrnejo.
Toda ti si bil že oblečen in gotovost
je ležala onkraj govora: vedela sva,
pripravljena in mirna, da sva na
točki 0, v identičnem telesu čisto
drugega življenja, vedela neizpodbitno,
kam od tu dalje. In nenadoma ni motilo
niti, da sva se včeraj s to kripo sem še
pripeljala po poti, danes pa od tu
ni bilo druge, kakor naravnost na *abseil*:
od tam, kjer sva bila upozabljena,
v galerijo visokih nivojev.

Marian Pankowski

Gost

Odlomek iz romana

Dvajset let je minilo od tistega decembra. Sedim v Kraljevi knjižnici, za hrastovo mizo, založeno z letniki časopisov, in si beležim, pa spet poslušam v školjkah slušalk posnetke reporterjev.

Tajnica me skrivaj ošine s pogledom. Kako pa to? Od kod ta Kraljeva knjižnica, če pa zgodbo začenjamo v pisarni trikrat štiri in pol, ne s pogledom na Magistrat, pač pa na že omejnjeni park, ki se lojalno drži almanahov, ki mu prišepetavajo pregovore in imena rož.

No, toda vrnimo se k temi!

Počasi se iz pričevanj in reportaž lušči oris lika, silhueta tipa, danes preprosto upokojenca, ki se bo jutri zaprl vase in zabarikadiral. Bandit, ki bo z nožem razparal najstarejši zemljevid Kraljestva.

Uzreti ga, njegove oči, krč na obrazu, da bi iz šelestenja časopisov lahko priklicali njegov samotni korak. Škoda, da ni živel v mansardi. Koliko lažje bi bilo opisati njegovo osebnost, če bi začeli s to sušičnooperno besedo: mansarda.

Dovolj bi bilo počakati, da začne ta pojem potiti literaturo ... No, kaj bi. Pregledujmo še naprej papirje. Zazirajmo se v portrete osebkov, mogoče bo iz njih vzniknila nova, literarna resničnost. In našo glavo bo obdal ulov domiselnih rib, zlatih kakor rokav poročne obleke, napolnjen z dukati. Da bo skrivnost zasijala skoz til z ribježensko rožnatostjo, ki kar sama rine pod nož razparača.

Jasno, da tisk našega kraljestva v zadnjem letu drugega tisočletja ni uporabljal besede mansarda. Zato pa tam srečujemo drugo, še bolj uporabno pri raziskovanju identitete osebkov, ki nas zanima. Ta beseda, ki se je pogosto pojavljala na straneh tedanjih dnevnikov, je bila *tujec*.

Kaj povezuje oba pojma? Njuna, da tako rečemo, nadstandardnost. Njuna nebistvenost. Mansarde bi lahko tudi ne bilo, ljudje bi vseeno stanovali. Hiša bi jim zadostovala. Tako je tudi s prišleki, ki prihajajo sem in se tu za stalno naseljujejo. Lahko jih ne bi spustili na našo grudo, saj so pripisani tisti, na kateri so se rodili.

Tip, s katerim se bomo ukvarjali, je bil prišlek. Torej je podlegel obveznosti asimilacije. Kraljestvo je hotelo slovesno vstopiti skozi vrata tretjega tisočletja, potem ko bi razrešilo še to zadevo.

Jasno, da ni bila to glavna točka programa velikega slavlja. Vrhunec naj bi namreč doseglo, ko bo do rožnatega odcveteli Kralj odprl zadnji dve postaji metroja; Kraljica pa, nasmihajoča se šepetaje, naj bi obiskala Vzgojno-varstveni zavod za otroke albinov, hranjenih izključno z vodno krešo, katere listje nadomešča solato, mineralno vodo in angleški poper. Da sploh ne govorimo o tem, da ta paša pri ustrezni svetlobi spominja na faširano teletino.

Problema pospešene asimilacije so se lotili energično.

Danes, čez leta, lahko to izrazimo celo s sentenco: "Po času izproženega pendreka je napočil čas za izproženo roko."

Tisk, radio in televizije vseh sort so netili živahne asimilacijske težnje. Otroci in mladina iz imigrantskih družin so bili podvrženi pravi plohi spominkov. Prireditve so vsako soboto polnile zabaviščne parke z razvnetimi množicami. Vsako zabavo je zapečatil "javni natečaj". Dovolj je bilo, da si zložil stavek, ki se je začel z besedami "srečen (srečna) sem v tem mestu, ker ...". Posebna žirija je na licu mesta dodeljevala nagrade za vsebino dopoljenega stavka. Torej nič čudnega, da so ob sobotnih večerih na mizah družin prišlekov ležale igrače, glasbene skrinjice in računalnički, ki so posnemali govorico živali, da sploh ne omenjamo mesečnih bonov za slaščičarske izdelke in cigarete.

Torej se je mladina, ki se je rodila že tu in je od vrtca uporabljala lokalno govorico, množično asimilirala.

Spominjam se ... čakal sem na Oddelku za matične zadeve, menda zaradi spremembe bivališča. Takrat pa trumoma planejo noter fantje in punce z obrazi, brez dvoma porjavelimi od afriškega sonca njihovih staršev. Vsak s tremi fotografijami v roki.

"Tja! Šestka!" je zaklical tisti na čelu.

Vzklik, ampak tudi gesta. In že skupina najstnikov – hop! proti okencu, nad katerim stojijo častivredne besede: Svoboda, Enakost, Bratstvo. Spodaj pa, v zastekljeni vitrini, kot bi bila to piščal samega svetega Jožefa, prelomljeni pendrek.

Hiša zadaj za postajo. Mati barve kakovostne kave mokka se sunkovito zasuka k vratom, izmed katerih od sreče zasopla hči maha z osebno izkaznico. Žari, koraka, se povzpenja na nevidni podij in se izprsi za državno himno. Toda v tej himni manjka bobnenje nabrekle zemlje, pulzirajoče od plemenskega plesa. Zato pa v njej brenčijo kovine, razvejene v roge, v severne pozavne. Donijo v njej predvsem kvišku privzdignjene trobente.

In hčerka sede za mizo in lasje se ji kar sami pobarvajo na rumeno.

Vrne se oče in pravi, da se je na ulici naenkrat pojavilo rok tisočero in so se začele te roke ponujati imigrantom. No, tudi njemu, seveda. In niti koraka, da mu ne bi bilo treba stisniti roke, bratsko izprožene proti njemu.

"Po zdravju so me spraševali," pravi, "koliko imam frocev?" pravi, "in da imajo tukaj v Kraljestvu zelo radi jajčevce, polnjene z gobicami ... Še najbolj pa te naše plese, to migajoče črno-rdeče žensko mesovje."

Pomnožimo to poročilo s tisoč, nadomestimo te moške plodove z zeljem, žgoči pesek s poljem kamilic, po ušesu praskajočega se južnjaka pa z blondinko s kito-klasom zrele pšenice, samo da mastnim od znoja.

Prišlo je do tega, da so v začetku decembra 1999. leta tujci začutili nekakšno preobjedenost s to naklonjenostjo, ki jo je spodbudila velikodušna odločitev Ministrstva za notranje zadeve.

Že res, stiskali so ponujeno roko, ampak vse bolj malomarno, samo da bi bilo že mimo, češ, že prav, že prav, ra-di-se-ma-mo, kar-je-bilo-je-bilo, lan-ski-sneg ...

S podobno nestrpnostjo so odgovarjali na poizvedovanja. Ko so zaslišali začetek stereotipne serije vprašanj, so vljudno informirali:

“Pri kanalizacijskih delih. Da, štiri. Ne, še ne kradejo.”

Potem ko so slišali gornjo idejno deklaracijo, so se gostitelji nasmehnili in po očetovsko potrepljali tujca po rami; nekateri celo preveč energično.

Ko danes prebiramo tedanji tisk, opažamo nekaj, česar niso občutili državljani Kraljestva, mogoče pa celo so, vendar so to potlačevali v nezavedno, poznano iz literature, samo da si ne bi kvarili blaženega razpoloženja zadnjih dni pred letom 2000.

Danes torej občutimo njihovo tedanjo negotovost, tako enih kot drugih, se pravi tako oblasti kot tudi tujcev. Negotovost jutrišnjega dne asimilacije, se pravi akcije, začete pod geslom slovesnega zedinjenja nacije na predvečer tretjega tisočletja.

Če bi bilo namreč vse super, Statistični urad ne bi razposlal na teren nekaj sto uradnikov, da bi preverili “uspešno izvedbo naturalizacije” ...

Jasno, da tipi niso v strnjenih vrstah prečesali dežele, z aktovko v levici in z mikrofonom v desnici. Prodirali so v hiše posamično, pojavljali so se na pragu skoraj kot daljni sorodniki, pomolili mikrofona in vprašali:

“Državljan?”

“Da.”

Kot toča so pozvaljali ti “daji” po hruški mikrofona, in ta toča se je sipala proti centrali, naraščala v piramido soglasnosti, niti ne referendum, temveč nacionalni zbor pod taktirko tako imenovanih sivih uradnikov. Zmagoslavje asimilacijskega zaleta je bilo evidentno. Nadzorniki so si za konec pustili “Domove izkušenih oseb” (leta 1990 so dokončno opustili naziv Dom seniorjev, ki je od leta 1975 nadomeščal Dom starcev), med njimi Dom zaslužnega upokojenca. Uspeh podjetja je bil tako gotov, da je šef kabineta ministra za notranje zadeve svojemu šefu že pripravil govor za proslavo jubilejnega leta. Ta minister bi ga bil tudi povedal ...

Naš pogojni naklon je izdal nekakšno kolcanje drug za drugim vrstečih se dogodkov. Razgalil je nepopolnost bližajoče se prihodnosti. Že res, prihodnost bo nastopila, ampak z vrzeljo, z razpoko. Razen če ...

Ko je petega decembra eden izmed omenjenih uradnikov stopil na prag sobe s številko 44, je iz globine prostora vanj zrl možakar, ki je bil prej nizek kakor visok, zato pa z veliko, oglato glavo.

In mikrofona, od tega na pragu k tistemu tam pod oknom. In vprašanje: “Državljan?” Zdrzne se upokojenec enkrat ali dvakrat in se začne celo tresti, ker mu je pred oči stopila mladost, in brezposelnost, in okenca z rameni skomigajočih uradnikov, in z usti, polnimi okusa tistih let, se mu samo odvrne:

“Kaj pa vem ...”

Tajnica se na lepem skloni nad tipkovnico, kot da bi jo kaj vznemirilo v brnenju mehanizma. Toda jaz slutim, da mi prisluškuje. Kot da ne bi bilo nič, nadaljujem zgodbo.

Ko bi činitelji ta odgovor razumeli kakor izraz ... svojevrstne nevtralnosti, bi ta “kaj pa vem” lahko nastopal preprosto kakor simptom zadrege starca, ki so mu na pladnju ponudili

državljanstvo, na katero je zaman čakal štirideset let. Omamljenost od nenadne sreče. Leta plešejo pred očmi. In gotovo zato ta nejasni, toda iskreni, kar preiskreni odgovor.

Na žalost so se činitelji počutili užaljene zaradi tega "kaj pa vem". Njegove enkratnosti. Nepričakovanosti. Upokojenčeve besede so vzeli za izraz brezsrčnosti, za gesto glumača, ki se je ponorčeval iz gostiteljev na predvečer leta 2000.

Resni dnevniki, predvsem pa *Kraljestvo za vsak dan*, so poskušali zadevo pomesti pod preprogo. Jan 4/44 vendar pripada skupini oseb, izmučenih od trudapolnega življenja. Najbolj razumno bi bilo, če bi nepremišljenemu upokojenecu šli naproti in bi ga izbrisali iz statistike ...

Tajnica se je ustavila. Obraz je namrščila v zamišljenost. Aha, nekaj ima za bregom.

"Oprostite, ali so besede 'nepremišljenemu upokojenecu' v narekovajih?" in mi bistro gleda v oči, kot se temu reče. Lisica.

"V narekovajih," rečem, "seveda v narekovajih."

Ogorčenje je bilo vsesplošno. Najostreje ga je izražal rumeni tisk, ko je pisal o (narekovaj) "črni rokavici, ki jo je družbi zabrisal nihilist" (končni narekovaj). Ideološki tednik staroselcev Kraljestva je predpostavljajal celo obstoj (narekovaj) "bande fanatikov, ki pripravljajo krvave antiasimilacijske atentate" (končni narekovaj), žrtve katerih naj bi bile osebnosti, ki jih pisci citiranega letaka imenujejo "renegati".

Odklonitev asimilacije je poleg vala ogorčenja sprožila tudi administrativne reakcije v obini, pod katero je spadal trmoglavih nevhvaležnej.

Iste večera.

Na računalniškem ekranu, postavljenem pod portreti kraljevega para, se bleščijo in utripajo številke. Občinski svet glasuje. Predlog, da bi oponenta poslali na prisilni oddih in ga izključili iz kroga glasujočih, je dobil samo par glasov. Večina porotnikov se je izrekla za pobotanje. Toliko bolj ker sta od usodnega datuma in januarja 2000 ljudstvo ločila le še slaba dva tedna.

Ekran se je obarval na modro v znamenje, da je številčna premoč resoluciji dodala moralne vrednote.

16. decembra so, potem ko so prisluhnili vremenskemu poročilu, ki je napovedalo, da bo dan vetroven, toda neškodljiv za astmatike, bronhialne in jetrne bolnike, rojene v drugi dekadi, županov namestnik in dva porotnika zapustili Magistrat.

Gredo po hodniku, po katerem se sučejo dežurni, ki prevzemajo iz pnevmatične shrambe posode iz pleksi stekla. Kuharji grabijo tiste, v katerih se dajo razbrati v lastni rosi uspravane solate, paradižniki in jajčevci, pa tudi pladnje, zvrhane v mesni omaki zapečene ovsene kaše.

Tajnice – hop! po termos posodah, polnih potečih se rogljičev naravnost iz peči, čistilke pa – hop! po identičnih posodah, samo da s porcijami WC papirja.

Porotniki, kot da ni nič. Pa se vseeno vsake toliko kateri dotakne notranjega žepa v plašču, da bi preveril, ali je še tam porotniški trak.

Na razpolago so jim izpiski iz kartoteke. Podatki so precej skromni. "Jan 4/44, odljudnež, samouk, ljubitelj lova in letalskih modelov." Na koncu pripomba, dopisana s kulijem, očitno poznejša od opisa državljana, najbrž zabeležena zaradi ustrežljivosti delikatnih sosedov: "Nič, samo premerja in premerja svojo sobo, od vrat do okna, tja in nazaj."

“Poslušajte,” polglasno začne županov namestnik, “ker deluje na osi okno—vrata—okno ... in tako naprej ... začnimo s preverjanjem te njegove osi, a ne? Bomo začeli od okna? Hm?”

Prikimali so, češ da se strinjajo. Zavihali so si ovratnike in priprli oči.

Kot lastni žep so poznali te uličice. Torej so se postavili za vogal garaže znane restavracije in pogledali kvišku. Oken je bilo več deset. Podžupan je začel s prstom dregati v zrak, dokler ni preštel.

“Četrto od spodaj. Levo od stopnišča.”

Okno je bilo odprto. Kljub vetru in mrazu. Druga samo na nagib.

“Nekako ... ‘ne premerja svoje sobe,’” šepne najnižji.

Ni še zadnja beseda izzvenela do kraja, ko se je na oknu pojavilo moško poprsje. Vdihnil je, toda tako globoko, da so imeli vtis, da ne zajema zraka, temveč svet.

Ni jih mogel videti. Takšnih človečkov kot oni bi bil zdaj lahko videl na kupe, če bi s pogledom ošinil staro četrto.

Ko je izginil, je najvišji iz uradniške trojice pogledal podžupana in navrgel:

“Pa vseeno ‘premerja’ ...”

Umaknili so se. Šele zdaj so zavohali restavracijo, hkrati bližnjo in včerajšnjo, z njenimi začinjenimi vonjavami veder, zvrhano polnih in s pokrovi, pobalinsko odrinjenimi na stran.

Čez dobrih deset minut so se ustavili pred vrati. Vratarja ni bilo. Reža v jeklenih vratih je drugo za drugo pogoltnila njihove osebne izkaznice. Elektronski bralec jim je priznal pravico do vstopa. Zaprli so vrata. Osebne izkaznice so jih čakale v vdolbini v steni. Dvigalo brez posebnosti.

Hodnik v četrtem nadstropju Doma zaslužnega upokojenca je dišal po kloru s primesjo limoninega olja. O — zdaj — gre mimo njih starka z obrazom kot sončece, zastrto s pajčevino, ki so jo posrale debele afriške muhe. Po avtomatskem tekaču je drsela proti dvigalu. To je bila Estera.

Vrata št. 44. Spogledajo se, in kot na ukaz iz žepov plaščev potegnejo porotniške trakove.

V sobi se zaslišijo koraki. Županov namestnik vprašujoče privzdigne brado. Drugi mu prikimajo. In da bo bolj veljajo, še zaupljivo našobijo usta. Da lahko, da seveda lahko. Zato pritisne na gumb. Nad vrati se zeleno posveti ploščica, na kateri drhteče črke izpisujejo, kar sledi:

Dober dan namen obiska število oseb govorite

Ploščica je ugasnila, zato pa se je v višini njihovih glav na okvirju vrat prižgalo rožnato uho iz pleksi stekla. Šef delegacije je iztegnil obraz proti njemu in rekel:

Dober dan tričlanska delegacija mestnega sveta

Ugasnilo je uho. Vrata zaječala in nastežaj zazijala.

Zagledali so ga v okvirju decembrskega okna. Zagledali so že poznano poprsje pred ozadjem sivega zraka. Vstopili so. Trije predstavniki razžaljene Oblasti.

“Prosim, usedite se,” reče gostitelj in pri tem tako silovito zamahne z roko, da se zdi, da kot bi kavč, ki ga kaže, vzniknil iz tega valujočega giba.

Usedli so se s tremi pari hlač istočasno, kakor v risanki, ki naj bi razvedrila anemične otročaje. On pa še kar stoji pri oknu. Zdaj se nasmehne.

“Želite?”

Nasmehnilo so se mu nazaj. Podžupan si je pomel roke, da bi pokazal, da diskurz, ki bo sledil, spet ne bo, Bog obvaruj, tako strašno uraden ... Kljub trakovom in delegaciji. In je začel takole:

“Pred tednom dni vas je obiskal uradnik iz Statističnega urada. Zgolj formalnost ... In najbrž je takrat prišlo do kakšnega spodrseljaja ... Kajti vse doslej se vaše ime ni pojavilo v popisu Zedinjenja ljudstva Kraljestva.”

Pogleda kolege, oni pa uradno prikimajo, toda z mehkim, negrozečim gibom.

“Verjamemo,” nadaljuje, “da bo, preden naš Magistrat, preden cerkve pozdravijo leto dva tisoč ... Panračunalnik Kraljestva podaril narodu ... no ... zrcalno sliko njegove suverene, čudovite enotnosti ... Kaj pravite na to?”

Gostitelj s kazalcem desnice potegne po nosu, kot da bi hotel odpoditi muhi dvojčici, ki sedita na njegovih straneh, nakar izjavi:

“Očitno sem spregledal.”

Kar poskočili so ti trije na kavču. Drug čez drugega bi radi izrazili ogorčenje. Kotički usnic — od osuplosti do pomilovanja. Toda šef jih pogleda, nato pa:

“Spregled se lahko popravi. Spregled se zlahka popravi. Spregled je treba popraviti ... Se vam ne zdi tako?”

“Pha ... kaj pa vem.”

Najmanjši ni zdržal. Ne da bi čakal na šefovo dovoljenje, zasika vprašanje:

“Kako ‘kaj pa vem’?! Kdo pa naj ve namesto vas?! Milijon ... takšnih državljanov kot vi ... ee ... državljanov je odvrnilo ‘da’ ... Kaj vam bo dalo odklanjanje?”

“‘Dalo’ ... saj ne sklepam kupčije.”

In se pri tem nasmehne tako, da je zavelo po netukajšnjosti, da se je Kraljestvo prekrilo z metriskim slojem snega, da ga je zasipal dež balkanskega sadja z razprtimi lepljivimi rožnatimi notranjostmi, da so nebo prekrili oblaki s trebuhi, kadečimi se od česnove omake, in je sobo napolnilo vroče ščebetanje, trepljanje po ramenih in vzklikanja v smeri ulice, po kateri defilirajo ženska telesa v vijoličnih bluzah s temno avreolo pod pazduhami.

Vstali so z obledelega kavča. Še ko so odhajali, je postarani pliš ohranil njihove odtise. Na mizi so še zagledali harpuno s štrlečimi ostmi (spominek z izleta na otoke, kjer je izumrlo ljudstvo Eskimov?). Kot da bi kazala na strop. Pogledali so kvišku. Tam je visel črn papirnati zmaj, bleščoč od dnevne svetlobe, okrog njega pa množica ptičjih kletk.

Zravnal sem se na stolu in umolknil. Tajnica je zmignila z glavo. Pod njenimi nohti, danes oblepljenimi z imitacijo pikapolonice, je šklovalo in žvenketalo. Danes mi je šlo pripovedovanje dobro od rok. Podal sem ji roko v slovo.

Poslušam njene korake. O — zdaj zapira vrata. Odgrnem zaveso. Vrt, razkrit v rastlinstvu. S črnim bezgom, ki vse močnejše obstaja, premazuje zadnje podobe moje zgodbe. Predlaga detajle. Strohneli štor macesna. Njegovo pogubljeno snovnost. Bršljan se grivi v ambivalentni pol-grm-pol-drevo. Okrog obeh botanizmov pa je videti spominu zapisane kroge hoje zdaj odsotnega škorca. Na vso moč se dorisujejo z vijoličnim svinčnikom. Tudi če bi hotel, ga ne bi mogel zlomiti.

In niti sledu po silhueti sedemdesetletnega samotarja, niti sledu po njegovem oknu, ki gleda na uličice Starega mesta, kjer se manjšajo postavice treh uradnikov, zamegljenih od tedanjega decembrskega znaka izpred dvajsetih let.

Poljski pisatelj, pesnik, dramatik, literarni zgodovinar in kritik ter prevajalec Marian Pankowski (1919–2011) se je rodil v Sanoku na jugovzhodu Poljske. Leta 1942 ga je zaradi sodelovanja v odporniškem gibanju aretirala gestapo in vojno je preživel v koncentracijskih taboriščih Auschwitz, Gross-Rosen in Bergen-Belsen. Od leta 1945 je živel v Bruslju, kjer je doštudiral in pozneje predaval slavistiko. Med njegova najbolj znana prozna dela sodijo: *Temnopolta svoboda* (1955), *Rudolf* (1980), *Božjepotniki iz maternjave* (1987), *Gost* (1989), *Putto* (1994), *Iz Auschwitza v Belsen* (2000), *Ples vdov in vdovcev* (2006), *Židinja je bila, Židinje ni* (2008), *Hlapčevstvo in usoda Adama Porembe* (2009) in *Čaka nas splav* (2010). Leta 2008 je prejel literarno nagrado Gdynia za *Zadnji zlet angelov* (2007). Umrl je leta 1911 v Belgiji.

Pankowski večje uporablja sredstva humorja, satire, groteske, njegov izraz je inovativen, iskrov, jezik pa izjemno zgoščen in liričen. Tematsko se loteva vseh perečih, pogosto tudi kočljivih problemov poljske zgodovine in sedanosti, poljskih običajev in navad ter tipološko-karakternih lastnosti svojih rojakov: odnosa Poljakov do domovine, cerkve in vere, homoseksualnosti in vsakršne drugačnosti. Junak futuristično obarvanega romana *Gost* je večni emigrant, ki se upira asimilacijskim prizadevanjem oblasti neimenovane dežele na pragu 2. tisočletja in manifestativno poudarja svojo drugačnost, s čimer spravlja v zadrego tako sodržavljane kot državno birokracijo.

Prevedla in spremno opombo napisala Jana Unuk

Julian Strykowski

Azrilove sanje

Odlomek iz romana

Zadoneli so udarci ure na cerkvenem zvoniku. Oče ga je učil, da je bolje, če ne šteje udarcev cerkvene ure, Žid tega ne sme uporabljati. Kot se ne sme mešati košernega s trefnim, tako se ne sme mešati njihovega časa z našim. Oljar reb Mendel je, čeprav bi ga težko prištevali med učenjake, med partijo šaha sprožil disput, začel je z vprašanjem, ali je ta prepoved kje zapisana, in četudi je, ali Žid, če bi se pozno ponoči znašel na prazni ulici in ne bi imel ure, sme šteti udarce. Oče se je sklanjal nad šahovnico, da bi prikril nasmeh, ker se ta preprosti Žid dela pametnega. "S prepovedmi je tako kot z ženskami – z njimi je slabo, brez njih pa še slabše," se je ponorčeval oče. "Vi tako pravite," se je začudil reb Mendel. "Kolikor večja je skušnjava, toliko večja je zasluga," je oče udaril po pokrovčku tobačnice. Reb Mendel je še živ, to je bila najboljša novica. Zelo dobro, da je še živ. Tako se bo imel s kom pogovoriti o očetu. Izmed živih se ga on najbolje spominja. Ampak to ni najpomembnejše. "Pojdi," mu je rekel oče v sanjah. Kot je rekel Bog Abrahamu. In mu je dal pismo. Za koga je bilo to pismo? Zdaj se spominja: za reba Mendla, kakor listek, izročen cadiku, da bi odvrnil deset egipčevskih nadlog, da bi pomagal v revščini, poglavitni židovski nadlogi, svetoval pri kupčiji, pri izbiri zaročenke, poslal zdravila za bolezni, obvaroval pred klevetami ... tatovi, ropom, napadom v gozdu in na razpotjih, ponarejenimi menicami, ponarejenim denarjem. Listek je bil pergamenten kakor *mezize*, kupljena pri kramarju, ko pa ga je hotel prebrati, se je izkazalo, da ni nič napisano, prazno pismo. "Povej mi vsaj eno besedo!" je zakričal in se zbudil. "Neumnosti!" je zamahnil z roko in pospešil korak. Še za hip se je ustavil in potegnil na dan uro. Pozno je že. Mogoče bi se vrnil v hotel in noč presedel na klopi? To je bila velika čebula, ki jo je podedoval po očetu. Kako bo to videti, da tak bogatin vleče iz žepa nikljasto uro! Rekel je Nastki, naj vzame iz omare zlato omego z zlato verižico, tasto darilo. Jemal jo je s sabo, kadar je hodil sklepat posle h gospodu Barańskemu. Ni pozabila, nalašč mu je ni dala na pot. Pozno je že, lahko da že spijo. Takoj bi moral iti z njim. Abraham je nagnal Hagaro z otrokom ... "Spodi deklo in njenega sina ..." je rekla Sara. Bog je rekel Abrahamu: "Kar koli bo rekla Sara, ubogaj jo ..." "Fuj," je pljunil Azril, "s kom jo primerjam!" "Pojdi" – to je čisto druga zadeva. Veter mu je odnesel klobuk, stekel je za njim in ga ujel na ce-

stišču. Toliko da ga ni ubil tovorni voz. Žvenketal je od železja in kavljjev na obeh straneh pada, na katerih so viseli sodčki s pivom. Furman je kriknil, požugal z bičem in zavil v temnejšo uličico, ki je peljala na Glavni trg. V nadstropju se je skozi okno prikazala črna glava. Oster ženski glas je zakričal iz notranjosti: "Kaj se je tam zgodilo? Človeku niti ponoči ne dajo živeti!" Na pločniku ga je pozdravila ženska v kockasti ruti. Ni je poznal, in gotovo tudi ona njega ne. V košari je nesla piščeta, zvezana so cvilila, ves čas so jim trzale glavice, frfotale perutke. Rada bi skočila iz košare in pobegnila. Poredijo jih in na predvečer jom kipurja zavrtijo okrog glave, moški petelina, ženska kokoš, kljun se pohodi z nogo in zmoli *Odkupljenje*: "To je moja zamena, to je moje odkupljenje, to je moje nadomestilo, ta petelin bo šel v smrt, jaz pa bom šel dobremu, dolgemu življenju in miru naproti." Starka je komaj vlekla noge za sabo, ves dan je krožila po vaseh in iskala robo, zdaj pa se je vračala domov. V trgovini, kjer so prodajali samo droži in nič drugega (kako je mogoče živeti od samih droži?), je dekla v visoko spodrecanem krilu pomivala pod. Krilo je bilo rdeče od plamena sveče, rdeče ko surovo meso so bile tudi noge in bedra. Napeta zadnjica se je med ribanjem dvigala in spuščala. Azril se je z dvema prstoma dotaknil zvitka pergamenta, ki je tičal v žepu površnika, ju poljubil in trikrat ponovil zakletev proti malikom in tujim svetiščem: "Naj se ti zagnusi gnus, naj se ti zagabi ogaba, kajti nečistost je." Zdaj mu je bilo vseeno. Pljunil je na desno in levo ter se skrivaj splazil pod oknom. Ozrl se je, ali ga ni kdo slišal, ker se mu je dozdevalo, da je kričal. Tista na ulici ga ni mogla slišati, saj je bila preda-leč. Na razpotjih so zapeljevale očake. "Poljublja naj me s poljubi svojih ust ..." Z robcem si je obrisal od pota orošeno čelo. Skozi odprta vrata je puhtel vroč zrak in vonj po svežem kruhu. Petrolejka s podolgovate borove mize je na steno metala prelomljene sence. Debeli pek, do pasu razgaljen, s prsmi kot ženska, je z loparjem vlekkel po četvero žemelj iz peči, dva pomočnika v belih predpasnikih pa sta se kretala kot duhova. Zlagala sta pečene žemlje na police. Vzklikala sta in drug drugega priganjala, grdo klela in pela kosmate pesmice o Manji in luknji, v kateri gori.

Približeval se je ulični svetilki. Ženska je že izginila. Izginila je v senci vhoda z vojakom, ki jo je pritiskal k steni. "Tam je Samson videl vlačugo in stopil k njej." Tak silak kot Samson! Kaj proti njemu pomeni majhen, slaboten človeček! Hišniška izba na temnem dvorišču. Prihajajo iz drugih ulic, nihče ne vidi. Nihče ne ve. Nihče ne bo izvedel. Hitro, nihče ne ve, kdo, kaj, od kod. Azril je stekel.

Zavil je v stranski odcep ulice. Pred sinagogo je branjevka prodajala šopek češenj za cent, kakršnega je vsak dan dobil od očeta. Češnje je imel najrajši. Sinagoga, obnovljena po požaru, je bila videti kot velik skedenj. Samo eno Toro je rešil neznani popotnik. Tekel je po ulici v goreči halji in "jezdil na kerubu in vzletel in se prikazal na krilih duha", je Azrilu dejal oče. Vse Tore, ki jih je oče prepisal, so zgorele. In treba je bilo začeti na novo. Nihče ni vedel, kako in zakaj je izbruhnil požar. Govorili so, da je s sobote na nedeljo vrgel noter cigareto Žid odpadnik. Ubili bi ga, če ne bi v sami srajci skočil skozi okno. Zvlekli so ven njegovo ženo, zaman je prisegala pri zdravju svojih otrok, da njen mož tega ni naredil. Rabin mesta (ali je še živ?), ki ga je zbudil *šames* sinagoge, jo je rešil smrti s kamenjanjem. "Pa ti oče, kaj si naredil?" "Bil sem z vsemi."

Jutri bo šel na Grobove očetov, zmolil bo tudi kadiš pri velikem kamnu Žrtve za Božje ime. Na obletnico popotnikove smrti je z očetom hodil na pokopališče. Vedno je bilo vse črno od

množice. “Dobro si oglej ta kamen brez imena, ne pozabi, da si Žid, in če bi imel na izbiro krst ali smrt, boš izbral smrt.” Vsakih nekaj let nas Bog postavlja pred preizkušnjo. Radoveden je in bi se rad prepričal, ali ga bomo reševali, čeprav pošilja nad nas kamenjanje, dušenje, sežiganje. “Pripeti se, da Bog zapusti svoj narod, toda narod svojega Boga ne zapusti,” kot je dejal neki veliki rabin. To pomeni, da se je cadik iz Rajše pripeljal s svojim dvorom in hasidi z raznih koncev sveta na obletnico Žrtve za Božje ime. To pomeni, da mu je oče v sanjah hotel povedati, da bo Bog vodil njegove korake, kot je vodil Abrahama in mu dal sina, in ga naredil za prednika potomstva, nepreštevne kot zvezde na svodu neba in pesek na ustnah morja. Bog ga je privedel v domače mesto. Tu ga čaka usoda. Moj Bog, izkaži mi usmiljenje in naj mi usoda nameni velik dobitek. Tod mimo sta se z Luzerjem vračala iz hederja, kjer se je učil začetkov, pozneje pa je zanj poskrbel oče.

Poševno je prečkal trg z večno pokvarjeno pumpo. Njen železni krak, do blišča zglajen od človeških rok, je visel kakor uvel, in če se ga je kdo dotaknil, gluho zaropotal. Za trgov je brv iz plohov povezovala oba brega potočka, poleti se je vil kakor nitka, usihal pod gostimi koprivami, spomladi pa je narasel od talečega se snega, jeseni od dežja, ki je padal z vseh strani, naraščal je in spodjedal sadovnjak, izpiral prst izpod korenin, prestopal pragove hiš; čez noč se je povodenj umaknila, ostal je glinast mulj. Čevlji so se pogrezali v žolto blato. Skozi kratke zavese iz barvastega perkala je presevala svetloba, veliko jih še ni spalo. Pripravljali so robo za jutrišnji semenj. Previjali so na deske cajge in štrukse, zlagali pletene košarice, lesene golide, korce, žlice, prebiralci sadje in zelenjavo. Pod sadovnjakom se je na bregu potočka zaganjala koza na vrvi. Meketala je in s prednjimi tacami tokla ob plot. Prestrašila se je neznanca. Z glasnim laježem je planil ven pes. Azril se je za hip obotavljal. “Pes, pes. Pomiri hudo kri. Sin Jakobov sem jaz, Ezavov si ti. Če me boš ugriznil, moj oče Jakob bo prišel in čekane ti preštel.” Spomnil se je zagovora iz otroških let. Katero pokolenje psov od tistih let je že to? Renči in kaže zobe, kot da bi bil to še zmeraj isti pes. Na srečo je bil zaposlen s kozo, sedal je na tace, se trgal, jo obskakoval z desne, z leve. Padlo mu je na pamet, da bi se malce poigral. Azril se je medtem počasi, korak za korakom, oddaljeval. Začela se je Strojarska, kjer se je rodil. Okno ni bilo zagrnjeno. Neznani ljudje. Nad mizo je visela luč s porcelanastim trebuhom, gola, s samim steklom, senčnika že od zdavnaj ni imela, razbila sta ga z Luzerjem med pretepom. Drugo pohištvo. Drugače postavljene postelje. Izginila je zofa iz povoščenega platna z okroglim zrcalom v naslonjalu. Na njenem mestu sta stali dve temni omari s posamičnimi vrati. Na steni sta visela portreta cesarja z zalizci in cesarice s speto kito, pod njima pa so se na podolgovatem kosu sukna rdečile naslikane vrtnice. Ženska, ki je sedela za mizo, je vstala, si obrisala roke v predpasnik in izginila v sosednji temni sobi. Tam so okna gledala na vzhod in tam je oče molil, potem pa z gosjim peresom prepisoval črko za črko iz svoje Tore na pergament nove Tore, ki so jo potem, oblečeno v žametno oblekico, prešito z zlatom, s petjem in plesom odnesli v sinagogo in jo postavili poleg drugih v Skrinjo zaveze. Zdajci bi se utegnili prikazati mačeha, ki je preživela očeta in se drugič omožila. “Ne sme se oženiti s Temo,” je rekla očetu. “Ena revščina je revščina, toda dve – sta beda.” Azril je na tiho dal mačehi prav. Za mizo je sedel moški, jedel je kasno večerjo. Pomakal je kruh v omako od pečenke. Ženska se je spet pojavila, vzela luč in se vrnila v drugo sobo. Postal je temno. Azril se je obrnil stran. Približal se je k vodnjaku. Isti oklep iz desk, ena je bila trhla in ni bilo težko pasti noter, isto veliko vreteno z verigo in ročico. Sem noter je Lu-

zer vrigel crknjeno mačko. Hiša krive Mahle se je razrasla, dograjena krila so imela večja okna in svetlejši omet. Luč je gorela v srednjem, starem delu, kjer je predtem živela vdova. Tukaj je zdaj preživljala stare dni. Na glavi je imela čepec iz belih čipk, naslanjala se je na blazino na visokem pletenem naslonjaču, noge je držala na pručki za čiščenje čevljev. Mlado dekle jo je poljubilo na lice, potem pa na roko v slovo. Bila je v svetli frfotajoči obleki. Imela je hojo ptice.

“Liza,” je vzkliknila starka, ko je dekle že odpiralo vrata, “pozabila si zapreti okno.”

Dekle je priteklo.

“Ah!” je kriknila, ko je zagledala Azrilov obraz.

“Kaj se je zgodilo, srce moje? Kaj se je zgodilo, Bog obvaruj?”

“Ali koga iščete?” je vprašala po poljsko.

Azril je molčal.

“Wen suchen Sie?” je vprašala po nemško.

Azril se ni oglasil.

“S kom se tam pogovarjaš?” je nestrpno rekla kriva Mahla. “Ne smeš se pogovarjati s komer koli sredi noči, srce moje.”

“Ne vem, babica, kdo je to. Zdi se, da je nem.”

“Zapri okno. Naj odide. Zdaj te ne pustim nikamor. Tako pozno.”

“Ne vem, kaj bi rad.”

“Vprašaj ga. Ali pa zapri okno. Počakaj, pridem pogledat. Vzemi luč in mi posveti.”

“To sem jaz ...” je izjecljal Azril.

“Zakaj tako pozno? Spat je treba. Tudi jaz grem že spat,” je rekla kriva Mahla. “Vzemi luč, Liza, naj se pokaže. Mogoče je lačen.”

Liza je držala luč nad glavo. Njen obraz je sijal v oranžnem plamenu. Razprla je velike rdeče ustnice, lasje so se ji svetili ko iz zlata. Stala je v oranžnih in zlatih peresih.

“... kaj ste hoteli ... kaj ste hoteli ... kaj ste hoteli ...”

Zarjavela oknica je škrtnila, šipe je zagnila kratka zavesa.

Azril je zaprl veke in težko zavzdihnil:

“Moj Bog! Ti vodiš moje korake. ‘Pojdi!’”

“Recite kaj ... recite kaj ... recite kaj ...”

Odprl je oči.

Okno, pred hipom razsvetljeno in belo od platna zavesa, se je stemnilo.

Obrnil se je, toda ni se premaknil z mesta. Vanj je zarezal hlad vetra, da je zadrgetal. Popravil si je vrečico, ki mu je lezla izpod površnika, in vtaknil roke v žepe.

“Šada!” je začel molitev, vendar je obtičal pri prvi besedi.

Okna na dvorišču so drugo za drugim ugašala.

Vseeno kam, ne med hiškami ne v uličicah tujega mesta ni poznal smeri. Treba je začeti od začetka, priti na glavno cesto, ograjeno s plotovi sadovnjakov. Vrtel se je v krogu, ni poznal tega kraja.

Nekdo ga je pocukal za rokav. To je bil Luzer z ugasnjeno hlevsko svetilko.

“Kaj pa ti delaš tu?”

“Nič.”

“No, potem pa pojdi z mano.”

“Ja ... Ja ...”

“Sem ti rekel, da lahko prespiš pri meni. Eno noč.”

“Ravno sem šel k tebi.”

“Ampak si se izgubil. Pozabil si, kje živim.”

“Ne. Nisem se izgubil. Sploh se nisem izgubil.”

“Tukaj živim. Pojdiva noter.”

V veži je Azril zaslišal cviljenje bežeče miši.

Luzer je odprl vrata in spustil gosta naprej. V Azrila je butnil vonj po neolupljenem kuhanem krompirju, kot v žganjarni, in lanenem semenu. Na steni je visela luč z okroglim ogledalcem.

“To je Libe, moja hči.”

Stala je na sredi izbe, bleda.

“Dober večer,” je pozdravil Azril.

Libe ni nič odgovorila.

V kotu je na stolu ležal starec in držal iztegnjene noge na pručki. Oči je imel zaprte, kot da bi dremal.

Libe je iz predala visoke komode vzela prt. Stenj v petrolejki se je začel smoditi. Na mizi so se pojavili keramični krožniki.

“Boš kaj pojedel?” je vprašal Luzer.

“Hvala, nisem lačen.”

Libe je pobrala krožnike in jih postavila nazaj na polico kuhinjske omarice, pospravila prt in odšla v sosednjo sobo.

Vonj po kuhanem krompirju je izginil, ostal je duh po lanenem semenu, neviden sloj olja in kakor megla prekrival opravo in ljudi. Mala, nepredušno zaprta okenca v sobo niso spuščala zraka.

“To je moj oče,” je rekel Luzer.

“Dober večer, reb Mendel,” je Azril pristopil k starcu.

“Pusti ga, zdaj spi,” je zamahnil z roko Luzer.

“Ne spim,” se je oglasil stari oljar. “Vse slišim. Onadva mislita, da nič ne slišim. Čigav si?”

“Azriel sem, sin *sojferja* reb Pinčesa, raj njegovi duši, gotovo se ga spomnite.”

“Ha?” Starčeva desna veča se je dvignila do polovice očesa.

“Reb Pinčes! Reb Pinčes! Moj oče, raj njegovi duši,” je kričal Azril.

“Pinčes.”

“Prav ta.”

“Čigav je bil?”

“Kaj to pomeni, čigav? To je bil moj oče, raj njegovi duši.”

“Je spet kdo umrl?”

“Nihče ni umrl! Nihče ni umrl,” se je jezil Luzer.

“Moj oče, *sojfer*. *Mezize*. Pergament.”

“Fi! Fi! Fi!” je zapiskal starec.

“Prihajali ste k njemu, igrala sta šah.”

“Hohoho! Kdaj je bilo to!”

“Dolgo je že od takrat, ampak tako zelo pa spet ne. Največ štirideset let.”

“Fi ... Fi ... Fi ...”

“Zjutraj, preden je začel prepisovati, ste ga nosili v kopališče. Imel je bolne noge.”

“Zelo,” se mu je zaletelo. “Naj mi Libe namaže čevlje.”

“Ni mogel hoditi.”

“Namaži mi čevlje!”

“Sedem krat se je potopil v mikvo. Kot otroka ste ga vzeli štiporamo.”

“Zakaj?”

“Ni mogel hoditi.”

“Oj, oj, oj.”

“Se ničesar ne spomnite? Reb Mendel? Jaz pa sem se tako zanašal na vas. Se spomnite, ko sem bil majhen, sem za očeta priostroval gosja peresa. Vi pa ste govorili: dober obrezovalec boš.”

“Tako da sem govoril? Že mogoče. No, in kaj se je zgodilo?”

“Bili ste hrust.”

“Rajši povej, čigav si.”

“Jaz več nisem nikogaršnji. Sam svoj sem.”

“Poslan si.”

“Razveselil sem se, da se bom imel s kom pogovoriti. Da mi boste odkrili nekatere reči ...”

“Poslan-posran,” se je zahihital starec.

“Reb Pinčes, *sojfer*. Spomnite se! Potrudite se. Moj oče, raj njegovi duši.”

“*Umejn!*”

“Včasih se bolj prevarja, kot je res. To je zagaman Židek!” je rekel Luzer.

“Naj ti Bog da, da boš močen ko železo, da se ne boš mogel skloniti.”

“Preklinjati zna, vidiš?” je Luzer s pestjo usekal po mizi.

V kletki pri peči je zakokodakala kura.

“Dan je že. Libe, namaži mi čevlje.” Starec je s podplati potolkel po pručki. Čevlje je imel obute.

Azril se je usedel in prepletel roke na kolenih.

“Libe!” je stokal starec.

“Čevlje imaš namazane!” je zavpil Luzer. Namakal je noge v čeburu. “Daj ji mir!”

“Jaz vam jih bom namazal,” se je oglasil Azril.

“Pusti ga, ne ve, kaj bi rad.” Luzer je bos stopil k štedilniku in vzela s ploščice vrč. Nagnil ga je in kar iz njega pil črno kavo. “Boš?” Pomolil je posodo proti Azrilu.

Azril je odkimal.

“Gremo spat.” Luzer si je z brisačo obrisal noge. “Libe, slišiš?”

Libe je prinesla snop slame, rjuho, blazino in deko. Vse skupaj je vrgla na tla.

“Namaži mi čevlje,” je zastokal starec.

“Ne zdržim več!” Libe se je z rokami zgrabila za glavo. Zaloputnila je z vrati.

“Daj ji živeti!”

“Ti ji daj živeti. Nihče je ne bo maral.” Starec je stresel s predolgim rokavom.

“*Tate!* Pazi!”

“A na rit me lahko kušneš?”

“Ne preklinjaj. Zakaj jo preklinjaš? Lastno vnukinjo!”

“Vnukinja? Vnukinja, praviš. Nihče je ne bo maral.”

“Ne preklinjaj. Še enkrat ti rečem zlepa.” Luzer je snel suknjo, razpel široki pas in slekel hlače.

“Kateri dan je danes?” je vprašal starec.

“Noč je, ne pa dan.” Luzer je stal na podu.

“Grobijan,” je zagodrnjal starec. (...) “Naj te ujame zli duh in odnese v zrak.” Starec se je premaknil in desna noga mu je obvisela v zraku.

“Kaj bi rad?” Luzer se je odtrgal z ležišča in skočil k očetu.

“Tišči,” je zastokal starec.

“Na, podloži mu,” je Azril Luzerju podal blazino.

“Ni treba. Nič ne čuti. Ampak točno ob dvanajstih bo vstal, niti minuto prej niti pozneje. Boš videl.”

“Za ‘Rotitve’?”

“Kje pa! On ima ‘Rotitve’ vse leto.”

“Nikoli nisem vstajal za ‘Rotitve’. Toda danes ne bom spal vso noč in bom molil ‘Rotitve’. Spominjam se, kako je moj oče, raj njegovi duši, govoril: vstajanje sredi noči v desetih Strašnih dneh meseca elula je upanje, da se bo Bog dal preprositi, da bo pozabil grehe iz vsega leta in bo dal kupon za življenje za celo naslednje leto. In bo zapisano v Knjigi življenja, da je sin tega in tega ... Ko sem bil mlad, nisem hotel zlesti iz tople posteljnine v mrzli noči ... brozga, dež, sneg. Pa je oče zamahnil z roko: naj spi, imel bo še čas, da se mrtviči.”

“Pojdi spat. Treba je utriniti stenj.”

“Ob dvanajstih vstaja?”

“Točno. Vsa ulica navija ure po njem.”

“Kje spi?”

“Ne spi. Dovolj je spal.”

“Misli sem, da v tej sobi,” je Azril pokazal na priprta vrata, za katerimi je izginila Libe. Tam je bilo temno, dekle je gotovo že spalo.

“Že leta sedi tukaj in ne spi.”

“Duh je močnejši od telesa.”

“Hodi pol noči in ves dan.”

“Kaj to pomeni: hodi? Kam?”

“V sinagogo.”

“Ga ne moreš odpeljati?”

“Noče.”

“Zakaj ne?”

“Boji se, da je to pogreb. Da ga bodo odpeljali na pokopališče.”

“Oče mi je v sanjah dal zanj pismo, napisano na pergamentu.”

“Kaj je pisalo v njem?”

“Ne vem.”

“Ga nisi prebral?”

“Zbudil sem se.”

“Škoda.”

“Eno besedo. Eno besedo.”

“Misliš, da bo on vedel?” je Luzer pokazal na očeta.

“Ne. Smešno je, kar praviš. Samo šalil sem se.”

“Nekaj te je pripeljalo. Ali Libe ali moj oče. Mogoče tako eno kot drugo.”

“Ko se pogovarjam z rebom Mendlom, je kot bi se malce pogovarjal tudi s svojim očetom, raj njegovi duši.”

Poljski pisatelj židovskega rodu **Julian Strykowski**, s pravim imenom Pesah Stark, se je rodil leta 1905 v Stryju in umrl leta 1996 v Varšavi. Oče, židovski melamed, ga je pošiljal v poljske šole, doma, kjer so govorili v jidišu, pa se je naučil tudi hebrejščine. Študiral je poljščino v Lvovu in leta 1932 doktoriral iz poljske književnosti. Po odhodu od doma je nekaj časa stopal po obeh običajnih poteh upora židovske mladine proti ortodoksnemu okolju štetlov: komunistični in sionistični. Toda svoja največja dela, v katerih je oživil svet podeželskih židovskih mestec s podobno briljanco in zamahom, kot je to počel Isaac Baševiz Singer za židovsko Varšavo, je objavil že po vojni. Najbolj je zaslovel s t. i. *Galicijsko tetralogijo*, romani *Glasovi v temi* (1956), *Krčma* (1966), *Azrilove sanje* (1975) in *Odmev* (1988). Po *Krčmi* je bil posnet znani film Jerzyja Kawalerowicza. O terorju in strahu v od Sovjetov zasedenem Lvovu

1939–1941 govori *Veliki strah*. Zadnji avtorjevi deli sta *Srna ali pogovor satana z dečkom, angelom in Luciferjem* (1992) in *Molk* (1993), knjiga, s katero je skoraj devetdesetletni pisatelj pretrgal molk o lastni homoseksualnosti, leta 1991 pa je izšel *Rešen na Vzhodu*, knjiga pogovorov s pisateljem izpod peresa Piotra Szewca.

Roman *Azrilove sanje* pripoveduje o obisku bogatega trgovca v domačem mestecu, kamor sledi očetovi zapovedi iz sanj. V eni sami vročični, dramatični noči se njegove želje izkažejo za slepilo, in namesto da bi si, vdovec, našel mlado nevesto, kot je skrivaj upal, ga v rojstnem mestu pričaka smrt.

**Prevedla in spremno opombo napisala
Jana Unuk**

Borut Gombač

Medtem ko

Po navidezni črti

Medtem ko
z nikoli povsem simetrično palico za ravnotežje
negotovo stopam po navidezni črti med časom in prostorom,
nekdo,
ki ga še ni,
čaka na začetek začetka.

Vse njegove bodoče odločitve so še vedno prave,
morebitne dvoumnosti ne siromašijo,
ampak bogatijo.

Njegovo ime je njegovo telo.

Njegov jezik,
ki s filigransko natančnostjo,
otipljivo zvočnostjo
in nezajezljivo metaforičnostjo opisuje stvarnost,
je zlahka prevedljiv v vse ostale jezike,
žive
in že zdavnaj mrtve.

Še vedno je v koraku s svojo senco,
eteričen,
transcendenten
in otipljivo telesen.

Čeprav je v osnovi torzo,
ima ude,
glavo
in obraz.

Njegov pogled je jasen,
prodoren
in predvsem tako prekleto živ.

Na plano

Odgrinjam.

Odgrnem zastor padajočega snega
in stopim na plano.

Drget razgaljene kože.

Tretji dan vulkanske migrene brez aspirina.

Neoboroženost,
odsotnost zaščitnega jopiča sredi kaotičnih rafalov sedmerih vojska,
namišljenih
in resničnih.

Popolna neodpornost na kemijske in fizikalne vplive.

Do skrajnosti občutljivo uho.

Glasilke v eroziji.

Večno slaba vest,
ker na stežaj odprto srce na eni izmed stopenj realnosti ni odprto na stežaj,
ker največkrat sploh ne vem več,
kaj je prav in kaj narobe,
ker ni več mogoče sproti razčistiti nerazčiščenega,
ker molk molče odpira usta,
ker prav neskončno širjenje neubesedenega
orda nekoč nekje stke tkanino ubesedenega.

Znova.

Znova odgrnem zastor padajočega snega.
Toda tokrat le še v hipnem,
komaj vidnem kontrastu s šibkim curkom krvi,
z rdečim podpisom
tik pred vnovično pozabo.

Tokratna odjuga

Ne slišim se,
zato si berem z ust.

Slap,
kjer ga še nikoli ni bilo,
orjaški in oglušujoče hrupen,
s tisoči in tisoči hektolitri padajoče vode.

Tokratna odjuga odnaša vse pred sabo:
betonske jezove gigantskih dimenzij,
več ton težke jeklene turbine,
peščene nasipe,
ki segajo visoko čez strehe hiš.

Tokratna odjuga med drugim odnaša tudi kompendij nepremakljivih besed,
ekskluzivnih,
zapisanih samo za to priložnost,
podkrepljenih z drugimi podkrepljenimi besedami,
z besedami
ki kljub svoji pregovorni moči,
ki kljub svoji pregovorni nemoči še kar naprej zaman poskušajo zaustaviti razbesnelo reko.
Neuklonljiva sila narave jih para,
trga na zloge,
črke,
pračrke ...
In šele potem,
ko povsem razpadejo,
ko jih ni več,
ker jih dokončno preglasi to,
česar ne morejo poimenovati,
v elegantnem prsnem slogu lahkotno zaplavajo proti toku.

Pod težo vrat

Zaradi vse večje nepredvidljivosti,
topnosti,
hrapavosti,
odvisnosti od jedkosti zraka,
zaradi najmanjšega skupnega imenovalca dotikajočega se in dotaknjene-
ga, časovnih spremenljivk,
neizmerljive vodne mase vsakokratnega oceana,
fraktalne obale otoka
in tudi zaradi preprostega dejstva,
da je vsak prst vsakega prsta neskončno občutljiv,
dotik ni enak dotiku.
Njegova samosvojost je intenzivna
in nenadomestljiva.

Nekaj takega bi bilo lahko na podoben način
(ali na povsem drugačen)
rečeno tudi o sivkastosrebrnem kamenčku,
zagozdenem pod težo vrat
in hreščavo škripajočem po keramičnih ploščicah na tleh hodnika,
o sleherni šestnajstinki popevke,
ki polglasno hlapi iz drgetavega zvočnika avtoradia,
pa seveda o točkah prehodnosti med predmeti,
živimi bitji
in pojmi,
med enakostjo
in razlikami,
med ostrostrelčevim pogledom
in križcem na njegovem hrbtu,
med mano
in tabo,
med podlasico,
ki je pravkar švignila čez cesto v samem centru mesta,
in možnostjo,
da se mi je to samo zdelo.

Tja v tri dni

Je pa skoraj gotovo povezano s pomanjkanjem zbranosti,
s preslabotnim nadzorom nad miselnim pretokom,
z neko zelo specifično situacijo v nekem zelo nespecifičnem trenutku
(in obratno),
morda kdaj tudi z neučakanostjo,
zmedo,
paniko,
neodločnostjo
ali celo podzavestnim strahom,
da bi pravilna formulacija
izbrisala vse druge možne formulacije.

Na prvem letnem sestanku strokovnega sveta,
na zadnjem izpitu tik pred diplomo,
na vnovičnih mirovnih pogajanjih,
med šepetavo predigro,
med pogrebnim govorom kolegu iz službe,
med komentiranjem športnega prenosa s komentatorskega mesta na terenu
ali pa recimo med strokovno utemeljeno razlago bodočega operativnega posega.

Potreben je samo bežen trenutek oslABLJENE samokontrole
in skrbno načrtovana smer postane negotovo križišče,
raven visokega diskurza pade,
magnetizem čvrstega jedra popusti,
gravitacija izgubi smisel.

Breztežnost nečesa,
kar bleknem tja v tri dni,
preseneti tudi mene.

Ureza z nožem seveda nisem pričakoval.
Majhna zareza na mezincu je tanka in komaj vidna,
zato ne morem razumeti,
od kod naenkrat toliko krvi.

Bele lise

Spominjam se neskončno tankih,
porcelanasto krhkih
in filigransko dovršenih oblik nikogaršnje preteklosti.

Spominjam se izlužene,
neotipljive gmote,
nekajkrat višje in težje od človeškega telesa.

Spominjam se kvantne širine različnih spominov na isti dogodek
in predvsem tiste hipnotične notranje intenzivnosti,
zgoščene v enem samem
največkrat povsem naključnem detajlu,
ki kdaj pa kdaj prebije eterični približek zgodbe o preteklosti,
in jo spremeni v živo sedanost,
organsko,
otipljivo
in čutno.

Preteklost je mrtva,
ker je živa v svoji neuravnoteženi selektivnosti.
Ko ji bom nekoč z nevtralnimi glasom pripovedoval o prosojnosti,
prehodnosti
in poroznosti,
se bodo moje besede,
te votle kocke ledu,
sproti raztapljale v vročem in slanem.

Saj res,
spominjam se tudi vročine
in soli,
med drugim njenega iglastega pikanja na pordečeli koži,
belih lis na zbledeli modri majici svojega prvega "frikovskega" morja,
malega slanega zemljevida,
s katerega bo jutri nekdo ob določeni dioptriji
in danes še nepredstavljeni virtualni povečavi
lahko prepoznal zapleten in protisloven psihološki profil planeta Zemlja.

Šest stopinj pod obzorjem

Sveder se še ni dotaknil zoba.

Telefon še ni zazvonil.

Še malo in sonce bo natanko šest stopinj pod obzorjem.
Stik civilnega in astronomskega mraka je še primerljiv z Michelangelovim Dotikom.
Ulične svetilke še niso prižgane.

Kazalec desne roke se še ni z zadostno težo naslonil na tipko delete.

Sneg še ni zdrsnil s strehe.

Oči ne zaznajo vek,
ker s pogledom še vedno razpirajo telo.
Polprazen mestni avtobus še ni povozil potepuške mačke,
ki se na pol blazna goni že tretji dan.

Žoga še ni treščila v šipo.

Pravkar izstreljena krogla se še ni dotaknila telesa.
Pravzaprav se mu je že povsem približala:
zrak,
ki se pred njo v valovih razmika čez razgaljene prsi,
je podoben nevidnemu in žgečkljivemu puhu,
vroči sapi razžarjenih ustnic.
Tako blizu!
Pravzaprav se svinčena konica že dotika kože,
lahno
in neskončno nežno.



F I L M

DRUGI
POGLED*Matic Majcen***Spodleteli
dvom****Dunkirk**Režija Christopher Nolan
2017 | Velika Britanija, Francija,
Nizozemska, ZDA | 106 min.

Današnja zahodna filmska industrija pozna skrbno izdelan sistem zgodnjih recenzij filmov, v katerem se izbranim novinarjem omogoči, da si na zaprtih projekcijah že nekaj dni pred javno premiero ogledajo film in nato pridobijo ekskluzivno priložnost objaviti prvi zapis o filmu pred večino preostalih medijev in bloggerjev. Glavni razlog, zakaj se ta sistem prej umešča v *oglaševalsko* strategijo filmskih studiev, kot pa da bi podpiral institucijo filmske *kritike* v obliki, v kateri si prizadeva trezno vrednotiti izdelke sedme umetnosti, v največji meri leži v časovni dimenziji tovrstnega objavljanja. Ne samo, da gre za prve odmeve na film, ki jih vsi težko čakajo, temveč imajo novinarji za nameček zelo malo časa, da objavijo svoje prve refleksije, ki potem v spletnem okolju še tekmujejo v tem, kdo bo na bolj bombastičen, evforičen in zanesen način javnosti predal novice o vročem filmu, da bo lahko prav njihov članek najbolj odmeval na tekočem traku družbenih omrežij.

Vprašanje je, koliko si filmska kritika v tej izrazito amerikanizirani obliki, ki je v zadnjem desetletju ob vzponu družbenih omrežij vse siloviteje začela prihajati v Evropo in vplivati na mlajše generacije nadobudnih kritikov, sploh še zasluži tega imena. Ne gre toliko za to, da ta diskurz ne bi redno objavljaj tudi mnenja o tem, da so nekateri filmi slabši kot drugi, pač pa za to, da gre za diskurz, ki je praviloma vendarle nagnjen k razglašanju cele kopice filmov kot najboljših, največjih, izjemnih, dih jemajočih ipd., s čimer daje vtis, da živimo v času, ko se dogajajo zgodovinsko prelomna gibanja v sedmi umetnosti, ko pa smo v resnici trdno v dobi recikliranja preteklih vzorcev, franšiz in likov. *Dunkirk* Christopherja Nolana je bil v zadnjem času očiten primer filma, ki je ogromno pridobil prav s tovrstno medijsko promocijo.

Nolanova uprizoritev izkrcanja zavezniške vojske iz Dunkerqua na začetku II. svetovne vojne je v kinih v večini držav začela igrati med 19. in 21. julijem, že v dveh dneh pred tem pa je vrsta najvidnejših ameriških spletnih strani in revij zasula družbena omrežja s skrajno pozitivnimi naslovi in najavami. 17. julija je *The Hollywood Reporter* film najavil kot "*osupljivo zmago*", *IndieWire* isti dan zapiše da "*Dunkirk ni samo mojstrovina, ampak je najboljši film, kar ga je Christopher Nolan kdaj naredil*," Ahrabra izjavo, če upoštevamo, da je govora o avtorju, čigar filmi, kot so *Memento* (2000), *Skrivnostna sled* (*The Prestige*, 2006) in *Vitez teme* (*The Dark Knight*, 2008), se redno uvrščajo na razne lestvice najboljših filmov vseh časov. Naslednji dan, 18. julija, *Playboy* v naslovu zapiše, da bi "*Dunkirk lahko bil najboljši vojni film vseh časov*", *IndieWire* pa še poudari svojo izjavo iz prejšnjega dne in objavi članek z najavo "*Dunkirk je res mojstrovina in si zasluži, da požanje nagrade*", medtem ko *Hollywood Reporter* svoje dnevno poročanje o filmu najavi z oznako "*impresio-*





nistična mojstrovina”. Ista časopisa ob vseh poročilih o prodanih vstopnic nadaljujeta s svojimi pozitivnimi oznakami. 22. julija *The Hollywood Reporter* v naslovu pove, da je “*Dunkirk* osupljiva zmaga za Christopherja Nolana”, 23. julija pa *IndieWire*, da “*Christopher Nolan ni bil še nikoli boljši kot z Dunkirkom*”.

Dunkirk je nato začel neposredno po izidu obračati presenetljivo visoke številke prodanih vstopnic po vsem svetu in je v času pisanja tega članka že močno presegel vse napovedi. Najbolj zanimiva stvar pri tem je ta, da film vnaprej sploh ni bil prepoznan kot izdelek, ki bi požel velik uspeh na blagajni. 21. julija je denimo *IndieWire* vzporedno objavil še članek, ki ga je na družbenih omrežjih v napovedi povzel, da bi *Dunkirk* “*utegnil biti zadnja v vrsti žrtev kritiške hvale, ki se ne prelevi v velik prihodek na blagajni.*” V tem članku, naslovljenem “*Dunkirk*’ *Box Office: Why It Stands Little Chance of Breaking War Movie Records*”, Tom Brueggemann utemeljuje, da ima *Dunkirk* v luči preteklih vojnih filmov zelo malo možnosti za uspeh, glede na prihodke prejšnjih Nolanovih filmov pa celo najmanj v njegovi celotni filmografiji. Ključna ugotovitev je torej ta: tovrstna “kritiška” promocija lahko ustvari učinek *samouresničujoče prerokbe* – prav vnaprejšnje izjave o nevrprašljivi kakovosti in uspehu filma, kot so izražene pri omenjenih spletnih medijih s slovesom neodvisnih razsojevalcev umetniške vrednosti, gledalce prepričajo, da gredo v kino, s tem pa povečajo možnosti za uspeh na kasnejših podelitvah nagrad – prav tistih torej, ki so jih ti mediji filmu napovedali že na začetku.

Ti zapisi imajo sicer v marsičem prav, ko *Dunkirk* ocenjujejo v pozitivni luči. Osvežujoče je, da projekt v dobi superherojskih in fantazijskih franšiz z zgodovinsko lekcijo iz II. svetovne vojne dobi priložnost za produk-

cijo zapraviti 100 milijonov dolarjev, za povrh pa njegovo krmilo prevzame še prvo ime filmske režije danes. Gre za film, ki ostro tempirano potopitev v časovno in krajevno enotnost dogajanja izkoristi za to, da iz teh dogodkov ponudi nauk o tragični pogubi mladih življenj, ki v svojem učinku v marsičem spominja na Remarquevo klasično uprizoritev romana *Na Zahodu nič novega* iz leta 1930, kar je pri mlajšem občinstvu dobilo še dodaten odmev zaradi vidne igralske vloge najstniškega pop zvezdnika Harryja Stylesa. Vseeno pa ima *Dunkirk* preprosto preveč kritičnih točk, da bi jih pri razsoji filma kar tako spregledali in zavestno potiskali ob stran, kot so to počeli omenjeni mediji ob njegovem izidu.

Preden se lotimo nekaterih izmed teh točk, je najprej potrebno poudariti, da je *Dunkirk* vsekakor nekoliko drugačen film v filmografiji Christopherja Nolana. Gre šele za tretji film, ob *Following* (1998) in *Izvoru* (*Inception*, 2010), ki ga je Nolan napisal povsem sam, obenem pa njegov peti film, ki ga je napisal brez svojega mlajšega brata Jonathana Nolana. Če pogledamo seznam filmov, ki sta jih napisala skupaj, lahko vidimo, da je ta režiser vse tri svoje najboljše zgodnje filme – *Memento* (2000), *Skrivnostna sled* (2006) in *Vitez teme* (2008) – napisal prav s svojim bratom in ni povsem daleč reči, da brez Jonathana sploh ne bi bilo Christopherja Nolana kot velikega avtorskega imena, kakršnega poznamo danes. Poleg tega gre pri *Dunkirku* za prvi Nolanov film, ki temelji na resničnih zgodovinskih dogodkih, obenem pa tudi njegov prvi izdelek v žanru vojnega filma, po tem, ko se je do zdaj najvidnejše preizkusil v žanrih trilerja, superherojskega filma in znanstvene fantastike.

Še bolj poudarka vreden pa je ob tej omembi žanrskega vidika tudi časovni moment nastanka *Dunkirka* v kontekstu Nola-

nove filmografije. Nolanov prejšnji film, *Medzvezdje*, je bil njegov prvi film, pri katerem je režiser v fazi promocije uporabljal argument, da je šlo za pripoved, ki temelji na otipljivih raziskavah ter na tesnem sodelovanju filmske ekipe z znanstveniki, da bi dosegli čim večjo znanstveno kredibilnost prikazanega na platnu. Kot se je izkazalo po ogledu filma, *Medzvezdje* to v marsičem tudi res udejanji, a je bil film obenem tudi namesto poprejšnjih odločnih ekskurzij v trend kognitivnega filma kot kompleksne narativne uganke poln hollywoodskih bližnjic, vključno s težko verjetnim srečnim koncem, torej s prijemi, s katerimi je očitno želel, za razliko od prej, odločneje ugažati gledalcu. Ta nenadni preskok pa je prišel takoj po času (če odštejemo neizogibni zaključek njegove trilogije filmov o Batmanu), ko je Nolan s filmom *Izvor*, kompleksnim prispevkom inteligentnemu kognitivnemu filmu, prejel dve nominaciji za oskarja, pri čemer mu je obenem spodletelo osvojiti prvi oskarjevski kipec. Zdi se, kot da je Nolan v tistem trenutku začutil, da se ponavlja prekletstvo njegovega vzornika Stanleyja Kubricka, ki je nenehno snemal tovrstne inovativne, prebojne, drzne in filozofske filme, ki pa niso očarali širokega občinstva in Ameriške filmske akademije ter zaradi katerih Kubrick kljub statusu enega najbolj vplivnih režiserjev vseh časov ni osvojil niti enega oskarja. Zgodovina podelitve oskarjev nazorno kaže, da najprestižnejših kipcev s kompleksnimi filmi preprosto ni moč osvojiti, kakor tudi še eno dolgotrajno tendenco: da imajo znanstvenofantastični filmi izjemno negativno statistiko, kar se tiče osvajanja nagrad Akademije. Tudi nesmrtni klasiki tega žanra, kakršni so denimo *Osmi potnik* (*Alien*, 1979, Ridley Scott), *Iztrebljevalec* (*Blade Runner*, 1982, Ridley Scott), *Terminator* (*The Terminator*, 1984, James Cameron) in mnogi drugi so se morali v najboljšem primeru zadovoljiti s

kakšnim kipcem v tehničnih kategorijah, nikoli pa niso resneje zaznamovali najvidnejših kategorij podelitve. *Medzvezdje* je ob oskarju za posebne učinke in še treh tehničnih nominacijah zgolj še enkrat potrdil to tezo.

In zato je tu *Dunkirk*: čeprav se zaradi radikalno drugačne kulise dogajanja ne zdi, da je Nolan v njem uporabil isti recept kot v *Medzvezdju*, je to dejansko storil. Še enkrat je namreč uporabil recept za utemeljitev pripovedi na resničnih dognanjih, a v žanru, ki ima bistveno boljše možnosti za osvajanje najvidnejših nagrad. Konkretno: če se znanstvenofantastični filmi tudi statistično uvrščajo med tiste, ki bodo najmanj verjetno osvojili oskarja za najboljši film (do tega trenutka to ni uspelo še niti enemu), pa je epski vojni film zaradi zgodovinske vrednosti za najširše občinstvo med tistimi, ki jim je to uspelo precej pogosto. Če upoštevamo konservativno uvrstitev (brez raznih romantičnih ali dramskih izpeljav) v ta žanr, se s tem najprestižnejšim kipcem ponaša šest filmov: *Krila*, *Na zahodu nič novega*, *Most na reki Kwai*, *Patton*, *Vod smrti* in *Bombna misija*. Po drugi strani jih AMC-jeva spletna stran Filmsite po širši definiciji žanra našteje kar 17. Drugače povedano: Nolanovo na novo prirojeno hollywoodske pripovedne strategije so zdaj končno našle idealen žanr in so zdaj popolnoma umeščene v tirnice oskarjem naproti.

Dunkirk torej svojo uprizoritev resničnega zgodovinskega dogajanja pojmuje na izrazito hollywoodski način in je poln izmišljenih likov, pretirane dramatizacije in pripovednih pomanjkljivosti. V prvi vrsti je tu Nolanov glavni narativni adut, soočenje treh različnih pripovednih linij, ki se začnejo v treh različnih časovnih trenutkih in se na koncu zlijejo v isto točko, ki dejansko zveni privlačno, v resnici pa razen nekaj prizorov, kjer se dogajanje prepleta iz različnih perspektiv, kar v slogu kognitivnega filma prisili gle-

dalca v lastno sestavljanje koščkov pripovedi, ostaja ta prijem do konca filma presenetljivo neizkoriščen. Pa denimo scenografski kiks, ko nam film pri izkrcaju nenehno prikazuje le določeno število manjših ladij in v najboljšem primeru nekaj tisoč vojakov, ki se zgrinjajo na pomole ob plaži. Ko nam na koncu filma general pove, da so rešili 300.000 vojakov, je to videti v popolnem neskladju s tistim, kar nam je Nolan kazal v filmu. In pa na koncu še *happy end*, ki s spremembo glasbene podlage iz napetosti v končno katarzo ustvari učinek klasičnega *hollywooda*, a izpade tako preseženo in osladno, kot da je zgrešil časovno obdobje in bi ga prej umestili v srednja devetdeseta leta, še preden je tudi v ameriški *mainstream* udarila dominantna kulturna zahteva po ironičnem humorju.

Če je naštetu še nekje na meji med pomanjkljivostmi in slogovnimi preferencami, potem se glavni problem filma tu šele dobro začne. Najbolj kritična točka *Dunkirka* je namreč vsekakor njegov ideološki moment. Nolan v tem filmu zgolj nadaljuje linijo svojih filmov, ki sega tja nazaj do *Viteza teme*, v katerih s sociološkimi in filozofskimi nastavki gledalcem posreduje svoj konservativen pogled na družbo, kar samo po sebi še zdaleč ni sporno. Bolj zaskrbljujoče so opazke, ki so jih po izidu filma izrazili v časnikih *The Guardian*, *Independent*, *Times of India*, *Hindustan Times* ter na strani *Al Jazeera*. Nolan je namreč v prikazu resničnega izkrcaja popolnoma izpustil prisotnost indijskih in temnopoltih Britancev na pomolih Dunkerquea. Po podatkih, ki jih navaja *The Hollywood Reporter*, se je kar 2,5 milijona Indijcev borilo na strani Britancev v II. svetovni vojni, a njihova zgodba po zaslugi filmov, kakršen je *Dunkirk*, ostaja še naprej zamolčana. Celo klasični hollywoodski filmi, kakršen je *Angleški pacient* (*The English Patient*, 1996), so se, čeravno na romantiziran način, z indijskim likom uspeli

pokloniti temu dejstvu, pogled na nepregledno vrsto vojakov na pomolu v *Dunkirku* pa medtem kaže *izključno* belske obraze, ki se v filmu nato prelevijo v heroje.

In ravno to je najbolj zaskrbljujoč vidik *Dunkirka*. Kajti če gre res za film, za katerega je njegov režiser opravil skrbne zgodovinske raziskave, potem je uporaba izključno belskih likov lahko zgolj – nameren spregled. S tem je Nolan, sicer skrajno rezerviran pri razkritju svojih osebnih in političnih preferenc medijem, dokončno izrisal svoj ideološki profil. Po filmih *Vitez teme*, kjer je svojemu superjunaku argumentiral, zakaj je uporaba prikritega nadzora prebivalstva po 11. septembru 2001 nujno potrebna za normalno delovanje družbe, po *Izvoru*, kjer je ženska s francoskim imenom *Mal* označena kot kriva za travme glavnega moškega protagonista, je podoba torijca, ki obuja spomine na veličastne dni Britanskega imperija v svetovni geopolitiki zelo logičen naslednji korak v Nolanovi filmografiji. S tega vidika je zdaj možno tudi njegove prebojne kognitivne filme videti kot iskanje novih teritorijev v slogu kolonialnih raziskovalcev, ki si z britansko zastavo v nahrbtniku prizadevajo zasesti neraziskana področja človeškega delovanja. *Dunkirk* je po *Izvoru* in *Medzvezdju* naslednje poglavje tega raziskovanja: po mučnih inovacijah mora preprosto slediti tudi trenutek čaščenja veličine kolektiva, ki je proizvedel te preboje, z izražanjem nacionalističnega čuta o pogumu lastne nacije.

Trenutni politični kontekst izida filma prav zato ni zanemarljiv. Nolanov film ne bi mogel v javno sfero pasti v bolj primernem trenutku kot ob zrušeni britanski samozavesti po referendumu o brexitu in predvsem pred mučnimi pogajanjmi o pogojih izstopa Velike Britanije iz Evropske unije. Zgodovinska anekdota iz filma s tega vidika služi kot neke vrste analogija današnji politični situaciji,

kjer Evropska unija igra vlogo sovražnika, ki želi zrušiti veličino enotnega naroda (v zelo konservativnem in etničnem pojmovanju besede, kot smo videli poprej). Film na ta način daje upanje, da tako velik narod tudi pred velikim izzivom pač ne more pasti, njegovi pripadniki pa v najtežjih trenutkih iz sebe potegnejo najboljše ter znova, (začasnemu) porazu navkljub, postanejo heroji. Seveda je veliko vprašanje, ali je tudi Nolan sam imel v mislih brexitovski kontekst, a glede na to, da so postopki za razpis referendumu o brexitu stekli v maju leta 2013, Nolan pa je scenarij napisal leta 2015, se ta povezava še zdaleč ne zdi tako nemogoča. Nekoliko simbolično (a simbolno nikakor ne nepomembno) je tudi dejstvo, da je Nigel Farage dal svoj odkrit blagoslov Nolanovemu filmu.

Tudi če *Dunkirk* ni zares film o brexitu, je njegova epizoda o herojstvu britanskega naroda v moralnem smislu zgrešena, ker gre za eskapistično potezo, za še eno obujanje zgodovinskih poglavij, ki morda res nosijo pomembne nauke za sedanost, a ti nauki večinoma služijo privilegiranim nacijam, ki v tem trenutku same vodijo vojne, o katerih pa raje molčijo in gledalcem zatiskajo oči pred nekimi drugimi dogodki današnjega časa, ki bi zares bili vredni širšega obelodanjenja. Ali lahko torej takšen film brez težav opredelimo za enega tistih, ki za sabo pometa celotno zgodovino žanra in se morda kaže celo kot kažipot za vse sledeče vojne filme, kakor so hiteli razglašati ameriški mediji? Stvar diskusije in kriterijev je, kaj je tisto, kar je največje vojne filme zares postavilo na piedestal tega žanra. *Steze slave* (*Paths of Glory*, 1957, Stanley Kubrick) in *Apokalipsa zdaj* (*Apocalypse Now*, 1979, Francis Ford Coppola) sta komajda oplazila oskarjevski blišč (ali pa, v Kubrickovem primeru, sploh ne) in se ne moreta kosati z ducatom oskarjev, ki sta jih skupaj osvojila *Most na reki Kwai* (*The Bridge on the River*

Kwai, 1957, David Lean) ali *Reševanje vojaka Ryana* (*Saving Private Ryan*, 1998, Steven Spielberg), pa vendar si je težko predstavljati filme, ki bi bolj vplivali na filmarje v tem žanru kot ta dva izdelka. Prav ta delitev pa se izkaže za koristno tudi za razumevanje in uvrščanje *Dunkirka*: so filmi, ki zgodovino prikrajajo dominantnim ideologijam, jih prirejajo širokemu občinstvu, in so tisti, ki v ozadju orjejo ledino in tvegajo naslednji korak v raziskovanju estetskih teritorijev. Steven Spielberg je morda eden največjih in največkrat nagrajevanih hollywoodskih režiserjev, a čeravno je največjo oskarjevsko žetev dosegel s svojima vojnima filmoma, *Schindlerjev seznam* nikoli ne bo priznan za neoporečen zgodovinski dokument. Še več, režiserski ikoni Jean-Luc Godard in Terry Gilliam sta javno izrazila svoj odpor do Spielbergovih strategij "zgodovinskega" pripovedovanja.

Dunkirk zato prej uteleša tovrstno spielbergovsko pojmovanje zgodovine, v katerem so resnični dogodki vmešani v zahteve po *mainstreamovski* predstavitvi z vidnim ideološkim prikrajanjem. Tiste, ki tem zahtevam sledijo na medijskem področju, pa bi morali še odločneje potisniti na drugo stran neke vzporedne meje, namreč tiste med oglaševanjem (tako v industrijskem kot ideološkem smislu) ter resnično filmsko kritiko. Slednja nikakor ne bi smela spustiti svoje sposobnosti dvoma pred obličjem mogočnega ustvarjanja enotnega mnenja, ki ga dandanes izvajajo dominantni mediji na različnih področjih.

Žiga Brdnik

O superpujskih in “superkapitalizmu”

Okja

Režija Bong Joon-ho

2017 | Južna Koreja, ZDA | 120 min.

Kako začneš antikapitalistično satiro v času, ko je realnost družbenega sistema bolj absurдна od odsevov, ki jo skušajo razkrinkati na satiričen, ironičen, parodičen in humoren način? Z motivacijskim govorom samooklicanega poslovnega guruja, seveda, in pisano, “pocukrano”, kičasto, multimedijško prezentacijo, ki sta tako izpiljena in povedna, da bi lahko bila resnična, a sta hkrati že parodija samih sebe. Če ju gledaš s pravimi očali – na primer takšnimi, kot jih v Carpenterjevem filmu *Oni živijo* (*They Live*, 1988) najde John Nada – namreč ogromno razkrivata o današnji prevladujoči kapitalistični ideologiji. “V nulo” urejena, bledolična, modrooka, na visoke pete postavljena Lucy Mirando ravnokar stopa v stopinje svojega očeta in sestre. Postaja menedžerka mednarodne prehranjevalne, kemijske, biotehnoške in kozmetične korporacije Mirando. “*Kako čudovito občinstvo. Dobrodošli na moji inavgu-*

raciji,” neskrito poudari evidentno egocentričnost situacije.

“*Gnilih menedžerjev,*” misleč pri tem svojega dedka, očeta in in sestro, “*ni več. Nastopila je nova era z menoj na čelu in novimi vrednotami v središču – okoljem in življenjem.*” Da, kot bi poslušali kakšnega “pre-roka” iz Silicijeve doline, ki nam hkrati ponuja boljšo, lepšo, tehnološko dovršeno prihodnost (na Marsu), medtem ko s porabo virov na Zemlji, privatiziranjem in služenjem rente na račun splošnega intelekta ter nepredstavljenim kopičenjem financ duši sedanjost. Ima tudi podkupljenega (ali pa tudi ne) oboževalca med novinarji: “*O, vi ste veliko bolj zabavni kot zadnja izvršna direktorica.*” Skrbi jo za lakoto na svetu, kjer v sedemmilijardni populaciji strada 805 milijonov ljudi. “*Potrebovali smo čudež in dobili smo ga.*” To je superpujs, ki bo manj pojedel in dal več mesa in so ga ustvarili seveda popolnoma brez genskega inženiringa in dodatkov, ekološko, naravno, z minimalnim okoljskim vplivom. Pa še ljubek je povrh, nekakšna mešanica slončka, pujska, povodnega konja in skoraj človeških oči. “*So nekaj edinstvenega na Zemlji.*” Če so pujsi že vsaj od Orwella simbol kapitalizma, so superpujsi torej simbol superkapitalizma? Seveda, gre za revolucijo v živinorejski industriji. In kakopak se obeta tudi tekmovanje za najboljšega oziroma najbolj super superpujsa. “*Najpomembneje pa je, da morajo biti jebeno dobrega okusa.*”

Vulgarna, neposredna in s krvoločnim užitek izrečena zadnja izjava je tista, ki že na začetku nakazuje pravi obraz govorke. In pravi obraz postmoderne kulture kapitalizma, kot mu pravi Slavoj Žižek. Farsičen moment, ko kapitalizem v svojo gesto izkoriščanja zajame altruizem – Žižek tukaj postreže s primerom Starbucksa, kjer hkrati z



nakupom skodelice kave “rešujemo” deževni gozd in lačne otroke v Gvatemali – je tukaj pripeljan do očitnega absurda. Dva obraza kapitalizma sta namreč upodobljena z istim obrazom Tilde Swinton, ki hkrati na svoj značilno ekstravaganten in nenavadno hladen način zaigra obe dvojčici Lucy in Nancy Mirando. Medtem ko prva predstavlja kapitalizem s “človeškim obrazom” in si izmišlja marketinške pravljice o prelomnosti in dobrodelnosti svojega početja, da bi (mogoče tudi sama pred seboj) zakrila preprosto in vulgarno kopičenje bogastva v ozadju, je druga nebrzdan kapitalizem, ki kaže svoj pravi, nemaskiran obraz prav v tem, da na koncu šteje le dobiček in delovanje “mašinerije”, ki ga ustvarja.

“*Če bo poceni in dobro, bodo jedli. Napovedujem visoko prodajo v prvih mesecih,*” odrezavo pove Nancy, ko mora podjetju in sestri po propadlem projektu reševati rit. In doda: “*Ukinite proračun za Lucyjino marketinško sranje. Takoj.*” Skratka, kaj je v tem pogledu glavno sporočilo filma *Okja*? Kapitalizem s človeškim obrazom je farsa, ki nima realne podlage, je le zamaskiran nebrzdan kapitalizem, ki takoj, ko navidez bolj človeški različici spodleti, znova prevzame vajeti. A sledeč Žižku je globalni kapitalizem v bistvu danes sam najbolj utopičen, saj temelji na utopiji, da se lahko takšen sistem nadaljuje v nedogled. Vzdržuje se s pomočjo konstrukcije historične ideološke zgodbe, ki “obsceno komodificira” tudi sam humanitarni čut in s tem tudi v altruističnem dejanju človeka določa kot potrošnika. Živino-rejska industrija je tukaj med najbolj neizprosni izkoriščevalci okolja, živali, naravnih in človeških virov, hkrati pa jo ideološko podpira ena najbolj močno zakoreninjenih “razvad” zahodnega kapitalizma – to je množična potrošnja mesa.

Kot kaže, se je podlaga Netflix, ki je film producirala, tukaj odločila zavzeti neko oprijemljivo politično stališče – vsaj posredno z nevmešavanjem. Bong namreč zatrjuje, da je imel pri razvoju svoje ideje za film popolnoma proste roke in popoln nadzor tudi nad končno verzijo filma. Tudi dokumentarca Kipa Andersona *Cowspiracy* (2014) in *What the Health* (2017), ki sta oba prav tako na ogled na Netflixu, še bolj neposredno podajata podobno sporočilo, da je kakršnokoli ekološko stališče brez zavedanja o mesni industriji enostavno nezadostno ali celo zlagano. Živinoreja je medtem postala globalno največji onesnaževalec, s čimer je samo prehranjevanje z mesom, kot kaže, postalo vprašanje etične in ekološke odločitve, kakšen ogljični odtis bomo pustili na planetu in kakšen način proizvodnje hrane bomo podpirali. A tudi tukaj, opozarja Žižek, smo kot posamezniki, ki ne stremimo k spremembi sistema ali vsaj mišljenju utopične alternative, ujeti v enako ideološko zanko kot na kavi pri Starbucksu. “*Ali dejansko verjamemo, da so bio jabolka, ki jih kupimo za enkrat višjo ceno, toliko boljša?*” Ne, vseh nam je občutek, da smo ob nakupu prispevali tudi nekaj za okolje in potešili vest, čeprav nikoli ne moremo biti povsem prepričani, če je temu tudi dejansko tako.

Bong se tudi tukaj očitno strinja z Žižkom, saj se krepko ponorčuje tudi iz aktivistov A.L.F. (Živalske osvobodilne fronte). “*Cenim tvojo zavzetost za stvar, a skrbi me tvoja bledičnost,*” najbolj zagrizenemu članu svoje ekipe odvrne vodja Jay (Paul Dano), ko ne želi pojesti niti paradižnika. Še bolj absurden lik je samooklicani ljubitelj živali dr. Johnny Wilcox (Jake Gyllenhaal), televizijski kvazistrokovnjak (in filmski predstavnik dejansko vedno pogostejše sorte na televizijskih kanalih po svetu), za katerega se prav

tako izkaže, da mu predvsem in v prvi vrsti gre za lastne rejtinge. Ko je njegov ego ranjen in njegov položaj znotraj šovbiznisa ogrožen, jo skupi tudi ljubka superpujska Okja. Zabavna, a hkrati zelo povedna zmešnjava likov, stališč, selfijev in egov ob spremljavi udarnih makedonskih trubačev, pregonov in konfetov je podobna poblaznelemu družbenemu omrežju, na katerem se odvija neka nova vroča stvar, ki bo pritegnila pozornost večine za en dan in bo nato pozabljena.

Skoraj čudežno v vsej tej simpatični filmski kakofoniji Bongu uspe izluščiti ne- navadno ljubezensko zgodbo med najboljšo superpujsko Okjo in kmečkim dekletom, ki jo je pomagala vzgajati, Mijo. Prizori nju- nega prijateljstva so neverjetno ganljivi in ljubki ter prav nič mainstreamovsko osladni. Tukaj se Bong nedvomno opira na mojstra burjenja otroške domišljije Hayaa Miyazakija in Studia Ghibli, ki sta izpopolnila ustvarjanje gibljivih slik za prikaz nagovora narave človeški domišljiji, eksistenci in psihi. Bong želi neskrito počlovečiti Okjo, a ji hkrati pustiti skorajda pravljичno komponento, ki je značilna prav za Miyazakijeve animirane junake, s katerimi je možno splesti celo paleto občutenj, asociacij in odnosov. Odraščajoči dekleti, kot je Mija, pa sta tudi osrednja lika dveh največjih mojstrov in japonskega režiserja, *Čudežno potovanje* (*Sento chihiro no kamikakushi/Spirited Away*, 2001) in *Moj sosed Totoro* (*Tonari no Totoro/My Neighbor Totoro*, 1988). Občutljivo obdobje, ko se otroštvo preveša v adolescenco in se prične boleče iztrganje iz otroške zabuljenosti in hkrati nebuljenosti, daje zanimiv dodaten podton filmu. Kot bi želel avtor s tem še dodatno poudariti infantilno komponento današnjega sistema, ko je (Žižek tukaj citira Foucaulta) "tudi moč izgubila dostojanstvo" (kar nedvomno kažejo Trump,

Pahor in njima podobni), in še dodatno poudariti absurdnost sveta, ki obkroža šokirano vaško dekle Mijo.

Kar gre Bongu vendarle očitati, je eskapističen konec, ko se Mija in Okja vrneta nazaj na spokojno podeželje, v objem brezskrbne narave, kot da je to danes še lahko rešitev. Kljub temu da se pujski še naprej spreminjajo v Mirando klobase, hrenovke in zrezke, je glavna junakinja rešena in konec nekako preveč srečen (čeprav je vseeno čutiti kanček grenčice mesnopredelovalne fabrike). Je avtor tudi sam zapadel nazaj v ideološki konstrukt, ko si teši vest s posamično rešitvijo dveh izmed mnogih – kot bi pač kupil bio jabolka? Utopičnega optimizma glede alternative vsaj na politični ravni vsekakor ne pokaže, saj oblast znova trdno prevzame korporativna logika s pomočjo privatne varnostne službe, ki zatre aktiviste, Mija pa mora Okjo od Nancy odkupiti z zlatim prašičkom. Simbolika je jasna. Milosti ni. Rešitev je le v sklenitvi posla in umiku; tudi Mija, če želi odrasti, se mora tega naučiti. S tem pa se tudi na mnogih drugih ravneh prepričljiv in subverziven Bong na zadnjem koraku začne znova potopljati v ideološko močvirje kapitalistične utopije.

Nina Cvar

Popkultura kot potencial družbene kritike: Zbeži kot primer novih kritiških strategij

Zbeži! (Get Out)

Režija Jordan Peele,
2017 | ZDA | 104 min.

Loretta Goff in Caroline V. Schroeter v zadnji številki zbornika *Alphaville*, ki se osredotoča na raziskovanje filma in ostalih vizualnih medijev, ugotavljata, da je v zadnjem času nastalo kar nekaj filmov in v popularni kulturi vse pomembnejših televizijskih serij, ki raso predstavljajo na nove, drugačne načine, ta premik pa naj bi po njenem mnenju morda še najbolj utelešala Jenkinsova *Mesečina* (*Moonlight*, 2016), z oskarjem nagrajena zgodba o odraščanju. Ne glede na estetično zbirano apropriacijo rase, ki jo lahko spremljamo v *Mesečini*, se zdi, da ta z vizualizacijo temporalizacije, odražajoče se v tematizaciji posameznih starostnih obdobjev dečkovega odraščanja, skuša poudariti prav temporalnost postajanja identitet, za katere npr. Stuart Hall ugotavlja, da so vselej pred-

met zgodovin, jezika in kulture, s čimer se razvezuje od ontologije tistega, kar družba narekuje, da smo, s čimer pa v ospredje postavlja potencial tistega, kar lahko postanemo.

Hallova ugotovitev se tako izkaže za uporabno, ker lahko z njeno pomočjo analiziramo premik v avdiovizualni kulturi, o katerem pišeta Goff in Schroeter. V *Mesečini* je v ospredje postavljeno osebno in njegovo postajanje, v projektih, kot so *Nisem tvoj zamo-rec* (*I Am Not Your Negro*, 2016, Raul Peck), *13th* (2016) in *Selma* (2014) Ave DuVernay, Parkerjev *Birth of a Nation* (2016), *12 let suženj* (*12 Years a Slave*, 2013, Steve McQueen) in *O.J.: Made in America* (2016, Ezra Edelman), osredotočenost na zgodovino, medtem ko gre na Gloverjevo *Atlanto* (2016) ter na Peelov *Zbeži* gledati kot na kombinacijo zgodovine, jezika in kulture.

Caroline V. Schroeter poudarja, da je mogoče porast teh narativ razlagati v kontekstu aktualne politične klime, ki pa je ne moremo razumeti brez krize neoliberalnega kapitalizma 2008. leta in posledičnega krhanja liberalne hegemonije v ZDA ter nastanka gibanja Black Lives Matter kot odgovora na kompleksna rasna in razredna razmerja v ZDA. Prav tako naj bi bil po Schroeterjevi opazen specifičen trend znotraj t. i. "black cinema", za katerega naj bi bilo po njenem značilno, da ta stremi k vzgojno-izobraževalni funkciji v širšem polju kulture. Posledično naj bi večje število tovrstnih produkcij omogočalo razvoj bolj poglobljenih zgodb kot tudi kompleksnih vizualizacij samih karakterjev, kar se npr. zlasti odraža v televizijski serialnosti, npr. v odlični *Atlanti* ali *Roots or The Book of Negroes* (2015, Clement Virgo).

Sicer pa se naštetih projekti med seboj razlikujejo glede na uporabljene zvrsti in

žanre, pa tudi glede na izbiro vizualizacijskega koda. Ta se vzpostavi kot ključen v konstrukciji pogleda, ki lahko, kot v svojih analizah pokažejo Frantz Fanon, bell hooks in Stuart Hall, nastopa v funkciji razbitja specifične reprezentacije in oblastnih razmerij. V tem pogledu se Peelov *Zbeži* izkaže za nadvse zanimivega, saj zaradi žanrske izbire in premetene satire, ki sloni na igrivi, a vendar družbenokritični dekonstrukciji rasizma, uspe pokazati na njegovo delovanje znotraj t. i. liberalne kulture in socialnih struktur, ki se z liberalizmom povezujejo, poleg tega pa ta osredinjenost Peelu omogoči, da razgrne širšo epistemologijo rasizma in rase v zahodni matrici vednosti.

Četudi je Peela, za katerega je *Zbeži* prvenec, skrbelo, kako se bodo nanj odzvali gledalci, je ta postal svojevrsten popkulturni fenomen, celo finančna uspešnica, saj je produkcijski vložek znašal štiri in pol milijone dolarjev, na koncu pa je film zaslužil kar 252 milijonov dolarjev. Kje se skrivajo razlogi za Peelov uspeh?

Eden od razlogov se bržčas skriva v konstrukciji samega filmskega teksta, ki se naslanja na številne popkulturne, a tudi družbenopolitične in zgodovinske reference, s čimer Peele zajame širok nabor občinstva. Prav gotovo pa k učinkovitosti danega pristopa prispeva tudi izbira žanra grozljivke, saj gre za žanr, ki je bil, kot ugotavlja Robin Wood, vedno eden najbolj priljubljenih in hkrati najbolj zloglasnih hollywoodskih žanrov.

Ker grozljivka, prosto po Stephenu Nealu, dramtizira vprašanje definicije "človeškega" in "naravnega" nasproti konceptu "nenaravnega/nadnaravnega", pri čemer je osrednji problem tovrstnega sopostavljanja resnično oz. nadnaravno, ki pa si ga grozljivka vseskozi prizadeva (raz)rešiti, se Peelov pristop, ki se raje kot na očitnost rasizma

t. i. desnih *alt-right* gibanj, osredotoči na prefinjen, a zato nič manj nasilen rasizem (belih) liberalnih elit, tj. tistih, ki bi tudi v tretje volile Baracka Obama, če bi to omogočil ameriški politični sistem (kot se navrže med filmom), pokaže za tako učinkovitega. Peele namreč vprašanje "človeškega" in "naravnega", ki je v resnici problem vstopa v nek specifičen simbolni red – ta simbolni red pa je red modernosti, ki sloni na izključitvi rase, ki pa je, kot v svojih analizah razgrne Brian Carr, "potlačena" –, tematizira prav z nevidnim rasizmom (belih) liberalnih elit.

Zgodba o črnem fotografu Chrisu (Daniel Kaluuya), ki s svojim belim dekletom Rose (Allison Williams), obišče premožne, izobražene Rosine starše, ki ne vedo, da je Chris črn, namreč sloni na nenehnem vrtenju vidnega in nevidnega, z namenom po vizualizaciji tistega, kar je v resnici vseskozi potlačeno. Peele se ekranizacije potlačenosti rasizma v Rosini družini, ki seveda nastopa kot označevalec širših strukturnih tokov, namreč loti s skorajda že performativnim predimenzioniranjem poglavitne značilnosti grozljivke, tj. vzpostavljanja specifičnega razmerja med proizvodnjo nakazovanja na eni strani in proizvodnjo prikazovanja na drugi strani, kar pa se nemalokrat oz. prav zaradi tega izteče v komične, mestoma nadrealistične afekte.

Dobro premišljen scenarij, sloneč na evokaciji številnih tropov, ki reproducirajo rasizem kot metodo, torej tudi kot način dožemanja družbene realnosti, ne nazadnje pa tudi kritike le-tega (npr. analize reprodukcije kapitalizma z eksploatacijo suženjstva), Peelu ne služijo zgolj za vzpostavljanje suspenza, temveč za vzpostavitev zanimivega afekta distance, ki gledalcu omogoči, da je v zgodbo filma aktivno vpleten na način svojevrstnega popkulturnega užitka, obenem pa



Peele gledalca neprestano preizkuša, saj ga postavlja v pozicijo samoizpraševanja.

Peelove inteligentne vizualizacije rasizma tako ne gre iskati le v igranju z žanrom, ki ga gre sicer nujno postaviti v širši kontekst t. i. "black cinema", ki je z blaxploitation filmi začela prelamljati z rasializiranimi vizualnimi tropi, vzpostavljenimi v Griffithovemu

Rojstvu naroda (*The Birth of a Nation*, 1915, D. W. Griffith), temveč tudi v njegovi premeteni intertekstualni rabi s kar samimi diskurzi širše družbene strukture. Referenci na *Ugani, kdo pride na večerjo* (*Guess Who's Coming to Dinner*, 1967, Stanley Kramer), ki ga gre po Edu Guerreru, profesorju na Univerzi New York, razumeti kot preobrat v na-



razvezati od prav teh oblastnih razmerij, ki ju pogojujejo.

Nedvomno Peelu “žanrska izobraženost” občinstva omogoči številne možnosti za igranje z žanrskimi kodi, pri čemer pa, za razliko od t. i. postmodernističnih predhodnikov iz osemdesetih in zgodnjih devetdesetih tovrstno preigravanje ne ostane na postmodernistični površini. Peele namreč formalistično preigravanje sočasno nadgradi ravno z igrivim premeščanjem stereotipov, predsodkov in diskurzov, s čimer mu tako rekoč uspe uprizoriti funkcioniranje same družbene strukture t. i. liberalnega ameriškega imperija, kot današnje ZDA opredeli Mimi Thi Nguyen, profesorica na Univerzi v Illinoisu. Vendar pa tega imperija nikakor ne moremo razumeti brez pop kulture, ki je v *Zbeži*, pravzaprav ena od glavnih protagonistk, toda na način, da Peele prav z njeno pomočjo poda še kako aktualno, predvsem pa lucidno družbeno kritiko, ki zna biti v svojem dosegu precej bolj učinkovita kot moralistični diskurzi prav tistih struktur, ki jih reprezentira Rosina družina.

činu, kako je Hollywood do tedaj gradil črno kinematično podobo, in pa na *Stepfordske ženske* (*The Stepford Wives*, 1975, Bryan Forbes), Peelu omogočijo, da jasno pokaže na delovanje oblastnih razmerij v odnosu do rase in spolne razlike, ki pa ju, prav zaradi intertekstualnega predimenzioniranja, ki mestoma deluje že “memejevsko”, uspe

Brane Kovič

Piet Mondrian in De Stijl

The discovery of Mondrian

Gemeentemuseum, Den Haag
3. junij – 24. september 2017

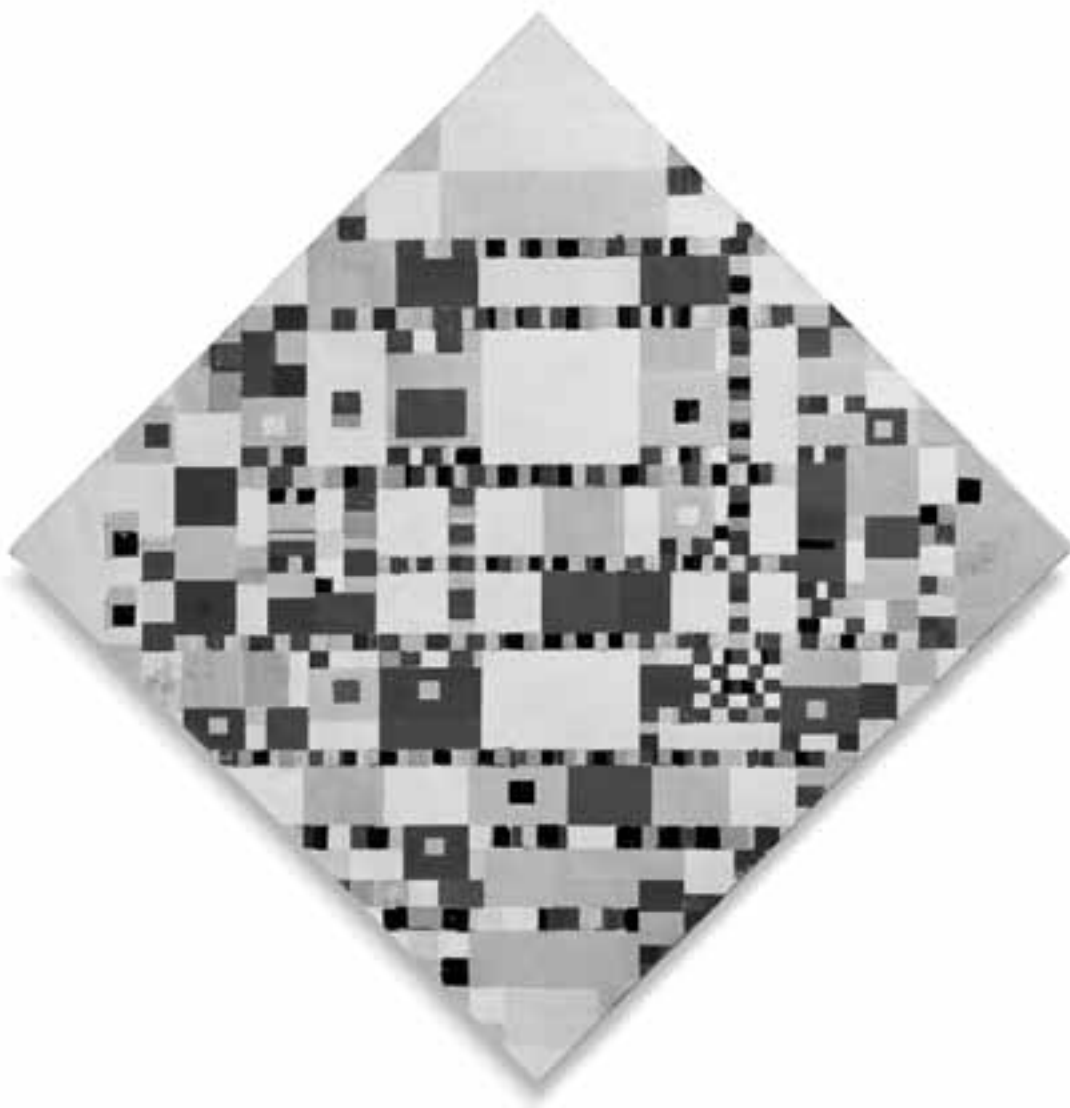
Sto let mineva, odkar sta bila na Nizozemskem ustanovljena gibanje in revija *De Stijl*, pomembna akterja v razvoju in uveljavitvi geometrijske abstrakcije. Ko je Evropo pretresala I. svetovna vojna, je skupina slikarjev, arhitektov in oblikovalcev z Mondrianom, Van Doesburgom in Rietveldom na čelu zastavila utopični projekt, ki naj bi združeval estetiko in etiko, duha in materijo v oblikah, ki naj bi bile hkrati harmonične in univerzalne. Muzeji v Haagu, Utrechtu, Amersfortu in Otterloju so zato pripravili vrsto prireditev v počastitev jubileja in posameznih protagonistov, ki so vsak na svoj način uresničevali poetiko *De Stijla* ter ob skupnih izhodiščih znali izraziti svojo individualnost v opusih, ki so danes neizogibna referenca pri proučevanju zgodovine moderne umetnosti. Različna stremjenja in poglede na njihovo uresničevanje je znotraj gibanja z izjemno ustvarjalno energijo povezoval slikar, pesnik in teoretik Theo Van

Doesburg, ki je tudi uredniško politiko revije vodil po načelu odprtosti do vseh avantgardnih smeri tistega časa (*De Stijl* je izhajal od 1917 do 1931). V Haagu, kjer je živel, se je najprej navdušil nad dadaizmom, bil očaran nad kubizmom in futurizmom ter vsemi tistimi, ki so se drznili zoperstaviti tedaj veljavnim pravilom reprezentacije realnosti. Tudi sam si je prizadeval najti nove modele in vzorce likovnega izražanja, raziskoval je geometrijske oblike in že leta 1915 stopil v stik z Mondrianom, ki se je takrat vrnil v domovino po dveh letih bivanja v Parizu, kjer sta nanj vplivala Braque in Picasso. Naslednje leto je spoznal slikarja Vilmosa Huszárja, ki so ga zanimale duhovne dimenzije umetnosti, med skupnim obiskom pri znani zbirateljici Helene Kröller-Müller pa sta oba ostrmela pred platni Barta Van der Lecka, ki ju je s kompozicijami iz barvnih kvadratov prevzel v podobni meri kot pozneje Mondrian. Po teh srečanjih se je Van Doesburg odrekel dekonstrukcijam in deformacijam predmetnosti ter se odločil za radikalno drugačen pristop k likovnemu upodabljanju. Utrl je pot neoplasticizmu, ki ga je v teoriji in praksi tematiziral Mondrian s poudarjanjem prioritete barve na slikovni ploskvi, razdeljeni na polja različnih velikosti z mrežo vertikal in horizontal. Razmerja, ki se vzpostavljajo med njimi, sledijo svojevrstni matematični logiki odnosa med prostorom in časom, ki se neprestano spreminja in omogoča praktično neomejeno število variacij. Likovne zakonitosti, ki so njihov temelj, umetnika utrdijo v prepričanju, da je univerzalni pomen podob treba iskati v procesih njihove produkcije, iz katerih izhajajo vsa občutja in estetski učinki. Že Spinoza, ki so ga mnogi pripadniki gibanja radi brali, je pisal o enosti bitja in narave, o dinamiki, ki povezuje fizične stvari in miselno sfero. Ta po-

vezanost ni ne arbitrarna, ne naključna, navezuje se na objektivno obravnavo realnosti in občečloveške vrednote. Umetnost se mora zlititi z življenjem vsakega posameznika in z njegovim bivanjskim okoljem. Zato je *De Stijl* vse od začetka združeval likovno umetnost z arhitekturo, grafičnim in industrijskim oblikovanjem ter tipografijo s ciljem, da modernemu človeku izboljša kvaliteto življenja. Ta namen med drugim povzema znameniti stol Gerrita Rietvelda iz 1923, pravcata oblikovalska ikona oziroma svojevrsten manifest novega pojmovanja prostora. Rietveld je pod Mondrianovim vplivom in po opazovanju sedečega telesa zreduciral stol na njegove osnovne funkcije in ustvaril pohištveni element prečiščenih oblik, katerega izdelava je poceni, a mu hkrati ni mogoče odvzeti nobene sestavine, na da bi bilo porušeno njegovo oblikovno ravnotežje. Podoben pristop je v arhitekturi zagovarjal Theo Van Doesburg, ki je trdil, da mora biti "funkcionalna, cenovno skromna in izvedbeno preprosta". Prav tako je v krogu *De Stijla* nastala nova definicija urbanega prostora: mesto naj ne bi bilo več hierarhično centralizirano, temveč sestavljeno iz množice neodvisnih enot, ki bi jih povezovale infrastrukturne komponente brez posebnih vizualnih izstopanj. V tej smeri je razmišljal Jacobus Johannes Pieter Oud, mestni arhitekt Rotterdama. Zamislil si je stanovanjske bloke, podobne celicam, ki se lahko razmnožujejo v nedogled. Ob tem ni zanemaril individualnih hiš, ki so globoko zaznamovale moderno ar-



• Piet Mondrian, Svetilnik pri Westkapelle / Lighthouse at Westkapelle | 1910 | olje na platnu, 135 x 75 cm | Gemeentemuseum Den Haag



• Piet Mondrian, Victory Boogie Woogie | 1942-1944 | olje, lepilni trak, papir, oglje in svinčnik na platnu, 127,5 x 127,5 cm | Gemeentemuseum Den Haag

hitekturo. Najbolj reprezentančna med njimi je gotovo vila Schröder v Utrechtu, ki jo je leta 1924 postavil Rietveld in v njej subtilno povezal zunanjščino in notranjščino v svetle bivalne prostore z drsečimi stenami, vključno s primarnimi barvami, ki dinamizirajo celoto. Z leti je tudi Van Doesburg namenjal vedno več časa arhitekturi in urbanizmu. Oktobra 1923 je umetnostni trgovec Léonce Rosenberg v svoji pariški galeriji razstavil makete, risbe in fotografije, ki so jih izdelali Van Doesburgovi somišljeniki J. J. P. Oud, Gerrit Rietveld, Cornelis Van Eesteren, Jan Wils, Ludwig Mies Van der Rohe in Piet Zwart. Po Van Doesburgovi smrti leta 1931 je gibanje žal zamrlo, a njegov vpliv je segel do weimarskega Bauhausa ter Le Corbusiera in Roberta Mallet-Stevensa v Franciji, njegove ideje pa so nesporno zaznavne še v današnjem času.

Širši javnosti vsekakor najbolj znan avtor iz tega kroga je Piet Mondrian (1872–1944), ki ga je haaški Gemeentemuseum počastil z obsežno retrospektivo. V muzejski zbirki je sicer več kot 300 njegovih del, tudi takih, ki matične ustanove ne zapuščajo niti za omejen čas velikih razstav v najelitnejših svetovnih muzejih. Večino so pridobili v petdesetih letih minulega stoletja, ko je tedanji muzejski direktor Louis Wijsenbek skupaj z zbiralcem Slijperjem Bothom (oba sta bila Juda, ki sta preživela 2. svetovno vojno) razmišljal, kako naprej, ne da bi se ozirali nazaj. Mondrianova abstrakcija je bila pravzaprav univerzalna, saj ni izključevala nikogar in je suvereno premoščala razlike v izobrazbi, socialnem statusu in ideoloških oziroma religioznih opredelitvah. Prvo Mondrianovo sliko je muzej pridobil kmalu po odprtju sedanjih prostorov leta 1935, ko so mu slikarjevi prijatelji podarili znamenito sliko *Kompozicija s štirimi rume-*

nimi črtami, naslikano dve leti prej. Tokrat so se v Haagu odločili, da pokažejo prav vse, obenem pa še umetnikove fotografije, pisma in zasebne predmete, med njimi tudi bogato zbirko gramofonskih plošč, saj je bil Mondrian vse življenje velik ljubitelj jazza. To dejstvo pravzaprav ovirše predstavo, da je bil mojster hladen, vase zaprt intelektualec, in ga razkrije kot čustveno angažiranega, ekstrovertiranega inovatorja, ki se je nenehno spraševal o lastnem delu in statusu.

Razstavo uvedejo umetnikova mladostna dela, naslikana, ko mu še ni bilo niti dvajset let, tihožitja, kakršna je, na primer, *Umirajoča sončnica*, s soncem obsijane peščine in gozdnate pokrajine ter vedute kmetij, tovarn in kanalov kot svojevrsten odmev na začetno fazo v opusu rojaka Vincenta Van Gogha, ki je bil rojen samo 19 let pred njim, oba pa sta izhajala iz podobnih kalvinističnih okolij. Oba sta umetnost pojmovala kot sredstvo duhovnega razsvetljenja, oba sta s kar religioznim zanosom obravnavala krajino, kot je med drugim razvidno iz Mondrianovih slik iz zadnjega desetletja 19. in prvega desetletja 20. stoletja, kakršne so, recimo, *Poletna noč*, *Polje z drevesi pod večer* ali *Mlin Oostzijdse ob reki Gein v mesečini*. A že leta 1907 se je slikar preusmeril v raziskovanje strukturnih komponent pejzaža, njegovih glavnih vertikal in horizontal v lirčno zasnovanih marinah, zdaj v stalni zbirki haaškega Gemeentemuseuma: *Morje po sončnem zahodu*, *Svetilnik pri Westkapelle*, *Zvonik cerkve v Zeelandu*, *Rdeči mlin* in druge. Toda pot v abstrakcijo so zaznamovali motivi dreves, prisposodbe rasti in minljivoosti v naravi, kar je obsedalo tudi Van Gogha. Prehod od ekspresivnosti h geometrijskosti je Mondrian uresničil po izkušnji s kubizmom, ki ga je odkril leta 1911 in se nemudoma preselil v Pariz. Hitro si je prilastil Pi-

cassov ovalni format, mrežne kompozicije, ki so še vsebovale asociacije na vejevje, so postajale vse bolj trdne in poploščene, slikar je slikovno polje razdelil s črnimi črtami, iščoč "ravnotežje nasprotij", kot je sam opredelil svoj likovni cilj. Ko se je po vojni, skoraj petdesetleten, vrnil v francosko prestolnico, in osupel spoznal, da so se kubisti preusmerili h klasični figuraliki, si je izbral nasprotno pot: odrekel se je vsakršni navezavi na materialni svet ter svoje slikarstvo reducirjal na platonični ideal čistosti in preprostosti. Kvadrati in pravokotniki, ločeni s črnimi koordinatami (zaradi nesoglasij glede diagonal se je razšel z dolgoletnim prijateljem Theom Van Doesburgom), strogo omejena, na primarnih barvah utemeljena kromatska lestvica, le redko dopolnjena z bolj zamolklimi odtenki, ki so mestoma "mutili" zlasti bele površine in premišljene, asimetrične kompozicije, so glavne determi-

nante njegove likovne govornice med 1921 in 1935. Potem, ko se je leta 1940 preselil v New York, ga je mesto tako prevzelo, da je svojo poetiko še bolj radikaliziral – takrat so nastala nekatera njegova znamenita dela, na primer *Broadway Boogie Woogie* (MoMA, New York) in *Victory Boogie Woogie* (Gemeentemuseum, Haag), kjer so črne linije izgibile, nadomestili so jih nizi raznobarnih kvadratkov in trakov, optično utripajočih kot v jazzovski improvizaciji. Haaška razstava, ki s svojo premišljeno postavitvijo zaobjame vse faze umetnikovega opusa, nedvoumno potrjuje pomen razgradnje ritma in vedno nove konstrukcije podob iz temeljnih likovnih prvin v polifonične strukture, ki v Mondrianovi virtuozi izvedbi neustavljivo kljubujejo preizkusu časa.

R A Z S T A V A

Brane Kovič
**Dialogi
 z Rodinom**

Rodin. L'exposition du centenaire

Grand Palais, Pariz
 22. marec – 31. julij 2017

Kiefer Rodin

Musée Rodin, Pariz
 14. marec – 22. oktober 2017

Pariz se je spomnil stoletnice Rodinove smrti z imenitno razstavo v prestižnem Grand Palaisu in s soočenjem med Rodinovim opusom in Anselmom Kieferjem v Rodinovem muzeju (do 22. oktobra, potem se bo razstava preselila še v Barnesovo fundacijo v Philadelphii) ter z nekaj knjižnimi izdajami, ki osvetljujejo nekatere manj znane vidike njegovega ustvarjanja. Med njimi velja izpostaviti vsaj niz njegovih erotičnih risb (*Rodin – son musée secret* avtorice Nadine Lehni, ki je izmed 7000 ohranjenih listov izbrala 121 del s tematiko ženske homoseksualnosti) v sozaložbi Rodinovega muzeja in založniške hiše Albin Michel ter zajeten, kar 440 strani obsegajoč izbor mojstrovih risb in akvarelov, ki sta ga za založbo Hazan pripravili Antoinette Le Normand Romain in

Christina Buley-Unbe (*Auguste Rodin – Dessins et aquarelles*).

Auguste Rodin (1840–1917) je po mnenju večine umetnostnih zgodovinarjev utemeljitelj modernega kiparstva, njegove skulpture v mavcu, marmorju in bronu so navdihovale in z marsikaterega vidika še danes navdihujejo več zaporednih generacij umetnikov, ki jih je bolj kot fizična podobnost s figuralnimi predlogami zanimalo izražanje čustvenih stanj, vzgibov in notranjih stisk, s katerimi se v vrtincih življenja spopada človeška duša. Svoja stremljenja je sam pojasnil rekoč, da ga “zanima vsa resnica, ne samo tisto, kar je na površju, zato poudarjam linije, ki najbolj izražajo obravnavano duhovno stanje”. Ustvarjal je v silovitem zagonu, ne da bi se oziral na konvencije, proporcije ga niso zanimali, vsako delo je vzel kot izkušnjo z negotovim izidom. Njegov atelje je bil laboratorij, v katerem je razstavljal in ponovno sestavljal telesa, jim odvezal tisto, kar se mu je zdelo nebitveno, naključja je spreminjal v zelene rešitve, figure je puščal nedokončane ... Predrznost, ki je v njegovem času povzročala zgražanje, je moderni umetnosti omogočila, da se je razbohotila in oplajala domišljijo novih rodov. Čutnost njegovih kiparskih stvaritev se je z leti stopnjevala, hkrati pa so postajale vse bolj dramatične, pogosto s pridihom tragike, s katero je zaznamovano človekovo bivanje in nehanje. Prav negotovost in končnost eksistence sta lahko ključ za umevanje Rodinovega kiparstva, ki v govorici oblik artikulira eshatološke zastavke kot temelj vsakega pristnega umetniškega diskurza, v katerem forma ni sama sebi namen, ampak je vedno forma vsebine.

Kako se torej v našem stoletju odzvati na Rodinovo delo? Je naš sodobnik ali predvsem avtor kiparskih mojstrov in franco-



• Auguste Rodin, Calajski meščani / Les Bourgeois de Calais | 1889 | mavčni odlitek 2005 | 231 x 248 x 200 cm
Pariz, Musée Rodin | © Musée Rodin, Foto: Christian Baraja

skega *fin de siècle*? Razstava v Grand Palaisu je osredotočena na dialog med Rodinovimi dosežki in njihovimi resonancami med pomembnimi ustvarjalci v razponu od modernih klasikov do znanih sodobnih likovnikov, čeprav na koncu prevlada vtis, da bolj kot karkoli drugega izstopa vidik, kako je Rodin ustvaril svoj svet in ostal v njem s svojim patosom in pesimizmom. V tem smislu je moč razumeti koncept postavitve, ki jo vpeleje *Mož z razbitim nosom* (1864), portret delavca z Montmartra, zavrtnjen na Salonu zaradi neklasične teme in brutalnega videza, nasproti pa mu stoji mavčni odlitek *Calajskih meščanov* (po osnutku iz 1884–86, v bron odliti 1895, stojijo v Calaisu), kjer je kipar z naturalistično silovitostjo razvil v zgodnejšem delu zastavljen ekspresivni pristop k obravnavani temi. V upodobitvi mestnih veljakov, ki so se avgusta 1347 odločili za žrtvovanje, da vojska angleškega kralja Edvarda III. ne bi razdejala mesta in pobila njihovih someščanov, je poudaril njihove drže in izraze obrazov, figure, ki sklonjenih glav in z vrvmi okrog vratov korakajo v smrt, je odel v draperije v gotskem slogu in z ritmom njihove počasne hoje dosegel učinek, da v njih ne prepoznavamo samo skupine ljudi, ki so bili v določenem času na določenem kraju, ampak slehernika, ki gre svojemu koncu naproti. Impozantna notranjščina Grand Palaisa z vijugastim, okrašenim in osvetljenim stopniščem je bila tokrat optimalno izkoriščena za umestitev Rodinovih umetnin in njihovih pendantov, od mavčne različice nedokončanih *Vrat pekla* (bron, namenjen za *Musée des Arts Décoratifs*, je bil odlit šele leta 1938), na katera nemo strmijo *Tri sence*, troje enako visokih upognjenih likov z ekscesno iztegnjenimi levimi rokami, do monumentalnega osnutka *Balzaca* (zadnja varianta v mavcu 1897, spomenik v

bronu postavljen 1939 na križišču bulvarjev Raspail in Montparnasse v Parizu) v ohlapnem ogrinjalu, s prodornim pogledom, usmerjenim v prihajajoče obiskovalce. Nad njim stojita dve različni interpretaciji *Moža, ki hodi*, Rodinova (1899–1907) in Giacomettjeva (1960), prva kot čvrsto stoječ torzo brez glave in rok, druga vsa krhka in skorajda lebdeča, zdi se, da bi jo lahko odpihnila že najrahljša sapica – dva kiparska koncepta, ki ju povezuje isti motiv, a njuni estetski postulati so diametralno nasprotni: pri Rodinu je ključna čutna, haptična telesnost, pri Giacomettiju eteričnost silhete, ki se izmika zaznavi. Za Rodina je med drugim značilno, da je svoj repertoar oblik recikliral, posamezne dele telesa odvezemal enim in jih dodajal drugim kipom ali pa fragmente prikazal kot samostojne stvaritve. S tega vidika velja za predhodnika postopkov kolažiranja, z ekspresivnostjo svojih skulptur pa je globoko zaznamoval naslednje umetniške generacije, od Giacolettija do okornih Baselitzevih figur in naključnih risb Tracey Emin, medtem ko so se mu avtorji, ki so nastopili neposredno za njim, v bistvu uprli: Brancusi je z *Dremanojočo muzo* (1909–10) raje izbral redukcionistično abstrahiranje, Matisse pa se je svojimi bronastimi reliefi ženskih hrbtov (1908–09) odločil za plastično enostavne, a prav zategadelj zelo sugestivne variacije telesnih kontur.

Matisse in Rodin sta si nekaj časa delila Hôtel Biron, veličastno vilo iz 18. stoletja, v kateri je danes Rodinov muzej, kjer so na ogled skoraj vse različice umetnikovih del – v mavcu, marmorju ali bronu –, po posameznih dvoranh razporejene kronološko, ob kratki obletnici pa je prvič razstavljena pred kratkim restavrirana *Odveza*, dejansko asemblaž iz fragmentov treh stvaritev: nerodno sedečega *Ugolina*, glave trpečega (po



• Auguste Rodin, Odveza / L'Absolution | 1885–1917 | mavec, tkanina, 190 x 95 x 75 cm
 © Agence photographique du musée Rodin, Foto: Jérôme Manoukian

nekaterih razlagah zamaknjene) *Mučenca* z zaprtimi očmi in kamnite *Zemlje*, deloma prekrite s ponjavo iz plastificirane tkanine. Okrog tega nenavadnega, pomensko skrivnostnega kipa, so razporejena Kieferjeva dela iz tkanin, mavca, kovine: *Valkire* v valujočih oblekah ter prevrnjeni stolpi, ruševine, svinčene knjige, mavčna ogrinjala in mnogi drugi pogosti motivi iz ikonografskega re-

pertoarja nemškega umetnika, povzeti tudi v razstavljeni monumentalni stvaritvi po knjigi *Auguste Rodin: Les Cathédrales de France*, ki je svojevrsten *hommage* mojstru, za katerega so bile po njegovih lastnih besedah prav romanske in gotske katedrale nenehni vir navdiha. To se neposredno vidi zlasti na nedokončanih *Vratih pekla*, Rodinovo občudovanje srednjeveških cerkvenih fasad

pa je prepoznavno celo v najbolj skromnih fragmentih posameznih kipov. Naturalistični pristop in časovna koincidenca ga resda povezujeta z impresionizmom, vendar pa je v svoji očaranosti z gotiko bliže duhu romantike, predvsem vzdušju na nekaterih Delacroixovih slikah, kakršna je, na primer, *Dante in Vergil v peklu* (datirana 1822, danes v Louvru). V tem smislu gre razumeti tudi slovitega *Misleca* (bron, 1880), ki naj bi predstavljal Danteja, kljub trpečemu telesu svobodomiselnega človeka, ki trpljenje premaguje s poezijo, hkrati pa naj bi ponazarjal Rodinove lastne notranje boje in odrešitev v umetniškem ustvarjanju.

Rodinovo popularnost med najširšim občinstvom, ki ni izrazito nagnjeno k spremljanju razvojnih tokov modernega kiparstva, gre nenazadnje pripisati dejstvu, da je bil umetnik zelo plodovit in je livarjem pogosto dovolil, da so njegova dela odlivali v več različicah in velikostih. Za življenje je naredil toliko, kolikor je lahko prodal, odlitki in multipli pa so nastajali še po njegovi smrti, kajti vse do leta 1968 v Franciji ni bilo zakona, ki bi njihovo število omejeval na 12 primerkov, kot to velja zdaj. Produkcijo je prilagajal trgu, a ne zgolj iz komercialnih razlogov, zanimalo ga je tudi, kako se spreminja zazna-

vanje istega motiva in enake forme v spremenjenih dimenzijah. Verjetno je to eden od vzrokov, da Rodinove skulpture ne dosegajo tako visokih cen kot slike njegovih sodobnikov impresionistov, po tržni vrednosti pa sta od kiparjev daleč pred njim Brancusi in Giacometti. Seveda pa so znatne cenovne razlike opazne med kipi, katerih odlivanje je lahko nadzoroval sam, in posthumnimi primerki. Vsekakor pa so za temeljitejšo analizo njegovih del ključnega pomena risbe, v katerih prepoznavamo Rodinovo eksperimentiranje z linijo in formo, ki se potem prenese v njegovo kiparstvo, zato uvodoma omenjene knjižne novitete prihajajo ob pravem času.

Poleg pariškega Združenja nacionalnih muzejev so obletnico Rodinove smrti z različnimi razstavami počastili številni drugi muzeji in galerije v Franciji in po svetu, od berlinske Nationalgalerie prek newyorškega Metropolitana in nekaterih drugih institucij v ZDA do Mexico Cityja in avstralske Adelaide – tako z monografskimi izbori umetnikovih mojstrov in kot s tematskimi in kontekstualizacijskimi razstavnimi projekti.

RAZSTAVA

Meta Kordiš

Slike različnih medijev

**Tina Dobrajc:
Velika dekleta ne jočejo**

Nekdanja samostanska cerkev,
Galerija Božidar Jakac,
Kostanjevica na Krki
19. maj – 10. september 2017

Velika dekleta ne jočejo je naslov samostojne razstave Tine Dobrajc, slikarke in ilustratorke najmlajše generacije, v razstavišču nekdanje samostanske cerkve Galerije Božidar Jakac, Kostanjevica na Krki. Na ogled je likovna produkcija slik v mešanih tehnikah, "miniaturnih asamblažev" in videev, nastalih v zadnjih treh letih. Kustos Miha Colnar je dela vsebinsko strnil kot preplet aktualne politične stvarnosti na lokalni kot globalni ravni, narodne mitologije in kulture ter vprašanj družbenega spola. Tako je nakazal možnosti miselnih okvirov, znotraj katerih lahko gledalec interpretira dela. Slednje dejanje pa je

Tina Dobrajc, *Horda II* | 2017 | Foto: Tomaž Grdin





večplastno, lahko je le površinsko s prepoznavanjem različnih kulturnih in družbenih kodov, ali bolj kompleksno v povezovanju različnih družbenih in kulturnih kontekstov in konceptov. Pač odvisno od kulturnega kapitala gledalca in iskrenega zanimanja za likovna dela. V slednjih prevladujejo prepoznavni elementi slikarkinega ustvarjanja: avbe in avbam podobna pokrivala, ženske figure, plastične rože in enakokraki križi. Barvna skala slik je prežeta s hladnimi barvami in temnimi, sivkastimi toni ter belimi kontrasti, na katere slikarka kot zadnji avtorski akcent, kot zadnjo potezo s čopičem, šivanko in nitjo ali plastično rožo doda optimistično magento ali roza barvo. Ta topla barva vnese v turobno in tesnobno vzdušje domišljajske zimske gorske ali gozdne krajine reminiscenco na upor, trmasto kljubovanje in s tem budi optimizem in upanje.

Vsa dela izhajajo iz umetničnega etičnega in političnega prepričanja, ki ji narekuje spoštljiv in enakovreden odnos do vseh zatiranih in vseh živih bitij nasploh. Zato z lastno upodobitvijo v videu ali sliki preizprašuje kompleksno in spreminjajočo se družbeno vlogo žensk v zahodni civilizaciji, ki so si uspele v 20. stoletju pridobiti mnogo pravic. Ekonomska in s tem dejanska neodvisnost in enakopravnost je bila vpeljana predvsem v socialističnih državah, kjer se je opustil hraniteljski model za reprodukcijo delovne sile. Zdaj v 21. stoletju pa smo z restavratorji kapitalizma v nekdanjem vzhodnem bloku priča pospešeni in celo divji repatriarhalizaciji, ki je za obstoječi ekonomski in politični sistem ključna. Zato je ženske simbole in folklorne elemente na figurah moč razumeti kot ozke konzervativne okvire, ki ženskam diktirajo njihovo mesto in vlogo v družbi. To je lahko izhodišče branja serije slik *Na senčni strani Alp* (2016). Slikarka svoj avtoportret postavi frontalno v središče, v prvi

plan, čez celo površino slike, kot bi bila sveta podoba. Pusta krajina pa je le kulisa in kot kontrast še bolj poudarja moč izpovednosti figure. V ospredje postavi svoje fizično razglašeno telo, ki ga opremi z različnimi ženskimi elementi in simboli (rokavice, vezeninasta intervencija na platno, avba, krilo) ter tako aludira na princip konstrukcije ženskega družbenega spola in s tem določanja ženskih (pokornih) vlog.

Slike iz serije *Velika dekleta ne jočejo* (*Divide et Impera, Horda* in *Horda II*, 2017) v baročnem prezbiteriju cerkve so bile izdelane namensko za razstavo. Po formatu so največje ter kompozicijsko najbolj dinamične. Postavitve slik se bere kot zgodba v nadaljevanjih, kjer glavno vlogo igra dekletce s kijem v roki med medvedi. Razlog za to serijo slik je ogorčen in čustven odziv Tine Dobrajc nad dekretom o letnem številu za odstrel medvedov. Tako je materializirala in za nas vizualizirala svojo obrambo in varovanje medvedov pred državno in ekonomsko diktiranim pobjem. V imenu varnosti in varovanja lastnine je potrebno drugim kratiti pravice, jim vzeti življenje. Ali to lahko razumemo kot prisposodbo za strah in boj pred begunci, migranti, Drugim?

Postavitve razstave sledi različnim medijskim in tematskim sklopom: video deli *Milk II* (2015) v severni stranski ladji in poligonalni zahodni kapeli, serija slik *Na senčni strani Alp* v južni stranski ladji in *Velika dekleta ne jočejo* v baročnem prezbiteriju ter "asamblaži miniaturni" v mračnih stranskih kapelah. Ti različni mediji in sklopi nekoliko razbijejo oziroma preseka v hoteni ritem in s tem celovitost postavitve v sicer zahtevnem razstavišču. Tako razstavi umanjka dimenzija celostne umetnine. Vendar pa so nekatera posamezna dela in serije tako močne, izpovedne in tehnično dovršene, da ublažijo nekoherentnost ritma postavitve, saj je rdeča nit slikarkine pripovedi vseskozi prisotna.

R A Z S T A V A

Aleksander Bassin

Naj živi živa umetnost

57. mednarodni bienale umetnosti v Benetkah, Viva Arte Viva

13. maj – 26. november 2017

Zapisati bolj ali manj kritiške in hkrati zaključne misli ob letošnji uvodni in tudi najstarejši mednarodni prireditvi, kot je beneški bienale – letos sovpada tudi časovno s kasselsko Documento (na 5 let), münster-skim kiparskim Projektom (na 10 let), pa tudi z ljubljanskim grafičnim bienalom (da se ne ustavljamo ob napovedih še nekaterih prireditev na azijskem kontinentu) – vseakor ni enostavno. Potem ko smo si uspeli fizično ogledati in dojeti, vtisniti v spomin vse te vtise velikih prireditev, prihajamo do naslednjih konkretnih in hkrati skupnih ugotovitev, ki jih ne glede na selektorske osebnosti ali drugačne načine izbiranja, pozivanja umetnikov, strnemo v kratko definicijo: to so seizmografi umetnostnega razmišljanja o današnjem času, ki se zna, uspeva namensko tudi vračati krepko nazaj v naracijo, brez strogih stilnih opredelitev; pri tem pa kot da so na delu neke svojevrstne, imenujmo jih transformativne energije, ki naj bi jim bili kos in nam bi njihov vpliv znali predstaviti v

“aplikativnem” smislu razstavljalci s takim ali drugačnim pedigrejem (saj je le-ta postal ob tolikih in tolikih imenih in pojavih transformativnih oblik takorekoč zanemarljiv), čeprav se zoper deklarirano profesionalnost nihče ne izreka.

Na tem mestu se mi zdi, da tudi ne potrebujemo odgovora na vprašanje, “kako sodobna umetnost, ki je kot polje sicer še v veliki meri zavezana svoji humanistični osnovi in (človeškemu) gledalcu, lahko registrira vzpon nečloveških karakterjev, mrež in sistemov, ki v organizaciji sodobnih kompleksnih kapitalističnih družb, čedalje bolj povzemajo vodilno vlogo” (cit. iz teksta razstavne zloženke TECH X SPACE, Galerija ŠKUC, Ljubljana, 8. 8. – 8. 9. 2017).

Preden pa se posvetimo selektivni zamisli polivalentne francoske osebnosti, kot je Christine Macel, glede samega bienala, si dovolim kratek ekskurz med tako imenovane spremljevalne (kolateralne) predstavitve, ki trajajo ves čas ali delno v bienalskem terminu; in sicer med samo tiste, ob katerih se mi je spočilo oko in mi omogočilo vrnitev v še vedno vabljev in zanimiv polpretekli, pa tudi sedanji čas modernizma po postmodernizmu in vice versa: preko svetovnih imen, ki žarčijo kot tisti pravi svetilniki, ki omogočajo, da se lahko zatečemo pod njihovo “odrešujočo” svetlobo. Sicer pa je to dogajanje v Benetkah tako številno, da se mi zdi, da bi v popisu priložnostnega kataloga še vedno morali kaj odkriti, da, celo naš NSK Paviljon, ki je sicer ob odprtju in tik pred tem požel izjemno odmevnost tudi v strokovnih medijih, sicer pa ga, kot rečeno, v dveh splošno dostopnih in dovolj vsebinsko verodostojnih katalogih nismo zasledili, kar je seveda zanesljivo marketinška napaka.

Če smo v bienalskem času le redkeje obiskovali Akademijo lepih umetnosti za-



• Ernesto Neto, Sveti kraj (A Sacred Place) | 2017, Arsenale, 57. beneški bienale Viva Arte Viva
Foto: Andrea Avezzi, © La Biennale di Venezia

radi njenega dragocenega izbora del antike, gotike, predrenesanse, renesanse, baroka, je tokrat poseben oddelek te ustanove odpiral svoja vrata (žal le do 3. septembra) že ob ne navadno zgodnji osmi uri: izbranih 50 slik in

25 risb iz različnih ustvarjalnih obdobij Philipa Gustona (1913–1980), ameriškega slikarja emigrantskih ruskih židovskih staršev, ki so tematsko in motivno vezana na verze petih pesnikov (D. H. Lawrence, W. B. Yeats,

Eugenio Montale, Wallace Stevens, T. S. Eliot), je hommage tako Benetkam kot slikarju, ki je tako rekoč latentni začetnik nove podobe. Benetkam, ker se jim je posvečal v svojih študijskih potovanjih, se je predstavil 1960. v bienalskem ameriškem paviljonu; Gustonu samemu pa z izbranim pogledom v njegov simbolni eksistencialni opus v razponu med 1930 do 1975.

Drug velik spremljevalni dogodek so izjemno premišljeno načrtovana dela različnih tehnik, od slike, ambienta iz papirja, do znamenitih zrcal, enega od utemeljiteljev arte povera v Italiji Michelangela Pistoletta. Prav njegov ambientalni opus v baziliki, ki z verbalnimi gesli poziva na versko in siceršnjo nacionalno strpnost, pa tudi njegova ostala dela, ki so razporejena po samostanskih hodnikih na otoku San Giorgio, odkrivajo tega modernega klasika v novi odzivni luči.

Še dve razstavi razkrivata Benetke na istem otoku v novi luči. Prva so izbrana dela (kustos je H. U. Obrist) italijanskega umetnika Alighierija Boettija. Le-temu sicer pritičejo kar številni nazivi – od novoornamentalnega modernista, enega prvih letristov, pa tudi fotokopistov, svojevrstnega ludista, danes bi ga imenovali tvorca novodobnih instagramev; kustos pa ga je z izbranimi selektivnimi poudarki samo dvajsetih del iz treh desetletij, zlasti z deli od 1969 do 1971, uvedel v umetniško sodobnost kot enega temeljnih občudovalcev in izvajalcev komunikacijske tehnologije.

Druga otoška prireditve pa se ozira na zadnja dela, tako grafike kot kombinacije sitotiska in olja na kovini, popartista Roberta Rauschenberga, delno pa tudi na nekatera njegova dela, ki so nastala v sodelovanju z Andyjem Warholom. Zanimiv je tudi drugi del te razstave, ki posega v novi medijski svet

še dveh ameriških živečih avtorjev, Paula McCarthyja in Christiana Lemmerza.

Žal na tretji spremljevalni prireditvi Future Generation Art Price, ki jo že nekaj let pripravlja sklad bogatega Ukrajincega Victorja Pinchuka, tudi tokrat ne najdemo (kot tudi sicer, kar je razvidno iz arhivskega zapisa v katalogu) nobenega slovenskega likovnega konkurenta za bogato štipendijo.

Preostaja z mojega gledišča samo še dvojica imen, ki sta obe zasedli najuglednejše beneške institucije: Damien Hirst v Palači Grassi in nekdanji prenovljeni Carini (Punta della Dogana), oboje v lasti francoskega mogotca Françoisisa Pinaulta, in David Hockney v Ca' Pesaro. Pri slednjem gre pravzaprav za izbor iz pregledne retrospektive, ki so jo tej starosti pop ikon, bolj angleškega novega realizma, posvetili nedavno v londonski galeriji Tate. Čez 80 portretov in tihožitij iz zadnjih let avtorjevega bivalnega in delovnega okolja v Los Angelesu (kamor se sicer ta beneška razstava seli po gostovanju v Bilbao) razkriva obnovljeno barvno svežino in večino Hockneyjevega realističnega pristopa k akrilnim slikam in kaže, da so njegove roke znova zamenjale fotoaparata in računalniški risarski ploter, ki sta ga v ne tako daljnem času sicer zelo angažirala.

Zakladi iz neverjetne ladijske razbitine (Treasures from the Wreck of the Unbelievable) je londonski umetniški enfant terrible poimenoval svoj novi fantazijski cikel 190 del, ki se napajajo tako iz evropske antične kot mezopotamske in azteške kulture; pravzaprav nekakšnih figuralnih ostalin, prepreženih s koralami na dnu neznanih globin. Velikosti teh "arheoloških" artefaktov se pnejo tudi preko štirih metrov (izjemoma tudi v marmorju) in zbujaajo zlasti radovednost, kaj vse lahko doseže digitalna tehnologija tudi v klasičnem materialu, kot je bron.

Hirst očitno še vedno raje povzema po konkretni pojavnosti iz organskega sveta, vendar zanesljivo na račun čiste neobremenjene likovnosti – če si ga tudi mi priključimo v spomin z grafičnimi deli, nagrajenimi nekoč tudi na ljubljanskem bienalu. Sicer pa mimgrede: cene novih del se gibljejo med petsto tisoč in pet milijonov evrov!

Ob sedmih izpostavljenih razstavah se mi zdi prav v kontekstu tako ali drugače opredeljenega množstva (uradno vzporednih in "samoraslih") razstav omeniti na tem mestu Paviljon države NSK v palači Ca' Tron. Ugotovimo, da se je NSK vrnila v Benetke po treh desetletjih, saj je bila leta 1986 na 42. bienalu kot neuradni prvi slovenski paviljon, potem pa 1993 ponovno, tokrat kot gost uradnega slovenskega paviljona na 45. bienalu. Komisarstvo je letos prevzela skupina IRWIN, kuratorja pa sta Zdenka Badovinac in Charles Esche, poznavalec slovenske likovne scene tudi iz časa kuriranja U3 v ljubljanski Moderni galeriji. Četudi je deklarirana kot "država", je na uvodni strani priložnostne časopisne zloženke, tiskana izjava, da je NSK kot državo v času treba pojmovati v njeni aktualnosti predvsem kot etično idejo, ki je poudarjena tudi v nadaljevanju – vse do starodavne ugotovitve "si nisi cives nisi homo" /če nisi državljan, nisi človek/. NSK je etično idejo državnosti tudi letos uresničevala z izdajo potnih listov (prvič že 1993) ob uradni pomoči dejanskih migrantov. Likovna vizualizacija paviljona pa je bila delo povabljenega turškega umetnika Ahmeta Oguta: instalacija vezana na zgodovinski vpogled in aktualnost politične in socialne novodobne migracije, sicer pa ogledovanju težje dostopna zaradi nagnjenega podija. Rezime nastopa NSK, na katerega se veže izid posebne publikacije *Končno odštevanje*:

Evropa, begunci in levica (v angleščini), temelji predvsem na izpostavitvi ideološko-politične sfere, v kateri se giblje in se umešča s svojo (obnovljeno) aktivnostjo NSK in z njo posredno tudi skupina IRWIN.

Čas in delo, ki ga je letošnja kuratorica Christine Macel posvetila zasnovi bienala, se zdi, kot da se vrača na začetke Szemannovega širokega, a hkrati strpno in kritiško pojmovanega duha v osemdesetih. Lahko bi zapisali, da je bila že v njegovem času napovedana rekontekstualizacija tako značilna kot danes, pogled krepko usmerjen naprej v novi čas, pa tudi v njegovo vračanje nazaj in vice versa. Benetke so sicer Parižanki znane v praksi, saj je kurirala belgijski paviljon 2007, francoskega, ki je gostoval v nemškem, pa 2013; novo tisočletje je Mace-lova pravzaprav pričela z nastopom v centru Pompidou, se zavzemala za njegovo čim širšo internacionalizacijo, še posebej s predstavitvami mladih umetnikov v tako imenovanem Espace 312 (med desetimi izbranci je imel samostojno razstavo tudi Tobias Putrih leta 2010). Ob vseh njenih izjavah v kuratorskem času navajam le naslednjo: "Ne verjamem, da lahko umetnost spreminja svet, lahko pa odpre več poti za njegovo preobrazbo". Najvažnejši se mi zdi njen pristop k izboru sodelujočih umetnikov, najprej je izbrala med tremi kategorijami: med tistimi, ki jih je sicer poznala, pa ni nikoli delala z njimi, med tistimi, ki jih je že razstavljala, in med novimi, najmlajšimi. Na takšni osnovi je dobila v naboru izbranih tudi precej starejših, šele kasneje uveljavljenih umetnikov; sicer pa je že zelo zgodaj, ob vabilu moral vsak predložiti načrt svoje predstavitve, ki ga je kuratorkin poseben posvetovalni organ še potrdil. Ob povečanem številu zastopanih dežel (87) – letos so nove Antigua in Barbados, Kiribati, Nigerija in Kazahstan – je Ma-

cel povabila 120 umetnikov, med katerimi so 103 prvič prestopili beneški prag.

Šele po takem načinu nabora je v Arsenalih oblikovala in poimenovala devet poglavij ali transpaviljonov. V Paviljonu Zemlja, kjer je poudarek na utopiji in ekologiji, je predstavila arhivske risarske prispevke skupine OHO, samostojno pa še Marka Pogačnika (tudi z deli iz 2016). Vsekakor gre za veliko priznanje slovenskemu konceptualizmu, s čimer je bilo mednarodni rekontekstualizaciji tudi zadoščeno. Sicer pa najdemo prav v tem uvodnem prostoru Arsenalov Macelin izbor večinoma mladih imen, med njimi tudi znanega Anri Salaja; izjemoma sta starejša ena naših grafičnih znank Liliana Porter (1941) in Giorgio Griffa (1936).

Če bi na hitro poiskali primerno orientacijsko nit med Macelinimi izbranci v Arsenalih, potem je to dejansko *nit*: se pravi številne tekstilne tkalne izvedbe od raznih tapiserij preko makrameja, s katerimi prednačijo seveda vseh vrst vzhodnjaški in afriški umetniki in umetnice. Je to naključje ali namenski izbor kot protiutež množični produkciji, tudi tisti medmrežni v novomedijski umetnosti? Morda, saj med temi "tkalci" najdemo tudi tako pomembna imena, kot sta Nemeč Franz Walther in znani Brazilc Ernesto Neto.

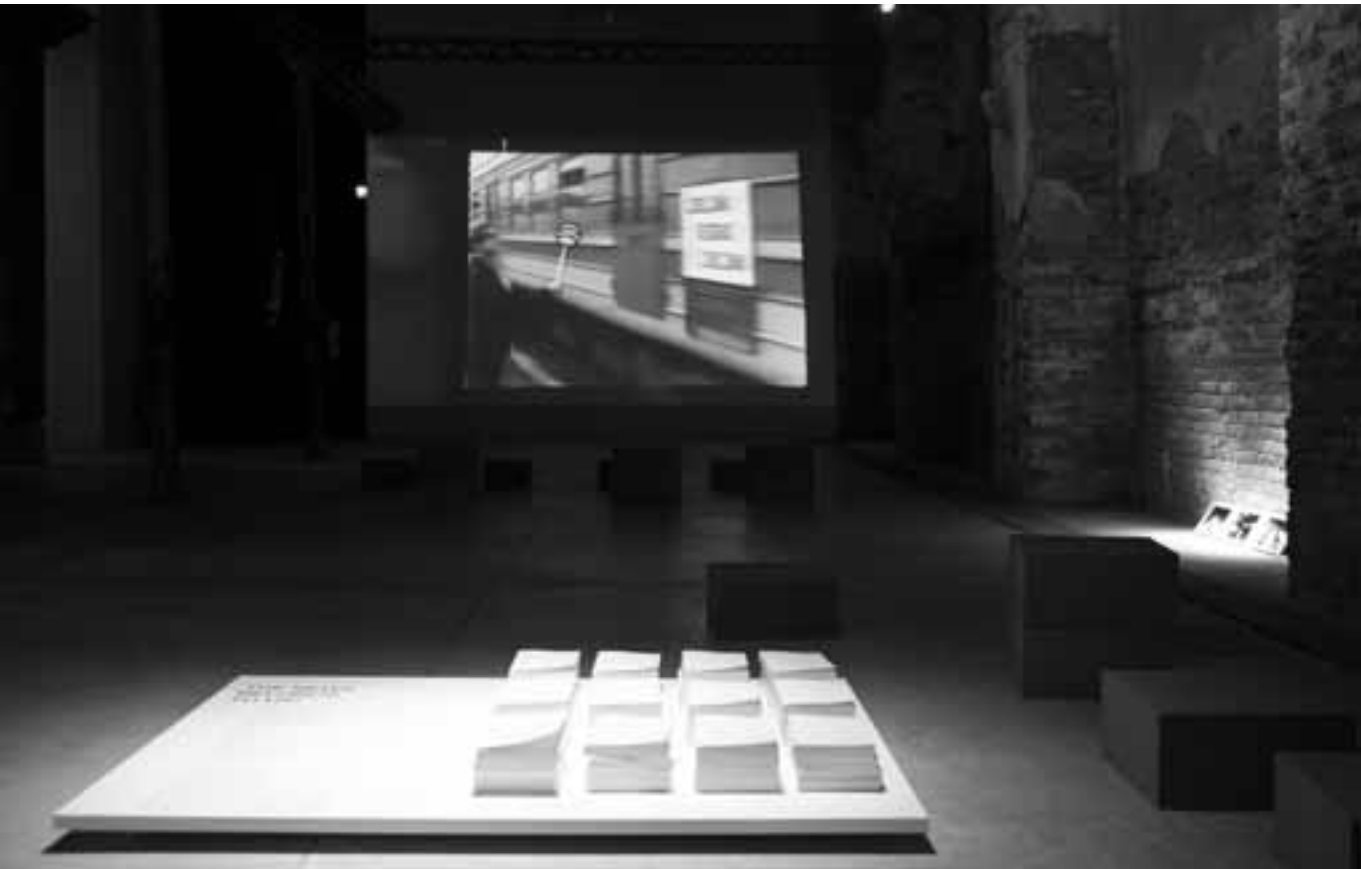
In če ob Macelinem izboru v Arsenalih takoj vzamemo pod drobnogled njene najljubše v Centralnem paviljonu Giardinov, potem je tudi tu veliko prominentnih starejših imen (Franz West, pokojni Mladen Stiljnović, angleški konceptualist John Latham, Raimond Hains, Kiki Smith); sicer pa poleg azijskih gostov najdemo tudi umetnika, kot sta Olafur Eliasson, ki ga Macelova še posebej spoštuje zaradi njegove demokratičnosti, ki vlada v ateljeju z več kot 30 sodelavci, in Edi Rama, sicer predsednik albanske vlade,

katerega umetniška dejavnost pa se navezuje na eno neapeljskih galerij.

Če se vrnemo spet v Arsenalale, potem se pred nami odpre še široka panorama nacionalnih predstavnikov izven uvodnega Macelinega "pletenege" umetniškega sveta. Med njimi je tudi slovenski paviljon, ki je brez dvoma s svojim video Obzornikom 63 – Vlak senc, vezanim tudi na begunce in migrante vseh vrst, zadostil predvsem aktualnemu družbenemu angažmanu. Nika Autor je tako uveljavila svojo, temeljito izgrajujočo se razmerje do vizualne umetnosti na mednarodni sceni; potruditi pa se bo treba, da ne bi zapadla v metiersko, samo navidez samozadostno maniro. In naj prav na tem mestu opozorim še na en slovenskoargentinsko-perujski prispevek arhitekturnega biroja, ki ga sestavljata Mateo Eiletz in soproga Claudia Ortigas. Biro, ki ima domicil v slovenski Istri, je uspešno in z izjemno občutljivostjo pripravil vizualno predstavitev del perujskega umetnika J. J. Salazarja, argentinske umetnice Claudie Fontes in video projekta – dialoga dveh južnoafriških umetnikov.

Raznolikost pristopa, izbiranje teme, motiva (zlasti iz lastne nacionalne zgodovine – izrazita primera sta novozelandski video umetnice maorskega rodu Lise Reiuhanane o kolonialnem svetu, in turški paviljon), na čisti vizualni podobi oblikovana razstava hrvaških predstavnikov Tine Gverović in Marka Tadića ter mnogi drugi paviljoni (kitajski, kosovski) – na te in podobne bi veljalo še posebej opozoriti.

Beneški bienale je edini, ki še ohranja (v Giardinih) samostojne nacionalne predstavitve v lastnih paviljonih. Zadnji, ki je še pred nekaj leti dobil gradbeno dovoljenje, je bil južnokorejski; sicer se je v Szemannovem času italijanski paviljon umaknil v Arsenalale



• Nika Autor, Obzornik 63 – Vlak senc | 2017, slovenski paviljon, 57. beneški bienale Viva Arte Viva
Foto: Dejan Habicht. Z dovoljenjem Moderne galerije, Ljubljana

in prepustil prostor mednarodnemu izboru glavnega kuratorja. Čehoslovaški paviljon še vedno gosti umetnike obeh novih ločenih držav, medtem ko je ostal paviljon nekdanje naše skupne države Srbiji. S to situacijo so se strinjale vse nove države po razpadu Jugoslavije, le v slovenskih medijih se še vedno zapiše kaka misel o tem, da naj bi bil omenjeni paviljon še vedno del nerazdeljene skupne lastnine. Tako tudi na lokaciji blizu (nekdanje slovenske) Galerije A+A gosti pa-

viljon Bosne in Hercegovine nastop banjaluškega avtorja, akvarelista Radenka Milaka in ob njem vrsto tujih imen, tudi Romana Uranjeka. To umetniško dvojico poznamo sicer tudi po skupnih nastopih. Zanimivo, da je tudi kuratorica Sarita Vojković iz Banja Luke, se pravi iz Republike srbske.

Uradna žirija, ki je podelila najvišjo individualno nagrado, Zlatega leva, ameriški umetnici starejšega rodu Carolee Schneeman, kot dosedaj tako rekoč spregledani po-

livalentni avtorici različnih medijev – tokrat razstavlja v Arsenalih – je izbrala za najboljši nacionalni paviljon nemški. Je že res, da se zdi le-ta marsikomu čist in preprost predvsem zaradi enostavne intervencije s steklenim mednadstropjem, skozi katerega prisostvujemo glasbenemu performansu Anne Imhof. Ta ima za seboj sicer veliko nastopov z živimi živalmi, med njimi s sokoli in oslom, tokrat pa sta občasno navzoča dva dobermana: strah in brutalnost našega časa se mi zdita za ta nemški nastop veljavna oznaka. Vsebinsko polna in vizualno prepričljiva pa sta avstralski in švicarski paviljon, saj se oba ukvarjata z lastno nacionalno zgodovino: na eni strani Avstralka Tracey Moffat z videom in fotografijami, in na drugi – neke vrste hommage rojaku Albertu Giacomettiju in njegovi prijateljici kiparki Flori Maya v izvedbi umetnic Terese Hubbard in Carol Bove. Giacometti ni sicer nikoli razstavljal v tem prostoru, pač pa 1956 v franco-

skem paviljonu, in sicer znameniti kip *Benečanke*.

Med kiparskimi instalacijami raznolikih materialov ima prednost zanesljivo do danes manj upoštevana Britanka Phylida Barlow, pa francoski paviljon, sicer pravi snemalni glasbeni studio, v katerem je Xavier Vailhan izvedel tudi kompleksno prostorsko instalacijo, prosto po *Merzbau* Kurta Schwittersa. V aktivnem sožitju sta zapolnila avstrijski paviljon osem metrov visoki kip Franza Wurma in subtilno oblikovani svetlobni prostori Brigitte Kowanz.

V pogovoru za medije je umetnik v ameriškem paviljonu, temnopolti Mark Bredford, zatrdil, da zajema iz pocestnega materiala in posredno iz migrantsko nemirnega Los Angelesa, vendar se sicer ne vidi kot politični aktivist. Pa vendar – se je zapisalo v reviji *Exibart* – ali naj torej ta njegov socio-politični nastop štejemo kot antitrumpovsko reakcijo?

Blaž Gselman

Umetnost med pravom in kapitalom

Aldo Milohnič

**Umetnost v času vladavine
prava in kapitala**

Maska | Ljubljana 2016

Nov izvorni prispevek Alda Milohnića h kritičnim humanističnim študijam na Slovenskem bosta bralka in bralec najverjetneje brala kot dele nekega širšega teoretskega horizonta, k čemur ju bo napeljal že razvoj misli v knjigi. V uvodnih poglavjih uspe avtorju propedevtična razgrnitev pravnofilozofske misli, čemur sledi kritično soočenje z meščanskim pravom in državo. Nato obravnava konkretne umetniške prakse, ki so v svoji radikalni zastavitvi pod vprašaj postavile pravni in političnoekonomski okvir, v katerem delujejo, v zadnjem delu pa premišljuje, kako je moderni družbeni ustroj definiral umetniško avtonomijo in skupaj z njo ustoličil kult avtorja kot genija.

Kot kritični premišljevalec prava je Milohnič na sledi pravnofilozofski misli sovjetskega marksističnega teoretika Evgenija Pašukanisa, za katerega je pravo vedno že tudi

meščansko pravo. To pomeni, da gre za sistem norm, predpisov in regulacij, ki so se polno razvili in vzpostavili šele z meščansko družbo, ali rečeno natančneje, z vzpostavitvijo kapitalističnega proizvodnega načina. Pravo se v kapitalistični družbeni formaciji osamosvoji v avtonomno sfero, prav kakor je to značilno za umetnost ali politiko kot dve samostojni področji v moderni družbi. Meščansko pravo pomeni abstrakcijo kapitalističnih družbenih razmerij, zajetih v pravne norme. Kot je nekaj desetletij za Pašukanisom zapisal francoski filozof Louis Althusser, uspe pravo abstrahirati od proizvodnih odnosov. To pomeni, da dopušča, še več, uzakonja družbeni red, temelječ na izkoriščanju človeka od kapitala. Enakost pred zakonom je zagotovljena v sferi menjave, kjer posamezniki svobodno stopajo v menjalni odnos, v katerem svojo delovno silo menjajo za

mezdo, nedotaknjen pa ostaja proizvodni odnos, v katerem poteka izkoriščanje in prisvajanje presežne vrednosti. Zato pa delovno-pravna zakonodaja ni odklon ali spodrsljaj pravne ideologije, temveč je pridobitev več kot stoletja trajajočih političnih bojov izko-

riščanih za odpravo nepravilnosti. Natančno rečeno je vsakokratna delovna zakonodaja odraz razmerij moči v razrednem boju neke družbe.

V nadaljevanju svoje študije preide Milohnič od filozofije prava k premisleku o položaju umetnosti v času, ko predstavlja enega glavnih ideologemov evropskih vladajočih razredov "pravna država". To je v času, ko je neoliberalni obrat tako rekoč zaključen



projekt. Umetniški produkti, ki se proizvajajo izven javnih kulturnih ustanov, imajo značaj blaga, kulturni oziroma umetniški producenti, ki nimajo te sreče, da bi jim delo omogočale taiste državne ustanove, pa imajo status pravnih subjektov (samozaposlenih), kar jih kot kulturne delavke in delavce, pogosto na robu preživetja, potiska v paradoksen položaj – po svojem statusu so izenačeni s podjetji, torej s kapitalom. Umetnice in umetniki so kot delavke in delavci ujeti v podplačana, nestalna in nezaščitena delovna razmerja. Njihovo preživetje pa je odvisno od uspešnosti prodaje blaga – umetniških proizvodov – na trgu. Umetniški izdelki so potemtakem podvrženi isti logiki produkcije in cirkulacije kot preostala blaga – podvrženi so komodifikaciji. Prav izveninstitucionalno okolje je tisto, ki producente spodbuja h kritičnemu samopremisleku o položaju umetniških praks danes. Predvsem uprizoritvene prakse prevprašujejo družbene pogoje, v katerih same nastajajo. V to jih sili mesto, s katerega se proizvajajo, to pa je mesto, ki mu ne daje socialne varnosti državna ustanova. Takšna produkcija lahko ponudi visoko artikulirano kritiko politične ekonomije umetniških praks.

Milohnić izpostavi še en moment samorefleksije umetnosti; tako imenovano umetnost, ki deluje z zakonom. Prisotna je predvsem v “sodnem”, dokumentarnem in političnem gledališču. Uprizarja (rekonstruira) sojenja, neposredno nagovarja zakone in ostale pravne akte itd. Vnovič velja, da prihaja umetnost, ki deluje z zakonom, z institucionalnega obrobja oziroma životari onkraj urejenega, od države reguliranega kulturnega okolja. Odziv, ki ga takšne prakse pogosto dosežejo, je intervencija prava kot instituta discipliniranja od meščanske države, ko se ta odziva na politizacijo umetnosti.

Prelomni trenutek v domačih umetniških praksah, ob katerih se je začel prevpraševati odnos med umetnostjo in pravom, je najbrž znameniti zakol kokoši v predstavi Dušana Jovanovića Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki. Gotovo še vedno velja, da je šlo za prvovrstno politično provokacijo, ki je v času nastanka leta 1969 doživela zaslužen odziv tako oblasti kot zgrožene javnosti. Vprašanje, ki je zanimivo za Milohnića kot raziskovalca meščanskega prava in njegovega normiranja umetniških praks, je, kako se položaj živali v umetnosti razlikuje od njihovega položaja v vsakdanjem življenju ali celo v znanstvenih poskusih. Si lahko predstavljamo situacijo, v kateri smo v vsakdanjem življenju sankcionirani kot mučitelji živali, v umetniških praksah pa se zaradi njihovega izrednega statusa, ki nas sili k pomembnim družbenim premislekom in s tem k vsesplošnemu napredku, enak odnos do živali tolerira? Tako je namreč z uporabo živali v znanstvene namene, ki ima potencialno velik pomen za človeka. Umetnost namreč sama sebi zelo rada pripisuje izjemen status v družbi. A ne nujno vedno na račun vsesplošnega izboljšanja njenega lastnega položaja.

V meščanski družbi umetnost sama definira, kaj velja za umetniško. To počne s svojimi institucijami avtorja, kritike, specializiranimi ustanovami, ki jih je moderna družba razvila in umetnost osamosvojila v avtonomno družbeno sfero. V nasprotju z umetnosjo, kot ugotavlja Milohnić, teži pravo k enoznačni utemeljitvi. Zato poda pravo definicijo umetnosti prav s sklicevanjem na njene avtonomne institucije – krog je s tem sklenjen. Avtonomija umetnosti ustvarja svojevrsten privid: če je v predmoderni družbi veljalo, da so umetniki odvisni od mecenov, ki so jim naročali dela, se z vzpostavitvijo kapitalističnih družbenih od-

nosov zdi, da je ta spona odvisnosti odpadla. Umetnik gre sedaj s svojim blagom na trg. Obenem s komodifikacijo umetniških proizvodov se torej izrazito poveča ideološki učinek umetniške avtonomije, vznikati začne kult avtorja kot genija. Resnični družbeni odnosi, ki sedaj vladajo, tj. premestitev v konkurenčno okolje trga, ostanejo običajno neopaženi pod ideološko navlako ustvarjalnosti, genialnosti ter svobode.

Pravo varuje to svobodo z vse številčnejšimi predpisi, znoraj katerih uživa umetnost dejansko svojski status. A ta svoboda ostaja ujeta v liberalnem pojmovanju, največkrat omejena na svobodo izražanja, medtem ko ostajajo pogoji, v katerih poteka dovršen del umetniške produkcije, izrazito nezadostni. K njihovem položaju ne pripomore niti avtorska pravica, ki jo Milohnić omeni ob koncu knjige. Če ima ta svojo predzgodovino v srednjem veku, ko so lastniki fizičnih izvodov knjig zaračunavali nove prepise, pa pomeni v moderni dobi v skladu z njeno ideologijo zaščito ideje, avtorstva. A kot je to v kapitalističnem proizvodnem odnosu ne štiti neposrednega proizvajalca ali proizvajalke, temveč najmočnejšega v proiz-

vodni verigi – producersko institucijo, ki z umetniškimi proizvodi trguje.

Študija Alda Milohnića je gotovo pomemben prispevek k teoretski obravnavi umetnosti pri nas. Te se loteva radikalno, s premislekom o pogojih za možnosti njenega obstoja. S tem nadaljuje delo o raziskovanju materialnih pogojev kulturne produkcije, ki ga je pred leti bodisi sam bodisi v skupini sodelavk in sodelavcev že opravljal. Besedila posameznih poglavij se da brati tudi kot zaključene celote, kar je sicer bralki in bralcu prijazno, zato pa projekt ni najbolj dovršen kot znanstvena monografija, ki se jo bere od začetka do konca. Nasploh se je v večini poglavij pisec prehitro zadovoljil s predstavitvijo osnovnega teoretskega aparata ob povzemanju marksističnih klasikov, kar daje tako poglavjem kot besedilu v celoti nekoliko učbeniški značaj (kar pa je lahko zopet svojevrstna kvaliteta). Prostora za nadaljnje raziskovanje prav vsake od načetih tematik je tako še precej, kar je lahko tudi bodrilna misel za zainteresirano bralsko občinstvo. Vsekakor se zdi, da bo v prihodnje še moč brati tako pomembne izvirne teoretske prispevke.

K N J I G A

Blaž Gselman

Ime česa je umetniški genij?

Katja Praznik

**Paradoks neplačanega
umetniškega dela: avtonomija
umetnosti, avantgarda in
kulturalna politika na prehodu
v postsocializem**

Sophia | Ljubljana 2016

Založba Sophia opravlja pomembno nalogo: kljub nezavidljivemu položaju domačega založniškega okolja, posebej tistega njegovega segmenta, posvečenega znanstveni literaturi, zagotavlja prostor teoretski produkciji, ki je bila sočasno z razpadom nekdanje socialistične države in restavracijo kapitalistične družbe izgnana iz visokošolskih in akademskih ustanov, kjer bi sicer morala najti svoj domicil. Ta teorija je kritična do družbene realnosti, ki je predmet njene obravnave, in obenem radikalna v svoji kritiki, kolikor zagrabljuje stvar, ki jo pretresa, pri korenu.

To velja tudi za vsebino knjige *Paradoks neplačanega umetniškega dela* Katje Praznik. Ne zanimajo je takšni ali drugačni umetniški produkti; zanimajo jo pogoji, v katerih produkcija poteka. Temeljito študijo začne z

definicijo kulturne politike kot sistematično administriranih umetniških praks v meščanski nacionalni družbi, kar poteka v za to namenjenih ustanovah. Konsolidacija in instrumentalizacija umetniške sfere je tu v službi ohranjanja vladajoče ideologije.

Umetnost obenem, ko je popolnoma instrumentalizirana, uživa tudi status avtonomije.

Značaj avtonomije umetnost pridobi z meščansko, torej kapitalistično družbo in njeno delitvijo dela. Umetnik po eni strani ni več odvisen od mecenov, po drugi pa prevladuje videz, da ni v mezdni odvisnosti. Od tod se vse do danes napaja ideologija umetnika kot genija, ki ustvari umetnino. Posledično je vrednost umetnine razumljena kot nekaj njeje inherentnega in ne more izhajati iz opravljene dela. Od avtonomije umetnosti je torej le korak do podplačanega ali neplačanega umetniškega dela, saj struktura družbenih institucij v kapitalistični državi povzroči videz, da umetniška produkcija ni vpeta v njena ekonomska razmerja.

Vsa obdobja meščanske družbe pa niso enaka za umetnost in njeno proizvodnjo. Po drugi svetovni vojni se umetniška produkcija dekomodificira, z državo blaginje postane v Evropi del državnih politik. Ta sprememba prinese



socialne in delavske pravice. V tem pa je že tudi paradoks: čeprav kulturne politike spontano razumejo umetniško produkcijo kot mezдно delo, so njihovi ukrepi pogojevani z izjemnostjo in niso določeni kot socialne pravice. Od sredine sedemdesetih let dalje se z neoliberalizacijo družbe spreminjajo tudi položaj umetnosti. Nekatere institucije

razpadajo, tako da ostaja samo še infrastruktura za kapitalsko akumulacijo v sferi kulture nasploh in umetnosti posebej. Slednja je torej znova podvržena poblagovljenju.

Ne glede na to, ali gre za državo blaginje ali neoliberalno državo, ugotavlja Katja Praznik, umetnost v kapitalistični družbeni formaciji definira sledeča dvojnost: na ideološki ravni avtonomija, na ravni produkcije pa odvisnost od kapitalistične proizvodnje. Slednjo lahko nadalje regulira država ali pa je prepuščena trgu.

A vsakokratna umetniška produkcija se v moderni državi ni nujno sprijaznila s svojim položajem izjemnosti, ki ji ga zagotavlja avtonomnost. Takšen je primer avantgardnih umetniških gibanj. Nastopila so proti instituciji umetnosti, kakršno je oblikoval institucionalni ustroj meščanskih družb. Obenem, ko je umetnost z avantgardami sestopala v življenje, kakor pravi ustaljena fraza, se je hkrati bojevala za družbeno transformacijo. Takšne umetniške prakse so bile potemtakem eminentno politične. To pa jih je, prosto po Borisu Groysu, že tudi stalo njihovega nadaljnjega obstoja. Politična avantgarda namreč pogosto ni kazala pretiranega navdušenja nad svojo umetniško sopotnico in jo je prej ko slej popolnoma zavrila.

Tudi v povojni družbeni ureditvi v socialistični Jugoslaviji se status umetniških praks ni spremenil. To pomeni, da je politična oblast ohranjala meščansko razumevanje umetnosti in njeno mezno odvisnost v produkciji, kar niti ni nenavadno, če dejansko obstoječe socializme, med njimi jugoslovanskega, razumemo kot specifičen način razvoja države blaginje na (pol)periferiji kapitalističnega svetovnega gospodarstva. Obenem je imela struktura jugoslovanskega umetniškega polja še eno značilnost, in sicer notranjo heterogenost. Na eni strani (lokalni)

modernizem, ki je veljal za nacionalni model umetnosti, na drugi pa avantgardizem, ki je predstavljal upor prvemu, internacionalno kulturo in odklon od meščanskega razumevanja umetnosti, kakor se je v Jugoslaviji v svojih institucijah razvijala že vse od konca prve svetovne vojne. Umetniške prakse so bile torej tudi v SFRJ ujete bodisi v institucijah in ohranjale vzorec avtonomne in mezdnemu odnosu podrejene družbene sfere, bodisi so se organizirale v stanovskih društvih in skušale presegati nacionalni kulturni model ter kritično prepričevale prve. Odveč je poudarjati, da so bile premočno privilegirane institucionalne prakse, ki so kulturnim oziroma umetniškim delavcem in delavkam zagotavljale socialno varnost, medtem ko so bile avantgardne prakse omejene na periferijo polja umetniških praks in temu ustrezno podfinancirane. Skupaj z njimi je že vse od šestdesetih let prejšnjega stoletja nastajal sloj prekarno zaposlenih kulturnih producentk in producentov.

Umetniška avantgarda je bila od politične depolitizirana ali pa uspešno kooptirana v sistem nacionalne kulture, s čimer je prav tako izgubila svoj politični potencial za spremembe materialnih pogojev v polju umetnosti. Zgodovinski poraz lokalnih umetniških avantgard je torej nastopil, ko je postalo jasno, da bo tudi socialistična država znotraj umetniške sfere ohranila meščanski institucionalni red in torej kapitalistični produkcijski način.

To je povzročilo svojevrsten socialistični paradoks. Sistem je uspel demokratizirati umetnost in povečati njeno produkcijo, hkrati pa ni uspel razviti alternativnih modelov za njeno produkcijo. Rezultat je bil razrast prekarnega dela, ki se je pospešil v zadnjem desetletju in pol socialistične države, ko se je pričel neoliberalni obrat. Ne le, da so

kulturni delavci in delavke ostajali zunaj institucij in zato brez socialne zaščite, delovali so v vse slabših pogojih, kar je povzročilo izrazito segmentacijo na umetniškem trgu delovne sile.

Položaj umetnosti se je v osemdesetih letih samo še slabšal. Državna oblast je dobila močno opozicijo v civilnodružbenih gibanjih, ki pa so vsa po vrsti spregledala razredno dinamiko pozne jugoslovanske družbe, ter so se raje posvetila boju za osebne pravice in svoboščine. Značaj civilne družbe v zadnjem desetletju jugoslovanskega socializma je bil izrazito liberalen, ekonomska razmerja so bila zanemarjena, razredna analiza je izostala. To pa še ne pomeni, da v tem času umetnost sama ni bila sposobna premisleka o pogojih in možnostih lastnega obstoja. Gledališče sester Scipion Nasice je bil radikalen projekt, ki se je začel kot avantgardna scenska praksa povsem na margini (prva predstava se je odvila v stanovanju), a je v nekaj letih, z znamenitim Krstom pod Triglavom, prišel v Cankarjev dom. Takrat se je kolektiv tudi samorazpustil, saj je bilo eno od določil ob njegovi ustanovitvi, da svojo pot konča, ko mu uspe preboj v institucije. To je le še eden od pokazateljev, kako spretno je znalo odreagirati institucionalno okolje vsakič, ko je bilo izzvano. Avantgardno umetnost si je vsakič znova uspelo pokoriti in ji odvzeti politični potencial s tem, ko jo je vpelo vase.

Na prehodu v postsocializem in v obdobju tranzicije se je razredna razslojenost znotraj polja umetniške produkcije le še zaostrovala. Institucije kot del javnega sektorja ohranjajo nekatere socialne in delavske pra-

vice, medtem ko je alternativna kulturna produkcija obsojena na samozaposlitve in nevladne organizacije zasebnega tipa. To pomeni stalne zaposlitve, socialne ter delavske pravice in možnost sindikalnega organiziranja proti naraščajočim oblikam nestalnih zaposlitev. Ob tem, da se redistribucija proračunskega denarja izvaja neprimerno bolj v korist institucij, ni na vidiku spremembe institucionalne podobe kulturne produkcije. Kulturni delavec in delavka sta danes, v postsocialistični družbi, vse bolj kulturna podjetnika brez socialnih pravic, oziroma lahko te pridobita le na podlagi ideologije o izjemnosti umetniškega dela.

Na koncu lahko zapišemo, da je knjiga Katje Praznik nepogrešljiv prispevek k izvorni domači teoretski humanistični produkciji. Najbrž ni naključje, da jo je raziskovalka napisala v trenutku, ko po skoraj desetletju gospodarske krize, v za kapital gotovo že postkriznem obdobju, za delavce pač ne, umetniška produkcija preživlja najtežje čase v novi kapitalistični državi. Izid knjige sovпада z nekaterimi drugimi študijami s tega področja. Predvsem založbi Sophia in Maska si prizadevata za sistematični premislek o pogojih umetniške produkcije danes. Na mestu je opazka, da se z margine pogosto vidi dlje. Obrobni položaj sili v premislek in samopremislek o pogojih, v katerih nekdo deluje. Odpiranje in ohranjanje prostora za teoretski premislek pa je vsaj tako pomembno kot politična akcija, ki bi morala slediti, sama.

Upamo, da so lahko zgornje besede v spodbudo omenjenim in vsem ostalim, ki se trudijo v isti smeri.

Tonja Jelen

Zasidranje v tehtnosti poezije in samega jezika

Veronika Dintinjana
V suhem doku

LUD Literatura | Ljubljana 2016

Veronika Dintinjana je s svojo prvo zbirko *Rumeno gori grm forzicij* (LUD Literatura, 2008) suvereno stopila na literarno polje, med drugim je prejela nagrado na 24. slovenskem knjižnem sejmu za najboljši knjižni prvenec leta 2008. Dintinjana je vitezinja poezije po izboru strokovne žirije in zmagovalka ljubljanskega slama. Vse to ji je prineslo leto 2008. Leta 2011 je bila predstavnica slovenskih avtorjev na Evropskem pesniškem turnirju. Pesnica, prevajalka in zdravnica. Gonilna sila Mladih rim. Vse to dela skorajda tiho, neopazno, a več kot očitno in učinkovito.

Kljub temu, da je avtorica uvrščena v antologijo *75 pesmi od Dekleve do Peratove* (2013), pa je kot večina avtorjev, ki v zelo kratkem intervalu za prvo zbirko izdajo drugo, ubrala drugačno pot. Na drugo zbirko je kljub dobremu odzivu bilo treba čakati vse

do lanskega leta, ko je pri isti založbi kot prva zbirka izšla *V suhem doku*.

Že sam naslov je kot zajezitev vsega, kar je avtorica razvijala in opisovala z očmi lirskega subjekta. Če bi naredili površno klasifikacijo poezije Veronike Dintinjane in se vprašali, ali je bliže Apolonu ali Dionizu, Gregorju Strnišu ali Danetu Zajcu, bi morali ugotoviti, da se pesnica približuje opazovanju, svoje notranje doživljanje pa posreduje preko druge izkušnje. Zato je blizu predvsem impresionizmu, torej Apolonu in Strniši. Če je prva zbirka bila v določenih potezah še rahlo "anacreontična" v ljubezenski tematiki, je sedaj poezija problemsko večplastna tudi v medsebojnih odnosih.

Izjemna zrelost, ki jo avtorica doseže s to zbirko, se kaže v preciznem razvijanju podob, problematiziranju literarnih referenc, ki jih ne razvija v klišeje, in izjemno dobri atmosferi, ki prikazuje pretočnost in svetlost.

Kot bi razvijanje podob predstavljalo kinestetiko, gibanje, nadzor nad upravljanjem motorja-avtomobila, ki ga lirski subjekt pospešeno vodi med potjo na določen cilj: "Ko gre telo hitreje od tega, kar mu je dano. / Kakor bi nekdo pregibal čas v



origami ptico." (v pesmi *Nostos, II*). Zraven pa povsem neangažirano doživlja svet, ki pesnico obdaja; spomni se otroškega pričakovanja morja, umrlih v nesrečah in primarnega dotikanja asfaltnih tal z nogami. Še posebej pa križanje podob med človekom-strojem, zblizanja in kasnejše neizbežne konce, življenja in smrti, sokrivdo pri ogrožanju narave in v vojni zelo učinkovito izpelje v pesmi *Onkraj noči*; že naslov je

dovolj zgovoren, kaj šele nizanje podob, vtisov in ugotovitev lirskega subjekta.

Grška antična književnost, ki jo avtorica pogosto vpleta v verze, je presežena, saj npr. Penelopa ni več žrtev, ki bi po dvajsetih letih vdano čakala na Odisejevo vrnitev, prav tako Telemahov pesniški jaz ne bo iskal očeta: "Ne verjamem, da lahko najdem očeta / v odobravalnih obrazih / šefov, učiteljev, prijateljev, ljubimcev. // Praznina se ne zapolni. / Daš ji prostor. Poveča zemljevid sveta, po katerem potuješ." Ravno razširjanje prostornine-površine in demitizacija življenja se pri lirskem subjektu kaže kot pozitivna, čeprav gre za tematiko bivanja in medsebojnih odnosov, pa problematiziranje ni tesnobno, temveč je bolj osvobajanje lirskega subjekta.

Izrazita referenčnost, ki ji avtorica ostaja še posebej zvesta, je likovna umetnost; ubeseditev slik se veže na mojstrovine različnih slikarjev. Dintinjana z razvijanjem podob točno določenih (avto)portretov oživi obraz in ustvari zgodbo; še posebej pretresljiva in dih jemajoča je pesem *Saskia*, o portretu Rembrandtove žene, ki je danes, v času množičnih reklamnih plakatov ter nepreštvenih selfijev, s katerih sijejo brhke mladenke, prava protiutež in hvalnica ženski zrelosti in težkim preizkušnjam, kar pa je vse nagovor pravzaprav samemu slikarju,

njenemu možu: "Prav je, da ob vsaki uri dneva / brez odlašanja vzameš v roko svinčnik / in z mrežo črt, rastočih na papirju, / pričaš o svetlobi onkraj časa, / o podobah tostran senc."

Tako kot je avtorica zvesta literarni zapuščini in likovni zakladnici, pa se je dotakne tudi splošna zgodovina. Zgodovinsko dejstvo, ki je vplivalo na avtoričino generacijo, je seveda znameniti Černobil, še prej pa Nagasaki in druge nepremišljene odločitve, ki so mnoge ubile in počasi jemale upanje živim. Nedaleč stran pa avtorica vpleta v poezijo aktualne pereče dogodke; npr. nasilje nad deklenco, ki jo je oče vrgel iz devetega nadstropja, in begunsko krizo.

Vse to se poleg prevajanja, predvsem avtoric, ki jih Dintinjana vpleta v poezijo s citati, zasidra v eni sami točki – v suhem doku. Če je prva zbirka gorela in žarela v barvi, je ta pesniška zbirka preplet, ki vodi k spoznanju, ki pa je vse prej kot statično. Polno je opazovanj najmanjših detajlov, dihov, glasov, spominov na prednike. Potovanj, znanja. A kljub plejadi raznolikosti pesnica ostaja natančna in prefinjena v izrazu. Pesniška zbirka *V suhem doku* je dokaz, da je Dintinjanova eden močnejših in suverenih glasov mlajše generacije, ki počasi prehaja v srednjo. Nič presenetljivega, da je bila nominirana za kritiško sito.

Samo Oleami

Občinstvo in nastopajoči kot skupnost v improvizacijskem gledališču

13. mednarodni festival improvizacijskega gledališča Goli oder

Stara elektrarna – Elektro Ljubljana in
Prešernovo gledališče Kranj

23. – 27. 11. 2016

Biti dolgoletni gledalec festivala Goli oder je izkušnja nenavadne dvojnosti: vsake dve leti sem po pet dni v posebnem mehurčku, del male družine nastopajočih in zvestih gledalcev, a hkrati v svetu, ki je glede na slovensko uprizoritveno sceno nekakšen underground. Festival je po finančnem kolapsu KUD France Prešeren, kjer je nastal, “prebегnil” pod produkcijsko okrilje Zavoda Federacija ter se preselil v Staro elektrarno in v Prešernovo gledališče Kranj. Hkrati je zaradi okrnjenih sredstev postal bienalna prireditev z obilico prostovoljnega dela in nastopajočimi, ki za svoj prispevek niso honorirani.

Večinska publika Golega odra se zdi zvesta predvsem festivalu samemu in ne prihaja ne s področij etabliranega gledališkega ustvarjanja niti iz tako imenovane tekmovalne improvizacije, kot jo pri nas izvajata ŠILA in Improliga. Kljub relativno majhnemu lokalnemu vplivu pa festival pod vodstvom Kolektiva Narobov velja za enega od avantgardnih prostorov evropske in severnoameriške gledališke improvizacijske scene. Prepričan sem da je umetniška gledališka improvizacija, kot jo goji Goli oder, izredno dostopna in odprta oblika gledališkega ustvarjanja, ki lahko nudi nekaj edinstvenega katerikoli publiki. To besedilo je poskus vodiča v ta svet.

Kot gledalec na grobo ločim dva načina, na katera predstava vzpostavi odnos do svojega občinstva. Prvi želi ustvariti določen učinek na publiko z uporabo različnih odrskih strategij, na katere publika reagira, jim sledi ali jih razbira. (Gre za širok spekter pristopov, ki so različno odprti.) Taka predstava poteka na četrti steni, na površini med publiko in odrom, kjer se vzpostavljajo znaki in učinki, ki jih publika bere. Predstava drugega tipa zaobjame tako prostor avditorija kot oder, v njej gledalci ne gledamo nastopajočih, temveč smo oboji priče dogajanja, ki se razkriva pred nami. Take so lahko improvizacijske predstave, ker nastopajoči sami ne vedo, kaj bo nastalo, in so tako kot publika v vlogi priče situacij, ki vznikajo izven neposredne kontrole kogar koli.

Ni pa to edini pristop h gledališki improvizaciji. Ena od žgočih diskusij znotraj tega področja se nanaša na odnos med “umetniško” gledališko improvizacijo in improvizacijo kot delom zabavne industrije, v katero sodi tudi tekmovalna improvizacija. Sodobna gledališka improvizacija se je razvila v petdesetih in šestdesetih letih prejšnjega stoletja v



• Skupnost | mednarodna festivalska zasedba | zamisel: Maja Dekleva Lapajne | Foto: Maruša Rems

ZDA (npr. The Compass Players v Chicagu) in v Veliki Britaniji (Keith Johnstone) kot odgovor na okostenelo družbeno in kulturno okolje, kateremu nasproti je postavila iskanje spontanega odziva posameznika na aktualne življenjske situacije. Leta 1977 se je v Veliki Britaniji pojavila zvrst tekmovalne improvizacije, katere pionir je bil Keith Johnstone. Zaradi komercialne narave severnoameriških gledališč se marsikatero gledališkoimprovizacijske zvrsti, predvsem tekmovalna improvizacija, razmeroma hitro vključijo v zabavno industrijo, hkrati pa v strahu pred neuspehom postanejo predvidljive in manj spontane. Tako se zatekajo k preverjenim tehnikam, da bi ustvarili določen učinek na občinstvo – smeh, šok ali presenečenje – in

pridejo v nasprotje z nekaterimi “zlatimi pravili” gledališke improvizacije, ki temelji na spontanosti, na iskrenosti nastopajočega do samega sebe, na poslušanju soigralcev, na odzivanju in na sprejemanju njihovih pobud. Na eni strani torej ločimo med umetniško gledališko improvizacijo, kot jo goji tudi Goli oder (kjer med gledalci in nastopajočimi nastane začasna skupnost, v kateri nastopajoči ne želijo presenetiti le gledalcev, ampak tudi sebe, in skupaj z gledalci kot radovedni pustolovci sproti odkrivajo, kam vodi prizor, ki ga soustvarjajo) in improvizacijo, ki se trudi ustvariti predvidljiv učinek smeha in zabave, in ne toliko občutka bližine in skupnosti z nastopajočimi. V pogovorih (tudi neformalnimi) z gledališkimi in glasbenimi improvizatorji na

Golem odru, se mi je kot glavna ovira razkril prehod od na učinek usmerjene tekmovalne improvizacije (ta je osrednja valilnica mladih improvizatorjev) v zrelo, umetniško improvizacijo. Ta je običajno posledica zrelosti, performerske kilometrine posameznika, ki mu omogoči, da lahko vstopi na odru v tiste vrste "spontanost" in "iskrenost", s katerima lahko preseneti samega sebe in se s tem odpre občinstvu in soigralcem. Gre za proces dolgoletne vzgoje in ozaveščanja lastnih navad, ki iz nezavednega postanejo zavesten del improvizatorjevega repertoarja.

Kot je zase na festivalski okrogli mizi "*Zakaj ravno gledališka improvizacija?*" (27. 11. 2016) dejal finski glasbenik *Hannu Risku*, sta mu bili spontanost in improvizacija od nekdanj blizu, vendar mu orodja, ki jih je pridobil z dolgoletnim delom z gledališkimi improvizatorji, danes omogočajo, da lahko kadarkoli dostopa do njiju. Dobri improvizatorji so pogosto prekaljeni "stari mački". In ker se je z leti tudi Kolektiv Narobov, ki festival Goli Oder vodi od njegovega nastanka leta 2002, že prelevil v stare mačke, se mi zdi nadvse dobrodošla gesta umetniške vodje *Maje Deklevo Lapajne*, da v 13. izvedbi festivala ponudi prostor trem mlajšim domačim improvizacijskim ekipam: skupini *IGLU* iz Ljubljane, *Kud Kiks* iz Kranja in ženski skupini *Improške*. Vsaka od njih je v partnerstvu z gostujočimi izkušenimi improvizatorji *Istanbulimpro* imela priložnost preizkušati svoj lastni improvizacijski pristop in pridobivati kilometrino.

Dva improvizatorja stopita na gol oder, kakšne 3 m narazen in si pogledata v oči. Pogled traja minuto, morda več, nato počasi oblikujeta skupni jezik, s katerim bosta nemara ustvarila prizor.

To je osnovni protokol otvoritvene predstave festivala *Tandem*, avtorja Matthieuja

Loosa, člana skupine *Compagnie Combats Absurdes* iz Lyona, ki je na Golem odru leta 2014 že gostovala s predstavo *Počasna Improvizacija*. Specifičnost skupine je telesni, na fizičnem gledališču utemeljeni pristop h gledališki improvizaciji, ki s počasnim razvojem zgodbe in redkobesednostjo parira zelo verbalnemu slogu severnoameriškega improvizacijskega sloga, ki je na svetovni sceni trenutno najbolj dominanten. S počasnim grajenjem prizora se odpre dialoški odnos med 'materialom' (telesno, fizično akcijo ali dejanskim predmetom na odru), ki ostaja nedorečen in mnogopomenski, ter izrečenim 'okvirjem', ki zapre pomen, a omogoči odskočno desko za nadaljnje raziskovanje materiala. V primeru *Tandema*, ki kljub minimalnim napotkom nosi isto uprizoritveno strategijo, se vsak od duetov začne zelo počasi, tako da ne nam ne nastopajočim ni takoj jasno, kdo sta vpleteni osebi, v kakšnem odnosu ali odrski situaciji sta. Z namerno počasnim razkrivanjem informacij se prizor počasi odpira pred nami, s tem pa gledalci postanemo del istega procesa kot nastopajoči: v mislih si lahko predstavljamo mnoge možnosti, preden se igralca odločita za eno od njih. V duetu Rok Bohinc – Jacob Banigan smo tako videli počasi nastajajoči odnos nadrejenega in podrejenega ("material"), ki se je nato izrisal kot odnos častnika in vojaka ("okvir"), ki sta ga nastopajoča nato izpeljala v prizor in do razrešitve. Oblika dueta vsakemu posamezniku daje veliko avtonomije in odgovornosti pri oblikovanju prizora, tako da smo bili priča zelo raznolikim estetikam – med drugim nememu, skoraj klovnovskemu prizoru med Gregorjem Modrom in Katarino Veselko ter poetični montaži med Tomažem Lapanjem Deklevo in Uršo Strehar Benčina.

Predstavi dveh gostujočih gledališč, *Theater im Bahnhof* (Gradec, Avstrija) in

Istanbulimpro (Istanbul, Turčija), sta se vsaka na svoj način lotili vprašanja celovečerne improvizacijske predstave: kako oblikovati koherentno zgodbo. V umetniški gledališki improvizaciji lahko nasploh ločimo med kratkimi oblikami z nepovezanimi prizori (taka je bila večina predstav na 13. golem odru) ter dolgimi oblikami s sklenjeno zgodbo. A tudi najpogosteje igrana dolga oblika, *Harold*, pogosto ustvari fragmentarno zgodbo z nerazrešenimi podzgodbami. V *Serijskih džankijih* Theatra im Bahnhof nas Jacob Banigan in Beatrix Brunschko odpeljeta v scenaristično sobo. S pomočjo daljšega vodenelega procesa metanja predlogov iz publike soustvarimo premiso TV serije in njene glavne junake. Jacob in Trixi pa nato prizore bolj pripovedujeta kot odigrata – sledeč zvrsti TV scenarija nam vsako prizorišče in prisotne karakterje opišeta z didaskalijami, izmenjaje igrata iste karakterje in se osredotočata predvsem na iskanje scenarističnih rešitev (zapletov, razpletov). Predstava je s svojo specifično metodo uprizorjanja doživela deljena mnenja občinstva, verjetno zaradi manj neposredno čustvene stika z gledalci, saj je pripovedovalski pristop od gledalcev zahteval določeno pozornost in koncentracijo pri sestavljanju delcev zgodbe v njihovih mislih. Predstava *Nekoč pred dawnimi časi* skupine Istanbulimpro (Koray Bülent Tarhan, Zeynep Özyurt Tarhan, Evren Gülseven), ki so se ji to pot pridružili domači improvizatorji Juš Milčinski, Peter Frankl in Alenka Marinič, je imela vnaprej določene prizore kot postaje znotraj “univerzalne strukture zgodbe”: prvi prizor vzpostavi junaka, drugi njegove želje, tretji ovire in tako naprej do srečnega konca.

Izziv, ki ga ta struktura prinaša nastopajočim, je, da ne preHITEVAJO z razrešitvijo – vsak prizor je pripeljan le do izhodišča za naslednjega, ki mu publika določi smer. Koray nabira predloge iz publike na poseben način: z vrečko, polno predmetov, stopi k članu občinstva ter iz asociacij na predmet, ki jih gledalec ponudi, skupaj z njim oblikuje usmeritev za naslednji prizor. Ta stopničasta struktura omogoča nastopajočim počasen tempo, v katerem lahko izoblikujejo detajle in atmosfero, ti pa potem gledalcem dajejo material za naslednjo stopnjo, in paradoksalno so rešitve večini gledalcev vedno bolj predvidljive. Ko je Alenka v sklepnem prizoru izrekla ponudbo, ji je publika zakričala konec stavka. Predvidljivost kot kvaliteta je na ta način nasprotna želji po presenečanju publike ali ugajanju, saj izhaja iz skupnega bazena znanja, ki si ga publika in nastopajoči delijo. (Koray pravi, da njihova predstava dostopa do skupinskega nezavednega.) Kar je predvidljivo, je to, kar nam je skupno.

Biti skupaj je kvaliteta, zaradi katere se kot gledalec zmeraj znova vračam k improvizacijskemu gledališču in h Golemu odru. Ne gre toliko za neposredno udeležbo pri dajanju predlogov za prizore, niti ni čar takega gledališča v neposrednem “rezultatu” (zgodbi, učinku). Čar je v popotovanju po skupni poti odkrivanja z nastopajočimi, poti, ki nastaja v tihem dialogu med pričakovanji publike in pobudami igralcev. Čar je prisostvovati trenutkom (natrenirane) spontanoosti in hkrati biti kot publika slišan, saj smo vsi del skupnega razkrivanja.

Zala Dobovšek

Tehnoburleska TATOVI PODOB: Paradoks učinkovite reciklaže in nujnost osvobajanja teles

Tehnoburleska *Tatovi podob* v produkciji Zavoda Emanat je imela premiero že pred štirimi leti (april 2013), in sicer na festivalu Mesto žensk. Do danes je dobila že nič koliko refleksij, odzivov in reakcij, pa vendar se zdi, da je njeno večletno "preživetje" ključni faktor, ki jo dela ekskluzivno, a hkrati zabavno, družbeno kritično, a sočasno skrajno samoironično (kar lahko razumemo kot svojevrsten upor proti samoviktimizaciji). *Tatove podob* v tem tekstu vrednotimo in reflektiramo v širšem kontekstu (slovenske gledališke produkcije), saj je o samem projektu in njegovem žanru bilo zapisanega že veliko.

Pomislili bi, da je v obdobju štirih let ne le v širši družbi kot taki, temveč tudi v prostoru scenskih umetnosti prišlo do vidnega mentalnega napredovanja do vsega, kar presega družbene normative. Takšno mnenje je

zmotno. Vzajemno z razvojem informacijske dobe (in njenih principov obveščanja in komuniciranja) se je, žal, v enormnih dimenzijah pokazala tudi temna, sovražna plat slovenske mentalitete (ki jo seveda lahko apliciramo tako rekoč na evropski/svetovni format), ki še vedno deluje in razmišlja pod diktatom patriarhata in heteronormativnosti.

V članku *Predstave o spolu v desnem populizmu* Iztok Šori naniza nekaj temeljnih iztočnic in komponent, ki so vzrok za tolikšno družbeno razklanost in včasih, zdi se, vse manjšo toleranco določenega naroda do manjšin oziroma "drugačnih". Trenutne vlade na Češkem, Danskem, Finskem, Madžarskem, Poljskem in Slovaškem, zmagala Donald Trumpa na ameriških predsedniških volitvah, Brexit in politično dogajanje v drugih državah kažejo, da smo v Evropi in ZDA nedvomno vstopili v čas vladavine desnega populizma, je prepričan Šori. Desni populizem, nadaljuje, se sklicuje na voljo in intezese ljudstva ali naroda, ki ga sproti konstruira z izločanjem "drugih" (migrantk_ov, muslimank_ov, Rominj_ov, gejev in lezbijk itd.), kakor tudi z napadi na elite oz. establishment. Desne populistične stranke in gibanja stavijo na vzbujanje strahu in drugih čustev, zlasti s poustvarjanjem groženj, pri čemer so v vlogi grešnega kozla največkrat manjšinske in marginalizirane skupine, ki naj bi delovale v kolaboraciji z levimi in liberalnimi elitami proti interesom ljudstva.¹ Spol v desnih populističnih diskurzih in politikah igra izjemno pomembno vlogo. V Evropi lahko opazimo dva večja sklopa argumentov, ki jih uporabljajo desne populistične stranke in gibanja. Prvi obsega heteronormativna stališča o pomenu "tradi-

1 Vir: <http://spol.si/blog/2017/01/03/predstave-o-spolu-v-desnem-populizmu/> (Iztok Šori, *spol.si*, 1. 3. 2017)

cionalne" družine, "naravni" seksualnosti in "primernih" spolnih vlogah (prav tam). Ena temeljnih preokupacij desnih populističnih strank in gibanj, tako Šori, je heteronormativna družina, ki jo razumejo kot temelj za biološko in kulturno reprodukcijo naroda. Nasprotovanje enakosti žensk in moških je pri desnih populističnih strankah in gibanjih v Evropi veliko manj izpostavljeno kot v primeru gejev in lezbijk. Spol ima pomembno vlogo tudi pri rasističnem poustvarjanju *drugega*, ki je ena ključnih diskurzivnih strategij desnih populističnih političnih akterjev. Migrante in muslimane pogosto predstavljajo kot grožnjo ženskam ter redkeje tudi gejevski in lezbični populaciji (prav tam). Podoba neciviliziranega, agresivnega in nasilnega mladega migranta obenem konstruira "domače dekle" kot nemočno žrtev, brez sposobnosti samostojnega odločanja in delovanja, kot nekoga, ki potrebuje zaščitnika. Ženska telesa še vedno predstavljajo meje nacionalnega teritorija, ki ga morajo zaščititi "pravi" moški.

Raziskovalci homofobije so si, sklicujoč se na dognanja avtoric Valerie Jenness in Kimberly D. Richman s področja gejevskih in lezbičnih študij, pri preučevanju predsodkov do neheteroseksualno usmerjenih v splošnem enotni, in sicer obstajajo na treh ravneh: individualni (psihološka raven posameznika), institucionalni ravni, ki se manifestira v različnih družbenih institucijah, kot so zakoni, resorske politike, šolski sistem itd., in strukturni ravni, ki vključuje družbene vrednote, norme, moralne kode, sodbe ipd.²

Če se ozremo na celotno domačo sceno produkcijo, razen nekaj svetlih izjem

(največkrat na področju nevladnih organizacij, poleg pa še Buljan, Jelen, Frlić), smo priča vsebinskim konceptom, repertoarjem in programskim smernicam, ki tako rekoč v celoti prezirajo motive ali vsaj intence, ki bi normative heteroseksualnosti in patriarhata razprle navzven, jih problematizirale, kredibilno osvetlile. Slovensko (institucionalno) gledališče se leta 2017 še vedno obrača stran od podobe družbene/demografske realnosti, niti pod razno mu ne moremo pripisati (četu tudi obrabljene floskule), da "odraža duha sedanjosti" ali "nastavlja zrcalo svetu", saj sistemsko odvrta problematiziranje topik, ki bi preizpraševale manjšine in obrobje. Na oblasti je vladavina heteroseksualnosti kot edinega kriterija, ki ponazarja določen (postdramski) svet. Kvirovške teme ali simboli istospolnosti se pojavljajo sporadično in v minimalnih zametkih. Slovensko (institucionalno) gledališče se najraje spreneveda in zatiska oči, da homoseksualnost in ostale (nad/več)spolne identitete ne obstajajo, še več: da v gledališki sferi nimajo česa početi. Zdi se, da se naše gledališče v večini še vedno ne zna, ne more in ne upa opredeliti do vsebin, ki presegajo okvire malomeščanske miselnosti, ne želi prebijati tradicionalnih vzorcev, LGBTQ tematika mu je tuja, nedostopna, nezanimiva. V tem tiči svojevrsten paradoks. Kajti slovensko gledališče premore kar nekaj prodornih režijskih in izvajalskih imen, ki premikajo meje estetike, razvijajo funkcijo in razumevanje gledališča kot političnega medija, vendar pa tovrstna progresija žal še ne pomeni napredka tudi na vsebinski/strukturni ravni. Naj bo določena uprizoritev kdaj še tako postavitev inovativna, je prav toliko lahko "za-

² Vir: <https://dnevnik.si/1042374352> (Sašo Stojanov, Sobotni objektiv, 17. julij 2010)



• Cunt touch this (na sliki Nataša Živković in Urška Vohar) | Foto: Nada Žgank

drta” v vsebini oziroma zakoreninjena v predstavljanju zakrnelih spolnih vlog (regeriranju seksizma), singularnem pogledu na seksualnost in človeška razmerja, ki naj ne bi bila zmožna preseči krščanskih modulov, ki uravnavajo “idealno” ureditev družbe/družine (z razvojem krščanstva je spolnost padla v polje morale). Danes, naj se posameznik še tako zavzeto opredeljuje za nekatolika ali ateista, a je vpet v premočne kulturne strukture, da ga ob nenormativni spolni orientaciji ne bi prežemala krivda.

Zaradi tega in zaradi nešteto drugih razlogov, je (še vedno trajajoči obstoj) techno-

burleske *Tatovi podobe* dragocen in vsakič znova ultimativno kritičen dogodek. Osvežilni otok sredi oceana istosti. Četudi se načeloma dogaja v alternativnem okolju (domicil je našel v Teatru Gromka na Metelkovi) in ne tam, kjer bi se morda moral, gre za svojevrsten koncept, ki sistematično in z dolgoročno vizijo komentira in vstopa v kritični dialog z okrnelo družbeno ureditvijo, preizprašuje njen (zamejeni) smisel, dominantnim redom izpodbija moč in oporeka nadvladi kolektivnega mišljenja. Da je vloga gledališke umetnosti na nacionalni ravni med drugim izpodbijati predsodke o spolnih diverzitetah,

vključevati strpnost do manjšin, razpirati zavedanje o subkulturah in razpirati prostor svobodi govora, je bolj namišljena fiktivnost kot dejanskost. *Tatovi podob* so izjema, ki potrjuje pravilo. In so dokaz za obstoj obrobne skupnosti, ki je razbremenjena od vodilnih "etičnih zakonov" in ki ji dominantne strukture (kamor štejemo tudi nacionalna gledališča) ne dovolijo vstopa vanje in emancipacijo glasu in stališč.

Tatovi podob se napajajo iz dveh virov: aktualnosti (družbe) in avtoironije. Prva sestavina, torej reagiranje na dane družbene okoliščine, je tista vitalna snov, ki tehno-burlesko pravzaprav ohranja pri življenju. Nenehno sklicevanje na aktualne dogodke (družinski zakonik, begunstvo, Evropska unija idr.), osebe (Melania Trump) ali konflikte (Rimskokatoliška cerkev), je temeljno gonilo posameznih kabarejskih točk, ki z obilico avtoironije, lucidne imitacije in samokritičnosti izrisujejo svet v namenoma popačeni/karikirani podobi, ta pa ostaja sporočilno verodostojen in piker. Serija posameznih točk, ki jih vsakič povezuje kvirovsko naravnano konferansje, se sestavlja v celoto celovečernega druženja nastopajočih in občinstva, med katerimi se pogosto spleta naelektreno zavezništvo, ključni temelj dogodka. Tudi v tem so *Tatovi podob* ena redkih (dlje časa trajajočih) scenskih produkcij, ki relacijo med odrom in avditorijem razumejo (in čutijo) kot enoten biotop, kjer prvi ne more brez drugega, drugi pa osmišlja prvega. Atmosfera vsake ponovitve je, ne glede na nekatere vnaprej poznane točke, posledica odziva občinstva. Medsebojna kemija tega burleskno-gledališkega dogodka je pogoj za njegovo optimalnost, je dodana vrednost, vzpostavi jo lahko le odprto misleča skupnost, ki verjame, da je "ta zabavna igra v preoblačenju in njeno vedenje rezultat velike

zgodovinske osvoboditve seksualnosti in teles posameznikov od družbenih spon. In da "tehno-burleska s fizičnimi in čustvenimi telesi spreminja programsko kodo v družbi, ki končno dopušča odprto šifriranje lastnih omejenih neumnosti."

Posamične točke so v svojem jedru fiksne, a jih drobne nianse vseskozi delajo komunikativne, aktualne. Gre za paradoks učinkovite reciklaže, kjer znano vsakič znova zavibrira drugače in kjer se lovi in pričakuje (kvaliteten) užitek ponavljanja. Obisk predstave je namreč svojevrsten repetitivni ritual (poteka nekajkrat letno), druženje in hkrati umetniška izkušnja. *Tatovi podob* so bitja brez sramu, brez tabujev, brez cenzure. V osvobajanju sebe osvobajajo občinstvo. V tem je njuno zavezništvo. Golota, pornografija, istospolnost, perverzna popkultura, feminizem, transnacionalnost, queer perspektive spola in še mnogi drugi pojmi, s katerimi večina slovenske gledališke produkcije ne želi operirati, so tematski *modus operandi* *Tatov*. Njihovo bistvo, njihovo stališče.

Morda bi se na tem mestu daljša in še bolj analitična razprava morala šele začeti. Kaj *Tatovi podob* v odnosu do mainstreama predstavljajo znotraj slovenske gledališke prakse, navsezadnje celotne družbe ter LGBTQ skupnosti? Vprašanje spolnih normativov in retrogradno drsenje (tudi umetniške/gledališke) miselnosti, postaja vse bolj kritično in načinja resna vprašanja o splošni ustvarjalni konservativnosti. Prisotnost gejvskih in lezbičnih tem na domačih odrih je v 21. stoletju minimalna, kar implicitno pomeni, da gre za velik tabu. Kot nezaželeno gostjo se tovrstno tematiko odriva na stran, gledališka skupnost pa vztrajno deluje po principu, da če nečesa ne poznam ali *nočem* (s)poznati, potem tega ni. Zelo preprosto.

Nataša Berce

Učinkovita rekonstrukcija dveh plesnih predstav

Ponastavitev

koreografija Trisha Brown
režija Kathleen Fisher

Mračna zveza

koreograf Josef Nadj
EnKnapGroup | Španski borci,
Ljubljana | premiera 8. 6. 2017

Rekonstrukcija plesne predstave ali gledališke stvaritve nikoli ne more biti zgolj obnova že domišljenega koncepta in umestitev v spominsko luknjo, četudi pogosto poskuša čim bolj natančno zajeti vse detajle in sledove, ki jih je uprizoritev pustila in tako čim bolj ujeti original. Ker je neponovljivost neizbežno vpisana v odrski dogodek, je njen rekonstrukt možen le do določene mere. Kar vznemirja bolj od iskanja kopije originala, je odpiranje novih koreografskih prostorov, oplemenitenih z drugačnim zavedanjem, novimi miselnimi koncepti, drugačnimi telesi. Rekonstrukcija tako preobrne miselne koncepte nekega časa, jih spoji s pogledom ti-

stega, ki se rekonstrukcije loti in ustvari nov spoj, prežet s spomini in svežino novega. Kar dar natančno zareže v že dani material, hkrati z njim zadira in mu omogoči nov razvoj. Prav to se izjemno natančno razpre v dvodelnem večeru EnKnapGroup *Ponastavitev* (*Set and reset*) in *Mračna zveza* (*Canard Pekinoise*), čeprav se oba dela rekonstrukcije lotevata na svoj način.

Ponastavitev, kulturno delo koreografinje Trishe Brown, je matematično zasnovana kombinacija gibov, dotikov, prepletov, ki nepretrgoma prehaja med različnimi odnosi in vzgibi teles. Vzgibi ne izhajajo zgolj iz že zastavljene strukture, temveč se naslanjajo tudi na improvizacije plesalcev, ki se strukturi prilagajajo, a jo jemljejo zgolj za izhodišče. Fluidnost enega telesa se preseli na druge, a vsako telo pušča tudi svoj osebni odtis. Navidezana sproščenost, ki jo je moč čutiti med plesalci, je nastala zaradi skrbno naštudiranega besedišča originalnega dela s pomočjo Kathleen Turner, ene od ključnih članic Trisha Brown Company. Študij pa je bil samo osnova za nove poti, ki jih uberejo telesa plesalcev EnKnapGroup. V lahkotnosti prehajanj se izrisujejo natančni vzgibi, še tako rahle premike plesalci sprejemajo sproti. Učinkovitost preproste koreografije Trishe Brown je v nenadni ujetosti trenutkov, občutka naravnega, ki se lomi med občutkom izgube težnosti in prepričljivo rabo gravitacije. V osemdesetih letih prejšnjega stoletja nastalo delo je v spontanost in naravnost vneslo fluidnost, občutek breztežnosti in gibanja, ki učinkuje kot popolnoma opuščeno. Z individualnim prispevkom unikatnosti vsakega telesa je vedno vznemirljivo in ustvarja vtis nedokončanosti. Delo v izvedbi plesalcev EnKnapGroup učinkuje sveže, je poglobljena študija danega materiala, ki ji izvrstni plesalci vsak s svojo individualnostjo vpišejo nova razmerja in nove skrajnosti.



• Foto: Andrej Lamut | vir Španski borci



Mračna zveza deluje nekoliko drugače, že po namenu in po formi. Ne prevzema preteklega materiala neposredno in v celoti. Njen koreograf Josef Nadj je izluščil osnovni motiv tragične zgodbe mladoporočencev, katere vir je bil resnični dogodek iz njegovega rojstnega kraja Kaniže, ki jo je na novo premeril, ji postavil nove temelje in razvil skupaj s plesalci. Preplet spomina, sledov takratnih občutij je spojil z današnjim pogledom na življenje in smrt, na minevanje. Pojem neizogibne minljivosti v uprizoritvi razširi v splošno s preiskovanjem novih zornih kotov, ki jih že znana situacija še lahko odpira. Tu sta si oba dela plesnega večera blizu: s poglavljenim iskanjem njuni ustvarjalci iščejo še neodkrita prostora znanih materialov.

Mračna zveza neprestano prehaja med statičnim in premikajočim se. Predstava tako deluje kot serija fotografij, nekakšnih zamrznitev v času, ki so sicer ena od značilnosti celotnega Nadjevega opusa. Scenski elementi nimajo zgolj uporabne vrednosti, to pravzaprav še v najmanjši meri, večinoma so prilepljeni ob človeško telo in svoj znakov-

ni pomen preoblikujejo ter postanejo ali podaljšek telesa ali del kostuma. Celotna podoba *Mračne zveze* izpareva mrakobnost; ljubezenska zgodba nesrečnega para je naslikana kot groteskna freska. V enostavnih gibalnih kompozicijah, v različnih dinamikah, z močno karakterno prezenco zarisujejo plesalci okruške zgodbe, ki je z velikim zamahom prestopila lastne meje izpred tridesetih let, ko je bila prvič predstavljena v umetniški formi. V zgoščeni formi s skupnim sodelovanjem Nadja in plesalcev je tako nastala zasnova, ki bo svojo celovečerno obliko dobila spomladi 2018, a tudi v tej obliki učinkuje popolnoma avtonomno.

Rekonstrukcija odrskega dogodka ima vedno neko namensko ozadje: tokrat sta bili ti dve deli uvertura v 25-letnico delovanja zavoda EN-KNAP in desetletnico EnKnap-Group. Izjemno uspešno izpeljan dvodelni večer je tako odličen uvod v nadaljevanje praznovanja, kjer se bodo rekonstrukcijam preteklih prireditev, ki so zaznamovale delovanje zavoda in skupine, še nadalje posvečali.



S U M M A R Y

Editor-in-chief *Emica Antončič* titles the *editorial* for this issue *Books lost in transition*, since its conclusion is that in Slovenia the transition in the entire area of books was never completed, nor was there ever a clearly defined and comprehensive policy formulated for it. For this reason chaos currently reigns in this area, with the old and the new mixed together, and individual interests and unsurpassed stereotypes prevailing, among them the efforts by the Slovene Writers' Association for a special status for the Mladinska Knjiga Publishing House. The Single Price for Books Act (*Zakon o enotni ceni knjige*) is one of the best indicators of who in the field of books, where the interests of authors, publishing houses, booksellers and librarians intersect, manages to most successfully promote their interests. Unfortunately we are still waiting for the heart of the problem to be addressed and for the public cultural interest to be directed to books themselves and universal affordable access to them.

This issue's *interview* is also devoted to editing and publishing work. *Goran Potočnik Černe* interviews *Julija Uršič*, who was until recently an editor for fiction at Modrijan Publishing House.

Next are two *literary historical articles*. Modern Catalan drama has become recognized in the European context due to the courage with which it addresses burning issues of today's times. The article by comparativist and translator *Simona Škrabec* critically examines the play *Desire* by Josep Maria Benet i Jornet, which was staged under the direction of Sergi Belbel in 1991. Belbel wrote the play *Mobile* in 2006, which marked a break in the watered down and clichéd treatment of modern society and its problems.

Specialist in American literature *Jasna Potočnik Topler* and lawyer *Mojca Strašek Dodig* take an original approach to examining the novel *The Executioner's Song* by American writer Norman Mailer, which focuses on the question of the death penalty and the value of life, comparing the policy of the death penalty in the USA and Slovenia.

Editor for independent culture *Meta Kordiš* continues the section *Off-side*, presenting in this issue the *Applied Arts Salon (Salon uporabnih*

umetnosti), which prepares various cultural events in the facilities of the former Maribor Velika kavarna (Big Cafe) and connects them with a coffeehouse and shop selling products of Slovenian designers.

Emica Antončič publishes her second *Language corner*, in which she discusses and wonders about the causes of a veritable epidemic of the preposition “skozi” (“through”) in contemporary column writing, such that it appears that many writers and speakers no longer know how to use other Slovenian prepositions.

In this issue’s *Reading*, edited by *Petra Kolmančič*, we publish short stories by *Tomo Podstenšek* and poems by *Kristina Kočan*, *Radharani Pernarčič* and *Borut Gombač*. *Jana Unuk* has translated excerpts from two Polish novels: the futuristic *Guests*, written by author, poet, playwright, literary historian, critic and translator Marian Pankowski (1919–2011), and *Azril’s Dreams*, by the Polish-Jewish writer Julian Strykowski (1905–1996).

In *Cultural diagnosis* *Matic Majcen* looks once again at one of the most widely publicized films of 2017 – Nolan’s *Dunkirk*. *Žiga Brdnik* reviews the socially critical film *Okja* by South Korean director Bong Joon-Ho, and *Nina Cvar* reviews American director Jordan Peele’s first film *Get Out*, also socially critical. *Brane Kovič* reviews the retrospective exhibition of works by Piet Mondrian in the Gemeentemuseum in The Hague and two Paris exhibitions commemorating the 100th anniversary of the death of Auguste Rodin. *Meta Kordiš* reports on the solo exhibition by Slovenian painter and illustrator Tina Dobrajc in the Božidar Jakac Gallery in Kostanjevica na Krki, and *Aleksander Bassin* compiles his impressions of this year’s Venice Biennale. *Blaž Gselman* reviews two original Slovenian books devoted to the position of art and artists under neoliberal capitalism: *The Arts in the Reign of Law and Capital* by Aldo Milohnić and *The Paradox of Unpaid Artistic Work* by Katja Praznik. *Tonja Jelen* presents a collection of poetry by Veronika Dintinjan titled *Dry Dock*. *Samo Oleami* writes about the improvisational theatre festival *Naked Stage* in Ljubljana, *Zala Dobovšek* once again highlights the stage technoburlesque *Image Snatchers* in a production by the Emanat Intitute, and *Nataša Berce* presents *Set and Reset* and *Canard Pekinois*, two dance performances by EnKnapGroup, which are a reconstruction and reconception of two revolutionary works of modern dance.