
U V O D N I K

Boris Vezjak

**O javnih nalogah
filozofije**

3

P O G O V O R

Marijan Pušavec in Zoran Smiljanić:

**“Meksikajnarji so zabava in
zgodovina v enem.”**

7

TEMA

FILOZOFIRANJE S SHAKESPEARJEM

Mladen Dolar

**“Več je stvari na nebu
in na zemlji, kot sanja
se lahko filozofiji”**

21

Alenka Zupančič

**Kaj počne
filozofija?**

32

B R A N J E

Tonja Jelen

Razsežnosti

41

Miklavž Komelj

**Štiri pesmi
iz knjige Liebestod**

46

Gita Strnad

V odsevu

55

KULTURNA DIAGNOZA

— K N J I G E —

Aldo Milohnić

**O eksperimentu kot principu
gledališke produkcije**

61

Matic Majcen

**Pogledi
filmskega maga**

70

Matic Majcen

**Med znanostjo
in pridigo**

66

Martina Potisk

**Trikrat
najdeni gral**

74

— F I L M I —

Jasmina Šepetave

**Časovno potovanje
se izogne apokalipsi,
ne more pa se klišejem**

78

Žiga Brdnik

**Odiseja v srce
človeške diafore**

82



Matic Majcen

**Prikrita
sociologija**

87

— R A Z S T A V A —

Gaja Golija

Razsežnosti abstrakcije

91

— S C E N S K E U M E T N O S T I —



Blaž Lukan

**Mrtva tišina,
telo upora, drugič**

96

Nataša Berce

**Silovite
skrajnosti**

101

S U M M A R Y

O javnih nalogah filozofije

Boris Vezjak

Ne more biti dvoma, v javnem prostoru današnjega dne filozofija drastično izgublja svoje mesto. Filozofi se večkrat zdijo nepotrebna krama iz zaprašenih omar, potrebna kemičnega čiščenja, njihovo dojemanje sveta preživeto, status v družbi parazitski ter času, misli in družbenim potrebam neprimeren, njihovo mnenje pa, kot že tisočletja, v najboljšem primeru zabavno, a žal neuporabno nakladanje. Takšno, ki ga sčasoma ovržejo ali drugi filozofi ali stvarnost. Je morda odgovornost za njihov odvečen status celo ali tudi na njihovi strani, tiči v njihovi asocialnosti ali morda predmetu njihovega interesa, ali pa je morda na strani sprevrženega presojevalčevega pogleda? So se filozofi uspeli prilagoditi trenutku kriznega časa in ga še uspevajo misliti, je morda treba svet tudi spreminjati, a se pri tem ne znajdejo najbolje, so po tihem postali del nebrzdanega kapitalističnega gospodstva ali le uspešno poskušajo ostati njen kritik? Ali pa imajo prav tisti med njimi, ki vztrajajo pri tem, da je prav zunanja pozicija filozofskega mišljenja, kolikor je času in prostoru neprimerno, njegova edina pravilna lega?

Marsikaj od tega je morda drvelo skozi marsikatero glavo, ko so letos dvorano mariborskega narodnega gledališča do zadnjega kotička in čez njega napolnili trije filozofi: Slavoj Žižek, Mladen Dolar in Alenka Zupančič, od katerih dve besedili s prireditve objavljamo v tej številki. Prireditelj je v celoti uspela, do tistega trenutka pičlo zanimanje za filozofijo se je zdelo ovrženo. Zgodilo se je, toda res dobesedno, kar sem v svojem zapisu napovedal pred kakimi desetimi leti: da lahko v zaspanem mestu, kot je Maribor, filozofijo spraviš na zemljevid lokalnih medijev le še na gledališkem odru. In res, novinarji so predvidljivo sledili tej napovedi. Naslovna tema je bila od-

merjena prostoru ustrezno, slavila je Shakespearja, a vendarle ni bilo mogoče ubežati spoznanju, da je ambient teatra tudi na mednarodnem prizorišču postal eden tistih posvečenih prostorov, v katerega se je del filozofije zatekel iz običajnih fakultetnih predavalnic. Trik je uspel, medijska odmevnost je sledila in nekateri kulturni novinarji so končno dobili občutek, da je Ciceronova kultivacija duše, *cultura animi*, lahko legitimno dejanje, četudi je filozofskega pedigreeja.

Spektakelska funkcija filozofije je morda le eden od modusov njenih preživetvenih taktik. Kajti lahko gre ravno za to, za njeno dramatično odzivanje na dražljaje, da so ji štete ure življenja, da ni več slišana in da postaja odrinjena. Če odmislimo običajno akademsko zapiranje v slonokoščne stolpe suhoparnih razprav, ki z družbeno realnostjo niso preveč povezane, se javno pojavljanje filozofije konkretizira v dveh najpogostejših praksah: svoje naloge in poslanstvo si poskuša zagotoviti na različne načine svoje lastne popularizacije, ki se včasih sprevrže v simptom njene odrinjenosti. Številni avtorji so kritizirali enega bolj znanih promotorjev filozofije današnjega časa, Alaina de Bottona, zaradi njegovih številnih poenostavitvev v knjižnih in televizijskih izdelkih. Kot običajno, je nevarnost simplifikacij ravno v tem, da se celo ob najboljših avtorjevih namelih hitro izgubi sporočilo ali njegovo osrednje bistvo – v tem primeru substancialnost filozofije kot take. Z njenim opredmetenjem se tistim, ki bi šele morali okusiti strast mišljenja, odmika v nekakšno zmanipulirano priročnost, ki uporabnika pušča z lažnim občutkom bodisi osebne duhovne potešenosti ali razumevanja filozofskih dilem, ne da bi jih ta res zmogel misliti. Drugi od dveh načinov njene navzočnosti v javnem prostoru ubira poti "javne rabe razuma" in kritičnega mišljenja, statusa in nalog, ki jih filozofi opravljajo kot javni intelektualci. Toda ker se ta prostor krči, ker je včasih tudi povsem prepovedan in zaprt za posameznike ali njihove ideje, filozofom počasi zmanjkuje manevrskega prostora in okolje jih kar samo poriva nazaj v zaprte kabinete ali na zavod za brezposelne. Ironično glede na čase največje erozije pameti in poplitvenega množičnega uma.

Da bi lažje govorili o učinkih filozofije v družbi, ne bo odveč izvesti preprostega miselnega eksperimenta. Predstavljajmo si, da bi, kar ni več tako osamljena ideja, zaprli oddelke za filozofijo na fakultetah, kakšen inštitut, na srednjih šolah pa bi filozofijo umaknili iz kurikuluma. Bi posledično vse, kar smo do tistega trenutka označevali za filozofijo, iz javnih razprav izginilo in bi se nanjo spomnil le še naključni igralec v gledališki predstavi, režiser s citatom v filmu in radovedni kupec v kakšni bukvarnici? Faktor njenega družbenega vpliva in hkrati njeno odvečnost bi v eksperimentu lahko izmerili: izbrisana iz akademskega prostora se njen pomen in teža morda v ničemer več ne bi manifestirala. Če drži ta resda pesimistična ocena, potem je filozofija ves čas res samozadostna romantična disciplina v umetnem okolju institucij šolskega sistema, ki ne zmore ohraniti veliko smisla, če jo iz njega odstranimo.

Sklep je nujen: za svoj družbeni status si je v veliki meri kriva kar sama. Tako kot je nekoč bila zreducirana na služkinjo teologije, je danes njen javni in družbeni status podobno zlorabljen, njeno mesto in naloge zavzemajo drugi, včasih samooklicani filozofi, po izobrazbi npr. le pravniki ali pesniki, k njihovi percepciji v vlogi javnih intelektualcev pa nesporno prispevajo uredniki, ki pravim ne odmerjajo prostora, pač pa na pomoč ob recimo etičnih temah raje pokličejo teologe. Da je etika filozofska disciplina, jim je tuje spoznanje.

Za marsikaj si je kriva sama: začela se je obnašati institucionalno, kot le še ena znanstvena veda; postajala je profesionalizirana, specializirana, tehničirana po svoji vsebini in formi. Več-

krat ji to ne pomaga, da je ne bi tehnične in naravoslovne vede, tudi družboslovne, na smrt sovražile kot nepotrebno in odvečno, pri čemer jo je slabše odnesla od npr. psihologije ali antropologije. Kot akademska disciplina se je trudila ustvariti svoje socialne in akademske mreže, pri tem sledila le svojim zasebnim interesom, se zaprla v svoje zidove in postala samozadostna. Največkrat je postala način, kako si akademski profesorji zaslužijo svojo plačo kot profesorji filozofije, nič več. Oddaljila se je od interesov javnosti, državljanov in družbe, postala je samozadovoljno izolirana in na koncu pristala na definicijo, ki jo je v svoji kritiki podal Richard Rorty, ko je dejal: "Filozofija je pač tisto, kar počnejo profesorji filozofije."

Njena specializacija je pomenila, da niti kolegi več ne sledijo raziskavam kolegov, njena interesna področja so se zlila z religijo, pravom, medicino, literaturo, športom, ekonomijo, vzgojo in izobraževanjem, toda s prilaganjem je izhlapela tudi pobuda, da bi se naslonili na njeno posebno mesto in specifičnost znanj, ki jih ponuja. Notranja diferenciacija na različne šole in tradicije, še zlasti razcep med analitično in kontinentalno šolo, je le še dodatno pokazala, da ni skupnih ciljev in točk v njenih doktrinah in tezah, da jo teorijska različnost kvečjemu razdružuje. Skupna ji je ostala le udeležnost v akademski kulturni sferi, ne teoriji. Sčasoma je začela izgubljati stik s svojim poslanstvom in nalogami – najlažje osnovno vprašanje zanjo je postalo najtežje, na sodobna etična in družbena vprašanja pa ni več zmogla najbolje odgovarjati. Če je toliko vprašanj znotraj nje in če filozofi sami ne vedo, kaj bi počeli s sabo, verjetno ne moremo pričakovati njihovega širšega angažmaja. Zato ne preseneča, da se ji v drugi smeri, glede njenega širšega družbenega ugleda, dogajajo prezir, sovraštvo, posmeh ali vedno večja indiferenca, včasih že kar politični in siceršnji izgon.

Čeprav je bil filozofski prispevek v določenih zgodovinskih etapah velikokrat neprecenljiv, se zgodovinskost filozofije v sodobnem času zlagoma izgublja navzlic njeni sposobnosti za razumevanje razvoja človekove misli v odnosu do družbenega dogajanja, kulture in njenih vrednot. V procesih razvoja idej v zahodni družbi je bilo trenje med tradicionalnimi vrednotami in osebno svobodo vedno nekaj, čemur so usmeritev dajali filozofi, kot so recimo Voltaire, Nietzsche ali Sartre. Eksistencializem je lep zgled gibanja, ki je poskrbelo, da je moralnost po svojem izvoru človekova iznajdba, s čimer jo je uspel ohranjati sekularizirano. Njena tradicionalna naloga, neizmerno dragocena, je v razbiranju napačnih prepričanj in nevarnih političnih idej ali dogodkov, v opozorilih in seveda v ponujanju alternativ. V večini argumentacijskega tehtanja ali v domeni etične refleksije bi filozofija morala ohranjati svoje nenadomestljivo mesto presojevalca političnih, intelektualnih in družbenih spoznanj, ravno tako v procesih sprejemanja odločitev v sleherni demokratični skupnosti. A za vse naštetto mora ohraniti svoj status in prepričanje, da so njene intervencije potrebne. Če tega ne bo storila sama, ne gre računati, da se bodo namesto nje trudili drugi.



• Foto: Matic Majcen

P O G O V O R

Marijan Pušavec in
Zoran Smiljanić:

**“Meksikajnarji
so zabava in
zgodovina
v enem.”**

Pogovarjal se je *Matic Majcen*

Z letom 2016 sta scenarist Marijan Pušavec in ilustrator Zoran Smiljanić sklenila svoje več kot desetletno delo na *Meksikajnarjih*, stripovski seriji v petih trdo vezanih zvezkih, zasnovani na podlagi zgodovinskega poglavja o Slovencih, ki so si iz različnih razlogov šli v 19. stoletju v Mehiko gradit novo življenje.

V epizodah *Miramar* (2006), *Laibach* (2008), *Meksiko!* (2011), *Sierra Madre* (2013) in *Queretaro* (2016) sta avtorja z vestno popisano zgodovino na eni strani in pustolovsko stripovskim pripovedovanjem na drugi soočila življenjski zgodbi resničnega avstro-ogrskega nadvojvode in mehiškega cesarja Maksimilijana in fiktivnega slovenskega študenta medicine na Dunaju Antona Brusa, ki se po družinskih konfliktih znajde med pripravljenimi za odhod čez Atlantik. *Meksikajnarji* s svojo podatkovno točnostjo in izjemno ilustracijo presegajo splošno pojmovanje stripa kot izdelka za zabavo in se kažejo kot umetniško delo, vredno najširšega čaščenja v domačem umetniškem prostoru. Pomemben korak k takšnemu odločnejšemu sprejemanju stripa pri nas se je zgodil ravno v času izida zadnjega zvezka v seriji, ko se je meseca oktobra s podporo Javne agencije za knjigo RS in Slovenskega kulturno-informacijskega centra SKICA v Hiši literature na Dunaju ob prisotnosti obeh avtorjev odvila predstavitev stripa in otvoritev spremljajoče razstave. Čeprav se je slovensko poglavje *Meksikajnarjev* z dopolnitvijo serije pravkar končalo, lahko rečemo, da se je prav s tem dogodkom začela njegova mednarodna pot. Prav navezava z avstrijskimi kolegi je namreč poskrbela za izid nemškega prevoda prvega zvezka, s čimer se udejanja nesporen transnacionalni potencial tega stripa, pripovedno razpetega med današnjo Slovenijo, Avstrijo in Mehiko. Te pomembne trenutke za slovenski strip smo izkoristili za poglobljen pogled na *Meksikajnarje*, njihovo zgodovinsko ozadje, ambicije in vlogo, ki jo igrajo v domačem kulturnem okolju.

Meksikajnarji v ospredje postavljajo zgodovinsko pripoved, o kateri je večina Slovencev izvedela prav po vajini zaslugi. Na kak način sta izbrala ravno to poglavje iz slovenske oziroma avstro-ogrske zgodovine?

Marijan Pušavec: Pravzaprav ni šlo za izbor, ali da bi iskala temo, snov. Najprej sva bila oba fascinirana nad podatkom, da se je v drugi polovici 19. stoletja nekaj sto slovenskih mož in fantov bojevalo za cesarja Maksimilijana v Mehiki. Zasvetile so se nama oči, pomislil sem na roman *Smrt cesarja Maksimilijana* Karla Maya, od koder sem, poleg kakšnega pogrošnega stripa v otroških letih, črpal vse dotedanje vedenje o tej zgodovinski epizodi. Potem sva se resno začela pogovarjati o junaku, Slovincu, s – po nama – netipičnim nacionalnim karakterjem, ki bi bil postavljen v Mehiko v čas šestdesetih let 19. stoletja, v daljno, eksotično deželo, v vestern, kakršnega imava rada in sva v nekem obdobju vsak zase z njim zrasla. Tako nemogoče združljivo, a hkrati tako vabljivo in mamljivo. Na drugi strani sva oba toliko načelna, da nisva hotela pripovedovati na pamet, ampak sva si zamislila zgodovinsko ozadje kot horizont za Brusovo usodo in kot ospredje za Maksimilijanovo, saj je cesar zgodovinska oseba, Brus pa izmišljaja. Ko sva brskala po virih, sva ugotovila, da je v tem primeru šlo za prvo tako obsežno selitev Slovencev v modernih časih, za prostovoljno vojaško službo pa sploh. Tujska legija, ekspedicijski korpus ... premlevala sva kontekste, tudi naciotvorne, in se odločila za realističen pristop in za, da tako rečem, subjektiviteto junakov, za *krdelo* posameznikov, pri čemer "krdelo" ni mišljeno v slabšalnem ali agresivnem pomenu, temveč v njegovem arhaičnem pomenu, ki pomeni skupino.

Zoran Smiljanić: Nisva midva izbrala zgodbe, ona je izbrala naju. Midva sva bila le orodje v rokah višje sile.

Kakšni posamezniki so sestavljali skupino teh nekaj sto Slovencev, ki so se odpravili v Mehiko? Zakaj so sploh šli čez Atlantik, s kakšnimi upi so se odpravili tja in kako se je vse skupaj končalo?

Marijan Pušavec: Populacija je bila zelo pestra, prevladovali so bivši ali aktivni vojaki, ki so smeli prestopiti iz *k. und k.* armade k mehiškemu cesarju, in sinovi zemljiških posestnikov, kmetov, ki so bili drugi po vrsti za dediščino. Dosti jih je bilo, ki jih je gnal zaslužek, obet nečesa novega, zagotovljena prihodnost – po šestih letih služenja se je vojak lahko deaktiviral in si pridobil zemljo v Mehiki ali se na državne stroške vrnil v Evropo. To se ni zgodilo, ker je celotna pustolovščina Ferdinanda Maksimilijana Mehiškega trajala manj kot pet let. Zagotovo so bili med njimi tudi izraziti pustolovci, posamezniki z umazano preteklostjo, individualisti. Tipi torej, kakršne sva vgradila v najino pripoved.

Bili so prostovoljci v najemniškem delovnem razmerju za šest let, oboroženi plačanci na ozemlju tuje države, del redne vojske, ki se je bojevala proti mehiškim

republikancem. Obljubljeno jim je bilo spodobno sprotno plačilo, po šestih letih pa naj bi izbirali, kakor sem povedal zgoraj. Prav gotovo so upali na spokojno šestletno vojaščino, dobrobiti nove, neznane, eksotične dežele, na zaslužek, na tamkajšnja dekleta. Na znoj, kri in smrt so jih pripravljali, ampak ko so se v resnici soočili s smrtjo in smrtnimi ranami, z neprijaznostjo domačinov, z vročim in suhim podnebjem, je bilo pravlјice o Eldoradu konec.

Enako se je dogodilo Maksimilijanu, čigar usoda, v kateri je kot časten človek vztrajal do konca, je zaznamovala preostanek njegove vojske, tudi meksikajnarjev. Kolikor jih je še ostalo živih, so se ali vrnili v Evropo in tam ostali v vojski ali se deaktivirali, ali pa so ostali v Mehiki, se poženili z Mehičankami in imeli družine, ali pa preprosto izginili v prostrani deželi.

Zoran Smiljanić: Nekaj podobnega se dogaja tudi danes: ljudje odhajajo v tujino, ker mislijo, da jih tam čakajo boljše službe, denar, sreča, bogastvo in ženske ... Nekateri se res ničesar ne naučijo iz zgodovine.

V kakšnem položaju je bil Maksimilijan v odnosu do Franca Jožefa in kako se je med njegovo odisejado v Mehiki razvijal njegov odnos s tamkajšnjim ljudstvom?

Maksimilijan je bil dve leti mlajši od Franca, pravijo, da njegovo čisto nasprotje. Navdušen nad umetnostjo, klasično izobrazbo, lepimi ženskami, človek z okusom, priljubljen pri ljudeh, z liberalnimi nazori, romantični idealist. Starejši brat mu je poveril Lombardijo, a se po njegovem kot guverner ni obnesel in ga je krivil, da je zapravil to takrat avstrijsko pokrajino. Maksimilijan velja za prenovitelja avstrijske vojaške flote, ki mu jo je zaupal brat cesar. Njena moč se je pokazala v sloviti bitki pri Visu leta 1865, v kateri se je proslavil admiral von Tegetthof; taisti admiral je tudi prepeljal Maksimilijanovo truplo v Evropo. Ko je Maksimilijan sprejel mehiško krono, je Franc Jožef od brata zahteval, naj se odpove dednim pravicam za avstro-ogrski prestol, ker ni želel, da bi bila v "mehiško pustolovščino", kakor ji je rekel, kakorkoli vpletena avstro-ogrška država.

Kot je videti iz zgodovinskega poteka dogodkov, je Ferdinand Maksimilijan navinno nasedel Napoleonu III in njegovim prijateljem, mehiškim aristokratom in mehiški cerkveni hierarhiji. Vsi so se nadejali, da bo s svojo karizmo vladarja, ki prihaja iz globoko katoliške dežele, vodil državno politiko, ki bo voda na njihov mlin, in da bo pokoril drugo polovico Mehičanov, ki so se priključili republikancem Benita Juareza. Zato so ponaredili izide plebiscita med mehiškim ljudstvom, ki ga je pred odločitvijo zahteval Maksimilijan, ter ga poleg vsega drugega nakladanja in laskanja s tem dokončno pridobili za dejanje, s katerim naj bi bil njegov potlačeni ego drugorojenca v cesarski družini zadovoljen. Maksimilijanu

je kaj kmalu postalo jasno, kaj pričakujejo od njega veleposestniki in aristokrati, a se jim je uprl in raje izvajal svoje kulturne reforme, ki so se kazale v zasajevanju parkov v mestih, ustvarjanju širokih avenij, gradnji opere in ustanavljanju znanstvene akademije. Ob tem je imel ves čas vdano podporo žene Charlotte, belgijske princeze.

Največjo napako je Maksimilijan naredil, ko je pod pritiski podpisal "črni dekret", s katerim je na smrt obsodil vsakogar, ki bi se z orožjem zoperstavil njegovi vojski. Teža tega ukaza je bržkone prevladala pri končni odločitvi na sodišču po padcu Queretara, da se Ferdinanda Maksimilijana obsodi na smrt s streljanjem.

Ironija zgodovine bi bila, če bi držale govorice, da je bil Maksimilijan sad zveze Sofije Bavarske, Maksimilijanove in Franc Jožefove matere, z edinim sinom Napoleona Bonaparteja, vojvodom Reichstadtskim. Potem bi bil neposredni krvni sorodnik Napoleona III., ki ga je najprej zvabil v Mehiko, potem pa kljub svečanim obljubam in zavezam pustil tam na cedilu.

Zoran Smiljanić: Celotne pustolovščine se je držala nesreča, malodane vsi ključni protagonisti so doživeli tragično usodo. Tako ljudje še danes verjamejo, da bo tisti, ki preživi noč v dvorcu Miramar pri Trstu, umrl mlad, vsakemu novemu lastniku otočka Lokrum pri Dubrovniku pa preti prekletstvo lokrumskih menihov.

Kaj je po vašem mnenju razlog, da je bilo takšno spektakularno in kozmopolitsko poglavje naše zgodovine dolgo časa tako redko omenjano in obravnavano?

Marijan Pušavec: Dokler ni bilo "odkrito" oz. dokler se resnim zgodovinarjem ta epizoda ni zaletela v nos, so se je v svojih delih že dotaknili slovenski pisatelji tistega časa – Jurčič, Tavčar, Alešovec, kasneje pa Rupel in Jančar. Pred objavo v *Slovenski kroniki 19. stoletja* pa se ne spomnim, da bi se o tej epizodi pisalo kje drugje kot mogoče v kakšnem drobnem tisku pod črto, v kakšni opombi ali kaj podobnega. Midva se s tem slovenskim mehiškim fenomenom nisva obremenjevala v kakšnem zgodovinskem smislu, da bi ga skušala kakorkoli interpretirati ali nanj nalepiti kakšne naciotvorne pritikline. Kot rečeno zgoraj, naju je vodila fascinacija nad samim dejstvom, ki je padlo v najin osebni imaginarij kakor sekira v med.

Zoran Smiljanić: Med socializmom so ignorirali oz. zavračali vsa zgodovinska dejstva, ki niso bila primerna za ideološko krepitev mita NOB in naši fantje v neki tuji vojski gotovo niso bili del njihove zgodbe. Po odcepitvi Slovenije so se

potrebe po nacionalnih mitih povečale in meksikajnerska zgodba je postala zelo primerna tema za tovrstno uporabo. A kot je rekel Marijan, naju ta nacionalno-buditeljska komponenta v zgodbi sploh ni zanimala. Drugim prepuščava, naj se do mile volje samozadovoljujejo z njo.

V Meksikajnarjih sta dala izredno velik poudarek zgodovinski točnosti, saj pripoved pogosto prekinjata z različnimi zemljevidi, opombami in razlagami zgodovinskega ozadja. Kako sta postavila mejo med tem, ali bo šlo za strip za zabavo ali pa za ilustriran zgodovinski učbenik?

Marijan Pušavec: Meksikajnarji so zgodovinski pustolovski strip, narejen v realistični pripovedni maniri. Realizem predpostavlja verjetnost, v vsem, od načina govora do detajlov v risbi, zato skuša zgodovinski trenutek v stripu biti karseda verjeten približek dejanskim zgodovinskim dogodkom. Ampak ni bil najin na-



• Foto: Matic Majcen

men ustvariti zgodovinski učbenik *per se*, zadovoljna pa sva, ko bralci razbirate to dimenzijo, ki je vtkana v stripovsko tkivo kot njen prispevek k verodostojnosti. Nosilec zgodovine je v stripu seveda Maksimilijan, zgodovinska osebnost, eden zadnjih romantičnih junakov z evropskih dvorov 19. stoletja. V njegovem primeru sva se poigrala z neuradno zgodovino, s trivialijami iz njegovega zasebnega življenja, kolikor so bile dostopne. Pri Tonetu Brusu, ki je nosilec pustolovščine v klasičnem pomenu, so pa zgodovinski dogodki zgolj ozadje za njegovo osebno zgodbo. Torej je nastal uspel spoj zabavnega in poučnega.

Zoran Smiljanić: *Meksikajnarji* vsebujejo zabavo in zgodovino v enem, plus še nekaj dodatnih plasti. So kot Big Mac: imajo veliko plasti, solato za zdravje, meso za moč, paradižnik za barvno usklajenost, sir za beljakovine in čebulo za jokanje.

Kakšen je iz vajine perspektive status stripa pri nas? Ali je na dobri poti, da bi se uveljavil kot polnovredna umetnost in ali je to sploh njegov cilj?

Zoran Smiljanić: Tovrstnih vprašanj se že ves čas oteparam, saj dejstvo, da sem stripovski avtor, še zdaleč ne pomeni, da imam kaj pametnega povedati o statusu stripa pri nas. Nisem stripovski teoretik, še manj sociolog, na trženje se ne spoznam, pri medijskih ocenah pa ponavadi ustrelim mimo. Toda, ker me že tako lepo vprašate, bom poskusil nekaj *izrisniti* iz sebe. Status stripa pri nas določajo predvsem trije dejavniki:

1. Slovenija je majhna,
2. Slovenija je majhna in
3. Slovenija je majhna.

In, kolega Majcen, ravno zaradi te majhnosti niti približno ne moremo računati na kakšno omembo vredno naklado domačih izdaj, ki bi se tržno pokrila in s tem ustvarila kontinuiteto, razvoj in na vrhu piramide njeno veličanstvo – kakovost. Ta pride samo z rednim financiranjem, masovno produkcijo, s hudo konkurenco, z rednim naborom mladih ustvarjalcev in njihovim izobraževanjem ter seveda številčno publiko, ki bi te izdelke tudi pokupila. Manjka nam torej kapitalistična produkcijska logika in zaradi tega smo obsojeni na maloštevilčne butične izdaje, ki v najboljšem primeru dosežejo naklado 500 izvodov, v izjemnih primerih več. Kar je, mimogrede, primerljivo z nakladami poezije, kot je to opazil nesmrtni pesnik Aleš Debeljak. Komercialne produkcije pri nas sploh ne poznamo oz. je rezervirana za uvožene stripe iz srbohrvaškega govornega področja. Pri nas cveti osebna izpovedna poetika, čisti umetniški izraz, absolutno brezkompromisen v svoji neskaljeni duhovnosti in pristnem ustvarjalnem nemiru. Zdi se, da je tudi država v zadnjem času prepoznala vrednost in pomen stripa, saj sofinancira številne domače izdaje. Kar pomeni, da živimo v deželi avtorskega stripa, kjer vsak ustvarja tisto, kar želi, ne pa tistega, kar mora.

In če je bila pred leti kvaliteta del, ki so se skobacala iz tega skromnega ustvarjalnega bazenčka, še zelo zanemarljiva, je z leti zrasla. Danes imamo poleg kanonizirane Svete trojice (Miki Muster, Kostja Gatnik, Tomaž Lavrič), ki izstopajo z neizmernimi zaslugami za narod, vse več zanimivih, intrigantnih ali vsaj solidnih izdelkov in avtorjev, ki so postregli s presenetljivo izdelanimi projekti. Mednje vsekakor štejem zahtevno zabavne izdelke Izarja Lunačka, izvrsten bio komad o Almi Karlin, ganljivo *Gugalnico*, subtilno *Fino kolo*, izdelanega *Pijanega zajca*, šarmantno robustne *Nesojene kavboje*, klene *Kronike* in vse tiste bizarne svetove dr. Horowitza, če omenim le nekaj svojih osebnih favoritov ...

Živimo torej v malce smešni, a unikatni stripovski Indiji Koromandiji, kjer smo se začuda izognili pastem globalizacije in kapitalizma ter ustvarili nekaj čisto drugačnega, prilagojenega našim razmeram. Naši stripi mogoče niso tako razkošni in bleščeči kot francoski ali ameriški, so pa avtohtoni bio pridelki iz domače talne reje, ki so našli svojo lastno pot v stripovski socializem.

Marijan Pušavec: Jaz vidim slovenski strip, strip nasploh, kot že samostojno, polnovredno umetnost. Konec koncev obstajata o njem kritični aparat in teoretska dela, slovenski strip pa je leta 1996 na prvi pregledni razstavi slovenskega stripa tudi skozi široka vrata vstopil v galerijske prostore; drugo leto bo takšen pregled doživel že svojo tretjo izdajo. Na državni ravni je strip doživel potrditev tudi z dvema Prešernovima nagradama – Mikiju Mustru in Kostju Gatniku. Od devetdesetih let naprej se strip tudi vedno pogosteje pojavlja na samostojnih razstavah v različnih galerijskih prostorih, stripi prvega mojstra med slovenskimi striparji, Tomaža Lavriča, so viseli celo v Moderni galeriji, v Cankarjevem domu pa je Jure Mikuž postavil tudi prvo študijsko razstavo Lavričevega stripovskega opusa.

Kako je s stripom v sosednjih državah in ali bi mu bilo v primerjavi z njimi pri nas možno kaj dodati, da bi bil še bolj priznan v družbi kot celoti?

Zoran Smiljanić: V stripovsko tradicionalno močnih državah nekdanje Jugoslavije, kjer se je avtorski strip še posebej razvil v sedemdesetih in osemdestih letih prejšnjega stoletja, je scena z razpadom skupne države in poznejšo krizo precej zamrla. Bolj talentirani avtorji so odšli delat v tujino, tisti, ki so ostali v opustošenih in osiromašenih republikah, pa poskušajo preživeti kakor vedo in znajo. Nekoč so izhajale številne stripovske revije in izdaje, ki so skoraj vse po vrsti zamrle. Včasih je bil avtorski strip pravilo, dandanes je izjema, stvar fanatizma, zanesenjaštva in trme. Lahko rečemo, da so posamezne republike nekdanje Jugoslavije iz stripovske velesile stagnirale v zaostalo kolonijo, kjer so tujci pobrali najboljše kadre (surovine in energijo), vsi ostali domorodci pa s(m)o ostali prepuščeni sami sebi. Avtorskega stripa je le še za vzorec. Pa tudi vsi tisti izbranci, ki delajo za tuje založnike in jim je navidez uspelo, so dolgoročno potegnili kratko.

Delajo namreč po tujih scenarijih, ki so v bistvu konfekcijski, generični in prilagojeni za čim bolj masovno publiko. In taki stripi, pa naj bodo še tako lepo narisani in uspešni na trgu, so oropani neke temeljne energije, izrazne moči, ki izhaja iz notranje potrebe, da se neko zgodbo pove. Tako so nekoč suvereni kreativni potenciali v nekdanji skupni državi, ki so imeli pred seboj bleščečo prihodnost, postali najemniki, ki uresničujejo neka tuja navodila, tuje zgodbe in tuje sanje, njihove pa so obtičale nekje v kreativnih vicah. To je nekaj podobnega, kot če bi se nadobudni mladenič navduševal nad Kubrickom, Antonionijem ali Tarkovskim, kot režiser pa bi bil prisiljen režirati traparije, kot so *Fantastični štirje* ali *Batman proti Supermanu*. Če za ilustracijo pogledamo našega najuspešnejšega avtorja,



• Foto: Matic Majcen

Tomaža Lavriča, ki je zrisal kar nekaj stripov po tujih scenarijih, lahko ugotovimo, da ti stripi nikakor ne dosega izrazne moči kakih *Bosanskih basni* ali *Rdečega alarma*. Zatorej se ne strinjam s trditvijo, da strip pri nas ni dovolj priznan kot izrazno sredstvo. Evo argumentov. Prvič, danes je strip neprimerno bolj priznan in prepoznan kot pred leti, ko so ga prezirali kot šund najhujše sorte. Drugič, najrazličnejše stripovske publikacije in izdaje v določeni meri podpira tudi država, kar je bilo še pred nekaj leti čista znanstvena fantastika, danes pa je uveljavljena praksa. In tretjič, pojavljajo se nove in nove generacije mladih avtorjev, ki napredujejo, hitro dozorevajo in se uveljavljajo na naši stripovski sceni. Kot bi rekel tovariš Tito, s tako mladino se nam za strip v prihodnosti res ni treba bati.

Kaj je nedavna razstava na Dunaju pomenila vama kot avtorjema na eni strani in kaj je po drugi strani prinesla slovenskemu stripu kot celoti?

Zoran Smiljanić: Razstava na Dunaju je bila vsekakor dobrodošel in prijeten dogodek, ki je vsaj zame zaokrožil dolgo pot, ki se je pred 22 leti začela ravno tam. Z Dunaja sem šel v Mehiko, raziskal kraje in ljudi, videl pokrajino, svetlobo, kaktuse in povohal zgodovino. Vrnil sem se obogaten z dragocenimi izkušnjami, ki sem jih uporabil v stripu. Spomnim se, da je bil ta takrat povsem marginaliziran, Ministrstvo za kulturo v naboru poklicev za samozaposlene v kulturi (takrat se je temu reklo samostojni kulturni delavec) sploh ni imelo predvidenega naziva "avtor stripov", ampak so bili najboljši približki "avtor risank", "karikaturist" ali "ilustrator". Od takrat se je precej spremenilo, država nas je prepoznala in nam celo odrezala tanko rezino kruha. Mačeha, ki nas je venomer zanemarjala in zapostavljala, je evoluirala v povsem spodobno in še kar skrbno mamico. Dejstvo, da sta ustanovi, kot sta JAK in SKICA, organizirali razstavo stripa v tujini, da jo je odprl minister za kulturo, prisostvoval pa naš avstrijski veleposlanik, je zadošten dokaz, da se je medij stripa dodobra emancipiral in da ne potrebuje več javkanja, kako hudo da mu je. Nekdo bo rekel, da sem naiven in da se zadovoljujem z drobtinicami, a mene ta topli materin objem s ponujeno dojko povsem zadovoljuje, saj sem bil dolgo časa nezaželena sirota, tam zunaj na vetru in mrazu.

Marijan Pušavec: Zdaj, ko je mimo, se mi zdi, da se je razstava na Dunaju morala zgoditi kot neka logična nujnost. Najprej zaradi tematike *Meksikajnarjev*, ki so del skupne avstrijske in slovenske zgodovine, in zaradi Ferdinanda Maksimilijana Habsburškega, ki je glavni "krivec" za to zgodovinsko epizodo. Kar malo nacionalnega ponosa sva čutila z Zoranom, ko sva Avstrijcem pokazala nekaj njihovega, kar je tudi skupno. Alma M. Karlin, ki je kot "svetovljanka iz province" prišla zraven na Dunaj, se mi zdi, da se je malo – majhna, kot je – zgubila v senci velikega Maksimilijana in Toneta. Ampak je vseeno dosegla nekaj ljudi, ki jo bodo prebrali in povedali o njej naprej.

Zoran, filmi imajo velik vpliv na vas, sami tudi pišete o filmu v reviji *Ekran*. Kaj vam med ustvarjanjem v vizualnem smislu predstavlja večji vpliv – strip ali film? Kakšen je bil med vašim avtorskim dozorevanjem odnos med njima?

Zoran Smiljanić: Večina striparjev si bolj ali manj odkrito sposoja od velikega brata filma, za ilustracijo si pogledjmo le nekatere fizionomije stripovskih junakov, ki so pogosto zasnovane po filmskih igralcih: Blueberry je Jean-Paul Belmondo, Ken Parker in McCoy sta na las podobna Robertu Redfordu, Zagor je Robert Taylor, Dylan Dog pa Rupert Everett. Tudi sam sem film doživel močnejše, saj premore več dimenzij kot strip, poleg zvoka, glasbe, gibanja, barv je ključna kontinuiteta. Posamezna stripovska sličica je le ilustracija, posamezna filmska sličica je zgolj fotografija. Brez sličice pred in za njo bosta za vedno ostali le podobni, zamrznjeni v času. Šele montaža, nalaganje in medsebojna interakcija posameznih ilustracij/fotografij podari temu ali onemu mediju tisti čudež, ki se mu reče gibanje, kinetika, kontinuiteta. Kontinuiteta je tisto, na kar reagiram, kar me gane, očara in požene v emocionalni galop. Položiti sličice eno na/za drugo na tak način, da bodo povzročile določeno reakcijo, da bo zgodba oživila in zapela. Nekateri kadri iz filma ali strani iz stripa, ki sem jih gledal kot otrok ali mladostnik, so me zaznamovali za celo življenje, in kot ustvarjalec vedno iščem nove in nove načine, kako bom kaj povedal na drugačen, originalen, še neviden način. Kot otrok ne veš, zakaj te kaj zadene, veš samo, da te zadene. Kot odrasel lahko filme in stripe analiziraš, razstavljaš, ugotavljaš, kako kaj funkcionira, in teoretiziraš do mile volje, a vse racionaliziranje tega sveta ti ne more (po)ustvariti tiste magije. Za ustvarjanje čudeža so potrebne druge stvari: malo naključja, nekaj sreče in veliko eksperimentiranja z elementi, ki jih v bistvu privlečeš iz tiste mračne, skrivnostne, iracionalne pokrajine svoje podzavesti. V bistvu ves čas iščem svoj stripovski jezik, izraz in slovnico, ki se čim bolj natančno prilagajajo točno tej zgodbi ali onemu prizoru. Včasih ga najdem, včasih ne. Je pa to proces, ki utegne v primeru ugodnega rezultata tako pri filmarjih kot pri striparjih povzročiti silen občutek ugodja in zadovoljstva, kot pri uživanju mamil. In to je tisti sveti gral, ki ga vsi mi ustvarjalci kot kakšne zmešane kure obsedeno zalezujemo in lovimo.

Ali vam strip morda služi kot neke vrste snemalna knjiga za neobstoječe filmske spektakle, za kakršne v Sloveniji nikoli ne bo dovolj sredstev? Kakšen film si predstavljate, da bi bili Meksikajnarji, če bi kdaj nastali v obliki epskega zgodovinskega spektakla – kdo bi jih režiral in kdo bi v njih igral?

Zoran Smiljanić: Ne, stripa se ne da dobesedno prevesti v film. Vsi, ki so to poskusili, so pogoreli, pa naj bo strip navidez še tako podoben končnemu filmu. Strip je treba razbiti na prafaktorje in ga na novo sestaviti, izumiti. Tisti filmi, ki so brez lastnega ustvarjalnega vložka le "posneli" uspešne stripe na filmski trak, so propadli, tako kreativno kot finančno. Tu ni bližnjic, treba je zavihati rokave in

ustvariti povsem nov pripovedni jezik, novo podobo in novo poetiko, pa čeprav se zdi, da je že vse rešeno in definirano na stripovskih straneh.

Če se lahko za hip prepustim domišljiji in pofantaziram o tem, kakšni bi bili *Meksikajnarji* na filmskem platnu in koga bi izbral za režiserja, igralce in skladatelja, mi na misel hodijo različna imena, prvi refleksi so moji priljubljeni režiserji Sam Peckinpah, Robert Altman ali Arthur Penn. Vendar bi po kratkem razmisleku ugotovil, da nihče od njih ni primeren za tovrsten material, saj so preveč samo-svoji, ameriški in cinični. Verjetno bi se odločil za kakega Michaela Cimina (via *Nebeška vrata*), Michaela Manna (iz obdobja *Poslednjega Mohikanca*), Johna Hustona (*Zaklad Sierra Madre* seveda) ali nemara celo Johna Hillcoata. Najbrž bi bil primeren tudi Alejandro G. Iñárritu, pa še marsikdo. Nekdo, ki ima občutek za spektakularno in intimno, za zgodovino in posameznika, pokrajino in obraz, realizem in magično, čustva in nasilje, svetlobo in poltemo, ironično in tragično in kakopak za Slovence in Mehičane. Pravzaprav bi bil najprimernejši tisti, ki bi se odzval na material, ki bi zagrizel v zgodbo in iz nje naredil nekaj svojega, novega in drugačnega, kot je zdaj. V tem primeru, bi mu zadevo v celoti prepustil, vključno z izbiro igralcev, skladatelja in lokacij. Če bi ves čas dihal za režiserjevim ovratnikom in uveljavljal neke svoje predstave, bi le mešal drek. Človek mora vedeti, kdaj se je treba umakniti. Toda vse to so bile le lepe sanje ...

Marijan Pušavec: Velik proračun, veliki igralci, velik režiser, velik film oz. nadaljevanka ... vsekakor v zunanji formi mehiških žajfnic, s slovenskim in mehiškim režiserjem. Škoda, da sta Bert Sotlar ali Rudi Kosmač že pokojna ...





“Več je stvari na nebu in na zemlji, kot sanja se lahko filozofiji”

Mladen Dolar

V tem Shakespearjevem letu, in glede na to, da smo na odru¹, smo si za izhodišče vzeli citat iz *Hamleta*, slaven citat v tej igri, ki je sicer sestavljena iz samih slavnih citatov in ki tako zelo predstavlja paradigmo naše kulture. *Shakespeare – The Invention of the Human* (New York: Riverhead Books 1998), tako je naslov slovite in referenčne knjige o Shakespearju, ki jo je napisal Harold Bloom: *Shakespeare – Iznajdba človeškega*. In naslov hoče povedati prav to – Shakespeare je iznašel tisto, kar danes razumemo pod človeško, kaj pomeni biti človek, na novo je iznašel razsežnost človeškega na pragu moderne dobe.

1 Prispevek na filozofskem večeru pod naslovom “Kaj more filozofija?” v Drami SNG Maribor 24. 2. 2016

Ob obletnicah se ponavadi postavlja vprašanje, kaj lahko ta ali oni veliki mož, tu Shakespeare, danes še pomeni, nam ima še kaj povedati, je še vedno aktualen, zdaj v nekih drugih časih 400 let kasneje, je prestal preizkus časa. A vprašanje bi bilo treba obrniti (kot je to storil Adorno ob Heglovi obletnici): ne kaj je lahko danes Shakespeare za nas, temveč kaj bi bili mi za njega? Kaj bi si on mislil o nas? Kaj bi bili mi v njegovih očeh? Smo za njega mi še aktualni ali relevantni? Ne: kakšno vrednost bi utegnil imeti za nas po vseh teh stoletjih, ampak: ali smo ga vredni? Bojim se, da bi stari bard zamrmral: 'Še hujše je, kot sem si mislil.' Kaj smo storili s to iznajdbo človeškega? Smo mi, ne on, prestali preizkus časa? Že njegova diagnoza človeškega je bila tedaj vse prej kot obetavna, a nemara se štiri stoletja kasneje kaže v še bolj črni luči. Nemara nam dvomljivi privilegij kasnejšega rojstva ne daje samoumevne in arogantne pravice, da razsojamo o vrednosti in aktualnosti prejšnjih časov, ampak postavlja tudi obratno vprašanje o naši lastni vrednosti in aktualnosti, merjeni z dediščino preteklih velikanov.

Naslovni citat so Hamletove besede Horaciju, kmalu po tem, ko je videl duha svojega očeta. "*There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in your philosophy.*" (1.5.167-8) Dobesedno: "Več je stvari na nebu in na zemlji, Horacij, kot se to lahko sanja tvoji filozofiji."² Naj začnem malo šolsko s komentarjem tega citata: t. i. *First Folio*, prva izdaja Shakespearjevih zbranih del leta 1623, sedem let po njegovi smrti, ima na tem mestu *our philosophy*, 'naši filozofiji', ali celo 'najini filozofiji'. To bi lahko razumeli tudi na podlagi tega, da sta Hamlet in Horacij skupaj študirala filozofijo (med drugim) v Wittenbergu, in Hamlet se morda sklicuje na njuno skupno filozofsko ozadje. Wittenberg je bil tedaj center protestantskega humanizma, prav tisti Wittenberg, kjer je Luther leta 1517, slabo stoletje prej, nabil 95 tez na cerkvena vrata in začel reformacijo. In prav tisti Wittenberg, kjer je nemara prav v Luthrovem času študiral filozofijo in teologijo tudi Doktor Faustus, namreč tisti historični Faust, ki je bil model za legendo (čeprav je težko ločiti dejstva od fikcije) in ki je bil Luthrov sodobnik (Faust 1480–1541, Luther 1483–1546), postavljen skupaj z njim na emblematični začetek moderne. Skratka, izjemna univerza, v njej sta študirala tako Faust kot Hamlet, dve največji in paradigmatični figuri modernega gledališča.³ Novodobna junaka dvoma in iskanja oba izhajata iz duha reformacije in iz začetka moderne. Ko se Hamlet tako skliče na tvojo filozofijo ali našo filozofijo, bi z nekaj interpretativne širine nemara lahko postavili, da ima v mislih določenega duha novoveške, moderne filozofije, ki je izganjala prav duha, se pravi duhove, *ghosts*, nadnaravne onstranske prikazni, in je prisegala na racionalno in imanentno pojasnitev univerzuma. Tej filozofiji se niso več prikazovali duhovi, tako kot so se v srednjem veku, začeli so veljati za fantome, ki so onkraj tega, kar si je hotela zamisliti in s čimer je hotela imeti opravka.⁴ A pri Ham-

2 Župančič je zadevno mesto prevedel takole: "Več je stvari v nebesih in na zemlji, / kot si jih sanja vaše modrijanstvo." Jelih: "Še kaj, Horacij, je na nebu in na zemlji, / pa vsemu modroslovju se ne sanja." Naslovni prevod je moj lastni amaterski poskus.

3 Možno ali celo precej verjetno je, da je Shakespeare postavil Hamleta na univerzo v Wittenbergu prav po zgledu Fausta, ne historičnega Fausta, temveč tiste tragedije o Faustu, ki jo je dobro poznal in ki jo je desetletje prej napisal Christopher Marlowe, torej prve verzije Fausta, kjer je Wittenberg omenjen kot Faustov kraj že takoj na začetku in potem še večkrat.

4 Skupaj s Hamletom in Horacijem sta v Wittenbergu študirala tudi Rosenkrantz in Guildenstern, dva Hamletova študentska kolega, po kateri so poslali, da bi prijateljsko in prikrito izvela iz njega, kaj da je narobe z njim. V pogovoru z njima Hamlet še enkrat omeni filozofijo: dokler je živel stari kralj, so se vsi posmehovali njegovemu bratu Klavdiju, ko pa je ta

letu je duh vendarle nastopil pred njim, duh njegovega umorjenega očeta, pregnani in potlačeni duh preteklosti se je pojavil, ne več živ in ne še mrtev, kot duh, ki ne more umreti, presežek običajnega pojavnega sveta. In ta duh je nalagal poslanstvo, narekoval je dejanje, ni mogel najti miru, dokler ne bo izpolnjena naloga, uveljavljena pravica, poravnani simbolni računi.

Duh, *the ghost*, je nekaj, česar ni mogoče prav čutno preveriti in dokazati, a vendar se prikazuje in vztraja. To je konec koncev tudi Hamletov poglavitni problem: postavljen je v položaj, ko naj bi sledil glasu nekega duha, ki nima prave eksistence, vendar vztraja in se mu ne da izmakniti. Hamlet sicer, kot je videti, verjame v to prikazen, vendar si kljub temu omisli dolgo vrsto odlogov, odlašanj, dodatnih preverjanj, dvomov, da bi se lahko izmaknil temu glasu duha. (Toda: ali Hamlet zares dvomi ali se dela, da dvomi? Tu je velika zagata vsake interpretacije Hamleta.)⁵

Morda je od tod mogoče postaviti neko prvo razumevanje vloge in naloge filozofije ('kaj more filozofija' je naslov tega srečanja): ne to, da bi morala filozofija pristati na omejenost svojega polja, ko pa vendar na svetu obstoji še precej stvari, o katerih se ji ne sanja in ki jih ne more zajeti z umom in z logičnimi ali empiričnimi dokazi; ne to, da bi morala priznati kakšne nadčutne ali okultne realnosti, enigme in čudeže, ki so izven njenega dometa in jih ne zmore razumeti; temveč to, da mora znati izkazati zvestobo nečemu, kar vztraja, zahteva, nalaga, četudi nima prave čutnopojavne oblike in oprijemljive eksistence. Ni treba, da ravno verjamemo v duhove, a svet vendarle ni zgolj to, kar se kaže, nikoli ni zvedljiv zgolj na svojo pojavnost, na empirično preverljivost, četudi tisto 'več' – 'več je stvari na nebu in na zemlji' – nima kakšne ločene eksistence in samostojne substance. To bi nemara lahko bila prva lekcija tega izhodiščnega stavka glede nalog filozofije in kritičnega mišljenja nasploh: ostati zvest nečemu, kar presega to dano realnost, kar pa tudi ni nekje drugje, ločeno in posebej. In od tod predrugačiti to realnost sledeč tistemu v njej, kar sega preko nje in ji onemogoča, da bi se sklenila v sebi in bila preprosto ona sama. Lahko bi rekli za izhodišče: to, kar je, ne more biti resnično, vsa resnica. Tu je začetek mišljenja, v tistem 'več' med stvarmi na nebu in na zemlji, tistem več, ki se izmika zdravemu razumu, našemu običajnemu mišljenju in zaznavi, pa vendar ni zgolj kaka fantazmatska prikazen ali umislek. Če torej Hamlet pravi, da je več stvari na nebu in na zemlji, kot se lahko sanja filozofiji, lahko z nekaj interpretativne svobode v tem vidimo po eni strani kritiko tiste filozofije, ki prisega le na zaznavne, preverljive in dokazljive reči, kot je to storil velik del novoveške filozofije, opirajoč se na strmi vzpon novoveške znanosti; po drugi strani pa tudi kritiko tiste filozofije, ki je tako ali drugače verjela v duha in duhove, v transcendenco, vendar jih je prestavila v nadčutni svet, v transcendentno, v onstranski svet nasproti totranskemu, v posebno sfero onkraj čutnega in končnega. In tu je tudi Hamletov filozofski problem: v tanki rdeči črti, ki loči preverljivi in dokazljivi čutni svet od onstranskih prikazni, v iskanju poti, kako ne bi

sam postal kralj, pa dajejo "po dvajset, štirideset, petdeset do sto ducatov za njegov portret v malem." K temu Hamlet doda: "V tem je nekaj prekonaravnega, če bi le filozofija lahko to dognala." ("*There is something in this more than natural, if philosophy could find it out.*" 2.2.366) Ni samo duh tisto 'več', kar se izmika filozofiji, tudi v človeškem početju je neki prekonaravni 'več', ki bi ga filozofija morala dognati. Človeška narava v svoji nespameti, amneziji, klečeplazenju in prenarejanju sega preko (človeške) narave.

5 Glede filozofskih interpretacij Hamleta je neprekosljiva knjiga Andrewa Cutrofella, *All for Nothing*, Cambridge (Mass.): MIT Press 2014.

preprosto sledili ne enemu ne drugemu: kako se ne bi omejili niti na svet brez duhov, kjer se take reči ne dogajajo, niti ne bi verjeli v duhove kot v nekaj danega in prisotnega.

Nemški razsvetljenec Lichtenberg, neizčrpni vir duhovitih aforizmov, je v 18. stoletju temu slovitemu citatu humorно dodal, da pa je tudi več stvari v filozofiji, kot jih je mogoče najti na nebu in na zemlji.⁶ Ta dodatek je mogoče razumeti kot običajno zdravorazumsko kritiko filozofije (tako je bil najbrž tudi mišljen), da si pač filozofi umišljajo vse sorte reči, ki jih v svetu ni najti, zganjajo spekulativne vragolije, ki so očitno v nasprotju z zdravim razumom (in to je tudi pogovorni pomen besede filozofija – ti kar nekaj filozofirajo, torej se ubadajo z neko-ristnim, namišljenim in čudaškim, namesto da bi se lotili realnosti in prakse). A morda je mogoče, proti volji avtorja, v tem dodatku videti tudi hvalnico filozofiji, ki se ne pusti utesniti in omejiti s horizontom danega, tega, kar se očitno kaže in kar v svoji varljivi očitnosti velja za resnično, temveč je zmožna seči onkraj danosti, predstaviti sprejete okvire tega, kar varljivo in očitno je, spremeniti okvire možnega. A spet samo droben korak loči to 'seganje preko' od nevarnosti samovolje in filozofske arogance.

Po tem kratkem uvodu si bom vzel dve izhodišči glede vloge in namena filozofije, obe sta zelo znani in si stojita v kar največjem nasprotju, med seboj sta na videz nezdružljivi. Za prvo izhodišče naj služi najbrž najslavnejša izjava o kritičnem poslanstvu filozofije in o njeni meji, namreč Marxova enajsta teza o Feuerbachu, ki pravi: "Filozofi so svet samo različno *interpretirali*, gre pa za to, da ga *spremenimo*." (*Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert, es kommt drauf an, sie zu verändern*).⁷ Stavek je slaven, eden najslavnejših stavkov o vlogi filozofije, in v času splošne razširjenosti marksizma, ne le v socialističnih državah, ampak tudi na zahodu (v danes malo pozabljenih časih), je ta stavek obveljal za nekakšno kvintesenco Marxove misli, njen v kratkem geslu izraženi namen. Opustiti interpretacije, razlage, teorije in se lotiti praktičnih sprememb.

Usoda tega stavka je sicer zelo bizarna: to ni stavek, ki bi ga Marx za svojega življenja kardarkoli objavil, pustil ga je ležati v beležnici iz leta 1845 kot na hitro zapisano beležko in šele pet let po Marxovi smrti je Engels izbrskal to beležnico in jo leta 1888 objavil. Marx bi bil gotovo na smrt presenečen, če bi zvedel, da naj bi bila ta mimogredna beležka prav udarno jedro njegove misli. Enajsta teza je dobila status nekakšne ikone. V neki čudni historični ironiji so jo izklesali v kamen ob vhodu v Humboldtovo univerzo v Berlinu (prav na Heglovem kraju *par excellence*), vklesati pa jo je leta 1953 dala SED, vzhodnonemška partija, kar ni naključje, stalinisti so imeli vedno radi ta stavek, ker je zanje pomenil: 'nikar filozofirati, razmišljati, reflektirati, interpretirati, potrebno je delovati.' (Od tod ni daleč do razširjene rokohitske teze, da iz Marxa pač vodi ravna pot v stalinizem.) V takem razumevanju je stavek naredil veliko škode in jo na levici kdaj dela še danes, saj lahko služi kot vzvod za antiintelektualizem, za protiteoretski resentiment, za pozive k akciji namesto intelektualnih preklarij in interpretacij, a hitri pozivi k

6 Freudu je bil Lichtenbergov dostavek zelo všeč, omenja ga v svoji knjigi o vicih in na kratko komentira takole: "[Lichtenbergov] dodatek sicer poudarja tisto, s čimer nas [filozofija] odškoduje za pomanjkanje, ki ga graja Hamlet, a znotraj tega odškodovanja se skriva novi in močnejši očitek." *Vic in njegov odnos do nezavednega*, Ljubljana: Analecta 2004, str. 79.

7 Karl Marx & Friedrich Engels, *Izbrana dela II*, Ljubljana: Cankarjeva založba 1971, str. 359, 362.

akciji – nekaj je treba storiti, zdaj ni čas za intelektualiziranje – so najpogostejše izraz nemoči mišljenja, ne pa tiste moči, ki omogoča spremembo. Nemara velikokrat, največkrat, delujemo zato, da se ravno ne bi nič spremenilo.

Kaj je narobe s tem stavkom? Na prvi ravni mu lahko postavimo nasproti malo naivni empirični ugovor. 'Filozofi so svet le različno interpretirali' – le kateri filozofi bi to bili? Če pogledamo zgodovino filozofije, ga ni bilo enega samega. V antičnih časih razlike med teorijo in prakso niso razumeli na ta način, v splošnem je veljalo, da je namen filozofije v tem, da nas nauči živeti pravično in srečno življenje in če je ni bilo mogoče prevesti v praktična vodila, kako spremeniti svoje življenje, je veljala za jalovo.⁸ A mimo te splošne naravnosti je bil, denimo, Platon 'politični filozof', začetnik politične filozofije, ki je v svoji *Državi* predlagal radikalne reforme (če ne kar revolucije) grškega polisa, Aristotel v svoji *Politiki* prav tako, ne enemu ne drugemu ni padlo na pamet, da bi svoj svet in družbo le interpretirala. V krščanstvu sta bila, denimo, Avguštin in Tomaž Akvinski viteza vere, odločno sta preganjala vse možne nasprotnike krščanstva in notranje sovražnike, se borila zoper herezije, kar takrat ni bil kakšen akademski disput, temveč je to imelo krvave posledice. Giordano Bruno je končal na grmadi. Spinoza, ki je videti kot od sveta odmaknjeni modrec, ki živi od brušenja leč in piše spekulativne traktate, je tisto noč, ko so linčali brata de Witt (1672), nosilca republikanskih idej, tvegaj življenje in napisal na ulici grafit *Ultimi barbarorum*, 'poslednji izmed barbarov'; da ne govorim o tem, da je napisal eno najbolj eksplozivnih knjig 17. stoletja, *Teološko-politični traktat*,⁹ prvo racionalno kritiko Biblije in napad na vsakršen klerikalizem. Filozofi razsvetljenstva, Diderot, Voltaire, Rousseau, Helvetius, La Mettrie, Holbach, d'Alembert, so vsi po vrsti s svojimi idejami pripravljali francosko revolucijo, ki je brez teh idej ne bi bilo. Filozofija je bila za njih orožje. Kant in Hegel sta se navduševala nad francosko revolucijo in poskušala njene ideje predstaviti v Nemčijo, Fichte je pisal goreče *Govore nemškemu narodu* (1808, z niti najmanj nedolžnim političnim sporočilom nemškega nacionalizma, vnazaj je obveljal celo za duhovni vir fašizma). Itd. Kje bi bil en sam filozof, ki bi hotel početi kaj tako nedolžnega, da bi skušal le interpretirati svet (če je kaj takega sploh mogoče)? Filozofija je zmeraj stala sredi sveta in ga hotela spremeniti – saj ne, da bi bil svet nujno boljši kraj, če bi se ravnal po filozofskih nasvetih, a vsekakor filozofom ne moramo očitati, da niso še kako poskušali. V nasprotju z Marxovim geslom bi lahko videli filozofijo prej kot furijo spreminjanja sveta, daleč od tega, da bi filozofi le ždeli v svojih slonokoščenih stolpih in meditirali. Od tod Žižkova pogosta provokacija na različnih predavanjih: filozofi so svet doslej le različno spreminjali, gre pa za to, da ga končno enkrat pošteno interpretiramo. Morda bi to vendarle utegnili prinesti kakšno spremembo. Hitri pozivi k delovanju in akciji so tako pogosto to, kar psihoanaliza imenuje *acting out*, namreč beg v dejanje, beg pred neko konceptualno zagato, s katero se mišljenje ne zna soočiti, zato tudi

8 O tem antičnem pojmovanju govori slovita knjiga Pierra Hadota *Filozofija kot način življenja*. Cf. *Philosophy as a Way of Life. Spiritual Exercise from Socrates to Foucault*, Oxford: Blackwell 1995. Francoski original *Exercices spirituels et philosophie antique*, Pariz: Études augustiniennes 1981. Kasneje je Hadot pod tem naslovom izdal še francosko knjigo svojih pogovorov pod naslovom *La philosophie comme manière de vivre*, Pariz: Albin Michel 2001.

9 Slov. prevod Ljubljana: Analecta 2003.

akcija ne more biti dosti vredna. Zato je nemara neka začetna gesta filozofije, da odloži neposredno delovanje, da si vzame čas in prostor za misel, za misel ravno v tisti razsežnosti, za katero ni videti neposredne uporabe, da ne deli na vse konce praktičnih nasvetov, kaj storiti, temveč da se zanese na to, da misel kot misel, kot 'čista' misel (če je kaj takega sploh mogoče) lahko predstavlja zarezo v svetu, zarezo, ki je predpogoj spreminjanja. Da ima misel kot misel lahko posledice, ne da bi se pustila že takoj izsiljevati pritisku pragmatičnega uma, ki si neučakano postavlja vprašanje, čemu le to služi.

Na drugi ravni gre mimo tega empiričnega in malo naivnega ugovora za resnejši pomislek, ki se tiče pojma interpretacije, oz. zoperstavljanja interpretacije in spreminjanja. Marxova sentenca predpostavlja nek šibek ali osiromašen pojem interpretacije, take, ki bi pustila interpretirano stvar nezamajano, kakor je bila prej. Toda take interpretacije v zadnji instanci nikoli ni: vsaka interpretacija je že intervencija, vsake interpretacije se drži določen delež nasilja. Takoj ko interpretiramo, izpostavimo ene momente in druge zanemarimo ali postavimo ob stran, napravimo selekcijo, ki stvar vselej postavi v drugačno luč in jo spreminja. In ne gre samo za samovoljne in arbitrarne interpretacije, ki delajo silo svojemu predmetu (ali tekstu) – treba je dodati, da lahko imajo tudi napačne interpretacije svojo produktivnost. Je Aristotel pravilno in dobro razumel Platona? Danes imamo stotine bolj zvestih interpretacij Platona, a če ne bi Aristotel 'napačno' razumel Platona in se mu postavil po robu, potem sploh ne bi imeli zgodovine filozofije.

A ne gre samo za interpretacije tekstov, filozofskih, umetniških ali drugih, temveč tudi za interpretacijo sveta in družbe. Ideologija – to bi lahko bila njena definicija – je ravno neka interpretacija, ki sebe predstavlja kot ne-interpretacijo. Ideologija je 'po svojem pojmu' nasprotje filozofije. Tu je težava pojma ideologije, ki ima vselej slabšalni pomen in deluje kot psovka. V ideologiji namreč vedno tičijo drugi, ne pa sam govorec. Tiha predpostavka je vedno: drugi so zaslepljeni z ideologijo, jaz pa vidim, kako stvari v resnici stojijo. A ravno v tem je trik ideologije: ideologija je ravno tisto, kar se nam kaže kot očitno stanje, kakšne da so stvari v resnici, tisti okvir, ki ga spregledamo kot samoumevnega, tista dejstva, ki so videti neovrgljiva. Tržno gospodarstvo, liberalna demokracija, globalizacija, nujnost privatizacije in deregulacije, TTIP, nenazadnje nujnost žice, se prikazujejo kot naravni neovrgljivi procesi, se pravi, ideologija se začne ravno pri tistem, kar se nam zdi naravno, dejstveno razvidno in samo po sebi nujno. Prvi stavek ideologije je: 'Jaz nisem interpretacija.' In če so filozofi svet samo interpretirali, potem to ni tako majhna stvar, saj ima interpretacija moč, da premesti same parametre tega, kako se nam svet prikazuje, da zamaje njegovo ideološko uokvirjenje. Skratka, interpretacija ni v nasprotju s spreminjanjem, ampak je njegov pogoj do te mere, da gre z roko v roki s spreminjanjem in naposled z njim sovпада. Interpretacija, če je vredna svojega imena, razgrajuje ideološko lepilo, zareže v načine, kako nekaj vidimo kot dano. Zareže v tisto točko, kjer je tudi sam interpret pripet na objekt svoje interpretacije, ki mu ni preprosto nekaj vnanjega kot svet tam zunaj njega.

Običajno razumevanje enajste teze nikakor ni bilo pravično do Marxa. Že znotraj marksizma so se pojavila drugačna kritična razumevanja. Lahko navedem le dva kratka pomisleka, ki izhajata od najboljših marksistov: Louis Althusser je v vsem svojem delu uveljavil pojem 'teoretska praksa', paradoksalen pojem, ker v sebi združuje tako teorijo kot prakso, ki sta običajno

postavljeni kot nasprotji. S tem je hotel posebej izpostaviti, da ima tudi teorija vso digniteto prakse, da ni nič manj realna od drugih praks in da ima nadvse otipljive učinke. Misel prav tako predeluje materiale in lahko še kako materialno učinkuje. In drugič, zelo kratek citat iz Adorna: "Praksa je eminentno teoretski pojem." Skratka, da bi lahko uvideli, kaj je praksa, kakšna praksa ima lahko učinke, kako sploh lahko nastopi kot praksa, potrebujemo ravno teoretske predpostavke, ki takšno prakso omogočajo. Preprosta zoperstavitev teorije in prakse je ravno ena tistih zdravorazumskih predpostavk, ki jih velja izprašati.¹⁰ Kje se konča misel in začne dejanje? Nemara je treba misliti predvsem točko njunega preseka. Je lahko misel v neki točki že sama dejanje?

Že Marx sam, kljub tej prehitri formulaciji, ni imel tako slabega mnenja o filozofiji. Njegov problem je bil nazadnje, da je filozofija vselej del sveta, ki mu pripada, in da se mora ravno ovesti svoje pripetosti na ta svet, da bi tako lahko postala materialna sila. Ne to, da bi bilo treba abstraktno itd. misel opustiti, temveč kako doseči, da misel postane materialna sila. Konec koncev je bil ves njegov projekt v tem, kako vzeti nase filozofsko dediščino nemškega idealizma in to mogočno dediščino povezati z družbenimi silami, ki bi lahko realizirale tisto, kar je v njej velikega in emancipatoričnega. To je za Marxa pomenilo predvsem vzeti nase Heglovo dediščino. Kar nas privede do mojega drugega izhodišča glede vloge filozofije, ki je Marxovemu direktno nasprotno.

Če ni bilo nikoli nobenega filozofa, ki bi skušal le interpretirati svet in ki ga ne bi skušal spremeniti, proti komu je tedaj uperjen ta Marxov stavek? Morda pa je vendarle obstajal vsaj eden, ki je zares trdil nekaj takega, celo emfatično in emblematično zatrjeval, in to prav Hegel, ki mu je bil Marx tako zelo zavezan. Morda v vsej zgodovini filozofije obstoji samo eno mesto, kjer je filozofija dojeta kot nekaj, kar se ne more in ne sme lotiti spreminjanja sveta (ne sme, ker se ne more). To mesto je zelo slavno in ga najdemo v Uvodu v Heglovo *Filozofijo pravice* (1821, slov. prevod Zdravko Kobe, Ljubljana: Krtina 2013), morda najbolj znan Heglov citat.

"Da rečemo še besedo o poučevanju, kakšen bi svet moral biti, pa filozofija tako ali tako vedno pride prepozno. Kot misel sveta se v času pojavi šele, ko je dejanskost že dokončala svoj proces oblikovanja [Bildung] in se izgotovila. To, kar uči pojem, nujno pokaže tudi zgodovina: šele v zrelosti dejanskosti se idealno pokaže nasproti realnemu in si ta isti svet, zajet v njegovi substanci, zgradi v podobi intelektualnega kraljestva. Ko filozofija slika svoje sivo na sivem, tedaj se je neka podoba življenja postarala, in s sivim na sivem se je ne da pomladiti, temveč le spoznati [nur erkennen]; Minervina sova poleti šele, ko pade mrak." (str. 25–6)

Prvi očitni način, kako to razumeti, je tale: prepozno je. Vselej je že prepozno, filozofija je obsojena na to, da pride vedno prepozno, da bi poučevala svet, kakšen naj bi bil. Filozofija po strukturni nujnosti zaostaja, svet je že tu in izgotovljen in filozofija ga lahko le spozna (*erkennen*). To je videti kot popolna resignacija, filozofija je nemočna, lahko samo spozna, kar že je,

10 Če sežemo še malo nazaj: že Kant se je posmeheval reku, da nekaj velja v teoriji, ne pa v praksi. Cf. "O reku: V teoriji je to morda pravilno, ne velja pa za prakso", v Immanuel Kant, *Zgodovinsko-politični spisi*, Ljubljana: ZRC SAZU 2006.

ne more poučevati sveta, kakšen naj bi bil, torej ne more česa spreminjati. Tako se zdi, da smo se znašli na maksimalno nasprotnem bregu od Marxovega udarnega gesla.

Da bi bila stvar še hujša, Hegel v istem tekstu postavi tudi kratko malo enačaj med dejanskim in umnim. "*Was vernünftig ist, das ist wirklich; und was wirklich ist, das ist vernünftig.*" "Kar je umno, to je dejansko, in kar je dejansko, to je umno." (Ibid., str. 23) Spet je videti, da Hegel reče res vse, česar ne bi smel, namreč da je dejanskost že kot taka umna in da je tisto, kar je umno, vselej udejanjeno. Da je skratka vse, kar obstaja, že umno in kot tako požegnano s filozofsko privolitvijo. A pri Heglu nič ni tako, kot se kaže.

Anekdota govori o tem, da je bil mladi Heinrich Heine v Berlinu Heglov študent,¹¹ in to prav leta 1820, ko je Hegel pisal te vrstice. Heine se je leta kasneje spominjal tega časa:

"Pogosto sem videl, kako se je boječe oziral naokoli, iz strahu, da bi ga razumeli [aus Furcht, man verstände ihn]. Mene je imel zelo rad, saj je vedel, da ga ne bom izdal. ... Ko sem nekoč imel pomisleke glede rekla 'vse, kar je, je umno', se je svojevrstno nasmehnil in pripomnil: 'To bi se lahko glasilo tudi: vse, kar je umno, mora biti.' Potem se je hitro ozrl naokoli [da ga ni kdo slišal], a se je kmalu pomiril."¹²

Citat je sijajen. Najprej zato, ker nam predstavlja Hegla, najbrž najtežjega filozofa v vsej zgodovini filozofije, kot nekoga, ki se je bal ne tega, da ga ne bi razumeli, temveč tega, da bi ga še predobro razumeli in da bo zašel v težave (to so bili tudi časi ostre cenzure). In dalje zato, ker nam daje še drugo verzijo tega stavka (ki jo sicer najdemo tudi v Heglovih rokopisih, ne le v Heinejevem pričevanju), namreč da tisto, kar je umno, mora biti, se mora udejanjiti in da torej ni že kar vse kratkomalo umno že zaradi tega, ker obstaja. Če naj skrajšam to dolgo zgodbo: Heglov stavek (enačenje umnega in dejanskega) je razpet med 'je' in 'mora' ali 'naj', med tisto, kar 'je' kot dejansko, in tisto, kar se mora kot umno udejanjiti. Na eni strani 'je', torej ugotavljanje tega, kar že je pred nami in kar je treba le spoznati, na drugi strani 'naj', tisto, kar naj bi šele bilo (v nemščini nasprotje med *Sein* in *Sollen*). Ne o umnem ne o dejanskem ne moremo govoriti brez te napetosti med 'je' in 'naj'. Noben 'je' ne velja neodvisno od tega, kar bi moralo biti, a tudi to, kar naj bi bilo, je že vpeto v to, kar je. Skratka, Heglov stavek meri na neko razsežnost, kjer se stikata in prekrivata tisto, kar 'je', in tisto, kar 'naj bi bilo'. Vsak 'je' je treba brati v razmerju do 'naj' in obratno; vse, kar je umno, torej kar si filozofija postavlja za svoj cilj, je postavljeno v nujno razmerje z 'je', vsak 'je' pa s tem, kar mora biti. V neki nemogoči točki, na katero meri dialektika, 'je' in 'naj' sovpadata. 'Naj' brez 'je' je prazen, 'je' brez 'naj' je slep. Zato filozofija ne more poučevati sveta, kakšen naj bi bil, si zgolj zamisliti umne ureditve in jo vsiljevati svetu. Tu je gotovo na delu pogosto filozofsko samoveljčje, da delimo recepte, kakšen naj bi bil svet v skladu z umom, potem smo pa užaljeni, če se svet noče ravnati po njih. Mi imamo tako dobre ideje, samo ljudje so preneumni, da bi jih dojeli. Ali pa filozofsko samopravičništvo in lepoduš-

11 Heine je 1820 v Berlinu poznal Hegla, obiskoval njegova predavanja in mu bil blizu, dobrih dvajset let pozneje pa se je v Parizu spoprijateljil z Marxom in se nad njim navduševal. Kaj imata skupnega Hegel in Marx? Natanko Heineja.

12 Heinrich Heine, *Sämtliche Schriften*, München: Hanser Verlag 1976, 5. zv., str. 197.

ništvo: saj smo vam lepo povedali, pa niste hoteli poslušati, zdaj pa imate, sebi pripišite. Obrnjena forma tega istega sindroma pa je, da ljudje od filozofov kar naprej pričakujejo kakšne magične formule, ki naj bi rešila svet. Vi ste filozofi, vi ste tako pametni, pa nam povejte, kaj naj storimo. In če nam ne znate ponuditi magične formule, potem vaša filozofija že ne more biti kaj prida.

Navedeni sloviti Heglov odlomek postavlja poleg velikih vprašanj še tri stranska vprašanja, tako rekoč vprašanja o filozofskih didaskalijah in o filozofskem imaginariju. Najprej, kdaj je pravi čas dneva za filozofijo, njen najboljši trenutek, njen kairos? Za Hegla je to večer, šele ko pade mrak, čas za sove in filozofe. Za Marxa je to zjutraj, ob zori, ko je še mogoče ujeti svet v njegovem nastajanju in ga predelati, napraviti drugačnega – revolucija je vselej stvar novega jutra. Za Nietzscheja je to poldne – *‘um Mittag wars, da wurde Eins zu Zwei’* – opoldne se eno razcepi v dvoje, poldne je čas najkrajše sence, čas razcepa, čas preloma,¹³ od tod tudi naslov izjemne knjige Alenke Zupančič o Nietzscheju, *Najkrajša senca*.¹⁴ Dalje, drugo ‘stransko’ vprašanje: kaj bi bila prava filozofska žival? Hegel se z izbiro sove opira na dolgo tradicijo, ki sega do antičnih časov, ko je za filozofski emblema obveljala sova. Sova je bila izbrana kot stalna spremeljevalka boginje Atene, latinske Minerve (od tod Minervina sova), ki je v antiki veljala za zavetnico filozofije, za boginjo modrosti, in sova je bila njen bistveni atribut. Toda sova kot filozofski ptič pač poleti šele ob mraku – šele ko je dan mimo, se je mogoče predati filozofiji, tako pa misel, refleksija nujno zaostaja za svojim predmetom tako kot večer za dnevom. Marx je nasproti Heglovi sovi postavil petelina, ptico, ki oznanja jutro in ki je bila tudi emblema francoske revolucije – *le coq gallois*, galski petelin. Predlagal pa je tudi krta, ki rije pod zemljo in tako pripravlja tla za prevrat – predlagal je krta natanko sklicujoč se na Hamleta, na Hamletove besede, ko prav o duhu svojega očeta pravi (in to prav tik pred našim naslovnim citatom): “Dobro si povedal, stari krt. *Well said, old mole.*” (1.5.170) Kar Marx malo po svoje parafrazira: “Tedaj bo Evropa planila pokonci in zavriskala: ‘Dobro si ril, stari krt!’”¹⁵ Krt je še druga žival, ki nannanja revolucijo, čeprav je direktno nasprotje petelina: podtalno rije, potem se pa svet na vsem lepem sesuje. Eden oznanja na ves glas, ob zori, drugi deluje počasi in potihoma, v temi, pod zemljo. Nietzsche, ki je bil v tem pogledu najplodovitejši, je ponudil kar cel živalski vrt: leva, orla, kamelo, kačo. Gilles Deleuze, ki ni hotel zaostajati, je za pravo filozofsko žival predlagal klop, namreč žival, ki se drži površine in ne naseda filozofskim spekulacijam, ki hočejo vselej prodreti nekam v globino, do pravega bistva. Deleuzovo vodilo je bilo, da je vsa resnica na površini in samo optična prevara nas sili v iskanje po globinah. Tisto, kar spregledamo, je prav površina, in klop je žival, ki da ne naseda tej prevari. – Skratka, žival, ki naj ustrezno zastopa filozofijo, filozofski totem, je vroče vprašanje – zakaj so se tako mnogi filozofi zatekali k živalskim

13 “... opoldne eden se je scepil v dva...” Friedrich Nietzsche, *Onstran dobrega in zlega, H genealogiji morale*, Ljubljana: Slovenska matica 1988, str. 204. In še precej v tem duhu: “Življenja poldan! Drugi mladi čas! / O vrt poletij! / Nemirno v sreči stati, čakati, žehteti! / Pokonci noč in dan tu čakam vas, / novi prijatelji. Že čas je, čas.” (Ibid.)

14 *The Shortest Shadow. Nietzsche's Philosophy of the Two*, Cambridge (Mass.): MIT Press 2003.

15 “Osemnajsti brumaire Ludvika Bonaparta”, Karl Marx & Friedrich Engels, *Izbrana dela III*, Ljubljana: Cankarjeva založba 1967, str. 560. Marxova nenehna uporaba Shakespearja je sicer obsežna in zelo zanimiva tema. Cf. S. S. Prawer, *Karl Marx in svetovna literatura*, Ljubljana: Cankarjeva založba 1981.

metaforam, ko je vendar pojem po svoji naravi nekaj docela abstraktnega in idealnega? Morda obstoji neka nujnost, da sredi pojma tiči žival ali kar zver.

Če vzamemo sovo kot v tradiciji splošno sprejeti emblem filozofije in simbol modrosti, potem obstoji nekaj potez, po katerih je mogoče postavili analogijo med enim in drugim. Prvič, sova vidi v mraku, in tako bi tudi filozofija morala jasno videti v mraku naših utečenih mnenj in predsodkov. Drugič, sova zre nepremično, fiksira svoj pogled, strmi naravnost, in tako bi tudi filozofija ne smela odvrniti pogleda, tam, kjer ga odvrnejo vsi drugi, kjer drugi raje pogledajo proč. Tretjič, sova ima širok panoramski pogled, mit pravi, da lahko vidi 360°, in četudi temu ni čisto tako,¹⁶ vendarle njen pogled zajema več kot pri drugih živalih – in tako bi tudi filozofija morala nenehno imeti pred očmi vse različne aspekte in iz svojega mirujočega položaja znati zajeti celoto. A k temu se dodaja četrta poteza: če sova vidi v mraku, nepremično zre in vidi vse, potem le zato, da bi se nenadoma sprožila v akcijo in napadla svoj plen. Konec koncev je sova ujeta, in nemara prav ta zadnja poteza ponuja najboljšo analogijo: spekulacija in napad, meditacija, ki se preobrne v akcijo, mirno zrenje, ki se požene v dejanje. Moment, ko filozofski pojem pokaže svoje kremlje. Zver sredi pojma – notranja zmožnost pojma, da se bliskovito sprevrne v akcijo.

Tretje vprašanje tega odlomka pa je, kaj je prava filozofska barva. Heglov odgovor je enoznačen: sivo na sivem. Najbrž mu je pri tem bila neposredna referenca tisto mesto iz Fausta, kjer Mefisto pravi: "*Grau, teurer Freund, ist alle Theorie, / Und grün des Lebens goldner Baum.*" (verz 2038-9) "Siva, dragi prijatelj, je vsa teorija, zeleno pa je zlato drevo življenja."¹⁷ To so sicer Mefistove besede, ko skuša hudič zmamiti ubogega Fausta proč od sive teorije k domnevemu polnemu uživanju življenja (kar se bo seveda slabo končalo). Siva ni barva življenja, je razbarvana barva, brezbarvna barva, zelo neromantična barva, pravzaprav kar ne-barva, redukcija vseh barv in barvnih odtenkov, manjka ji celo fascinacija s praznino in odsotnostjo barve, kar je bela, ali z njeno polno zasičenostjo, kar je črna. Filozofija zreducira vse pisane barve življenja na sivo, na barvo in-diference, ne-razlike, indistinktonosti, brezrazločnosti, a prav preko te redukcije šele lahko pridemo do nečesa, kar bi lahko poimenovali minimalna razlika – in pojem, filozofski pojem, je nazadnje ravno to: zakoličenje minimalne razlike, minimalne, toda neizbrisne in zato odločilne. Ne petdeset odtenkov sive, samo dva odtenka sive sta dovolj, da zakoličita minimalno razliko, čisto zarezo, ki je zareza mišljenja, zareza, na kateri nazadnje temelji misel. Sivo na sivem. Siva je tudi barva večera, torej pravega časa za filozofijo, barva somraka, hkrati pa tudi barva zgodnjega jutra, jutranjega somraka, in nemara ti dve sivi, sivina večera in sivina jutro, na določen način povezujeta ta dva stavka, Heglovega in Marxovega. Sivo na sivem bi lahko prebrali takole: sivina jutro na sivini večera; minimalna razlika med dvema trenutkoma, enim, ki stoji na koncu – prepozno je, nič se na da spremeniti – in dru-

¹⁶ Sove ne morejo obračati oči, ki jih imajo fiksirane v očesni votlini, lahko pa prav osupljivo akrobatsko obračajo glavo, tako da sede pri miru oprezajo skozi vso svojo okolico, ne prav 360°, ampak vendarle neverjetnih 270°.

¹⁷ Tudi Marx je napisal svojo verzijo tega stavka: "Siva, dragi prijatelj, je vsa teorija in samo business je zelen." Pismo Engelsu 20. 8. 1862.

gim, ki stoji na odprtju začetka, ob zori. Večerna sivina in jutranja sivina v neznatnem razmiku komunicirata, se prevajata ena v drugo.

In tako komunicirata tudi ta dva stavka o vlogi filozofije, ki sem ju vzel za vodilo, Heglov in Marxov, za katera je videti, da si stojita ostro nasproti: eden, ki pravi 'prepozno je', lahko samo spoznavamo, filozofija nima kaj poučevati, kakšen naj bo svet, sprijaznimo se, 'konec je' (in Hegel je bil ravno veliki filozof konca, filozof, ki je razglasil konec filozofije, konec umetnosti in konec zgodovine – in na določen način je imel še kako prav);¹⁸ in na drugi strani stavek, ki prisega na preseganje filozofije kot zgolj spoznavanja in interpretacije in terja polno angažiranje v spreminjanju sveta. Ne enega ne drugega nisem hotel preprosto promovirati kot svojega, morda je tisto, kar bi bilo treba misliti, prav minimalna razlika, ki ju loči in povezuje. Razlika med 'je' in 'naj', med dejanskim in umnim, med spoznavanjem in spreminjanjem, med vednostjo in dejanjem, med kontemplacijo in akcijo, med spravo in revolucijo, med danostjo in tistim, kar mora biti, med večerom in jutrom. Med sivim in sivim, tako neglamurozno, kot tistim, kar omogoča mišljenje.

18 Nemara bi bilo k temu treba dodati Beckettovo geslo iz *Konca igre*: "The end is in the beginning, and then you go on." "Konec je na začetku, in potem greš naprej." Samuel Beckett, *The Complete Dramatic Works*, London: Faber & Faber 1986, str. 126.

Kaj počne filozofija?

Alenka Zupančič

Kaj zmore filozofija? L. 1975 je Jorge Luis Borges napisal kratko zgodbo z naslovom "There are more things" (že izvirni naslov je v angleščini).¹ Naslov zgodbe si skratka sposoja pri znamenitem verzu iz Shakespearovega Hamleta, ki je tudi izhodišče našega današnjega srečanja²: "*There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in your philosophy.*" V prostem prevodu: "Več je stvari na nebu in na zemlji, kot sanja se lahko filozofiji."

¹ Jorge Luis Borges, *Collected fictions*, Penguin Books 1998. (Vsi slovenski citati v tekstu so moji prevodi. A.Z.)

² Ta tekst je nastal na podlagi nastopa na prireditvi "Kaj zmore filozofija?" v organizaciji Drame SNG Maribor februarja 2016.

Poleg tega je protagonist Borgesove zgodbe mlad filozof. To dvojje skupaj je dovolj dober razlog, da omenjeno zgodbo vzamemo za izhodišče oziroma za objekt, s pomočjo katerega bomo razmišljali o tem, kaj počne in kaj more filozofija. Seveda na kratko, z nekaj osnovnimi – tudi kritičnimi – poantami.

Borgesova zgodba kot rečeno govori o študentu filozofije, ki zaključuje študij v ZDA (na univerzi v Texasu) in ki izve, da je v Argentini umrl njegov stric, ki ga je pravzaprav navdušil za filozofijo. Stričevo hišo kmalu kupi mož z imenom Max Preetorius, ki takoj zavrže vse pohištvo in začne hišo temeljito predelovati proti volji izvirnega arhitekta, ki je bil sicer stričev najboljši prijatelj. Predelava hiše poteka v zelo nenavadnih okoliščinah – zmeraj ponoči in zmeraj pri zaprtih in zastrtih oknih. Poleg tega na posestvu posekajo vsa drevesa in sploh se dogajajo čudne reči. Vse to zbudi radovednost protagonista (in hkrati pripovedovalca) zgodbe, ki se odpravi v Argentino raziskat, kaj se dogaja. Obišče arhitekta hiše in Preetoriusovega mizarja, da bi izvedel, kaj pravzaprav namerava Preetorius in čemu vsa ta nenavadna preobrazba hiše, a ne izve ničesar koristnega. Kmalu tudi vidi, da se lokalni prebivalci hiši v loku izogibajo. Eden mu pove, da je nekoč v njej “nekaj videl”, drugi, da so na trati pred hišo našli pogrešanega iznakaženega psa. Neke noči pripovedovalca ujame huda nevihta in prisiljen je vstopiti v skrivnostno hišo; vhodna vrata so odprta. Ko prižge luči, zagleda nenavadne, povsem nerazumljive kose pohištva. Med drugim lestev z ne-enakomernimi presledki med prečkami, mizo v obliki črke U z okroglimi luknjami na obeh koncih in druge nenavadne reči. Vse to daje slutiti tujost, monstruoznost novega skrivnostnega prebivalca hiše. Ko preneha deževati, se prestrašeni pripovedovalec odloči oditi. Tedaj zasliši, kako se prebivalec hiše premika med njim in vrati ter spozna, da bo moral na poti ven mimo njega. Njegova radovednost premaga njegov strah, in ko stopi proti vratom, ne zapre oči. “Radovednost je premagala strah, in nisem zaprl oči”, se glasi zadnji stavek zgodbe.

Ko se pripovedovalec proti koncu znajde v skrivnostni (in skrivnostno predelani) hiši, ne more – kot sam pove – niti opisati tega, kar pravzaprav vidi, ker ne ve, kaj gleda. Vidi nekaj, kar bi lahko bili raztreseni kosi pohištva, a mu ti ostajajo popolnoma nerazumljivi, neprosojni, ker ne ve ničesar o (velikosti, obliki, potrebah, navadah) skrivnostnega prebivalca hiše. V prvem koraku lahko izpostavimo naslednjo poanto oz. idejo, ki jo v tem kontekstu sugerira zgodba: Da lahko nekaj vidimo/razumemo, že moramo vedeti/razumeti, kaj gledamo. Tu gre za neko filozofsko poanto, ki odzvanja v različnih registrih, na primer v spopadu racionalizma in empirizma. Immanuel Kant bo na primer rekel, da so čuti brez pojmov slepi (pojmi brez čutov pa prazni). V nekem nekoliko drugačnem registru bo Jacques Lacan izjavil: “Razumemo zgolj svoje fantazme” – razumevanje skratka že nekaj predpostavlja, predpostavlja nekaj znanega in, vsaj v osnovnih koordinatah, domačega. (Zato razumevanje, ki sloni na prepoznavanju znanega, samo po sebi ni nujno kakšen poseben dosežek ali preboj – slednji se prej poraja iz določene dezorientacije in nerazumevanja...)

“Naslonjač sugerira človeško telo, njegove ude in sklepe; škarje sugerirajo dejanje rezanja.... Nobena izmed nesmiselnih oblik, ki sem jih videl tisto noč, ni ustrezala človeški postavi ali kakršni koli zamisljivi rabi. Navdajale so me z grozo in odporom. V enem kotu sem odkril navpično lestev, ki je segala v zgornje nadstropje. Široke železne prečke, ki jih ni bilo več kot deset, so bile razmeščene v neenakomernih presledkih; ta lestev, ki je sugerirala roke in noge, je bila razumljiva, in nekako mi je zbudila olajšanje.”

Toda prav s tem razumevanjem in olajšanjem se začne nov tip groze, pravzaprav groza v pravem pomenu besede. Pripovedovalec spleza po lestvi in se znajde v zgornjem nadstropju.

“V zgornjem nadstropju sem s tresočo roko prižgal luč. Nočna mora, ki so jo dajali slutiti spodnji prostori, se je zgoraj razplamtela in razcvetela. Naokrog so ležali številni predmeti, mnogi prepleteni med seboj. Spomnim se dolgega, zelo visokega kosa pohištva v obliki črke U, podobnega operacijski mizi, s krožnimi odprtini na obeh koncih. Prešinilo me je, da bi to utegnila biti postelja prebivalca hiše, katerega pošastno anatomijo je posredno razkrival ta predmet, podobno kot lahko anatomijo živali, ali boga, poznamo po senci, ki jo meče. Iz nečesa, kar sem pred mnogimi leti prebral pri Lukanu, se mi je na ustnice prikradla beseda amfisbena, ki je nakazovala (čeprav nikakor v celoti zajela) tisto, kar bodo kasneje uzrle moje oči.”

V dramaturgiji zgodbe, ki je konec koncev *horror* zgodba,³ se prava groza ne začne s popolnim nerazumevanjem: dokler je pohištvo popolnoma nesmiselno, obiskovalca sicer vrže iz tira, a prava groza se začne šele v postopku/procesu prepoznavanja, razumevanja, sklepanja o tem, kakšne oblike je pravzaprav skrivnostni prebivalec, če uporablja takšno pohištvo. Drugače rečeno: neznano postane grozljivo šele tedaj, ko se nam dovolj približa in ko vendarle postane nekako domače oziroma tuje v sami svoji domačnosti. V smislu: Če je to postelja (moment prepoznavanja, domačnosti), imamo opravka s pošastnim, tujim stvorom ... Groza je v tem primeru premosorazmerna z osmišljanjem oblik, domišljija, imaginacija tujega se aktivira šele izhajajoč iz nekaj domačih opornih točk, ki šele poudarjajo tujost, ji dajo relief ... Lahko bi tudi rekli, da imamo v tem prehodu opravka s prehodom od tesnobe (nesmiselni objekti, ki s svojo nemo prisotnostjo pritiskajo na nas) h grozi, ki se – na prvi pogled paradokсно – začne kot določeno olajšanje tesnobe in se razrašča od tod naprej.

Kaj ima vse to opraviti s filozofijo? Borges nenazadnje za protagonista zgodbe postavi filozofa. Zdi se, da filozofijo v osnovi identificira z radovednostjo, ki premaga strah. Pripovedovalec na začetku zgodbe o sebi pravi, da je slovel po svoji radovednosti, zaradi katere se je “poročil z žensko, povsem drugačno od mene (zgolj zato, da bi lahko odkril, kdo je, in kakšna je v resnici), poskusil opij (brez oprijemljivih rezultatov), raziskoval transfinitna števila in se podal v grozljivo avanturo, o kateri pripoveduje ta zgodba.”

Filozof je skratka nekdo, ki se ne ustraši pred neznanim, tujim, nečem, česar pojma še ne poseduje; premaga ga radovednost, želja po spoznanju, in ta je vir njegovega poguma. Formulirano na ta način imamo pravzaprav opravka z različico slovite Platonove alegorije votline; z razliko med tem, da stvari poznamo na podlagi senc, ki jih mečejo, in tem, da smo sposobni videti stvari same. Le da se vse skupaj zamakne v register tesnobe in groze (in pa seveda *poguma*, ki kljub grozi vztraja).⁴ Ta moment je pri Borgesu tudi tisti, ki zgodbo (in z njo vprašanje filozofije)

3 Borges jo je posvetil spominu na Howarda Phillipsa Lovecrafta (ameriškega pisca grozljivk, ki je l. 1937 umrl praktično neznan, po smrti pa dosegel precejšno slavo).

4 Mimogrede, tudi pri Nietzscheju najdemo ta poudarek na pogumu filozofije: “Koliko resnice *prenese*, koliko resnice *tvega* duh? To je bilo zame zmeraj bolj pravo merilo vrednosti. Zmota (- vera v ideal -) ni slepota, zmota je *strahopetnost*... Vsaka pridobitev, vsak korak naprej v spoznanju izvira iz poguma, iz trdote nasproti sebi.” Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, v: F. Nietzsche, *Somrak malikov, Primer Wagner, Ecce Homo, Antikrist*, Slovenska matica, Ljubljana 1989, str. 156)

naveže na Shakespeara in na začetku omenjeni verz ("Več je stvari na nebu in na zemlji, / kot sanja se lahko filozofiji."). Pri Shakespeareu v tem kontekstu nastopa duh (Hamletovega očeta), v Borgesovi zgodbi nekakšen *alien*, tujec.

In glede na to, da Borges za naslov vzame prav košček tega znamenitega citata, je seveda na mestu vprašanje, kako pravzaprav stoji v razmerju do te Hamletove misli? Zdi se, da ji na nek način ugovarja in da je po njegovem prav filozofija tista, ki se ne bi ustrašila duha; da prav filozofija izhaja iz postavke, da je na nebu in na zemlji več stvari, kot se nam sanja ... – le pogum moramo imeti, da se soočimo in ukvarjamo z njimi). S pojavom duha se filozofija pravzaprav šele zares začne. Ali celo: filozofija v svet šele vpelje spektralno dimenzijo. Tu na nek način pridemo do tistega humornega obrata Shakespeara, ki ga je ubesedil Lichtenberg, namreč da pa je tudi več stvari v filozofiji, kot jih je mogoče najti na nebu in na zemlji. Skratka, filozofi so tisti, ki vidijo duhove, filozofi se v prvi vrsti ukvarjajo z duhovi: z neko neoprijemljivo, nedomačo, nerazpoznavno (in "neuporabno"), a vendar nezvedljivo dimenzijo realnosti ...

Toda poanto Borgesove zgodbe oz. njeno osnovno matrico bi bilo mogoče tudi obrniti in filozofijo definirati skozi ta obrat. Lahko bi namreč rekli, da je filozof nekdo, ki stopi v povsem običajno hišo, opremljeno s povsem običajnim pohištvo, in jo "premisli do nerazpoznavnosti". Kar je bilo prej domače in samoumevno, to preneha biti. Znano pohištvo se s filozofovim vstopom najprej spremeni v kopico raztresenih, nedomačih objektov. Razgradnja samoumevnosti in z njo povezane domačnosti je namreč vselej bila ena bistvenih dimenzij filozofije, njen prvi korak.

Naj samo na hitro spomnimo. Temeljni tekst novoveške filozofije, Descartesove *Meditacije*,⁵ se začnejo kot prascena domačnosti. Filozof sedi v svoji hiši, ob ognju, ogrnjen v zimski suknjič in v rokah drži papir. A bolj ko filozof premišljuje, bolj vse postaja negotovo, nedomače ... "Kako bi mogel kdo trditi, vpraša, da tole niso moje roke in moje telo?" In vendar v naslednjih korakih pokaže, da je mogoče trditi prav to. In vztraja, dokler se ne razblini vsakršna gotovost. Skratka: Nobene potrebe ni, da bi se filozof odpravil raziskovat kakšno tujo, skrivnostno, nedojemljivo hišo, lahko ostane kar v svoji domači, a takoj ko začne zares premišljevati, "filozofirati", se ta domačnost razblini; nastopati začnejo prividi in prikazni ... (pri Descartesu na primer hipoteza zlobnega duha, ki vpliva na vsebino naših misli). To je nekakšen inavguralni akt filozofije. Namreč določena zarez in potujitev. Tujost ni onstran domačnosti, ampak v njenem osrčju – če si jo le dovolj poblizu ogledamo. Duhovi ne prihajajo iz onstrana, ampak iz določene razpoke samega tostrana (ko se ta pokaže – in filozofija ravno poskrbi, da se pokaže). V Descartesovem primeru vse znano in domače zajame hiperbolični dvom in na koncu od vse domačnosti in gotovosti ne ostane nič, edinole skrajno krhka, punktualna, ničelna gotovost mišljenja, *cogito*. (Tudi če je vse, kar mislim, napačno, pa samo dejstvo, da nekaj mislim, priča o tem, da obstajam.)

Res je, da Descartes od tod naprej, iz te minimalne in nadvse krhke točke, spet sestavi svet, ki je na las podoben svetu, kakršen je bil v izhodišču. A za filozofsko mišljenje je ključna

5 René Descartes, *Meditacije*, Slovenska matica, Ljubljana 1988.

prav ta nezvedljiva razpoka, ki nosi ime *cogito*. In zaradi katere svet “prej” in “potem” ni enostavno isti svet. Heine je v znanih verzih, ki jih je rad citiral Freud, Filozofa (nemškega profesorja – Hegla) opisal kot nekoga, ki s svojo nočno čepico in haljo krpa razpoke v svetu.

*Preveč sta razbita življenje in svet!
K profesorju nemškemu grem po nasvet.
On mi življenje zaceliti zna
In ga v razumen sistem uredi;
S čepico nočno in s haljo maši
Vse razpoke v zgradbi sveta.⁶*

Toda lahko bi rekli, da razpoke, ki jih krpa (interpretira, misli) filozofija, brez nje sploh ne bi bile vidne kot take. Bile bi (kot na primer v religiji) takoj preigrane v izraz višjega smisla, svet pa potopljen v svojo neposrednost. *Cogito* je v prvi vrsti razpoka v celoviti podobi sveta; in ko se svet na novo sestavi prav iz mesta te razpoke (s pomočjo predpostavke resnicoljubnega Boga), to ni več isti svet. Zdaj je to svet, ki ga je mogoče misliti; in to “misliti ga” ima konsekvence v samem tem svetu. (Nekaj podobnega Lacan reče o razmerju med “naravo” in fiziko: Fizika ni enostavno znanost o naravi; inavguralni akt fizike je formalna/matematična zareza, ki odpre prostor, v katerem ima diskurz (o naravi) konsekvence. To, da ima diskurz v njej določene konsekvence, namreč nikakor ne velja za naravo kar tako, temveč za fiziko oz. fizikalno naravo. Seveda pa obstaja, pravi Lacan,

“realistični argument. Ne moremo se upreti predstavi, da je narava vselej tu, pa naj smo mi tu ali ne, mi in naša znanost, kot da bi bila naša znanost naša in mi ne bi bili določeni z njo. Zgornjemu seveda ne bom oporekal. Narava je tu. Od fizike pa jo razlikuje to, da je o fiziki vredno kaj reči, da ima diskurz v njej konsekvence, medtem ko vsakdo ve, da v naravi noben diskurz nima nobene konsekvence, in prav zato jo imamo tako radi. Biti filozof narave nikoli ni veljalo za certifikat materializma, kot tudi ne znanstvenosti.”⁷

Če vzamemo še en sloviti primer, kako filozofija začenja pri tem, kar je najbolj domače, samoumevno in oprijemljivo, ter naredi, da nam le-to spolzi med prsti: začetek Heglove *Fenomenologije duha*. Hegel začne s tem, kar se kaže kot neposredna, čutna gotovost (“Tole je drevo”, “Zdajle je noč”) in v par korakih naredi, da od drevesa ostane samo še prazno “tole”, od noči pa samo še prazni “zdajle” ...

Izhodišče Kantove filozofije je nekaj, kar že tako ali tako deluje kot “razpad sistema”, namreč Humov skepticizem, nemožnost (racionalno) misliti vzročnost. In svet spet “sestavi” tako, da ga najprej še bolj razdre (pojem “sveta” kot celote izvrže iz znanosti, pred tem pa še stvar na sebi). Skeptičnost do “filozofskih sistemov” pogosto spregleda to negativnost v samem jedru filozofskih sistemov ...

⁶ Citiramo prevod Mladena Dolarja, ki ga najdemo v Heglovi *Fenomenologija duha 1*, Analecta, Ljubljana 1990. str. 13.

⁷ Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre XVI. D'un Autre à l'autre*, Seuil, Pariz 2006, str. 33.

Podobno v svojih dialogih ravna že Platon. V *Teajtetu* tudi najdemo pogosto citirano Platonovo misel, da je "čudenje" (*thaumazein*) filozofski afekt *par excellence* in da se filozofija začneja s čudenjem. K temu bi morali morda dodati, da se filozofija praviloma čudi rečem, ki se jim sicer ne čudimo, ampak jih jemljemo kot samoumevne (zato filozofi pogosto veljajo za "čudake") ...

Kaj dobimo, če filozofijo postavimo v ta obrat perspektive? Dobimo nekaj, kar prestrukturira tisti "več", *more*, ki nastopa v izhodiščnem citatu iz Shakespeara. Lahko bi rekli, da je tisto več, kar vidi filozofija (če ostanemo pri Lichtenbergovi različici), pravzaprav manj. Vidi svet *plus* določeno negativnost (vidi svet *plus* določen *manj*), na katerem pa temeljijo podobe sveta kot celote. Fragmentiranost ni enostavno posledica razbitja celote na dele, ampak prej nasledek tega, da celoti dodamo še nekaj. S perspektive psihoanalize to pomeni: dodamo ji (vanjo vključimo) še tisto, na potlačitvi česar se konstituira; tisto, kar mora izvreči, da se vzpostavi kot celota, kot homogena podoba. Fragmentiranost dobimo, ko celoti (podobi celote) dodamo njeno negativno predpostavko.

To je nek ključni poudarek. Obstaja klasična postmoderna pripoved, ki gre nekako takole: svet je v izhodišču oz. v osnovi fragmentaren; in slaba, metafizična filozofija, ga je hotela za vsako ceno povezati v Celoto (totaliteto); mi, postmoderni, pa smo se odrekli tej pretenziji in nasilju, ki izhaja iz nje. Fragmentarnost, partikularnost, pluralnost – to je naš novi milje, milje postmoderne filozofije.

Ta podoba je vse preenostavna. In lahko bi rekli prav nasprotno, namreč da se svet (realnost) spontano (predfilozofsko) prikazuje kot homogena celota; to je celo definicija realnosti, realnost že nastopi kot lastna sinteza in za slednjo ne potrebuje filozofov. Filozofija pa med drugim raziskuje prav mehanizme te sinteze, njihovo logiko, naključnost ali nujnost ... (To je na primer v jedru projekta Kantove "kritične filozofije".)

Hočeš nočeš vedno začenjamo z neko celoto, in prva gesta filozofije je in je zmerom bila, da je tako ali drugače zamajala to celoto in njeno samoumevnost.

Rekli smo, da je potujitev domačnosti in razbijanje samoumevnosti neka ključna dimenzija filozofije. Natanko to je tudi njena inherentno *kritična* ost in v tem smislu je filozofija "kritično mišljenje" (ne da bi morala zato karkoli "kritizirati"). Louis Althusser je zelo dobro pisal o tem, kako je ideologija vselej ideologija očitnega, samoumevnega, evidentnega. Osnovno delo ideologije je v tem, da proizvaja očitnosti, da nam vsiljuje očitnosti kot očitnosti, ki jih mi lahko samo priznamo in pred katerimi naravno reagiramo tako, da vzkliknemo (glasno ali potihem): "Seveda, to je vendar očitno! Tako je!"⁸ Tam, kjer so stvari očitne, smo lahko prepričani, da je ideološko tkanje najgostejše.

(Vzamemo lahko tudi primer iz aktualnega konteksta, ko nam na primer govorijo: "Ne moremo napraviti več, kot ustvarimo! To je vendarle očitno, ne?" Vprašati se moramo, katera je tista težava, tisti antagonizem, na mestu katerega se pojavi sklicevanje na to očitnost, in zakaj?)

8 Glej Louis Althusser, *Ideologija in estetski učinek*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1980, str. 74.

Očitnost (samoumevnost) je skratka ideološka pojavna oblika določenega antagonizma, zagate, protislovja. Je hkrati najšibkejša in najmočnejša točka ideologije. Da je sklicevanje na "nekaj očitnega" najšibkejša točka ideologije, lahko rečemo zato, ker tisto "očitno" praviloma zastira mesto, kjer je ideologija najbolj ranljiva. (Ko nam zmanjka argumentov, se skličemo na očitnost.) Tam, kjer v ideološkem diskurzu nekaj šepa ali manjka, nam ta vselej ponudi evidence, očitnosti. Po drugi strani pa je prav to sklicevanje na očitno tudi najmočnejša točka ideologije, saj je spreverniti ali "navrtati" očitnost ena najtežavnejših nalog. In lahko bi rekli, da filozofija nosi to nalogo v sebi; ne toliko kot nalogo, pač pa enostavno kot svoj modus operandi. Ni je velike, pomembne filozofije, ki ne bi delovala v tem smislu. Ko odpremo dobro filozofsko knjigo, nič več ni enostavno "očitno".

Pri tem ne gre zgolj za izpostavljanje tega, da bi stvari utegnile biti drugačne, kot so videti, ampak v prvi vrsti za vprašanje, *zakaj* so videti takšne? Ključni problem ni, kaj je resnica zadaj za videzom kot njenim popačenjem, ampak, kaj je princip tega popačenja, kako deluje in zakaj.

To je zlasti pomembno poudariti v sodobnem kontekstu, ko je jasno, da razkrivanje skritih resnic (škandalov) kapitalizma, politike itn., slednjih ne pretrese zares. Saj lahko rečemo, da vemo že vse, kar je treba vedeti (da resnice niso več skrite), a mašinerija nemoteno deluje naprej.

V tem smislu zelo preroško zvenijo naslednje Lacanove besede iz leta 1957: "Ne moramo se zadovoljiti s tem, da novi resnici odmerimo njeno mesto, kajti gre za to, da se mi umestimo vanjo. Resnica zahteva, da se malo premaknemo. Ni dovolj, da se ji prilagodimo. Prilagodimo se realnosti. Resnico potlačimo."⁹

V vseh trenutkih kriz poteka masivno (in masovno) prilagajanje realnosti. Samo pomislimo malo, kaj se na primer že nekaj časa dogaja na družbenem prizorišču: stvari, ki so se nam še včeraj zdele nemogoče, nedopustne, izključene, so danes normalne, samoumevne. Prilagajamo se jim z osupljivo hitrostjo. In "sprememba sveta" (v radikalnejšem pomenu besede) morda v svojem izhodišču ni nič drugega kot *prekinitve* tega toka prilagajanja realnosti. Postanek. Pavza. Nič bolj spektakularnega. A zato nič manj redkega, težavnega: terja skoraj čudež.

Filozofija ne more proizvesti tega čudeža, vendar pa na nek način ohranja živo njegovo strukturno mesto: mesto prekinitve (mišljenja kot prekinitve, diskontinuitete). Kaj je vrednost te prekinitve, kaj se pravzaprav dogaja v njej?

Temeljna opredelitev filozofije oziroma dela mišljenja sploh bi lahko bila ta, da se dovolj dolgo "zadržuje pri prekinitvi", pri negativnosti, da je zmožno "videti prikazni". ("Gledati negativumu v obličje in se pomuditi pri njem" se glasi slavna Heglova opredelitev življenja in moči duha;¹⁰ gre konec koncev prav za tisto razbitje domačnosti, o katerem sem govorila na začetku: "življenje duha dobi svoje resnico le, tako da v absolutni raztrganosti najde samega sebe") "Prikazni" so prav sama ta negativnost na delu. Hkrati bi lahko rekli, da novost na nek način tudi zmeraj nastopi kot prikazen, v specifično negotovem ontološkem statusu (iz katerega šele naredimo nekaj, kar je). A vsekakor je prikazen najprej treba *znati videti*. Ne vidijo je vsi.

9 Jacques Lacan, *Spisi*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana 1994, str. 168 (prevod rahlo spremenjen).

10 G. W. F. Hegel, *Fenomenologija duha*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana 1998, str. 29.

Zgoraj smo rekli, da ko odprete dobro filozofsko knjigo, nič več ni očitno, samoumevno. Ker smo že omenjali Lichtenbergov obrat Shakespearove misli, lahko za konec omenimo še enega izmed njegovih vicev, ki ga navaja tudi Freud v svoji knjigi o vicu:

“Čudil se je temu, da imajo mačke v kožuh vrezani dve luknji natanko na mestih, kjer imajo oči.”

Na nek način je prav neka podobna gesta začetek vsake filozofije: vprašaj postavi tja, kjer je vse samoumevno, in presledek, prekinitev tja, kjer je vse videti sklenjeno. In se pri tem pomudi.

Freud pripomni, da to spominja na nek Micheletov vzklík, ki pa je bil mišljen resno in ki se glasi takole: “Kako lepo je vendar uredila narava, da otrok, takoj ko prispe na svet, že naleti na mamo, ki ga je pripravljena sprejeti!” K temu Freud doda, da je Micheletov stavek resnična neumnost, Lichtenbergov pa je vic, ki s tem ali onim namenom uporablja neumnost, za katero nekaj tiči.

In ali ne bi mogli reči, da je filozofija prav neka takšna neumnost, celo norost, za katero pa nekaj tiči? Zato se mi zdi, da je – če smo že izhajali iz Shakespeara – za definicijo filozofije morda primernejši nek drug citat iz Hamleta: *Thought this be madness, yet there is method in it*. Najsi je blaznost, a v njej je metoda.



B R A N J E

Tonja Jelen

Razsežnosti

V kotu

Razpiram veter,
da razčesne pelod, ki sem ga skrivala
v šatuljici.
Naj spremeni smer in odplakne
zastarel spomin na smrdečo rjo
stare klopce.
Drenjamo se pod katedralo in
lovimo usmiljenje.
Obviselo je v kotu,
ki ga je določil gospodar,
gospodinja pa je s pol priprtimi očmi
čistila prah, ki se je nabiral
po telesu in pisanih papirnatih
rožah.

Tretje oko

(neandertalec)
V formalinu se znajdeš,
čisto kristalno jasnem,
ko se odeta v plet
oblikuješ v mesečino.
Pila bi vino,
Byron bi me strigel,
doživljala bi Grčijo, da bi z mene
klesali plutovino, ko bi se

odela v tisto tihoto in ležernost.
Popoldan bi srebala ingverjev čaj in
si želela tropa kraguljev,
zvončkljanja, da bi kot razkošna
sirena oznanjala čas
razdišavljenega prostora.
Sijala bi v znak spečega dne,
medtem ko ti sanjaš v okostenelem oblaku.

Razkošje v tišini

Zapozneli listi poznega popoldneva.
Vračaš se. Vedno bolj lahkotna
in mehka. Prožnost mišic se meri
v počutju. In ti si zvita kot mačka.
Prebežniki so še vedno v tebi – kje vse
so pustili vilice in nože, bentijo. Obedovali so
gnus, ki so jim ga poslali, da bi razcveteli
Evropo. Ti si pogoltnila raztopljeno
Šumenko. Odložila toni tesnih okvirjev
in si nadela temne čevlje. Robusten
videz v tebi skriva lahkotno
razsežnost kabineta, ko si zasanjano
odganjala neprebrane vrstice, ki
so se nizale v strani. Zaprla si vrata
togim brazgotinam. Omamljena si
slikaš Verlaina in jesensko listje pada,
pada.

Razsežnosti

Seveda je lahko poslušati.
Na Valu 202 vrtijo posnetek
koncerta Janija Kovačiča.
Filozofi se živi sprehajajo
po tebi in brizgajo seme,
da ga zaužiješ. V polnosti.
Pozabljaš na tisti košček, ki
te je nekoč spravil s sveta

uzakonjenih pravil postati
 ženska. Žena.
 Na napol prespane nedelje,
 ko si v ekscentričnem plašču
 prisluškovala obredom in
 se šla misli, da tja ne spadaš.
 Zašumela je hostija in
 ti si jo pogoltnila.
 Čez teden si bila ti,
 doma pa prosila za svobodo.
 Skuhaš si čaj, ustvarjaš si bazar,
 popelje te v Afriko,
 napisala boš roman,
 ja, *Visoko v travi* bi te
 skoraj doletelo,
 no, tako si želijo.
 In sedaj si počasi prižigaš
 luč, za katero si nabirala kremen.

Sto let samote

se ti megalomansko riše, ko
 šepaš po vasi. Kri je pomembna
 in matrona se smeji, včeraj je
 zopet zmlela moža, ko je zafušal
 spet ves svoj denar. Otroci so
 postali ženske – še zmeraj jih gledaš
 kot deklice, a one so si
 že veliko prej prevetrile
 življenje in se skušale ugnezditi.
 Tradicija izginja v megli.
 Resnobno dohajaš psa, povodec
 je bolj za kamuflažo.
 Breze ne šumijo več. Vse je
 zadušil vonj tesnobe. Strehe, polne
 mahu, so prekrile brloge, v
 katerih nisi bila nikoli. Zreš v
 poldan in tudi ti si zakleneš
 vrata.
 Pes se igra s sosedovim mladičem.
 Zvestoba je dvojna.

Si je šla s prsti

po nabreklih žilah, ki kipijo s hrbtov
dlani.
To sovraži. Modre žile brstijo iz
prosojne kože.
Med tipkanjem jo draži, ko jih
gleda.
Popoldan, ko stiska novo dozo
njunega dohoda, se sprostijo.
Ona vzvalovi na njegovih kosmatih
prstih rastejo najboljši osnutki zgodb.
Navdušujoče mu bere komaj
napisane pesmi,
medtem ko se on huronsko praska
in se mu dviguje
kazalec na uri.
Iz žil teče kri. Vse manj kipijo.

Dialoško partnerstvo

se ti zdi, da boš vstopil
v pesem, ko v tujem
popoldnevu bereš Preverta.
Ponovil bi verze. Breste.
Vživela bi se v Barbaro.
Najino poletje – kje je že to –
bilo je lani – je v kapljicah
polzelo med nama in lepilo
besede in kožo. Čakaš me. Ne
vem, kako naj pridem. Zakaj.
Bi sam premogel toliko poguma?
Naježil se je čas. Bode.
Nekaj drobnih detajlov grize.
Krčiva se. *Kje si, Barbara?*
Stekla bi k tebi. Se skrila
in čakala, da prideš k meni.

Monologi vagine*

ta večer se nagiba v polnoč.
Samost se steguje po postelji
in zvok radia oddaja literarni
nokturno.
Staromodna devica posluša
zgodbo in objema sebe.

Znajdem se med vršaci.
Zakrivajo mehko in voljno telo,
prožno, da se iztegne.
Enaka zadušljivost se zgošča v
tišino. Nesrečna dolina se smeji v
brk. Iščem besede, da bi zjasnila
samo sebe. Utrdila zavest in iztegnila
roke po individualnih temeljih.
Nizka ramena ženske,
ki razlaga o drevesih in
obsoja spogledljive deklice (z motnjami prehranjevanja),
zakoličijo še zadnjo željo,
da odidem.

Pesnik

se krtoviči in žge jezik,
da brizgne kot penis.
Zaploditi bi bilo treba možgane
in požgati skrušene obraze
nepremičnih otročaje, še vsaka
mavrica je prevzela trop sončnih majic.
Danes je dan namenjen vljudno-
stnim frazam.

* Eve Ensler, Monologi vagine

Miklavž Komelj

Štiri pesmi iz knjige Liebestod

Himna Svetemu Duhu

*Pride in gre, da spet pride. To zapišite na moj
grob. Ali je to tista skrivnost? Ali je to? Mogoče.*

Srečko Kosovel, "Pismo"

"Ognjeni jeziki v zraku –
kdaj vas bom spet videl?"
Toda če vas ne morem
videti zdaj – sem slep.
Od vas! Od vas!
Kaj je šumenje tega nočnega dežja,
če ni vaš glas?

Človek, ki so mu vse
amputirali, mi govori:
"Jaz nisem navaden človek.
Če bom umrl v mukah –
jih ne bom čutil."

"Ack gör mig ren!"
Če so vse telesne odprtine
odprtine maske –
sem ves pogled.
Črepinje, vzdane na vrh zidu,
v drobovju vzpostavljajo misel
o nečem, kar je nedotakljivo
do krvi.

Do krvi nedotakljivo!

“Če ti v hišo ne seže vihar,
jo poruši!”
“Ampak nobena hiša ne bi mogla stati,
če v njej ne bi bilo viharja.”
Ni treba, da se od njega dviga prah.
Ker prah je pretežak. Gore so lažje,
ker so se dvignile više.

Do krvi nedotakljivo!

“Chè gli organi del corpo saran forti
a tutto ciò che potrà dilettarne.”

Kdo to vzdrži?

Jaz, jaz sem spal na točno taki
postelji, serijsko proizvedeni, rjavi,
kot mistični pesnik, ki ga je v času
mojega rojstva obsedla
misel, da je reinkarnacija
Hitlerja; da nosi tako težo,
da mora imeti tako strašno težko karmo,
da je moral biti nekoč nekaj strašnega,
da je reinkarnacija
Hitlerja.

Kdo to vzdrži?

Jaz
sploh nisem spal.

In sedemnajsti dan

Ramadana je Hasan
na dvorišču gradu Alamut
nagovoril prebivalce svetov,
da jih je Imam osvobodil
pravil Zakona
in jih pripeljal do Vstajenja.
Zaigrale so harfe,
zašumela sta ples in vino.
In Hasan je dejal:
“Tako kot je bil v času
Zakona, kdor je bil pokoren
in ni častil,

ampak je sledil pravilu Vstajenja,
da sta pokorščina in čaščenje duhovna,
kaznovan s kamenjanjem do smrti,
mora biti zdaj, v času Vstajenja,
kdor izpolnjuje črko Zakona,
kaznovan s kamenjanjem do smrti.”
In njegov svak ni vzdržal
in je šel in ga zabodel
v gradu Lamasar.

Jaz pa sploh nisem spal.
Jaz sem čakal kot pes.
In ko je pesnik šel in nase vrgel
atomsko bombo,
ga je na grobu vsako noč
čakal človek, ki ni
verjel v posmrtno življenje,
a ga je vsako noč čakal,
ker mu je on, njegov sin, obljubil, da se bo vrnil.

Kako naj se ne vrnem?
Non per pena finita che sostengo,
ma per lo desiderio infinito.
S pogledom, ki je očiščen
vsakega mežikanja.
In če se oči solzijo, se solzijo.
In solze nimajo nič skupnega s solzenjem.
In vzdržanje nima nič skupnega s preživetjem.

Izbožam koščice miši
iz izbljuvka sove.
Ne si predstavljati vrnitve
bolj idilično.
Korenini najdaljših dveh zob
zavzemata skoraj celo
dolžino zgornje čeljusti.
Ne si predstavljati vrnitve
bolj idilično!

“Demiurg, / celi svetovi / odpadejo.”

“Adam, machine à dessiner le monde” –
je neprebran tatu na roki pornoigralke,
udarjajoč skoz črke Geneze,
ki jih je bil nekdo napisal čez
na pergament.

Ne, ne svetovi – le svetovi, ki gorijo,
sežejo svetlobna leta daleč.

Alternativa:
vse zažgati
ali vse stopnjevati
do ognja?

Ko je neka sila povzročila,
da je Ζωή citirala “it happens”
kot “se vrne” –
je bil ta lapsus dovolj, da so se
vrnila vsa življenja –
kako naj se ne vrnem?

In Hasan je dejal:
“Danes so dejanja in besede,
znaki in simboli
prišli do konca koncev.”
So kdaj bili drugje?

... per non morire al primo incontro ...
Siv golob z belo glavo
stopi na ploščo z napisom ELEKTRIKA
(pred Vrati), nad katero veter nosi bel
puh semena nekega drevesa.

Ampak ta tišina je strašna.
(Zdaj, v času.
Danes.
Prazna ploščad pred mučilnico.
Črke, sestavljene iz majhnih plešočih punčk.
In ob restavratorskih delih
so v celicah smrti našli grafite
obsojenih in za neko
opeko v zidu skrito majhno rdečo zvezdo
iz rdečega blaga.

Vse se vrne. Kako naj se ne vrnem?
Vseeno je, ali sem to jaz
ali nisem jaz,
ker tudi ko se vrnem jaz,
se ne vrnem jaz.
Slišim besedo: "Tragično.")

Vaš glas.

Pesem bitja, ki pleše

O seksualno
občutena
breztelesnost!

Srednjeveški
pregovor:
"Ne

zaupaj
poljubu
templarja!"

Golobi
kljuvajo
katedralo.

Ne sprašujem
se več:
"Kaj storiti,

da beseda ne bi bila
nosilka
počlovečujočega

pakta?"
Toda
kaj storiti,

da beseda
ne bi bila
nosilka

počlovečujočega
pakta?
In kdo

je računal
s svobodo
odpovedi svobodi?

Kjerkoli
so streljali name,
sem razumelo,

da me pozdravljajo
s
salvami.

Salva me,
fons
cruelitatis!

To je moje telo
samo v hipu,
ko izplešem iz njega.

Toda to je
resnično
raztelesenje.

Ka

Nekaj
mi je padlo
iz rok.

Nisem vedel,
da sem s tem
vrgel

kocko.
Nobena
svobodna

volja
me ne
odvrne

od tega,
kar
hočem.

Tihi vrt
z rezilom
odpre trebuh.

Ampak jaz
sem iz tega
rojen.

Ne morem
si želeti,
da svet

eksplodira,
če vsak hip
vidim,

kako
eksplodira.
Mačka

si liže
dlako.
Ne čakaj

smrti.
Vzdrži,
da si Smrt.

Os

Vzdrži,
da si
kaos.

Name
je padlo
drevesno seme,

kakor
da sem
zemlja.

Vsako telo je
utelešenje
kozmične katastrofe.

Ti pa
vzdrži,
da si

kaos.
Drobne
dežne

kapljice
svetlobo
razbijejo.

Razbijejo.

“Barve
niso nič

drugega
kot
kri

razbite
svetlobe.”
Ti pa

vzdrži,
da si
kaos.

Gita Strnad

V odsevu

Trije klici

Na neki točki v mehanizmu ure
me je zaneslo onkraj nje.
Zagledala sem ga,
slečenega smrtnika,
krhkega in potrebnega pozornosti.
Takšnega, da mu takoj vse odpustiš,
brez besed in ga objameš.
Ker v resnici nič ni tako zelo narobe.
Ker v resnici je tako zelo majhen.
Ker med nama je nekaj večjega.
Ljubezen.
Čas se je razlil.
Brezmejnost je razkrila svojo darežljivost
in me začela sprejemati.

Nazaj me je zvleklo njeno klicanje.
Trikrat me je poklicala po imenu.
Glasno in odločno. V grozi, da me izgubi.
Vrnila sem se v tesnobo in smrtni strah.
Kako bi le lahko bila brez sebe v neskončnih razsežnostih bitja?

Tolmun

Iz glave sem zdrknila v globok tolmun.
Oblil me je
smrtni strah, da se utopim,
oblila draž, da se utopim.
Voda je omeščala gube na mojem telesu.
Črno je prodrlo skozi rano na prsih.
Razum divje hlasta za podobami nad gladino.

Otrok se vedno nekje izmuzne pogledu.
 Za njim hodim po ulicah tujega mesta,
 za katerega se zdi, da je njemu domače.
 Srce se mi para. Brez njega ne morem obrodit.
 Množica drugih se še prikaže v tolmunu.
 Med njimi je ta otrok,
 igriv in vase zagledan hiti naprej.
 Kaže mi hrbet in spet izgine za vogal hiše.
 Ne morem ves čas bdeti nad njim.
 S tem se sprijaznim, čeprav vem,
 da bom zaradi tega še dolgo žalostna.
 Na slepo srečo hodim med hišami,
 še vedno se mi prikazujejo
 dobrohotna bitja in najhujše more.
 Še vedno je med njimi ta nenasitni otrok.

Zrenje

Ko je prebrodila včerajšnje in jutrišnje hodnike,
 ni bila nič manj žalostna kot vedno prej.
 Odprla so se vrata Kafkove Zlate ulice
 in izpraznjeno zakulisje pisanih hišk.
 V njej se je blede oglasila ženska.
 Ne v odsevu.
 Nekje znotraj nje.
 Zelo plaho.
 Kot da nima pravice biti tam.
 Kot majhna blede kroglica,
 ki se z zadnjimi močmi
 poskuša vrteti okoli svoje osi.
 Nemo je zrla vanjo.
 Zdelo se je, da poskuša zažareti.
 Telo, v katerem gnezdi,
 je razkošna plinasta sivina,
 kot središče nevihtnega oblaka ponoči
 in ta oblak na vsak način
 poskuša zakriti luno.
 Začutila je,
 kako jo grozno boli.
 Da je v krču.

Da je znotraj nje vse tako hladno.
Da ni prepričana,
ali zmore borbo z nevihtnim oblakom.
Toda, ali naj se res bori? Bo borba razblinila bolečino? Bo ona še obstajala brez nje?

Prepustila se je zrenju.

Demonov ukaz

Kar z golimi rokami sta kopali luknjo
sredi peščene pokrajine.
Pihljaj je vetrič,
kuštral dekličine kodre
in sproti zasipaval luknjo.
Njuno delo je bilo brezplodno.
Ves čas sta ostajali na površju.
Nista čutili lakote niti žeje.
Izza njunih hrbtov se je pojavil nosač.
Veliko srebrno posodo je sunkovito zaril v pesek,
globoko in presekal je žilo.
Pesek je prepojila voda.
Prebudil se je demon,
nekje izza pogleda.
Njegovo telo je iz ognja.
To je vedela iz svojih sanj.
Privila je deklico k sebi
in se skrila v grobnico.
Tam so bile še druge ženske.
Strastno so se naslanjale na kamnita vrata,
da bi jih demon ne mogel odpreti.
V temi sta z deklico ležali na trdem, hladnem ležišču
in čakali in samo čakali.
Zopet jo je privila k sebi in odpahnila vrata.
Ženske so kričale in se bale zase.
Posilil te bo in nato ubil! so vpile in kmalu zapahnille vrata za njima.
Zunaj je bil mogočen tabor demonove vojske.
Morda naju ne vidijo, je pomislila.
Toda vojaki so ju videli.
Brezbrižno in leno so ju pogledavali.
Ničesar niso čutili.
Brez demonovega ukaza ne bodo storili ničesar.

Fantova rana

Moški, ki je vse svoje življenje bival
v betonskem zavetišču sredi pokrajine peska,
je kot starec pristal v njenem naročju.
Ustnice mu trepečejo, z vso silo brzda izbruh solz.
Boji se za svoje življenje, ki ga sploh ne ljubi.
Boji se, da je prepozno in da ga bo preveč solz utopilo.
Njegovo telo je okorno, v objemu se ne znajde.
Ne ve, kaj z rokami. Postane deček,
ki se ne zaveda svojega čistega hrepenenja po ljubezni.
Ko mu jo ponudi, je ne prepozna.
Ne umakne se iz svoje varne ubogljivosti,
zato vseeno ostane.
Toda fantova rana mu ne da več miru.
Odpira se in brbota kot najbolj živa stvar v njem,
ki ga obuja in hkrati ubija.
Za trenutek si oddahne v njenem objemu.

Bosa

Tuli in rjove, vije z rokami in izsiljuje;
noče iti z menoj.
Stoji pred vrati hiše svojih staršev.
V meni raste bes, zadržujem jok.
Ne vem, kaj še hoče od mene!
Ohromela stojim na poti do cerkve.
Čprav držim ključ,
ki sem ga izmaknila spečemu očetu,
ključ do vere in strasti,
morda tudi do ljubezni,
ne morem iti naprej brez nje.
Gledam čevlje, ki jih bosa držim v rokah.





KULTURNA DIAGNOZA

KNJIGE

Aldo Milohnič

O eksperimentu kot principu gledališke produkcije

Primož Jesenko

Rob v središču. Izbrana poglavja o eksperimentalnem gledališču v Sloveniji 1955–1967

Slovenski gledališki inštitut
Ljubljana 2015

Sredi januarja 2016 se nas je zbralo nekaj obiskovalcev v dvoranici Slovenskega gledališkega inštituta v Ljubljani, da bi prisluhnili predstavitvi knjige *Rob v središču*. Poleg avtorja sta o knjigi sicer govorila tudi urednik knjige Gašper Malej in nekdanji direktor inštituta Ivo Svetina, a osrednji govorec tega večera je vendarle bil Primož Jesenko. Danes se seveda ne spomnim vsega, kar je takrat povedal, a splošnega vtisa le nisem pozabil. Bilo je namreč povsem očitno, da se je Jesenko zakopal tako globoko v meandre

svoje raziskave, da bi o njej lahko govoril ure in ure, pa mu še ne bi bilo dovolj. Raziskovalna žilica ga je pripeljala do tematske žile, ki je tako bogata z rudnino, da je v njem spro-

žila refleks mrzličnega kopanja in precejjanja. Raziskava mu je razkrila obilo zanimivih in nenavadnih reči, o katerih je pripovedoval z ubranimi besedami, a hkrati strastno in navdušeno. Upam, da ne bo izzvenelo preveč patetično, če rečem, da je bil ta Jesenkov žar



pripovedovanja, ki nas je prijetno ogrel tistega mrzlega januarskega večera, pravzaprav performativna preslikava omikanega in hkrati širokopoteznega sloga, v katerem je napisal *Rob v središču*.

Izhodišče te raziskovalne poti, ki jo je Jesenko prehodil do izida knjige, je bil mednarodni projekt TACE (Theatre Architecture in Central Europe), ki se je začel leta 2008. V okviru tega projekta je napisal obširno študijo "Rob v središču – gledališki eksperiment v viteški dvorani Križank 1955–1972" (angleška različica je izšla v zborniku *Occupying Spaces* leta 2010, slovenska pa v *Dialogih* št. 3–4/2012), ki je pozneje dala ime tudi njegovi knjigi. V letu 2008 je izšla tudi Jesenkova prva knjiga, *Dramaturški koncepti v slovenskem gledališču 1950–1970*, v kateri prav tako najdemo nekaj

referenc na eksperimentalne prakse v slovenskem gledališču petdesetih in šestdesetih let, zlasti na Oder 57, v sklepnem poglavju (na str. 281) pa celo že formulacijo o premiku eksperimenta “z obrobja v center”, ki napoveduje naslov prihodnje raziskave.

V knjigi *Dramaturški koncepti* Jesenko razišče dramaturški opus treh pomembnih dramaturgov in umetniških vodij v petdesetih in šestdesetih letih: Herberta Grüna, Lojzeta Filipiča in Bojana Štiha. Pri recenzentskem premisleku o *Robu v središču* je Jesenkova predhodna knjiga zanimiva predvsem kot diskretna znanilka njegovega zanimanja za vpeljavo koncepta eksperimenta v slovensko gledališče ter premene v razumevanju in prakticiranju tega koncepta v dveh desetletjih. Po njegovem mnenju je eksperiment kot uprizoritveni koncept uvedla v slovensko gledališče Balbina Battelino Baranovič sredi petdesetih let, ko je tudi ustanovila Eksperimentalno gledališče z domicilom v viteški dvorani Križank (trditev na spletni strani Gleja, da je bilo Eksperimentalno gledališče Glej, ki so ga ustanovili šele leta 1970, “prvo eksperimentalno gledališče na Balkanu”, seveda ne drži). Še en razlog je, zakaj moramo brati obe knjigi skupaj: v *Dramaturških konceptih* avtor (na kratko, pa vendar) oriše odnos treh pomembnih “institucionalnih” dramaturgov do eksperimenta. Za Grüna so edini “upravičeni” eksperimenti tisti, ki “rastejo neposredno iz prakse”, in nikakor ne tisti, ki jim gre za “pozo šokantnih novosti”, zato se zavzema za “preskušanje eksperimenta kot dela rednega repertoarnega delovanja” (nav. po *Dramaturški koncepti* 100–101). “Filipič uporablja termin eksperimenta kot nekaj nedokončanega, polizdelek na meji dvomljivosti,” pravi Jesenko in citira njegove besede, da zavrača “modernistične ekshibicije in konstrukcije,

ki sicer presenečajo s svojo dovršeno tehniko”, a so “umetniško prazne, zlagane, brezproblemske, površne, plehke, sentimentalne, skratka brez umetniške vrednosti” (ibid. 135–136). Taras Kermauner sicer uvršča Bojana Štiha med nasprotnike Odra 57, vendar priznava, da je prav on kmalu “obrnil kljun svoje ladje” in od leta 1964, ko Oder 57 preneha delovati, uspešno integriral konkurenčno gledališko formacijo v programsko politiko SNG Drame Ljubljana. Jesenko meni, da se je glede razumevanja statusa in funkcije eksperimenta v gledališču Štih postopoma oddaljil od Filipiča, svojega predhodnika v ljubljanski Drami, ključna sprememba pa je, da Štih “povzdigne eksperiment v princip gledališke produkcije, tako repertoarne kot tiste izven institucij”. Ker je bila prav ljubljanska Drama po ukinitvi Odra 57 vsem na očeh kot tisti čas vodilno in najbolj izzivalno gledališče na Slovenskem, je Štihova poteza imela tudi čisto določne strukturne učinke, tako programske kot produkcijske: “Eksperimentalnost je pri vzeta kot *conditio sine qua non* ustvarjalnega pristopa, zato kmalu ni več potrebe po izključno eksperimentu namenjeni odrski formaciji” (ibid. 238).

Z *Robom v središču* se Jesenko vrača na “mesto zločina”, v petdeseta leta 20. stoletja, ko so se te zunajinstitucionalne “odrske formacije” šele vzpostavljale. A pri tem nika-
mor ne hiti. Avtor najprej temeljito opredeli osrednji pojem eksperimenta, ki ga pretehta tako z etimološkega kot fenomenološkega vidika ter ga postavi v razmerje z drugimi, sorodnimi pojmi, kot so npr. avantgardno gledališče, komorno gledališče ipd., potem pa oriše zgodovinski kontekst raziskave: delovanje Akademije za igralsko umetnost (današnje AGRFT) in njeno gostovanje leta 1952 v Erlangenu, pomembnejša gostovanja

tujih gledališč pri nas v prvi polovici petdesetih let, položaj v domačih gledališčih v tem času, polemiko Javoršek–Apih–Grün o realizmu in drugih -izmih, ustanovitve dveh novih gledališč v Ljubljani (Mestnega gledališča ljubljanskega in Mladinskega gledališča), obuditev predvojnega delavskega odra leta 1956 (v tem kontekstu spomni na že nekoliko pozabljeno dejstvo, da je v drugi polovici petdesetih let na tem odru med drugimi režiral tudi Mile Korun) ter opozori na nekatere obrobne pojave, kot sta bila npr. Obrtniško gledališče (leta 1962 preimenovano v Malo gledališče) in Študentsko kulturno društvo Akademik.

Ko tako temeljito pripravi “teren” za raziskavo, nas avtor pripelje do osrednjega dela svoje študije – analize delovanja ključnih akterjev eksperimentalnega gledališča v petdesetih in šestdesetih letih prejšnjega stoletja. Časovni razpon svoje raziskave Jesenko sicer naveže na gledališko ustvarjanje Balbine Battelino Baranovič: začne z letom 1953, ko je prvič preizkušala scensko razporeditev gledališča v krogu, takrat še v celjskem gledališču, ta raziskovalni lok pa sklene z letom 1967, ko njeno Eksperimentalno gledališče preneha delovati. V tem obdobju ga, poleg njenega Eksperimentalnega gledališča, najbolj zanima delovanje Odra 57 in Gledališča ad hoc Drage Ahačič, a tudi eksperimenti v SNG Drama Ljubljana in nekoliko nenavadno razumevanje eksperimenta v Mestnem gledališču ljubljanskem. Krog skleneta še dva marginalna poskusa: skupina Jurija Součka in Študentsko aktualno gledališče (ŠAG), ki je iz današnje perspektive zanimivo predvsem zato, ker se je v njem kalil Dušan Jovanović, preden je “teatraliziral” pesnike iz nekdanje skupine 441/442/443 in sprožil precej hrupa s Pupilijo Ferkeverk, ki je zrasla prav iz teh literarnih krogov.

Balbina Battelino Baranovič je posredno (v “podtonu”) ali neposredno (zlasti seveda v njej namenjenih poglavjih) prisotna v vseh delih besedila in to je gotovo posebna vrednost Jesenkove knjige, kajti do zdaj o Eksperimentalnem gledališču, čeprav je bilo prvo in je omogočilo tudi drugim sorodnim skupinam, da so lahko nastopale v Križankah, ni bilo napisanega niti približno toliko, kot se je pisalo npr. o Odru 57. Ta kratka recenzija Jesenkove knjige ni primeren kraj za obsežnejše razpravljanje o “neuravnoteženih” obravnavah teh pojavov v slovenski teatrologiji druge polovice 20. stoletja, zato le nekaj vrstic o Eksperimentalnem gledališču. Baranovičeva ga je ustanovila leta 1955 in režirala skoraj vse predstave do leta 1967, ko je gledališče prenehalo delovati. “Seznani vsaj določen krog občinstva s teksti, ki sicer iz kateregakoli razloga niso uprizorljivi na večjih odrih, za katere pa smatramo, da jih današnji človek mora poznati,” je bilo po njenih besedah temeljno poslanstvo tega gledališča, za katerega je bilo značilno iskanje intimnosti in komunikacije z občinstvom, kar je Baranovičeva prakticirala z uporabo gledališča v krogu in ustvarjanjem komornega vzdušja. Odrsko razporeditev na način gledališča v krogu je prvič preizkusila že v Celju, v Eksperimentalnem gledališču pa leta 1955 v dramatizaciji Zolajevega romana *Therese Raquin*, ki je bila otvoritvena predstava tega gledališča. Prva res odmevna predstava pa je bila uprizoritev Platonovih dialogov, ki so takrat izšli pod skupnim naslovom *Poslednji dnevi Sokrata*. V naslovni vlogi, ki mu je pozneje prinesla Prešernovo nagrado, je nastopil Lojze Potokar, predstava pa je doživela več kot 50 ponovitev. Predstave Eksperimentalnega gledališča so pogosto razdelile kritike in poročevalce; za nekatere so bile te predstave preveč vezane na besedo,

za druge pa, nasprotno, preveč usmerjene na telo, na fizično in čutno interpretacijo besedila. V nekaterih primerih, kot je bila npr. uprizoritev Beckettove igre *O, lepi dnevi*, sta se poenotila v odklonilnem stališču celo dva tako radikalno nasprotna kritika, kot sta bila Josip Vidmar, zastopnik normativne kritike starega kova, in Dušan Jovanović, mladi nergač in znanilec nove generacije v slovenskem gledališču. Slednji je bil celo še bolj razbijaški od Vidmarja, ki je v svoji negativni kritiki vsaj izbiral besede, Jovanović pa je v svoji kritiki (z zgovornim naslovom "Ponavljjanje in dolgčas") napisal, da je predstava brez kakršnekoli dinamike, v njej ni ne poezije, ne lepote jezika, ne humorja, je brez vsake gledališke domiselnosti, zgolj utrjuje in zamorjenost, brezupna zdolgočasenost, in tako naprej v tem slogu. V zadnjem obdobju, sredi šestdesetih let, se je Eksperimentalno gledališče preimenovalo v Gledališki atelje. Pod tem imenom so se predstavili s Pergolesijevo komično opero *Služabnica-gospodarica* (1965); predstava je vredna omembe, ker sta med drugimi v njej nastopala tudi pantomimik Andres Valdes in plesalka (pozneje ustanoviteljica Plesnega teatra Ljubljana) Ksenija Hribar.

Kaj so bili ključni dosežki treh vodilnih eksperimentalnih gledališč in njihovih institucionalnih ali zunajinstitucionalnih sopotnikov v petdesetih in šestdesetih letih? Zgoščeno jih je povzel Venko Taufer, ko je napisal v uvodu v tretji zvezek *Živega gledališča* (11), da so te gledališke skupine odigrale pomembno informativno funkcijo, "ko so predstavljale vrsto novih tujih sodobnih dramatikov in modernih dramaturških stilov"; z uporabo novih režijskih in igralskih prijemov so "reformirale gledališko stilno interpretacijo"; razgalile so "nezadostnost tradicionalnega realistično psihološkega

gledališča" in nakazale možnost drugačnih, gledališko bolj živih, interpretacij klasičnih besedil; v teh gledališčih je tako rekoč "cel rod mlajših gledaliških umetnikov, režiserjev, zlasti pa igralcev preizkusil nove igralske izrazne možnosti moderne igre"; in ne nazadnje, "v teh gledališčih je doživelo krst šestnajst novih slovenskih dramskih besedil, kar je za tako kratko obdobje presenetljiva številka".

Ne glede na te laskave besede Vena Tauferja, je zanimivo, da se ključni prelom z vladavino dramskega besedila v slovenskem gledališču ni zgodil na odrih eksperimentalnih gledališč, temveč na odru ljubljanske Drame v drugi polovici šestdesetih let, zlasti s Korunovimi režijami Cankarjevega *Pohujšanja* in Ajshilove *Oresteje*. Tako se je, kot bi temu rekla teatrologinja Mirjana Miočinović (v svoji znameniti knjigi *Surovo pozorišče*), tudi pri nas končalo obdobje dramatikov in začelo obdobje režiserjev. Korunove režije v ljubljanski Drami so bile namreč nekakšni znanilci pomladi, napovedale so še en val eksperimenta v slovenskem gledališču, ki se je začel prav ob koncu šestdesetih let z Gledališčem Pupilije Ferkeverk, Eksperimentalnim gledališčem Glej in Pekarno. In natanko to razsežnost izpostavi tudi Jesenko, ko v sklepnem poglavju *Roba v središču* (284) ugotavlja: "Eksperimentalna gledališka paradigma v Sloveniji po drugi svetovni vojni je zrasla iz korespondence z institucionalno produkcijo."

Jesenkovo besedilo, ki je vseskozi informativno in hkrati problemsko, spremlja bogata fotografska in slikovna dokumentacija, v drugem delu te res zelo obsežne knjige (446 strani) pa nam avtor postreže še s številnimi prilogami – od intervjujev z akterji (med njimi so zlasti dragoceni tisti, ki jih je Jesenko naredil z Balbino Battelino Barano-

vič in Žarkom Petanom – oba sta namreč še pred izidom knjige žal preminila) do preglednic uprizoritev in ponatisov izbranih člankov. Na koncu sta še obsežna bibliografija in imensko kazalo.

Po “opisu tiskane dokumentacije” v že omenjenem tretjem zvezku cikla *Živo gledališče*, ki izide leta 1975 v zbirki Mestnega gledališča ljubljanskega pod uredniško taktirko Vena Tauferja, je Jesenkova knjiga *Krog v središču*, ki izide natanko štirideset let poz-

neje, najpomembnejša in najcelovitejša zgodovinskokritična študija o nastanku in razvoju eksperimentalnega gledališča na Slovenskem. Zato ne čudi, da mu je Društvo gledaliških kritikov in teatrologov dodelilo Priznanje Vladimirja Kralja za kritiške in teatrološke dosežke prav za to knjigo.

Matic Majcen

Med znanostjo in pridigo

Manfred Spitzer
Digitalna demenca

Mohorjeva | Celovec 2016

Digitalizacija našega vsakdanjika je bila v zadnjih dvajsetih letih večinoma sprejeta z odprtimi rokami kot preprosto dejstvo, ki bo naša življenja na začetku 21. stoletja v največji meri obrnilo na bolje. Škodljivi učinki so bili v tem času bolj stvar posameznih primerov ali, kakor pri vsaki drugi stvari, ekscesov pri njeni uporabi. Pretirano preživljanje prostega časa pred računalnikom je denimo vidik, ki je v dominantnih medijih venomer prisoten, a bolj v obliki opozorila staršem pri vzgoji otrok, kot pa da bi to zares bil razlog za morebitno obsežnejše opuščanje te tehnologije.

Vprašanje, kaj prehod na računalniško tehnologijo po drugi strani pomeni za celotno človeško vrsto, pa je zaradi kratke dobe preučevanja ostalo dokaj nepopisan list. Nemški psihiater in nevroznanstvenik Manfred Spitzer nas zdaj s povzetkom svojega dolgoletnega raziskovalnega dela na tem področju v knjigi *Digitalna demenca* opozarja, da se moramo čim prej začeti zavedati tudi

negativnih plati vseobkrožajoče digitalne tehnologije. Z naslovom knjige avtor referira na koncept, ki so ga leta 2007 skovali raziskovalci v Južni Koreji, ko so pri mlajših odraslih začeli ugotavljati vse več motenj spomina, pozornosti in koncentracije, a tudi splošno čustveno poplitvenje in otopelost. Spitzer, ki se že več kot dvajset let ukvarja s spremembami možganov pri procesih učenja, je bil pri svojem lastnem raziskovalnem delu priča, da dognanja korejskih kolegov niso iz trte zvita. Dolgoletno opazovanje ga je pripeljalo do teze, da splet in računalniška tehnologija za razliko od prevladujočega mnenja sploh ne izboljšujeta kognitivnih sposobnosti človeka, temveč da, ravno nasprotno, vodita v dolgoročno oslabitev človekovih možganov kot najpomembnejšega organa v našem telesu.



Prevlada računalniških orodij v sodobni družbi je namreč začela spreminjati vzorce procesiranja in hranjenja informacij v človekovih možganih. Slednji so, na kar Spitzer še posebej opozarja, organ, ki se nenehno spreminja. Ni

namreč povsem res, da možgani v dobi odraščanja dosežejo maksimalno kapaciteto, potem pa med življenjem zgolj odmirajo, kakor trdi sodobno ljudsko znanje, temveč je zadeva bolj zapletena. Avtorjevo podrobno razlago teh procesov najbolje ponazarja analogija z mišicami: če jih redno uporabljamo, se bodo krepile, rasle in večale svojo sposobnost – in to tudi v odrasli dobi –, če ne, bodo krnele. Če se torej nenehno umsko naprezamo, lahko tudi v odrasli dobi postanemo umsko zmogljivejši, saj vsaka aktivnost v

možganih pušča spominske sledi. In če jih v nasprotju z navadami iz dosedanje evolucije zdaj razvajamo z bližnjicami, ki nam dobesedno prinašajo informacije pred nos, potem tudi možgani prilagajajo svojo aktivnost novim okoliščinam. *“Kdor hoče kaj vedeti, pogugla; svoje fotografije, pisma, e-pošto, knjige in glasbo ima v oblaku. Da bi sam mislil, shranil, preudaril – niti slučajno.”* Prav to nenehno zanašanje na zunanje pripomočke, ki olajšajo naše miselne procese, vodi do digitalne demence, ki še zdaleč ni samo stanje medicinske pozabljivosti. Spitzer s tem metaforičnim izrazom misli na celoten spekter umske zmogljivosti, od mišljenja, ravnanja z informacijami pa vse do sposobnosti kritičnega mišljenja. Pomemben dodatek je tudi pri sami prefinjenosti teh negativnih procesov – ne gre samo za opuščanje umskih aktivnosti, ampak tudi za zmanjšanje njihove natančnosti in sposobnosti prevpraševanja informacij.

Razlog, zakaj se šele zdaj začnemo zavedati teh vidikov digitalne tehnologije, je po Spitzerjevem mnenju ta, da je bilo v obdobju njenega uvajanja preprosto težko kogarkoli prepričati, da življenje s to tehnologijo ne bo boljše. Tovrstno splošno prepričanje je dobilo še več zanosa s pomočjo oglaševalskega diskurza računalniških in softverskih podjetij, ki so svojo retoriko spletno mešala z znanostjo in tako dajala legitimnost digitalni evforiji, obenem pa so povozila vsak skeptični glas. Avtor na tem mestu navaja poučen primer iz zgodovine. V dvajsetih letih minulega stoletja so trgovine s čevlji v ZDA množično vpeljevale pedoskop, napravo, v katero je potencialni kupec položil svoje stopalo, ta pa mu je z rentgenskimi žarki slikala okostje v njem, da je trgovec lahko glede na strukturo skeleta določil idealen par čevljev zanj. Ta naprava je doživela podobno navdušen spre-

jem kot danes računalniki – dojemali so jo kot občutno izboljšanje izkušnje nakupovanja čevljev in je bila dolga leta popolnoma sprejet pripomoček v trgovinah. Vse to pa se je začelo naglo spreminjati v začetku petdesetih let, ko so javnost začele dosegati informacije o različnih tipih sevanj na podlagi raziskav atomske energije. Pedoskop je bil s temi novimi razkritji prepoznan kot dolgoročno škodljiv in je postopoma popolnoma izginil s trga.

Oglaševalski diskurz seveda ni ekskluzivna stvar računalniškega področja, vendar pa je tisto, kar Spitzerja najbolj boli, to, da takšna promocija ne cilja samo na zrele, trezno razmišljujoče odrasle uporabnike, temveč zelo pogosto na naše otroke. Kot zapiše, nas podjetja pod krinko znanosti prepričujejo, da računalnik potrebujemo za učenje *“prav tako nujno kakor kolo za plavanje ali rentgenski aparat za pomerjanje čevljev.”* Prav tu vidi največjo podlost takšnih teženj, ko v pretvezi, da gre za dobro naših otrok v imenu znanosti nič manj kot zahtevajo uvedbo računalnikov v učni proces v šolah. Spitzer je tudi z lastnimi očmi preverjal, kakšni so učinki takšnega radikalnega spreminjanja učenja v izobraževalnih institucijah. V primeru, ki ga podrobno predstavlja v knjigi, so ga v eno tovrstnih šol povabili ravno zato, da bi izpodbili njegovo skepso do nove tehnologije, z besedami, da še ni bil priča “pravilnemu” vpeljevanju računalnikov v šole. V tem razredu so v popolnosti privzeli računalniške učne pripomočke – od prenosnikov za vsakega učenca do interaktivnih stenskih tabel –, ta orodja pa so uvedla bolj intuitivno učenje z metodo asociiranja. Spitzer je ugotovil, da tovrstna metoda res “olajša” učni proces, a šolarjem s tem tudi vzame lastno umsko delo, tako pomembno za razvoj umskih in motoričnih

sposobnosti, zaradi česar ponovno ugotovi, da imajo računalniki negativen učinek na učno delo. Tisto, kar je še dodatno podprlo njegove sklepe, je tudi kopica tehničnih težav, s katerimi so se morali ukvarjati tako učenci kot učitelji. Če je program denimo med poukom zamrznil, je bilo učenje preprosto prekinjeno. Tudi sicer po avtorjevih navedbah ni znanstvenih dokazov, da digitalni mediji v šolah izboljšajo proces učenja.

Spitzer ni niti najbolj optimističen, da bo pri širšem uvajanju računalnikov v šole prevladal razum in večja skepsa do novosti. Velike računalniške multinacionalke, podprte z argumenti o boljšem učenju, neprestano lobirajo pri vladah in njenih ministrstvih, naj z javnim denarjem vlagajo v računalniško opremo v šolah, s čimer se v ozadju skrivajo predvsem dobički podjetij z računalniško in programsko opremo. Spitzer navaja primer, ko so v Veliki Britaniji na številnih šolah kupili interaktivne table, a se je izkazalo, da so jih morali zaradi okvar kasneje 13.000 zamenjati z novimi, kjer je vsaka stala povprečno 5.000 evrov na napravo. Kot zapiše: *“Tu gre torej za velike stroške, ki so jih naprtili izobraževalnemu sistemu, ne da bi bil dokazan kateri koli pozitiven učinek ali bi bili ovrženi znani jasni negativni učinki.”* Spitzerja še toliko bolj jezi, ker po ponavljanju nikakršnih težav, kadar gre za izpeljavo takšnih kupčij med računalniškimi giganti in vladami, ko pa je nasprotno potrebno vložiti sredstva v siceršnje izboljšanje razmer v šolah (povečanje števila učiteljev, izboljšanje infrastrukture), pa tega denarja pogosto ni, kar kaže primer iz Braziliije, ki ga avtor navaja v knjigi. Spitzer na ta način zelo smiselno, natančno in tudi ostro naniza primere iz različnih vidikov obravnavanega primera in ko svoj argument pripelje do opisane točke, se njegova knjiga pokaže kot abso-

lutno nujen poseg v sodobno percepcijo digitalne tehnologije, ki bi utegnil spremeniti odnos najširše javnosti do teh že povsem sprejetih razsežnosti našega vsakdanjika.

Potem pa se knjiga nekje na polovici začne potihoma spreminjati. Njegovi do sedaj brezhibni primeri začnejo pritlehno postajati vse manj povezani z izhodiščno temo. Avtor se denimo ustavi pri problemu gledanja televizije pri otrocih in mladostnikih, ki ga poveže z asocialnim vedenjem in nasiljem, a pri tem ne loči med tipi vsebin, ki jih ti otroci gledajo, niti se ne zdi, da bi dopuščal možnost zmernega uživanja v tovrstni aktivnosti brez večjih škodljivih učinkov. Tu sta potem še očitnejša krivca – družbena omrežja in računalniške igre –, kjer pa njegov ton že postane izrazito pridigarski, njegovo nizanje dokazov pa površno. Svoje teze vse bolj podpira s posameznimi primeri, kot je denimo tisti, pri katerem informacijsko nesposobnost najstnikov (celo na več mestih v knjigi) utemeljuje z anekdoto o skupini učencev, ki je pri pisanju seminarske naloge zaradi nesposobnosti vrednotenja informacij na spletu Gruzijo zamenjala z ameriško zvezno državo Georgio. Poglavje o računalniških igrah zdaj v spremenjenem tonu zaključuje s stavkom, da če želimo otroku slabo, potem mu moramo le podariti igralno konzolo, pospremljeno z izjavo: *“S tem obenem prispevate k večjemu nasilju v resničnem svetu.”*

Bolj kot se knjiga bliža koncu, bolj postaja podobna vodičem po klenem in pokončnem življenju z vse prej kot znanstvenim ozadjem. V potrditvi svoje teze tako sklene, da digitalni mediji *“našemu umu dolgoročno izredno škodujejo”*, kajti povzročajo nespečnost in depresijo. *“Ste že kdaj opazili, da je pred zaslonom videti le redko kdo zares srečen?”* nas nagovori z vprašanjem, ki zveni kot

iztočnica kakšnega oglasa. Nato že skorajda pristanemo v apokaliptičnih tonih in naenkrat so digitalni mediji kot celota odgovorni za sociopatsko vedenje, tesnobo, depresijo in za telesna obolenja. Skratka, po Spitzerju digitalni mediji sploh nimajo *nikakršnih* pozitivnih učinkov ter ustvarjajo nič manj kot svet laganja in varanja. Bralec dobi občutek, da smo tik pred tem, da bi se avtorju zapisalo, da je digitalna tehnologija Satanovo orodje sredi temačnega sveta, v katerem smo že vsi digitalno dementni in zato *“nihče ničesar ne opazi in predvsem nihče ne protestira.”*

Ko si bralec že želi, da bi se ta avtorjeva očitno zelo osebna in čustvena stranpota vendarle končala, pa na samem koncu celo sledi podpoglavje z naslovom *Kako bo sprejeta ta knjiga*. Sila dvomljiv prijem za vsako monografijo, kaj šele za domnevno znanstveno knjižno delo, v katerem Spitzer že vnaprej izrazi svoje prepričanje, da bo njegovo delo ignorirano in se še enkrat čudi, zakaj sredi takšnega monumentalnega ustvarjanja kognitivne škode na svetovno prebivalstvo nihče ne ukrepa. V tem trenutku postane zelo sumljivo tudi njegovo nenehno poudarjanje “znanstvenosti” lastnega dela. Izrazi kot *“moj na znanstvenih spoznanjih sloneči prikaz”* ali *“ob vsem znanstvenem materialu, zbranim v tej knjigi”* zvenijo, kot da njegov “znanstveni” argument v resnici sam po sebi ne deluje ter da tudi sam sebe skupaj z bralci prepričuje v svoj prav.

Da bo mera polna, temu sledi še podpoglavje s praktičnimi namigi za boljše življenje, v katerih nas avtor – sicer zelo zdravorazumsko in dobronamerno, a neprimerno za tak tip publikacije – pouči s praktičnimi na-

migi za boljše življenje v slogu *“zdravo se prehranjujte”* ali *“vsak dan pol ure gibanja”*, kar je še en zelo dvomljiv prijem v knjigi, v kateri je vsaj na začetku obravnaval zelo točno določen znanstveni problem. S tem v mislih se njegov zadnji nasvet bralcu konča z močno iztirjeno argumentativno linijo, ki jo je zelo težko sprejeti kot delo pravega znanstvenika, saj zapiše: *“Izogibajte se digitalnih medijev. Človeka namreč dejansko delajo (...) debelega, neumnega, agresivnega, osamljenega, bolnega in nesrečnega.”*

Škoda, da Spitzer tako dobro zastavljen koncept, ki ga v prvi polovici knjige izvrstno obdela, na koncu popolnoma pokvari s pridigarskim pisanjem, ki ne bi smelo imeti prostora v takšnem tipu knjige. Prav s tem je *Digitalna demenca* primerek knjige, kjer avtor sam sebi in svojemu sprva suverenemu argumentu koplje jamo in ga na koncu v bralčevih očeh naredi sumljivega. Namreč, da je tudi tista “znanost”, ki je tako dobro uporabljena in predstavljena na začetku knjige, v resnici plod nekega verjetja ali ideološkega ozadja, ne pa toliko sposobnosti treznega tehtanja argumentov za in proti. To je največja izguba te knjige, kajti pojav digitalne demence je nekaj najpomembnejšega, o čemer je v času vseprisotne digitalne tehnologije mogoče razpravljati. Če njegovim argumentacijskim metodam spodleti, pa Spitzer zagotovo uspešno pokaže, da je o tem nujno razpravljati pred vsako nadaljnjo poglobitvijo človekovega odnosa z vse hitreje napredujočo digitalno tehnologijo.

Matic Majcen

Pogledi filmskega maga

Alejandro Jodorowsky
Psihomagija

Založba Eno | Nova Gorica 2012

Čilenski filmski režiser Alejandro Jodorowsky (roj. 1929), sicer tudi pisatelj, stripar, igralec, gledališčnik, slikar, tarotolog, psihoterapevt in psihomag, je že od izida svojega celovečernega prvenca *Fando in Lis* (1968) popoln unikat med filmskimi režiserji. Gre za režiserja, ki je s svojim trmastim vztrajanjem pri neokrnjeno artistični viziji prehodil bogato pot od estetskega in pripovednega radikalca zgodnjega obdobja do neslutnih višav visokoproračunskega spektakla *Dune*, pa vse nazaj do današnjih dni, ko pri 87 letih s filmom *Neskončna poezija* (2016) z lastnimi močmi zbira sredstva na Kickstarterju in ostaja zvest svojemu neprilagodljivemu značaju. Že samo ti obrisi njegove poklicne poti dajejo vedeti, da um tega režiserja deluje v nekoliko drugačni sferi, kar potrjuje tudi njegova zapriseženost robnim psihoterapevtskim metodam, v katerih osrednjo vlogo igra – magija. Po zaslugi novogoriške založbe Eno smo po izvirnem izidu leta 2009 tudi v slovenščini dobili prevod knjige *Psi-*

homagija, ki ponuja izvrstno vstopno točko v življenje in delo tega čilenskega filmskega maga.

Knjiga je namreč v veliki večini zastavljena kot poglobljen intervju z Jodorowskim in ima pravzaprav značaj zbornika, saj gre za zbir treh poglobljenih pogovorov. Najprej je tu pogovor z družinskim prijateljem Gillesom Farcetom, naslovljenim *Psihomagija: skica panske terapije*, kot drugo, pogovor z Javierjem Estebanom z naslovom *Lekcije za mutante*, nastalim 10 let kasneje kot dopolnitev prvega, in kot tretje, Jodorowskyjevo lastno avtorsko poglavje z naslovom *Hitri tečaj ustvarjalnosti*. Tisto, kar to knjigo dela za izvrsten uvod v Jodorowskyjev univerzum, so njegove prvoosebne razlage odnosa med zahodnim racionalizmom in magičnim sve-

tom kot izročilom starih ljudstev, kjer je slednji tisti, ki zahodnemu subjektu ostaja vse prej kot razumljiv, sprejemljiv ali sploh vreden pozornosti. Jodorowsky na začetku knjige zapiše, da njegovo zanimanje za to področje izhaja iz dolgoletnega bivanja



v Mehiki, ko je imel priložnosti preučevati metode tamkajšnjih pravih vračev in zdravilcev. Sam se je uril pri Pachiti, takrat osemdesetletni ženski, ki je bojda imela tako velik sloves, da so ljudje na zdravljenje k njej prihajali s celega sveta. Avtor je bil ob njej prisoten pri mnogih posegih, ki niso samo verbalno terapevtske narave, temveč kar kirurške. Kljub vsemu pa se ta kirurški in zdravilski pristop že v izhodišču močno razlikuje od zahodnjaškega zdravstva. Zanje medicina ni znanost, temveč *umetnost*, ki pa

mora, kot analizira Jodorowsky, nujno potekati preko nezavednega, saj slednje *“lažje razume sanjski jezik kot razumski jezik.”* Kot razloži cineast: *“Z določenega vidika so bolezní sanje, sporočila, ki razodevajo nerešene težave. Zdravilci zelo ustvarjalno razvijajo svoje tehnike, obrede, uroke, čudna zdravila. (...) Nekateri imajo več domišljije ali daru kot drugi, a vsi, če pridemo k njim po nasvet z zaupanjem, so koristni. Nagovarjajo vraževerno, primitivno bitje, ki ga vsak človek nosi v sebi.”*

Kako je bilo to videti v praksi? Pri Pachitinih operacijah močno bolnih ljudi ni bilo povsem jasno, ali gre za starodavno medicinsko mojstrovino ali zgolj uprizorjeno predstavo. Vračka je pacientom na improvizirani operacijski mizi segala v telo, jim z roko menjavala organe, pri tem pa je pacient bil pri polni zavesti in je v hudih bolečinah spremljal, kako je denimo v sobo prinesla novo ledvico ali kakšen drug organ. Takšno gledanje lastnih organov z vsemi čutnimi dražljaji, denimo močnim vonjem po mesu in krvi, je ključni del tega spektakla, ki je – resničen ali ne – dejansko videti kot prava operacija. Jodorowsky je enega takšnih posegov prestal tudi sam, potem ko mu je Pachita postavila diagnozo tumorja na jetrih. Pri operaciji mu je z rokami prerezala trebuh in mu segala po organih ter mu lastnoročno izrezala tujek v telesu. Jodorowsky v svoji analizi videnega pravi, da je pri teh posegih najpomembneje, da proizvedejo psihološki učinek pristnosti, in prav zaradi tega – ne zaradi tistega, kar je na telesu dejansko bilo storjeno – telo preko nezavednega odreagira in se začne zdraviti. Človeško telo se pri takšni (namišljeni) operaciji odziva natanko tako kot pri pravem posegu. *“Če ti bom rekel, da ti bom odprl trebuh in ti vzel ven košček jeter, če ti bom ukazal, da se ulezi na mizo in bom zelo natančno*

reproduciral vse zvoke, vse vonje in gibe, če boš začutil nož na koži, videl, kako brizgne kri, čutil, kako ti moje roke brskajo po drobovju in vzamejo nekaj ven, boš ‘operiran.’ Kot nadaljuje: *“Če je šlo za rokohitrstvo, je bila iluzija popolna: ne le, da so prisotni videli teči kri in odprti trebuh, ampak je tudi sam pacient čutil bolečino. Odtlej nisem nikoli več imel težav z jetri.”* Kot pravi, pacient ob tem začuti razsvetljenje, v katerem je v neznanskih bolečinah hkrati skrajno jezen in skrajno hvaležen vrački, celo do te mere, da v njegovih očeh dobi nadčloveški status. Ni torej bistveno, ali so te operacije bile resnične ali ne. *“Če se je šla teater, kakšna igralka! Če je šlo za iluzionizem, je bila ta dobra ženska največja iluzionistka vseh časov!”* Ta dilema med resničnostjo in potvorjenostjo je po avtorjevem mnenju plod razmišljanja sodobnega človeka. *“V resnici nas te stvari vznemirjajo zaradi naše vere v ‘objektivni’ svet, zaradi naše sodobne miselnosti, ki ji pravimo razumska.”* Ključno je to, da gre pri tem za trk različnih resničnosti. Ko pacient vstopi v Pachitin prostor, vstopi v novo dimenzijo, v ločen univerzum, kjer njeni zdravilni postopki preprosto *delujejo*. Tu objektivnosti ni mesta – ravno nasprotno, gre za delovanje skrajno subjektivnih psiholoških učinkov, močno povezanih z nezavednim in ta senzorična komunikacija na simbolni ravni, v kateri Pachita s teatrom materializira bolezen, nasilno metaforizira ozdravitev, ki tako proizvede konkretne telesne učinke. Ali lahko s tovrstno umetniško terapijo zdravimo tudi tiste ljudi, ki ne verujejo? Presenetljivo je, da tu vera, slepo verovanje v ozdravitev, sploh ni nujno bistvena. Kot pravi avtor, je pomemben pojem tu *“ubogljivost”*: kako vrački nuditi vse možnosti za delovanje, četudi ne verjamemo v njeno moč. Pomembno je skrajno natančno *upoštevanje* navodil, ne pa

vera vanje. Dodati je potrebno, da Pachita kljub velikemu številu opravljenih operacij nikoli ni pristala v zaporu ali se znašla v drugačnih pravnih težavah zaradi svojih posegov.

Jodorowsky je po večletnem praktikantstvu v Mehiki nato tudi sam postal mag in zdravitelj, h kateremu so ljudje, še posebej po tem, ko je postajal vse bolj znan v umetniških vodah, množično hodili po nasvet ali ozdravitev. Še več, znane so postale celo njegove množične seanse, nekakšna spiritualistična predavanja, s katerih tudi na spletu obstajajo mnogi posnetki in na katerih je vidno, kakšno zapriseženo, domala sektaško občinstvo je privzgojil. A, kot pravi Farcet, Čilenec ni postal absolutni voditelj, ki bi izkoriščal svojo moč vodenja, saj je kot polnovredni intelektualec vedno znova uspel vnesti zdrav dom v svoje nauke in svoje metode, zaradi česar, kot pravi sam, ima kljub pridobljeni moči nad običajnimi ljudmi povsem čisto vest. Osrednje mesto v njegovi zdravilski praksi pa je zavzemalo predpisovanje dejanj, ki jih je sam poimenoval "psihomagična". Zakaj psiho- in zakaj -magična? Jodorowsky razloži, da mora zdravilec, če želi, da njegova primitivna terapija deluje, ohranяти skrivnostnost pred pacientom in se predstavljati kot človek z že skorajda nadčloveškimi sposobnostmi. Zdravila je ob tem potrebno dati, ne da bi pacient poznal njihovo sestavo ter na skrajno intuitiven način predpisovati dejanja, ne da bi pacient vedel, kaj se dogaja, čemu služijo, niti od kod izvira rešitev, ki mu je predlagana. Logika tega postopka je naslednja: če gre pri tradicionalni freudovski psihoanalizi za to, da razvozlamo sporočila, ki nam jih pošilja nezavedno, potem psihomag deluje v obratni smeri: nezavednemu pošilja sporočila v njegovem lastnem simbolnem jeziku, ki jo mora neza-

vedno razvozlati, in posledično, odgovoriti subjektu. In ta dejanja imajo predvsem vlogo izzivanja subjektovega značaja, morajo ga premakniti iz cone udobja in imajo obenem zelo močno simbolno in metaforično vrednost, s katero uspejo nagovoriti nezavedno, s pomočjo katerega dosežejo psihološko transformacijo. Denimo: nekemu slavnemu umetniku, ki je bil depresiven, je predpisal, *"naj gre na mamin grob, naj ubije petelina in napolni grob s krvjo, naj si s krvjo namaže penis in divje prodre v svojo ženo."* Nekega fanta, ki je imel težave s sanjarjenjem in težavami pri ostajanju trdno na tleh, kar mu je povzročalo finančne težave, je vzel dobesedno in mu predlagal, *"naj dobi dva zlatnika in si ju prilepi na podplate čevljev, tako bi ves dan hodil po zlatu."* Ali celo to, da ko ima Jodorowsky sam ustvarjalno krizo, tudi sam sebi predpiše takšno dejanje, in sicer si z rdečo rastlinsko barvo pobarva moda. Ta dejanja pa nikakor ne smejo biti ukrojena po šablonah ali pripravljena vnaprej, temveč so vsa namišljena v trenutku srečanja s pacientom, v zanosu nore inspiracije, kot plod čiste zdravilčeve intuicije. Jodorowsky na Farce-tovo vprašanje odgovarja, da se mu ni še nikoli zgodilo, da mu sama pacientova razlaga problema v umu ne bi porodila rešitve. *"Navsezadnje, si mag ali nisi!"*

Jodorowsky se ima tudi sam za "malo norega", a ima kljub svojemu globokemu zanimanju za primitivne tehnike zdravljenja svoje korenine globoko v sodobni kulturi. Po njegovem mnenju je sodobno idealiziranje primitivnih družb jalovo in temu tudi nasprotuje. Smešno se mu zdi, da se zdaj, ko smo odkrili racionalno miselnost, odpravljamo nazaj raziskovat skrivnosti primitivnih ljudstev, smešna se mu zdi tudi moda neošamanizma. *"Ljudje težimo k idealiziranju starih ljudstev. Niso bili boljši od nas, med ljudmi in*

v njihovi folklori so se sicer ohranili ostanki nekdanjega znanja, ki pa ga mi ne moremo več uporabiti." Kljub temu da praktično vsakemu, ki ga sreča, izvede osebno analizo s tarot kartami, se opredeljuje proti napovedovanju prihodnosti. Branje kart na prvem mestu omogoča, da človek spozna sebe. *"Izhajam iz principa, da nima smisla poznati prihodnosti, če človek ne ve, kdo je tukaj in zdaj."* Prav zato goji skepso do vedeževalcev, ki s svojim napovedovanjem prihodnosti s to isto prihodnost že krojijo in ustvarjajo t. i. "samouresničujočo se prerokbo". Je proti črni magiji, ki jo opisuje kot *"nekoristno magijo, ker vodi v uničenje"*. Kljub pomislekom, da gre pri njegovi praksi za iskanje drugačne zavesti, je proti marihuani in omamljenosti nasploh kot sredstvu eskapistične omame, a se mu obenem zdi pomembno vsaj enkrat v življenju izkusiti mistično izkustvo, ki jo nudijo narkotiki. Je tudi velik zagovornik sprememb, tako političnih kot evolucijskih. Tudi njega samega so kolegi umetniki večkrat pozivali, naj se jasno postavi na stran politične leveice, saj po njihovem mnenju ne bo dosegel literarnega uspeha, a tega ni storil, ker je politika zanj vedno bila zgolj krinka, ki zakriva prevlado multinacionalnih podjetij. Kljub nevarnostim verjame v genetiko in kloniranje, v razvoj inteligentnih materialov, v telepatijo. Pravi, da je človek danes neizpolnjeno, nepopolno bitje, prežeto z nasiljem, zato zaupa v prihodnost, ko bo vrsti uspelo razviti možgane in višjo zavest – četrte možgane, ki pa niso nujno snovni. *"Gorile smo, primati. Še vedno se učimo, toda nekoč bomo leteli."*

In zakaj je ta knjiga tako pomembna za umetniško in intelektualno področje in je ne smemo odpisati kot še ene izmed mnogih promocij alternativnih zdravilskih pristopov? Preprosto zato, ker so koncepti, ki jih Jodorowsky uporablja pri svoji zdravilski praksi, v samem jedru njegovega umetniškega ustvarjanja, slednje pa je vsaj v svetu filma prepoznano kot eno najbolj unikatnih in samostojnih avtorskih opusov sodobnega umetniškega filma. Ko bralec prebere to knjigo, postane jasno, da naslovi njegovih filmov, kot so *Neskončna poezija (Poesia sin fin, 2016)*, *Ples resničnosti (La danza de la realidad, 2013)* in *Sveta kri (Santa sangre, 1989)* niso zgolj barvite metafore, temveč nič manj kot neposredno citirani koncepti njegove psihomagične prakse. Pri določenih avtorjih pot do razumevanja njihovega ustvarjalnega univerzuma ne vodi po konvencionalnih poteh klasičnih kulturnih vplivov, pač pa po mejnih praksah, v tem primeru psihomagije, ki tako ponudi pomemben vpogled v miselnost tega kulturnega režiserja in avtorja. To, da ne gre zgolj pa promocijo njegove metode, ki bi lahko mejila na sektaško širjenje znanja in vabljenje novih udeležencev, temveč nadvse trezno razpravo o tej zdravilsko umetniški metodi, je zgolj velik bonus, ki potrjuje, da je Jodorowsky obenem tudi intelektualec, ki se svojega početja ne boji podvreči trezni distanci in dvomu.

Martina Potisk

Trikrat najdeni gral

Bina Štampe Žmavc
Pesem za liro

Ilustracije Alenka Sottler
Založba Pivec | Maribor 2015

Poezija in glasba gresta že od nekdaj z roko v roki. Stari Grki, denimo, so verze zmeraj prepevali oziroma jih melodično skandirali. Z nogo ob tla so si dajali takt ter istočasno brenkali na strune lir, lutenj (kitar) in harf. Nekaj podobnega so počeli tudi stari Latinci, ki so skupaj z Grki razvili poseben in z današnjega vidika precej zahteven način petja oziroma preigravanja pesmi. Ta se je ravnal po časovno različno odmerjeni izgovarjavi posameznega zloga glede na njegovo dolžino oziroma kračino. Toda žal sta se poezija in glasba kasneje razvijali bolj ali manj vsaka po svoji poti. Prevladujoč prostor njunega medsebojnega stikanja in prepletanja pa so vse od staroveških časov dalje ostajale uglasbitve. Te so silovitejši razmah doživele v zadnjih nekaj desetletjih, ko je glasbeno preoblačenje doletelo tudi slovenske pesniške klasike. Nedavno tega pa je sodobna slovenska poezija napravila še korak naprej. Zlasti mlajši avtorji (Aleš Šteger, Gregor Podlogar,

Matjaž Pikalo) so pričeli svoje pesniške zbirke opremljati z zgoščenkami oziroma jih preobrazati v tako imenovane zvočne knjige. Na ta način je pred bralca postavljena tudi pesniška zbirka Bine Štampe Žmavc, naslovljena kot *Pesem za liro*. Priložena ji je namreč lična zgoščenka, na kateri najdemo zvočni posnetek avtoričinega branja, podprtega z izvirno avtorsko glasbo Vaska Atanasovskega. Poleg Vaska (klavir) jo izvajajo še Sausan Hussein (violina), Zvezdana Novakovič (harfa), Vlatko Stefanovski (kitara) ter Komorni godalni orkester Slovenske filharmonije z Janezom Podleskom na čelu. Tak nabor instrumentov bi sicer utegnil dajati vtis izrazite strogosti ter nebranjene minimalističnosti. Toda že ob prvem poslušanju skladb postane jasno, da je njihov medsebojni dialog presenetljivo fluiden in harmo-

ničen. Še več, skladno z naslovom pesniške zbirke se iz ozadja vztrajno (z izjemo zaključnega adagia) prebija mehak zven harfe, ki ga je mogoče razumeti kot svojevrsten poklon ne le antični liri, temveč starogrški



glasbi nasploh. Ta je namreč temeljila na izredno uglašenem sobivanju zvoka, ritma in besede, pod površjem katerega so se iskriki ambivalentni dregljaji čutnega in lepega, urbanega in mitičnega, humornega in elegičnega. Bolj ali manj enaka mera estetske izpilenosti, izrazne dinamike in presunljive pomenskosti pa že od samega začetka odlikuje tudi *Pesem za liro*.

Poezija se je, kot je znano, skozi stoletja razvijala tako, da so se péta besedila zmeraj bolj odmikala od njim dodeljene glasbene podlage. Toda kljub temu so se mnoga pesni-

ška dela še naprej kitila z izrazitim glasbenim poslušom. *Pesem za liro* ni v tem pogledu nobena izjema, saj ves čas deluje kot intermedialna, muzikalična in skrajno sugestibilna inkarnacija starobitnega pesniškega melosa. Že njen naslov, denimo, zelo zgovorno namiguje na entiteto starogrškega, orfejskega pesnika, čigar primarno poslanstvo je bilo sinkretično združevati petje (*aeidein*) in pripovedovanje (*eipein*). Toda mar nista ritem in zvok odločilna in hkrati temeljna nosilca sleherne vsebine? O tem razmišlja Bina Štampe Žmavc, medtem ko svojemu bralcu v kratkem prologu razkrije, kaj jo je navdahnilo pri pisanju *Pesmi za liro*. "Najprej se je od nekod pojavila slutnja ritma in glasbe," razlaga, "odmev nikoli slišane barda, ki poje pesem daljnih prednikov, neznano znane skrivnosti, ki je nisem mogla prepoznati". Nič nenavadnega torej ni, da ima omenjena pesniška zbirka opraviti s čudenjem nad božanskim v svetu človečanstva, s čudenjem nad brezčasno umetnostjo lepega. In le kje bi se to lahko bolje kazalo, če ne v prvobitni pesniški govorici, kakršna je že davno tega krasila kaj drugega kot ep? Ta klasična literarna zvrst je namreč svoj vrhunec doživela prav v starogrški (*Iliada*, *Odiseja*) in drugih staroveških književnostih. Žal pa smo Slovenci kljub nadobudnim poskusom v 19. stoletju (Aškerc, Jenko, Valjavec) vse do 21. stoletja ostali brez vidnejšega predstavnika na tem področju. Dokler ni pred dobrimi dvajsetimi leti za pero odločeneje poprijel Boris A. Novak in pod naslovom *Vrata nepovrata* (2014–2016) spisal prvi slovenski ep. Za razliko od njega ima *Pesem za liro* bistveno krajši zunanji obseg ("zgoľj" 284 verzov), tradicionalnejšo motivno dikcijo (grška mitologija) in izrazitejšo baladno perspektivo. Toda samo zato še ne kaže spregledati njene epske poantiranosti,

ki se sijajno bohota sredi izjemne stilistične prečiščenosti in zavirljive ritmične ubranosti izrazja.

Že grški pesnik Solon je pripovedno pesnitev razglasil za čarobni studenec besed. V njej naj bi namreč izvirala najgloblja resnica človekovega bivanja in izključno zaznavanje naj bi bilo njeno zvenenje. Bivanje je torej *Pesem*, *Gesang ist Dasein*, kakor nekje izjavlja Rainer Maria Rilke. Toda kdo oziroma kaj bi bil Orfej, če ne bi pel? Kaj bi bil Orfej brez svoje muze? Oziroma, če obrnemo perspektivo, kakšna usoda bi doletela njegovo nesojeno muzo? To je seveda zanimalo že nič koliko pesnikov, med njimi tudi Bino Štampe Žmavc. Brez dvoma je *Pesem za liro* njena najslikovitejša metonimija življenja poezije in pesnikovega odnosa do sveta. Do vsega tega pa se pesnica opredeljuje skrajno premišljeno, disciplinirano in resnobno. Bolj ali manj po analogiji s klasičnim epom si namreč zamisli pravilen četverostopni jambski verz, ki je mestoma skrajšan za en naglašen zlog, kar ustvarja nesporno ritmično vezljivost ter posledično izžareva dinamično in razburljivo vzdušje. Enakomerno valovanje tonov in zvenov je še dodatno podkrepljeno s končno rimo, ki največkrat privzema asonirano in prestopno obliko. Energični verzni preskoki so sicer slogovna stalnica, kljub temu da drobijo sintakso, pa so posamezne povedi le malokrat daljše od ene kitice. Kratke, izometrične in tradicionalne štirivrstičnice si suvereno sledijo skozi deset daljših nenaslovljenih spevov. Ti v povprečju obsegajo sedem kitic (sedem kot pitagorejsko število harmonije, ravnotežja), zaradi česar dajejo vtis zanimive vizualne simetrije in istočasno evocirajo strukturo dramskega trikotnika. Niti najmanjšega dvoma ni, da je *Pesem za liro* dobro zgnetena pesnitev, ki bralca prepriča s svojo

preprostostjo, nezlaganostjo in urejenostjo. Zaradi izredno melodične pripovednosti se celo zazdi, kakor da bi se je ponekod dotikal napev srednjeveških balad. Toda saj je že Goethe njim sorodno (romantično) balado razglasil za izvirno praobliko pesništva! Ta naj bi namreč v sebi dialogizirala lirske, epске in dramske pojavnosti ter kot taka izvirno aludirala na starogrško “glasbeno trojico” v sestavi petja, plesa in instrumentalne glasbe. Zvočna kulisa torej z vseh strani pretanjeno prežema in poživlja to pesniško zbirko. Z njo vred pa ogrinja tudi, kakor bomo videli v nadaljevanju, vanjo vtkan orfejski mit.

Pesniške svetove pogosto krasi bajeslovna podoba. Med drugim tudi zato, da bi se “resnica” skozi prikritje pretakala in na ta način še bolj odločno burila domišljijo bralcev. Bina Štampe Žmavc se tega očitno dobro zaveda, saj njena *Pesem za liro* po eni strani otipljivo interpretira, po drugi strani (predvsem proti koncu) pa tudi kritično osvetljuje mitološko zgodbo o Orfeju in Evridiki. Toda na žalost se mora bralec najprej sprijazniti z domala enako inscenacijo mitičnega “blaga”, kakršno pozna že iz mnogih drugih umetnij. *Pesem za liro* namreč še posebej čvrsto preigrava “klasično” starogrško predlogo, pri čemer mitičnega “junaka” Orfeja opeva kot magičnega poeta, velikega zapeljivca in obupanega ljubimca. Ta naj bi pel in igral na liro celo tako mogočno, da “trave so polegale, / boginje se smehljale, / nevihte grom utišale / in vzdihovale skale”. Nekega dne pa Orfejevo ženo Evridiko piči strupen gad in hadovska Perzefona razsodi, da ji ni več pomoči. Nesrečnežu tako ne preostane drugega, kot da se še sam odpravi “tja v hladni trdosrčni had, / med sence in duhove”, da bi preprosil boga podzemlja, naj njegovo ženo vrne svetu živih. Z ganljivo pesmijo, ki jo posveti Evridiki, se mu naposled posreči

omehčati nemila bogova Hada in Perzefono. Pripravljena sta mu izročiti ljubljeno, a pod pogojem, da bo vso pot iz podzemlja hodil pred njo, saj “če se ustavi in ozre / za zmeraj ljubljena umre”. Orfej sprejme izziv, toda kaj, ko med potjo za seboj ne sliši Evridikine hoje, zaradi česar tudi “ne ve, če gre / za njim skoz svet ukleti”. Tik pred zdajci ga premaga radovednost, ozre se, vendar “prepozno je, / Evridika izginja, / že ivje hada hladnega / obličje ji zagrinja”. Evridiko torej že drugič pogoltnejo črne sence, Orfeja pa ponovno obsije svetli žar tostranstva, kjer “v nesmrtno pesem združi par / usoda umrljivih”.

“Ime česa je pravzaprav Evridika,” zanima Jaroslava Skrušnýja, pisca obširne spremne besede k tej pesniški zbirki. Kot kaže, se sam najbolj nagiba k tezi, da je Evridika nebogljen žrtev Orfejevih mesenih želja, zaradi katerih ji je za zmeraj usojeno klecati pod težo morečega podzemlja in skrivnostne ne-biti. Od tod tudi njegova izbira vprašalnega zaimka, praviloma namenjenega kategoriji “neživega”. Orfejevemu pohotnemu pogledu naj bi namreč po Skrušnýjevem mnenju uspelo posedovati in popolnoma popredmetiti Evridiko. Pri tem pa ostaja bolj ali manj zamočano dejstvo, da se Orfej med potjo ne obrača nazaj samo zaradi Evridike, kakršne se sicer dobro spominja. Temveč predvsem zato, ker ga zanima, kdo oziroma kaj je tista nova, temačna, drugačna Evridika, ki ji zdaj poklanja svoje petje. Prav rad bi namreč ugledal bližnjo tujost smrti, prebivajočo v njej. Mrtva Evridika torej postaja vse bolj neusahljiva magična moč, zaradi katere je Orfej zgolj senca samega sebe, kadar ne poje. Taka je bržkone tudi zato, ker jo nenadoma neusmiljeno zagrinjajo drugost, molk in nič. Iz tega reificiranega območja pa jo spretno izvablja sklepni spev pesnitve, ki sicer obsega zgolj tri kitice (ven-

dar: število tri kot pitagorejsko znamenje premisleka, preporoda). Pesnica v njem razmišlja takole: "In kdaj, ko čudežni se gral / zgubi iz rok poeta, / kdo Orfej, kdo Evridika, / bo pesem – neizpeta?" Če gre soditi po njeni zares izjemni pesniški zbirki, potlej se za svetlo prihodnost poezije nikakor ni potrebno bati. Ta bo brez dvoma še naprej skušala poustvarjati vse, kar je človeškim očem nevidno in nedosegljivo, kajti prav takšno je tudi njeno bistvo. Le pogledati moramo nanj z našo notranjo intuicijo ter si za razliko od Orfeja dovoliti preglasiti razum. In še nauk "zgodbe": poezija je za-umna, naši čuti pa so strune, zgolj prepustiti se jim moramo, ko zazvenijo ob njenem zvenenju.

Pesem za liro resnično nikogar ne pušča ravnodušnega. K temu pripomorejo tudi prečudovite ilustracije Alenke Sottler, ki se na najmanj dvanajstih mestih samozavestno spogledujejo s pesničino besedo. Še več, obe inscenaciji pesniške zbirke, besedna in ilustrativna, sta prav do roba napolnjeni s prikritimi, simbolnimi in metaforičnimi pomeni. Zaradi tega se konstantno prepletata in povezujeta, bralčeva pozornost pa brez večjih težav preskakuje med njima. Kajti kakor velja za posamezne speve, tako so tudi ilustracije oziroma črtne risbe slogovno neverjetno izpiljene. Praviloma jih najdemo razprte čez dve strani, od koder bodisi spretno izslikavajo podobo orfejskega mita (mrtva Evridika, Orfej z liro, Orfej pred Hadom) bodisi drzno izdajajo motivne poudarke iz širšega konteksta (lira z osmimi strunami, Orfejeva hoja za Evridiko, bakhovska glava, "učinek" ogledala). Kot take nadalje temeljijo na "klasičnem" črno-belem slikanju, ki ga inovativno izpopolnjujejo zlata barva (Evridikini lasje, lira), razgibana kom-

pozicija ter kontrastno niansiranje atmosfere in detajlov. Če se figure bogov še ponašajo z bolj ali manj pravilnimi proporci, pa je Evridika za razliko od njih že obdarjena z baročnimi oblinami in dolgimi zlatimi lasmi. S tem se bržkone pogloblja njen status erotičnega objekta, v kakršnega verjame tudi prej omenjeni Jaroslav Skrušný. Kaže, da ilustracije Alenke Sottler delujejo podobno kakor moto, sestavljen iz misli Marthe Graham in Louise Glück, torej tako, da s svojo monumentalno zavestjo bralcu predočajo izbrano interpretacijo "priloženega" besedila. Zaradi tega seveda odločno in hkrati uspešno zapuščajo vlogo samostojnih ilustracij. O nespornem mojstrstvu Alenke Sottler pa priča tudi dejstvo, da ji je bila za knjižno ilustracijo mrtve Evridike podeljena znamenita nagrada Združenja ameriških ilustratorjev, s čimer se je umetnica v zgodovino zapisala kot ena osrednjih protagonistk slovenske ilustracije.

Pod črto bi bila vsaka dodatna beseda ali pojasnjevanje povsem odveč. *Pesem za liro* je pač že skraja prepričljivo, subtilno in dihhemajoče stvarjenje enkratnega zvočno-besednega in besedno-ilustrativnega sveta. Odlikujejo jo formalna disciplina in umetniška senzibilnost Bine Štampe Žmavc, ne-zgrešljiva intuicija Vaska Atanasovskega ter mirna roka Alenke Sottler. Zato bi bilo o morebitni "izgubi grala", pred kakršno svari ta pesnitev, v tem kontekstu skrajno nepripremno govoriti. Kajti *Pesem za liro* je brez dvoma trikratna zmaga umetnosti in življenja nad breznom ničla ter zatorej tudi trikrat najdeni gral.

F I L M I

Jasmina Šepetavc

Časovno potovanje se izogne apokalipsi, ne more pa se klišejem

Tvoje ime
(*Kimi no wa*)

Režija Makoto Šinkai | 2016
Japonska | 106 min.

V zadnjih tednih je bilo mogoče na internetu spremljati izjemno zanimanje za novi film Makota Šinkaia *Tvoje ime*, ki je na Japonskem od svoje premiere konec avgusta zaslužil že več kot 120 milijonov evrov, bil prodan v več kot 80 držav in se prerinil na lestvico desetih najuspešnejših japonskih filmov vseh časov. Lestvico sicer obvladujejo filmi legendarnega Hajaoja Miyazakija in njegovega studia Ghibli, kar pet od desetih najbolj gledanih filmov je namreč njegovih, na vrhu pa je osupljivo *Čudežno potovanje* (Sen to Chihiro no kamikakushi, 2001). Tako je bilo skorajda neizbežno, da so Šinkaia ob uspehu *Tvojega imena* začeli klicati novi Miyazaki, sploh ker so vse od Miyazakijeve upokojitve leta 2013 nestrpnost pričakovali naslednika in ker dva (četrta kvaliteta) filma studia Ghibli, posneta po njegovem od-

hodu, *Zgodbe o princesi Kaguji* (Kaguyahime no monogatari, 2013) in *Ko je bila Marni tam* (Omoide no Mânî, 2014), nista bila preveč uspešna. To, da se ob vsakem uspešnem animatorju pojavi primerjava z Miyazakijem, govori o definirajoči moči njegovega imena, ki je postalo sinonim za japonski animirani film, predvsem med občinstvom, ki japonske animacije drugače ne spremlja. Prodor imen novih prepoznavnih avtorjev animiranega filma tako na festivale kot v *mainstream* in na tuje trge pa še dodatno ovira posploševanje, ki animirane filme (in serije), ene od najuspešnejših japonskih domačih in izvoznih kulturnih produktov, hitro zapre v specifično kategorijo, ki je neupravičeno in poenostavljeno homogenizirana pod oznako "anime" z vsemi slabšalnimi konotacijami popularnega kiča, specifične vizualne estetike, otroške zabave ali *otaku* subkulture (subkulture, sestavljene iz velikih oboževalcev in potrošnikov animejev in mang, med neljubiteli mang in animejev pa navadno s konotacijami regresije, zaostalosti v nekem življenjskem obdobju, ki naj bi ga z odraščanjem prerastel) in ki parametre ocenjevanja animiranih filmov postavi v ločeno polje, stran od drugih, "resnih" filmov. Resnica je ta, da poleg večine Miyazakijevih in nekaterih Šinkaievih obstaja kopica filmov, ki jih brez težav postavimo ob bok filmskim klasi kam animirane ali neanimirane vrste. Primer velikega japonskega avtorja, ki bi si zaslužil več pozornosti, je tako že pokojni in pri nas manj poznani Satoši Kon, katerega filmi se izjemno izmojstreno preigravajo z nelinearnim časom in montažo (npr. v filmu *Milenijska igralka* [Sennen joyû, 2001]), realnostjo in iluzijo, ki gledalca puščajo v pulzirajoči visceralni zmedi v filmu *Paprika* (Paprika, 2006), ali nenavadno emocionalno pripovedjo v *Tokijskih botrih* (Tokyo

Goddofazazu, 2003), mestni pripovedi o transspolni Hani, ki na božični večer najde dojenčka in z brezdomnima prijateljskima išče otrokovo mater po celem Tokiu.

In kam se potemtakem v polju filma uvršča Šinkai, če se vzdržimo primerjave z Mijazakijem? V *Tvojem imenu* se režiser vrača k temam neuslišane ljubezni, srečevanj in razhajanj, ki se zgodijo vedno naključno, puščajo pa celoživljenjski vtis, s katerimi se izrazito ukvarja že v ganljivem tridelnem filmu *5 centimetrov na sekundo* (Byôsoku 5 senchimêtoru, 2007), kjer mlada prijateljka Takakija in Akari loči selitev, po pisanju pisma in kratkem srečanju pa sčasoma izgubita stik, kar zaznamuje predvsem Takakijeva razmerja, in krajšem filmu *Vrt besed* (Koto no ha no niwa, 2013), vizualno razgledniškem filmu o zvezi med srednješolcem in mlado žensko, ki se srečujeta v paviljonu parka na deževne dni. Od svojega prvega resnega filma, znanstvenofantastičnega kratkega filma *Glasovi daljne zvezde* (Hoshi no koe, 2003), ki ga je naredil na domačem računalniku in sinhroniziral s svojo partnerko, do *Vrta besed*, zadnjega pred *Tvojim imenom*, je Šinkai nedvomno postal spreten pripovedovalec, ki zmore v gledalcu vzbuditi močne čustvene impresije, predvsem pa je dosegel nivo izjemnega animatorja. Pokrajine njegovih filmov so tako realistično in detajlno poustvarjene, da so po uspehu *Tvojega imena* deli Tokia in manjše mesto Hida, ki naj bi služilo kot inspiracija za nekatere animirane lokacije, postala prava romarska središča zvestih oboževalcev. Vendar pa onkraj animacije, ki ji ne gre očitati vidnih napak, in presenetljivo dobre glasbene podlage japonskih rokerjev RADWIMPS, težko pričakovani film ne le razočara, temveč pušča gledalca v zmedo nelogičnih zapletov in neodgovorjenih vprašanj.

V zgodbi spremljamo dva protagonista, podeželsko dekle Micuho in tokijskega fanta Takija. Micuha s svojo mlajšo sestro živi pri babici, ki vodi svetišče in skrbi za ohranjanje starih tradicij mesteca, njen odsotni oče pa je njegov pragmatičen in zahteven župan. Dekle v adolescentni maniri ni zadovoljno z življenjem v idiličnem gorskem mestecu ob jezeru, ki ne premore niti ene kavarne, in bogove nekega večera prosi, naj jo v naslednjem življenju napravijo v tokijskega fanta. Bogovi poslušajo in Micuha se že naslednje jutro zbudi v Takijevem telesu sredi Tokia. Tako se začne nočna zamenjava teles (nekajkrat na teden), za katero protagonista sprva ne vesta, ker se zamenjav ne spomnita, ju pa vsi okoli njiju opozarjajo na njuno nenavadno vedenje na tiste dneve, ko nista v svojem telesu: tako Micuha v Takijevem telesu na primer pozabi, kam mora na honorarno delo, Taki pa vsakič, ko se zbudi v Micuhinem telesu, grabi njene/svoje prsi. To je ena od klišejskih reprodukcij animejevskega "humornega" prikazovanja fantovske fascinacije z žensko anatomijo, ki se kot slaba šala ponavlja do konca filma. Prvi del filma, ki z dinamično montažo sopostavlja epizode njenih jutranjih zbujanj, zamenjav in spodletelosti, deluje kot simpatičen najstniški film življenjskega preseka (*slice of life*), četudi ne s čisto realističnim zapletom. A v drugem delu film postane vse bolj znanstvenofantastičen, narativne luknje pa pridejo jasno do izraza in filmska zgodba začne počasi razpadati. Apokaliptični zaplet filma se zgodi neko noč, ko mimo Zemlje potuje komet, viden s prostim očesom. V ponovno izjemnem vizualnem spektaklu gledalci iz Micuhine perspektive vidimo, kako se del kometa odkruši in pada naravnost proti Zemlji. Po tisti noči se zamenjave teles protagonistov končajo, Taki pa postane obseden z iskanjem Macu-

hinega mesteca, ki ga vedno znova riše na papir. Ko mestece končno najde, ugotovi (tisti, ki še filma niste gledali, pa ga nameravate, pri priči nehaite brati), da je komet padel točno nanj in ubil skoraj vse prebivalce, vse to pa se je zgodilo že pred tremi leti, iz česar sledi, da je sedanji Taki zamenjeval telo s sedaj že tri leta mrtvo Macuho. Verjetno ni treba poudariti, da sta se najstnika, ki se razen v enem pozabljenem trenutku nista nikoli srečala in resnici na ljubo nista imela nič skupnega, usodno zaljubila. Tako Taki v svetišču nad pokopanim mestecem prosi bogove za zadnjo priložnost, da reši Micuho pred nesrečo, in če je bilo od Šinkaia nekoč mogoče pričakovati premišljeno dekonstrukcijo romantične ljubezni in srečnih koncev, se v *Tvojem imenu* ukloni romantičizmu in usodnim srečanjem v velemestu.

Šinkai ima nedvomno sposobnost izgrajevanja emocionalnih situacij, ki jih zaznamuje samota in iskanje nečesa neoprijemljivega, za kar pa se vseeno zdi, da ti prihaja nasproti, ti uhaja ali te zgreši, veš pa, da obstaja tam nekje v širnem svetu. Občutek, ki v njegovem opusu in v zaključku *Tvojega imena* pusti tako globok vtis, da bi filmu skorajda oprostil vse napake, četudi do konca filma avtor vpelje v pripoved še en klišejski narativni mehanizem, izgubo spomina obeh protagonistov. In vendar zgodba, ki niti v zamenjavi spola ni nova – Šinkai se je sam opiral na staro pripovedko *Torikaebaja monogatari* o sestri in bratu, ki zamenjata spol, cela vrsta *gender benderjev* v animejih in mangah pa je variacijo na temo povzdignila že do precej boljših rezultatov – šepa tudi v karakterizaciji, s katero nas film leno prepričuje, da je za usodno romanco, ki premaga menjavo spolov, preseže potek časa in celo smrt, potrebno zgolj to, da v nikoli zares razloženih okoliščinah povežemo fanta in dekle brez



zapomnljivih karakteristik onkraj njunega spola in lokacije bivanja. To, da je komet aluzija na veliki japonski potres leta 2011 in zapomnljiv monolog o času, kjer babica vnukinjama razlaga o konceptu *musubi*, spletanja toka časa, kako ta zavzema obliko, se zvija, prepleta, razvezuje in pretrga, potem pa ponovno zveže, kaže na velik potencial premise filma, ki pa ga, kot že toliko filmov o časovnih



potovanjih pred njim, pokoplje kompleksnost časovne relativnosti. Če se film že vklopi v močno človeško željo po spreminjanju poteka časa, posebno v soočenju s smrtjo, časovna relativnost od pripovedovalca zgodb hkrati zahteva pač toliko večjo doslednost in inovativnost, ki bi gledalca vodila skozi preskoke med naključnostjo in kaosom na eni in tem, čemur poetično rečemo usoda, na drugi

strani. Romanca in amnezija pač ne moreta biti zadovoljujoča odgovora na vprašanja o kompleksnosti srečanja dveh ljudi, ljubezni, premagovanju linearnosti časa in smrti. Zato je zagotovo pretirano reči, da je *Tvoje ime* najboljše, kar lahko ponudi japonski animirani film. Za kaj takega bo treba nekaj časovnega potovanja, tako v preteklost kot v prihodnost.

Žiga Brdnik

Odiseja v srce človeške diafore

Kačji objem
(*El abrazo de la serpiente*)

Režija Ciro Guerra | 2016
Kolumbija | Venezuela | Argentina | 125 min.

Kačji objem je edinstveno filmsko antropološko srečanje. Srečanje arhaičnega in modernega človeka. Mitične in metafizične zavesti. Conradovega *Srca teme* in diaforične etike narave, ki jo v knjigi *Človek in narava* utemeljuje Borut Ošljaj. Črne in bele, ki le na koncu eksplodirata v barvno vizijo združitve dveh človeških pozicij v svetu in uvid v njuno nepremostljivo prepletenost ter nujno medsebojno spoštovanje. To srečanje je tako posebno, ker se vsaj v svetu filma skoraj zagotovo še ni zgodilo na tako globoko etični ter hkrati mojstrsko filmski ravni. Gledamo jo lahko skupaj z *Odisejo v vesolje*, filmsko odisejo k človečnosti človeka prihodnosti po njegovem soočenju s tehnologijo, vseobsegajočim vesoljem in svojo metafizično naravo. Kolumbijski režiser Ciro Guerra dopolni tisti del, ki ga je Kubrick med famoznim preskokom od prvega orožja k vesoljskemu plovilu izpustil. Izbere obratno pot, ne naprej v temno vesolje, ampak nazaj v srce teme, v

džunglo. K človeku, ki še ni odtujen od narave in sovražen do nje, ki jo še časti, se ji klanja in je ne jemlje zgolj kot sredstvo lastnega napuha. Zanimivo, kako sta si konca obeh popotovanj po tako radikalno drugačnih poteh podobna, skoraj identična – s pomočjo začasne razgradnje predmetnega sveta se iztečeta v odprto vizijo ozaveščenega človeka, ki se v stiku z drugim, z rečjo, pa naj bodo to “zvezde” ali “narava”, dokoplje do radikalnega občutenja celote.

Začne se tako, da se Theodor von Martius, oboleli nemški raziskovalec amazonskih plemen ob pomoči Manduce, svojega indijanskega pomočnika, poda globoko v temino te zanj neme, brezdanje džungle. Išče “premikalca svetov”, ki ga lahko s pomočjo svete rastline yakrune edini pozdravi. V zameno mu ponudi znanje, informacijo o tem, da še ni zadnji preostali član svojega plemena Cohiuano in s tem dokončno izgubljen v samoto neskončnih gozdov. “*V tem trenutku, dragi bralec, ne morem vedeti, če je neskončna džungla zagnala v meni proces, ki je mnoge popotnike po teh deželah pognala v popolno in nepreklicno norost. Če je temu tako, se lahko samo opravičim in vas prosim za razumevanje, saj je bila predstava, ki sem ji bil priča v teh čarobnih urah, takšna, da se ne počutim sposobnega tega opisati v jeziku, ki bi drugim dovolil razumevanje njene lepote in razkošja; vse, kar vem, je to, kar vedo vsi, ki so odvrgli debelo, oslepljujočo tančico – da sem postal drug človek.*” S temi besedami je Theodor Koch-Grünberg, nemški raziskovalec, ki je na začetku prejšnjega stoletja obiskal amazonska plemena v kolumbijski džungli in je nedvomno inspiracija za lik von Martiusa, pospremil svojo pot. Njegovi dnevniški zapisi in zapisi njegovega ameriškega kolega Richarda Evansa Schultesa, ki se je nekaj desetletij kasneje podal po sledih predhod-

nika z njegovo knjigo v roki, so edini pisni dokumenti o tamkajšnjih ljudeh. Guerra jih je vzel za podlago za film, tudi Evans pa dobi svoje mesto, saj vzporedno s Theovo teče tudi njegova zgodba.

A Guerra v mojstrskem obratu za osrednjega junaka in pripovedovalca svojega filma ni vzel raziskovalca, kot je sicer v navadi, temveč Karamakateja, zadnjega preostalega šamana-bojevnika, "premikalca svetov", ki (še) pozna skrivnosti džungle in svetih rastlin. Tako je, kot pravi, ustvaril posvetilo tem plemenom, *"katerih pesmi nikoli ne bomo slišali"*, in se tudi sam poglobil v tisto polovico države, preraščeno z amazonskim pragozdom, za katero, ironično, brez teh zunanjih obiskovalcev, niti sam ne bi vedel, saj je tudi v kolumbijski družbi ostala popolnoma netematizirana in skorajda pozabljena. Zakaj? Ker so bila ta plemena neusmiljeno iztrebljena in izkoriščana v gonji za surovinami, in ker so po mnenju osvajalcev morala biti civilizirana in iztrgana iz svojih divjaških, kanibalističnih prepričanj, kot lahko vidimo tudi v filmu. Njihov položaj v svetu je ostal tragično nerazumljen in zavržen kot nižja, inferiorna zavest, ki se še naprej barbarsko oklepa narave in naravnega. Kot piše Ošlaj: *"Izraženo metaforično, je ta navzdol, k rečnosti reči usmerjena (Aristotelova) dlan, ki s svojo celotno površino vzpostavlja čutno-zaznavni kontakt z naravo, katere del je, človekova permanentna viza, ki mu omogoča vstop v čarobni svet igrivosti polisubjektivnih čutnih form; v svet, ki se ga je zadnjih dva tisoč let sramoval in posledično uničeval, kot da se je želel oprati krivde, da ni eno, temveč dvoje, da ni enotnost, temveč razklanost."*

Prav to krivdo in sram pred lastno dvojnostjo je zaznati v pomorščaku Marlowu iz romana Josepha Conrada *Srce teme*, ki je, zanimivo, izšel prav v Grünbergovem času.

Marlow na prvi pogled izreka podobno kot raziskovalec Theo, a kot znameniti Gospod Kurtz namesto v začudenju – grškem *thau-mazein* – konča v "grozi". V grozi pred to neusmiljeno džungelsko temino, v katero se potujoč po črni rečni kači Kongo vedno bolj pogreza, in teminami človeškega pohlepa, norosti in izkoriščanja, ki jih naplavlja črna zgodovina kolonizacije. *"Ta svet, ta zemlja sama, se je zdela nezemeljska /.../ in tudi tisti divjaki so bili – toda ne, niso bili nečloveški. Pravzaprav je bilo ravno to tisto najhujše – domneva, da niso nečloveški. Vendar smo se tega le postopoma zavedeli. Tiste postave so tulile, poskakovale, se vrtele in se grozljivo pačile; a ker je človeka najbolj presunilo, je bila misel na njihovo človečnost – prav tako, kot je naša – misel na našo daljno sorodnost s tistim divjim in strastnim rjojenjem in besnenjem."*

A optika je v *Kačjem objemu* s Karamakatejem obrnjena, saj gledamo iz njegovega položaja. Iz cikličnega in ne linearne časa, iz še vedno obstoječe povezanosti z naravo, spoštovanja do nje, odnosa do nje. Tukaj je narava že za zavest, a kot sakralni objekt, tisto, k čemur se klanja in zaklinja. Džungla odgovori Karamakateju, ko se sprašuje, ali naj pomaga von Martiusu, džungla postavi pravila, česa se more vzdržati. *"Ta džungla je krhka. Če jo napadeš, se maščuje. Spustila nas bo naprej, samo če ji izkažemo spoštovanje,"* pravi. A von Martius seveda ne zmore več prisluhni džungli, sam namreč nima več mitične zavesti. *"Ne znaš poslušati, moral te bom naučiti,"* mu reče šaman. On je tukaj tisti, ki lahko nastopa s kritične pozicije, zasmehuje belsko ljubezen do predmetov in njihovega kopičenja, obsoja njihovo gonjo po vedno novih surovinah, da se ti predmeti lahko množijo naprej in naprej, prezira njihovo nepotešljivo požrešnost. *"Belci so ne-*

mogoči. Jedo, dokler ne eksplodirajo. Naučiti se moraš kontrolirati samega sebe.”

A v drugo je izgubljenost obojestranska. Ostareli Karamakate se kot zadnji svojega plemena ne spomni več ničesar, ne yakrone, ne priprave psihedeličnih rastlin za priklic sanj in vizij. Narava mu ne govori več, izstopa iz mitičnega sveta narave. *“Ti kamni so mi nekoč govorili. Odgovarjali so na moja vprašanja. Vrsta je prekinjena, spomini so izginili. Kamni, drevesa, živali so utihnili. Ostale so samo risbe. Zdaj sem prazno telo. Chullachaqui.”* Prazno telo, brez spomina in identitete, ki v “času brez časa” kroži v svetu, zgolj še videz. Isto kot Theo, ki ga lahko vidi le še kot fotografijo v knjigi, ki jo je s seboj prinesel njegov “dvojniki”. Kot bi spremljali dejansko pretvarjanje mitičnega človeka v metafizičnega. Karamakate doživlja preobrazbo na lastni koži, hkrati zre v preteklost in prihodnost svoje podobe, ki jo predstavlja razcepljeni beli človek, tudi sam pa se znajde v ekscentričnosti, ko več ne ve, kdo je in kje je, ali natančneje, kakšna zavest v kakšnem svetu je. *“Me lahko vidiš?”* vpraša Evana. Ko se začne spominjati, mu reče: *“Nisi en človek. Si dvoje ljudi.”* Zanj je Evan podvojitve Thea, duh belega človeka, cikel, ki je znova prišel in zato priložnost, da se tokrat zaključí drugače.

In dejansko ga iz zadrege reši beli prišlek. On ve, ima znanje. Iz knjige predhodnika, ki je takrat seveda zgolj popisal znanje Karamakateja in drugih amazonskih plemen. On mora najti pot. Je tisti, ki mora rešiti oba, sebe kot modernega, zahodnega človeka in Karamakateja, vsaj v obliki ponotranjenja in spominjanja njegovega sveta, tradicije, znanja, ki se jih je moderna civilizacija tako sramovala in otepala, da jih je izbrisala, s tem pa spodrezala tudi lastne temelje za preživetje. A tudi Evan boleha, ne more sanjati. Tukaj v





dialog stopita pozicija znanosti, ki jo predstavlja Evan, in pozicija mita, ki jo predstavlja Karamakate. Znanost lahko prehodi le en del, a na koncu Evan poti ne najde s pomočjo pripomočkov, kot so knjiga, kompas in zemljevid, ne torej z razumom, ampak z občutkom in intuicijo, z uvidom, ki ga v njem zbudi šaman ob pomoči zadnjega preostalega cveta yakrune. Čeprav se v Evanu na koncu znova pokaže zvižalni preobrat razuma, ki želi yakruno zgolj instrumentalizirati, jo spremeniti v orožje in instrument oblasti ter dobička, mu "premikalec svetov" to prepreči. Zanj ima nekaj veliko pomembnejšega, preden se dokončno posloviti: *"Daj jim več, kot so prosili. Daj jim pesem. Povej jim vse, kar vidiš, vse, kar čutiš. Vrni se kot cel človek."*

In prav v združitvi in pomiritvi teh dveh človeških pozicij je ključ, ki ga z ohranitvijo spomina na te izjemne kulture ponuja režiser Guerra, njegov filozofski ekvivalent pa slikovito predstavi Ošljaj: *"Človek je dvoje v enem. To dejstvo ni naša pomanjkljivost, temveč naša specifična prednost. Rečeno slikovito: Diafora je kot nema spremljevalka Aristotelove dlani – iz Rafaelove Atenske šole –, ki kaže navzdol, distanca pa spremljevalka Platonovega prsta, ki kaže navzgor. Tako kot*

ekscentrična intenca, ki usmerja prst navzgor, v svet idej, tam vselej že je – ne pa tudi prst sam –, tako je, kot zrcalna slika prve podobne, ekscentrična intenca, ki usmerja prst navzdol, k neposredno bivajočemu, tostran ti-stega, kamor je usmerjena – onstran je le dlan sama." Človek mora ozavestiti in sprejeti obe plati v sebi, danes bolj kadarkoli prej, saj smo zaradi zanikanja pomena narave, brez katere kakopak ne moremo preživeti, ogrozili svojo lastno eksistenco in eksistenco te narave.

Zaključek, tako filozofski kot filmski, je tako jasen: *"Človek kot predmetno, kulturno bitje lahko preživi le, če ohrani živo razmerje do rečnosti narave, če ohrani diaforo, na kateri temelji njegova simbolna, razlike odpravljajoča narava. Kot metafizično-simbolno bitje lahko odpravlja razlike le na predmetni ravni; ker pa je predmetnost v ontološkem smislu virtualna, človek diafore ne more odpraviti, kajti ta ni nič predmetnega, nič navi-deznega."* Človek lahko kot ustvarjalno bitje odpravlja razlike in se svobodno igra z njimi v svojem predmetnem svetu, naravi, kot si jo sam priliči, znotraj sveta reči, to je znotraj narave kot neopredmetljive drugosti pa je "igre konec". Tukaj je na mestu odgovornost človeka kot odgovor na na-govor biti.

F I L M I

DRUGI
POGLEDMatic Majcen
**Prikrita
sociologija****Vse tiste lepe stvari**
(*Till det som är vackert*)Režija Lisa Langseth
2009 | Švedska | 97 min.

Vse tiste lepe stvari je igrani celovečerni prvenec švedske režiserke Lise Langseth, ki je leta 2009 z dokaj malo pozornosti izšel kot še eden v vrsti nešteti mladinskih filmov, ki prihajajo s severa Evrope. Vseeno pa je ta film do današnjega dne vse bolj pridobival veljavo. Razlog za ta postopen vzrast ne leži samo v dejstvu, da ta izdelek predstavlja temeljni kamen v režiserkini karieri, temveč tudi (ali predvsem) v tem, da je s tem filmom poklicno pot v celovečernem filmu začela švedska igralka Alicia Vikander. Slednja je pri 20 letih tu odigrala svojo prvo vlogo na velikem platnu, prav ta referenca pa jo je preko stranskih vlog v filmih, kot so *Kraljevska afera* (En kongelig affære, 2012, Nikolaj Arcel), *Anna Karenina* (2012, Joe Wright) in *Peta veja oblasti* (The Fifth Estate, 2013, Bill Condon), popeljala do velikega preboja v filmu *Ex Machina* (2015), ki ga je potrdila z dokončno uvrstitvijo v prvo ligo svetovnih igralskih zvezdnic z osvojitvijo oskarja za stransko vlogo v *Danskem dekletu* (2015). Če

bi v skladu s tem galaktičnim vzponom mlade igralko predvidevali, da je *Vse tiste lepe stvari* ostalo edino sodelovanje med njo in Langsethovo, pa je potrebno poudariti, da sta nadaljevali skupno sodelovanje, saj sta posneli še filma *Hotel* (2013) in *Euphoria* (2017), s čimer bosta očitno tudi v prihodnosti tvorili pomemben režisersko-igralski duo v evropskem filmu.

V žanrskem pogledu je *Vse tiste lepe stvari* tudi dejansko predvsem mladinski film, namenjen starejšemu najstniškemu občinstvu. V njem spremljamo pripoved Katarine, dvajsetletnega dekleta, ki jo v prvem prizoru v filmu vidimo ob doživljanju trenutka osebne razsvetljenja, ko preko prenosnega predvajalnika posluša glasbo W. A. Mozarta, ki ji spremeni pogled na svet. Element klasične glasbe je povsem izven registra okolja, iz katerega prihaja, saj izvira iz nižjerazredne družine, nekakšnega skandinavskega *white trash*a, prežetega z alkoholizmom in nezaposlenostjo. Odloči se, da bo sledila svoji novo najdeni strasti in se s pomočjo laži, s katero zamolči svojo preteklost in razredno pripadnost, zaposli kot receptorka v elitni kulturni ustanovi. Tam se zaplete v razmerje s priznanim, slavnim, a poročenim skladateljem Adamom. S pomočjo tega dispozitiva začne spoznavati nov svet, ki se zdi bogat, rajski, bleščeč in zanjo predstavlja tudi materialno blaginjo, ki je poprej ni imela. A ko se pripoved odvija dalje in se izkaže, da se je Adam v razmerje z njo spustil zaradi spolnega razvedrila, se pod to bleščečo krinko razkrije izredno zaprt sistem elitnega družbenega razreda, ki prikupno Katarino najprej sprejme, nato izkoristi njeno fizično privlačnost in jo na koncu izpljune, ne da bi jo bil kdajkoli zares pripravljen sprejeti v svoje vrste. Katarina v tem procesu še zdaleč ni orisana kot popoln lik.

Njena osnovna želja slediti svojim sanjam je sicer prežeta z mladostniškim idealizmom in nedolžno aspiracijo, vendar se v svojem vzpenjanju po družbeni lestvici zateže k laži ter kasneje pristaja na telesno izkoriščanje, da bi vzdrževala razmerje z Adamom. S tem se začne vse prej kot enosmeren odnos filma do mladinskega občinstva. Mladi gledalec je namreč tisti, ki se mora odločiti, ali je Katarina pozitiven ali negativen lik, oziroma je še toliko bolj prisiljen vzpostaviti bolj niansen, realen odnos do nje, ki se izmika klasičnemu karakternemu polariziranju. To niansiranje za nameček odpira tudi vrsto moralnih vprašanj, ki še zdaleč niso enostavno razrešljiva. Denimo: ali si Katarina, ujeta med idealistično željo po družbenem vzpenjanju in zvito pripravljenostjo po podrejanju, lažmi in zločinom, sploh zasluži vzpon po družbeni lestvici? Je to dekle junakinja ali antijunakinja? In še toliko bolj: kdo je sploh kriv za ta tragičen potek dogodkov – individuum sam, ali pa je subjekt zgolj posledica sprevrženih družbenih razmerij, v katerem so delavski razredi že tako ali tako obsojeni na moralni razkroj? Čeprav se režiserka dokaj očitno postavi na dekletovo stran, pa je tehtanje teh dilem v pripovedi nastavljen tako, da nudi enakovreden razmislek, v katerem se je težko odločiti bodisi za eno bodisi za drugo stran.

In to je tudi tista dodana vrednost tega filma – iz navidez tipične mladinske drame s tematiko iskanje najstniške identitete smo v resnici postavljeni pred tehten razmislek o osebni svobodi naproti družbenemu determinizmu, ki je izziv celo za veliko starejše občinstvo od tistega ciljnega. V tej refleksiji pa se vendarle kaže režiserkin odločen in izjemno ciničen pogled na današnjo švedsko družbo, ki nam jo Langsethova prestavi kot sistem dveh skrajno ločenih družbenih ra-

zredov, nižjega in elitnega, medtem ko je srednji razred v filmu popolnoma odsoten, kar je izjemno zanimiv pogled na družbo, ki jo vsaj v tem delu Evrope pojmuje kot ideal srednjerazredne blaginje. Ključni element tega pesimističnega vidika na družbeno razslojenost pa seveda ni samo v ločenem obstoju teh dveh razredov, temveč v predstavitvi razrednega dispozitiva kot skrajno zaprtega, ko elitni razred z vsemi sredstvi ščiti svoje ekskluzivno članstvo, ves potencial iz nižjih razredov, ki ga pooseblja Katarina, pa zgolj izrablja v svojo korist. Pogled na Skandinavijo v začetku 21. stoletja kot zaprto družbo z odsotnostjo družbene mobilnosti je nadvse presenetljiv pogled za občinstvo, ki na to situacijo gleda od zunaj.

A če je možno ta razmislek med gledanjem filma povsem ignorirati in se filmu predati kot vsaki tipični vzročno-posledični pripovedi, potem režiserka poskrbi še za pravcati pripovedni izziv. Namreč, v zadnjih petih minutah filma uporabi dokaj zahteven, a zelo dobro izveden prijem, s katerim utegnejo imeti težave tudi bistveno izkušenejši gledalci. Na kratko, zgodi se tole: Katarina v trenutku konflikta, po katerem skladatelj sede na okensko polico, moškega potisne skozi odprto okno. Gledalci zaslišimo njegov padec, vendar ne izvemo zares, kaj se mu je zgodilo. Za nameček je to tudi zadnji prizor, v katerem Adama v filmu vidimo, zato lahko predvidevamo, da je umrl. A od tega trenutka naprej smo najprej priča prizoru njenega teka oziroma bega, nato pa prizore njene vrnitve v koncertni dom, kjer je sprejeta nazaj na svoje delovno mesto. V zadnjem prizoru filma jo nato vidimo, kako s skupino otrok spremlja koncert klasične glasbe, Katarini pa se ob tem podobno kot ostalim otrokom v dvorani nariše velik nasmeh na obrazu. Neposredno, manifestno gledanje



tega zadnjega dela filma bi to zaporedje interpretiralo kot čisto resničnost, saj ni razlogov, da bi to razumeli kot sanjski ali fantazijski register, saj tega v dosedanjem poteku filma nismo bili deležni. V skladu s to perspektivo Katarini torej očitno uspe pokazati, da je bil skladateljev padec skozi okno zgolj nesreča, ona pa lahko nadaljuje delo v kul-

turnem domu, kjer bo lahko še naprej opravljala svojo sanjsko službo, s čimer ji v celotnem filmu uspe težaven, a vzorčen preskok v višji družbeni razred. Sledi, ki jih režiserka pusti potresene v teh prizorih, pa vendarle namigujejo, da to ni pravilna razlaga konca filma. Kot prvo, prizor bega, ki sledi prizoru umora, služi kot klasičen metaforičen pri-

jem, v katerem akta bega ne gre razlagati kot fizični beg, temveč kot psihološkega. Katarina se v tistem trenutku, v katerem se je podrl njen celotni moralni univerzum, dokončno zateče v travmo, s čimer se prekine realni dogodkovni register. Kar sledi od takrat naprej, je dejansko fantazijski register, nekakšna idealna podoba, ki se niti ne odvija nujno v Katarininem umu, temveč ga lahko celo vidimo kot režiserkin ciničen komentar dogajanja, ki je bolj neka podoba-želja v obliki polaganja upov v najmlajše člane družbe, ki bodo nekoč v prihodnosti imeli moč spremeniti nepravičen družbeni dispozitiv, v katerem se je v tem času znašla Katarina. Takšno branje še dodatno potrjuje dokaj nelogičen razplet, v katerem Katarinin naklep umora in njegove posledice do konca filma sploh niso več omenjene, kot da torej Katarina od njih v psihološkem smislu zares "pobegne" oziroma jih potlači. Prav zato se zdi pripoved še toliko bolj tragična – prizor zaključne sreče je lahko zgolj izraz neke globoke travme, povzročene z družbenimi krivicami in determiniranim družbenim polo-

žajem, ne pa realen prizor v slogu hollywoodskega *happy end*a. Ta metaforična razsežnost zadnjega prizora v filmu s srečnimi obrazi otrok, ki poslušajo klasično glasbo, je dodatno poudarjena s spoznanjem, da gre za zelo očiten citat nekega drugega filma, namreč začetnih kadrov filmske priredbe Mozartove *Čarobne piščali* v izvedbi Ingmarja Bergmana iz leta 1975.

Vse tiste lepe stvari je zato na prvi pogled morda res zgolj običajen nizkoproradni mladinski film, ki je mestoma tudi nespretno režiran. A pod to krinko se skriva bogata sociološka refleksija ter oster komentar o sodobni švedski družbi. Prav s takšnim poglobljenim pogledom se Langsethova pokaže kot nadarjeno avtorsko ime, ki ji je s pomočjo igralskega talenta Alicie Vikander uspelo še toliko opazneje posredovati to zgodbo evropskemu občinstvu. Ta film bomo tako sčasoma vse bolj videli kot neko izvirno zgodbo o skupnem začetku dveh izstopajočih karier v evropskem filmu.

R A Z S T A V A

Gaja Golija

Razsežnosti abstrakcije

Abstract Expressionism

Kraljeva akademija umetnosti
(Royal Academy of Arts) | London
24. september 2016 – 2. januar 2017

Zgodovina zahodne umetnosti je abstraktni ekspresionizem že davno absorbirala v svoj narativ o radikalni modernizaciji slikarstva in premiku središča umetniških avantgard iz Pariza v New York po drugi svetovni vojni. A kot pri ostalih umetniških gibanjih je kanonizacija abstraktnega ekspresionizma terjala številne poenostavitve, ki so jih spretno izvedli takratni vodilni ameriški likovni kritiki, kot sta Clement Greenberg in Harold Rosenberg, kakor tudi umetniške institucije, predvsem newyorški Museum of Modern Art (MoMA). Ti so interpretacijo in prezentacijo abstraktnega ekspresionizma prikrojili svojim idejam o popolni avtonomnosti sodobnega ameriškega slikarstva in krepotni svobodi ameriškega umetniškega duha (ter tako rekrutirali sodobno umetnost kot še eno orožje v hladni vojni). Znotraj tega zgodovinskega konteksta je bil abstraktni ekspresionizem od aprila 1958 do marca 1959, do nazadnje letos, pregledno prikazan

v Evropi. Razstava MoMe z naslovom *The New American Painting* je potovala po evropskih prestolnicah in bila pred vrnitvijo čez Atlantik prikazana še v Londonu, kjer so letos v Kraljevi akademiji umetnosti pod naslovom *Abstract Expressionism* ponovno združili dela, ki so jih ameriški kritiki leta 1959 oklicali za “največje kulturne dosežke Novega sveta”.

Letošnja razstava v Kraljevi akademiji umetnosti se, kot sugerira že njen naslov, oddalji od pristranskega poveličevanja tega likovnega sloga in poda trezen pregled razvoja abstraktnega slikarstva v Združenih državah, od redko videnih figurativnih začetkov njegovih protagonistov v dvajsetih letih prejšnjega stoletja, do razsnove likovnih izhodišč abstraktnih ekspresionistov in delne vrnitve k figurativnosti v poznih sedemdesetih letih. Kuratorja razstave, priznani avtor študij o abstraktnem ekspresionizmu David Anfam ter kustosinja za sodobno umetnost na Kraljevi akademiji umetnosti Edith Devaney, želita razrahljati etabrirane predstave o abstraktnem ekspresionizmu kot jasno definiranim in z nekakšnim mačističnim mišticizmom prežetem umetniškem gibanju. Tako sta Anfam in Devaney s širokim, ne samo časovnim razponom, ampak tudi previdno uravnovešenim repertoarjem umetnikov in umetnic, prikazala abstraktni ekspresionizem kot razvejan preplet izredno individualnih slogov, ki je bil razpršen onkraj bolj znanega newyorškega kroga Pollocka, Marka Rothka, Willema de Kooninga, Barnetta Newmana, Ada Reinhardta in Roberta Motherwella, do zahodne ameriške obale, kjer so ustvarjali Sam Francis, Mark Tobey in pomemben del svoje kariere tudi Clyfford Still. Dih jemajoča dela Pollocka, Rothka, Stilla in de Kooninga – pionirjev abstraktnega ekspresionizma, so predstavljena



• Jackson Pollock | Mural | 1943 | olje na platnu | 605 x 247 cm, in
David Smith | Tanktotem | 1953 | jeklo | 215 x 68 x 51 cm | fotografija: Victoria Sadler

v svojih sobanah, prostori okrog njih pa so tematsko zasnovani.

Prav v teh tematsko zasnovanih galerijskih prostorih pride do izraza ostra zavrnitev uveljavljene kuratorske delitve abstraktnega ekspresionizma na “akcijsko” oziroma “gestualno slikarstvo”, katerega glavna predstavnik sta Pollock in de Kooning, in “slikarstvo barvnega polja”, ki se med bolj poznanimi umetniki nanaša predvsem na Rothkova in Newmanova dela.

Če naj bi prvo, “akcijsko” slikarstvo označevalo drzno, spontano in velikokrat

skorajda nasilno konfrontacijo čustveno vznesenega umetnika s slikarskim platnom, razstavljena dela in spremljajoča besedila te premise odpravijo kot klišeje, ki samo mystificirajo in poenostavijo umetnikov ustvarjalni proces ter zaobidejo dejanske aspiracije umetnikov, ki so bile bolj kompleksne in jasneje določene od neposrednega izliva notranjih občutij. Izjemna plastovitost razstavljenih Pollockovih in de Kooningovih del priča o kompleksnem in dolgotrajnem obdelovanju platna z nešteto občuteno dodanimi barvnimi nanosi. Kot so pred letom in pol

ugotovili konservatorji na Gettyevem inštitutu, je bila prva mojstrovina abstraktnega ekspresionizma in Pollockova največja stvaritev *Mural* (1943), naslikana v številnih epizodah v obdobju več mesecev. Prav tako je de Kooning svoje surove upodobitve žensk, od katerih je bila *Woman II* (1952) posojena na razstavo v London, slikal več mesecev in celo let. Z agresivnimi potezami in sunkovitimi nanosi razredčenih barv, ki so stekle po platnu, je de Kooning kot najbolj tradicionalno akademsko izobražen izmed abstraktnih ekspresionistov, obdržal figuraliko in tradicionalno upodabljanje golega ženskega telesa, da ju je lahko izmaličil in subvertiral v grobe groteske.

Podobna dezintegracija figurativnosti je vidna v Pollockovem delu *Mural*, ki ga je ustvaril za predsobo stanovanja Peggy Guggenheim. Z velikodušno podporo te ekscentrične zbirateljice se je Pollock v tem delu prvič pomembneje odmaknil od tradicionalnih slikarskih tehnik in bolj figurativnih kompozicij, ki zaznamujejo njegova zgodnejša dela, nastala pod močnim vplivom Picassa in nadrealistov. Opisne slikarske poteze je zamenjal z energijsko nabitimi, vrtinčastimi zamahi čopiča in s škropljenjem barv na (še vedno) navpično postavljeno platno. Tako *Mural* kaže le še sled korakajoče figure vzdolž platna (njeno gibanje je spremljalo premikanje obiskovalcev skozi Guggenheimino stanovanje), ki se je razblijnila v prostranstvo pulzirajočih barv in oblik.

Za to delo je Pollock povedal, da je želel "energijo in gibanje narediti vidno". K temu so ga vzpodbudile "akcijske fotografije" Gjona Milija, Barbare Morgan, Herberta Matterja in ostalih, ki so bile razstavljene leta 1943 v MoMi. Številne izmed teh fotografij so postavljene na ogled v sosednjem prostoru. Posnetki ljudi med hojo, tekom in

plesom so navdihnili Pollockov način prikazovanja gibanja in izražanja energije kot soledja dinamičnega prepleta linij, ujetega v poudarjeno horizontalen format, viden tudi v delu *Summertime: Number 9A* (1948), ki spominja na fotografski film. A ne samo, da orisujejo neko kinetično formo, prepletene linije kot zapisi Pollockovega izrazito gestualnega nanašanja barv, obudijo občutek njegove skorajda fizične prisotnosti v delu in oživijo njegovo gibanje, ki s svojo intenziteto kulminira v eni izmed njegovih zadnjih in najbolj znanih slik *Blue Poles* (1952).

Linearna dinamika Pollockovih slik odzvanja v kipih Davida Smitha, ki spremljajo gledalca od dvorišča Kraljeve akademije do Pollockove sobe. Z vključitvijo velikega števila del Davida Smitha ter zbirke prej omenjenih fotografij sta snovalca razstave razprla ustaljeno razumevanje abstraktnega ekspresionizma kot zgolj slikarskega gibanja in poudarila njegovo pomembno navezavo z drugimi umetniškimi mediji. Pogosto opisana kot "risbe v prostoru", razstavljena Smithova dela delujejo kot tridimenzionalne realizacije segmentov Pollockovih slik ali pa kot kiparske izpeljave, ki odražajo podobno željo po vnosu energije, občutka gibanja in fluidnosti v statično umetniško zvrst. Delo *Hudson River Landscape* (1951), postavljeno v Pollockovi sobi, je abstraktna reprezentacija bežeče pokrajine, ki jo je umetnik opazoval z vlaka, sama ideja fantastične pokrajine pa odzvanja v Pollockovih skorajda panoramskih platnih, za katera mnogi pravijo, da so bila navdahnjena s slikarjevimi spomini na divjino prostranih pokrajin ameriškega zahoda, kjer je odraščal.

Neobljudena pokrajina in umetnost ameriških domorodcev sta navdihnili slikarja Clyfforda Stilla, ki je imel velik vpliv tako na Pollocka kot tudi na Rothka, s kate-

rim je prijateljeval v petdesetih letih. Neposreden stik s šamanizmom, ki ga je Still spoznal ob svojih obiskih indijanskih rezervatov, je oblikoval njegov specifičen način izražanja spiritualnosti s pomočjo abstrahiranih in na videz primitivnih form. Ker je v oporoki prepovedal posojanje skoraj vseh svojih del, ki so shranjena v muzeju v Denverju, je ta razstava edinstvena priložnost za doživetje devetih monumentalnih del, v katerih je s kratkimi, sunkovitimi in grobimi nanosi oblikoval razdrobljene površine silovitih barv.

Podoben spoj ekspresivnih potez in barvitosti je prikazan z izborom del tako imenovane druge generacije abstraktnih ekspresionistov, med katerimi izstopajo slike Helen Frankenthaler in Joan Mitchell. Dela umetnic, s po eni strani večjo in bolj iskreno neposrednostjo slikarskega izraza ter po drugi z manj agresivnimi in bolj pastelnimi barvnimi kompozicijami, predstavljajo osupljivo protiutež bolj znanim moškim avtorjem. Skupaj s Stillom njihova dela nakazujejo nekakšen preliv oziroma spoj "gestualnega slikarstva" in "slikarstva barvnega polja", ki poudari nekatera njuna skupna idejna in formalna izhodišča. Tudi za najvidnejše slikarje barvnega polja je slika predstavljala nekakšno fantazijsko pokrajino prelivajočih se čustev in energij, v katero so želeli zajeti gledalca. Rothkovo sobo, ki z gosto postavitvijo del po okroglem prostoru aludira na njegovo kapelo v Houstonu, preveva občutek kontemplativnosti, ki se širi iz subtilnih barvnih pasov. Umetnik sam je razstavljal dela tesno skupaj, da bi "premagal zid" in na ta način ustvaril v prostoru nekakšno sublimno dimenzijo.

Medtem ko je Rothkova soba natrpana z razpoloženjsko preveč raznolikimi mojstovinami, da bi dosegla zeleno sozvočje, pa raz-

stava doseže kulminacijo v sosednjem prostoru z deli Barnetta Newmana in črnimi slikami Ada Reinhardta. Reinhardt je v tej seriji enigmatičnih del po več pravokotnih poljih natančno nanašal sloje temnih barv enega na drugega, tako da je dosegel različne vrste črnine. Želel je izničiti kakršnokoli referencialnost slike do objektivnega sveta in odstraniti sledi lastnih potez, tako da bi delo kot nekakšna metafizična stvaritev postalo povsem avtonomno.

Konfrontacija Reinhardtovih in Newmanovih del namiguje, da sta oba na različna načina dosegla absolutno točko abstrakcije. Newman je z združitvijo ogromnih barvnih površin in vertikalnih barvnih pasov, ki naj bi predstavljali človeško figuro, uprizoril združitev človeškega s sublimnim. V času vojnih grozot, gospodarskih zlomov in nepojenljivih družbeno-političnih trenj, na katere so se razstavljene avtorji odzivali na različne načine, s kriki slikarskih potez in prelomi utesnjujočih slikarskih konvencij, je Newman ugotovil, da je občutenje sublimnega, ki ga je želel spodbuditi s svojimi deli, edino, kar lahko umiri strah in trpljenje ter zdrami človeštvo iz svoje otopenosti.

Zdi se, da razstava na tej točki doseže neke vrste idejni zaključek. V naslednjih prostorih, ki so predstavitevno manj močni in zasnovno precej neprepričljivi, so prikazana kasnejša dela redkih, v šestdesetih in sedemdesetih letih še živečih avtorjev. Med njimi izstopa velikansko, v zadnjem prostoru razstavljeno delo *Salut Tom* (1979) Joan Mitchell. Z izjemo njene slike ta prostor postreže z likovno precej šibkejšimi deli, ki so, nekatera z vrnitvijo k nekakšni domišljjski figurativnosti in druga z vztrajanjem ob osiromašeni gesturalni abstrakciji, med seboj v popolni disonanci in ob izhodu pustijo grenak priokus. Razstava se tako



• Joan Mitchell | Salut Tom | 1979 | olje na platnu | 281 x 803 cm | © Estate of Joan Mitchell

proti koncu razvedeni, kakor se je, po vide-
nih delih sodeč, tudi sam slog abstraktnega
ekspresionizma, žal pa se ne ozre na njegovo
zapuščino, ki bi lahko tvorila bolj estetsko in
vsebinsko vznemirljivo razsnovo.

S slogovno navezavo na serijo del žen-
skih umetnic, prikazanih v prejšnjih prosto-
rih, kot sta ogromno delo Lee Krasner, ki do-
minira nad Pollockovo sobo in v silovitosti
svojega izraza prekaša številna njegova dela,
in slika Janet Sobel, ki jo izpostavljajo kot
začetnico "all-over" kompozicij, le Mitchel-
lino delo nudi bolj vzpodbuden sklep in po-
udari najpomembnejši prispevek razstave.
Ta izhaja iz predstavljenega razumevanja in
priznavanja osrednje vloge žensk – ne samo
umetnic, ampak tudi galeristk, kot so Gug-
enheimova, Betty Parsons in Sidney Janis,
v razvoju abstraktnega ekspresionizma. Kot

je rekel Anfam, je ideja, da je bil abstraktni
ekspresionizem izključno moška domena,
velik spodrsrljaj, ki ga moramo danes odločno
odpraviti.

Razstava kljub temu ne nudi radikal-
nega prevrednotenja uveljavljene historio-
grafije abstraktnega ekspresionizma. Njeno
jedro tvorijo številna ikonična slikarska
dela, ki presunejo ob ogledu v živo, in zaradi
tega je edinstvena priložnost za občutenje
nekaterih izmed najbolj poznanih slik v zgo-
dovini umetnosti v vsej njihovi likovni moči.
A ker z rahlimi posegi v kanoniziran narativ
obravnavanega likovnega sloga le nekoliko
prevettri pričakovani izbor in prezentacijo
del, predstavlja poživljajoč zamek za bolj
odločne revizije razvoja abstrakcije v ameri-
škem slikarstvu preteklega stoletja.

SCENSKA UMETNOSTI

PRED-
ZADNJA
REPLIKA

Blaž Lukan

Mrtva tišina, telo upora, drugič

Oni

Režiser | Žiga Divjak

Produkcija | Ekvilib Inštitut

Premiera | Mini teater | Ljubljana | 9. 6. 2016

Že nekaj časa me preganja fotografija z ljubljanskih demonstracij v podporo beguncem, s podobo mladega dekleta tik ob strani, z lasmi, obsijanimi s sončno svetlobo, ki jo ločuje od množice, oblečenega v vojaške maskirne hlače in s ključovalnim izrazom na obrazu, ki ga ni lahko opisati. Komu kljubuje? Ne oblasti, vladi, rasistom, ksenofobom ali še komu, kljubuje v bistvu neki možnosti, nekemu zavedanju, da je ta možnost sploh možna, realna, izpolnjena. V njenem pogledu je neke vrste časovni preskok, biti tu, v tem času, a ne ga imeti za svojega, ne ga živeti v resnici, biti pravzaprav v dveh časih, na nenehnem prehodu. Njena pozicija se ne zdi tragična, saj je neodločena, v njej se praktično nič še ni zgodilo, vse je na dlani, vse možnosti, a ena od njih se vendarle zdi izpolnjena, saj sicer ne bi bilo upora, protesta; in to je morda že tragično. A še ne, ne, neka žalost, ki seva iz dekletovega obraza, je upočas-

njena, kot da ne bi spustila časa vase, sebe v čas, kot bi se nekje znotraj zadrževala, vendar navzven tega niti ni opaziti, a brez vsakega strahu, kar bo prišlo, bo moralo priti, in maskirne vojaške hlače so morda znamenje nekonformizma, latentnega upora ... Kaj je sploh njen upor? V roki nima nobenega predmeta, kaj šele orožja, v resnici telefonira, a kot da bi samo poslušala, kot bi spremljala neko oddaljeno govorjenje, kot bi bila v stiku z nekom tako, da tega stika ni, da je samo navidezen; spet se na prvi pogled zdi, da je na dveh krajih hkrati, a najbrž ni na nobenem zares, ne odsotna, a tudi ne prisotna, s pogledom, ki pravzaprav beži s fotografije, beži iz dogajanja, iz dogodka protesta, upora ... Spet pa bi le težko rekel, da noče biti tu, da se noče upirati, da je tu nekako na silo, pod prisilo, notranjo ali zunanjo, ni pomembno; je, je tu, vsa tu, in ravno njen pogled, ki beži s slike, me vanjo neizprosno vodi, šele njen pogled, ki je zunaj, je zagotovilo njenega – in mojega – znotraj, šele skozi reži njenih priprtih oči se mi zdi, da tudi sam vidim. Fotografija je prijazna, kot da ne bi ustrezala dogodku, realnemu uporu proti rasizmu, proti agresiji, proti indiferentnosti, proti ksenofobiji. Kako vsemu temu sploh kljubovati?

V globini fotografije, za dekletom, ki me močno spominja na prijateljico J, in za kolegico M je profil režiserja (če se ne motim), režiserja predstave *Oni*, izvedene tik pred poletjem v Minitratu, ki si za temo jemlje problem, opisan v zgornjem odstavku. Kako uprizarjati begunsko krizo, kako se upreti ignoranci, birokratski brezčutnosti in primitivni agresiji, povezani s prišleki iz drugega in tretjega sveta. A predstavi ne gre samo za



• Foto | Borut Kranjc

to (za to je šlo že prejšnji predstavi iste skupine mladih ustvarjalcev, *Tik pred revolucijo: kako sem postal terorist* in o učinku njihovega gledališča sem pisal v prvem delu tega zapisa), v njej (njen podnaslov bi lahko bil *Kako sem postal rasist*) pa me je še posebej izzvala neka niansa. Gre za trenutek prehoda, tistega vmesnega polja, ko iz ene realnosti preidemo v drugo, iz zanikanja v odobravanje (ali obratno), iz pristaša v nasprotnika (ali obratno), iz ljubitelja v sovražnika (in narobe). Pravzaprav je prehod redko kdaj tako drastičen, oster, radikalen, gre bolj za odklon, rekli bi mu lahko paralaksa, v gledanju na stvari, pojave in ljudi, za včasih komaj opazno in tudi prikrito spremembo zornega

kota, ki pa ima kljub vsemu lahko usodne posledice. Ekipe *Onih* ne zanimajo velike zgodbe, veliki premiki, temveč drobni dogodki, ki pa spremenijo pogled na svet; in to taki, ki se dogajajo tudi nam samim. Oni s(m)o v resnici Mi, to je izhodiščna predpostavka predstave, ki problem ponotranji in se v njem naseli tako globoko, da je na trenutke to že srhljivo.

Kaj povzroči, da spremenimo pogled na begunce, na druge, na Drugega? Polni smo lastnih problemov in neka idealna (absolutna, v resnici pa poenostavljena) etika bi predpostavljala, da na ta način odprti tudi za Drugega, za njegove težave, za njegovo usodo. Sploh če so naše težave drobne, vsakdanje,

malenkostne, čeprav v trenutku, ko nas doletijo, vseeno dovolj velike, da nas zaobjamejo cele, zavzamejo naše celotno bitje in delovanje. Recimo, da imamo probleme s starši, partnerji, z otroki, nesrečni smo na delovnem mestu, šef nas ne razume, ne vemo, kako bomo odplačali kredit ali poslali otroka na počitnice, morda smo preprosto osamljeni, žalostni zaradi izgube ljube osebe, morda sploh ne vemo, kaj nam je, samo preprosto nismo, ko bi morali biti ... Ta naša predispozicija v nekem trenutku nujno trči ob zgodbo nekoga drugega. Vedno smo v stiku z drugim, pa čeprav je ta drugi pogosto nedoumljivi jaz, ki nas preseneča in postavlja iz idealnih na realna tla. Drugi kot begunec je zaznamovani drugi, obdaja ga medijska interpretacija, sentimentalna, celo eksotična mistika, strah pred oddaljenim in tujim, politična pragmatika ali zgolj vulgarna poenostavitve. Drugi prihaja pred nas z dvema telesoma, z nevidnim realnim in potenciranim fiktivnim oz. proizvedenim, zmanipuliranim telesom. Drugi v nekem smislu sploh ni realno bitje, v resnici je fantazma drugega, opna ali lupina, napolnjena z vsem prej rečenim. Kot tak je težko ulovljiv, v resnici naša misel v stiku z njim beži, težko se oprime česa trdnega, zavlada kontingenca, izgubljenost v prostoru in času. Zastavi se problem rešilne bilke.

Ta prihaja iz nas in od zunaj; bolj nas zanima naša notranja bilka, notranje oprijemališče, notranja argumentacija. In to je tisto, kar je v predstavi *Oni* najbolj zanimivo. Kdaj se naša osebna zgodba spremeni, zvrne, preobrazi v nekaj drugega? Prehod je neopazen, izpeljan z nasmehom, z vso notranjo mehkobo; vsaj spočetka. V nekem trenutku naša zgodba zadene ob neko težko opisljivo točko, ob oviro: ob težko, temno zgodbo Drugega. V bistvu je to trenutek, ko se neopazno

zакrčimo, pa čeprav so posledice vidne šele čez čas, trenutek, ko se naša zgodba konča, ko spoznamo, da je naša zgodba v bistvu dobra zgodba, naše življenje dobro življenje, naša usoda dobra usoda. Izgovor, češ, Kako naj sprejemem drugega, če sem še samemu sebi v napoto, se izkaže kot prazen, saj v trenutku trka sami (v) sebi ustrezamo, vzpostavimo se kot entiteta, ki je nasproti drugemu, navzven trdna, ki (se) lahko brani, ne da bi neposredno napadala (in tudi ne da bi bila neposredno napadena). To je torej točka obrambe brez napada, potencialne, preventivne obrambe, ki v resnici pomaga izgraditi ali utrditi našo lastno pozicijo, našo lastno identiteto, našo lastno fantazmo. Drugi tu nastopi kot zrcalo, v katerem zažari fantazma o nas samih. Prehod v odnos do drugega je v tem primeru samo maska, mimikrija, v drugega namreč že kar takoj, sunkovito vstopimo, v njem se parazitsko naselimo. Ta neopazni trenutek, ta piš čez obraz, tako natančno in subtilno izveden v predstavi, je v resnici njen najmočnejši dogodek, njen epohalni, radikalni premik.

Kaj takrat v nas deluje? Ob že povedanem še neka nemoč, neka premestitev od nas k njim, od "mi" k "oni", od lastne zgodovine k njihovi prihodnosti; in odsotnost sočutja. Sočutje je pogosto zlorabljan pojem (podobno kot pohlep) in deležen mnogih napačnih interpretacij. Sočutje ne pomeni realnega so-čutenja, ob-čutenja drugega, temveč je kvečjemu znak radikalne odprтости, dovzetnosti, sprejemljivosti. Pomeni zgolj možnost, razprtje zapore, ki nas vzdržuje v identiteti kot stabilno strukturo, še manj kot možnost, pomeni zgolj sprejembo v ravnovesju, vzpostavitev pretoka, ujetje in zajetje tistega pogleda z začetka tega zapisa, ki v resnici beži mimo nas, vendar se nam zazdi, da je usmerjen v nas, da

nas zaznava. Stvar je v zdetju: ni potreben dokaz, da nas ta pogled zaznava, da se je ustavil na nas ali da nas je celo prepoznal, nam priznal vrednost, moč ipd.; ne, gre za slutnjo drugega, za slutnjo drugega v nas samih, s katerim je mogoče so-živeti, živeti. V resnici gre za preprosto, a temeljno prepoznanje življenja kot takega, nekega stanja, v katerem smo v tem trenutku združeni vsi, kar nas je na planetu, pa čez sto let – kot se glasi neka zguljena modrost – zanesljivo ne bo prav nikogar več (tisto peščico stoletnikov in čez lahko zanemarimo). Ne gre za sentiment življenja, še manj za njegov resentment, gre preprosto za isto zavest, ki ne pozna principov moči in nemoči, ne kriterijev dobrega in slabega, ne instance grdega in lepega. Morda gre vendarle za sentiment, saj je sodobno občutje življenja bliže nihilizmu, bliže njegovim nadomestnim oblikam, bliže njegovi posredovanosti. Seveda, a to ne odvzema subjektu, v principu podrejenemu biti, neke njegove sposobnosti dihanja, postajanja, zretja – sebe, drugega, sveta; in seveda hkrati lastne nezadostnosti, naključnosti, odsotnosti, smrti.

To je trenutek, uprizorjen v *Onih*, utišan, počasen, komaj zaznaven trenutek, ki sicer čez čas preide v radikalnejša dejanja, vzklike, agresivne, militantne geste. A v tem trenutku mi postanemo nekdo drug, poleg onih (njih) še nekdo tretji, za katerega si nismo mislili, da tiči v nas, tretji, porojeni iz nezavednega, potlačenega, iz gona smrti, dopolnjenega z vsakovrstnimi zunanji dražljaji. Če bi trenutek ilustriral z diagramom, bi pomenil neko komaj opazno točko na navzdol usmerjeni krivulji, neopazen vozal ali prekinitev, hiat, ki pa krivuljo potem po-

žene navzgor. Ampak v resnici je ta točka nedokazljiva, dokaže jo lahko samo naše vztrajno zanikanje, negativ, naše argumentiranje in ponavljanje ene in iste resnice o nas. To je točka dialektičnega obrata, ki nas spreminja, ki ustvarja našo (novo) identiteto, nas, kakršni smo v resnici, zunaj mask, idealov in fantazem. Mi smo v resnici ta točka, ravno ta trenutek, ne tisto prej ali kasneje, mi smo možnost tega trenutka, pred katero nihče ni imun – a na nas je, kako jo bomo izpeljali, prenesli, interpretirali. Ta točka, ta zdrs, guba, reža, zapora, obrat, odsotnost, dogodek ipd. je nekaj, kar nas subjektivizira ali desubjektivizira, to je točka, punctum, na katerega se je mogoče opreti, vanj vstopiti: ne vase, ne v svet, ne v drugega, temveč še nekam, od koder je vse omenjeno določeno, pa to niti po naključju ni bog. Kakor dekle iz fotografije zremo nekam, pa ne vem, kako bi ta ne-kam opisal, tako nas tudi točka, o kateri govorim, vodi natanko tja: v resnici nikam-or, v nič. Ta nič, ki je, je nemara ultimativno določilo našega sočutja, naše etike, našega življenja.

Še nekaj besed o formi. Celotna predstava je počasna, realistična, na trenutke celo naturalistična, sestavljena iz (samo)govorov, ločenih dialogov, ki pa jih družijo podobna "usoda", podoben manko. Igra igralcev (Iztok Drabik Jug, Sara Gorše, Gregor Prah, Tines Špik, Miranda Trnjanin) je igra samo pogojno, čeprav je v resnici ravno to igra ... Torej: igrajo minimalistično, s podoživljanjem povedanih (lastnih) zgodb in njihovih drobcev, kot da bi govorili sebi, ne nam, ne drug drugemu, mogoče še sebi ne, bolj nekemu ali nečemu zunaj, neki odsotni instanci, v katero navadno usmerjamo svoje

hrepenenje, s katero preživljamo svoje samote – pa to niti po naključju ni (samo) bog. Njihova prezenca je nekako poltelesna, kot bi igrala njihova koža, neka avra, volumen okrog nje, manj igre je komaj še možne, čeprav bi to lahko bil njihov ideal ... Njihovi nastopi zastavljajo neko ključno vprašanje o izvedbi (performativnem): do kod je izvedba sploh še izvedba in kje se izenači (če se sploh lahko) z življenjem, bivanjem. Kaj je zadaj? Če ni zadaj njihovega življenja, če zadaj ni zgolj njihovo telo, njihova mladost, njihovo prepričanje, potem je izvedba zgolj-izvedba, pomanjkljiva forma, odtrgana od vsebine, performativni ritual, ki kaže samo sam nase. Kljub temu pa pred nami nastopajo, izvajajo, so izpostavljeni na sicer miniaturnem odru Miniteatra, pripovedujejo in uprizarjajo nam zgodbo o onih, ki navsezadnje nis(m)o mi ... A njihovo performativno je v resnici deformativno, gledamo deformans, ki izvedbeno formo skrči na minimum, nekako pogrezne jo v njo samo in nas usmerja nekam preko: transformans?

A ne morem se ločiti od fotografije, od dekleta, ki me še vedno gleda, že kakšno leto je tu in njen pogled se še ni ustavil, še vedno kliče, čaka na zvezo, posluša ali odsotno presliši vse, kar ji telefon prenaša, vse, kar se okrog nje dogaja, čeprav je ravno na ta način najbolj tu, prisotna kot trenutek, ki traja, ki se je razvlekel v času in ga ni mogoče ponoviti, ni ga mogoče izvesti v nobeni drugi obliki kakor v njem samem, kakor njega samega: nemogoča identiteta, ki pa se sestavlja do obsedenosti, od obsedenosti. Slika latentnega upora, živa tišina.

SCENSKÉ UMETNOSTI

Nataša Berce

Silovite skrajnosti

EnKnapGroup: Zamah na robu

Dvojni plesni večer
GN|MC Guy Nader | Maria Campos
Loop de loop | Adrienn Hód: Pearl

Premiera

Španski borci Ljubljana | 12. 5. 2016

Oba sestavna dela uprizoritve *Zamah na robu* skupine EnKnapGroup prežema izjemna silovitost, tako pri iskanju skrajnih napetosti v telesnem v prvem delu, kot pri preiskovanju in interpretaciji moralno etičnih meja v drugem.

S srečevanjem z izzivi in omejitvami lastne telesnosti, z užitkom v preigravanju telesnih zmožnosti v soočenju s samim sabo ali v kontaktu z drugimi telesi se telo v prvem delu večera, poimenovanem kot *Loop de loop* (prev. Zanka zanke), vzpostavlja kot osnovno sredstvo uprizoritve.

Začetek zastavi krožno vrteča se luč na kablu v plesalčevi roki, ki postopoma prehaja v temo. Beli, polkrožno zasnovani horizont in način sestavljanja gibalnih struktur razpirata krožnost uprizoritve, njeno samo-

zadostnost, cikličnost in neskončnost.

Forma predstave dopušča hipne vzgibe, prehode podpre z zastajanjem, čakanjem na pravi trenutek spojitve in prenosa težnosti z drugim/drugimi. Zdi se, kot bi predstava odpirala prehod v novo dimenzijo, v časovni in čustveni odmik od vsega zemeljskega, čeravno se plesalci ves čas prepuščajo izzivom težnosti in izgubi ravnotežja. Včasih ju nadvladajo, drugič se pustijo nadvladati, vendar to ni odraz napake, bolj povod za nadaljnje gibalne izpeljave. Plesne strukture kljub deloma določenim nastavkom ponujajo široko paleto vzgibov, preigravanj in sodelovanj med akterji. Preskoki med dueti, soli in skupinskimi gibalnimi vzorci si sledijo brez izrazite težnje po točno določeni strukturi, pri čemer ta nastaja sama po sebi. Uprizoritev se širi med zunanje in notranje; lahko tudi prevzemanje pobud za nastanek gibalnih enot si plesalci predajajo s pomočjo vzgibov opazovanja in sledenja ustvarjenim napetostim, kot tudi na lastno pobudo. Ključno vlogo ima pri tem "dihanje" enega telesa z drugim, zarisovanje gibalnih poti v sodelovanju, ustvarjanje novih telesnih volumnov. Vsako telo prižene svoje potenciale do skrajnosti in ustvarja novo telo, ki je hitrejše in vzdržljivejše. Repetitivnost plesnih sekvenc zapolni spominske prostore in omogoča neskončne variacije na temo.

Loop de loop se zdi kot nekakšna "nadgradnja" plesnega opusa Trishe Brown iz osemdesetih let. Gib in iskanje struktur sta bila v tem ustvarjanju plesnih pokrajin načrtno prepuščena improvizaciji, ki se je z mnogimi iskanji in ponovitvami zavrtela v krogu in zaustavila. To je do danes postalo že kar pogosta praksa avtorjev plesnih predstav. Kar *Loop de loop* Guya Naderja in Marie Campos prav gotovo odmika od zastavkov Trishe Brown, pa je intenzivna fizičnost v



• Loop de loop: Jeffrey Schoenaers, Ida Hellsten, Bence Mezei, Luke Thomas Dunne
Fotografija: Andrej Lamut | vir: Center kulture Španski borci

gibalnem besednjaku, potiskanje plesnih teles na meje vzdržljivosti in moči. V tem se stikata osebni gibalni in vzdržljivostni potencial z valovno dolžino skupine kot celote. Vsak od petih plesalcev skupine črpa iz lastnih zmožnosti in omejitev tudi v skupinskih strukturah, kjer je sodelovanje vsakega posameznika že sicer deloma arbitrarno, v duhu premišljene improvizacije. Tako gledalce pravzaprav vsakič pričaka nekoliko druga-

čna predstava (sama sem jo videla dvakrat). Odprtost forme omogoča njen razvoj, vstopanje v še neodkrite prostore telesnega in nenazadnje tudi konstantno motivacijo in natančno koncentracijo za plesalce.

Če nas prvi del zaziblje v užitek opazovanja izjemnih fizičnih veščin plesalcev skupine EnKnapGroup, pa v drugem, z naslovom *Pearl*, ob plesnih veščinah stopijo v ospredje še njihove performerske kvalitete.



• Pearl: Ida Hellsten, Bence Mezei, Jeffrey Schoenaers
Fotografija: Andrej Lamut | vir: Center kulture Španski borci

Od samega začetka je pritisk akterjev na gledalce intenziven: pustijo nas v temi, da zgolj slušno sledimo prizoru, v katerem razvajan otrok kričavo zahteva določen predmet v trgovini, kar se stopnjuje divjem prepiru staršev in prodajalca. V tem energetskega tempu, čeravno ne vedno tako agresivno, se uprizoritev nadaljuje; z nizanjem prizorov pred gledalce postavlja zamolčana dejanja, misli, hotenja, želje, ki jih plesalci razgrinjajo z večjim performerskim zanosom verbalno in fizično. Pearl (prev. Biser) odstira tisto, kar po navadi ohranjamo le zase ali med štirimi stenami, pri čemer je za učinek uprizoritve popolnoma nepomembno ali so pripovedi produkti resničnih zgodb plesalcev ali konstrukti.

Napake ali banalnosti so tisti "biseri", je mogoče razbrati iz predstave, ki nas delajo zanimive, unikatne. Tako se lahko na odru potopimo v prepire, nadlegovanja, intimne izpovedi o vsakdanjih banalnostih, provokacije. Metaforično se meša z neposrednim. Neposrednost se pogosto odvija med plesalci, lahko pa je naslovljena tudi na publiko, kot denimo v prizoru direktne manipulacije z gledalci in preusmerjanju pozornosti njihovega pogleda, ko plesalec vleče svoj spolni organ iz hlač in nazadnje svetuje publiko, naj se ne pusti manipulirati.

Plesalci se slečejo do golega, dobesedno in izpovedno. Učinek golote, pogosto zadnjega ali celo nasilnega dejanja v uprizoritvenih plasteh, je tu presežen, saj je razgaljanje le del odstiranja tančic z intimne in vzpostavljanja polnokrvne domačnosti na odru. Dogajalni obrazci so na odprti sceni posejani po različnih delih odra, fokus uprizoritve tako polzi po celem prostoru. To

ustvarja kaotičnost situacij in iskanje bežnih ali nasilno vzpostavljenih stikov med njimi. Situacije so pogosto privedene do mučnih, skorajda absurdnih skrajnosti, ki zrealijo potencialne in pogosto tudi realne slike vsa-kdana. Kar preseka mučnost in vzpostavi potrebno distanco, je subtilen humoristični pristop. Izpovednost s pomočjo humorja deluje katarzično, razščiščuje s predsodki in jim odmerja ravno pravšnjo mero, kar na odru deluje kot prekinitev s težo preteklosti in z zaznamovanostjo s tabuji družbenega.

Fizičnost plesalcev se v *Pearl* "podreja" gledališkemu vzorcu in tako ne ostaja zgolj na piedestalu plesnega, temveč izkorišča svoje potenciale kot dodane vrednosti akcijam. Medtem ko *Loop de loop* tke zaporedja in odnose z opazovanjem in vedno v sodelovanju, je telesna napetost v drugem delu posledica ali iniciacija močnih čustvenih odzivov, ki pa nima zahteve po ustvarjenju natanko določene koreografske gmote.

Skrajne fizičnosti so torej zgrajene z ustvarjanjem novih telesnih volumnov v prvem delu in s performerskimi vzgibi v telesnem drugem delu

Tematsko in sporočilno *Zamah na robu* ne vstopa na še neodkrita polja, sočnost in presežek tega "dvojnega plesnega večera" je v specifičnem uprizoritvenem postopku obeh delov, ki razpira meje plesnih kodov v intenzivnem fizičnem in performerskem zamahu plesalcev skupine EnKnapGroup: Ane Štefanec, Ide Hellsten, Benceja Mezeija, Luka Thomasa Dunna in Jeffreyja Schoenarsa.





S U M M A R Y

In this issue of *Dialogi* titled *Philosophising with Shakespeare* we have included three articles that address this title theme and question philosophy's (lack of) power in today's world.

In his editorial titled *Thoughts on the Public Tasks of Philosophy*, *Boris Vezjak* concludes that in today's public space philosophy has drastically lost its position and that to a great extent philosophy only has itself to blame for it. Although the philosophical contribution in certain stages of history was many times invaluable, the historicity of philosophy in the contemporary era is gradually becoming lost despite its capacity for understanding the development of human thought in relation to societal events and to culture and its values. In the processes of the development of ideas in Western society, the friction between traditional values and personal freedom was always something for which philosophers, such as Voltaire, Nietzsche or Sartre, proposed the orientation. Its traditional task, of immeasurable worth, is in the reading of false convictions and dangerous political ideas or events, in the warnings as well as in the offering of alternatives, writes Vezjak.

To the question what can philosophy do, the philosophers Mladen Dolar and Alenka Zupančič each search for their own answer. Their essays evolved out of the philosophy evening at the Drama of the Slovenian National Theatre Maribor in February of this year.

The guests of *Matic Majcen* in the *Interview* section are *Marijan Pušavec* and *Zoran Smiljanić*, authors of the graphic novel *Meksikajnarji* (*Mexicanos*), the first volume of which was recently translated into German. They discuss this episode in the history of Slovenia and Austro-Hungary that was not widely known before their work and the position of the graphic novel in Slovenia today.

In the literary section of *Dialogi* we are publishing new poetry by *Miklavž Komelj*, *Tonja Jelen* and *Gita Strnad*.

In the section *Cultural Diagnosis*, *Aldo Milohnič* reviews the book *The Edge in the Centre – Selected Chapters from the History of Exper-*

imental Theatre in Slovenia 1955–1967 by Primož Jesenko. Matic Majcen writes about the book *Digital Dementia* by Manfred Spitzer and the Slovenian translation of the book *Psychomagic*, a somewhat collection of interviews with the Chilean film director Alejandro Jodorowski. Martina Potisk is enthusiastic about the book and CD *Song for the Lyre (Pesem za Liro)* by poet Bina Štampe Žmavc with illustrations by Alenka Sottler and music by Vasko Atanasovski. Jasmina Šepetavc critically outlines the Japanese animé *Your Name (Kimi no wa)* by Makoto Shinkai. Žiga Brdnik writes about the film *Embrace of the Serpent (El abrazo de la serpiente)*, a South American co-production. Matic Majcen in the section *Second Look* focuses on the Swedish film *Pure (Till det som är vackert)* from 2009 in which the director Lisa Langseth and actress Alicia Vikander first collaborated. Gaja Golija reports about the retrospective exhibition of American Abstract Expressionism in the Royal Academy of Arts in London. Blaž Lukan contemplates the performance *They (Oni)* directed by Žiga Divjak premièred recently at Ljubljana's Miniteater. Nataša Berce evaluates the dance performance by EnKnapGroup *On the Edge (Zamah na robu)*.