

## UVODNIK

Boris Vezjak

Mediji in njihova moč ubijanja

3

## POGOVOR

Milena Miklavčič

»Preteklost si še vedno razlagamo na izkrivljen način.«

6

## TEMA – SUBVERZIVNOST DANES

Uvod v temo

17

Tomaž Grušovnik

Nekaj misli o subverzivnosti

20

Svetlana Slapšak

Subverzija: želo, krila, žrtvovanje

32

Tjaša Pureber

Polje upora kot potencial subverzivnosti

37

Andrej Šprah

Vztrajanje v poslanstvu: dokumentarni film in odporniška dejanja

46

Jan Babnik

Samozavedajoče se dokumentarne podobe

59

## BRANJE

Peter Rezman

Barbara in Krištof

75

Suzana Tratnik

Noben glas

81

Robert Titan Felix

Izkušnja otoka

92

Marko Golja

Potovanje s tastarim

103

## KULTURNA DIAGNOZA

## / FILMI

Žiga Brdnik

Revolucija v teku

115

Tina Poglajen

Višja sila

118

Bojana Bregar

Sreča je za ljudi brez talenta

121

## /KNJIGI

Miša Gams

Kaj storiti, ko se zadnja plast že sprevrže v past?

**125**

Robi Šabec

Knjiga za aktivne državljane

**129**

---

## SUMMARY

**131**

---

## Boris Vezjak

# Mediji in njihova moč ubijanja

So slovenski mediji umorili ali ubili nedolžnega in nič krivega mariborskega ravnatelja? Vprašanje je pred tedni prešlo v zavest večine, saj si ga je marsikdo tudi zastavil in nanj odgovoril pritrldilno. Pa vendar: za nekoliko časovno in tudi prostorsko oddaljeni pogled se zdi trditev presmela in nenavadna. Mediji pač nimajo te moči, da bi koga kar ubili. Saj nas vendar nenehno napeljujejo k prepričanju, kako da so nemočni, premalo slišani in kako bi bil svet nedvomno boljši, če bi jim prisluhnil.

In vendar so nam dopovedovali, da se je medijski umor res dogodil, ko se je mesto Maribor po valu protestov proti skorumpiranemu županu točno dve leti nazaj znova znašlo v središču manjše mednarodne pozornosti zaradi bizarne seksualne afere. Rumeni tisk se je razpisal, kako so dijaki neke srednje šole ujeli svojega ravnatelja in učiteljico sredi spolnega občevanja v šolskem kabinetu. Najbrž zaradi neslanosti in ne ravno posebnih maščevalnih motivov so ju posneli in video posnetek objavili na spletu, kjer so popularna družbena omrežja opravila svoje. Žgečkljivo zgodbo, ki je v osnovi predvsem zgodba o strasti dveh profesorjev, je zagrabil tabloidni tisk vse od Velike Britanije do Indije, seveda tudi domači. Ni trajalo dolgo, ko so se podali za lov ter z imeni in priimki obelodanili oba vpletena, ki sta hitela dejanje v zadregi zanikati in dvomiti v pristnost posnetka. Vendar nihče ni pričakoval žalostnega nadaljevanja: verjetno v stiski zaradi javne sramote in razlogov, ki si jih lahko le predstavljamo, si je nesrečni ravnatelj po dobrem tednu vzel življenje. In vaja se je ponovila: domači in tuji tisk sta zdaj morala poročati še o tragičnem dogodku.

Dogodek je razvnel domačo javnost in odprl Pandorino skrinjico spraševanj o odgovornosti in krivdi medijev vse do radikalne teze o umoru nesrečnega ravnatelja. Po svoje celo hvalevredno smo se o novinarski etiki začeli pogovarjati z zamudo, potem ko smo jo dolga leta spregledovali. Hitro sta se izoblikovala dva nasprotna medijska tabora: v prvem so se na okope postavili Društvo novinarjev Slovenije, novinarski ceh in velik del medijske stroke; vsi so hiteli obtoževati rumeni tisk in ga klicati na odgovornost. Spet drugi so jezno ugotavljali, kako je naslajanje anonimne večine, ki je pasla radovednost ali se celo zgražala nad posnetkom, počasi prešlo v obsodbo, češ: sprva ste si z veseljem ogledovali pikantnosti, danes pa se hinavsko zgražate točno nad istimi, ki so vam ogledovanje omogočili.

Argument novinarskega ceha, varuha profesionalnih standardov, je bil preprost: ker dogodek v Mariboru nikakor ni bil v javnem interesu in ker je treba zaščititi pravico do zasebnosti, ker nas ne sme zanimati, kaj dva odrasla počneta v svoji intimi, so mediji storili ogromno napako, ker so o njem sploh pisali, dijaki pa so pokazali veliko mero nezrelosti ali celo nezakovitosti, ker so omenjena posneli in nato video še objavili. Pravilno bi

ravnali, so nam dejali v društvu, če bi mediji o tem molčali – pri tem pa so s prstom pokazali nase kot hvalevreden zgled. In res: številni med njimi so pisanje o dogajanju zavzeto in odločno ignorirali, četudi je doseglo neobvladljive viralne razsežnosti in celo velik odmev v tujini. Vendar le do samomora, ko so na vso moč začeli iskati krivca in so celo prevzeli pobudo o poročanju.

Na drugi strani so se na tnalu znašli rumeni novinarji. Pred plazom obtožb o posegu v zasebnost so bili grajani predvsem zaradi predvajanja in objave video posnetka, kar da je v nasprotju z zakonodajo, saj ponuja seksualno eksplicitne in pornografske vsebine. Neetična je bila tudi objava imen in priimkov vpletenih, se je glasil očitek, tudi kraja in mesta dogodka. Z obojim se je mogoče takoj strinjati in tu ne nastopi nobena posebna težava. Toda kaj, ko je bil ponujen recept za pravilno ravnanje preveč preprosto: bi morali res molčati in gledati proč?

Če je krovno novinarsko društvo pohitelo in na podlagi mariborske tragedije alarmantno pozvalo vse medije in njihove urednike k podpisu novih zavez, se težko znebimo vtisa, da je pri tem zašlo v črno-belo slikanje, poceni moraliziranje in iskanje grešnega kozla – tako imenovani *scapegoating*. Nobenega dvoma ne more biti, da so rumeni mediji na trenutke prešli mejo dobrega okusa in kršili nekatera novinarska pravila. Toda v kakšni meri so krivi umora in v kakšni so kršili vse našteje točke novinarskega kodeksa? Presojalo se jih je silno počez in posplošeno. Temeljna in odločilna podstat za ocenjevanje novinarskega ravnanja, namreč da pisanje o dogodku na noben način ni bilo v javnem interesu, se zdi več kot sporna. Ko sem se sam obrnil na tuje, v svetu uveljavljene poznavalce medijske etike, jim do podrobnosti pojasnil okoliščine in jih vprašal za presojo, so bili vsi, in to brez izjeme, istega mnenja: poročanje in pisanje o zgodbi je bilo v javnem interesu. Če jim verjamemo, stališče domačega novinarskega društva potemtakem ni bilo kar enostavno edino možno, kaj šele pravilno. Argumenti, navedeni v podporo javnemu interesu, so bili naslednji: učitelji in ravnatelji so nosilci javnih družbenih funkcij, zato nosijo večjo odgovornost do javnosti. Njihovo ravnanje je zato upravičeno podvrženo strožji presoji. Če gre za obnašanje v šolskih prostorih, toliko bolj. Da sta se omenjena predajala strastem v kabinetu, ne predstavlja nobene posebne olajševalne okoliščine. Pravica do zasebnosti je sicer res potrebna zaščite, vendar ne absolutno, so dejali.

Vseh šest strokovnjakov, s katerimi sem se pogovarjal, se je strinjalo tudi s tem, da bi poročanje moralo biti izpeljano z ustrežno občutljivostjo in brez identifikacije vpletenih, torej brez navajanja imen ali kraja dogodka. Njihova razlaga se ni dotikala le časovnega obdobja po tragediji, zadevala je vse faze od samega začetka. Nekatere med njimi je začudilo, čemu so slovenski »resni« mediji ignorirali zgodbo, če je širša javnost zaradi viralnosti in siceršnje razširjenosti po družbenih omrežjih že tako ali tako bila z njo seznanjena – z ignoriranjem torej ni bil dosežen prav noben učinek. Če skle-

nem: izkazalo se je, da je mnenje tuje stroke v polnem neskladju z mnenjem domače in da najbolj čvrst argument novinarskega ceha morda ni tako samoumeven, kot nam še danes zagotavljajo slovenski varuhi etike.

Toda tudi če bi se strinjali, da javni interes ni bil izpričan, so netabloidni novinarji s svojim vztrajanjem pri molku, po njihovem edini pravilni ali možni drži, zagrešili grd spodrsrljaj. Sam razumem, da so to storili zaradi paranoje in strahu, neznosne točke groze pred nakazano možno odgovornostjo za človeško življenje. Kot da gre za prepoznanje, da se doslej niso zavedali svoje lastne moči in so se zgrozili ob spoznanju ob tem, kaj zmorejo.

S tem, ko so med razvojem dogodkov obmolknili, so se odpovedali tudi kritični recepciji drugega dela medijev, ki je zgodbo zagrabil – po njihovem mnenju sicer napačno. Če govorimo o morebitnih povzročiteljih ravnateljve smrti, bomo prav zaradi tega težko krivili le rumene medije in izvzeli nerumene. S tem, ko so mižali, so ti drugi storili tisto, čemur Nemci pravijo »das Kind mit dem Bade ausschütten«; skupaj z umazano vodo so iz kadi spustili tudi dojenčka. Odpovedali so se širši problematizaciji dogodka, odprti javni diskusiji in njenim pedagoškim učinkom, iskanju boljših rešitev, za nameček pa celo pravočasnemu opozorilu novinarskim prekrškarjem, ki bi morda lahko bilo v pravočasno uteho tudi tistemu, ki se je na koncu v stiski odločil za samomor.

In prav zato se danes, ko stvari opazujemo z nekaj distance, ni mogoče izogniti vtisu, da novinarski ceh ni doživel katarzične točke samospoznanja in se na pot spoznanja niti ni podal. Da se je raje zatekel v moraliziranje, v kazanje s prstom na druge, na nek svoj del, tabloidno novinarstvo, na katerega ni najbolj ponosen, nikakor nase. Znameniti medijski kritik George Seldes, avtor številnih analiz na rovaš ameriških medijev, je nekje zapisal, kje po njegovem tiči najpomembnejši razlog, da so mediji premalo kritični do sebe. Če kdo ravna samoobrambno, so to mediji sami: »Najbolj sveta krava tiska je tisk sam.« V tem smislu je novinarska srenja ponovila gesto nesrečnega ravnatelja: če je ta klonil pred pritiskom javnosti, je ceh pod naloženim istim bremenom ravnal samozaščitniško in nas poskušal zaslepiti že pred možnim dvomom v njihovo početje. S tem je morda navidezno nekoliko pomiril lastno vest, vendar bremena s svojih pleč še zdaleč ni odložil.

B. Vežjak

Milena Miklavčič  
»Preteklost si še vedno razlagamo  
na izkrivljen način.«



Milena Miklavčič je pisateljica, založnica in neodvisna raziskovalka, ki je v letu 2013 v samozaložbi izdala knjigo *Ogenj, rit in kače niso za igrače*, rezultat več kot tri desetletja trajajočega raziskovanja zamolčanih kulturnih vzorcev naših prednikov, ki segajo od spolnosti do povsem običajnih opravil vsakdanjega življenja. Knjiga predstavlja pravo razsvetljenje, saj razbija marsikateri medijsko ustvarjeni mit o kulturnih vzorcih vsakdanjega življenja med generacijami poprej. Miklavčičeva prevladujoče stereotipe o »težkem življenju« nadomesti s konkretnimi prigodami, ki prikažejo ne zgolj težak, temveč pogosto že kar brutalen vsakdanjik ljudi v času po prelomu iz 19. v 20. stoletja. Tu so slikovite zgodbe o spolnih praksah, ki so bile zaradi nepoznavanja kontracepcije večkrat povezane z detomori, revščino, umori, incestom, Miklavčičeva pa vse to opisuje brez sита (samo)cenzure. Njena knjiga prikaže drugo plat subverzivnosti: tisto, ki izhaja iz intimnega in šele preko tega kroji javno in politično, tisto, ki izhaja iz metod, ki jih akademske metode niso zmožne odkriti in tisto, ki s povratno zanko spreminja kolektivno predstavo o nacionalnih kulturnih vzorcih, ko nam pove stvari, ki jih naši predniki v večini primerov niso prenesli na svoje vnuke.

**Gospa Miklavčič, vašo pisateljsko in založniško pot zaznamujeta dva na videz povsem različna tipa pisanja: pravljicarstvo in raziskave spolnosti naših dedkov in babic. Kje je povezava med obema in kdaj ste se začeli ukvarjati z raziskovanjem intimnih pripovedi naših prednikov?**

Raznolikih projektov se v svojem življenju, če se malo pošalim, lotevam zaradi tega, ker sem po nebesnem znamenju dvojček. To mi omogoča hojo po več enakovrednih poteh, ki se jim posvečam z enako mero navdušenja, po drugi strani imam pa sposobnost, da ko se nečesa z vso zagretostjo lotim, ob tem tudi vztrajam. Pravi razlog, zakaj sem se lotila pisanje knjige *Ogenj, rit in kače niso za igrače*, tiči v otroštvu. Odraščala sem ob dveh sestrah, imela pa sem zelo strogo katoliško vzgojo. Preveč stvari, celo povsem običajnih in vsakdanjih, je bilo »greh«, marsikaj, kar sem storila narobe, pa je bilo »nagrajeno« z udarci, s klečanjem. Dobrega se ni omenjalo, ker so se starši bali, da bi pohvala otroku »udarila« v glavo in bi se nehal truditi. Še danes je takšen način razmišljanja pri mnogih Slovencih nekaj vsakdanjega. Pogrešala sem objeme, dotike, nežnosti. Sestri sta se strogostim laže prilagajali, jaz pa sem bežala v svet domišljije, zgodb. Med pravljичnimi junaki je bilo lažje najti ljubezen, nežnosti in toplino. Po drugi strani, to pa res moram reči, so mi starši vcepili občutek za »deset zapovedi«, moralo in etiko, samostojnost. A se je v najstniških letih pošteno zalomilo ob vprašanih o spolnostih. Odgovorov nanje ni nikoli bilo. Mama, kakršna je pač bila, nas je vzgajala v manirah zgodnjih šestdesetih let, ko je bilo lažne sramežljivosti na pretek. To je bil čas, ko je bila izvenzakonska nosečnost velika sramota, ko je bil splav pojmovan kot grozljiv zločin, ne samo v verskem, temveč tudi v splošno družbenem smislu, saj je še v poznih petdesetih letih veljal za kaznivo dejanje. Bila sem deležna nekakšne »besedne kontracepcije«, v kateri so bili moški predstavljeni kot barabini, ki žensko počakajo za vogalom in jo izkoristijo. Takšnih in podobnih svaril v imenu greha in grešnosti sem imela polna ušesa, po drugi strani pa mi ni šlo v račun, kako to, da sta šla starša zvečer skupaj v spalnico. Bila sem precej razmišljujoč otrok, vprašanj, na katera nisem dobila odgovorov, je bilo vedno več. Kljub vsemu trudu sem starše razočarala, saj sem že zelo zgodaj »grešila«, poročila sem se pri dobrih devetnajstih letih. Rodili so se štirje otroci. Že ob rojstvu prvega sem si obljubila, da bom drugačna mama, da jim bom dala vse tisto, kar sem sama neizmerno pogrešala. Vsakodnevne vragolije sem prelivala v pravljice, v katerih tudi ni manjkalo različnih naukov, a smo se jih učili na prijeten in topel način. Zagotovo sem jih napisala štiristo ali petsto. Večina jih je napisanih na roko, hranim jih še sedaj kot drag spomin. Ker so bili otroci zelo samostojni, mi je z njihovim odraščanjem pričelo ostajati kar nekaj časa. Čisto spontano se je dogajalo, da so k meni začele prihajati bodisi prijateljice bodisi naključne ženske, ki so menile, da se je z mano fino pogovarjati. Skupaj smo reševale probleme, tudi zakonske. Ob teh pogovorih sem že spoznavala, da je bilo življenje mladih v šestdesetih letih prejšnjega stoletja,

ne glede na to, kje so odraščali, pogosto podobno mojemu. Ko sem začela delati na radiu Sora, sem prosila urednico Jelko, če lahko pripravim nekaj oddaj o različnih etnoloških prireditvah. Zanimali so me tudi ljudje, ki so bili nekaj posebnega. Nastal je kar zajeten cikel oddaj z naslovom *Zanimivi ljudje živijo med nami*. Nekoč sem obiskala neko Mici, ki je bila zelo živahna žena, bistrh misli in polna humorja. Kar naenkrat, ne da bi na to pred tem sploh kaj mislila, me je prešinilo, da bi jo lahko, morda, vprašala še kaj drugega. Recimo o tem, kako so se včasih imeli radi ter kako je mož legel k ženi. Ko se mi je malodane poredno nasmejala, bi jo najraje objela! V njeni zgodbi sem dobesedno »padla« in poti iz njih ni bilo več. Tako so me zasvojile, da sem vrsto let – tudi svoj dopust – porabila za to, da sem hodila naokrog obiskovat starejše ženske pa tudi moške, ki jim ni bilo nerodno govoriti o stvareh, ki niso bile za vsaka ušesa. Najprej me je bilo polno na našem področju – Žiri, Cerkljansko, Tolminsko, Cerkniško, Polhograjski dolomiti – potem pa so mi sogovorniki utrli pot tudi na druge konce Slovenije. Odkrito priznam, da sem si z zgodbami o »spolnosti nekoč« najprej zdravila lastne travme in predsodke, ki so tičali v kotičkih moje duše in v moji podzavesti. Šele potem sem ugotovila, da so bili vzorci iz moje mladosti prilagojeni tistemu času, da zato niso mogli biti drugačni. Oklep okoli srca se je pričel topiti in številne zamere do mame, ki so tičale v njem, so postajale bolj mile in razumevajoče. Danes lahko z vso gotovostjo trdim, da če ne poznamo preteklosti, ne moremo razumeti ne sebe ne sedanosti, v kateri živimo. Želja po odkrivanju starih zgodb mi tudi zato še zmeraj ne da miru. Ob petkih obiskujem gospo, vsrkavam vase zgodbe, za katere vem, da jih še nihče pred menoj ni slišal. Z njeno pomočjo spoznavam zgodovino predvojne Ljubljane, a s povsem druge plati, kot jo beremo v uradnih zgodovinskih knjigah. Boli me srce, ko vidim, da je večina tega, kar se tiče intime, še zmeraj zamolčana. Tudi včasih so bile gospe primorane delati splave, možje so skakali čez plot, rojevali so se nezakonski otroci, nemalokrat je nezakonska mati živela še naprej pod isto streho z očetom svojega otroka in njegovo družino. Nikoli ne prelomim zaupanja, ki vlada med menoj in sogovorniki, to mi je nekaj svetega, zelo ranljivega in zato še toliko bolj dragocenega.

**Vaša knjiga se bere kot psihoterapija slovenske kulture – riše se vzorec kolektivnega vedenja, ki je bil v preteklosti zamolčan. Sem pa prepričan, da nekateri izmed teh ljudi vendarle lažje govorijo o tem, spet pri drugih pa težje dosežete to, da vam odprejo pot v skrite kotičke svojega spomina. Kako ste strli ta oreh pri tistih najtežjih primerih?**

Na začetku je bilo tako, da mi je Mici utrla pot do svojih prijateljic. Te so me napotile k svojim in krog se je počasi začel širiti po vsej Sloveniji. Zgodilo se je, da me je kakšna že pri vratih počakala in mi je, še preden sva sedli, že kar tam celo zgodbo povedala. Spomnim se, da sem enkrat



prišla ob 9. uri zjutraj k eni gospe v okolico Kranja, ki mi je rekla, da mi bo samo eno zgodbo povedala, potem pa gre južno skuhat in bova nadaljevali. Tisti dan sem šla ob sedmih zvečer lačna domov, ona pa tudi ni jedla. Tako močno je padla v pripovedovanje, govorila je o stvareh, o katerih je niso vprašali ne domači ne nihče drug. Nikoli poprej ni imela priložnosti za tovrstno izpoved. Seveda so bili tudi takšni, ki so se bali, da bi kdo izvedel, da so spregovorili. Strah ji je bilo predvsem zato, ker so se njihove zgodbe povezovale s pomembnimi akterji pred, med in po II. svetovni vojni. Če bi imela čas, bi se temu strahu, ki še zmeraj tiči v ljudeh in ki me navdaja z grozo, podrobneje posvetila. S knjigo sem odlašala precej dolgo tudi zato, ker sem morala počakati, da so nekateri ljudje umrli, ker so mi dovolili svoje zgodbe objaviti šele po svoji smrti. Ker so se bali. Prav zaradi takšnih posameznikov, ki jih niti ni bilo tako malo, sem spoznala, koliko obrazov ima resnica. To me vedno bolj plaši. Zgodilo se je, da sem morala podpisati obljubo o molčečnosti ali priseči na sveto pismo, da pripovedovalcev ne bom nikoli izdala, oziroma da bom njihove zgodbe objavila šele takrat, ko mi bodo sami dovolili. Naj povem, da imam srečo, da zadnjih 30 let zapisujem tudi različne usode ljudi za *Gorenjski glas*. Tudi med njimi naletim na veliko skrivnosti, o katerih kasneje ne pišem. Moji sogovorniki pa mi dajejo neke vrste garancijo, ki pravi, da se mi lahko zaupa. Lahko bi rekla, da je prav ljudski glas tisti, ki mi že skoraj trideset let stoji ob strani in mi »pomaga«, da se mi še tako trdno zapahnjena vrata odprejo. Pa da ne pozabim: nekatere zgodbe je bilo res zelo težko dobiti. A sem se navadila, da ljudje običajno raje govorijo o drugih kot o sebi, a ker znam poslušati, sem med vrsticami pogosto izvedela več o pripovedovalcu samem kot o tistih, o katerih je tekla beseda.

### **Kako pa veste, kje je meja med resničnimi dejstvi in pretiravanji ter izkrivljenim spominom, ki so pogost spremljevalec pogovorov s starostniki?**

Če poznamo življenje pred 50 in več leti, potem vemo, da so se predniki zelo veliko družili, več kot mi danes. Zato, da jim ni bilo dolgčas, so si pripovedovali zgodbe. Danes se nič ne čudim, če mi več posameznikov iz iste vasi o nekem dogodku pripoveduje domala z enakimi besedami. Zakaj? Zato, ker so včasih ljudje zgodbe nešteto krat obnavljali in premlevali: ženske med tem, ko so plele na njivi, moški, ko so šli v nedeljo po maši v gostilno. Danes je drugače. Ko boste šli domov, o najinem pogovoru teoretično ne boste nikomur razlagali. Pa tudi če bi, bi vam hitro namignili, da naredite povzetek v dveh stavkih, ker se nikomur ne ljubi poslušati. Včasih, ko niso imeli ne radia ne televizije, so bili željni družabnosti na drugačen, bolj žlahten način, kot je v navadi dandanašnji. Starejši imajo tudi boljši spomin kot mi. Dogodke iz davne preteklosti opisujejo do ure natančno, vedo, kako so bili takrat oblečeni, kaj se je ob opisani priložnosti

jedlo, govorilo, kakšno je bilo razpoloženje. To so neverjetne stvari! Ena teh zgodb na šegav način pripoveduje o druženju moških po nedeljski maši v gostilni. Ko so že malo popili, so postali objestni, potegnili so si ga ven in si jih merili, koliko ima kdo dolgega. Različni pripovedovalci so našteli enaka imena prisotnih pri tej zanimivi dogodivščini. Ko sem bila kasneje med slepimi in slabovidnimi na Dolenjskem in sem jih hotela vzpodbuditi k pripovedovanju, sem jim povedala to žirovsko zgodbo. Hitro se je oglasila ena od prisotnih in rekla, »*Gospa Milena, to ni nič, kar se je v Žireh dogajalo. V našem kraju so se možje ravno tako zbirali v gostilni, ampak si ga niso le merili, temveč so si z njimi ob mize trkali, da so videli, kakšne tone lahko izvablajo iz njih.*« Kar samo se mi je smejalo, saj sem povsem spontano prišla do še ene, dosti bolj sočne zgodbe, kot je bila ta iz domačega kraja. Včasih so bili moji pomočniki, ki so me kam napotili, v dvomih, ali mi bo uspelo slišati kaj zanimivega ali ne, a moram reči, da sem imela kar srečno roko. Če ni šlo drugače, sem sogovornike vzpodbujala s tem, da sem jim pripovedovala o že slišanih »ocvirkih« recimo, »*evo, v Tolminu so te reči počeli tako, kako pa pri vas na Ravnah?*« Ni bilo treba dolgo čakati, da je izziv padel na plodna tla. Hitro sem dobila odgovor v slogu: »*To ni bilo nič, kar so tam počeli. To – pri nas!*« Že od nekdaj imam rada ljudi, od njih sem se ogromno naučila o medsebojnih odnosih, o čustvih, ki jih nosimo v sebi, o odpovedovanju, trpljenju. Nenazadnje tudi drobnih trikov. Nikoli se mi ni smelo muditi, tudi nestrpnost ni bila dobra. Če bi prišla do kakšnega starejšega, ki je pred tem željno čakal na moj obisk, pa mu pred usta potisnila mikrofon in mu rekla, »*sedaj pa povejte, kako je bilo in to hitro,*« bi že kmalu stala pred vrati. Pogosto je treba najprej prisluhnuti težavam, ki tarejo zlasti starejše, razumeti njihovo žalost, ko pripovedujejo o tem, kako se je hči slabo poročila, kako imajo zanič snaho, kakšne so njihove prijateljice, zaradi česa so drugi umrli. Tudi iz »postranskih reči«, ki jih ima marsikdo za nebodigatreba, se da marsičesa naučiti. Trenutki, ko pridejo na vrsto prave zgodbe, so potem še toliko bolj sladke.

**In če bi iz tega vašega 30-letnega ukvarjanja s temi zgodbami morali izpostaviti eno samo, ki vas je pretresla, šokirala zaradi svoje ne- navadnosti, tragičnosti, katero bi izbrali?**

Izbrala bi zgodbo o ženski, ki se me je zelo dotaknila. Stara je bila več kot sto let, a še zelo bistra. Živela je pri svoji hčerki, ki je imela malo več kot osemdeset pomladi. Obe sta mi pripovedovali različne zgodbe iz njunega kraja, v katerem je bilo veliko takšnega ali drugačnega nasilja. Ne samo pri njih, tudi pri ostalih družinah. Naenkrat pa starejša začne nepovezano niziati besede o tem, kako je bilo hudo v letih, ko je bil mož v zaporu, ker je ubil soseda. Petnajst otrok je čakalo, da jim bo dala jesti, ona pa ni imela ničesar. Komaj enomesečni dojenček se je na ves glas drl na peči, kajti mož ji je vsakič, ko je prišel domov na dopust, naredil enega otroka. Počasi so

se iz nje trgale besede, da je dojenčka toliko časa pustila kraj peči, da je padel na tla, ona pa je v kuhinji počakala, dokler ni nehal jokati. Nakar je poklicala sosedo, da sta ga uredili za na pare. Njena hčerka do tistega trenutka sploh ni vedela za ta žalostni dogodek. Zelo mi je zamerila, da sem pripomogla k temu, da se je mama izpovedala. Čez kakšnih štirinajst dni pa je ženska umrla, pomirjena sama s seboj in s svojo vestjo. Tudi hči mi je kasneje priznala, da je materi »spoved« dobro dela, da po tistem dogodku ni imela nobenega razloga več, da bi se upirala smrti. Ta zgodba me je zelo pretresla, še danes mi gredo dlake pokonci, kadar jo povem. To pa zato, ker sodi med tiste najbolj žalostne, ki jih ni bilo malo. Govorijo pa o incestih, detomorih, nasilju o družini ... Veste, včasih je ogromno otrok umrlo. Tisti, ki so preživeli prvo leto svojega življenja, so imeli srečo. Včasih se je v eni družini rodilo tudi po pet ali več Francetov, dokler ni imel poslednji to srečo, da je preživel. Včasih se je na otroke gledalo drugače kot danes. Moj ded na primer, je nekoč, ko sem bila otrok in sem bila bolna, rekel moji mami: *»Kaj se boš sekirala! Če je močna, bo preživela, če ne, bo pa umrla, pa kaj! Boste pa novega naredili.«*

**Tudi sicer v knjigi navajate celo vrsto takih zgodb in življenjskih usod, ki so neverjetne in naravnost šokantne.**

Da – ampak le za današnje čase. Zame je bilo šokantno recimo tam, kjer so tašče v sovraštvu do snahe ubile tudi kakšnega vnuka. Ženske so znale

Milena Miklavčič:

»Vrsto let sem porabila za to, da sem hodila naokrog obiskovat starejše ženske pa tudi moške, ki jim ni bilo nerodno govoriti o stvareh, ki niso bile za vsaka ušesa.«



biti zelo zlobne in posesivne. Z leti sem tiste nesrečnice, ki so lastnemu otroku pomagale oditi na drugi svet, ker mu niso imele kaj dati v usta, razumela. Povsem nekaj drugega je zgodba možakarja iz šestdesetih let prejšnjega stoletja. Z ženo, na katero je zelo rad skočil, sta že imela sedem otrok. Zdelo se mu je, da je to zadosti, zato je vsakega naslednjega, ki se je rodil, že ob rojstvu zakopal v gnoj, v hlevu. Najstarejši sin, ki je ta gnoj trosil po njivah, je na svojo pest kosti, ki so ostale, ko je meso razpadlo, skuril, da niso ležale vse križem. Nekoč pa se je tega naveličal in je očeta prijavil. Za dvajset let so ga zaprli, a je potem še pred iztekom kazni v zaporu tudi umrl. Takšne zgodbe, ne glede na to, kdaj so se zgodile, sodijo med najbolj izprijene. Žal so že včasih obstajali ljudje, ki jim je povsem zakrnel občutek za sočloveka, za moralo, za deset zapovedi, če hočete.

**Vašo knjigo je zelo zanimivo brati ravno sedaj, v času gospodarske in moralne krize, še posebej z vidika naše generacije tridesetletnikov, za katero se zdi, da je okupirana z diskurzom o tem, kako je življenje za mlade danes težko. Ta knjiga pa take izjave popolnoma zrelativizira, saj je naše življenje kljub pomanjkanju zaposlitev in vsesplošni krizi neprimerno boljše kot pred stoletjem. Kako vi kot nekdo, ki se je 30 let ukvarjal s takimi pogosto temačnimi in tragičnimi zgodbami, dojemate dogajanje v dandanašnji družbeni krizi?**

Razumem, da nam gre včasih tudi slabo, da smo pritisnjeni ob zid, da ne najdemo poti, ki bi nas vodile iz težav, v katerih smo se znašli. Sem tudi predsednica območnega združenja RK v Škofji Loki, kjer se vsak dan soočam s socialnimi problemi. Glede na to, da sem trideset let poslušala zgodbe o drugačni revščini, ki z današnjo pogosto nima nobene zveze, z mnogimi res žalostnimi usodami sem bila tudi v neposrednem stiku, si pogosto želim, da bi danes ljudje bolj zaupali vase, v svoje lastne sposobnosti, da bi si upali več tvegati. Boli me, ker v medijih nenehno govorijo, da so tisti, iz tako imenovanega socialnega dna, nevzgojeni, brez vrednot, da nimajo priložnosti za šolanje. Kamorkoli se ozremo, je na desetine brezplačnih prireditev, od literarnih večerov do razstav, glasbenih dogodkov, predavanj. Kulture se ponuja na polno in to z brezplačno žlico. Zelo me jezi, če novinarji ali kdorkoli drug revščino enačijo z umazanijo. Večja kot je umazanija, kamor pride novinar, bolj mislijo, da je to socialni rob. To sploh ni res in s takim načinom razmišljanja globoko žalimo tiste, ki so revni, a so kljub temu ohranili človeško dostojanstvo tudi v razmerah, v katerih živijo. Zanemarjenost je, žal, posledica lenobe, ker se nekaterim pač ne ljubi pospravljati za seboj. Revščina se lahko zgodi domala vsakemu od nas. Nikoli ne vemo, kdaj bomo porinjeni v brezizhodno situacijo, iz katere se sami ne bomo mogli izviti. V težki situaciji so invalidi, ljudje s posebnimi potrebami, brezposelni, konec koncev tudi družine, ki imajo veliko otrok. Všeč so mi

mladi, ki ne držijo križem rok. Če dela ne najdejo doma, ga začasno poiščejo v tujini. Poznam takšne, ki so – kljub doktoratu – minulo poletje zidarili. V času, ko sva z možem zidala hišo, sem zvečer, ko so šli otroci spat, hodila pospravljat, pa se tega ne sramujem. Problem pri današnji mladini je, da ne iščejo dela, ampak službe. Ko smo bili otroci, smo sami zaslužili za šolske potrebščine z nabiranjem gob in borovnic. Nekateri tudi s klekljanjem. Jeseni smo pomagali pri pobiranju krompirja, jabolk. Znali smo se organizirati. O žepnini smo lahko le sanjali. Revščina je tudi, ko misliš, da ti nekaj samo po sebi pripada, pa sediš in čakaš, da boš to dobil. Pa da je država dolžna, da ti omogoči vse, kar ti pade na pamet. Naši starši in tudi mnogi iz moje generacije so leta in leta živeli v eni ali dveh sobicah, brez sanitarij, pa si upam reči, da nihče ni mislil, da je reven, kajti vsak se je na vso moč trudil, da je prejel ali slej zlezel na zeleno vejo.

### **Ali so bili – v skladu s stereotipnim pregovorom – ljudje včasih res bolj srečni, kot so danes?**

Mislím da so bili ne glede na to, kako težko so živeli, ljudje včasih precej bolj srečni, kot smo danes. To pa zato, ker so bili vajeni potrpeti. Živeli so v pomanjkanju, zelo malo dobrin so imeli na voljo, ne glede na to, ali so bili manj premožni ali bogati. Vsaka malenkost, ki je popestrila njihovo skromnost, jim je zelo veliko pomenila. Ko so si ženske lahko kupile židano ruto, so bile neizmerno srečne. Teta Rozi, ki je živela v Trstu, nam je včasih prinesla takšne. Zdelo se mi je, da sem dobila pravo bogastvo. Pomislite samo, kaj je včasih pomenil kos kruha! Danes ga leži v smetnjakih kolikor hočeš. Zaradi enega samega koščka kruha so pisatelji napisali cele romane, ljudje pa so izročilo o »če kruhek pade ti na tla, poberi in poljubi ga«, prenašali iz roda v rod. Ženske so bile nekoč vajene, da so bile one tiste, ki so od mize vstale lačne, kadar pri hiši ni bilo dovolj hrane. Najprej so se morali najesti možje, za katere se je šteló, da so delali več kot one, ter otroci. Odpovedovanje je bilo del njihovega življenja. Drobnarij, ki so jih mogoče, ali pa tudi ne, vsake toliko časa dobile, so se zelo razveselile. Zapomnile so se jih vse do pozne starosti. Predniki so bili srečni, da so lahko v nedeljo šli k maši, da so bili tisto uro prosti in da jim tudi popoldne ni bilo treba delati. Kaj pa danes? Kot da bi pozabili, da se sreča skriva v majhnih stvareh! Pa imamo v primerjavi z nekoč vsega dosti. Vsega. Ne vem, kaj nas žene, da raje kukamo čez mejo, k sosedom, in se potem sekiramo, ker je njihova trava bolj zelena od naše. Boli me srce, ko berem, da gre vsak tretji zakon narazen. Mar res vsi gledajo mehiške nadaljevanke, ki jih prepričujejo, da za prvim ovinkom jahajo principi in princeske na belem konju? Nenehno nezadovoljstvo in brezplodno hrepenenje po nedosegljivem s časom postane kot rakova razjeda v naši duši. Obračajmo kakor že hočemo, še zmeraj živimo v blaginji, imamo streho nad glavo, par

pridnih rok. Od kod nezadovoljstvo, kronično razočaranje? Strašno si želim, da bi prebrali mojo knjigo, ker bi se ob njej učili optimizma. Veliko bolj pa bi cenili tudi drobne malenkosti, zaradi katerih bi morali biti srečni in zadovoljni, pa, žal, pogosto nismo.

**Kako na vas gledajo znanstveniki, ki se ukvarjajo s tem področjem? Vaše delo namreč ni znanstveno, je izrazito poljudno. So bile kakšne ponudbe za sodelovanje ali je njihovo mnenje odklonilno?**

Ravno ta teden sem se pogovarjala s sociologom dr. Zdravkom Mlinarjem, ki želi dele te knjige vključiti v svoje sociološke raziskave. Moram reči, da najpogosteje naletim na »previdna« stališča do mojih »amaterskih« raziskav. Če ne bi bilo moje knjige, bi vsaj 1.600 zgodb, ki sem jih iztrgala pozabi, nikoli ne bilo zapisanih. Včasih nekateri – ne bom omenjala z imeni – name zrejo vzvišeno, a nič ne de. Ne zamerim jim. Zgodi se celo, da na kakšnem literarnem večeru kdo nesramno oporeka zapisanemu, češ da ni resnično. A hvala bogu je zmeraj prisotnih toliko pričevalcev, ki še pomnijo, da zagovore o tem, kaj je res in kaj ne, običajno prepustim kar njim. Roko na srce: težko je doumeti, da se piše leto 2014, Milena Miklavčič, neznanca iz božjih žirovskih rovt, pa je prva, ki se je spomnila in napisala knjigo o intimnih odnosih naših prednikov. Verjamem, da je boleče, ker se znanost tega ni sama lotila – in to že zdavnaj pred menoj!

Milena Miklavčič:

»Čas zmagoslavja po drugi svetovni vojni je bil poln tragičnosti, ponižanj, trpljenja in nasilja tudi na področju človekove intime.«



## **Kakšen učinek ima po vašem mnenju to, da mladi ne poznamo intimnih zgodb svojih dedkov in babic, na družbo kot celoto?**

Če gledava širše na našo družbo, mislim, da je to zelo slabo, ker o nekaterih zgodbah še vedno molčimo, po drugi strani pa si preteklost prav zaradi manjka pravih informacij interpretiramo na zelo izkrivljen način. Rečeno po domače: mladim se lažemo. Intimne zgodbe iz moje knjige na laž postavljajo marsikatero interpretacijo preteklosti, nenazadnje tudi filme. Življenje dedov in babic si predstavljamo dokaj romantično, podobno filmu *Cvetje v jeseni*. Ženske so zaradi revščine in veliko otrok imele gnile zobe. Zakaj tako vneto verjamemo novodobnim politikom, ki so še mlečni pod nosom, ko nas prepričujejo, kako je bilo včasih lepo? Še v šestdesetih letih prejšnjega stoletja so nekateri otroci hodili v šolo bos in to do pozne jeseni. Imeli v torbi en sam zvezek od prvega do osmega razreda. O morju smo lahko le sanjali! Imeti kopalnico? Pralni stroj? Kje pa! Spodnje perilo se je menjalo enkrat na teden ali še to ne. Tovarna Alpina je bila ena belih vran, ki je nekaj časa imela direktorja, ki ni bil komunist. Miličnika, ki je dal krstit otroka, so kazensko premestili v Bosno. O tem pripoveduje tragična zgodba o Štefanu. Ko sem zadnjič v enem dijaškem okolju povedala, da smo še leta 1971 imeli v študentskem domu toplo vodo le ob četrtyh, so rekli, da se lažem. Včasih ne vem, bi se smejala ali jokala, ko vidim, kaj vse se je že pozabilo. Možje radi idealizirajo tudi JLA. Spomnijo se tega, kako so se zabavali, pili in babe lovili. Nič pa ne govorijo o maltretiranjih, o nesmiselnih marših, o tem, da so morali skrivati svojo vero. Svojo preteklost moramo poznati takšno, kot je v resnici bila. Vključno s preteklostjo lastne družine. Danes imajo še mlajše generacije ogromno nerazčiščenih travm, ki se tičejo spolnosti, saj preprosto ne vedo, od kod izvirajo njihove spolne zavrtosti. Mar ni neverjetno, da si ženska pri štiridesetih ne upa povedati možu, kje naj se je dotakne, jo poboža? Nešteto zavrtosti o spolnosti se je pri Slovencih prenašalo iz roda v rod, in to povsem nevede. Želim si, da bi tisti, ki ne poznajo ne sebe, ne svojih prednikov prebrali knjigo skupaj s starši, celo skupaj s starimi starši. Morda bi se potem lažje pogovorili med seboj, družinske skrivnosti pa bi dobile povsem drug obraz. Spolnost je zanimiv, a tudi zelo skrivnosten del našega življenja. O njej se še zmeraj ne govori na glas. Odrasli so pogosto prepričani, da otroci nič ne vidijo, a to ne drži. Nagonsko čutijo, če oče mame nikoli ne poboža in objame. Z enakimi vzorci potem, ko odrastejo, nadaljujejo sami. Vnuki se včasih šalijo na račun babice, ki se je nekega lepega dne preselila v svojo sobo. Morajo tudi vedeti, zakaj je celo noč plesala od veselja, ko je ded umrl. Razumeti morajo, zakaj je postala žalostna, ko jo vprašajo, če je bila srečna. Tudi jaz bi lahko do svoje mame gojila nešteto zamer, pa jo danes razumem. Vzgajala nas je v najboljši veri, da je edino tako prav in nič drugače. Če nečesa ne poznamo, žal, verjamemo, da so bila povojna leta podobna žlahtni pravljici, ki jo želimo ponovno podoživeti. Ampak to je nemogoče, ta vračanja v

preteklost, ki smo jim Slovenci histerično podvrženi na vsakem koraku. Žal se z mobiteli, televizorji in računalniki pač ne da vrniti v »zlate čase« šestdesetih let. To obdobje zelo dobro poznam ne le preko lastne zgodbe, tudi preko drugih, tako da – hvala.

**Ta vaša raziskava traja že 30 let. Verjetno je vse skupaj postalo več kot hobi, celo neka obsesija. Kako bo s tem v prihodnosti? Je ta knjiga kakšen mejnik, morda zgolj prvi korak v večjem opusu?**

Tik preden sem knjigo končala, sem odkrila kar nekaj podatkov o splavih, detomorih in spolnih boleznih po II. svetovni vojni. To so bile precej hude stvari. Imam precej pričevanj ginekologov, tudi ljudskih in tistih, priučenih, ki so delali splave. To je še eno področje, ki ga s pomočjo zgodb ni, kolikor vem, še nihče popisoval. Iz zgodb, ki sem jih že slišala, lahko rečem, da je bil čas zmagoslavja po drugi svetovni vojni poln tragičnosti, ponižanj, trpljenja in nasilja tudi na področju človekove intimne. Neka ženska mi je pripovedovala, kako ji je nekdo grozil, da jo bo poslal v Kočevski rog, če mu ne »da«. Imela sem srečo, da mi je v roke prišel dnevnik človeka, ki je bil med II. svetovno vojno star 16 ali 17 let in je opravljal različna kurirska, stražarska dela. Ta človek si je marsikaj zapisoval, tudi grde reči, ki jih je počel. Tragična je tudi pripoved o deklici, stari dvanajst let. Med vojno in tudi po njej si jo je lastil moški, ki je bil sicer zelo pomemben, a so mu izprijenosti zameglile um. Ko je dočakal starost, so mu doma morali narediti posebno sobo brez oken, v kateri je tulil kot zver, ko se mu je končno oglašila vest. Tudi zaradi dojenčkov, lastnih otrok, ki jih je kar sam spravil na drugi svet. Ob teh in še mnogih drugih zgodbah sem se učila, kako pomembno vlogo v človeku ima vest. Tisti pregovor – vse se vrača, vse se plača – povezan z vestjo še kako drži. Vest je tehtnica, ki ima veliko večjo in bolj usodno težo kot sodna kazen. Vest je tista, ki poravna dobro in slabo v življenju in tehta naša dejanja. Prej ali slej. Zdi se mi, da je prav zaradi vesti, ki je glodala in glodala, marsikdo, ki je storil kaj hudega, šel tudi prosit za odpuščanje. Za odvezo. Poznam kar nekaj tragičnih zgodb, ko se tisti, ki so počeli grde reči, enostavno niso mogli posloviti in v miru zapreti oči. Klic vesti je tako močan, da postala tuzemska pokora kruta in vsega usmiljenja vredna.

**Pogovarjal se je Matic Majcen**



# Subverzivnost danes

## Uvod v temo

Obstajajo besede ter označevalci, ki jih v vsakodnevem govoru brez premisleka uporabljamo na vsakem koraku, nedvomno pa obstajajo tudi tiste, s katerimi velja biti še kako previden. Beseda »subverzivnost« je ena tistih, ki se v različnih diskurzih večkrat znajde na obeh polih: v besedišču dominantnih množičnih medijev služi kot atraktiven pridevnik za opisovanje kvaziumetniških popkulturnih izdelkov, na drugi skrajnosti pa je taista beseda v času gospodarske krize, množičnih uporov, varčevalnih politik ter še vedno neomajanega kapitalističnega sistema tisti sveti gral našega besedišča, ki kot svetilnik v temi konformizma oznanja potenciale družbenih sprememb.

Ključni problem je na prvi strani: dejstvo, da si subverzivnost dominantni gospodarski sistem poskuša prisvojiti zase. Primer iz filmskega sveta: v zadnjem letu smo to besedo pogosto srečali v pisanju o filmski franšizi *Igre lakote*, ki najstnikom in mlajšim odraslim navidez ponuja znanje in strategije upora proti totalitarnim družbam in opresiji ter vleče očitne vzporednice med resničnim kapitalizmom v krizi (ali njegovim hipotetično distopičnim prihodnjim potekom) in fiktivno družbo, kot je prikazana v filmu. Analiza pokaže, da je film vse prej kot subverziven in glede na umeščenost v hollywoodsko mašinerijo v sebi skriva celo kopico skritih oglaševanj podjetij, ki segajo od prestižnih proizvajalcev nakita do modnih oblačil in podobnih potrošniških izdelkov. Subverzivnost, ostrina in politične analogije, kontroverznost, nasilje v filmu so v afirmativnem diskurzu o tem filmu zgolj oglaševalski inštrument, s katerim projekt poskrbi za sekundarne objave v svetovnih medijih. Slednji so o njem *primorani* pisati ravno zaradi domnevne kontroverznosti, ki pa je, kot rečeno, že vnaprej umeščena v oglaševalsko strukturo projekta, da bi povzročila tak sekundarni medijski efekt.

Dodatna težava je, da se v siceršnji uporabi označevalca nikoli točno ne definira, kaj »subverzivnost« sploh pomeni in na kakšnem nivoju je to besedo sploh potrebno uporabljati. Je blaga uporaba kletvic ali golote v umetniškem delu subverzivna? Je huligansko skrunjenje nekega javnega spomenika ali stavbe subverzivno? So množični protivladni in protipolitični upori, ki jih je potrebno z obrazcem prijaviti pri lokalnih oblasteh, subverzivni? Če vso to množico praks ter mikro/makronivojev, na katerih je pojem možno uporabiti, sprejmemo kot legitimno »subverzivne«, potem smo besedo potisnili v sfero meglene nedefiniranosti in izgube vrednosti, da bi lahko res pomenila tisto, kar izžareva njen potencial. In to je: vnesti seme dvoma v dominantni ustroj družbe in jo začeti na tak ali drugačen način rušiti, izpodbijajoč njene temelje, v dobro ali slabo.

Afirmiranje paradigme svobodnega izražanja je doseglo tisto točko, ko se kapitalizem nad subverzivnostjo že domala naslaja – bolj kot je neka stvar izzivalna, z večjim zadovoljstvom jo bo sistem apropiiral in s tem razširil meje tistega, kar lahko konzumira in reciklira pod svojo ekonomsko logiko. Je resnična subverzivnost torej izginila iz arzenala družbenih dejanj? Ali res ni več prakse, ki bi bila zmožna zatresti in postaviti vprašaj nad trenutnim tokom neoliberalističnega družbenega propada, ne da bi si jo mediji prilastili v svojo korist? Kakšno dejanje ali dogodek, resnično ali hipotetično, ima moč sprevačanja trenutnega družbenega reda? Kakšni so nedavni primeri subverzivnih dejanj? Kakšni so načini uporabe besede »subverzivnost« v globalni medijski sferi? Ali današnja uporaba besede subverzivnost res nosi posebno specifičnost v primerjavi z njeno uporabo v bližnji in daljni preteklosti? Avtorji v tokratnem tematskem sklopu so se spraševali prav o tovrstnih vprašanjih na področjih politike, družbenih gibanj in umetnosti.

Tomaž Grušovnik se na začetku svojega prispevka sprašuje o tem, kaj subverzivnost sploh je, in ob tem ugotovi, da je na to vprašanje »toliko odgovorov, kot je oblik subverzivnega delovanja«, vendar lahko kot tako označimo vsako politično gibanje, ki se ne strinja z dominantnim ustavnim redom ali ga interpretira na drugačen način kot vladajoča opcija. Kot ključno pa ob tem vzpostavi problem *motiva* subverzivnega delovanja, ki šele razpre paleto raznolikih oblik upora in pokaže (oziroma kar razkrije) raznoliko paleto ideoloških ozadij akterjev, kar za nadaljnji razmislek nujno terja konkretno politično opredelitev. Vendar pa se tudi ta slej ko prej znajde »na napačni strani«, saj je sleherno mesto upora v kapitalizmu že predvideno vnaprej, slednji pa se od različnih oblik subverzivnega delovanja kvečjemu napaja in regenerira. Nadalje Svetlana Slapšak v kritični obravnavi pojma zatrdi, da subverzija nima ne statusa koncepta, ne bogatega etimološkega ozadja ali semantične zgodovine in jo zato lahko opišemo kot »luknjo, ničlo pomena«. To pa ne pomeni, da koncept ni priljubljen – še posebej avtorji na področju humanistike in družbenih ved so si pojem prisvojili in »iz njega naredili nekaj globoko empatičnega«, še več, subverzija ima celo svojevrstno zdravilno moč, zato se občasno kaže že domala kot neke vrste utopija. Tjaša Pureber se nato v svojem prispevku osredotoča na subverzivnost v kontekstu družbenih gibanj. Struktura slednjih se je od leta 2005 močno spremenila, saj so v obliki protestov med svoje vrste vključila širše množice brez očitne politične pripadnosti. V tem pogledu je bil zatorej pomemben odziv oblasti – torej države in kapitala –, ki so poskušale na različne načine napasti avtonomna družbena gibanja tako med samimi protesti kot dolgoročno. Avtorica izpostavi pomen delovanja onkraj lastne identitete, saj subverzivnost ne more učinkovati kot statično dejstvo, temveč se mora razvijati v nenehnem vzdrževanju stanja »živosti, nepredvidljivosti in nepokorljivosti«, če želi izkoristiti svoje potenciale.

V polju umetnosti Andrej Šprah izbrano obliko artikulacije subverzivnih praks vidi v dokumentarnem filmu, saj s svojim angažmajem izraža vse tisto, kar je Amos Vogel v svoji klasični knjigi *Film kot subverzivna umetnost* postavil kot temelj revolucionarnega filma. Strategije dokumentarnega filma lahko segajo vse od pričevanj, podajanja informacij o prevratniških procesih, a tudi neposredno z udeležbo v revolucionarnih vrenjih, vstajniških procesih in drugih oblikah ljudske nepokorščine. Avtor v tej luči analizira filme Sylvaina Georgea, Nike Autor – s poudarkom na formi filmskega obzornika – in Siniše Gačiča, preko katerih afirmira svojo tezo, da dokumentarni film ohranja ali celo potencira svoj zgodovinsko utrjevani subverzivni naboj. Jan Babnik prav tako ostaja na filmskem področju in preko filma *Uživajte v revščini* nizozemskega umetnika Renza Martensa ter njegovega projekta Inštitut za človeške dejavnosti preverja možnost subverzivnosti v dokumentarističnih ter umetnostnih institucijah. Martens, da bi vzpostavil kritiko, v omenjenem filmu privzame estetiko »pornografije revščine«, ki pa zaradi ironičnega pristopa zdrzne v nevarnost, da sam postane parodija učinkovitosti, za katero se zavzema. Avtor Martensov projekt prepozna kot pretkan v tem, da projektna sredstva spelje iz sveta zahodne umetnosti z duhovitim preigravanjem njenih pravil, iz česar lahko izpeljemo neko novo estetsko izkušnjo.

Dejanje razmisleka o subverzivnosti v tej številki *Dialogov* nima nobenih pretenzij, da bi si tudi samo nadelo plašč podobnega tipa delovanja, kakršnega opisuje. V trenutku, ko se je val množičnih protestov – tako simbolnih kot fizičnih – umiril v stanje dolgoročnega upora (ali apatije, stvar perspektive pač), je nujno pogledati nazaj in se vprašati, ali so bile dosežane prakse pravilne in uperjene v pravo smer. Kot je to v svojem filmu *Boj za* izvrstno pokazal Siniša Gačič, mora ta premislek biti dovolj temeljit, da zmore podvomiti v lastna verjetja in obenem proizvesti koristno znanje za nadaljnje delovanje. Označevalec »subverzivnost« je prav zaradi svoje vidnosti v javnem diskurzu ena izmed pomembnih točk, na katerih se bije simbolni dvoboj med dominantnimi in kritičnimi ideologijami, v tem trenutku pa je proizvajanje takšnega znanja – tako afirmativnega kot skeptičnega – nujno potrebno, če želi družba kot celota uvideti nove perspektive za bolj vzdržno dolgoročno delovanje.

urednik teme Matic Majcen

# Tomaž Grušovnik

## Nekaj misli o subverzivnosti

---

Prispevek razmišlja o subverzivnem delovanju kot načinu zagotavljanja materialne enakosti državljanov, na kateri naj temelji njihova svoboda. Pri tem opozori, da se lahko subverzivno delovanje zaradi strukturnih razlogov zlorabi, zato posamezniki ne bi smeli videti v uporabi možnosti za samouresničevanje. Pomemben del subverzivnosti predstavlja ideal materialne enakosti državljanov, ki se ga ne sme zlorabiti za druge cilje.

**Gljučne besede:** kapitalizem, upor, subverzivnost, enakost, svoboda

This paper sees subversive action as an attempt to secure material equality of citizens on which their freedom should be based. However, due to structural reasons subversiveness is prone to abuse and being turned into yet another mode of surplus value production, which is the reason why individuals should avoid seeing resistance as a mode of their self-realization. Moreover, through subversiveness the ideal of material equality of citizens should never be compromised.

**Keywords:** capitalism, resistance, subversive action, subversiveness, equality, liberty, freedom

### UVOD

V času naraščajočih družbenih neenakosti, prestrukturiranja osnovnih družbenih vzorcev delovanja, konec koncev pa tudi čedalje bolj globaliziranega in razsrediščenega gospodarstva s krutim izkoriščanjem delovne sile in katastrofalnimi ekološkimi posledicami, se nam upravičeno zastavljajo vprašanja o možnosti družbeno-političnih sprememb in naše osebne vloge znotraj njih.

Toda vprašanje subverzivnega delovanja morda ni tako enoznačno, kot se nam kaže na prvi pogled. Zato se v prvem delu tega eseja najprej posvečamo vprašanju pojmovne opredelitve tega, kar naj bi subverzivnost bila. Že to opredeljevanje bo navrglo nekaj idej, ki jim bomo potem skušali slediti v preostanku razmisleka, predvsem pa bo pokazalo, da je zelo težko govoriti o subverzivnosti na splošno, ne da bi pri tem vsaj deloma razkrili svoje politične in ideološke karte.

Ta razmislek bo odprl tudi težko vprašanje možnosti nasilnega upora zoper oblast, ki se ga lotevamo v zadnjem delu, pa tudi vprašanje možnosti posameznikovega izstopa iz ideološke določenosti ob subverzivnem delovanju – vprašanje po tem, ali sploh obstaja kaj takega kot »točka upora« –, ki se ga lotevamo v osrednjem delu spisa.

Naj že zdaj opozorimo, da enoznačnega recepta za »izboljšanje sveta« v tem razmisleku ne bomo podali; da kaj takega niti ne more obstajati, bo, upam, postalo vsaj posredno očitno skozi tekst. Če že ne moremo podati

česa takega, pa vendarle lahko podamo kritiko določenih domnevno subverzivnih delovanj, ki to, kot se bo izkazalo, niso. Tako se bo morda zazdelo, da je vrednost premisleka o subverzivnem delovanju prej kot podajanje receptov za uporabo bolj identifikacija tega, kar ne deluje, oziroma tistih mest delovanja, ki so problematična. V tem smislu bo rezultat premisleka v večini sicer »negativen«, vendar pa nam po eni strani že ta negativnost nakazuje, kako (ne)delovati, po drugi pa bomo na koncu vseeno skušali podati zasilno hipotezo glede tega, kje naj iščemo nadaljnje poti subverzivnosti.

### OPREDELITEV POJMA

Morda lahko v najkrajši obliki »subverzivnost« definiramo kot spodjedanje obstoječega družbenega reda. Beseda sama je sicer latinskega izvora in izhaja iz glagola *subvertere*, kar bi v dobrednem smislu pomenilo »obrniti navzdol«. Subverzivno delovanje lahko zato opredelimo kot tisto delovanje, ki želi obstoječi družbeni red »obrniti na glavo«, ga razdreti, razrušiti. Dejansko beseda »subverzivnost« že od začetka pomeni prav to, vključno s »sprevračanjem sistema zakonov«. V tem smislu pojem subverzivnosti torej nikakor ni nov in ni kakšna avantgardna ali postmoderna skovanka, temveč nekaj, čemur smo priča že zelo dolgo časa.

Gotovo se nam ob tej opredelitvi zastavlja sledeče vprašanje: čemu bi želeli rušiti ali spodjedati obstoječi družbeni red? Z drugimi besedami: kaj vse so lahko motivi subverzivnega delovanja? Na to vprašanje je seveda toliko odgovorov, kot je oblik subverzivnega delovanja. Na tem področju se nam razpira pestra paleta političnih opcij, od klerikalnih, demokratičnih, kapitalističnih in komunističnih. Dejansko je vsako politično gibanje, ki je v neki državi v manjšini in se ne strinja (v celoti) z ustavnim redom, ali pa ga vsaj interpretira na drugačen način kot vladajoča opcija ter ga želi ustrezno spremeniti, lahko subverzivno.

Prav zato lahko najbrž rečemo, da so v zadnjih desetletjih bila najbolj subverzivna delovanja prav tistih »demokratičnih« političnih opcij, ki so povezana z Zahodom; tako v tujini kot na domačih tleh. Poizkus demokratizacije Vzhodne Evrope je zato moč razumeti kot pravo subverzivno delovanje proti takratnim socialističnim režimom. Subverzivno pa je lahko tudi delovanje klerikalnih političnih opcij, denimo Talibanov ali Islamskega kalifata. Morda je eno najboljšejših tovrstnih subverzivnih delovanj v drugi polovici dvajsetega stoletja predstavljalo iransko gibanje, ki je na koncu povzročilo Islamsko revolucijo in odpravo vladajoče dinastije Pahlavi. Danes je, predvsem zaradi nasilja in odločenosti, kot eno najbolj subverzivnih gibanj dojet »Islamski kalifat«, tako v Siriji in Iraku kot tudi v Nigeriji.

Te pravzaprav samoumevne ugotovitve na podlagi zgodovinskih dejstev je pri razmisleku o subverzivnosti vredno poudariti zaradi našega trenutnega slovenskega, pa tudi širšega zahodnega, kulturno-političnega konteksta in položaja, ki nam skoraj samodejno kot »subverzivno« slika

anarhistično in levičarsko delovanje. Toda na podlagi zgoraj rečenega se moramo zelo jasno zavedati, da je tudi neofašistično, pa tudi klerikalno delovanje različnih denominacij v našem političnem prostoru subverzivno, pa čeprav to morda zaradi takšnih ali drugačnih razlogov ni takoj razvidno. To zavedanje pa nas hkrati tudi postavlja pred vprašanje o nalogah in smotrih tekstov, kakršen je ta. Če nas namreč zanima subverzivno delovanje v splošnem, potem bo pravzaprav govor zgolj o najsplošnejših taktikah rušenja obstoječega družbenega reda. V tem smislu bi tovrstni tekst morda lahko postal kakšen strateški priročnik za upornike.

Vendar pa se tudi tukaj reči zapletejo, kajti strategijo subverzivnega delovanja je skoraj nemogoče zapisati »v splošnem«, ne glede na njeno ideološko ozadje, oziroma brez tega, da bi upoštevali odgovor na vprašanje, ki smo ga zastavili zgoraj: kaj je *motiv* subverzivnega delovanja. Kajti različne politične opcije imajo svoja načela in to, kar je lahko strategija subverzivnega delovanja za kakšno kapitalistično strujo, ne more biti nujno hkrati tudi strategija kakšne klerikalne opcije. Prikažimo to na najbolj nazoren način: seksualna revolucija in »flower-power« subverzivnost preprosto ne more uporabljati subverzivnega delovanja kakšnega neonacističnega kluba, ker je to sprto s samo osnovo njene ideologije.

Ravno v tej točki pridejo do izraza tudi razlike med »subverzivnostjo« v ožjem pomenu besede in drugimi oblikami upora, kot je denimo »državni udar«, »sveta vojna«, »teroristično delovanje« in tako naprej. Dejansko moramo torej k opredelitvi »subverzivnosti« vključiti še *differentio specifico*, kar lahko storimo tako, da jo skušamo razlikovati od zgornjih pojmov. Najbrž bi se lahko strinjali, da je ta točka razlike v obsegu dovoljenega fizičnega nasilja, ki ga ti pojmi predvidevajo: medtem ko si je prve tri skoraj nemogoče predstavljati brez orožja, za subverzivnost to ne velja – rečemo lahko celo, da je moč subverzivno delovati brez fizičnega nasilja (denimo s kakšno obliko »hipijevske« ali »kulturne« subverzivnosti oziroma subverzivnosti, ki se osredotoča na »ozaveščanje«). Gotovo drži, da se s tem ne bi strinjali vsi; da bomo zlahka našli ljudi, ki so prepričani, da »prave« subverzivnosti ni brez orožja in da je »kulturna« subverzivnost v bistvu ideološki izrodek zrelega kapitalističnega sistema. Toda to še zmerom ne govori proti dejstvu, da si vsaj nekateri posamezniki in posameznice subverzivnost predstavljajo na bolj miren način, kar pomeni, da zgornja opredelitev načeloma drži.

Toda zdaj najbrž vse bolj in bolj postaja otipljivo prej omenjeno dejstvo, da je o subverzivnosti praktično nemogoče govoriti kar na splošno, ne da bi razkrili karte in ne omenili politične opcije, ali vsaj splošnega ideološkega ozadja subverzivnosti, o kateri želimo razmišljati. Če torej želimo razmišljati naprej, se je potrebno politično opredeliti in v tem trenutku prehajamo k razmisleku o specifični subverzivnosti, katere cilj je doseganje svobode z enakostjo materialnega položaja državljanov. Lahko bi jo imenovali tudi subverzivnost levičarske ideologije, saj je zanjo enakost enako

pomembna kot svoboda, ki je brez prve, torej brez sredstev za doseganje, prazen pojem. Ko torej tukaj v nadaljevanju razmišljamo o »subverzivnosti«, to pomeni, da razmišljamo o spodjedanju kapitalističnega sistema družbene ureditve (evfemizmu »tržno gospodarstvo« se izogibamo, to pa zato, ker v našem tržnem gospodarstvu veliko vlogo – če ne kar največje – igrajo prav »finančni« trgi, torej »kapital«), ki povzroča velike materialne neenakosti med državljani ter posledično onemogoča njihovo svobodo. Kapitalistični sistem je utemeljen an prepričanju, da je potrebno ljudem bolj ali manj zagotoviti zgolj relativno enak materialni izhodiščni položaj, ostale zadeve (religijo, raso, estetski okus, spolno usmerjenost in tako dalje) pa nujno prepustiti njim samim.

### **PROBLEM SUBVERZIVNEGA DELOVANJA PROTI DRUŽBENEMU REDU MATERIALNE NEENAKOSTI**

Naposled smo torej uspeli destilirati vprašanje, ki se sedaj glasi: Kako je v razvitem kapitalističnem sistemu možno levičarsko subverzivno delovanje? Tu se nam zdaj kar same od sebe ponujajo opcije, kot so »revolucija«, »stavka«, »upor« in tako naprej, v isti sapi pa tudi že pomisleki proti tem strategijam, predvsem na podlagi zgodovinskih izkušenj. Čeprav se lahko strinjamo s tistimi misleci – denimo z Žižkom ali Badioujem –, ki svarijo pred tem, da bi na podlagi zgodovinskih neuspehov »zaspali v upanju na vstajenje« (kajti, ne nazadnje, spodletelost predhodnih poizkusov vzpostavitev enakosti še ne pomeni, da to ni cilj, za katerega si je potrebno prizadevati), moramo vendarle resno vzeti tudi mislece, kot so Louis Althusser, med novejšimi pa Luc Boltansky, Eve Chiapello in John Holloway.

Čeprav gre za mislece različnih provenienc, vendarle lahko rečemo, da jih družijo (vsaj en) skupni uvid: prožnost kapitalizma in izjemna prilagodljivost neoliberalne ideologije, ki poizkuse odpora zmeraj znova spelje na svoj mlin in se, kot kakšen ptič Feniks, skozi krize samo še okrepi (morda se sicer Althusser ne bi tako enoznačno strinjal z uvrstitvijo, po kateri spada v isti koš z drugimi tremi zgoraj omenjenimi filozofi, toda dejstvo, da ideologija pri njemu služi »reprodukciji produkcijskih sredstev« in pa ideja, da je ideologija pri njemu skoraj tako vseobsegajoča kot pri Heglu duh, nas lahko navaja k takemu sklepu).

Osnovna težava, na katero naletimo pri levičarskem subverzivnem delovanju znotraj razvitega kapitalističnega sistema, je torej ta, da kriza, ki jo povzroči, prej nudi možnost prestrukturiranja in novega zagona kapitala kot pa njegovo ukinitvev. To dejstvo lahko dobesedno ilustriramo: Che Guevara se v razvitem kapitalizmu iz bojišča preseli na tržno uspešne majice, enako tudi Marx in Lenin. Toda poanto lahko seveda prikažemo tudi še drugače, nekoliko globlje.

Vzemimo napore generacije '68, ki si je prizadevala za »osvoboditev« izpod rigidnega 40-urnega tedenskega delovnika, za bolj umetniško doje-

manje sveta, za večjo svobodo spolnosti. Kot poudarjata Chiapellova in Boltansky, je novi obliki kapitalizma, ki se od prejšnje razlikuje predvsem po večji »fleksibilnosti« delovne sile, uspelo na svoj mlin speljati prav te vrednote, za katere se je generacija '68 borila in jih skušala narediti za principe novega produciranja presežne vrednosti. Namesto rigidnega 40-urnega delovnega tedna nismo dobili več svobode, temveč zahtevo po večji »fleksibilnosti«; upor proti rigidnosti delovnega časa in odtujenosti od dela se je skratka iztekel v to, da se zdaj od nas delavcev pričakuje, da bomo delodajalcu na voljo 24/7, z vedno novimi lastnimi »kreativnimi inicijativami«, kako izboljšati delovni proces. Prvotna zahteva po manj odtujenem delu se je skratka spremenila v delodajalčevo zahtevo po tem, da »dihamo za Hofer« (kot se je glasila mantra te trgovinske verige, ki so jo morali ponavljati delavci), da se s službo moramo samopotrjevati in samouveljavljati. Kot je v svojih raziskavah oglasov za delovna mesta zelo lepo pokazala mlada slovenska filozofinja Karolina Babič, so se ti iz oglasov za (malce karikiramo, a ne preveč) »vodjo skladišča« preimenovali v poziv za »menadžerja logistike«.

To speljevanje vode upora na svoj mlin za kapitalizem ni seveda nič novega (ta je namreč rasel sočasno z vsemi možnimi pozivi za večjo »humanost« in tako naprej), tudi pa ni pričakovati, da bo izginilo. Razlogi za to so strukturni in v nadaljevanju jih bomo skušali orisati. Toda pred tem pogledajmo še, kje lahko morda danes vidimo tak poizkus kulturnega upora, ki je že vnaprej obsojen na propad.

Prepričan sem, da lahko varno tvegamo hipotezo, da so vse TV serije, ki za glavnega junaka izbirajo moralno sumljive like – denimo kakšnega profesorja, ki zaradi stiske preprodaja mamila, ali kakšnega ubežnika, ali koga, ki na pravno sporen način išče pravico –, obsojene na prav tak neuspeh. Dejansko lahko v njih nemara celo vidimo »pripravljanje prebivalstva« na »nove oblike produkcije presežne vrednosti«. Kajti dejstvo, ki ga ob gledanju teh TV serij, ki nam na prvi pogled morda slikajo koga, ki se bori za pravičnost, torej pravega moralnega junaka v boju zoper rigidni pravni sistem države, nikakor ne smemo spregledati, je, da so zahodne države in naddržavne tvorbe, kakršna je EU, prav letos začele v izračunih BDP-ja upoštevati prihodke prebivalstva od preprodaje prepovedanih drog in prostitucije.

Če bi torej slučajno v kakšnem filmu bili soočeni z žensko vlogo, recimo mladim liberalnim dekletom, ki ji v materialnem smislu trda prede, ki pa se odloči splezati z dna s kakšno svobodno spolno prakso, pri čemer ji nasprotuje rigidna morala in mora zato posledično nenehno dokazovati moralno čistost navkljub poklicu (kajti tukaj so, denimo, kvečjemu lahko »grdi« zgolj poželjivi moški), tega z vidika kapitalizma ne smemo videti kot boj za emancipacijo, boj za svobodo tega dekleta, temveč kot boj za emancipacijo produkcije presežne vrednosti od morale, kot sugeriranje ljudem, kako najti nove načine ustvarjanja presežne vrednosti. Seveda pa ljudje ob



gledanju takšnega filma le redko pomislimo, da posredno sugerira, da so tiste ženske, ki ne storijo takšnega koraka, kot ga je naša namišljena zape-ljivka, preprosto »neiznajdljive«, morda celo »lene« in da so, posledično, ce-lo »same krive« za svoj mizerni materialni položaj, ker »preveč moralizirajo« in »premišljujejo« (isto ti filmi, seveda, sugerirajo obubožanim profesorjem, ki se ne upajo »znajti« in ponuditi kakega »prepovedanega« proizvoda). Upor proti morali ima, skratka, dvorezen meč in pogosto se pozablja, da kapitalističen upor »tradiciji« ni nič drugega kot uveljavljanje neke nove morale, namreč te, po kateri nikakor ni moralno, če si »len«, »zaostal« in »neiznajdljiv«.

Še en primer: vzemimo mladega umetnika, ki se skuša uveljaviti s svojimi likovnimi deli »mimo etablirane akademije«, ki se mu zdi rigidna in dolgočasna, predvsem pa nezmožna prepoznati nove načine sodobnega umetniškega ustvarjanja. Tak posameznik ali posameznica je prisiljen v to, kar imenujemo »samopromocija«. Seveda mu v tej točki radi »na pomoč« priskočijo, denimo, različni lokali, na pol preoblikovani v galerije in so-dobne razstavne prostore, ki se, znova, upirajo tradicionalnim, morda dol-gočasnim bifejem, ki zraven pijač ne ponujajo nobene »dodatne vsebine«. Ti lokali dajo torej našemu umetniku radodarno na voljo prostor, da se sa-mopromovira, da, konec koncev, dobi priložnost izražanja. Seveda za to ne dobi nobenega honorarja niti povračila materialnih niti potnih stroškov; nasprotno, vesel mora biti, da dobi prostor za samopromocijo in tako ime-novano »referenco«. Sedaj, ko se je naš umetnik dogovoril za svojo razsta-vo, je na njem tudi, da na otvoritev pripelje čim več gostov, če naj ne bo osramočen zaradi slabega obiska in če naj bo čim bolj prepoznaven. Ti go-sti seveda nazdravijo in lokal, kjer se odvija otvoritev, ustvarijo profit. Morda 100, morda 200, ali – če lokal zaradi »zanimive vsebine« dobrodušno podaljša trajanje razstave – v okviru celotnega dogodka celo 300 in več evrov. Mladi uveljavljajoči se umetnik je na koncu dogodka, ki ga je pokrtil tako z materialnega (material za izdelavo umetniških del, prevoz in drugo) kot tudi z organizacijskega vidika (pripeljal je goste), seveda praznih rok – razen tega, da ima v žepu »referenco« –, a ne zato, ker ne bi ustvaril pre-sežne vrednosti, temveč zato, ker mu je ta skozi proces »samopromocije« bila spretno odtujena, pri čemer sam nemara celo misli, da mu je lokal na-redil »uslugo« in je zato še celo hvaležen šefu. Ves upor proti »akademiji«, iskanje lastne svobode izražanja, se je naposled iztekel v nič manj kot do-besedno prostovoljno suženjstvo lastniku lokala in pa, seveda, ideji »krea-tivnega samoustvarjanja« in samopromocije. Pri tem je mladi umetnik upo-rabil natančno tiste spretnosti – fleksibilnost in mreženje –, ki jih Boltansky in Chiapellova v *The New Spirit of Capitalism* prepoznavata kot osrednje za novo obliko kapitalizma.

Problem subverzivnega delovanja proti družbenemu sistemu mate-rialne neenakosti je skratka ta, da se vsaka iniciativa za upor proti kapital-izmu, ki zahteva novo »svobodo«, novo »prostost«, nov »upor tradicionalni

morali«, slej ko prej znajde na napačni strani. Kot je dejala Tatjana Jukić z zagrebške Filozofske fakultete na nedavnem predavanju v sklopu Jesenske filmske šole v Slovenski kinoteki, posvečene ameriškemu filozofu Stanleyju Cavellu, je značilnost ameriške in angleške družbe ta, da živi od krize, ki jo skorajda nujno potrebuje za regeneracijo. Enako je potrebno reči za kapitalizem: mesto upora proti njemu je v njem predvideno že vnaprej in je dejansko mesto, od koder črpa nov zagon, nove ideje, novo energijo, novo »kreativnost«.

## **OSVOBODILNA FRONTA**

Gotovo se sedaj, po omembi tega strukturnega problema upora znotraj kapitalizma, zastavlja vprašanje, ali obstaja tako imenovana »točka izstopa« iz kapitalistične ideologije samopotrjevanja in zmeraj bolj izvirne produkcije presežne vrednosti. In seveda: kaj bi to lahko bilo?

Morda je neka splošna oznaka, s katero bi lahko opredelili v prejšnjem odseku opisan upor, »kulturna revolucija«. Gre za idejo, da je potrebno ljudi »ozavestiti« in jih »osvoboditi predsodkov«. Že na začetku pa smo dejali, da je za kakšne bolj ekstremno levo usmerjene kritike ravno ta »kulturnost« problem današnje levice. Postati bi morali, skratka, bolj »nekulturni«, celo bolj brutalni. Richard Rorty – ki je bil sicer proti nasilju – je zato nekoč dejal, da bi morala nova levica prenehati biti politične bitke na oddelkih za filozofijo in literaturo filozofskih fakultet in jih pričeti biti v mestnih hišah. Kdo drug bi morda rekel, da je potrebno poseči po še bolj radikalnih metodah, predvsem zato, ker so tudi »mestne hiše« skupaj z drugimi »demokratičnimi« institucijam, zgolj reprodukcija istih oblastniških razmer.

Moramo potemtakem poprijeti za orožje? Je ideja »subverzivnega delovanja« kot kulturnega ozaveščanja že sama izrodek poznega kapitalizma? Je zato to delovanje nemogoče na zgolj miren način? Preden skušamo odgovoriti na to zelo neposredno vprašanje, se lahko zamislimo nad zanimivim procesom, ki smo mu bili (pa ne samo mi v Sloveniji) priča z vstopom v družbeni red »tržnega gospodarstva«: ukinitvev naborniške vojske, sestavljene iz polnoletnih oboroženih državljanov, sposobnih za boj.

Ne pretiravamo preveč, če rečemo, da je poleg gospodarskih in drugih reform Sloveniji samostojnost priborila ravno tako imenovana »teritorialna obramba«. Morda na to spontano pozabljamo sredi naših pacifistično usmerjenih kulturnih krogov, ki sicer upravičeno gojijo odpor do nasilja kot sredstva za doseganje smotrov. Toda ne moremo mimo dejstva, da je bila Slovencem v nekem ključnem trenutku, ko je bilo potrebno odvrniti in pregnati agresorja, takratna organizacija državne obrambe, ki je bila zaradi svoje decentralizacije sposobna mobilizirati prebivalstvo v učinkovito obrambno silo, v veliko pomoč. Še drugače: bistveni moment osamosvajanja republike Slovenije je bila prav decentralizirana vojaška organizacija bivših republik SFRJ, ki je omogočala uravnoteženo razporeditev obramb-

nih sil in ki je zato tudi omogočala samoobrambo narodov pred centraliziranim nasiljem armade.

V bistvu je logika decentraliziranih vojaških sil nekaj, kar je skoraj analogno logiki 2. amandmaja ustave ZDA: pravica ljudi do samooborožitve. Čeprav se je ta ideja seveda izkrivila in čeprav so se nanjo – tipično za zreli kapitalizem – pripojili interesi proizvajalcev orožja, je dejansko v svoji srži inteligentna varovalka naroda pred imperialistično agresijo oborožene elite. Gre za idejo, da represivne oblasti ni dobro zaupati visoko izurjeni in oboroženi manjšini, kajti to predstavlja plodna tla za razvoj tiranije in izkoriščanja. Nikakor se namreč ne smemo slepiti, da je moč že od začetka človeške civilizacije na strani tistega, ki v svojih rokah vihti orožje. Ni naključje, da so zahodne države še vedno najbolj oborožene države na svetu, pa tudi velike proizvajalke orožja (vključno s toliko opevanimi skandinavskimi deželami, pa tudi Švico), pa čeprav so na deklarativni ravni zelo »pacificistične«. Konec koncev, kot opozarja Moses I. Finley, lahko vzpon atenske demokracije razumemo ravno na podlagi srednjega razreda zemljeposelstniških prebivalcev, ki so premogli toliko sredstev, da so se individualno oborožili in se s tem niso pustili izkoriščati monopolizirani vojaški moči. Grško demokracijo je, skratka, vsaj v enaki meri kot razsvetljena misel dosegljiv prisotnost orožja v rokah tistih, ki so zahtevali svoje pravice.

Če imamo v mislih ta kruta, realistična, celo brutalna dejstva, potem lahko nemara izrečemo še sledečo, ne preveč rožnato, hipotezo o stanju naše države glede vprašanja o zagotavljanju pravic našega naroda do svobode in enakosti: profesionalizacija naše vojske, ki je močno omejila dostop do orožja in do potrebnih veščin za bojevanje in samozaščito širšega prebivalstva (ne pozabimo, da so v socialistični republiki odrasli za boj sposobni moški še po služenju obveznega vojaškega roka redno odhajali na dodatna usposabljanja, tako imenovane »orožne vaje«, v gimnazijah in srednjih šolah pa so bile vsebine, povezane s »samoobrambo«, ki so vključevale ravnanje z orožjem, obvezne), je potekala vzporedno z liberalizacijo našega gospodarstva in privatizacijo. Z drugimi besedami: zavedati se moramo, da v demokratični republiki nismo v rokah manjšine skoncentrirali zgolj gospodarstva, temveč tudi represivne aparate in vsa sredstva ter znanje za najkrutejšo obliko represije in nadzora prebivalstva. Razoroževanje in privatizacija gresta z roko v roki. To dejstvo pa nas sili tudi v nadaljnje opažanje: zavedati se moramo, da bi vsakršna vstaja ljudstva zoper potencialnega agresorja bila znotraj trenutnega obrambnega okvirja logistično praktično nemogoča. Zato smo v položaju, ki je verjetno še slabši od tistega, v katerem smo se znašli pred drugo svetovno vojno. Ta razmislek o morda povsem načrtnem razoroževanju ljudstva, ki je sočasno z akumulacijo kapitala, lahko zato govori v prid pomembnosti orožja pri subverzivnem delovanju in našo zgornjo opredelitev subverzivnosti kot ne nujno nasilne prikaže kot iluzijo. Se moramo potem vojaško reorganizirati?

Toda tudi če bi imeli na razpolago orožje oziroma zajamčen dostop do njega, nam to samo po sebi še ne bi zagotavljalo boljšega izhodiščnega položaja za kredibilno subverzivno delovanje. Ne le zato, ker tudi v ZDA, kjer je tak dostop posameznikom omogočen, takega delovanja ne zasledimo (prav nasprotno smo tam poleg oboroženih posameznikov še priča čedalje večji militarizaciji represivnega aparata, kar vodi v še bolj nevarno družbeno situacijo), in tudi ne zato, ker se proti brezpilotnim letalom in visoki vojaški tehnologiji težko upiramo z »ljudsko vojsko«, temveč predvsem zato, ker tudi v preteklosti nasilni prevzemi oblasti niso obrodili pretiranih sadov. Kot vemo, so se ti poizkusi pogosto izrodili in vodili v najhujše oblike nasilja, vključno s povojnimi pomori, kot smo jim bili priča pri nas. Res je sicer, da so vzpostavili večjo družbeno enakost, a za ceno žrtev, ki je ne moremo zagovarjati.

Še posebej nevarna pa je tista sprega vojaščine in kulture, ki se opira ne neko domnevno »revolucijo duha«, »prerojenje«, »prenovitev« skozi trpljenje in kri. To je bila ideja, ki so jo zagovarjali številni umetniki, misleci in kulturniki pred prvo svetovno vojno (in tudi, mimogrede, Hegel). »Prvo svetovno vojno so ekspresionisti pojmovali kot mogočno katarzo. Verjeli so, da bo uničila stari red, ki so ga imeli za represivnega, in da bo iz njegove pogorišča vstala boljša družba ... 'Zunaj je bil ta čudovit, veličastni hrup bitke. Šel sem ven med množice ranjenih in izčrpanih vojakov, ki so se vračali z bojišča, in lahko sem slišal to čudno, nenavadno veličastno glasbo ... Želim si, da bi ta hrup lahko naslikal,' je Beckmann navdušeno pisal svoji ženi leta 1914,« pravi Dietmar Elger (1998, 13) v svoji knjigi o ekspresionizmu kot umetniškem gibanju. Seveda nam je konec dobro znan: »Toda bolj kot se je vojna vlekla, bolj se je spreminjal odnos umetnikov do nje: Dixove slike so se sprevrgle v obsodbo militarizma in buržoazije. Kirchner, Beckmann in Kokoschka niso zmogli prenesti grozot strelskih jarkov in so doživeli fizične in psihične zlome, nakar so bili odslovljeni iz vojske. Številni drugi ekspresionisti – Marc, Macke, Morgner – so umrli na fronti v zgodnji mladosti.« (prav tam) Čeprav torej drži, da se morda ni pametno tako razorožiti, kot smo se v zadnjih dveh desetletjih Slovenci, ker s tem nevarno zmanjšamo možnosti svoje samoobrambe, pa vendarle ni ravno modro zagovarjati družbenega preporoda s prelivanjem krvi. Kri nas ne bo prečistila, temveč omadeževala.

Toda za to pacifistično idejo obstaja še močnejši, tehtnejši razlog: ideja revolucije v smislu nasilnega prevzema oblasti je – kot nam pokaže John Holloway v knjigi *Spreminjajmo svet brez boja za oblast* – notranje protislovna s tem, ko se zaplete v to, kar hoče izbrisati: »Kar se začne kot protestni krik proti oblasti, proti razčlovečenju ljudi, proti ravnanju z ljudmi kot s sredstvi in ne s smotri, se spremeni v svoje nasprotje – v privzem logike, navad, diskurza oblasti v središče boja proti oblasti.« (Holloway 2004, 23) Še drugače: s tem, ko prevzamemo oblast, dejansko zasedemo strukturno že vnaprej določeno mesto, za katero neizbežno velja, da bo

ponavljalo napake predhodne oblasti. Problem je torej prej v strukturi oblasti kot taki, ne pa denimo v kaki partikularni, tako ali drugače obarvani vladi in politični agendi, ki bi jo lahko zgolj zamenjali s kako drugo.

Sklenemo lahko torej, da kakšna nova OF ni rešitev za nas. Ne da bi s tem hoteli zmanjšati pomen našega upora proti okupatorju; prej gre za to, da je naša situacija precej drugačna od tiste, v kateri so se znašli borci narodnoosvobodilnih gibanj. Oni so namreč imeli konkretnega uniformiranega sovražnika, naš pa je povsem abstrakten kapital, ki se v obliki nerazumljivih številčk pretaka po zaslonih svetovnih borz. Seveda so tu posamezniki in posameznice, ki so za marsikaj povsem osebno odgovorni in ki bi tudi morali odgovarjati za svoja dejanja, toda dejstvo je, da bodo naboji, puške, rakete, bombe in minometi v dani situaciji samo še pospešili pretok številčk po zaslonih; če bomo na ta način odstranili stare oblastnike, smo lahko v skrbeh, da jih bodo nadomestili zgolj novi, enaki.

### **NE, HVALA!**

Niti zgolj kulturna revolucija v smislu »osvobajanja« od tradicije, niti kakšna nova krvava oblika upora ne more obroditi sadov subverzivnega delovanja, ki jih želimo in ki bi bili v skladu z našimi načeli. Kaj torej preostane? Pot zaostrovanja kapitalističnih tenzij na tak način, da priženemo notranje protislovje sistema do konca in ga naposled porušimo? Dvomim: videli smo namreč, da je kapitalizem ravno tak sistem, ki se uspešno postavlja po robu notranjim napetostim, oziroma da se ravno napaja iz njih s tem, ko upor zmerom znova spremeni v gonilo samega sebe. Sistema, ki temelji na krizi, ne bomo mogli podreti z zaostrovanjem krize.

Morda lahko pot naprej načrtamo na podlagi tega, kar smo rekli do sedaj glede naše specifične situacije. Ugotovili smo, da je eno glavnih gonil razvitega kapitalizma želja posameznika po samouresničevanju, po tem, da je kreativen, prepoznan, »uspešen«. Prav ta želja posameznika vklene v verigo produkcije presežne vrednosti s tem, ko mu je proizvod njegovega dela na poti do samorealizacije odtujen. Tisti, ki ne ustvarjajo presežne vrednosti s kreativnim ustvarjanjem, pa morajo po drugi strani nenehno kupovati nove in nove produkte, s katerimi se lahko samouresničijo, in sicer na način, da živijo svoj »življenjski slog«. Videli smo, da različni načini »upora proti sistemu« ne uspejo prav zato, ker je njihova predpostavka »samouresničenje« posameznika, doseganje nove »svobode«, ki pa se zmerom sprevrže v nasprotje. Bodisi se sprevrže kot kulturni projekt prenove zavesti, bodisi kot nasilni poizkus prevzema oblasti (če imamo v mislih »samouresničitev« naroda ali kakšne nadindividualne entitete). Prav iz tega razloga je morda boljši približek dejanju subverzivnosti razkrinkavanje novih in novih oblik tega mehanizma (torej refleksija) in poizkus odrekanja samouresničevanju, vezanemu na služenje ali trošenje denarja, torej samopotrjevanju, vezanemu na kapital. V tem, da za številne oblike potrjevanja in do-

seganja samega sebe, ki so nam na voljo, rečemo preprosto: »Ne, hvala!«. Seveda je to lažje reči kot pa narediti. A morda je nekaj resnice v ideji, da je bolje stopiti korak nazaj, malo razmišljati in v dobi hiperprodukcije preprosto poizkušati narediti malo manj, zaslužiti malo manj (to pravimo seveda za tiste, ki danes še lahko shajajo s svojimi prihodki) in posledično tudi zapraviti malo manj. Morda je tovrstna thoreaujevsko-gandhijevska oblika neposlušnosti ideološkemu pozivu po naši samouresničitvi dejansko boljša pot od tiste, ki jo danes ubirajo številni posamezniki, ko so prepričani, da lahko z »vrednotami« in »vizijami«, utemeljenimi na lastnih osebnostih, bolje vodijo skupnost ali državo od svojih predhodnikov.

## SKLEP

Do vseh teh »vrednot« in »vizij« smo namreč lahko zelo skeptični, če ne vsebujejo postulata materialne enakosti in če na tipično neoliberalni način zagovarjajo žrtve v prid »rastoče blaginje«; če nam, denimo, prodajajo idejo, da so neenakosti upravičene zato, ker »koristijo vsem«. Zlato pravilo, ki bi ga morali vnesti v ustavo, bi moralo biti »zlato pravilo materialne enakosti prebivalcev«, ki naj bo temelj njihove svobode, ne pa »zlato pravilo slabe banke«, za katerega se zdaj odločajo izvoljeni oblastniki.

To pa nam pravzaprav nakazuje še eno smer subverzivnega »delovanja«, ki je bila opisana zgoraj, in sicer *vztrajanje* pri tem zlatem pravilu. Že to lahko vidimo kot subverzivno »delovanje«, pa čeprav gre zgolj za načelno »zatrjevanje«; seveda pa je še bolj subverzivno podpiranje političnih opcij, ki se resno zavzemajo za takšno pravilo, oziroma ustanavljanje takšnih družbeno-političnih skupin, ki ne dopuščajo, da bi se materialna enakost žrtvovala v imenu drugih idealov. Takšno delovanje lahko imamo za obliko načelnega protesta širših družbenih dimenzij, ki je nujno potreben dodatek bolj zasebnemu zgoraj omenjanemu »Ne, hvala!«, kajti v času zasebnega in individualističnega družbenega ustroja je že sam boj za ohranjanje javnega prostora del subverzivnosti; subverzivnost pa, po drugi strani, ne more ostati zaseben projekt, če ima za svoj cilj splošno enakost v družbi.

## LITERATURA

- Boltanski, Luc in Chiapello, Eve: *The New Spirit of Capitalism*. London: Verso, 2007.
- Elger, Dietmar: *Expressionism*. Köln: Taschen, 1998.
- Holloway, John: *Spreminjajmo svet brez boja za oblast*. Ljubljana: Študentska založba, 2004.

## POVZETEK SUMMARY

Prispevek se ukvarja z vprašanjem subverzivnega delovanja, pri čemer skuša najprej opredeliti pojem subverzivnosti. V nadaljevanju pokaže, da leži v zrelem kapitalističnem načinu produkcije presežne vrednosti za subverzivnost poseben problem, namreč, da kapitalizmu zmeraj znova uspe »ugrabit«<sup>1</sup> upor proti samemu sebi, ga »speljati na svoj mlin«<sup>2</sup> in ga posledično pretvoriti v način produkcije presežne vrednosti. Izhod iz te težave vidimo predvsem v ideji, da se ideala materialne enakosti državljanov ne sme nikdar žrtvovati, pa tudi v tem, da se moramo zaradi strukturnih razlogov izogibati subverzivnemu delovanju, ki temelji na ideji samouresničevanja posameznikov, kajti prav ta ideja je eno od gonil sodobnega kapitalizma. V prispevku razmišljamo še o možnostih oboroženega odpora in subverzivnega delovanja, ki jih znova iz strukturnih razlogov zavrnemo, vendar pa pri tem opozorimo na dejstvo, da smo v Sloveniji v zadnjih dveh desetletjih poleg koncentracije kapitala v zasebnih rokah bili priča še vzporednemu razoroževanju prebivalstva zaradi profesionalizacije vojske, pri čemer so se sposobnosti ljudske samoobrambe v primerjavi z obdobjem osamosvojitve verjetno zmanjšale.

This paper addresses the question of subversive action and tries first to specify and define the concept. It attempts to show that there is a special problem present for subversive action in the mature phase of capitalism, viz. the fact that the latter is time and again capable of "hijacking" the resistance and transforming it into its new mode of surplus value production. One way out of this problem is seen in the idea that the ideal of material equality of citizens should never be compromised and sacrificed, and in the idea that due to structural reasons we should avoid seeing subversive action as something that is based on the process of self-realization of individuals, since precisely this idea can be seen as one of the driving forces of contemporary capitalism. We also consider armed resistance and subversive action and, again for structural reasons, dismiss them as viable options; we do, however, stress the fact that Slovenia has in the past two decades witnessed not only the concentration of capital in private hands, but simultaneously also the almost complete demilitarization of its citizens as a consequence of the professionalization of its armed forces, which indicates that the self-defense capabilities of citizens have probably diminished in comparison to those from the time of the republic's declaration of independence.

# Svetlana Slapšak

## Subverzija: želo, krila, žrtvovanje

---

Članek prikazuje semantično polje besede subverzija. Ker subverzija nima statusa koncepta, se prikaz omejuje na dva kontekstualna primera ter argument, da je subverzija diskurzivno funkcionalna, ko je individualna.

**Ključne besede:** subverzija, perverzija, revolucija, obadova etika

This article outlines the semantic field of the word subversion. Subversion is not a concept; therefore this presentation is limited to two examples of the contextual use. They serve to formulate the argument that subversion is discursively functional only when it is performed individually.

**Keywords:** subversion, perversion, revolution, gadfly ethics

Subverzija nima statusa koncepta. Subverzija je lahko samo kontekstualiziran odgovor na določene pojme, stanja, platoje. Subverzija je luknja, ničla pomena.

Ničla pomena ne obstaja, vsaj v jeziku ne. Subverzija je svojo terminološko petrifikacijo dobila na drugi strani luknje, v polju vojaškega in političnega diskurza. Vprašanje je torej samo to, kaj je »prva« stran luknje, čigava je in če je »naša«, kdo smo mi?

Subverzija nima bogatega etimološkega ozadja in semantične zgodovine. Nedvomno pa je izjemno priljubljena v teoretičnem diskurzu. Lahko razumemo strast mnogih na področju humanistike in družbenih ved, ki so subverzijo posvojili in iz nje naredili nekaj globoko empatičnega. Tisto, kar deluje tudi, ko je revolucija mrtva, tisto, kar pomaga, ko je vse ostalo v jeklenih okovih in zabetonirano v konvencijah in represivnih ideologemih, tisto, kar v domišljiji teoretikov »dela« nekaj, česar ne zmore nihče in nič drugega: subverzija deluje kot placebo, kot tolažilni ritual, kot mehanizem zadovoljevanja neustavljive potrebe po končnem triumfu razuma, potlačene, drugega, nepriznanega. »Zdravilna« moč subverzije je tolikšna, da je občasno formulirana tudi kot neka vrsta utopije – argumentacijske utopije: subvertiramo sistem ali ugotavljamo, da nekje obstaja subverzija, torej ni vse izgubljeno.

Vsi grški in latinski termini, ki po pomenu pripadajo semantičnem polju subverzije in revolucije, imajo v osnovi pomen »vrtenje/vrteti«, »-vrat« (kot v besedi »prevrat«). Če je pomen revolucije v obratu za polovico kroga (gor-dol), je subverzija obrat, ki ne predpostavlja ponovne vzpostavitve ničesar, ne spodnjega ne zgornjega dela kroga. Če si revolucijo zamislimo kot kroglo, ki jo tvorita dve polobli, ki zamenjata položaj, je subverzija uničevanje krogle od spodaj, torej uničevanje vsaj ene poloble. Spodnje, potencialno revolucionarne?

Sinonim revolucije in obenem morfološko-semantična vzporednica subverziji je perverzija: še bolj kot revolucija, perverzija označuje obrat/



prevrat, ki strukturno premeša sloje in pojme. Na žalost je perverzija diskurzivno neuporabna, semantični *cul-de-sac*, ker je obtičala v sluzastem kontekstu vere in zgodovinskih ter uporabnih oblik morale in je uporabna edino kot luksuzno drsališče za psevdoironične eksibicije. Drugače bi par perverzivno/subverzivno bil dober instrument refleksije spremembe.

Subverzijo v teoretskih diskurzih – če sledimo omenjenim slikam – najdemo kot nekakršen peklenski stroj, na katerega računamo tudi v najglobljem obupu. Nekaj bo že subvertiralo tisto, česar se ne moremo lotiti z diskurzivnimi sredstvi, pa bo zadeva počila, eksplodirala in po zaslugi subverzije razkrila svoje notranje funkcioniranje in postala vsaj transparentna, če že ne bo popolnoma zaustavljena in nedelujoča.

Nobenega dvoma ni, da je subverzija v vsaki obliki nevarna za hegemonične navade mišljenja. Na drugi strani obstajajo mnogi načini, da se subverzija nevtralizira in banalizira, mnogi. Navajam samo enega, ki zaradi katastrofalnih posledic in subverzije kritične misli posebej izstopa: nostalgija. Nostalgija, nesramno vpeta v potrošniško vedenje, učinkovito anestezira tudi ob upadu potrošniških motivacij, saj je uspešna zamenjava za veliko število potreb in užitkov, ki se medsebojno oplajajo. Pakt proti nostalgiji ni možen, če ne obstajajo institucije kritičnega mišljenja, ki pokrivajo široko področje humanistike in družbenih ved.

Postavlja se torej vprašanje, če ima subverzija smisel kot individualna akcija, ki ni ne medijski falsifikat ne koristoljubna, institucionalizirana alternativna pot družbene afirmacije.

Iz subverzije torej moramo izločiti »mi«, ostaja samo »jaz«. Šele z »jazom« smo stopili v kontekst tistega, kar megleno opredeljujemo kot demokracijo. Če nič drugega, poznamo zgodovinsko obliko demokracije, ki prenaša in pozna moč »jaza«: antična atenska demokracija. Kako v njej funkcionira subverzija?

V Aristofanvih komedijah fantastično oz. nemogočo subverzijo demokracije izvaja posameznik, ki so ga preglasovali, in skupine, ki so iz odločanja izločene (*Aharnjani*, *Lizistrata*, *Ženske v narodni skupščini*, *Ptiči*). V zgodovinsko potrjeni praksi atenske demokracije pa najdemo tudi institucionalizirano subverzijo posameznika: gre za ostrakizem, torej možnost, da se individualni strahovi oblikujejo kot »mi« demokracije, občasno, v kriznih obdobjih, kot trenutek prepuščen stihiji, da se ohrani sistem. Vse omenjene oblike fantazmatično ali realno institucionalizirane subverzije v demokraciji imajo osnovo v osebnem tveganju – investiciji v subverzijo. V metaforiki atenske demokracije, kjer kolektivi žuželk slikovito nenehno prenašajo akustični vidik demokracije – oglašanje/glas/glasovanje, je ena žuželka morala prevzeti, prenašati (kar je osnovni pomen besede metafora) to funkcijo: obad.

Pojem se je rodil v Platonovi glavi, vendar so bile podobne metafore tudi sicer zelo priljubljene med avtorji, ki so ustvarjali v času atenske demokracije in pod njenim okriljem: kolektivi insektov so pogosto služili kot podoba nikoli molčečega, gostobesednega atenskega ljudstva, ki brez pre-

stanka razpravlja o tistem, kar opredeljuje človeka – to, da je politična žival. Tako so škržati, črički, čebele, ose in obadi pogosto nastopali v komedijah, ki so diskurzivno demokraciji najbližje, ter filozofskih spisih, katerih avtorji so se v glavnem poskušali ločiti od demokracije in si izmisliti boljši način organizacije družbe. K prvim virom se moramo vrniti tudi zato, ker se danes »obadova etika« uporabljata v svojem kolikor toliko prvotnem smislu v angloameriškem svetu in ker je prišlo tudi do množične banalizacije te sintagme v lažnivem in pretencioznem poslovnem jeziku.

Prvi jasni koncept okoli obada kot slike družbenega vedenja se pojavlja v Platonovem *Sokratovem zagovoru*, v katerem filozof, obtožen brezboštva, Atence opozarja, da je med njimi deloval kot obad, jih nenehno zabadal in spominjal na neprijetne stvari, njihovo odgovornost in neumnost, ter sklene, da je tako nastopanje za demokracijo nujno in da ga bodo resno pogrešali, ko ga več ne bo. Paradoks Sokratovega položaja je predvsem v tem, da se lahko on v sistemu, v katerem se je znašel pred sodiščem in mu grozi, da bo plačal s svojim življenjem, še vedno na tak način zagovarja. Ljudstvo, ki mu je sodilo, je menilo, da Sokratovih državljanskih uslug ne potrebuje. A sporočilo zgodbe je, da atenska demokracija tako državljansko funkcijo nujno potrebuje – na kar opozarja obsodba. V vseh drugih sistemih, za katere vemo in ki niso mogli nikoli doseči atenske demokracije, je bila vloga obada v družbi neprimerljivo težja, če že ne nemogoča. Zato je razumljivo, da je današnja uporaba, po poreklu iz evropskih branj Platona, omejena na osebo, ki v družbi, denimo na zabavi, sprejemu in podobno, govori zajedljivo in izzivalno, provocira (a ne preveč) ustaljeno obnašanje, govor in licemerje v vsem tem. Obad je v tem pomenu ambiciozna in predrzna oseba, ki lahko svojo prodornost izrabi za družbeni vzpon. Z drugimi besedami povedano, povsem je pozabljen antični pomen, v katerem posameznik kritizira družbo, dosledno in samo v korist družbe, ne pa njega samega.

V zgodovini z lahkoto prepoznamo mnoge obade – mislece, umetnike, znanstvenike, ki so s svojimi stališči in prepričanji nasprotovali predpisanemu, neumnemu, nepoštenemu in nasilnemu svetu, ki mu razmišljanje ni v navadi. Še hujše so bile posledice za tiste, ki so branili svoja stališča in kritizirali družbo in so bili hkrati ženskega spola. Obadovo etiko, ki najpogosteje ni imela nobene solidne osnove v obstoječih družbenih predpisih in zakonih, iz katerih bi lahko črpala utemeljitev in opravičilo, je bilo mogoče najti v kritiki sistema, njegovih predstavnikov in neumnosti predpisov. Iz tega zornega kota gledano so lahko bili edini pravi nadaljevalci Sokratovega obadskega vedenja samo tisti ljudje, ki so zahtevali temeljne spremembe v družbi, torej revolucionarji. Zato je razumljivo, da je moral v času razvitega kapitalizma pojem družbenega ujedljivca ponekod prerasti v človeka, ki z akcijo pod vprašaj postavlja celoten sistem. Sledeč prav tej liniji razlaganja fenomena nenehnega kritika družbe, ki nujno zahteva temeljne spremembe, je irska pisateljica Ethel Lilian Voynich napisala roman *Obad* (1897), ki je pozneje postal vzorni iniciacijski roman za mlade komu-

niste po vsem svetu, še posebej v ZSSR in na Kitajskem. Ethel Voynich je lik Arthurja, ki je zaradi izdane ljubezni in vere postal borec za nacionalno in državno neodvisnost Italije, skonstruirala kot tragični lik, ki mora svoja prepričanja plačati z življenjem. Arthur je popolno nasprotje salonskega obada, ki provocira neko ugledno družbo, je romantični in mesijanski junak.

Za izredno izobraženost in za intelektualno usmerjenost Ethel Lilian Bool so bili ključni njeni starši, matematik in filozof George Bool ter feministka in matematičarka Mary Everest Bool, ki si je izmislila zabaven in izviren način za približevanje algebre otrokom. Po njenem stricu je poimenovana najvišja gora na svetu. Ethel se je poročila s poljskim političnim emigrantom in zbirateljem Wilfriedom Michaelom Voynichem. Celotno njeno družinsko in družbeno okolje je torej bilo »obadsko«...

Ethel v *Obadu* podaja umetniško močne, argumentativno razumne in razsvetljske odgovore na vprašanje, kaj je tisto, kar mora temeljna sprememba družbe najprej opraviti, da bi osvobodila posameznike, ki jih uničuje pošast, ki jim odjema voljo in misel: cerkev. Glavni junak romana, Arthur, sicer na koncu z življenjem plača, ker se je uprl cerkvi, ki mu je pokvarila mladost in uničila ljubezen, vendar so rezultati njegovega boja vidni. V romanu je to osvoboditev in ustanovitev Italije, toda v romanu je vse zamenljivo, kar pojasnjuje, zakaj je bil tako priljubljen. V Evropi in Ameriki Ethel ni bila posebno priljubljena, vendar je njen roman »eksploziral« po oktobrski revoluciji. V ZSSR so prodali več kot 2,5 milijona primerkov. Ethel Voynich je umrla leta 1960 in je imela redko srečo, da je kot avtorica doživela vpliv svoje knjige. Srečen konec za njo, na drugi strani pa ključen udarec za koncept obada v modernem obdobju: obadov subverzivni »jaz« je za milijone uporabljen kot zanka za vhod v »mi« brez povratka.

Ob primeru Platonovega Sokrata in Arthura bi torej lahko sklenili, da obad oz. subverzija sistema, torej subverzija kot revolucija od spodaj, počiva na individualnem žrtvovanju vseh komoditet. »Prazno« subverzije je torej individualni triumf nad obvezujočimi sistemi mišljenja.

#### SEZNAM LITERATURE

Elster, Jon. *Sour grapes: Studies in the subversion of rationality*. Cambridge University Press, 1985.

Negri, Antonio. *The politics of subversion: A manifesto for the twenty-first century*. Cambridge. Polity Press, 1989.

Butler, Judith. *Trouble, Gender*. "Feminism and the Subversion of Identity." 1990.

Butler, Judith. "Gender is burning: Questions of appropriation and subversion." *Cultural Politics* 11 (1997): 381-395.

Brickell, Chris. "Masculinities, Performativity, and Subversion A Sociological Reappraisal." *Men and Masculinities* 8.1 (2005): 24-43.

Zipes, Jack. *Fairy tales and the art of subversion*. Routledge, 2012.

Newton, Judith Lowder. *Women, Power and Subversion (Routledge Revivals): Social Strategies in British Fiction, 1778-1860*. Routledge. 2013.

## POVZETEK SUMMARY

Subverzija nima bogatega etimološkega ozadja in semantične zgodovine. Nedvomno pa je izjemno priljubljena v teoretičnem diskurzu. Lahko razumemo strast mnogih na področju humanistike in družbenih ved, ki so subverzijo posvojili in iz nje naredili nekaj globoko empatičnega. Tisto, kar deluje, tudi ko je revolucija mrtva, tisto, kar pomaga, ko je vse ostalo v jeklenih okovih in zabetonirano v konvencijah in represivnih ideologemih, tisto, kar v domišljiji teoretikov „dela“ nekaj, česar ne zmore nihče in nič drugega: subverzija deluje kot placebo, kot tolažilni ritual, kot mehanizem zadovoljevanja neustavljive potrebe za končnim triumfom razuma, potlačenege, drugega, nepriznanega.

Nobenega dvoma ni, da je subverzija v vsaki obliki nevarna za hegemonične mišljenjske navade. Na drugi strani obstajajo mnogi načini, da se subverzija nevtralizira in banalizira. Ob primeru Platonovega Sokrata in Arthurga, junaka romana Ethel Lilian Voynich, bi torej lahko sklenili, da obadova subverzija sistema, torej subverzija kot revolucija od spodaj, počiva na individualnem žrtvovanju vseh komoditet. „Prazno“ subverzije je torej individualni triumf nad obvezujočimi sistemi mišljenja.

Subversion does not have a rich etymological background or a rich semantic history. It is, however, very popular and often used in theoretical discourses. We can understand this passion in the area of humanities and social sciences, which adopted subversion and made it into something deeply emphatic. It is understood as something that is active even when a revolution is dead, something that helps when everything else seems to be in shackles of steel and dipped in the concrete of conventions and repressive ideologems, the very something that works in the imagination of theoreticians like nothing else does: subversion works as a placebo, a comforting ritual, a mechanism of satisfying the unstoppable need for the final triumph of the reason, of the oppressed, of the other, of the non-acknowledged.

There is no doubt that subversion in any form is dangerous for hegemonic habits of thinking. On the other hand, there are many ways to neutralize and banalize subversion.

Taking the examples of Plato's Socrates and Ethel Voynich' Arthur, we could argue that a gadfly (gadfly ethics) as a subversion of the system or subversion as the revolution from below relies on the individual sacrifice of every commodity. The "emptiness" of subversion is the individual triumph over obligatory and binding systems of thinking.

# Tjaša Pureber

## Polje upora kot potencial subverzivnosti

V članku se avtorica osredotoča na koncept subverzivnosti znotraj družbenih gibanj, predvsem protestov, ter omejitve, ki jih imajo emancipatorne prakse pri svoji realizaciji. Subverzivnosti ne razume kot dano dejstvo, temveč kot potencial, ki se šele mora realizirati. Kot tak nujno predpostavlja nenehno gibanje proti obstoječi družbi in onkraj nje same, pa tudi svoje lastne identitete.

**Ključne besede:** družbena gibanja, rekuperacija, proti in onkraj

In this article the author focuses on the concept of subversiveness within social movements, especially protests, and the limitations of emancipatory practices in their realization. Subversiveness is not understood as a given fact but rather a potential that must still be realized. As such it necessarily assumes a constant movement against existing society and beyond itself, including beyond its own identity.

**Keywords:** social movements, recuperation, against and beyond

### UVOD

Če je prvo desetletje tega stoletja na področju boja proti prevladujočemu družbenemu redu (vsaj v evroatlantskem prostoru) zaznamovalo »ljudstvo iz Seattla«,<sup>1</sup> se je vsaj od leta 2005 struktura uporov začela spreminjati. »Profesionalne« aktiviste<sup>2</sup> (pa čeprav je na ulicah še vedno veliko organiziranih aktivistov in aktivističnih skupin) so v prvih vrstah zamenjali ljudje brez očitne politične pripadnosti. Takratni francoski notranji minister

<sup>1</sup> Leta 1999 so se številni aktivisti zbrali v Seattlu, kjer so prekinili srečanje Svetovne trgovinske organizacije (STO). Gibanje, ki se ga pogosto imenuje tudi alterglobalizacijsko, gibanje vseh gibanj in anti-globalizacijsko gibanje, je nasprotovalo politiki velikih držav, združenih v skupino G8, ter potezam in obstoju STO in Svetovne banke (SB), srečevali pa so se predvsem na množičnih protestih, kjer so poskušali preprečiti srečanja omenjenih organizacij. Po Seattlu so sledili množični spopadi s policijo v Pragi na srečanju STO in SB, pa v Göteborgu, kjer je policija streljala na protestnike, situacija pa je eskalirala leta 2001 v Genovi, ko je policija ustrelila protestnika Carla Guilianija. Gibanje sicer ni bilo omejeno na ZDA in Evropo, temveč je bilo usmerjeno v povezovanje globalnega juga z globalnim severom na neinstitucionalni ravni družbenih gibanj, tudi prek socialnih forumov in ostalih mednarodnih (neformalnih) mrež.

<sup>2</sup> Čeprav se za organizirane aktiviste ta skovanka pogosto uporablja predvsem kot instrument diskreditacije (aktivist kot nekdo, ki se kot artikuliran in emancipiran subjekt postavi nad nevedno množico), je potrebno omeniti, da nekateri teoretiki pri preučevanju uporov v zadnjih letih Aktivista, kljub temu da tovrstni upori vznikajo na geografsko nepričakovanih mestih in nepredvidljivih subjektih, dejansko postavljajo v vlogo revolucionarnega subjekta. Hardt in Negri (2003) ga tako v delu Imperij obravnavata kot popoln, čisti subjekt, ki se bori na strani multitude (Holloway 2004, 154). V delu Multituda (2005) koncept razvijata še dlje in aktivista postavita v vlogo specialista na vseh področjih, kar v neenakopraven položaj postavi ljudi, ki se upirajo iz preproste jeze nad sistemom. Teorija je nevarna, ker vzpostavlja polje utemeljitve in legitimiziranja pojava neformalnih avtoritet znotraj horizontalnih uporov in odprtih skupnosti.

Nicolas Sarkozy jih je med požiganjem pariških predmestij poimenoval izmečki, (tedaj v Sloveniji vladajoča) Slovenska demokratska stranka pa je leta 2012 vstajnike označila za zombije. To, kar so nekateri pri nemirih v Franciji leta 2005 še imenovali izbruh brez vizije (Žižek 2009, 63), se je v naslednjih letih nadaljevalo z eksplozijo protestov proti varčevalnim ukrepom,<sup>3</sup> arabsko pomladjo in gibanjem Occupy.

Skupaj z gospodarsko krizo in množičnimi protesti ter zahtevami po pravi demokraciji sta se močno zamajala legitimnost kapitalizma in predstavnškega sistema. Čeprav lahko razpravljamo o tem, kolikšen (če sploh) doseg in učinek so kljub množični participaciji in političnim inovacijam znotraj gibanj ter nekaterim padcem vlad imeli ti protesti, ostaja dejstvo, da so oblasti nanje odgovorile silovito in sistematično. V nadaljevanju prispevka bom poskušala tako predstaviti, na kakšne načine kapital in država napadata subverzivne prakse in vzpostavljene prostore avtonomije znotraj družbenih gibanj, tako med samimi protesti (metode organiziranja, sprejemanja odločitev, mobilizacije, konfliktne situacije, agenda itn.), kot dolgoročno nad avtonomnimi projekti, ki izhajajo iz upornih situacij (skupščine, skvoti, ljudske kuhinje, itn.).

Na podlagi preučevanj različnih gibanj, še posebej na Balkanu, ugotavljam, da se subverzivne prakse kratkoročno zatirajo predvsem z represijo in politiko priznanja ter nasilnega poenotenja gibanja (ki vodi v njegovo ugnездitev v obvladljive okvire), medtem ko dolgoročno nevtralizacija upora poteka predvsem prek s procesom rekuperacije, ki so ji podvrženi vsi načini delovanja, ki poskušajo graditi misel in prakso onkraj obstoječega sistema.

Na podlagi konkretnih primerov bom poskušala pokazati, da je za ohranjanje subverzivne situacije nujno njeno nenehno gibanje proti in onkraj svoje lastne identitete ter družbe ter konfliktno naravnana politika od spodaj, saj praksa le tako ohranja svojo živost, nepredvidljivost in nepokorljivost. To so namreč pogoji, da se subverzivnost dejansko lahko materializira, saj je ne razumem kot statično dejstvo, ki ga je mogoče izjavljati, temveč kot potencial, ki se mora šele razviti.

## **OD REPRESIJE DO POENOTENJA IN NEVTRALIZACIJE**

Prej omenjene množične proteste več ali manj družijo dejstvo, da so se razplamteli kot odgovor na nasilje policije, bodisi nad posameznikom

---

<sup>3</sup> Seznam teh izbruhov besa je dolg, kakršenkoli poizkus poenotenja teh protestov pa bi bilo nasilno izkrivljanje podobe med seboj realno ločenih gibanj, tako po vsebini kot neposrednem povodu, poteku in strukturi protestov. Vseeno lahko omenimo nekaj primerov: eden večjih protestniških izbruhov je sledil po policijskem umoru 15-letnega anarhista Alexandrosa Grigoropoulou leta 2008 v Grčiji, študentski nemiri v Angliji leta 2010, ki so jim leto kasneje sledili množični socialni nemiri, pa protivladni protesti leta 2011 na Hrvaškem in 2013 v Bolgariji. Istega leta se začnejo nemiri v Ukrajini in Turčiji, spomladi 2014 pa v Bosni in Hercegovini. Marsikje (na primer v Grčiji) je te proteste težko ločiti od gibanja Occupy in ostalih bolj partikularnih, vzporednih bojev (denimo za pravice do gibanja migrantov in podobno).

(umori) ali nad množico protestnikov (pretepanje, uporaba vodnih topov, zvočnih granat, solzivca, množične nasilne aretacije itn.).<sup>4</sup> V kasnejših točkah vstaj, ki jih od sindikalno organiziranih protestov ločuje tudi razpršeno organiziranje brez voditeljev, je oblika represije praviloma tudi iskanje »organizatorjev« oziroma pritisk na bolj izpostavljene udeležence protestov. A odkrita represija, ki svoje epilogе na sodiščih praviloma doživlja šele, ko je gibanja in potencialne solidarnosti že zdavnaj konec, ni edina oblika zatiranja subverzivnosti protestov.

Tovrstna gibanja v prvi vrsti določa njihova notranja heterogenost, saj jih sestavljajo raznoliki akterji, ki imajo med seboj pogosto nasprotujoče si cilje, metode in taktike.<sup>5</sup> Ta heterogenost omogoča odpiranje političnega prostora, znotraj katerega se lahko rojevajo kolektivne imaginacije družbenih struktur onkraj kapitalizma. Če se namreč strinjamo s Foucaultem (2000, 100), da moč ne izhaja iz ene fokalne točke, temveč deluje razpršeno, iz tega izhaja, da je tudi kakršenkoli učinkovit upor nujno razpršen. Eden izmed ključnih mehanizmov državnega discipliniranja, nadziranja in nevtraliziranja tovrstnega subverzivnega potenciala je tako metoda nasilnega poenotenja gibanja in posledično izničenje njegove heterogenosti, ki mu zagotavlja potencialno subverzivnost.

Med vstajami v Sloveniji je to poenotenje potekalo na treh točkah. V prvi vrsti je šlo za poskus ustvarjanja kolektivnih zahtev, ki so bila na gibanje projicirana predvsem skozi množične medije. Šlo je za oženje naracije protestov na konkretne zahteve, pri čemer je bila množičnost raznolikih sporočil na ulici videna kot šibkost, neartikuliranost in kaotičnost gibanja, poskusi, da bi s protestniško aktivnostjo začeli artikulirati politične alternative,<sup>6</sup> pa so bili interpretirani kot pomanjkanje idej, kako ustvariti družbene odnose onkraj izkoriščanja in odtujevanja. Ta proces se je dogajal vzporedno z umetnim ustvarjanjem voditeljev vstaj, pa čeprav so bile vse vidnejše organizirane pobude nehierarhične (denimo antikapitalistični blok, 29. oktober itn.). Na koncu je bil kakršenkoli poskus politične inovacije zreduci-

<sup>4</sup> V ZDA je umor osemnajstletnega Michaela Browna poleti 2014 sprožil večtedenske nemire v mestu Ferguson. V Turčiji je nasilna evikcija zasedbe parka Gezi leta 2013 sprožila večmesečne spopade s policijo. Podobno so se po brutalnem obračunu z mariborskimi protestniki leta 2012 spopadi s policijo razširili po vsej državi. Zanimivo je, da je policija po tej izkušnji do neke mere spremenila svojo taktiko, saj je 29. oktobra 2013, na protestu ob prvi obletnici začetka vstaje, Maribor praktično izpraznila, in se izogibala kakršnekoli kontaktu s protestniki.

<sup>5</sup> Ta analiza o poskusih poenotenja gibanja se idejno napaja iz mojega prispevka na konferenci *Radical Left Wing Movements in the Baltic Sea Region and Eastern Europe*, ki je januarja 2014 potekala na Södertörn University v Stockholmu. Utemeljena je predvsem na preučevanju vstaj v Sloveniji leta 2012–2013, kasneje pa sem jo dopolnila še s terenskim preučevanjem drugih primerov uporov iz Balkana in Vzhodne Evrope.

<sup>6</sup> Ena izmed takšnih pobud je bila še vedno trajajoča, a med vstajami začeta pobuda Misliti nemogoče. Gre za pogovorni cikel, ki naslavlja aktualne tematike organiziranja, od nepredstavnosti do feminizma. Gre tudi za eksperiment s strukturo kolektivne diskusije brez vnaprej določenih govorcev, ki bi ustvarjali hierarhično pozicijo vednosti.

ran na novo obliko obstoječe politike – novo stranko, ki naj bi izšla iz gibanja,<sup>7</sup> pa čeprav se je to združevalo pod geslom Nihče nas ne predstavlja in poskušalo svojo političnost utemeljiti izven polja reprezentativne (izven) parlamentarne politike.

Obrat v subverzivno namreč predstavlja prav odmik od reprezentativne politike, saj ta lahko vodi zgolj v priznavanje identitetnih razlik, ne pa resnične politike enakosti. Identitetna politika namreč vodi v zahteve posameznih skupin po priznanju razlike oziroma identitete, na kar se država v najboljšem primeru odzove s politiko priznanja (denimo pravic določene etnične skupnosti), kar jim morda celo začasno izboljša materialni položaj, a jim pravice odobri na podlagi iste politike izključevanja, ki jih je pripeljala v podrejenost v družbi (Močnik 2006, 29–30). V tem primeru je subverzivno lahko le vztrajanje pri politiki radikalne enakosti, to pa je politika, ki »v svojem bistvu ne more biti reprezentirana – politika se lahko le udejanja, preverja in prakticira« (Zdravković 2014, 55).

Tiranija zahtev, ki je pretresala vstaje v Sloveniji, je bila leta 2014 tudi osrednji element vstaj v Bosni.<sup>8</sup> A če vstajniške skupine in posamezniki v Sloveniji navkljub pritiskom v šestih mesecih nikoli niso ustvarile skupnih zahtev, ki bi dokončno uničile njihovo heterogenost, je v Bosni moč gibanja pojenjala na skupščinah oziroma plenumih, ki so kmalu postali edina oblika boja. Ko so po več mesecih po celi državi uskladili zahteve in jih predstavili vladi, ta nanje ni odgovorila. V tem procesu se je izkazala ključna past politike zahtev. Gre namreč za odmik od realizacije subverzivnega potenciala, saj pristane na pravila oblikovanja politik znotraj obstoječega sistema ter prek izbora prioritet vodi v hierarhizacijo zahtev (in protestnikov), namesto v iskanje oblike artikulacije in radikalnih organizacijskih form za realizacijo porajajočih se oblik delovanja onkraj obstoječega.

Drugi poskus poenotenja je potekal z izločanjem najbolj radikalnega dela protestnikov (oziroma delitve na mirne in nasilne vstajnike). Ta mehanizem se vsakič znova pojavlja praktično v vsakem večjem protestniškem gibanju, ko se subverzivnost, ki jo odpirajo različne metode protestiranja, kriminalizira s procesom izolacije konfliktno orientiranih taktik in ljudi, ki so jih pripravljene uporabiti. Brez konfliktno orientiranega gibanja na ulicah protesti namreč praviloma zvedenijo na za oblast sprejemljive, neškodljive, predvsem pa predvidljive oblike izražanja nezadovoljstva. Tudi taktike na ulici in ne le ideje so namreč pomemben del gradnje heterogenosti gibanja, ki se razprši, če prevlada ena (najsaj bo to konflikt ali mir-

---

<sup>7</sup> Tipičen primer te naracije je denimo članek Marcela Štefančiča z naslovom Pozabili ste ustanoviti stranko v Mladini februarja 2013.

<sup>8</sup> Nemiri v Bosni in Hercegovini so se začeli s protestom nekdanjih delavcev večjih tovarn v Tuzli in se po prvem spopadu s policijo hitro razširili v vsa večja mesta po državi. Zagorela je vrsta vladnih in mestnih poslopij, vključno z nekaterimi strankarskimi. Protesti so imeli močno protinacionalistično sporočilo, usmerjeni pa so bili proti družbenemu opustošenju, korupciji in vladi.



na oblika protestiranja). Pri tem je zanimivo, da se protestniška gibanja v tej točki največkrat nevtralizirajo sama, saj je na koncu od moči gibanja odvisno, ali sprejme to delitev (v primeru vstaj v Sloveniji so se v Ljubljani temu nevarno približali protestniki, ki so večkrat pridržali druge protestnike in jih označili za provokatorje) ali pa se ji upre.

Tretji poskus poenotenja gibanja pa je izviral iz želje nekaterih skupin znotraj protestov po nadziranju dinamike vstaj. Če so prve tri tedne protesti potekali nepredvidljivo, spontano in razpršeno po vsej državi, so se kasneje protestne aktivnosti začele koncentrirati v Ljubljani. Čeprav je število protestnikov raslo, je bila predvidljivost njihove dejavnosti bistveno večja kot pa hkratno decentralizirano delovanje v več mestih in vaseh. Zdi se, da je gibanje s to centralizacijo lastnega organiziranja nevtraliziralo samo sebe, saj je kljub nekaterim poskusom vzpostavitve subverzivnih situacij potonilo v karnevalsko vzdušje brez resnejšega konfliktno orientiranega političnega naboja.

### NEVTRALIZACIJA SUBVERZIVNIH PRAKS NA DOLGI ROK

Do zdaj smo opisovali, kako država na kratki rok spodnaša in preprečuje realizacijo subverzivnega potenciala znotraj trenutkov nenadnih izbruhov besa nad sistemom. A dejstvo je, da so rekuperaciji podvržene tudi prakse, ki so sicer lahko prisotne tudi v organizacijskih oblikah družbenih gibanj od spodaj, a predstavljajo predvsem konstitutivne elemente bolj dolgoročnih projektov, ki želijo družbene odnose organizirati onkraj kapitalizma in drugih oblik dominacije.

Rekuperacijo razumemo skladno s situacionistično vpeljavo termina kot »družbeno aktivnost, s katero poskuša ohraniti posest nad tistim, kar jo poskuša negirati (Situacionistična internacionala 1969). Dejstvo je, da je temu procesu nujno podvržena vsaka subverzivna aktivnost, saj predstavlja nevarnost za družbeni red, zato se je potrebno vprašati, na kakšen način rekuperacija poteka ter kako se ji je moč zoperstaviti.

Kanalov rekuperacije je več, od države in političnih strank (temu se bomo posvetili podrobneje) do umetnosti<sup>9</sup> in kapitala.<sup>10</sup> Država na teren družbenih gibanj poleg že omenjene politike priznanja in represivnega delovanja pristopa predvsem z vprašanjem demokracije. Ena ključnih zahtev gibanja Occupy je bila prava demokracija, soodločanje in oblikovanje politične agende skladno s potrebami ljudi. Država se na tovrstne pobude odziva z domnevnim dvigovanjem transparentnosti, vpeljevanjem e-demo-

<sup>9</sup> Pomislimo samo na številne primere, ko se v institucionalnih galerijah pojavljajo radikalna sporočila ali celo umetniki. Najbolj znan primer je verjetno grafitar Banksy.

<sup>10</sup> Denimo vse pogostejša vpeljava (navidezno) horizontalno vodenih podjetij, predvsem v IT sektorju, elementi pravične trgovine in prehranska samooskrba pa postajajo temelj zelenega gospodarstva, ki se od klasičnega mehanizma odtujevanja znotraj neoliberalnega gospodarstva bistveno ne razlikuje.

kracije, razmišljanjem o zniževanju starostne meje za participacijo na volitvah, na ravni Evropske unije pa s pobudami državljanov, ki jih ob določeni reprezentiranosti podpisov obravnavajo najvišji organi itn. Vse omenjene pobude so na prvi pogled videti kot korak v smeri zahtev gibanja, a nobena izmed njih ne zajema radikalne kritike institucije države kot take, temveč predstavlja legitimacijo obstoječih praks politične participacije. Tudi če ljudje odločajo o dopolnitvah zakonov, so ti še vedno pripravljene brez njih, skladno s pričakovanji družbenih elit in lobijev. Če gibanja na to pristanejo kot na ugoditev lastnih zahtev, se ujamejo v past rekuperacije, saj gre za prisvojitve diskurza, ki pa le utrdi obstoječi sistem in z navidezno koncesijo družbenemu nezadovoljstvu odvzame subverzivno moč.

Drugi način, kako vladajoči razred rekuperira diskurz in prakso gibanj, so politične stranke. Primer Grčije nam kaže, kako teren družbenih gibanj vse bolj postaja prostor, ki ga stranke prepoznajo kot mesto boja za politično moč. V zadnjih letih sta v tej državi tako na levem kot desnem političnem polu nastali stranki, ki poskušata svojo moč (in oblast) graditi v dialogu z gibanjem – Syriza z levičarskim, Zlata zora pa s fašističnim in neonacističnim. Obe<sup>11</sup> poskušata graditi gibanje-stranko in uporabljata metodo samoorganizacije, direktne akcije itn.

Stranke-gibanja na levem polu<sup>12</sup> poudarjajo tudi koncepte direktne demokracije, (večje) horizontalnosti, decentralizacije, organizirajo proteste, ljudske kuhinje, so dejavni na četrtnih skupščinah itn. Ne glede na delni diskurzivni in metodološki obrat teh strank, ki stopajo korak bližje gibanjem, zaradi česar jih mnogi prepoznajo kot zaveznike, pa v svojem temelju te stranke na svojem dolgem pohodu skozi institucije ne spreminjajo temeljnih razmerij znotraj obstoječega družbenega reda.

To, kar se mora na drugi strani vprašati gibanje, pa je, kako je mogoče, da politične stranke tako zlahka rekuperirajo njihov način delovanja. Že Situacionistična internacionala (1969) je opozarjala na rekuperacijo jezika in konceptov. Dejstvo je, da so številna anarhistična gibanja v zadnjih desetletjih bolj kot na eksplicitni ideološki predpostavki svojo politiko gradila na metodi. »Anarhistični principi neavtoritarnega organiziranja so se razširili po svetu do te mere, da bi lahko številna družbena gibanja klasificirali kot anarhistična, čeprav sama te identitete ne bi prevzela.« (Vodovnik 2013, 7). A ravno na primeru političnih strank, ki se organizirajo po istih metodah, a povsem drugačnih idejah, se je potrebno vprašati, ali je meto-

---

<sup>11</sup> Pri tem je vseeno potrebno poudariti, da z obravnavo teh dveh primerov nikakor ne želimo pristati na s pozicije (državne) moči klasično enačenje t. i. levega in desnega ekstremizma, ki poskuša v javnosti enačaj med obema metodama narediti, da bi diskreditiralo antiavtoritarne ideale na eni, lažje kriminaliziralo kritiko z leve na drugi in vsesplošno preganjalo ideje, ki se zunaj parlamenta pojavljajo v družbenih gibanjih od spodaj.

<sup>12</sup> Syriza podobne stranke se pojavljajo po vsej Evropi v okviru Evropske levice. V Španiji je sve uspešnejša Podemos, v Sloveniji Združena levica, v Nemčiji že vrsto let deluje Die Linke.

dologija upora zadostno zagotovilo za njegovo subverzivnost, ali pa je morda nujno, da metodo spremlja tudi nabor eksplisitno (a še vedno odprto) definiranih idej in principov delovanja.

### SUBVERZIVNOST KOT GIBANJE PROTI IN ONKRAJ

Na podlagi prej opisanih praks in metod delovanja družbenih gibanj je vse bolj jasno, da subverzivne oblike delovanja ne le zlahka, ampak tudi dejansko nenehno rekuperirajo in nevtralizirajo družbene sile, ki poskušajo ohraniti *status quo*. Od tu zato obstajata dve poti analize: ali pristanemo na (nezadostno) predpostavko, da družbena sprememba ni mogoča, ali pa na novo premislimo koncept subverzivnosti.

Vse pre pogosto se zdi, da se družbena gibanja, prakse organiziranja znotraj njih ali prostore, ki se v uporabi vzpostavijo, razume kot materializirano dejanje upora, končno dejstvo ali princip, ki se ga lahko izjavlja, deklarira, doseže. A težava s tem konceptom je, da ostaja negiben, mrtev, fetišiziran v času in prostoru, s tem pa predvidljiv in ranljiv za procese rekuperacije. Zato se zdi, da je potrebno v prvem koraku subverzivnost začeti razumeti kot proces in nenehno gibanje.

Ko uporabljamo koncept gibanja proti in onkraj (Holloway 2004), imamo v mislih nasprotovanje podreditvi realizacije kreativnih potencialov posameznika in družbe trgu. Gre za negacijo obstoječega sistema, ki pa hkrati transcendirata oziroma gre onkraj obstoječega. Z uporabo proti razčlovečenju in razbijanju delovanja, ki je lastno kapitalističnemu načinu produkcije, gradi odnose, ki so diametralno drugačni od obstoječih (Pureber 2013, 141). Holloway (2004, 186) pri tem opozarja, da se zgolj z negativno akcijo nujno zapletemo v pogoje kapitala. Zato je potrebno »napredovati v načine, kjer kapital sploh ne more obstajati: da bi zlomili identiteto, da bi prekinili homogenizacijo časa. To pomeni gledati na boj kot na proces zmeraj novega ponavljanega eksperimenta.« Boj je tako v svoji negativnosti nujno tudi pozitiven, negativen je zato, ker se njegova afirmacija lahko zgodi le z lastnim zanikanjem, pozitiven pa, ker je potrditel tistega, kar obstaja (pa čeprav z zanikanjem) (Holloway 2004, 186).

V prvem delu prispevka smo mesto protesta opisovali kot prostor vzpostavitve subverzivnih praks, a ravno z opisovanjem poskusov nevtralizacije smo pokazali, kako negotova je njihova realizacija v resnici. Ne le zaradi nujnih notranjih nasprotij in pojava reformističnih agend, temveč tudi zaradi poskusov nevtralizacije teh potencialov. Podobno velja za primere avtonomnih con in skvotov, ki se pogosto soočajo s pojavi komodifikacije, ki nujno najeda njihov subverzivni potencial. Subverzija torej ni obstoječe stanje, temveč praksa nenehnega boja, ki nujno vključuje rekonceptualizacijo same sebe (Pureber 2013, 143–145). Nujnost ohranjanja heterogenosti ideje in delovanja se tako izkaže za nujno ne le zaradi inkluzivnosti agend in ljudi v proces nastajanja alternativnega družbenega prostora. Gre

predvsem za to, da brez najbolj radikalnih delov boja, družba nikoli ne more vzpostaviti struktur, znotraj katerih se lahko »odkriva zmožnost nemogočega« (Zdravković, 2012).

Gre za razpoke v družbenem redu, znotraj katerih nastajajo politike onkraj identitet in zahtev. Te razpoke so ostre konice družbenih konfliktov, ki si ne morejo privoščiti zapiranja v prostor avtonomije, saj že njihov obstoj za družbeni red predstavlja drugost, torej nevarnost (Holloway 2010, 49). Zato je poleg nenehnega gibanja za realizacijo kreativnih potencialov nujna tudi njihova konfliktna naravnost – dokler služijo kot prostor opolnomočenja za boj proti sistemu, imajo smisel, sicer pa so se že sami deradikalizirali in obstajajo le še kot mrtev relikv v času (in bodo slej kot prej rekuperirani, izseljeni, premagani, kriminalizirani).

Na teritoriju vsakdanjega življenja dandanes ljudje kolektivno začenejo izumljati socialno-ekonomske in politične modele delovanja, ki jih vodijo principi direktne demokracije od spodaj, avtonomije, solidarnosti, vzajemne pomoči, nehierarhičnosti in direktne akcije. To so prav ti trenutki radikalne emancipacije, ko se subverzivni potencial tudi dejansko realizira v gibanju proti in onkraj obstoječega, pa čeprav brez garancij, da bo kot subverzija tudi obstal. Ta negotovost pa je tudi temeljna podlaga in zagotovilo za vstop v naslednje faze boja in spreminjanja družbe.

## LITERATURA

- Foucault, Michel. *Zgodovina seksualnosti I*. Ljubljana: ŠKUC, 2000.
- Hardt, Michael in Antonio Negri. *Multituda: Vojna in demokracija v času Imperija*. Ljubljana: Študentska založba, 2005.
- Holloway, John. *Spreminjamo svet brez boja za oblast*. Ljubljana: Študentska založba, 2004.
- Holloway John. *Crack capitalism*. London/New York: Pluto Press, 2010.
- Močnik, Rastko. *Svetovno gospodarstvo in revolucionarna politika*. Ljubljana: Založba /\*cf, 2006.
- Negri, Antonio in Michael Hardt. *Imperij*. Ljubljana: Študentska založba, 2003.
- Pureber, Tjaša. *Proti in onkraj obstoječega: Gradnja metelkouske skupnosti v upor*. Časopisa za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo. 253/2013, 139-150.
- Situacionistična internacionala: *Faces of Recuperation*, 1969; <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/faces.html> (22. oktober 2014).
- Vovodnik, Žiga. *A living spirit of revolt: The Infrapolitics of Anarchism*. Oakland: PM Press, 2013.

Zdravković, Lana: *Proti kriminalizaciji, Estetizaciji in Nacionalizaciji Vstaje! 2013*; [http://www.delo.si/revolt/politichni\\_sistem/proti-kriminalizaciji-estetizaciji-in-nacionalizaciji-vstaje.html](http://www.delo.si/revolt/politichni_sistem/proti-kriminalizaciji-estetizaciji-in-nacionalizaciji-vstaje.html) (3. november 2014).

Zdravković, Lana. *Misliti nemogoče: onkraj predstavnštva*. Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo 257/2014, 53–67.

Žižek, Slavoj. *Violence*. London: Profile Books, 2009.

#### POVZETEK SUMMARY

V članku se avtorica osredotoča na različne pojavnosti subverzivnih praks znotraj družbenih gibanj in načinov, ki strukturno onemogočajo njihovo realizacijo. Z analizo nekaterih oblik množičnih uporov v zadnjih letih te mehanizme razdeli na kratkoročne in dolgoročne, pri čemer država in kapital subverzivni potencial kratkoročno onemogočata predvsem z represijo in nasilnim poenotenjem gibanja. Dolgoročno je nevarno predvsem, da poskušajo država, politične stranke, kapital in umetnost rekuperirati diskurzivne in praktične oblike delovanja, ki jih prakticira družbeno gibanje. Ker so rekuperaciji kot obliki nevtralizacije družbenega nesporazuma podrejene vse subverzivne prakse, se avtorica sprašuje, kako lahko družbena gibanja zagotovijo njihovo realizacijo. Predlaga, da subverzije ne bi razumeli kot dani in statični koncept, ampak kot potencial, ki se mora šele realizirati v gibanju proti družbi (torej negaciji), in onkraj nje (torej gradnji pozitivnih primerov upora in družbenih odnosov). Pri tem pa izpostavlja tudi nujnost lastnega preizpraševanja kot zagotovila za gibanje onkraj, še posebej ko pride do vprašanja lastne identitete in njenega prečenja.

In this article the author focuses on various manifestations of subversive practices within social movements and ways that structurally prevent their realization. Through an analysis of some forms of mass resistance in recent years these mechanisms are divided into short-term and long-term, in which the state and capital prevent subversive potential in the short term through repression and forcing the unification of the movement. In the long term what is dangerous is primarily that the state, political parties, capital and art try to recuperate discursive and practical forms of action practiced by the social movement. Since all subversive practices are subordinated to recuperation as a form of neutralization of social disagreement, the author wonders how social movements can ensure their realization. She proposes that subversion be understood not as a given and static concept but as potential that must still be realized in a movement against society (thus negation) and beyond it (thus construction of positive examples of resistance and social relations). In so doing she highlights the necessity of its own questioning as to ensure the movement beyond, especially when it comes to questions of its own identity and its crossing.

# Andrej Šprah

## Vztrajanje v poslanstvu: dokumentarni film in odporniška dejanja

---

Besedilo obravnava možnosti subverzivnosti z dokumentarnimi sredstvi v času, ko skuša kapital čim bolj nadzorovati filmsko produkcijo. Osredotoča se na zvrst filmskega (proti)obzornika, ki se praviloma reaktualizira v obdobjih družbenih in političnih kriz. Z analizo filmov S. Georga, N. Autor in S. Gačiča pokaže možnosti za udeležbo filma pri civilni in politični nepokorščini.

**Ključne besede:** dokumentarni film, angažirani dokumentarec, subverzivni dokumentarec, filmski obzornik, državljanska nepokorščina, politična nepokorščina, gibanje Zavzemimo.

This text examines the possibilities of subversiveness using documentary means in a time when capital attempts to control film production to the greatest possible extent. It focuses on the genre of film (anti)newsreel, which is usually re-actualized in periods of social and political crises. Through an analysis of films by S. George, N. Autor and S. Gačić it shows the possibilities for the engagement of film in civil and political disobedience.

**Keywords:** documentary film, committed documentary, subversive documentary, newsreel, civil disobedience, political disobedience, Occupy Movement

V procesih zaznavanja in naznanjanja družbenih sprememb je umetnost vselej igrala pomembno, včasih celo nepogrešljivo vlogo. Med vsemi umetnostnimi vrstami, zvrstmi, panogami, gibanji itn. se kot nadvse prikladen medij artikulacije subverzivnih praks kaže dokumentarni film. Njegova pogosta povezava z znanilci in vršilci družbenih sprememb se odraža tako s pričevanji in podajanjem informacij o prevratniških procesih kot z neposredno udeležbo v revolucionarnih vrenjih, vstajniških izbruhih in vrsti drugih oblik ljudske nepokorščine. S svojim angažmajem izraža vse tisto, kar eden ključnih premišljevalcev »filma kot subverzivne umetnosti«<sup>1</sup> Amos Vogel, postavlja za temeljni kriterij revolucionarnega filma:

*»Subvertiranje obstoječega vrednostnega sistema in družbenih struktur v političnem filmu sega od kritike določenih perečih vprašanj do propagandističnega napada na državo ali oblastniški sistem, od subtilnega do zavestno neposrednega, od reformističnega do revolucionarnega. Njegove ključne tematike predstavlja razkrivanje družbenih zagat in krivic, smešenje in demistifikacija institucij ter voditeljev, beleženje bojev ali nemirov ter spodbujanje k radikalnemu nasilju oziroma nenasilni revoluciji.«* (Vogel 2005, 120)

Prva verzija slovitega dela *Film as Subversive Art* je sicer izšla že davnega leta 1974, a misli ameriškega teoretika, kuratorja in filmskega aktivista se ohranjajo kot nepogrešljivo izhodišče vrste sodobnejših razprav o dokumentarcu kot enem najpomembnejših dejavnikov razrednega boja s filmskimi sredstvi. Nicole Brenez, Michael Chanan, Jonatan Kahana, Bill Nichols, Thomas Waugh, François Niney ali Lyell Davies so samo nekatera prodorna avtorska imena, ki v današnjem času raziskujejo prevratniški potencial dokumentarca na osnovah, ki jih je začrtalo Voglovo pionirsko sondiranje subverzivnih praks filmske umetnosti. Tako Lyell Davies, ki angažiranemu dokumentarcu pripisuje zmožnosti »razkrivanja, spodbujanja in vzdrževanja sprememb«, zatrjuje, da je ključni dejavnik, s katerimi se ta faktografska filmska panoga uveljavlja, prepričanost o njegovi možnosti registriranja in artikuliranja »vizualnih dokazov«, ki so dobrodošli tako za spoznavanje neznanih dejstev sveta kakor za krepitev teženj po družbenih spremembah. »Dokumentarec skozi proces zbiranja in podajanja dokazov pomeni podporo družbenega napredka in socialnih izboljšav. Kajti izvršilna moč, ki se dokumentarcu pripisuje kot vrlina, izvirajoča iz njegovega statusa diskurza razuma, predstavlja naduse privlačno akcijsko orodje cineastom, ki si prizadevajo dokumentarni film uporabljati kot sredstvo političnih in družbenih sprememb.« (Davies 2009, 7)<sup>1</sup>

Na osnovi povedanega lahko postavimo tezo, da kljub dejstvu, da dandanes kapitalizem vsakršne alternativne pobude, tudi oblike najintenzivnejšega upora proti samemu sebi nemudoma prežveči, si jih podvrže in spreminja v potrošno blago,<sup>2</sup> subverzivne prakse niso le mogoče, marveč se vseskozi izvajajo – če ne drugače po slovitem Beckettovem načelu: »Poskusiti znova. Spodleteti znova. Spodleteti bolje«. Oziroma rečeno z mislijo Nila Baskarja, podano ob analizi dela Sylvaina Georga (enega izmed cineastov, ki se jim posvečamo v nadaljevanju): »Če je srce režiserja na strani žrtev kolesja, ki premlewa brezdomna telesa 'tujcev', je njegova solidarnost s protestniki – delavci, študenti, avtonomisti, s tujci v lastni državi – zaveza resničnega dokumentarista: dolžan je biti tam, pozorno gledati in poslušati, da bo sam pri sebi in tudi za nas razumel, kaj je šlo narobe, da bo torej drugič šlo narobe na drugačen, nemara manj napačen način.« (Baskar 2013) Subverzivni naboj je seveda najintenzivnejši v jedru proce-

<sup>1</sup> Med glavne Daviesove reference sodi prepričanje Billa Nicholisa (v eni najvidnejših sodobnih raziskav dokumentarca *Representing Reality*), ki predpostavlja, da dokumentarne prakse kot ena izmed sistemov »diskurza razuma« premorejo »izvršilno moč; zmorejo in lahko spremenijo svet, lahko izvedejo akcijo in sprožijo posledice.« (Nichols 1991, 3)

<sup>2</sup> Težnja po produkciji umetnosti (s posebnim poudarkom na dokumentarnem snovanju), ki si je sistem ne more podrediti, je bila temelj programskih vizij ene najprodornejših vizij sodobnega angažiranega filma – teorije tretjega filma: »Film, znan kot dokumentarec, z vsemi pomeni, ki jih premore ta pojem, od izobraževalnega do rekonstrukcije dejstva ali zgodovinskega dogodka, je dames morda temelj revolucionarnega snemanja. Vsaka podoba, ki dokumentira, priča, ovrže ali poglobi določeno resnico neke situacije, je obenem tudi nekaj več kot zgolj filmska podoba ali golo umetniško dejstvo; postane nekaj, česar Sistem ne more prebaviti.« (Getino in Solanas 2009, 140)

sov zaznavanja socialnih nasprotij, kjer se pod vprašaj postavlja uveljavljene družbeni ustroj in kjer (najpogosteje spontano) vznikajo pobude presejanja, zavračanja ali razrušenja obstoječega.

\*\*\*

Odgovore na vprašanja, ki se na temelju uvodoma navrženih praks zastavljajo o možnosti, pomenu in dejanskosti subverzivne filmske dokumentarnosti danes, bomo skušali artikulirati s pomočjo tistih aktivnosti v polju aktualne ustvarjalnosti, ki se odvijajo v neposrednem soočenju z različnimi nedavnimi procesi ljudske nepokorščine. In sicer na prvi ravni z dejavnostmi »državljske nepokorščine« (najpogosteje v obliki uličnih protestov), na drugi pa z oblikami »politične nepokorščine«, kot je aktivnosti, znane pod krovno oznako gibanja *Zavzemimo (Occupy)*, opredelil Bernard E. Harcourt. Avtor izpostavlja razliko vidi predvsem v dejstvu, da se ob izražanju civilne neposlušnosti še vedno pristaja na legitimnost političnih struktur in institucij, medtem ko se zavrača »moralno avtoriteto obstoječe zakonodaje«. Kljub odporniškemu zavzemanju takšna rezistenca sprejema posledice svojih dejanj v kontekstu uveljavljenih pravnih normativov. »Spoštuje pravni red v samem trenutku odpora in se zaveda sankcij, ki se jim s svojim delovanjem podvrže.« (vse Harcourt 2012: 34) V nasprotju z državljansko pa politična nepokorščina povsem zavrača mehanizme obstoječe vladavine in ne spoštuje več niti pravnega niti političnega sistema kot tudi ne sankcij, ki ju predpostavljata. Izražanje politične neposlušnosti »/... / oporeka konvencionalnim načinom politične vladavine in uvajanja zakonodaje. Zavrača politične institucije in aparat oblasti. Upira se strukturi strankarske politike, tradicionalnim zahtevam po političnih reformah, sklicevanju na partijsko identifikacijo in po drugi plati samim ideologijam, ki so prevladovali v obdobju po drugi svetovni vojni.« (Harcourt 2012, 34)

Pomembna razlika med obema principoma boja se odraža tudi v »programskih smernicah« in realizacijskih vizijah. Te v prvem primeru težijo k oblikovanju in izražanju skupnih zahtev, ki so usmerjene h konkretnim ciljem, pri katerih je najpogosteje ključnega pomena uveljavljanje alternativne družbene ureditve, medtem ko je za drugega značilna razpršena intencionalnost, brez definirane skupnega političnega programa, z raznorodnostjo imenovalcev, brez vodstva oziroma reprezentativnih zastopnikov in z zavračanjem predstavniške demokracije. Politične zahteve se tako oblikujejo kot oblike »trenutnega konsenza pri konkretnih vprašanjih« (Gačič 2014). Prizorišče okupacije je tako prostor nenehnega »postajanja drugi« (če se izrazimo z deleuzovsko dikcijo).<sup>3</sup> Vse to pa nenazadnje pome-

---

<sup>3</sup> »Z zavračanjem imenovanja voditeljev ali predstavnikov za izražanje skupnih prepričanj, v vztrajanju pri anonimnosti in enakosti ter z nasprotovanjem razglašanju seznama specifičnih zahtev ali političnih predlogov, si je gibanje Occupy prizadevalo podaljševati sam trenutek preporoda in obnove političnega.« (Mitchell 2012, 4)



ni, da gre za prakse zunaj družbenega reda, ki ne producirajo »idej«, ki bi si jih bil korporativizem sposoben s pridom prilastiti. Potemtakem lahko rečemo, da politična nepokorščina predstavlja subverzijo uveljavljenih oblik političnega odpora.

\*\*\*

Temeljna težnja tega zastavka pa ni usmerjena toliko v dejavnike samega nezadovoljstva, vstajništva in načine njihovega izražanja, ampak predvsem v možnosti njihove artikulacije s filmsko dokumentarnostjo. Zato se bomo osredotočili na ustvarjalnost treh cineastov, ki se intenzivno posvečajo izpostavljenim problemskim toriščem. Zanimalo nas bo delo francoskega dokumentarista, pesnika, aktivista in teoretika Sylvaina Georga, slovenske ustvarjalke, ki deluje v polju filma in sodobne umetnosti, Nike Autor ter domačega cineasta, TV-voditelja in novinarja Siniše Gačiča. V žarišče tako postavljamo dva problemska sklopa – na prvi ravni vprašanje (možnosti) filmske artikulacije različnih oblik odpornišтва in dejavne soudeležbe filma(rjev) v razrednem boju, na drugi pa dilemo formalnih rešitev, s katerimi se cineasti lotevajo dokumentiranja izpostavljenih procesov. V tematskem aspektu gre torej za že opredeljeno dvotirnost v razliki med civilno in politično nepokorščino; v ustvarjalnem pristopu pa je eden ključnih dejavnikov izražanja filmski obzornik oziroma proti-obzornik.

Obzornik predstavlja zvrst dokumentarnega filma, ki je od svojih začetkov, segajočih domala v samo »rojstvo« umetnosti gibljivih podob, pomenila eno najustreznejših propagandnih orodij vladajočih struktur, hkrati pa se je vse od začetka revolucionarnih vrenj dvajsetega stoletja izkazovala za dobrodošlo subverzivno orožje v razrednem boju. Delavska in sindikalna gibanja dvajsetih in tridesetih let v Evropi, Amerikah in na Daljnem vzhodu; sovjetski montažni film in zlasti revolucionarna žarišča širom celega sveta v 60. letih so najvidnejša torišča, kjer so najrazličnejše oblike proti-obzornika dokazale svoj subverzivni potencial. Ta zvrst – poosebljena zlasti v figurah znamenitega kubanskega dokumentarista Santiaga Álvareza in slovitega ameriškega aktivista Roberta Kramerja, vodilnega imena še slovitejšega ameriškega revolucionarnega filmskega gibanja *Newsreel* (ki si je ime nadelo prav po filmski obliki, ki jo je prakticiralo) –, dokazuje, da se vselej znova reaktualizira in hkrati samotransformira na kriznih žariščih, kjer lahko njena subverzivnost sovpadе z ljudskimi težnjami po sprevačanju družbenega reda. Ciril Oberstar, eden izmed članov kolektiva *Obzorniška fronta*, ki si uspešno prizadeva za (re)afirmacijo filmskega obzornika kot subverzivne prakse pri nas, razlaga, kako zgodovinski razvoj izpričuje njegovo izjemno trdoživost:

*»Čeprav so dani vsi objektivni pogoji za njegovo izumrtje, se obzorniki še vedno snemajo. Morda je vztrajnost potrebno pripisati njegovi filmski nečistosti, okuženosti z družbeno poli-*

tično realnostjo, ki vdira vanj preko žurnalistične forme, mor-  
da njegovi douzjetnosti za politično intervencijo in celo propa-  
gando. Vsekakor se je obzornik izkazal za eno izmed privile-  
giranih filmskih prizorišč razrednih in družbenih bojev.  
Paradoksalno ga ravno ta zunajfilmska realnost družbenih  
bojev nenehoma revolucionira in ohranja pri življenju. Zato  
obdobja inovacij na ravni obzorniške forme pogosto soupada-  
jo z obdobji političnih in družbenih kriz, ko je realnost sama  
razklana, vladajoča ideologija družbe pa postavljena pod  
vprašaj.« (Oberstar 2014, 16)

Zato ne preseneča, da se večina izbranih filmskih del izrecno ali vsaj  
kontekstualno uvršča v (dis)kontinuiteto reinkarnacij te proslule, vznemir-  
ljive in pogosto prevratniške dokumentarne prakse.

\*\*\*

V dani konstelaciji na prvo mesto uvrščamo delo Sylvaina Georga.  
Vendar ne toliko zavoljo obsežnosti njegovega opusa, temveč predvsem  
zavoljo dejstva, da je njegov angažma enakovreden tako v posvečanju  
oblikam državlanske kakor politične nepokorščine, medtem ko je pro-  
blemski fokus domačih ustvarjalcev porazdeljen med oba pola začrtane  
delitve – Nika Autor se intenzivneje osredotoča na vidike prve, Siniša  
Gačić pa druge oblike razrednega boja. V linijo raziskave civilnega upora  
sodi Georgov celovečerni filmski debut *Nemogoče – iztrgane strani* (L'Im-  
possible – Pages arrachées, 2009). Film enakovredno obravnava vprašanje  
ilegalnih priseljencev v Franciji in revolucionarno vrenje v Parizu, kjer so  
času vsesplošnih nemirov leta 2009 vladale izredne razmere in izjemna po-  
licijska represija. V osrčju filma je tako zlasti problem »izrednega stanja«,  
skozi katerega se neposredno osredotoča na vprašanje upora in vstaje na  
način, kakršnega ni bilo mogoče videti v medijski sferi.<sup>4</sup> Ker se je na razvi-  
harjenih pariških ulicah in trgih odvijal predvsem upor tistih, ki niso imeli  
več ničesar izgubiti, cineastova zavzemanja v tem filmu najintenzivneje iz-  
postavljajo revolucionarni trenutek, v katerem se »izjemno stanje udejanji«  
z neposrednim odporom desubjektiviranih nosilcev »golega življenja«.

V svojem četrtem celovečernem dokumentarcu pa George obravna-  
va uverturo v svetovno antiglobalizacijsko gibanje *Zavzemimo*, ki se je  
začelo maja 2011 z zavzetjem osrednjega madridskega trga Puerta del Sol  
pod imenom *15M* (oziroma tudi »Španska revolucija«). Gibanje je vrhunec

---

<sup>4</sup> »Sylvain George /.../ se bori za prikazovanje neverjetnih podob teritorijev, ki jih je zajela državljan-  
ska vojna; te podobe niso bile nikoli prikazane, ali pa jih je prekrilo medijsko spremljanje velikih te-  
levizij, ki so pod oglaševalskim pritiskom Ministrstva za imigracijo in nacionalno identiteto.« (Thirion  
2010: 163)

doseglo z zasedbo in »naselitvijo« parka Zuccotti v New Yorku pod sloganom *Occupy Wall Street* ter z razširitvijo uporniškega viharja po domala vsem svetu vključno s Slovenijo, kjer je iniciativa *15.O* zasedla ploščad pred ljubljansko Borzo. Francoski cineast, ki praviloma deluje po načelu »sam-za-vse«, se je ob madridskih dogodkih s svojo kamero podal v osrčje upora in tam dva tedna intuitivno beležil utrip protestov proti lokalnim oblastem, proti rigorozni varčevalni politiki in proti globalnemu kapitalizmu nasploh. Posneto gradivo je zmontiral v film *K Madridu – skeleča svetloba! (Prizori iz razrednega boja in revolucije)* (Vers Madrid – The Burning Bright! (Scenes From the Class Struggle and the Revolution, 2012)).<sup>5</sup> V najavah, razpravah in intervjujih, kjer film predstavlja kot portret razrednega boja in zametkov revolucije, avtor zavrača oznako dokumentarec in ga opredeljuje kot eksperimentalni obzornik, ustvarjen v dialogu s tradicijo »newsreelovskega aktivizma« Roberta Kramerja.<sup>6</sup>

*»Ta film je filmski obzornik. Filmski obzornik, ki predstavlja nekaj pogledov, prizorov, trenutkov iz razrednega boja v Madridu. Špansko protestniško gibanje 15. maj je eno najpomembnejših tovrstnih gibanj z začetka 21. stoletja. Gre za globok val, ki ga hranita tišina in beda številnih generacij. Globok val, ki se razliva prek političnih in zgodovinskih meja in ki operira z idejami ter koncepti, za katere se je že zdelo, da so pozabljeni: demos, logos, revolucija ... Na madridskem trgu Puerta del Sol se 15. maja preteklost in prihodnost srečata v sedanosti, da bi se vsi skupaj iznašli na novo. Kot sončnice k soncu se države Evrope in sveta obrnejo k Madridu.«*  
(George, 2013)

Značilna Georgova metoda v obeh filmih je načelo bližnje observacije in striktnega nevmešavanja v smislu vsakršnega posega v dogajanje, njegovega komentiranja ali interpretiranja. Hkrati pa na formalni ravni avtor intenzivno intervenira s poetičnimi vizualnimi »zastranitvami« bodisi na slikovni, zvočni ali tekstualni ravni. Na prvi imamo tako oblike značilnih »blazinic« (*pillow-shot*) ali pa podobe drugačnega valerja oziroma naboja – med prevladujočo črno-belo slikovno materijo mestoma uvrsti barvni in-

<sup>5</sup> Poleg obravnavanih del je George posnel še dva dolgometražna dokumentarca, posvečena begunjskemu vprašanju in neznosni azilantski politiki Evropske unije: *Naj počivajo v uporu (Figure vojne I.)* (Qu'ils reposent en revolte (Des figures de guerres I), 2010) in *Okruški (moja usta, moj upor, moje ime)* (Les éclats (Ma gueule, ma révolte, mon nom), 2011) ter vrsto kratkometražnih subverzivnih filmskih intervencij.

<sup>6</sup> Obzorniška provenienca filma je eksplicitno poudarjena tudi v podnaslovu zadnje montažne verzije (z letnico 2012 – 2014), kjer je predhodni slogan »Prizori iz razrednega boja in revolucije« spremenjen v oznako »filmski obzornik« (Un film d'in/actualites).

sert (ki seveda deluje kot silovit vizualni eksces); včasih pa med avtentične lastne podobe poseže z »nabranim gradivom« z istih prizorišč. Na drugi ravni se soočamo z nepričakovanimi zamolki v večinoma sinhronem podajanju glasovne dimenzije dogajanja ali pa z glasbenimi odlomki, ki se izmenjujejo z zvoki akcije; na tretjem nivoju pa je pomembna ustvarjalna sestavina navajanje citatov, sloganov, pesmi, pisem ipd. V takšni kombinatoriki raznovrstnih načinov filmske artikulacije se odraža zlasti potreba po zasnovi distinktivne avdiovizualne oblike, s katero se določena oblika odpora lahko ustrezno izrazi.

\*\*\*

Nika Autor je filmski projekt *Filmski obzornik 55*, dokončan leta 2013, zasnovala v sklopu kolektiva Obzorniška fronta, ki ga, poleg nje, sestavljajo še Marko Bratina, Jurij Meden in Ciril Oberstar. Srednjemetražni eksperimentalni dokumentarec, ki svoj obzorniški imperativ izpostavlja tako v samem naslovu kakor v »manifestnih najavah«, s katerimi je bila uvedena njegova umestitev v kinematografski in galerijski prostor, je na svojstven način najkompleksnejše delo med predstavljenimi naslovi.<sup>7</sup> Na eni strani zavoljo prehajanja med različnimi historičnimi obdobji in oblikami odpora, ki jih obravnava, na drugi pa spričo heterogenosti nabora podob, s katerimi operira. Kljub raznorodnim zgodovinskim poudarkom, ki se osredotočajo na partizansko odporniško gibanje v drugi svetovni vojni, na delavsko vstajo leta 1988 v Mariboru, na množične poboje v taborišču smrti Omarska v Bosni in Hercegovini ter na neusmiljenost korporativnega kapitalizma, ki svojcem onemogoča dostojni »pokop svojih mrtvecev«, žrtev genocidne morije, se v osrčju filma vendarle nahaja »mariborska vstaja« leta 2012.

Film v izrazito esejistični maniri vseskozi preizprašuje možnosti (načinov) artikulacije specifičnih podob, ki bi lahko najustrezneje izrazile določeni (bodisi zgodovinski bodisi aktualni) trenutek obravnave.<sup>8</sup> Zato uporablja širok nabor različnih slik – od neposredno posnetih do insceniranih, od gibljivih do statičnih, od figuralnih do abstraktnih, od filmskih do televizijskih ali računalniških, od arhivskih do »najdenih«, od zvočnih do nemih itn. (V tem je *Filmski obzornik 55* soroden Georgovim prizadeva-

<sup>7</sup> Podrobnejši vpogled v projekt *Filmski obzornik 55* je priobčen v katalogu ob postavitvi v pariški galeriji Jeu de Paume: *Nika Autor: Film d'actualité – L'actu est à nous*, (Ur. Lætitia Moukouri. Paris: Jeu de Paume, 2014) ter v članku podpisanega *Filmski obzornik 55: Na kateri strani si?* (KINO! 21/2013, 108–130).

<sup>8</sup> Naj navedemo nekaj ključnih primerov takšnega prevpraševanja: »Kakšno podobo bi posnela, če bi leta 1989 imela kamero. Resnična podoba huščne mimo. Raztreščena podoba, ki je niti spomin niti celuloidni trak ne moreta iztrgati pozabi.« /.../ »Preprosta podoba: Neadekvatna – a nujna. Nenatančna – a resnična.« /.../ »Rekli so: 'Es war ein falsches Bild' – zavajajoča podoba. 'Falsches Bild', narejena skozi snemanje in montažo; 'falsches Bild', še ena kriva priča pekla na zemlji; 'falsches Bild', orodje za brisanje zgodovinskih nedogodkov.«

njem, le da je njegov spekter mnogo širši tako na slikovni kakor tematski ravni.) Hkrati pa je odločujoči element filma prvoosebna pripoved in s tem dejavnik identifikacije cineastke ne samo v narativni, marveč tudi v rezi-stenčni razsežnosti. Ko se tako v ključnem trenutku film(arka) povsem poistoveti z odporiško akcijo (*»Korakamo proti Trgu svobode, po stopinjah delavcev in delavk pred štirindvajsetimi leti. Kjer so korakali organizirani industrijski delavci, se danes vali od države pozabljena drhal – mi.«*), lahko definira tudi temeljno subverzivno podobo – recimo ji: drhalska slika. Ta se s svojo značilno (de)fokusacijo gverilskih posnetkov iz osrčja nemirov na eni strani uvršča v bogato tradicijo borbenih podob,<sup>9</sup> na drugi pa z dejanjem samoprepoznavne in poimenovanja pomeni zasnovo nove, diskonsenzualne odporiške skupnosti.

\*\*\*

Nedavno realizirani celovečerni dokumentarni prvenec Siniše Gačiča *Boj za* (v prenekaterih očeh presenetljivi zmagovalec Festivala slovenskega filma 2014 v Portorožu), zaznamuje izjemen avtorski angažma tako v produkcijski kot postprodukcijski fazi. Režiser filma je namreč s svojo kamero vsakodnevno spremljal dogajanje slovenske inačice gibanja *Zavzemimo*, ki se je začelo 15. oktobra 2009 z zasedbo ploščadi pred ljubljansko Borzo, končalo pa šest mesecev pozneje z razpustitvijo protestniške »avtonomne cone«. Gačič v najboljši maniri direktnega filma oziroma observacijske dokumentarnosti beleži dogajanje, ne da bi na kakršen koli način posegal vanj. Film se odvija brez komentarja ali dodanega gradiva, brez intervencij v slikovni in zvočni razsežnosti, brez posegov na ravni časovnosti (dogajanje poteka linearno, kolikor je seveda mogoče ohranjati kontinuiteto v redukciji 120 ur gradiva na slabo uro in pol) in brez »sugestivne« glasbene opreme (podobe so mestoma »podprte« zgolj s kitarskimi rifi Damirja Avdića). Ključno avtorsko držo predstavlja izbor prizorov in, *»iskreno simpatiziranje z gibanjem«*, ki je vodilo fokusiranje režiserjevega dela, saj se je, kot pravi, že med snemanjem *»odločal za reze, za sprotno montažo, za kadriranje, razmišljal sem o osi pogovora«*. Edina intervencija je tako sklepna sekvenca, nekakšen epilog, ki je od celote ločen s pomenljivo zatemnitvijo. V njem so predvajani okruški iz »ljubljanske vstaje« leta 2012 oziroma dejavnosti nekaterih protagonistov *Boja za* na vzvrelji ploščadi pred parlamentom. S takšnim časovnim preskokom skuša film opozoriti na kontinuiteto aktivističnega delovanja: *»S temi prizori sem*

<sup>9</sup> Eno njenih epizod opisuje Robert Kramer, ko opredeljuje newseerlovsko »estetiko«: *»Nekatere ljudi naši filmi spominjajo na vojne posnetke: grobo zrnata slika, opletajoča kamera, ki si prizadeva priti do podob in se hkrati izmakniti udarcem ter pastem /... / Toda dejansko smo, skupaj z mnogimi drugimi, v vojni. Ne prizadevamo si samo dokumentirati vojne, ampak iščemo načine, kako borbo prenesti na mesta, ki so si doslej uspela kupiti varno izolacijo pred njo.«* (Kramer 1968/69: 47–48)

hotel pokazati, da se ti aktivisti pridružijo vsaki uporniški ali ustajniški akciji. Njihova identiteta je biti aktivist. Oni trdno verjamejo, da je mogoče vzpostaviti drugačen svet, nehierarhično organiziran.« (vse Gačić v Vrdlovec, 2014) Zavaljo nenehne prisotnosti cineasta na prizorišču dogajanja *Boj za* podaja podrobno analizo celotne dinamike »vzpona in razkroja« gibanja *Zavzemimo* in kot tak ni pomemben samo kot pričevanje o procesu razrednega boja, marveč tudi kot njegovo nenehno samopremišljevanje, ki predstavlja poglobljeno študijo problematike politične nepokorščine v vseh njenih razsežnostih.

V formalnem smislu imamo opraviti z opazovalnim dokumentarcem, ki pa v neposrednosti snemanja odraža predvsem »novinarski« pristop s težnjo posredovanja informacij, ki jim druga občila ne posvečajo potrebne pozornosti in sicer na način, ki subvertira uveljavljene matrice poročanja. V tem kontekstu lahko tudi Gačićeva prizadevanja uvrstimo v polje kontrabzorniških praks. Čeprav se avtor nikjer eksplicitno ne sklicuje na »obzorniško naravnost« svojega dela, je njegovo pojmovanje dokumentarnosti in pristop k obravnavani problematiki prežeto z izrazito kramerjevsko dikcijo. Na novinarsko vprašanje, »Ali imajo lahko dokumentarci dovolj močan glas, da zbudijo gledalca?« podaja izjemno zavezujoč odgovor: »Iz te želje vedno izhajaš. Še več, z dokumentarnim filmom lahko celo spremeniš potek resničnosti, ki jo snemaš. A vsega skupaj ne počneš zaradi želje po spreminjanju sveta. To počneš, ker drugače preprosto ne gre. Ko se enkrat povežeš z zgodbo in liki, ki jih snemaš, te pri snemanju nihče več ne more zaustaviti.« (Gačić, 2014) Navedena misel neposredno korespondira s spoznanji Roberta Kramerja, ki jih je razvil v predavanju na *Jesenski filmski šoli* v Ljubljani leta 1998: »Prepričan sem, da je ukvarjanje z dokumentarci povezano predvsem z željo. Z željo, da bi bil del sveta, ki te obkroža. /... / Obstajajo ljudje, ki čutijo resnično potrebo, da so prisotni na krajih, kjer se dogajajo pomembne stvari. In ne le to, hočejo tudi kaj narediti. Ustvariti zelo zapletene položaje, kjer zapeleš s stvarmi, ki se dogajajo.« (Kramer 1999, 37) Kramer v navedenem kontekstu sicer izpostavlja razliko med cineasti, ki hočejo biti »prisotni v svetu« in tistimi, ki si prizadevajo nadzorovati dogajanje, vendar pa prav željo-po-navzočnosti pojmuje za odločilni element angažiranega dokumentarca, saj jo obravnava kot osnovo »eksistencialne« oziroma »funkcionalne definicije« dokumentarnega filma.<sup>10</sup> Pričujoča opredelitev, ki se je utrjevala s cineastovo navzočnostjo na prenekaterem bojnem polju in kriznem žarišču sveta od zgodnjih šestdesetih let naprej, govori zla-

---

<sup>10</sup> »Del te želje po prisotnosti v svetu – to, kar imenujem dokumentarec, resnični duh dokumentaristike, in kar nima nič skupnega z analogijo ali vprašanjem, kaj je resnično – je predvsem stvar neposredne izkušnje v smislu nekakšne eksistencialne definicije dokumentarcev. /... / Če nadaljujemo s to funkcionalno definicijo, je prav želja po prisotnosti v svetu verjetno razlog, da so dokumentarce v zgodovini pogosto povezovali z naprednimi pogledi na svet in da so bili v glavnem levičarska praksa.« (Kramer 1999, 37–38)

sti o »drsečem označevalcu« filmske dokumentarnosti nasploh in še posebej obzornika kot njegove nemara najradikalnejše zvrsti, v njeni zmožnosti prilagaja trenutnim okoliščinam, v katerih povzema subverzivni naboj in taktike odpora, v katerem se reafirmira.

\*\*\*

(Za)ključno vprašanje, uglaseno z uvodoma navrženimi tezami Amosa Vogla in Lyella Daviesa (oziroma njunim pojmovanjem subverzivnosti s filmskimi sredstvi), bi se v tej konstelaciji lahko glasilo: v kolikšni meri ustvarjalni angažma krepi ali slabi akcijski naboj dela, ki neposredno odraža proces družbene ali politične subverzije? Oziroma zastavljeno malenkost drugače: ali lahko delež avtorskega (ne)intervencionizma prispeva k skupni vsoti subverzivnega potenciala posameznega filmskega projekta? Čeprav smo obravnavali izrazito raznorodne pristope k obzorniškemu načinu podajanja (bolj ali manj) uspešnih poskusov družbenega prevrata, lahko v odgovor zatrdimo, da subverzivni naboj posameznega dela ni odvisen od njegovega formalno-vsebinske radikalnosti, ampak od idejne zaveze in ustvarjalnih izhodišč. *Filmski obzornik 55* je nemara res najradikalnejši tako v intenziteti avtorske samorefleksije kakor v prodornosti definiranja (godardovske) »samó-podobe« mariborskega protesta. Kljub temu pa njegova subverzivnost v ničemer ne »presega« silovitosti načinov artikulacije, s katero si George prizadeva realizirati specifičnost svojega pojmovanja emancipacije, ki se lahko odraža le s telesi, ki si v uporu povračajo svoje dostojanstvo. Prav tako nobenega od predhodnih prijemov ne moremo argumentirano »povzdigniti« nad odločna vztrajanja pri »čisti informaciji«, ki jo Gačić pojmuje za najustreznejši modus izražanja različnih faz procesa politične nepokorščine z vsemi njenimi antagonizmi.

Poglavitni skupni imenovalci, ki predstavljajo nujni predpogoj vsakršnega dokumentarnega angažmaja, je namreč zavezujoča odgovornost in izjemno spoštovanje, ki ga cineasti izražajo do subjektov svoje obravnave, in nezadržna ustvarjala potreba (re)akcije – torej svojevrstna oblika subjektivacije, v kateri filmar presega sebe in skozi delo postaja območje svojstvene (v našem primeru prevratniške) skupnosti.<sup>11</sup> Tako kot je eden glavnih imperativov razrednega boja in emancipacije politična subjektivacija, je tudi filmska subverzija težnja, da se, rečeno z Jacquesom Rancièrom »*enakost kogarkoli s komerkoli vpiše v svobodo ljudstva*« (Rancièr 2005, 141). Oziroma povedano drugače: »*Politična subjektivacija na novo razdeli izkustveno polje, ki je vsakomur podeljevalo njegovo identiteto in nje-*

<sup>11</sup> To je opredelitev dokumentarne ustvarjalnosti, kot jo pojmuje Jean-Louis Comolli: »*Avtor ali režiser, igralec ali režirano telo, gledalec ali subjekt se oddvajajo od samih sebe, da bi se lahko restaurirali, presegli, prenovili v predstavljanju, ki jih oropa jaza, transportira in transformira znotraj dela kot drugega območja skupnosti.*« (Comolli, 2004: 448)

gov delež. Razdre in na novo sestavi razmerja med načini delovanja, načini bivanja in načini govorjenja, ki definirajo čutno organizacijo skupnosti, razmerja med prostori, kjer delamo eno, in tistimi, kjer delamo nekaj drugega, zmožnosti, povezane s tem delanjem, in tiste, ki so potrebne za ono drugo.« (Rancière 2005, 55)

Potemtakem lahko sklenemo z mislijo, da se je na podoben način kot se je izražanje različnih oblik ljudske nepokorščine nepričakovano in spontano odvijalo na ulicah in trgih svetovnih in slovenskih mest,<sup>12</sup> njihova filmska obravnava pojavila v nepričakovanih,<sup>13</sup> spontanah, a očitno nujnih oblikah. Ta izbor (ki bi mu seveda lahko dodali obširen seznam naslovov iz premnogih protestnih žarišč zadnjih nekaj let) priča, da dokumentarni film s svojimi najprodronejšimi zavzemanji ohranja ali celo potencira subverzivni naboj. In četudi je pogosto, zlasti kadar »vztraja do konca«, priča zatrtju ali porazu upora, lahko prav njegov evidenčni status zagotavlja gradivo, iz katerega bodo črpale nove subverzivne pobude v poskusih ponovne, boljše spodletelosti.

---

<sup>11</sup> To je opredelitev dokumentarne ustvarjalnosti, kot jo pojmuje Jean-Louis Comolli: *»Avtor ali režiser, igralec ali režirano telo, gledalec ali subjekt se oddvajajo od samih sebe, da bi se lahko restavriral, preseglji, prenovili v predstavljanju, ki jih oropa jaza, transportira in transformira znotraj dela kot drugega območja skupnosti.«* (Comolli, 2004: 448)

<sup>12</sup> Na spontanost vstajniških gibanj in z njimi povezanih iniciativ opozarja vrsta avtoric in avtorjev prispevkov v posebni številki *Časopisa za kritiko znanosti* (s tematskim naslovom *»Nesimo jih vun!«*: premisleki vstajništva): Simona Zavratnik, Andrej Kurnik, Cirila Toplak in Igor Koršič. Podrobneje glej: *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo*, 254/2013.

<sup>13</sup> Številka v naslovu *Filmskega obzornika 55* nenazadnje govori o tem, da skuša »nadaljevati tradicijo«, ki se je v Sloveniji končala leta 1951 z obzornikom št. 54.



Baskar, Nil: *K Madridu – skeleča svetloba! (Prizori iz razrednega boja in revolucije)*, Kino Otok Isola Cinema, 2013;

<http://www.odeon.si/k-madridu-%E2%80%93-skeleca-svetloba-prizori-iz-razrednega-boja-in-revolucije-kino-otok-isola-cinema/> (16. 10. 2014)

Comolli, Jean-Louis: *Voyage documentaire chez les réducteurs de têtes. Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Jean-Louis Comolli. Lagrasse: Verdier, 2004. 431–451.

Davies, Lyell: *Expose, Impel, and Sustain Change: The Committed Documentary In Political Life*. Šdoktorska disertacija. Rochester, New York: University of Rochester, 2009.

Getino, Octavio in Solanas, Fernando: *K tretjemu filmu*. KINO!, 7/2009, 129–149.

Gačić Siniša: Tanja Cirman Šintervjuć *Siniša Gačić: Dokumentarist, ki ostane do konca*, 2014;

<http://www.delo.si/kultura/film/sinisa-gacic-dokumentarist-ker-drugace-ne-gre.html> (27. 10. 2014)

George, Sylvain: *K Madridu – skeleča svetloba! (Prizori iz razrednega boja in revolucije)*, Kino Otok Isola Cinema, 2013;

<http://www.odeon.si/k-madridu-%E2%80%93-skeleca-svetloba-prizori-iz-razrednega-boja-in-revolucije-kino-otok-isola-cinema/> (11. 10. 2014)

Harcourt, Bernard E.: *Political Disobedience*. Critical Inquiry 39:1/2012, 8–32.

Kramer, Robert: *Newsreel*. Film Quarterly 22: 2/1968/69, 44–48.

Kramer, Robert: *Biti nekje. Dokumentarni film: 8. mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike Študić Jesenska filmska šola 1998*, Ur. Simon Popek. Ljubljana: Slovenska kinoteka, revija Ekran, 1999. 35–44.

Mitchell, W.J.T.: *Preface to »Occupy: Three Inquiries in Disobedience«*. Critical Inquiry 39:1/2012, 1–7.

Nichols, Bill: *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

Oberstar, Ciril: *Notes on the Class Struggle in Newsreel. Nika Autor: Film d'actualités – L'actu est à nous*, Ur. Lætitia Moukouri. Paris: Jeu de Paume, 2014. 15–19.

Rancière, Jacques: *Nerazumevanje*. Ljubljana: Filozofski inštitut ZRC SAZU, 2005.

Vogel, Amos: *Film as a Subversive Art*. London: C.T. Editions, 2005.

Thirion, Antoine: *Nemogući opstanak krijesnica. Subversive Film Festival: Socijalizam*. Ur. Dora Baras. Zagreb: Udruga Bijeli val, 2010. 163–164.

Vrdlovec, Zdenko: *Njihova identiteta je biti aktivist*, 2014;

<http://www.dnevnik.si/kultura/film/njihova-identiteta-je-biti-aktivist> (21. 9. 2014)

Osrednje tematsko področje članka so nedavni izbruhi ljudske nepokorščine v različnih svetovnih žariščih, s posebnim poudarkom na dogajanjih v Parizu, Madridu, Mariboru in Ljubljani. Na osnovi razlikovanja med državljansko in politično nepokorščino, pri čemer prva zajema velike ulične proteste v francoski prestolnici in v Mariboru, druga pa fenomen gibanja *Zavzemimo* v Madridu in Ljubljani, njihovo filmsko dokumentiranje obravnava kot svojstveno obliko subverzivnega delovanja s filmskimi sredstvi. Ključni pristop, s katerim se ustvarjalci soočajo z uporniškimi množicami in posamezniki, je metoda filmskega obzornika oziroma proti-obzornika; to je dokumentarne prakse, ki s svojimi začetki sega v dvajseta leta minulega stoletja, a se vedno znova reafirmira in prenavlja ob zaostrovanju političnih in družbenih kriz na različnih koncih sveta. Z analizo dokumentarcev *Nemogoče – iztrgane strani* in *K Madridu* (Sylvain George), *Obzornik 55* (Nika Autor) ter *Boj za* (Siniša Gačič) in njihovih temeljnih kreativnih postopkov skuša argumentirati tezo, da dokumentarni film s svojimi najprodornejšimi zavzemanji ohranja ali celo potencira svoj pregovorni, zgodovinsko utrjevani subverzivni naboj.

The main thematic area of this article focuses on the recent eruptions of popular disobedience at different spots around the world, with a particular emphasis on events in Paris, Madrid, Maribor, and Ljubljana. Based on the distinction between civil and political disobedience, in which the first covers large street protests in the French capital and Maribor, while the second covers the phenomenon of *Occupy* in Madrid and Ljubljana, it treats their film documentation as a unique form of subversive action using the means of film. A crucial approach used by creators in the encounter with resisting masses and individuals, is the film method of newsreel or anti-newsreel; this is a documentary practice whose origins date back to the 1920s but is repeatedly reaffirmed and renewed when political and social crises in various parts of the world are exacerbated. Through an analysis of the documentaries *L'impossible - Pages arrachées/The Impossible – Pieces of Fury* and *Vers Madrid/Vers Madrid: The Burning Bright* (Sylvain George), *Newsreel 55* (Nika Autor) and *A Fight For* (Siniša Gačič) and their underlying creative approaches, the article argues the thesis that documentary film with its most penetrating advocacy preserves or even intensifies its proverbial, historically reinforced subversive power.

Jan Babnik

## Samozavedajoče se dokumentarne podobe

○ sodobnih dokumentarnih in umetnostnih strategijah  
na primeru filma *Epizoda III – Uživajte v revščini* in  
projekta Inštitut za človeške dejavnosti

»Zavedati se moramo lastne nečimrnosti. In jaz vem,  
da sem zmožen nečimrnosti. To me žalosti.«

Renzo Martens v *Uživajte v revščini*

Prispevek se loteva vprašanj avtonomnosti in svobode umetnosti, njenega razmerja do družbe, participatorne umetnosti in nenazadnje prevratniških strategij na področju sodobnega dokumentarizma in umetnosti. Za ponazoritev navedenih dilem, konceptov in pojmov se obrne k primeru sodobnega dokumentarizma – filmu Renza Martensa *Epizoda III – Uživajte v revščini* (2008) in primeru intervencijsko-umetniškega projekta Renza Martensa *Inštitut za človeške dejavnosti* (2012 –).

**Ključne besede:** postdokumentarizem, sodobna umetnost, participatorna umetnost, avtonomija umetnosti, Renzo Martens

This article addresses the question of the autonomy and freedom of art, and its relation to society, participatory art, and not least of all subversive strategies in the field of modern documentary-making and art. To illustrate the dilemmas, concepts, and definitions mentioned it looks at an example of modern documentary – the film by Renzo Martens *Episode III – Enjoy Poverty* (2008) and the case of the interventionist-artistic project by Renzo Martens, *The Institute for Human Activities* (2012 –).

**Keywords:** post-documentary, contemporary art, participatory art, autonomy of art, Renzo Martens

Film *Epizoda III – Uživajte v revščini* (*Episode III – Enjoy Poverty*, 2008) nizozemskega avtorja Renza Martensa se odvija v Demokratični republiki Kongo in raziskuje globalne odnose skozi prizmo neenakih razmerij moči in neenake, izkoriščevalske ekonomike podob. Martens, ki v filmu igra samega sebe, opiše svojo nalogo v filmu kot »*zasnovanje emancipatornega programa, katerega namen je naučiti revne, kako profitirati iz njihovega največjega vira – revščine.*« (Demos, 2013, 105) Martensov pristop je pristop kritične mimikrije – s premišljenim scenarijem in z oblikovanjem lastnega karakterja kot zavzetega humanitarca – umetnika, Martens z digitalno kamero v roki, ki je pogosto usmerjena kar v njega samega, raziskuje sodobne pogoje revščine, humanitarizma, produkcije podob in nenazadnje fotožurnalizma v Demokratični republiki Kongo. Na svojem filmskem potovanju se srečuje s humanitarnimi delavci, zdravniki, lastniki

plantaž oljnih palm, plantažnimi delavci, tujimi fotožurnalisti, lokalnimi fotografi, plačanci in vojaki Združenih narodov.

V filmu Martens prevzame vlogo učitelja (oziroma neke vrsto kombinacije med motivacijskim govorcem in kolonialističnim misijonarjem) ter zbranim plantažnim delavcem razlaga delovanje gospodarstva v Kongu, ki temelji na največjem »naravnem viru«, ki ga premore Kongo: trpljenju, revščini, stradanju, podhranjenosti in nasilju. Prihodek od tuje pomoči je v Kongu namreč večji kot prihodek vseh ostalih gospodarskih sektorjev skupaj. Problem je le v tem, da so tudi ta »lokalni naravni vir« monopolizirali tujci (kot druge naravne vire), saj večino tega prihodka tako ali drugače odteče nazaj darovalcem preko plenilskega ropanja naravnih virov ali pa za delovanje humanitarnih organizacij, ki zgolj vzdržujejo *status quo*. Na eni izmed izobraževalno motivacijskih delavnic Martens zbrane vaščane retorično sprašuje: »*Temeljno vprašanje je, komu pripada revščina? Če se jo da prodati, potem je pomembno vedeti, kdo je šef, kdo je lastnik revščine?*« Proizvodnja podob v Kongu ni izjema in tudi to so si prilastili tuji fotožurnalisti. Martens se poveže z lokalnimi fotografi, ki fotografirajo predvsem zabave, da bi jim omogočil sodelovanje pri dobičkonosni ekonomiji podobah grozot. Neuspešno seveda.

Avtor ne skriva krutosti ekonomike podob in reprezentacije nasploh, kakor tudi ne krutosti lastnega projekta. Ko vstopi v bolnišnični prostor s »svojimi« fotografi, direktno vpraša prvega zdravnika: »*Kje so otroci, ki so najbolj resno podhranjeni?*« Nato ob nemilostnem skupinskem fotografiranju najbolj podhranjenih otrok svojo vlogo, ne da bi za hip nakazal, da se pretvarja, spelje do konca. »*Premikati se morate počasi in najti pravi kot. Vzemite si čas / ... / izbrati morate najhujše primere,*« daje navodila fotografom. Skloni se nad podhranjeno, razgaljeno, hlipajočo deklico, od blizu pokaže na njena izstopajoča rebra, se narahlo dotakne male kot kost suhe roke in brezkompromisno izjavi: »*To so fotografije, ki se bodo prodajale.*« Na kratkem promocijsko-motivacijskem nastopu postavi velik modri neonski napis »*uživajte v revščini*«, on-off se prižiga manjši rdeč napis »*prosim*«, ki ga s pritiskom na gumb prižiga in ugaša lokalni plantažni delavec. V tem izjemno pomenljivem in tudi izjemno nelagodnem trenutku filma vaščani stopijo do Martensa, da bi si razjasnili namen dogodka. Razloži jim, naj raje uživajo v revščini, kot da se proti njej borijo. In svoj odgovor sklene s povzemanjem logike samopovelečevalnega humanitarnega sentimenta: »*Doživljanje vašega trpljenje me dela boljšega. Hvala vam.*«

Estetiko t. i. pornografije revščine Martens spelje do konca oziroma jo privzame z namenom kritiziranja. Svoj lasten film označi za bistveno irelevanten in povsem neučinkovit – kot zgolj prikaz vsesplošne neučinkovitosti in nezmožnosti izstopa tako iz obstoječih reprezentacijskih kot iz družbenih razmer in odnosov – ki jih še najbolj zaznamuje brezobzirna izkoriščevalska logika finančnega kapitalizma.

Film *Epizoda III – Uživajte v revščini* je bil leta 2008 premierno prikazan v Stedelijk muzejskem biroju v Amsterdamu in na Mednarodnem festi-

valu dokumentarnega filma v Amsterdamu. Od takrat je bil prikazan na več kot štiridesetih festivalih, umetnostnih prostorih, kot so npr. Center Pompidou, Pariz; Tate Modern, London; ZKM, Karlsruhe in bienalih umetnosti, kot npr. Moskovski bienale, Berlinski bienale in Manifesta. Renzo Martens je bil in je še vedno gost številnih pomembnih umetnostnih dogodkov; sam nenehno trdi, da njegov film sodi v umetnostni kontekst. In nenehno poudarja, kako družbeno kritična umetnost in dokumentarizem konec koncev poskrbita samo za gospodarsko prosperiteto v krajih prikazovanja in distribucije, krajih trženja – v krajih, kjer se ustvarja presežna vrednost iz same aktualnosti »kritičnega« pristopa. In ta presežna vrednost nikoli ne doseže subjektov, za katere se ta pristop sicer tako ognjevitavo zavzema. Martensova poanta je, da se presežna vrednost kritične umetnosti izkoriščevalsko ustvarja na račun trpljenja in revščine drugih ljudi. Kakor nič koliko drugih aktivistov Martens – umetnik, pride v Kongo, izvede svoj projekt, in se vrne, od koder je prišel. Kruta resničnost ostane nespremenjena.

Nevarnost tovrstnega pristopa je, da: » / ... / s polnjenjem muzejskih dvoran z reprodukcijami objektov in podob iz vsakdanjega sveta ali z monumentaliziranimi poročili o lastnih performansih posnema in anticipira lastni učinek, pri tem pa tvega, da postane parodija učinkovitosti, za katero se zavzema« (Rancière, 2010, 46). Še posebej, če tovrstne prakse umetnosti vztrajajo zgolj pri prikazu in kritiziranju obstoječih razmer (in obstoječih načinov reprezentacije), ne da bi nakazale možne izhode. Tovrstna radikalna kritika sodobnega dokumentarizma, umetnosti in nenazadnje humanitarnega zavzemanja za druge tvega, da izpade zgolj kot parodija zavzemanja nasploh oziroma parodija etike medosebnih odnosov – kar pa je voda na milin ravno tiste brezobzirne izkoriščevalske mentalitete, ki naj bi jo kritizirala.

Če Martens v filmu nemilostno izrablja tiste, ki se ne zavedajo neskladja med originalom (pravim humanitarnim delavcem) in parodično-kritično predelavo, torej subjekte svojega projekta, po drugi strani naslavlja tiste, ki se parodije in ironije zavedajo – umetnostno skupnost.<sup>1</sup> Ta pristop, tako značilen za postmoderno umetnost (s taktikami mimikrije, pastiša in ironije), je predmet kritike številnih mislecev. Ameriška teoretičarka in umetnica Martha Rosler izrazito napade to mimikrijsko prevzemanje vloge, stila in načina prevladujoče družbene reprezentacije z nameni kritike. Le redki namreč prepoznajo ironijo tovrstnih gest; »/ ... / ironija ni univerzalno dostopna, kajti publika mora veliko vedeti, da prepozna, kaj je na kocki.« (Rosler, 2001, 136) Na to opozori tudi marksistični filozof in teoretik Paul Mattick. Prepričanje zagovornikov postmoderne umetnosti, ki naj bi bila z oblikovnimi izbirami vzetimi iz vsakodnevne, tudi popularne kulture (privilegirano mestu ima tu fotografija), bližje širšemu občinstvu (s tem pa bližje soočanju

<sup>1</sup> Na problem »poznavalske« ali vsaj za projekt dojemljive publike je naletel še nek drug prav tako kontroverzen film, *Nori gospodarji* pionirja *cinéma vérité* in etnografskega filma oziroma etnofikcije Jeana Roucha (*Les Maîtres Fous*, 1955).

s političnimi vprašanji) kot npr. modernistično slikarstvo s svojimi abstrakcijami, je zmotno. Mattick strne: »Pravzaprav se dogaja, da bliže kot so materiali, ki jih uporabljamo v umetnosti, surovim elementom »ljudske« kulture, več sofisticiranja in insajderskega znanja je potrebno, da bi razumeli vsaj to, zakaj pretendirajo na status umetnosti, kaj šele da bi razvozlati njihovo pomen ali presodili njihovo vrednost.« (Mattick, 2013, 183)

Če vzamemo Martensovo zatrjevanje, da ima od kritične umetnosti in dokumentarizma več skupnost proizvajalcev kot pa tisti, za katere se ta pristop zavzema, resno, potem bi se nemara morali pesimistično strinjati z Martho Rosler, ko se retorično vpraša: »Katere politične bitke pa je že kdaj kdo bil in dobil za koga drugega« (Rosler, 2013a, 50)? Toda Martha Rosler svoj premislek nadaljuje takole: »Toda splošno sprejeta predstava, da dokumentarizem predhodi polnokrvnemu, konkretnemu družbenemu aktivizmu, ga nadomesti, preseže ali odreši, kaže, da pravega dokumentarizma še nimamo.« (Rosler, 2013a, 50)

Nam res ostane samo cinično sprijaznjenje s »surovo in nepravilno« resničnostjo, z nemočjo kritičnega dokumentarizma in umetnosti? Je izhod res v pretvorbi dokumentarizma in umetnosti v aktivistično, politično dejavnost – oziroma iskanje novih oblik družbenosti? In res, le mali korak je vedno do tega, da se umetniški, dokumentarni kritikizem preobrazi v aktivizem. In natančno ta korak mimikrijsko, toda brez zadržkov in povsem z jasnim parodiranjem situacije, ki nenazadnje onemogoča pristen aktivizem, v filmu *Uživajte v revščini* naredi Martens – ne gre samo za parodijo lastne (ne)učinkovitosti, temveč za parodijo zavzemanja nasploh – zavzemanja, ki je brez politične in ekonomske moči prazno (kakor jasno nakazuje primer kongovskih fotožurnalistov iz filma, ki jim je dostop do ekonomije podob, kljub Renzovem zavzemanju, onemogočen). Aktivizem *ad absurdum*. In seveda: reprezentacija *ad absurdum*. Pomembna je kombinacija, kot pravi sam, dokumentarizma (prikazati, kaj je »zunaj« v svetu) in samozavedajoče se umetnostne prakse (prikazati lasno pozicijo prikazovanja). »Tako, da ne ustvarimo samo zavedanja o svetu, temveč tudi o načinu po katerem so naše predstave o svetu skonstruirane.«<sup>2</sup> (Martens in Lazareva, 2011)

Martens namenoma umešča film v svet naveze »umetnost-galerija-muzej-trg« in se izjemno dobro znajde v nedrju umetnostnih ustanov. In na prvi pogled je videti, da je njegov projekt prevrten, subverziven; vsaj toliko, če ne celo bolj kot drugi projekti družbeno kritične umetnosti. Toda –

---

<sup>2</sup> V tem smislu pa lahko projekt Renza Martensa postavimo ob bok projekta Marthe Rosler *Bowery v dveh neustreznih opisnih sistemih* (*The Bowery in two inadequate descriptive systems, 1974–5*), ki še danes, dobrih štirideset let po nastanku, velja za eno izmed boljših in za mnoge še vedno nepreseženih del refleksivnega dokumentarizma na področju fotografije. Ameriški teoretik in kritik Allan Sekula je *Bowery* opredelil kot projekt v metakritičnem odnosu do dokumentarne fotografije (Sekula, 1978). Fotografski teoretik Geoffrey Batchen pa je ta pristop opredelil kar kot samorefleksivni dokumentarizem, kot »hkrati gledati ven v svet in notri na gledanje« in omeni, da projekt Marthe Rosler v tem smislu še ni presežen (2012, 233).

ravno toliko svobode – namreč dozvedno *uso*, kot jo ima Martens do teh institucij (parodija in kritika tako institucij umetnosti kot same vloge umetnika v svetu znotraj njih), imajo te institucije znotraj družbe nasploh – *uso*, in ravno toliko, obratno sorazmerno, imajo tudi moči za spremembe – *nič*. Kot bi rekel Martens, so prav tako kot njegov projekt popolnoma neučinkovite in irelevantne – in film *Uživajte v revščini* (po Martensovem mnenju) zelo jasno pokaže kdo plačuje ceno za to neučinkovitost – kongovski reveži (Martens in Lazareva, 2011).

Svet naveze umetnostnih institucij pa onemogoča debato o zgodovinskih pogojih umetnostne produkcije (tako moderne kot postmoderne). Martha Rosler je prepričana, da »[s]ledanji kulturni refleks puljenja vseh umetniških del iz njihovih kontekstov« otežuje soočenje s problemom razmerja med estetsko avtonomnostjo prakse (transcendentna estetika, pri kateri je svet zgolj odskočišče v estetsko večnost) in zgodovinskimi interesi (Rosler, 2013a, 47). Sicer se sama do neke mere poistoveti z umetnostno skupnostjo: »Mislim, da globoko razumem tesno navezanost fotografov na samo delo in njegovo domnevno avtonomijo, ki zares označuje njegovo pripadnost njihovemu opusu in svetu fotografije. Vendar pa postanem tudi nestrpna do te morda usiljene zaščitniškosti, ki vleče tudi tiste med nami z najboljšimi nameni vse bližje izkoriščevalskosti.« (Rosler, 2013a, 47)

Martens pravi, da njegov film prevzame odgovornost za samega sebe, za gledalce in za samo kritiko, ki je nanj naslovljena. Jasno pa je, in kot smo videli, je to celo Martensova poanta, da ne prevzame odgovornosti za tiste, okoli katerih se v prvi vrsti bije vprašanje reprezentacije njegovega filma – revne, sestradane, izkoriščane Kongovce. In ravno na problem tovrstnega pristopa opozori Roslerjeva. Izredno lahko je namreč kritizirati paradigmo objektivnosti fotožurnalizma oziroma novinarstva nasploh (na katerega leti kar nekaj kritičnih osti filma): »Vendar pa vsi plačamo ceno za preneglo zavrnitev novinarskih trditev o objektivnosti – namreč, konec zahtev po reprezentacijski odgovornosti do subjekta, najsi bo v okviru resničnega in zvestega poročila o videzu in vedenju ali v okviru zadovoljivejnaja subjektivnih želja.« (Rosler, 2013b, 57)

Kot svojevrsten odgovor na tihi poziv »reprezentacijske odgovornosti do subjekta« lahko razumemo ustanovitev Inštituta za človeške dejavnosti (The Institute for Human Activities, IHA). Martens namreč leta 2012 s somišljeniki osemsto kilometrov od Kinšase v DRK v kraju Boteka na bivši Unileverjevi<sup>3</sup> plantaži ustanovi in postavi »in-vitro prostor za poskuse«, laboratorij za novo umetnostno prakso, novo institucionalizacijo (center umet-

<sup>3</sup>Unilever je tretji največji proizvajalec potrošnih dobrin na svetu. V njegovem »portfelju« so med štiritotimi znamkami bolj prepoznavne Knorr, Lipton, Rama, Magnum. Njegov poslovni imperij se močno naslanja na proizvodnjo palmovega olja. Leta 2009 je svoje plantaže palm v Kongu, ena izmed njih je tudi plantaža, na kateri je bil ustanovljen IHA, prodal družbi Feronia. Unilever je tudi veliki sponzor umetnosti – najbolj znan je kot podpornik serije umetnostnih dogodkov in razstav v londonski Tate Modern z naslovom Serija Unilever.

nosti, rezidenčni program, muzej in šola). Namen IHA je večplasten. Po eni strani gre za organizacijo delavnic, predavanj in prireditev za plantažne delavce (ki so se med projektom združili v Umetniško združenje kongovskih plantažnih delavcev), učenje veščin in spretnosti s področja sodobne umetnosti, učenje in omogočanje dostopa do umetnostnega trga, po drugi strani pa gre za soočanje ustvarjalcev umetnostnega sveta (kuratorjev, kritikov, umetnikov – tako tujih kot kongovskih), ki so tudi izvajalci delavnic in programa, s pogoji življenja in dela plantažnih delavcev. Ti so namreč neločljivi, sestavni pogoji za delovanje umetnostne skupnosti temelječe na kapitalističnem sistemu izkoriščanja. Če parafraziramo Rousseaujev poziv filozofom naj berejo svoja dela na bojnem polju: »*O barbarski umetnik, pridi in nam pokaži svoje delo na kongovski plantaži oljnih palm*«. <sup>4</sup>

Ustanovitev IHA kot potezo sprave in odkupa za »reprezentacijski greh«, storjen s filmom, lahko razumemo kot stranski proizvod nelagodja nad lastno produkcijo (lastnim izkoriščevalskim filmom, odnosom opazovani – opazovalec). s katerim pa Martens v tradiciji dokumentarizma nika kor ne izstopa. <sup>5</sup> IHA začne posegati po bolj aktivističnih, celo terapevtskih praksah – participatornih praksah torej (del projekta leta 2012 je bilo sodelovanje z izraelskim strokovnjakom za postravmatske stresne motnje Ronyjem Bergerjem) in nenazadnje, morda najpomembnejše – teži k vključenosti in aktivnem družbenem zastopanju (z ustanovitvijo nove institucije) točno tistih, ki so bili v filmu sicer deležni zgolj izkoriščevalske reprezentacijske obravnave. Torej Martens obudi svojo odgovornost »*v okviru zadovoljevanja subjektivih želja*«, kajti odgovornost »*v okviru resničnega in zvestega poročila o videzu*« je bila naslovljena že s samim filmom in zavržena.

Pomenljivo se Martens v pomoč obrne k praksam, ki jih v večji ali manjši meri prakticirajo različne nevladne organizacije, tako neizprosno kritizirane v filmu *Uživajte v revščini*. Ko ga T. J. Demos v intervjuju za revijo Camera Austria s pomenljivim naslovom, parafrazo Martensovih besed iz intervjuja, *Institucionalna kritika je konec koncev koristna samo določenim področjem na svetu*, vpraša ali bo tudi to projekt o mimikriji problematičnih nizov globalnih razmerij (kot *Uživajte v revščini*) ali pa se bo usmeril proti ciljem preobrazbe (sprememb družbene realnosti), Martens pomenljivo odvrne: »*Oboje. Prvo potrebujemo, da lahko dosežemo drugo*«.

---

<sup>4</sup> Rousseau s tem ironičnim pozivom nagovarja filozofe, pravnike, ki teoretizirajo o mednarodnem pravu in pojmu pravične vojne z varnih in lagodnih pozicij akademskih ustanov, naj se soočijo z realnostjo, s »sadežem«, ki je zrasel na drevesu prav teh miroljubnih ustanov – z rezultati svojega teoretičnega moraliziranja, ki prikriva dejanski sistem zatiranja, nasilja in izkoriščanja. (glej: Bertham, 2013, 289)

<sup>5</sup> Na tem mestu navajamo sicer zgolj dokumentarizem, toda sorodne dileme so prisotne tudi na področju vizualne antropologije oziroma etnografskega filma. Jay Ruby opozarja, da je prišel čas ko naj se etnografski filmarji nehajo ukvarjati s produkcijo »pomembnih« filmov in naj se začnejo bolj ukvarjati s tem, kako njihovo delo vpliva na ljudi, ki jih prikazuje, in na gledalce (Ruby 2000, 221).



(Martens, Demos, 2012) Na spletni strani IHA je zapisano: »V *in-vitro* okolju IHA z oponašanjem delovanja umetnosti v aktualni ureditvi globalnih razmerij, ustvarja poskusno okolje za transformativne cilje, ki jih želi doseči: rekalkibracijo mandata umetnosti v današnjem svetu.« (2014) Kar pomeni, da se mora IHA zakrinkati v samo mimikrijo – v krinko samega sebe (krinko mimikrije globalnih razmerij, zrcalo zrcala), da lahko deluje kot sodoben umetniški projekt in tako generalizira sredstva. Martens se odloči za angažiranje na področju, ki ga pozna, se z njim lahko poistoveti, in morda še najpomembneje, ki ga lahko z vso večino, ki jo nedvomno premore, preigrava – na področju globalnega trga sodobne umetnosti. Projekt bo poskrbel za gentrifikacijo področja – spodbujanje malega gospodarstva, izdelke lokalnih umetnikov se bo prodajalo na globalnem trgu sodobne umetnosti, v najprestižnejših galerijah po svetu.<sup>6</sup> Seveda pa projekt ne bi bil »samozavedajoč se«, če se ne bi istočasno »vzratno« nanašal na sodobno umetnost in njene nevralgične probleme. Tako bodo imeli sodobni umetniki idealno priložnost, da preizprašajo pojme »soodgovornosti, imaterialnosti, postfordističnega dela in prekarnosti v novi luči in v odnosu do pogojev in občinstva, ki so eni izmed najrevnejših v globalnem gospodarskem sistemu: v sistemu, v katerem smo vsi povezani« (spletna stran IHA, 2014). IHA ima zelo razvejano in kompleksno strukturo podpornikov – od fundacij do univerz in javnih radijev in televizij.

Neposreden »umetniški« cilj IHA je » *narediti akumulacijo kapitala za ključno strategijo umetniške intervencije*« (spletna stran IHA, 2014), torej tisto, kar je mnogokrat v angažiranih umetniških intervencijah zgolj posledica trajanja projekta v določenem okolju in posledica umetnikovega osebnega angažmaja v tem okolju – prej stranski produkt. Projekt IHA ni toliko pomemben zaradi vpliva, učinka in pomena, ki ga ima za umetnostno skupnost (za umetnostno teorijo in umetnost), kolikor je pomemben zaradi izboljšanja položaja točno določene skupnosti – plantažnih delavcev in bivših plantažnih delavcev Unileverja v Kongu. In ko enkrat presojamo projekte po tej logiki (in družbeno kritične moramo) je irelevantno (in mora biti irelevantno), kaj se vzporedno dogaja s samo umetnostjo oziroma z njeno subverzivnostjo – torej z vprašanjem, ali projekt krši pravila umetnosti ali ne, ali spremeni »*pravila igre ali ne*«. <sup>7</sup> Z vprašanjem, ali v te-

<sup>6</sup>Na festivalu Artes Mundi in v Van Abbemuseum bodo naprodaj čokolade, nastale na podlagi 3D skeinov umetnostnih izdelkov toda kot beremo na spletni strani IHA »z dodatno vsebino: občutji, idejami in prepričanji«. *Ker plantažni delavci ne morejo živeti dostojno z delom na plantažah, bodo živeli od umetniškega angažmaja s plantažnim delom.*« (spletna stran IHA, 2014)

<sup>7</sup>Paul Mattick v knjigi *Umetnost in njen čas* (2013) na ta način namreč kritizira Pierra Bourdieuja, ko ta na primeru Haackejevega dela *Kavboj s cigareto* opozori na izjemni učinek, ki ga je imelo to delo na umetnostno skupnost s kršenjem pravil (bojkot umetniških dogodkov pod pokroviteljstvom korporacije Philip Morris, kar je vplivalo, da je korporacija namenila sredstva za boj proti AIDS-u). Mattick zapíše: »Seveda je lepo, da je umetnik spodbudil kaj takega, vendar pa bi težko trdili, da so bila kršena pravila umetnosti ali da je bila igra prekinjena.« (2013, 188)

melju zamaje umetnost in umetnostno izkušnjo do te mere, da le ta prizna lastne izkoriščevalske pogoje produkcije in jih začne spreminjati. Bistveno vprašanje, ki se ponuja kar samo od sebe, je, kaj bi se zgodilo, če bi institucionalno kritične umetnostne projekte začeli soditi, vrednotiti in primerjati ravno po zunajumetnostnih kriterijih. In Renzo je v tem smislu uspel tam, kjer mnogi sorodni projekti kritične, politične in tudi intervencijske umetnosti niso (npr. Hans Haacke, Alfredo Jaar, Francis Alys, Santiago Sierra (slednji z »mimikrijskim izkoriščevanjem«)).

Neposreden cilj projekta IHA v Kongu – akumulacija kapitala – pa je, pomenljivo, odvisen ravno od kriterijev na področju umetnosti. Dlje časa kot bodo tovrstna vprašanja relevantna za umetnostno skupnost (več projekcij, več predavanj, pogovorov, nominacij za prestižne nagrade, večkrat ko bo projekt vključen v besedila kritikov, teoretikov umetnosti), dlje časa bo projekt trajal (sicer je začetni zastavljeni čas trajanja pet let) in več kapitala se bo s prodajo in s prisotnostjo dejavnosti lahko kanaliziralo v Kongo.<sup>8</sup> Večja kot je nedoločenost, neizrazitost, neodločenost in nenazadnje tudi nečimrnost samega sveta umetnosti, večji bo uspeh projekta. Projekt se neposredno napaja iz perversnosti logike umetnostnih institucij in ni videti, da bi se proti njej dejansko tudi boril. Projekt računa na vztrajno in trajno (v osnovi še vedno moderno) dihotomijo v svetu sodobne umetnosti – in sicer na napetost med avtonomijo in družbeno zavzetostjo umetnostnih praks oziroma na tisto, na kar naj bi po Rancièru opozarjala sodobna estetika: *»produktivno protislovje razmerja umetnosti do družbene spremembe, ki ga zaznamuje paradoks med verjetjem v avtonomijo umetnosti in tem, da je neločljivo povezan z obetom boljšega sveta, ki ima še priti.«* (Rancière po Bishop, 34)

Claire Bishop, avtorica knjige o participatorni umetnosti *Umetni pekli*, to potezo razloži kot nestabilno in napeto razmerje umetnostne kritike, ki *»ogorčenje nad kapitalizmom črpa iz neavtentičnosti in streznitve«* in družbene kritike, ki *ogorčenje nad kapitalizmom črpa iz dejstev zatiranja. Umetnostna kritika zagovarja svobodo umetnikov, zavračanje sleherne okužbe estetike z etiko, družbena kritika pa »nujno zavrača moralno nevtralnost, individualizem in sebičnost umetnikov«*. (Bishop. 2013, 326) Toda za IHA se zdi, kakor da je edina prihodnost, v katero verjame kapitalistična distopija. In Martens umetnosti ponudi umetnostno distopijo. In pri tem ne gre za razmerje med etiko in estetikom – projekt IHA ne teži k »okužbi estetike z etiko« – saj ne vsebuje etičnega poziva, kar Martens vztrajno zahteva, je zgolj dosledna in logična dovršitev *estetike* modernizma – popolna vključitev delovnega postopka v samo kritično umetniško delo.

---

<sup>8</sup>Več kot očitno pa že na začetku projekt zapade dokaj klasičnemu problemu nesorazmernega financiranja organizacije in deleža, ki ga prejmejo »končni« koristniki, na katerega opozarja Martens s filmom.

Tudi če tovrstni projekti *ne* pretendirajo na »estetsko večnost«, se kot taki s sistemom vrednotenja, primerjanja, ocenjevanja in razlaganja vpišejo v zgodovino. In zgodovina tovrstnih praks je seveda zgolj partikularna zgodovina umetnostnih praks, pri kateri je bolj pomemben njihov simbolni pomen (ravno za to skupnost, tradicijo) kot pa njihov dejanski intervencijski učinek. In teoretsko zanimanje za tovrstne prakse ni izvzeto iz enačbe. Renzo Martens omenja, da je bilo na podlagi enega izmed prvih institucionalno kritičnih projektov Hansa Haackeja *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971*, napisanih na stotine akademskih člankov. Niti en izmed člankov pa se ne ukvarja podrobno s samim motivom Haackejevega dela – z vprašanjem, kaj se je dogajalo z newyorškim izkoriščevalskim trgom nepremičnin in nenazadnje seveda z izkoriščanimi najemniki prej in po letu 1971, torej z dejanskimi pogoji in pomenom tega dela, temveč se ukvarjajo, kakor pravi Martens, s simbolnim vidikom dela (Martens, 2014).<sup>9</sup> Premislek Rastka Močnika o delu *Gospa Rosa iz Luksemburga (Lady Rosa of Luxembourg, 2001)* Sanje Iveković gre v isto smer:

*»Tudi radikalni modernizem si prizadeva, da bi v umetnino vdelal delovni postopek, ki jo je izdelal. A pri tem se tudi ustavi: zato je modernizem abstrakten, njegov materializem se omejuje na neposredni delovni proces, torej na delovni proces v njegovi abstrakciji. Tukaj pa umetnina prinaša sled zgodovinskega procesa, ki jo je proizvedel. Umetnostni postopek reflektivno prakticira – in praktično kritizira – svojo zgodovinsko določenoost. S tem konkretno in torej dejansko uveljavlja emancipacijski projekt modernizma. Modernistično emancipacijo je potemtakem mogoče udejanjiti le onkraj modernističnega horizonta.*

*Lahko bi rekli, da tukaj umetnostni postopek pripelje skupaj emancipacijo in transgresijo. Modernistična emancipacija brez transgresije ostaja abstraktna – transgresija brez emancipacije pa v najboljšem primeru postmoderno igračkanje, v najslabšem fašizem.»* (Močnik, 2007, 117)

Emancipacija je v tem izseku razumljena v kontekstu politike in praks gledanja – in pojma konkretno in dejansko sta emancipatorna le v razmerju s tem, kaj postavi umetnina na ogled oziroma kaj razkrije, s to logiko pa se sicer ohranja še nekaj malega modernistične vere v »umetnost«. Sicer ne v umetnost kot obet sreče, niti obet boljšega sveta, temveč obet uvida, refleksije – obet razkrinkovalne moči. IHA pa naj bi bil zgolj poskus, kako lahko umetnikov kritičen angažma s kongovskimi življenjskimi razmerami prične spreminjati ravno te razmere. (IHA spletna stran, 2014) Kot

<sup>9</sup>Na podoben način se danes obravnava delo newyorškega novinarja, fotografa začetka konca devetnajstega stoletja Jacoba Riisa – jemlje se ga kot enega prvih dokumentarnih fotografov, ki se je zavzel za najemnike v newyorških slumih. Toda vprašanje zgodovine newyorških slumov Bowerya pred in po njegovi intervenciji ni omenjeno – oziroma, če je, potem je omenjeno zgolj kot kurioziteteta.

da bi bila sodobna umetnost postavljena pred za njo seveda »nemogočo« izbiro: ali kulturna industrija<sup>10</sup> ali družbeno razvojna industrija (sila).

Claire Bishop opozarja, da presojanje umetnosti po njeni blaginji za družbo lahko kaj hitro privede do plehke »konsenzualne vednosti«, plehkega pragmatizma oziroma utilitarizma umetnosti, s katero »se zaradi njene brezhibne občutljivosti lahko vsi samo razumno strinjamo« (Bishop, 2013, 34). Bishopova se tako postavi ob bok mislecev, kot so Jacques Rancière, Slavoj Žižek in Alain Badiou, ki so skeptični do žargona človekovih pravic in identitetne politike. Claire Bishop s podobno logiko problematizira umetnostne projekte, »ki (jim) vlada previden pragmatizem, podvržen samocenzuri« (Bishop, 2013, 34). V tovrstnih participatornih projektih namreč prevlada diskurz, »v katerem etika medosebne interakcije prevlada nad politiko družbene pravičnosti« (Bishop, 2013, 34). Povedano preprosto – tovrstni diskurz tvega, da bo s »previdnim pragmatizmom« pomoči konkretnemu sočloveku (s katerim se lahko vsi zgolj strinjamo), zameglil tisto bistveno – pravičnost politične skupnosti nasploh. Na tem mestu je seveda potrebno opozoriti, da gre za klasično (na nek način teoretsko dokaj neproduktivno) dihotomijo razmisleka o dokumentarizmu – ali popolna svoboda reprezentacije s ciljem družbene preobrazbe ali pa etična drža pri reprezentaciji sami.<sup>11</sup> Če lahko slednje, kakor pravi Bishop, vodi do nove represivne

---

<sup>10</sup>Paul Mattick izjemno dobro opozori, da je ravno nasprotovanje pretvorbi umetnosti v tržno blago in blagovno formo (spektakel, kulturna industrija) tista presežna vrednost same umetnosti: »Umetnosti daje družbeni pomen – in tržno vrednost – ravno njena odmaknjenost od tržnih preudarkov, njen 'neekonomski' značaj.« (Mattick, 2013, 6) Podobno naravo umetnosti opaža Bourdieu ko govori o anti-umetnosti: »Umetnost ne more izreči resnice o umetnosti, ne da bi jo sama sebi spet izmaknila, s tem ko spremeni svoje razkritje v umetniški dogodek.« (Bourdieu v Mattick, 2013, 188) Da je upiranje blagovni formi, torej tista imanentna subverzivnost umetnosti, že v osnovi blagovna forma (ki seveda omogoča veliko presežno vrednost), nas sicer malo drugače, preko logike samega diskurza o umetnosti, opozori Rastko Močnik. Zmožnost diskurza o umetnosti, pravi Močnik, je namreč, da »reprezentira 'predmet' na katerega se nanaša – ne na ravni 'semantike' ne na ravni učinkov smisla, pač pa v njegovih postopkih.« (Močnik, 2007, 37) In seveda to je konec koncev »posnemanje estetskih procesov v svojih postopkih« (umetnostno diskurzivnih, op. a.) – kar pomeni, da diskurz o umetnosti ponotranji svojega drugega – reprezentacijo. Torej na »meta-ravni« umetnostni diskurz končno reprezentira umetnost. Kar pa seveda vodi v neskončno regresijo: »prav z reprezentiranjem reprezentacije 'diskurz o umetnosti' reprezentira 'umetnostno' reprezentacijo, ki po drugi strani reprezentira reprezentacijo ideološke reprezentacije ...« (Močnik, 2007, 37) In to regresijo je moč ustaviti ali pa začeti na kateri koli točki. »Ni treba še posebej poudariti, da so ravno subverziivne strategije – strategije, ki razdirajo iluzije in lomijo čare – zares »zveste« svojemu objektu in konsistentne v svojem diskurzivnem projektu.« (Močnik, 2007, 37) Mogoče bi lahko dodali le še to, da je pogosto samo »posnemanje estetskih procesov v svojih postopkih« umetnost-diskurz z najvišjo presežno vrednostjo. In ko Lev Kreft v spremni besedi k knjigi Paula Matticka zapiše, da je Mattick storil izvirni greh na področju razmisleka o umetnosti ravno s tem, da je »podvomil tako v nadčasovne večne umetnosti kot tudi v nezainteresiranost« (Kreft v Mattick, 2013, 274) – je nemara izvirni greh pri premisleku o umetnosti potrebno razumeti ravno v odporu avtomatičnega »meta« privzema estetskega postopka v teoriji.

<sup>11</sup>Najbolj znan in medijsko razvpit primer te dileme je s Pulitzerjevo nagrado nagrajena fotografija sestradane sudanske deklice in jastreba, ki jo je posnel južnoafriški fotožurnalist Kevin Carter (*Struggling Girl*, Sudan 1994). Carter fotografirani deklici ni pomagal in s tem požel val neodobravnja in zgražanja.

norme, potem lahko mirno dodamo, da lahko tudi prvo pripelje do nove (stare) represivne in totalitarne norme podrejanja vsega v luči nove boljše in pravičnejše družbene ureditve. Obe zahtevi vzeti vsaka zase, če ju skušamo razumeti na zgoraj opisani način, torej kategorično (hipotetično) ne moreta izpasti drugače kot nevzdržni, represivni in totalitarni.

Za označevanje filma *Uživajte v revščini* in Martensove vloge ni bolje kot parafrazirati brata Marx: Sicer je videti kot izkoriščevalec in govori kot izkoriščevalec, toda naj vas to ne zavede. On je izkoriščevalec. Tega se zaveda in umetnostni kapital (simbolni in dejanski) v nadaljnjem projektu IHA pretvori v participatorno, razvojno prakso. Toda: je bil res potreben tako brutalno izkoriščevalski dokumentarec za ustanovitev nevladne organizacije, katere namen je t. i. obratna gentrifikacija izkoriščanih, revnih področij sveta? Še posebej, če ni vere, da bo ta poskus v drugo smer mnenjsko »gentrificiral« tudi umetnostno skupnost in jo spremenil od znotraj? Če ni več vere v emancipatorno družbeno moč, ki bi lahko izhajala iz pretvorbe simbolnega kapitala umetnosti v politično kritiko in kritiko umetnosti (Demos, Martens, 2012)?<sup>12</sup>

Po logiki posvečenega višjega cilja družbene pravičnosti bi bila strategija filma *Uživajte v revščini* povsem upravičena. Problem te logike je seveda dejstvo, da bi bil IHA zmožen delovati (kot deluje nič koliko sorodnih razvojnih projektov, res pa je, da jih malo deluje v Kongu) tudi brez »vodnega« izkoriščevalskega filma, toda na žalost (mogoče lahko na tem mestu pikro dodamo – za samo umetnost) ne v polju umetnosti. Brez šokantne intervencije filma in vzratnega nanašanja IHA na umetnost s soočanjem umetnikov z realnimi globalnimi pogoji njihove produkcije, bi bil namreč v sodobnem umetnostnem svetu projekt dojet kot zgolj še ena plehka liberalno-politično korektna umetnostna senzibilnost –, ki seveda prej prikriva pogoje izkoriščanja, kot pa jih razkriva. Pomislek, da se umetnostni projekti za razliko od humanitarnih ali razvojnih »zavedajo sami sebe«, da se vse skozi nanašajo na lasten proces, da torej nenehno prevprašujejo svoj smisel, svoje taktike – da so torej bolj »svobodni«, da omogočajo več družbene kritike, je neupravičen. Tak pogled je možno zagovarjati le v primeru ignorance – če smo namreč slepi za druge družbene in kulturne sfere kot umetnostne (za celo področje nevladnih organizacij v družbi, npr.: razvojne, pedagoške, izobraževalne, humanitarne, dokumentarne, s področja socialnega dela, uporabno družboslovne in tako naprej in tako dalje).

Občutljivemu razmerju med etiko medosebnih odnosov in politiko družbene pravičnosti se Renzo Martens v filmu kakor tudi v projektu seveda ne izogne. Toda z zasukom. Film prikaže politiko družbene nepravčnosti, na oltarju katere mora za doseg zastavljenega žrtvovati etiko medosebnih odnosov. Pri argumentiranju upravičenost te radikalne poteze se Renzo v in-

<sup>12</sup> Demos in Martens se tu direktno nanašata na opustitev oziroma »nadgradnjo« Pierre Bourdieujeve in Hans Haackeejeve logike iz dela *Svobodna menjava* (*Free Exchange*), enega izmed ključnih del o vprašanih družbeno kritične in politične umetnosti (1995).

tervujih sicer pridruži kritiki liberalnega dokumentarizma (temelječega na empatiji) Marthe Rosler in Susan Sontag.<sup>13</sup> Vzburjanje empatije ali šoka pri gledalcih je namreč dvorezen meč – prehitro se namreč zgodi, da to omogoča zgolj hipno, instant identifikacijo in vzburjanje sočutja ali zgražanja, ki prav tako hitro, kot je bilo vzburjeno, tudi ponikne iz zavesti – hipno lahko vse odmislimo. »Dokumentarizem je malo podoben grozljivkam, saj strahu nadene obraz, grožnjo pa pretvori v fantazijo, v podobo. S podobami se lahko spoprime tako, da jih odmislimo. (To se dogaja njim, ne nam).« (Rosler, 2013a, 44) Poleg tega pa zamegljuje tisto bistveno – »strukturno nasilje, ki je podlaga za trpljenje«. (Martens v Penny, 2010)

Taktika filma *Uživajte v revščini* je drugačna – namesto z empatijo nas poskuša ujeti s kompleksnim, očitno izkoriščevalskim odnosom med protagonistom in subjekti filma ter z ironiziranjem lastne dejavnosti. Ne šokirajo nas namreč podobe same – kar šokira je lahkoten, brezbrizen odnos umetnika, protagonista filma (in umetnika ustvarjalca filma) do šokantne resničnosti. To pa preprečuje hipno fetišizacijo teh podob in katarzično »potrošnjo« njihove moči. Kar šokira, je izkoriščevalski prikaz nepravilnosti, ki nam »v zameno« ne ponudi (eksplicitno ali pa implicitno s svojo logiko) možnosti prihodnje, boljše in pravičnejše globalne družbene ureditve. Na tem mestu se na ravni logike reprezentacije zgodi zasuk stran od klasične dihotomije med »prikazati ali ne prikazati« grozote – dihotomije med pozicijo, da prikaz grozot zakriva ali pa na drugi strani razkriva njihovo resničnost, ki poleg te spoznavne, vključuje tudi etično dihotomijo – nemogočo izbiro med viktimizacijo posameznikov ali odrešujočo močjo podobe.<sup>14</sup> *Uživajte v revščini* se giblje nekje med performativnim in reflektivnim pristopom dokumentarnega filma, kakor ju opredeli ameriški filmski kritik in teoretik Bill Nichols. Refleksiven pristop, kot smo to že omenili na področju fotografije, »gleda vase« oziroma »pod vprašaj postavi predpostavke in konvencije, ki vladajo ustvarjanju dokumentarnih filmov« in tako krepí »naše zavedanje o konstruirani naravi filmske reprezentacije re-

---

<sup>13</sup> Za klasično kritiko liberalnega dokumentarizma glej: Martha Rosler *Dokumentarni fotografiji do dna in ob rob* in *Postdokumentarizem, postfotografija* (2013a in 1013b) in Susan Sontag *O Fotografiji in Pogled na bolečino drugega* (2001 in 2006).

<sup>14</sup> Sodobna umetnost se tako danes vse bolj srečuje z vprašanji, ki so so v tradiciji dokumentarizma in tradiciji fotografske in filmske teorije prisotna že dlje časa. Vprašanje možnosti in upravičenosti reprezentacije grozot, trpljenja, revščine drugih. Ker tu ni prostora obuditi razprave o (ne)reprezentabilnosti grozot (predvsem holokavsta), ki je hotrovala neštetim knjigam, člankom, dokumentarcem, je bralca vredno opozoriti na intelektualni besedni spopad med psihoanalitikom in teoretikom Gérard Wajcmanom, dokumentaristom Claudom Lanzmannom (avtorjem monumentalnega, deveturnega dokumentarca *Shoah*, 1985) na eni strani in umetnostnim zgodovinarjem Georgesom Didi-Hubermanom na drugi. In sicer spopad okoli upravičenosti prikaza, razstavitve in analize štirih fotografij, ki so jih *sonderkommandi* posneli in pretihotapili iz Auschwitzta. Za podrobno analizo, predstavitev dileme in seveda – izčrpen zagovor svoje pozicije – je poskrbel Georges Didi-Huberman v knjigi *Images Malgré Tout* (2003). Del polemike najdemo tudi v Wajcmanovi knjigi *Objekt stoletja* (2007) in Rancièrevi *Emancipirani gledalec* (2010).

sničnosti» (Nichols, 2001, 34). Performativen pristop pa »poudarja subjektiven in ekspresiven vidik filmarjevega ukvarjanja s samim motivom in gledalčevo odzivnostjo na to« (Nichols, 2001, 34) Gledalec je torej pozvan k izoblikovanju odnosa do načina, kako se filmar ukvarja s temo, motivom – subjektom filma torej. Pozvan je k reakciji. Renzo Martens nas tu načrtno ujame v mrežo soodgovornosti. »Film občinstvo vpelje v pozicijo aktivne sokrivde s situacijo, ki jo upodablja, in iz katere ni izhoda«. (Martens v Van Tomme, 2010)

Film *Uživajte v revščini* je videti, kot da bi se v temelju držal definicije postmoderne dokumentarca, kakor ga opredeli filmska teoretičarka Linda Williams – v njem je potrebno angažirati čim več različnih filmskih strategij in gledalca voditi do resnice s čim več »zapeljivimi lažmi«, z angažiranjem »največ zrcal, v katerih laž odseva« (Williams po Šprah, 2010, 34). Faset zrcal torej – Renzo Martens v filmu prevzame »vloge-zrcala« belega kolonialističnega razsvetljevalca, naivnega (post)moderne emancipatorja, radikalnega izkoriščevalca in misijonarskega učitelja, če naštejemo le najočitnejše. In nenazadnje je tu še vloga umetnika kot neke vrste »meta-zrcalna ploskev«, ki, nujno razbita, odseva vsa prejšnja zrcala ideologij, njihove podobe projicira, razprši in nikoli ne pusti, da bi lahko gledalec ujel tisto pravo podobo – poanta, na katero Martens cilja, je namreč ravno v tem, da »prave« podobe ni.

Za projekt IHA pa drži ravno obratno – na oltarju etike medosebnih odnosov žrtvuje politiko družbene pravičnosti. Če bi njegov film še najbolje opredelili s terminom novi dokumentarec ali postdokumentarec,<sup>15</sup> ki ga označuje postavitev »največ zrcal v katerih laž odseva« potem lahko projekt IHA razumemo kot še eno tako meta-zrcalo, v kateri odseva prikrita ideologija umetnosti – zrcalni odnos med umetnostnim diskurzom in umetnostjo. In IHA ravno to zrcaljenje v neskončnost – *mise en abîme* sodobne umetnosti (zrcaljenje umetnosti in umetnostnega diskurza)<sup>16</sup> spremeni v kladivo-motor konkretne družbene spremembe. Če karikiramo – poskrbi za vzgibanje dobro naoljenega stroja, ki bo sam z lastnim preigravanjem poskrbel za aktualnost projekta v umetnosti. Projekt torej parazitira na nevrvalgični točki umetnosti – na točki neskončnega diskurziranja in razcepa; pragmatično pa se z namenom akumulacije kapitala locira na eno izmed bolj konfliktnih, izkoriščanih in problematičnih točk na svetu. Toda bolj antinevrvalgične točke kapitalizma si seveda ne bi mogli zamisliti – gre namreč za najbolj simptomatično točko sodobnega kapitalizma.

Tukaj je na delu nekaj drugega kot subverzivnost ali transgresija – saj nikakor ne gre za to, da bi projekt strmel k prekinitvi sodobnega diskurza o umetnosti. Na primeru IHA je bolje govoriti o pragmatičnem in parazitskem

<sup>15</sup> Poimenovanja za to obliko dokumentarizma je več, tukaj se deloma pridružujemo terminu, ki ga za označevanje tovrstnega pristopa v knjigi *Prizorišče odpora*, izbere njen avtor Andrej Šprah (2010).

<sup>16</sup> Za podrobno pojasnitev logike tega »zrcaljenja« glej opombo št. 11.

– in emancipatornost Martens »preprosto« spreže s pragmatizmom – *radikalnim* pragmatizmom umetnosti. Prav enaka logika je na delu, če presojava projekt IHA z vidika družbenega nasploh. Če smo med tistimi, ki se nas še drži patina vere v vzvišeno poslanstvo umetnosti (konec koncev je vsaj ta patina, če ne že praksa, prežeta s tistim humanističnim poslanstvom in duhom, vrednim zanosa), danes ni več razloga, zakaj ne bi dajali prednosti družbeno razvojni industriji pred kulturno industrijo (s slednjo, se razume, ni nič »notranje« narobe, in je deloma celo vpeta v prvo). Še posebej, če je to pač edina izbira, ki ostane. Toda pozor, tu ne govorimo o prednosti nasploh, temveč prednosti v tem konkretnem primeru (nikakršnega razloga namreč nimamo za zamenjavo ene pretenzije po univerzalizmu z drugo). Zakaj torej ne bi videli vrednosti v projektu, ki spelje denar s sektorja, ki je z njim prežet, na področje, ki ga potrebuje? In IHA lahko vrednotimo, primerjamo, analiziramo, razumemo in razlagamo zelo preprosto ravno v njegovi pretkanosti, v trenutku ko sredstva za projekt razvojnega sodelovanja v državi »tretjega sveta« spelje iz sveta umetnosti (skladi, muzeji, galerije, festivali) in to z duhovitim preigravanjem njenih pravil, povsem transparentno, pred očmi ravno te skupnosti. Iz te pretkanosti pa lahko morda dandanes črpamo neko novo, sodobno »estetsko« izkušnjo.\*

## LITERATURA IN VIRI

---

Batchen, Geoffrey: *Looking Askence. V: Picturing Atrocity: Photography in Crisis*. Ur. Geoffrey Batchen. London: Reaktion Books, 2012.

Bertham, Christopher: *Rousseau and Ethics*. The Oxford Handbook of the History of Ethics. Ur. Roger Crisp. Oxford University Press, 2013.

Bishop, Claire: *Umetni pekli – Participatorna umetnost in politika gledalstva*. Ljubljana: Maska, 2012.

Bourdieu, Pierre, Haacke, Hans: *Free Exchange*. Cambridge: Polity Press, 1995.

Demos, T. J.: *Return To The Postcolony – Specters Of Colonialism In Contemporary Art*. Berlin: Sternberg Press, 2013.

Didi-Huberman, Georges: *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2003.

---

\* Prispevek predstavlja delo na doktorski disertaciji z naslovom *Sodobna dokumentarna fotografija in participatornost* pod mentorstvom izr. prof. dr. Polone Tratnik in somentorstvom red. prof. dr. Ernesta Ženka na Fakulteti za humanistične študije Univerze na Primorskem.

Doktorski študij je delno sofinancirala Evropska unija in sicer iz Evropskega socialnega sklada. Sofinanciranje se izvaja v okviru Operativnega programa razvoja človeških virov za obdobje 2007-2013, 1. razvojne prioritete Spodbujanje podjetništva in prilagodljivosti; prednostne usmeritve\_1. 3: Štipendijske sheme.



Edwards, Steve: *Martha Rosler: The Bowery in two inadequate descriptive systems*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 2012.

Institute for Human Activities (IHA). Spletna stran: <http://www.humanactivities.org/institute> (20.11.2014)

Martens, Renzo in Lazareva, Ekaterina: *Pogovor o filmu Uživajte v revščini*. A Sketch for a Public Space. Moscow: Moscow Biennial, Auditorium Moscow. Oktober 10, 11, 2011. Dostopno na: <http://vimeo.com/30477574> (18.9.2013)

Martens, Renzo: *MIT List Visual Arts Center Artist's Talk: Renzo Martens*. Batros Theatre, 16. maj, 2014. Dostopno na: <http://vimeo.com/105491266> (4.11.2014)

Martens, Renzo, Demos, T.J.: *Institutional Critique Ultimately Is Beneficial to Only Some Areas of the World*. Camera Austria 120, 2012. 44–53.

Mattick, Paul: *Umetnost in njen čas – Teorije in prakse moderne estetike*. Ljubljana: Sophia, 2013.

Močnik, Rastko: *Vesetje v gledanju*. Ljubljana: \*cf, 2007.

Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*. Bloomington in Indianapolis: Indiana University Press, 2001.

Penny, Joe: »Enjoy Poverty«: *Interview with Renzo Martens*. Africa is a Country, 16. julija, 2010. Spletna stran: <http://africasacountry.com/poverty-for-sale/> (20.11.2014)

Rancière, Jacques: *Emancipiran gledalec*. Ljubljana: Maska, 2010.

Rosler, Martha: Notes on Quotes. V: *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975–2001*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 2001.

Rosler, Martha: *Dokumentarni fotografiji do dna in ob rob*. Fotografija. Jesen. Št. 57, 58. Ljubljana: Membrana (ZSKZ), 2013a. 40–51.

Rosler, Martha: *Post-dokumentarizem, post-fotografija?* Fotografija. Jesen. Št. 57, 58. Ljubljana: Membrana (ZSKZ), 2013b. 52–59.

Ruby, Jay: *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

Sekula, Allan: *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)*. The Massachusetts Review. Izdaja št. 19, št. 4, Photography, zima. Massachusetts: Massachusetts Review, Inc., 1978. 859–883.

Sontag, Susan: *O fotografiji*. Ljubljana : Študentska založba, 2001.

Sontag, Susan: *Pogled na bolečino drugega*. Ljubljana: Sophia, 2006.

Šprah, Andrej: *Prizorišče odpora: sodobni dokumentarni film in zagate postdokumentarne kulture*. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture Kino!, 2010.

Van Tomme, Niels: *Enjoy Poverty: Disclosing the Political Impasse of Contemporary Art*. Renzo Martens in conversation with Niels Van Tomme. Artpapers. September, 2010. Dostopno na: [http://www.renzomartens.com/assets/files/articles/20/Art\\_Papers.pdf](http://www.renzomartens.com/assets/files/articles/20/Art_Papers.pdf) (20.11.2014)

Wajcman, Gérard: *Objekt stoletja*. Ljubljana : Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2007.

V prispevku predstavimo in analiziramo dokumentarni film (oz. doku-fikcijo) *Epizoda III – Uživajte v revščini* (*Episode III – Enjoy Poverty*, 2009) in projekt *Inštitut za človeške dejavnosti* (*Institute of Human Activities*, IHA, 2012 – ) nizozemskega avtorja Renza Martensa. S pomočjo teh dveh primerov sodobnih dokumentarnih in umetnostnih praks prispevek preverja možnost svobode, avtonomnosti in subverzivnosti v okviru dokumentarnih in umetnostnih institucij in nenazadnje v družbi. Vse to pa predvsem skozi prizmo ekonomike podob in logike sodobnega dokumentarizma. Kritično pregleduje dejanski domet »novega dokumentarizma« ali »postdokumentarizma« in njegovo vpetost v umetnostne institucije. Novi dokumentarizem primerjalno postavlja ob bok zahtevam ameriške teoretičarke in umetnice Marthe Rosler po uveljavitvi takšnega dokumentarizma, ki naj bi v reprezentaciji sami skušal preseči obstoječa razmerja moči in neenakosti; pospremljen naj bi bil z analitičnim razumevanjem vpliva institucij in konteksta prikazovanja, nenazadnje pa naj bi razlagal razlike v družbeni moči in se zavzemal za uravnovešanje teh razmerij. Prispevek se ukvarja z vprašanji razmerja med etiko in estetiko reprezentacije, z različnimi reprezentacijskimi strategijami, uporabljenimi na področju sodobnega dokumentarizma in umetnosti, z njihovo prevratniško močjo in nenazadnje z vprašanjem participatorne umetnosti.

In this article we describe and analyze the documentary film (or docufiction) *Episode III – Enjoy Poverty* (2009) and the project *Institute of Human Activities* (IHA, 2012 – ) by the Dutch artist Renzo Martens. Using these two examples of modern documentary and artistic practices the article investigates the possibility of freedom, autonomy, and subversiveness in the framework of documentary and artistic institutions and also in society. All this is viewed primarily through the prism of economic images and the logic of modern documentarism. It critically surveys the actual reach of “new documentarism” or “post-documentarism” and its involvement in art institutions. In a comparative way it places new documentarism alongside the demands of American theorist and artist Martha Rosler for the implementation of a kind of documentarism that should attempt to go beyond existing relations of power and inequality in the representation itself; it should be accompanied by an analytical understanding of the influence of institutions and the context of presentation, and not least of all it should explain the differences in social power and strive to balance these relations. The article deals with issues regarding the relationship between the ethics and aesthetics of representation, with different representational strategies employed in modern documentarism and art, with their subversive power, and last but not least with the question of participatory art.

Peter Rezman  
 Barbara in Krištof  
 Odlomek iz romana

Krištof je bil sin stare Hribarce, ni pa bil od starega Hribarja, a se je vseeno trudil, da bi ohranjal tradicijo Hribarjev, čeprav njegova hiša, zgrajena sredi sedemdesetih let na bivši Hribarjevi zemlji, ni bilo tako stara, da bi se jo prijelo domače ime. Včasih je res kdo rekel 'pri Krištofu od Hribarce', a njemu se je zdelo, da bi bilo dobro, če bi se hiši, ki jo je on zgradil, vseeno reklo 'pri Hribarju'. Vedel je pa tudi, da tega ne more on sam uravnati in da se ta imena zgodijo sama od sebe. Tako se je tudi naučil na nekem predavanju, ki ga je pripravilo njegovo društvo, in je to poudarjal, kadar je beseda nanesla na ta stara, domača imena kmetij in posestev. Bila je pa še ena zadrega, najbrž večja kot nauki iz predavanj. Krištofov oče ni bil stari Hribar, saj se je fant rodil štiri leta po tistem, ko so enkrat na Hribarjeva vrata potrkali borci partizanske udarne divizije in povedali, da je gospodar na spisku za v partizane. Stara Hribarca je ves teden hodila za štabom divizije, da bi preprosila mlade komandante, naj izpustijo njenega, za prvoborca prestarega moža. A ni prišla pravemu v roke, da je po tej žalostni kalvariji na poti za svojim možem prišla čez teden dni sama in do obisti zdelana domov, starega Hribarja pa so še isto jesen pokopali nekje v Zgornjesavinjskih gozdovih. Kje točno, niso izvedeli nikoli, so pa njegovo neprostovoljno partizanščino po svobodi vklesali na vse kamne v Kotlini in tudi izven, koder se je odvil znameniti pohod partizanov.

Za Krištofa se je zato vedelo, kdo je njegov oče, ravno toliko, da se o tem ni govorilo na glas. Oče je bil stari Dolinar, po katerem je sin jermal njegove vrednote bolj kot mamine cerkvene navade, in čeprav je v pogovorih staremu Hribarju večkrat rekel 'atan', medtem ko pravemu očetu nikoli ni rekel drugače kot Dolinar.

Medvojna Dolinarjeva terenska pomoč partizanom je mnoge po vojni še vedno navdajala vsaj z nelagodjem, če že ne s strahom, poleg tega se je v Kotlu vedelo še za druge reči izpred vojne, o katerih se tudi ni govorilo na glas. Dolinar naj bi kmalu po tistem, ko se je k njemu na grunt priženila takrat tamlada Dolinarca, včasih z gajžlo prišel v njen špampet po svoje pravice. Tako da mu je nekdanj svetoval oče, čeprav Dolinar konjskega biča ni nikoli uporabil. Ga je pa zato samo enkrat Dolinarca. To je bilo tistega dne kmalu po rojstvu njunega edinega sina Ludvika, ko je spet prišel z grozilnim orodjem k njej in se je ta uprla, češ da tako hitro pa ne gre. Takrat je edinkrat dvignil jejžlo nad svojo ženo, a mu jo je Dolinarca spretno izmaknila in švisnila nazaj, da mu je ostal žlak pod licem. Ženi je bilo isti hip

žal in je moža lepo pocajtala, a po tistem nista nikoli več legla skupaj. On ni hodil več po svoje pravice, njej pa je bilo to še najbolj prav. Zato Dolinarca tudi nikoli ni bila jezna na Hribarjevo vdovo, kamor je hodil v tolažbo njej in sebi njen mož. Še hvaležna ji je bila z leti. Stari Dolinar pa je imel tako razlog več, da se je čisto nagnil k novim, bolj svobodomiselnim oblastem, čeprav je vseeno, kot se je za Kotel spodobilo, vsako nedeljo hodil v cerkev in dajal ofer, a bolj zato, da je frtajflal druge partije, kot pa da bi se pokoril za grešne noči s staro Hribarco.

Krištof je jermal po očetu to priliznjenost do novih osvobodilnih oblasti, kar se mu je čez leta obrestovalo. Ne veliko, a toliko, da mu ni bilo nikoli žal za podporo, čeprav je kasneje izvedel, da je stari Dolinar pripravljaval spisek za mobilizacijo in se je tako z njegovim blagoslovom vpisalo starega Hribarja med padle borce slavne divizije.

Krištofova polsestra Barbara ni bila tako zavzeta za nove oblasti in se je držala bolj maminih naukov, čeprav je bilo videti, da se jih stara Hribarca sama ni tako dobro držala kot njena hči, ki pa je bila prava hčerka njenega pokojnega moža. Potem je vojna zmešnjava tako sunkovito razpihala več rodov urejena razmerja med Dolinarji in Hribarji, ki se med sabo naj ne bi ženili, da je ravno Barbara prva prekršila to nenapisano pravilo in se devetpetdesetega poročila z Dolinarjevim Ludvikom, takrat že godnim za prevzem posestva.

Tista leta pa je nad Dolinarjevim gruntom že rasla senca Gwerka. Kotlani tako niso nikoli mogli točno določiti, ali je starega Dolinarja pobralo to, da je dobil Gwerkovo pismo, kako se bo Dolinarjevo pogreznilo in potopilo pod jezero nad črnim zakladom, ali sinova poroka s Hribarjevo Barbaro, ki je bila polsestra njegovega nezakonskega sina Krištofa, spočetega s staro Hribarco.

Krištof je odraščal na kmetiji, a ta takrat ni bila več tako čvrsto postavljena, kot za časa starega Hribarja. Hiša, hlev, kozolec, svinjaki, vse to je res še stalo, a razen v hiši in v svinjaku ni bilo nikjer več življenja. Zemljo je vse do prvih jablan ob hiši pokupil Gwerk, še preden je vedel, komu bo zemljo namenil za nadomestno zemljišče. So pa Gwerkove sence dobro vedele, da je treba kupiti zemljo prej, preden se Krištof ove in zaljubi v zemljo. Zato so mu hitro našle dobro in lepo plačano službo na Gwerku. S staro Hribarco potem ni bilo težav. Njej se je kljub vdovstvu življenje kar naenkrat pričelo zdeti veliko lepše in je hvalila svobodo bolj kot bivši partizani, čeprav je vsako nedeljo pri maši pridno vrgla dvajset dinarjev v šatuljo, da se je bakreni kovanec vedno na glas potrkjal po lesnem dnu na majhen kupček drobiža. Po tistem si je preživetje bolj kot z delom obetala od prodaje zemlje. Tako so ji svetovale Gwerkowe sence. Sin Krištof je dobil tam dobro službo in tisto, kar je bilo najvažnejše, hči Barbara se je resno spogledovala z Dolinarjevim Ludvikom in če bo znala pravo noč odpreti kamrino okno, bo Ludvik njen. Kaj potem če se je Gwerkovo Ogrožno potegnilo čez cel Dolinarjev grunt. Dolinarji so bili Dolinarji in bodo vedno.

V to je bila prepričana bolj, kot da bo sonce vzšlo vsako jutro. Stari Hribarci se je tako po slabih vojnih in povojnih letih obetala lepa bodočnost in verja, kot je kljub vsej dobrovoljnosti in radoživosti vseeno bila, je za izpolnitev teh želja še vedno vsako jutro namenila par kapelj blagoslovljene vode topli postelji, preden je poravnala rjuho, vzglavnik ter odejo.

To sorodstveno in gruntarsko zmešnjavo in navzkrižno parjenje, ki je iz Barbare in Krištofa naredilo polsestro ter polbrata iste matere in dveh očetov, največjih gruntarjev v predvojnem Kotlu, se je lepo zavilo in skrilo v povojni čas, ki je vsak dan na novo podrl kakšno staro tradicijo in postavljaj na noge novi red. Tako so Kotlani gledali na otroke stare Hribarce kot na posledice vojne. Tudi stara Dolinarca se za moževega nezakonskega Krištofa ni kaj prida sekirala, saj ji za tiste reči nikoli ni bilo preveč. Da je le grunt šel naprej. Tega je stari Dolinar dobro vozil tudi z novimi oblastmi in je do tistega pisma z Gwerka kazalo, da bo grunt ostal tam, kot je bil vse čase. Po njegovi smrti je Ludvik vse lepo uredil in lahko bi na stara leta še dolgo gospodaril z Dolinarjevim gruntom na bivši Hribarjevi zemlji, če ga ne bi tako prizadela Titova smrt, da ga je od samega hudega zadela kap. Za njim pa je od žalosti kmalu odšla še stara Dolinarca.

Vse te kolobocije so ostajale v senci velikih sprememb v Kotlu. Več kot polovica vasi, od tega vsa ravnina, je prišla pod upravo Gwerka. Od začetka stari in trdovratni kmetje niso verjeli napovedim, da bo Ogrožno čez čas postalo jezero. Zato so ob pojavu prvih mlakuž zastane vode, kjer je bilo do nedavnega še ravno kot miza, le-te bolj kot s črnim zakladom pod zemljo, povezovali z novim družbenim redom, s socialistično elektrifikacijo ter industrializacijo in temu se ni dalo upirati. Vse je bilo nekako skrivnostno, kot divja jaga v Ležnu, izmišljeno, na pol pravljичno, čeprav se je resnica dogajala pred njihovimi očmi. Eni so jo zanikovali, bolj zviti so hitro sprevideli lažji in večji zaslužek, kot je bilo kmetovanje in udinjanje največjim kmetom, bodisi Dolinarjem, ali vsem na obeh propadajočim Hribarjem. Kmalu je postajalo prebivanje in posedovanje zemlje na Ogrožnem vir dobrega zaslužka. Zato se je prijela krilatica, da je dobro vsem, ki so se znašli na Ogrožnem in jim bo Gwerk vse naredil. Drugi, v neogroženem delu Kotla pa bodo morali še naprej vse postoriti sami, brez pomoči Gwerka.

Enkrat, ko je k Dolinarjem prišlo pismo z Gwerka, je bil stari Dolinar tik pred srečanjem z Abrahamom. Poln moči in volje, da se s svojimi sprime in ohrani kmetijo, kot so jo predniki ohranili njemu. Koruza je tisto leto dobro obrodila, stroki so bili dolgi, debeli in polni in pripravljala se je velika kožuhija, na katero je imel namen povabiti vse Kotlince. Krištof je bil tisto leto star dvanajst let in komaj je čakal na to druženje vaščanov, ki se bo zgodilo na gumnu Dolinarjevega marofa. Pozno popoldne se bo začelo in se potegnilo v noč, vse naokoli bodo ženske in moški, mlado in staro iz celega Kotla, čepeli na tleh ali sedeli na debelih pruštahih ter mečkali in šumeli s koruzno slamo ter vezali storže v pare ter jih metali na

velik zlati kup. Gotovo bodo, kot prejšnja leta, potegnili električni kabel. Pri Dolinarjevih so si to že lahko privoščili in stosvečna žarnica bo bleščala, rezala sence in tisto, česar se je Krištof najbolj veselil in mu bo ostalo v spominu za vse življenje, se bo gotovo ponovilo tudi tokrat. Na vseh kožuhijah in vsepovsod drugje, kjer so se zbrali vaščani h kakšnemu delu, se bo našel kdo, ki bo počasi povzel besedo in dolge sence po lesenih plankah, šuštenje koruzne slame, ropotanje premetavanja strokov, se bodo spreminjali v značilno zvočno spremljavo pripovedi o raznih dogodkih. Nekaterih daljnih in skrivnostnih, napol pravljicnih. Drugih kot od včeraj, snetih s sosedovega latnika, vse pa bo čisto resnično, saj so se vse reči dogajale in se še dogajajo, v neposredni bližini. Štiri hiše naprej, za vogalom gasilnega doma, v temnih globačah Ležna, pod stoječo bradavico oddaljene gore. Kratkočasno govorjenje bo zakrožilo, pa ne od ust do ust, ampak od dogodka do dogodka, da med poslušanjem ne bo več mogoče natančno vedeti, o čem že teče beseda? O divji jagi, lanski toči, ki je tolkla ob polni julijski luni, o skrivnostni Jezernikovi smrti, o krvavem stegnu za Krumpovim križem na križišču vseh steza vrh Ležna, o prekopanih mrličih s kotelskega britofa, o Lajki, ki je šla v vesolje, ali pa so bile vse te reči izmišljene?

Vse se bo skupaj držalo, da še tako natančen poslušalec ne bo mogel ločiti, kdaj se je konec prejšnje prelil v novo dogodivščino in tako se stapljajo povedke ena v drugo, da je bila množica opisov kot en sam čudežen tok, ki je polnil ušesa poslušalcev.

V kotlu je bil enkrat en tako večč pripovednik, Fikejov Još. Ko se je zavedel svojega pripovedovalskega talenta, mu od tistega časa naprej ni bilo treba nikoli več ničesar delati, pa je imel pred sabo vedno najdebelejši kos pogače, najslajšo rezino zelhanih rebrc in kupico, do roba nalito z najboljšim tolkecom iz bobovcov. Pa še priganjali so ga, naj čim prej pride, če je kdaj kje zastal in ni več krožil od hiše do hiše, kot so v dolgih večerih krožile njegove kratkočasne pripovedi. Povsod so ga imeli veliko raje kot največje garače, ki jih še tako marljivi ljudje niso marali, saj so ti običajno molče, zgolj s svojim preznojenim zgledom priganjali druge k delu bolj kot najhujši valpti. Fikejov Još pa, ki je bil nepogrešljivi del vseh likofov pri večjih delih, je sam po sebi vabil k hitremu zaključku, da so taverharji na koncu posedli k malici in napeli ušesa pripovedovalčevemu neusahljivemu toku zanimivosti. Ženske odprtih ust, otroci blede ob staruhu so širili oči, saj so se kar pred njimi dvigovale iz nič legende in bajke. Kraljične in peklenščki so pred njimi stopili izza škripajočih vrat in so nevidni bolščali v prostor z one strani črnih, v noč zijajočih okenskih šip. Marsikoga je kar streslo že vnaprej, ko je slišal njegov uvodni, vedno enako poudarjeni: »Enkrat je pa blo ...« Mnogi so ugleдали hologramske podobe, veliko preden so znanstveniki sploh pomislili na izdelavo takšnih slik, da se ponoči niso upali sami domov. Med pripovedjo se ženske niso upale niti ven, ko jih je pritisnilo, in so počenile kar v kakšnem mračnem kotu na robu gumna in so moški radovedni vlekli na ušesa, s kakšnim curkom žubori ta ali ona sosedka. Tako vedno znova in znova

va, dolgo v noč, na vseh gruntih, po mlačvah, kožuhijah, likofih po obiranju hmelja, pa tudi na ohceti ter sedminah. Povsod, kjer so se zbirali Kotlani, so tisti, ki so vabili, navadno rekli, da bo potem enkrät prišel tudi Fikejev Još, da bomo vsi skupaj še malo posedeli in čuli, kaj ima spet za povedati na novo, pa če tudi bo vse samo staro.

Tako so ljudje pričakovali veliko kožuhijo pri Dolinarju tisti čas, ko so po Kotlini že krožile sence Gwerka in kibicale, kje se je kdo spufal, kdo si bo raje vzela lažje in bolj plačano delo na Gwerku, kot pa okopaval zemljo. Vohljale so naokoli, za ljudmi in trosile govornice, kako se na Gwerku cedita med in mleko, da bi jih lažje pregovorili k prodaji svojih posestev, predvsem pa zemlje.

Stari Dolinar je že dajal pošto naokoli, da bo pri njih letos največja kožuhija doslej in da bo na koncu prava veselica, a so sence z Gwerka na vso reč gledale kot na njegov tihi upor. Vendar so vedele, da pri prejšnjem magistru z Gwerka ne bodo proti temu zvitemu kotlinskemu gruntarju, med vojno partizanskemu terencu, po vojni oblastnemu podrepniku in ves čas trmastemu kmetu s partijsko knjižico v žepu modrega predpasnika, dosegle nič! Po drugi strani jima tisti magister ni dal dihati in je vsak dan na novo čakal poročila, kje in koliko nadomestnih zemljišč za Ogrožno so že pridobile. Zato so sedle k pisanju in poslale ovadbo na občinski komite, da se pri Dolinarju pripravlja punt. Kaj punt? Obnova coprniške tradicije, ki ji ljudje še vedno verjamejo. Včasih bolj kot novim oblastem! Vse skupaj ne bi bilo omembe vredno, če ne bi črne maše na koruzi spravljali skupaj njihov ugledni pripadnik in da je zato vse videti, kot da nova oblast širi takšne prazne marnje. Vse to skupaj pa da zelo otežuje sprostitev Ogrožnega za pridobivanje črnega zaklada, s čimer sta resno ogroženi elektrifikacija ter industrializacija in novi človek nove družbe. Naj pokličejo starega Dolinarja na zagovor in mu povedo, naj se sprijazni z realnostjo. Saj da tudi njemu iščejo nadomestno kmetijo in če že ne bo tako na ravnem, kot je Dolinarjevo zdaj, bo pa zato zemlje toliko več.

Na komiteju so starega Dolinarja cenili, a Gwerkovih senc se ni moglo zaobiti. Res so mu pisali, staremu, zateglemu gruntarju, da naj se zgłosi pri njih. Pol ure jih je poslušal, kaj mu pridigajo o novih časih in novih oblasteh, potem je vstal sredi govora nekega polizanega debeluharja nizke rasti in s koničasto prirezanimi brki nad mastnimi ustnicami, pokazal nemo na Titovo sliko za govorčevim hrbtom in ga osorno prekinil:

»Če bi on vedel, kaj ti zdajle govoriš, bi te takoj odpeljali v lukno!«

Potem se je obrnil in odšel iz pisarne brez pozdrava, se spustil po stopnicah in zunaj zajahal kolo. Med vožnjo iz Gwerkovega mesta proti Kotlu, tik ob robu gozda po poti, ki so ji pravili pod Ležnom, mu je pogled ves čas uhajal na kotelske njive in z očmi je premeril svoj grunt, ki se je na eni strani že močil v jezero. Potem ga je kot črnogledno videnje prešinilo, kako bi bila videti vsa ta rodovitna raven, če bi jo prekrila voda. S to mislijo je razburjen naslonil kolo na zid ob rezljanih vhodnih vratih, stopil v hišo,

legel na posteljo in samo zapeklo ga je še pri srcu, preden je izdihnil. Kap ga je zadela, so rekli, in starega Dolinarja ni bilo več.

Tista kožuhija, ki se jo je Krištof tako veselil, se potem nikoli ni zgodila. Je pa spomin na Fikejovo pripovedno veččino Krištofa tako obsedel, da je hotel iz tega nekaj narediti. Nekaj pač! Karkoli. A ni bilo tako preprosto, saj se tega naučiti ni dalo, še posebej potem ne več, ko je Fikjov Još umrl! Za življenja je postavil visoka merila bodočim pripovedovalcem, ki so v resnici izumrli z njim vred in so jih tudi v Kotlu počasi zamenjali televizijski sprejemniki. Šele z organiziranjem v Društvu ogroženih in preseljenih DOP so se potem ponovno zavedli, da obujanje spominov ni le zanimivo, ampak tudi potrebno, ter da ni več toliko pomembno, na kašen način in kako se to zgodi. Lahko tudi s pisanjem ali jecljajočim posnetkom slabih govornikov. Da se le ohranijo dogodki, preden bodo zadnjega Kotlana pokopali na nadomestnem pokopališču Kotline.



## Suzana Tratnik

### Noben glas

Ne maram glavnega odmora, ko moramo vsi na hodnik. Če se le da, se raje izognem krivim pogledom in šepetanjem za hrbtom. Temu se pač nikoli zares ne privadiš. Prejšnji teden sem v svoji torbi našla celo zemljo. Glavna šala je namreč, da sem mrtva. To seveda ni res, ker sem živa – diham, govorim, jem in hodim v šolo, kar pa šaljivcev in šaljivk čisto nič ne zanima. Preden so me razglasili za mrtvo, sem rada hodila v šolo in rada sem pela. A ravno petje me je pokopalo. Če natanko pomislim, se je začelo tistega popoldneva, ko sem se tako nespametno prijavila za glasovni preizkus in vstopila v glasbeno učilnico.

»Ooooooooo ...« Globok vdih. »... oooooooooO!«

»Dovolj, dovolj! Zdaj pa zapoj za en ton nižje!«

Ponovno sem globoko vdihnila in še glasneje zapela: »OOOOOOOOOOOOO ... Ooo ... oo ... o.«

Na koncu mi je že zmanjkovalo glasu in zdelo se je mi, da prav to pomeni zapeti nižje.

»Ne bo prav!« je rekla učiteljica glasbe in zborovskega petja, ki smo jo klicali Siva, ker si je sama barvala lase na srebrnkasto sivo, čeprav še ni bila zelo stara.

»Poskusi zdaj ti!« je rekla Mireli, ki je bila z mano na pevskem preizkusu, zaradi njenih dolgih kit pa smo jo klicali kar Kitka. Zapela je gromko in jasno in Siva se je prijazno nasmihala in kimala, ne da bi prekinjala to lepo petje. Ko je sošolkin zvonki glas le utihnil, je učiteljica naredila veliko kljukico ob njenem imenu v razpredelnici kandidatov za zborovske pevke in pevce, zatem pa se je nejevoljno obrnila k meni:

»Ti pa ne veš, kaj pomeni zapeti za ton nižje ali višje.«

Seveda tega nisem znala natančno, saj nisem hodila v glasbeno šolo. Tudi o notah nisem dosti vedela, razen tega, da se jih nekako nameče na pet notnih črt, nekatere pa se znajdejo tudi pod ali nad črto.

»Seveda vem,« sem ugovarjala, kot da bi se bojevala za odlično oceno. »Zapela sem za en ton nižje.«

Siva je odkimavala, stiskajoč tenke ustnice. »To se tebi samo zdi, ker sploh ne slišiš tonov.«

Kitka se je hitro obrnila proč in v odsevu zatemnjenega okna sem videla, da si je pokrila usta. Pogosto se je smejala na tuj račun, a bila je toliko prebrisana, da tega ni nikoli pokazala pred učitelji.

Lepa reč. Prišla sem na glasovni preizkus in izvedela, da ne znam prav zapeti pa še slišim ne. Še kar stala sem pred učiteljčino mizo in zaman

čakala vsaj eno spodbudno besedo. Siva je pogledala Kitko in se ji kratko nasmehnila: »Ti si seveda sprejeta. Lahko bi pela karkoli, ampak v zboru potrebujemo prvi glas – tvoj glas!«

Tudi Kitka se je prijazno nasmehnila – meni, ne učiteljici – in mi tako nazorno pokazala, kako domiselno se zna posmehovati. Da bi bilo moje ponižanje še večje, se sploh ni pobrala ven, čeprav je bila že sprejeta in ocenjena, ampak je kar stala tam.

»In kaj bi zdaj še hotela?« je vprašala Siva mene, kot da bi bila ona ti-sta, ki ji nekaj ni jasno.

»Da mi poveste, kateri glas sem torej.«

Ko sem to rekla, je Kitka radovedno pogledala učiteljico in z odprtimi usti čakala na njen odgovor.

Na osnovi številke glasu – prvi, drugi ali tretji – si dobil svoje mesto v šolskem pevskem zboru. Nisem si obetala prvega glasu, ker nisem sodila med tiste prekleto dolgolaskе, ki so napihnjeno stale v zborovskem kotu, prihranjenem za prvi glas. Bilo mi je že rahlo vseeno. Sprejela bi tudi tretji glas, četudi se mi je zdel ta najmanj vreden.

Siva je počasi odkimavala in skoraj ogorčeno dodala: »Noben glas.«

Hotela sem to prenesti pokončno, a kot vedno so bile solze neizprosnejše od dostojanstva. Sklonila sem glavo in gledala v tla, zato je tudi Kitka morala pošteno skloniti glavo in me pogledati od spodaj navzgor, da bi se lahko pobliže naužila mojih solz.

»A si tako strašno želiš peti v zboru?« me je bolj popustljivo vprašala Siva, kakor da bi mi še ravnokar hotela podeliti ukor, a se je v zadnjem trenutku odločila zgolj za opomin.

Pokimala sem in glasno posmrkala.

»No, no,« je rekla in pogledala stran.

»Rada bi pela!« sem izdabila s tresočim se glasom, ki je bil zdaj še grši. A peti v zboru, to je bila zares moja strašna želja.

Kitka je zavzeto kimala in se delala, da je ostala samo zato, ker me podpira: »Da, ona strašno rada poje, čeprav ... ne najlepše.«

Siva je resno gledala v svoj zvezek s seznamom zboropevk in pevec, potem pa je suho rekla:

»Vaje potekajo vsak torek opoldne. Zamujanja ne prenašam. Kdor zamudi, ostane pred vrati. Stala boš levo zadaj. In ves čas boš od strani pazljivo spremljala Mirelo, da boš laže lovila tone.«

Prikimala sem v tla. Nisem mogla pogledati svoje nadzoprne sošolke Mirele, tako sram me je bilo. Nisem še predelala ponižanja v bes.

»Prvi nastop bo približno čez pol leta. Občinska proslava v kinodvorani. Bova videli, kako bo s tabo. Moraš pa redno vaditi.«

»Kako redno?« Zažarela sem v upanju.

»Zelo. Vsak dan. Vsaj pol ure. Z redno vajo je mogoče izboljšati posluh.«

Zavzeto sem prikimavala. »Kaj pa naj pojem?«

Siva mi je pojasnila, da so vse pesmi dobre za petje. Vse, ki sem jih imela zapisane v šolskem glasbenem zvezku. Jugoslovanska in ruska himna in druge borbene pesmi. Partizanske in ljudske. Tiste modernejše na gramofonskih ploščah, če jih imam. Res sem imela singlece od Ditke Haberl, Ljupke Dimitrovske, Majde Sepe in Duška Lokina. Tudi Beatle, Middle of the Road, Munga Jerryja ali Cliffa Richarda. Vprašala me je še, ali doma kaj pojemo, ali ima kdo lep glas, da bi ga lahko spremljala. Zdelo se mi je, da je še najlepše pel stari oče. Stara mama je ponavadi samo brun-dala, oče pa je požvižgaval, in če je bil dobre volje, je razglašeno zapel dokaj nezahteven verz: »Tri riti, tri riti, tri riti, skup zašiti!«

Takoj sem si naredila načrt. Vse je bilo treba podvojiti. Če je učiteljica priporočala vsaj pol ure petja na dan, sem sama raje pela dvakrat po uro na dan. Začela sem zjutraj, še pred šolo. Skrajšala sem tek okoli velike državne njive – zdaj me ni več toliko zanimalo postati prvakinja šolskega krosa –, in ko sem pritekla do polovice ustaljene poti, sem se ustavila, si oddahnila, izvlekla glasbeni zvezek in ga po poti do doma celega odpela. Pesmi sem znala že na pamet; zvezek sem potrebovala le še zaradi zaporedja in dobrega občutka, da v rokah držim nekaj pomembnega. Včasih sem koga srečala, največkrat ljudi, ki so po odročni makadamski cesti hiteli v bolnišnico. Zanje mi ni bilo mar, tudi če so me imeli za trčeno. Vsekakor sem bila na boljšem kot oni, ki so bili obiskovalci ali pacienti bolnišnice, jaz pa sem pela na ves glas.

In bila sem odločena, da bom stopala, trdno in nezaustavljivo, po zahtevni, skoraj nemogoči poti od grdega glasu do popolnega posluha. Zavedala sem se, da je treba samo zdržati, ker bom na tej samosvoji poti gotovo naletela na brezštevne ovire, kakor se je dalo videti v vseh filmih. Vse te ovire so bile postavljene samo zato, da bi jih junak premagal, da ne bi popustil in ne bi nehaj verjeti vase. Včasih je moral celo poprijeti za pištolo, da bi si povrnil ugled in moč. Tudi jaz se nisem dala. Ko sem prišla iz šole, sem nekaj pojedla, pa ne preveč, ker je s polnim želodcem težko globoko dihati, vzela zvezek, se postavila k oknu verande in začela po vrsti peti pesmi. Včasih sta me oče in mama prosila, naj ne pojem več. Šaljivo sta si zatiskala ušesa in me dražila, ali bom morda postala popularna pevka za publiko brez posluha. Nisem jima zamerila. Mislila sta pač, da imata opravka z otrokom, ki si vsak teden izmisli kaj drugega, ker naivno verjame, da se bo proslavil zgolj z neumnim sanjarjenjem. Toda jaz sem vedela, da sanje lahko poplača le pravi, neizprosni trud.

Slednjič so starši le zapustili verando in odšli v kuhinjo gledat dolgočasni dnevnik. Še predobro so vedeli, da ne bom odnehala. Pela sem naprej. Ob tako turobnih večerih, ko me doma ni nihče bodril, sem glasbeni zvezek odpela kar trikrat zapored.

Sčasoma so se mojega petja zasitili še stari starši. Zaman sem prosila starega očeta, naj mi pomaga vsaj z intonacijo za prvi glas, jaz pa bi vadila tretjega. Nekega dne je bil še posebej mračne volje zaradi komunistov, ki

njegovi sestri iz Benosajresa niso pustili na varen obisk domov. Ko sem trikrat odpela Hej, Slovane, mi je sitno zabrusil, naj kar hreščim te rdečkarske himne in naj odpiskam še Hej, brigade in hej, mašince, zagodi, saj za kaj drugega res nimam ne posluha ne pameti. Pa da je moj glas tak, kot da bi drgnil kamen ob ribežen, je še pribil, in moje popevanje dobro samo za v šumo, ne pa za prelepo Slavo Jezusu.

Odtlej nisem več pela ljudem, še najmanj pa kakšne Slave. Čeprav je že pritiskal poznojesenski hlad, sem zjutraj in zvečer pela pred kurnikom. Zdelo se mi je, da kure niso bile tako raztreseno in nestrpno občinstvo, kot to znajo biti ljudje, saj so kar naprej pozorno obračale glave, ob mojih visokih tonih pa so zakrilile s perutmi. Nekega meglenega jutra sem pela pred kurnikom, tik preden sem šla v šolo. Stala sem ob mrežasti ograji, s šolsko torbo pri nogah, z levico sem držala zvezek in z desnico dirigirala ter pela na ves glas. Ker je bilo jutro tako temačno in megleno, se mi je zdelo, da zvok le stežka in počasi prodira skozi meglo. Kure so pred kratkim dobile pičo, ki so jo predano kljuvale, zato se zame niso pretirano menile. Ko sem končala še zadnjo pesem, sem bila že vsa vznesena, ker sem si živo predstavljala, kako stojim na odru in pojem v zboru v čast naše občine, in zato sem se globoko priklonila kljunastim poslušalkam. Med priklonom sem pospravila zvezek v torbo in tedaj za hrbtom zaslišala glasno, predirljivo ploskanje. Zdrznila sem se in poskočila. Končno se je v mlečni megli obrisala manjša postava s svetlimi kitami.

»Bravo, bravo!« Kitka je ploskala in se smehljala, tako vzgojeno in prijazno, kot se je znala posmehovati samo ona. »A boš še pela za kure ali boš šla tudi kaj v šolo?«

Nisem vedela, kaj, za vraga, je počela ob tej uri na moji ulici.

»Prespala sem pri sestrični, ki živi nedaleč od tebe. Pa sem mislila, da bi šli skupaj v šolo!«

Po razkrinkanju moje pevske vaje me je še prisilila, da sem morala z njo v šolo.

Prvi pravi udarec me je čakal že na obveznem sprehodu med odmorom, ko je butasti Stojan, tisti, ki je po vsakem zasluženem cveku jokal kot dež, zavpil za menoj:

»Kurji zboo-oor, kurji zboo-oor! Kokodak! Kokodaaaak!«

Slišala sem večglasni smeh, a se nisem niti obrnila. Ti otroci sploh niso bili pomembni. Stopila sem naravnost do svoje sošolke Mirele in jo tako surovo potegnila za kitke, da sem ji glavo skoraj zabila v njena lastna kolena. Ko je zavreščala s svojim prvim glasom, je takoj pritekla Siva, ki je bila tedaj zadolžena za naše disciplinirano sprehajanje v krogu, naju obe pograbila za ušesa in zvlekla v glasbeno učilnico. Kitka me je jokaje zatožila, da sem ji hotela izpuliti lase – v dokaz se je držala za korene svojih kitk na straneh glave in se gladila, jaz pa sem molče stala pred tablo. Odločila sem se, da se ne bom zagovarjala.

»A si Mirelo vlekla za kite?« me je vprašala Siva.

Pokimala sem.

»Zakaj to počneš? A veš, kako to boli?!«

Pokimala sem.

»Bi rada ukor?«

Odkimala sem.

»Bi rada dobila prepoved nastopa v zboru?«

»Ne, ne, prosim, samo tega ne!«

»Potem pa povej, zakaj si napadla Mirelo, in se ji opraviči!«

Pogledala sem Mirelo in rekla: »Zato ker je druge nagovarjala, naj se norčujejo, češ da doma pojem v kurjem zboru!«

Takrat je Mirela zajokala s tankim glaskom: »Ni res, ni res! Rekla sem samo, da sem te zjutraj videla, kako poješ kuram v kurniku!«

Siva je bila videti zmedena. Odkimavala je z glavo.

»A je to res?« naju je vprašala, a nobena ni vedela, kaj in koga pravzaprav sprašuje. Molčali sva, dokler Siva ni ukazala, naj se druga drugi takoj lepo opravičiva, kar se nama je zdelo dovolj pošteno, saj se medsebojna opravičila izničijo, zato nobena ni bila ponižana. Potem naju je učiteljica nagnala nazaj na krožno sprehajanje po hodniku. Kitka je šla brez besed k vratom, jaz pa sem se še bolj približala učiteljčini mizi.

»A bom lahko sodelovala na zborovskem nastopu? Prosim lepo?«

Siva je zavzdihnila. »Kaj naj s tabo? A redno vadiš? Zapoj mi kaj!«

Dala mi je intonacijo »mi-mi-mi-mi-mi-mi«, jaz pa sem vdihnila, priprla oči in začela peti eno svojih najljubših pesmi: »Sredi pušk in bajenotov, sredi mrkih straž ...« Lastni glas me je napolnjeval in prežemal kakor vzvišeni, tisti skorajda srhljivi občutek, brez katerega pa se v življenju ne more nič spremeniti. Že zdaj sem bila hvaležna, ne le zato, ker bom očitno še ostala v zboru, ampak sem dobila še eno priložnost za glasovni preizkus. Odločila sem se, da bom skromna: četudi bi mi naša zborovodkinja ponudila drugi glas, se bom raje skromno odločila za tretjega. Bilečanko mi je pustila odpeti do konca, kar se mi je zdelo dobro znamenje.

»Besedilo res znaš in tudi tone še kar dobro ločiš med seboj ... No ...«

Prikimavala sem, vsa vzhičena in ponosna.

Tišina.

»No? kateri glas sem torej?« sem nestrpno terjala odgovor.

Siva je odkimala: »Žal, noben glas.«

S staro mamó sva pozno popoldne šli na pokopališče. Bila sem nezadovoljna, ker mi je preprečila mojo krožno pot do bolnišnice in nazaj, po kateri sem seveda nameravala z glasbenim zvezkom. Zadnje tedne sem pela tudi po trikrat ali celo petkrat na dan, kajti čas javnega nastopa se je bližal in morala sem priti do enega od glasov, če naj bi zares nastopala v zboru.

Vedela sem: stara mama ni hotela, da si toliko prizadevam za nastop. Njej je bilo vseeno, a pojem dobro, slabo ali povsem zanič, vsekakor pa je vedno nasprotovala pretiranemu trudu za katerokoli stvar.

»Že tako se je treba preveč mantrati za golo življenje,« je imela navadno govoriti. »Mantranje pa mantranje, a zakaj?!«

Sedela sem na robu sosednjega groba, ki je bil pokrit z grdimi betonskimi ploščami in me je vedno spominjal na pločnik, po katerem lahko tudi hodiš in skačeš. Pod majico sem čutila glasbeni zvezek, ki sem ga skrila, preden sva se odpravili od doma. Stara mama je po slabi uri končno nehala pleti travo iz drobnega proda, nasutega okoli našega groba, in se odpravila po vodo na drugo stran pokopališča. Pri pipah je vedno koga srečala in se zaklepetala, zato sem po njenem odhodu hitro vstala, potegnila zvezek izpod majice in se pripravila, da zapojem vsaj dve pesmi, Lepo je biti v naši domovini mlad in Izidor ovčice pasel. Ko sem zajela sapo in na široko odprla usta – na pevskih vajah smo bili kar naprej opozarjani, da premalo odpiramo usta – da bi začela z *Lepooo ...*, se je čez grobove razlegel najčistejši, najmočnejši in najprodnnejši glas. Čudež!

Lepota glasu, ki je pel arijo, me je pretresla in mi pognala solze v oči. Vmes je glas pojenjal, nakar se je spet dvignil in še naprej pel v italijanščini. Razlegal se je iz smeri velike, zaprte grobnice, ki je bila vedno zaklenjena za naključne obiskovalce. Ko sem se približala majhni lini na vratih, zamreženi z jekleno žico, se mi je za trenutek zdelo, da glas doni prav iz groba v notranjosti, nekje izpod kamnitega pokrova. Čelo sem naslonila na mrzle rešetke, zaprla oči in poslušala. V grlu se mi je naredil cmok.

»Po stotih letih se je vrnila,« sem zaslišala za seboj. Zdrznila sem se, čeprav sem prepoznala glas svoje stare mame, ki je nadaljevala: »Margareta je bojda pela v tisti znani laški operi na skali. Pred leti je odšla daleč od doma, a tudi od svoje glave.« Šele takrat sem prepoznala, da se petje razlega iz najbližje hiše na ulici tik ob pokopališču.

»In kje bo pela zdaj?« sem vprašala. »Tako lep glas!«

Stara mama je odložila vedro vode in obupano odkimala. »Kaj ji pomaga lep glas, če pa je dobila noro pamet? Nič! Domov je prišla naravnost iz norišnice v Trstu. Zdaj pa samo še poje. Začne ob štirih popoldne ...« Stara mama je preverila točen čas na uri na zvoniku. »... in poje kot zmešana. Kar tudi je. Ne želi si njenega glasu!«

Stara mama mi je požugala s prstom, zatem pa plosknila, sklenila dlani in jih še malo potresla, kar je počela, če jo je kaj zelo zaskrbelo ali se ji je zdelo še posebej vredno obupa, nakar je začela s sirkovo krtačo divje drgniti kamniti robnik groba, jaz pa sem ga morala sproti polivati z vodo iz vedra.

Pred zadnjim ocenjevanjem smo bili nemirni. Siva je bila še resnejša kot ponavadi in pogosto je zavpila: »Zbor, mir!« Takrat smo utihnili in obstali z rokami, stisnjenimi ob telesu. A ne za dolgo. Zares mirni smo bili le, kadar smo peli. In peli smo na ves glas, na široko odpirali usta in si prizadevali kar največ stisniti iz svojih pljuč in grl, kajti to je bila zadnja vaja pred pravim nastopom naslednjega dne. Še ena odločilna vaja, na kateri se je naša zborovodkinja namenila poiskati »lisičke«. Nalašč nam ni povedala,

kaj je mislila s tem, da se ne bi izmotavali. A lisičke so nam zvenele še kar prijazno in neobremenjeno smo peli naprej, medtem ko je ona hodila okoli in vsakemu natanko prisluhnila tako, da je svoje uho približala k njegovim ali njenim ustom. Ko smo odpeli, je bilo konec tudi iskanja lisičk. Siva se je postavila pred zbor in rekla, da je našla dve zelo simpatični lisički – Stojana in mene – ki pa imata slab glas, zato na nastopu ne bosta peli, ampak bosta samo odpirali usta. A to ni nič hudega! Kajti brez lisičk noben zbor ni popoln.

»Sicer pa vse ostane normalno in, tako kot ponavadi, zdaj na vaji vsi pojemo na glas, tudi obe naši lisički.«

Zame pa ni bilo nič več normalno. Že na tej zadnji vaji sem kot zapečatena lisička samo še odpirala usta in nisem več pela.

Doma nisem povedala, da na nastopu ne bom smela peti, ker me potem sploh ne bi več pustili k zboru. Ta moja žalost je bila tako samotna. Zvečer so me starši spraševali, zakaj zadnji dan pred nastopom nič ne vadam petja. Zlagala sem se, da morajo glasilke počivati. V resnici pa sem samo postala to, kar sem že ves čas bila: noben glas. In za to sem si veliko in zelo dolgo prizadevala.

Nastopila sem z zborom na velikem lesenem odru in v čast občinske proslave pol ure pela noben glas. Ni mi bilo več mar za posmeh Kitke in drugih lepo pojočih deklet in fantov. Včasih se je kdo od njih obrnil nazaj k Stojanu ali k meni in s spakljivim odpiranjem ust karikiriral najino nemo petje. Seveda tega ni nikoli naredila sama Kitka, ona je ves čas vzgojeno gledala predse in pozorno spremljala učiteljčino roko ter odlično pela svoj prvi glas.

Po nastopu so nas občinski uradniki in uradnice nagnali naravnost na hitro pogostitev, saj je bil petek, ko so sicer službo končali že ob dveh popoldne, in se jim je mudilo domov. Mize so pogrnil kar na kvadratastem hodniku med dvema pisarnama. Sovražila sem to druženje z odraslimi, ki so z nami ravnali, kot da bi bili umsko prizadeti, in nas kakor občinske sirote pitali z neokusno hrano. Sovražila sem hrenovke in zenf, sendviče iz zmečanih žemelj in na debelo narezane posebne salame v barvi bolehne človeške kože. Želodec se mi je skrčil od z vodo razredčenega mrzlega čaja, ki so se ga v javnih kuhinjah drznili ponujati kot nekakšen »domač sok«. Gabili so se mi učenci in učenke, ki so mljaskali presušene, a podarjene kose kruha, na debelo in neenakomerno namazane z žaltavo margarino, ki še za v pecivo ni bila dobra.

Na živce so mi šla vsa modra krila in modre hlače ter bele bluže in srajce, ki jih je večina deklet in fantov oblekla za nastop. Sama sem imela sicer fantovsko ukrojene hlače in pisano srajco za nedoločeni spol, zaradi česar so me nekateri imeli za zares premaknjeno ali pa so mislili, da moji ubogi starši ne ločijo dobro fanta od punce. Mame namreč nisem hotela moledovati, da bi mi kupila karkoli novega za nastop, ker sem že slutila, da me v pevskem zboru ne bodo videli nikoli več.

Tako sem samozadostno in vzravnano kot pri uri telovadbe samo sedela na stolu, ne da bi se dotaknila česarkoli, in potrpežljivo čakala, da se nas končno znebijo in nas spustijo domov. Potem pa me je od daleč, z druge strani obloženih miz, iz neznanega razloga opazila Kitka. Njen strm pogled me je vznemiril. Sicer se mi je zdelo, da je bil v njenih očeh vedno rahel porog, ki me je spravljal v zadrego, ker nikoli nisem mogla zagotovo vedeti, kaj napačnega je spet opazila pri meni – štrlečo frizuro, viseči gumb, nogavice različnih barv, prekratke hlače, po moško ukrojeno bluzo, pošvedrana kolena ali kljukasti nos ...

Vstala sem, si poravnala svoje fantovske hlače in pogladila pisano srajco ter se odpravila naravnost k svoji najzoprnejši sošolki. Ko je Kitka ugotovila, da res drzno stopam k njej, je tudi sama vstala in sendvič, ki ga je žulila, odvrгла na pladenj. Že sem prispela do nje in tedaj v njenih očeh namesto poroga zaznala previdnost, morda celo nekakšen pozor.

»Prišla sem ...,« sem negotovo začela. »Povej, a bi pobegnila z menoj s te smrdljive salamijade?«

Kitka se je nasmehnila, nekako samozadovoljno. Spet se je počutila varno in močno. Nekdo si je želel njene družbe. Prav ta nekdo, ki je bil nenehno na udaru njenih nesramnih domislic. Skomignila je, kar sem razumela kot poziv, naj jo še nagovarjam in vabim.

»Lahko odideva tam zadaj ven iz druge pisarne. Ne bodo opazili,« sem tiše dodala.

»Prav. Kam pa naj bi jaz šla s tabo?« To je bil velik izziv.

»Boš že videla,« sem zarotniško rekla. »Slišala boš nekaj nepozabnega. Najlepši glas na svetu.«

Oči so se ji zasvetile. Posrečilo se mi je vzbuditi njeno zanimanje. Brez besed sva se prijeli za roke in pritajeno, s sklonjenimi hrbti, stekli skozi zadnjo pisarno in na plano.

»In kaj je zdaj s tem nepozabnim glasom?« je zahtevala. Že pol ure sva sedeli na tistem pločniku, položenem preko groba. Zatrjevala in prisegala sem, da ji res ne bo žal in da je vredno počakati. Sedenje na nagrobni plošči ji ni bilo posebej všeč. Sicer je imela na tem pokopališču nekega daljnega sorodnika, a sama ni nikoli hodila na njegov grob, še prvega novembra ne. Zato se je počutila malce izgubljeno, ker ni vedela, kaj početi med tolikerimi mrtvimi, in še nikoli ni bila slišala za počastitev njihovega spomina.

»Zdaj bo!« sem rekla in vstala. »Ti kar počakaj tu, boš bolje slišala.«

Naredila sem par korakov do velike grobnice, se s hrbtom naslonila na vhodna vrata z lino iz debelih, železnih rešetk in pogledala na uro na zvoniku. Minuta do štirih. Napeto sem strmela v Kitko, ki je sedela na nagrobnem pločniku in me nejeverno motrila.

Točno ob štirih sem na široko odprla usta in simulirala dvig prsnega koša, kot da bi zelo intenzivno vdihnila. Razlegel se je čarobni, visoki glas, ki je kar dvignil Kitko s tal. Še naprej sem prizadevno odpirala usta in na-



penjala obrazne mišice, tako kot sem se tega dobro naučila za zborovski nastop, sošolka pa me je zaprepadeno gledala, se mi počasi bližala in odkimavala v nejeveri, češ, le kako je to mogoče. Leta se mi je posmehovala in se strašansko zabavala pri glasbenem pouku, ko sem bila kratko malo prisiljena vstati in odpeti pesem za oceno. In nadvse smešno se ji je zdelo, ko sem se prav jaz, brez posluha za glasbo, odločila peti v šolskem zboru. Pravzaprav me je še spodbujala pri tem, naju na lastno pest prijavila za preizkus in me navdušeno zvlekla v glasbeno učilnico. Imela je veliko zabave na moj račun, ko je vsem raztrobila, da sem brez posluha, da ne slišim tonov in da imam doma svoj lastni kurji zbor, saj moj glas ni primeren za nič drugega kot za kokodakanje v kurniku.

Zdaj pa je iz mojega grla vrela Pesem sužnjev, celo lepše zapeta od tiste, ki smo jo poslušali na singlci pri glasbi. Ne lažem: Kitka se mi je približevala s solznimi očmi, zamaknjeno in vzneseno, počasi, a nezadržno, in s tresočo se, dvignjeno desno dlanjo, kakor da bi prav njej pela Slavo Jezusu.

Ustavila se je tik pred mano. Ko sva bili oddaljeni samo še za dolžino trupa povprečne navadne mačke in se je s stegnjeno desnico že skoraj dotaknila mojega ramena, sem kakor marioneta zaprla usta. Glas pa je še vedno vrel in se nekje iz globine grobnice za mojim hrbtom vzpenjal daleč daleč preko najinih glav. Njeni prsti so že stiskali moje rame. Še vedno me je gledala z občudovanjem, kot da ne bi še povsem doжела, česa ne more dojeti.

Margaretin šolani operni glas, ki se je razlegal iz hiše ob mestnem pokopališču, si je na kratko oddahnil. Kitkini prsti so rahlo potresli moje rame, morda v znamenju bodrenja, naj nadaljujem, morda zaradi popolne zmedenosti in zahteve po smiselni razlagi. Potem je glas zapel v italijanščini, moja usta pa so ostala zaprta. Nisem se več mogla zadrževati. Bruhnila sem v smeh, ne da bi si sploh poskušala vljudno pokriti usta.

»Kaj me tako gledaš?« sem jo porogljivo vprašala. »Pa sem te! A si res mislila, da jaz tako lepo pojem? Res si to mislila, ti, trapa prvoglasna! Kako bi lahko tako čudovito zapela jaz, ki vadim v kurjem zboru?!«

Spet me je zvil smeh, Kitka pa je zdaj zgroženo, skorajda prestrašeno odkimavala.

»Kaj ... kaj je to?« je končno izdabila. »Kdo potem poje? Kdo to poje? Povej mi že, no!«

Zdaj me je pograbila z obema rokama in me stresla. Moj odgovor je bil nujen za njen dušni mir. A tega ne bo imela nikoli več.

»Ruhe Frida,« sem rekla z običajnim glasom, morda samo za ton in pol nižjim, ne bi vedela natančno, saj nimam ne izostrenega posluha ne glasbene izobrazbe.

»Kdo? Frida, kdo? Kdo je to? Kaj ti govoriš? Ti si spet zmišljuješ!«

Kitka je postajala napadalna, ker ni več prenesla, da je bila toliko časa v negotovosti in brez prevlade. A za prevlado potrebuješ prave podatke.

Odmaknila sem se od železnih vrat, na katerih je bila pod zamreženo linico pritrjena kovinska ploščica z ličnim napisom:

Marianne Kovacs Hirschenfelder  
1863–1914  
Ruhe im Frieden

Kitka me je gledala ogorčeno, kot da bi se z njo grdo pošalila, in za trenutek sem res mislila, da bo skočila vame in mi primazala par krepkih zaušnic, kar ji je šlo zelo dobro od rok, kot sem se imela priliko prepričati v najinih obračunavanjih, ko je nad težo besed prevagala teža pesti. Šele potem se je zagledala v kovinsko ploščico z lepo oblikovanimi črkami, gotovo v eni najlepših pisav na tem pokopališču.

»Kje pa je ta Ruha Frida ali kaj že je?«

S prstom sem pokazala na grobnico. »Bi jo rada videla peti?« sem nedolžno vprašala, ker sem vedela, da si že tako ne želi poblizu slišati glasu, boljšega od njenega, še dosti manj pa videti nekoga, ki tako krasno poje, a je že od prve svetovne vojne mrtev.

Kitke še nikoli nisem videla tako hitro teči. »Čez drn in strn,« kot je pisalo v berilih iz šolske čitanke.

Sama pa sem se usedla na klopco pod smreko zraven grobnice. Poslušala sem Margaretino petje, ki je prihajalo iz nekega svojega, povsem ločenega sveta nore pameti; morda res iz groba. Kitka se sploh ni tako zelo motila, ko je mislila, da poje neka mrtvakinja Frida v grobnici.

Vem, ne bi smela sedeti na prostem, ker smo bili meseca novembra, ki ima črko R, v takih mesecih pa volk grize v rit, če posedaš zunaj. A to je bilo še najmanj. Saj še peti nisem smela na odru. Samo še odpirati usta, kar pa ima lahko ravno tako neslutene posledice.

Nikoli nisem izvedela, kaj natanko je o meni in mojem zaigranem odpiranju ust razglasila Kitka, saj je že več kot eno leto ni več na naši šoli. S starši se je preselila v Avstrijo, menda zaradi boljšega standarda. Vsi smo vedeli, da je standard beseda življenjskega pomena, zato nisem spraševala naprej. Kitka zdaj že gotovo zna pravilno zapisati nemška imena, denimo, Marianne Hirschenfelder ali pa reči Ruhe im Frieden. Kot vedno, je tudi nazadnje dobro poskrbela za to, da so namesto nje drugi govorili naprej in opravljali nespodobno vlogo norčevanja iz sošolke. Ta sošolka sem seveda bila jaz in nikakor nisem bila mrtva, čeprav je še kako neumno, da sem to morala sploh dokazovati. Nekateri so sicer dobro skleпали, da bržkone nisem čisto pokojna, ampak da skozi moje grlo morda samo pojejo mrtvi ljudje. Kar pa ni nič manj grozno! Ko sem se na začetku zadnjega odmora znašla v kabinetu stranišča za dekleta in slišala, da zunaj govorijo o meni, sem se raje pritajila in počakala, da je zazvonilo konec odmora. Nisem se hotela več soočati z njimi in v enem samem letu sem tako odrasla, da se nisem niti pretepala več. Tako sem na stranišču slišala popolnoma neverjet-

ne stvari o sebi, ki bi me še zabavale, če ne bi bila to jaz. Meni znana in nepoznana dekleta iz različnih razredov so se pomenkovala, da tisto čudaško dekle iz 8. C vodi kurji zbor, kar je grozna coprnija, a to še ni vse! To dekle je lani pelo najlepši prvi glas v zboru, čeprav se je potem izkazalo, da je skozi njegovo grlo v resnici pela pokojna operna pevkica nore pameti, ki je bila ustreljena v prvi svetovni vojni. Dekle, ki ima doma velik zbor perutnine, tudi race, gosi in kakšno vrano, pa hodi tudi na pokopališče, kjer vodi zbor mrtvih. To je na lastne oči videla Mirela, tista lepotica, znana po dolgih svetlolasih kitkah in lepem uspehu v šoli, bila je dobra tudi pri telovadbi in pela je drugi ali tretji glas in recitirala na proslavah ... Nekaj pa se je zgodilo z njo, ker se je preveč družila s to čudakinjo – torej z mano – menda sva skupaj peli v zboru, in jaz naj bi jo nekega dne po občinski proslavi povabila v mesto in jo nekako prelisičila, da sva se znašli na pokopališču. Tam pa sem jo prijela za roko in uboga Mirela je seveda mislila, da jo hočem poljubiti kot fant, ker sem imela oblečena fantovske hlače, toda ne, jaz sem jo prijela za roko in jo odpeljala v ledeno mrzlo grobnico Hiršenfridnov ter zaprla težka železna vrata za nama. Potem sem se usedla na kamniti grob, odprla usta in skozi moje grlo je zapela mrtva grofica Marianne-Frida! Mirela od takrat ni bila več čisto prava, menda je bolj kot ne nore pameti, zato se je njena družina preselila v Avstrijo, da bi bili čim bolj stran od tega nesrečnega mesta in začeli novo življenje v novem mestu, v novem jeziku in tako rekoč v novi družini in državi. Mene pa so potem vrgli iz zbora, ker se je Siva zbala, da bi mrtvi glasovi preglasili žive. Kar se še prerado zgodi! Še dobro, da sem v zadnjem razredu in da bom kmalu zapustila tudi to šolo. Najbolje pa bi bilo, da bi zapustila še ta kraj in to državo, saj sem res grozna, in potem mrtvi ne bi več nikomur peli skozi moje grlo, ne učenkam, učencem in osebju na tej šoli, ne ubogi moji družini in ne ...

Takrat sem naglo odprla vrata straniščne kabine in stopila ven. Dekleta so onemela. V strahu so sestopila nazaj in se s hrbti prilepila na zid, le ena se je domislila in hitro pobegnila skozi vrata na hodnik. Počasi sem se jim približevala. Marianne, Ruhe im Frieden se ni mudilo nikamor več. Ko sem se ustavila le za nekaj palcev pred na zidu postrojenimi dekletimi, sem na široko odprla usta in, na njihovo nepopisno grozo, je skozi moje grlo zadonel noben glas.

# Robert Titan Felix

## Izkušnja otoka

### **BRODOLOM**

Jutro, v katerem razpada tvoje življenje. Jutro, v katerem se srečujejo tvoji časi. Kot da te sploh ni, tuj svetu in sebi, a vendar tako povsem tu, v popolnem polomu, v popolnem porazu. Sam. Brez življenja. Brez sebe. Je onstran poraza v polomu sploh še kakšno življenje? A ni mogoče obstati. Ni mogoče obsedeti. Vstaneš in se odpraviš.

\*

Strojvodja s praznim vlakom obstane na postaji. Nisi prepričan, morda je to celo strojevodkinja, a tega ni mogoče razznati. Ne moški ne ženska. Niti angel. Strojvodkinja s praznim vlakom obstane na postaji. Samo eno uro časa ima, da nadaljuje vožnjo, ali pa se bo zadušila v lokomotivi. Želi si, na vsak način si želi nadaljevati vožnjo, a to ni mogoče, razen preko tebe. Poblaznelo se krohotaš, skačeš pred lokomotivo in preprosto nočeš proč. A nujno je pognati vlak! Nujno je prepoznati njen obraz! Sprijazniš se in se odpraviš naprej.

\*

Potuješ. Na obeh straneh ceste velikanski prepad. Življenje razlamlja lastne čase edino v prepadih in tudi čez ta prepad moraš. Cesta se naprej od tebe vzpenja na visoko goro. Nedokončana in neprevozna. Fascinanten prizor terasaste razritosti, podprte s podporniki, prepredene z makadamskimi potmi. Cesta kot da visi v zraku, tanka upognjena deska. Deluje nevarno, čeprav ni vetra. Obstaneš pred zaporo. Pomisliš, da čez ta prepad ne boš zmogel nikoli, in na drugi strani zapore zagledaš psa. Pes ni razdražljiv ali nevaren, niti kakorkoli drugače sovražno nastrojen do tebe. Pogled psa je pogled sence. Pogled psa je pogled razočaranja – in pritajene žalosti: Bova res ravno tu in ravno zdaj opustila potovanje?

\*

Stojiš na bregu reke, a ne boš skočil. Življenje je preveliko, da bi ga odvrigel v popolnem polomu, v popolnem porazu. Drhtiš po vsem telesu. Strah te nagriže do kosti. Strah se na vsak način hoče razrasti, da bi usahnil

vase. Skoči, da bo čim prej konec. Zavihtiš se v zrak in pristaneš na otoku. Vstani in se sprehodi.

\*

Prvi dan otoka. Zbrati moč, da boš lahko sledil potem, ki jih otok sam določa zate. Zakaj si se znašel na otoku? Dopustil si, da te je oddaljevalo od tebe in tvojega življenja in te naposled naselilo v onstran. Drugi so se umaknili ob prvem dotiku ognja. S pogoriščem se ukvarjaš sam. Bi se lahko ogrادل od sebe in lastnega otoka? Bi. Bi. Bi. A če ne izbereš, te izbere. Je otok res izkušnja, ki je ne bi nikoli sam izbral? Na otoku si pristal, ker si pozabil, da ti nisi ti, ampak vedno samo nekaj za drugega. Samo izbiraš med kolniki občestvenega. Kar ostane, ko se raztreščijo maske, je nič. Čista potencialnost. Puščava vsesmerja v svet. Boš zmogel vstati in se sprehoditi po otoku, se razgledati naokoli in rasti iz lastne izkušnje, ali pa boš obsedel na obali in do izstradanja obtoževal življenje, da to ni bila tvoja izbira?

\*

Boginja stopi iz podzemlja, da te pogoltne in izpljune v svet. Postajanje se naseli v telo drugega, ki si ga je duša izbrala za lastno dogodje. Dotaknjenost od boginje najprej zahteva davek, šele nato lahko prisluhneš njenemu sporočilu. Dotaknjenost po neizprosni logiki notranje usojenosti, kajti kar je tu iskalo dogodje, je iz tebe hotelo v svet, da bi našlo izkušnjo duše. Dotik boginje je dotik smrti in življenja. Najprej moraš opraviti postopek, šele nato lahko odpotuješ z otoka. A nujno je pognati vlak! Nujno je prepoznati njen obraz!

\*

Prvi dan otoka. Prvi koraki prebolevanja mrliča. Dopustiti, da se odtrgaš od popolnega poloma, od popolnega poraza, in po koncu izkušnje dopustiš potovanje z otoka v svet. Otok je dogodje tebe samega. Življenje je onstran otoka. Življenje pred se je za trenutek potuhnilo. Življenje po se še ni pričelo. Koliko pred boš uspel pritovoriti v po? Izgubil si oprijemališča in razdril zaveze. Na otoku si popolnoma sam. Na otoku si, da si postaviš vprašanje, kaj si in kaj boš z lastnim življenjem naredil. Na otoku si, da si odgovoriš na bistveno vprašanje: Kako artikulirati samega sebe v svetu? Izkušnja postajanja je epistemološki rez, prelom preko zloma, ko dokončno izgubiš v pehanju: obstati med kolniki občestvenega. Življenje ima lastno notranjo pot in če je ne prepoznaš, te prepozna sama. Do otoka si bil napoten. Priznaš in razumeš. Naselil si se na otok tveganja. Tveganja nisi sam izbral, ampak je tveganje izbralo tebe. Nujno je sprejeti izkušnjo, jo naseliti vase in od tam nadaljevati potovanje. Nujno je pognati vlak! Nujno je prepoznati njen obraz!

\*

Otok je izkušnja smrti tistega, ki si bil ti. Otok je prebolevanje smrti samega sebe. Dati samemu sebi odvezo za uboj sebe samega. Truplo si pokopal, zdaj mora svet zapustiti še njegova senca. Odpustiti mu, da se ne spremeni v blodnega duha. Jutri moraš pričeti postavljati kolibo!

## **NASELITEV OTOKA**

Postavljanje bivališča na otoku, na katerem nikoli nisi bil pripravljen bivati, na katerem si se preprosto znašel. Delaj zbrano in premišljeno. Korak za korakom. Bruno za brunom. Si na meji, na kateri se nikoli nisi želel znajti, na kateri se nihče ne bi želel znajti: nazaj si izgubil, naprej ni mogoče. *Si ta meja.* Pogled ljudstva pogled sočutja in sladke groze, da jim je prihranjeno. Nočeš biti ta meja, a zavedaš se, da si ravno do te meje potoval, da si ravno na tem otoku hotel najti samoočiščenje. Sprejmi. Korak za korakom. Bruno za brunom.

\*

Vsakdo najde svoj otok. Otoku se ni dopuščeno izmikati. Sprva se ti je otok milostno ponujal in ga nisi hotel sprejeti, zato te je naposled povsem zahteval zase. Sprejmi svoj otok in najdi radost v bivanju na njem. Prav to je tvoj otok in ravno takšen mora biti in tvoj otok je lahko samo ta otok. Prehodi steze postajanja na svojem otoku, tesni čas čiščenja in tesa-nja splava, da boš lahko odplul v življenje. Sprejmi svoj otok in najdi radost v bivanju na njem. Otok je preizkušnja osebnostne moči. Otok je pot n-tranje rasti. Otok je prostor postajanja.

\*

Otok je potovanje na drugo stran sebe. Si na popolnoma odprtem prostoru in v popolnoma odprtem položaju. Nobenega resnično zanesljivega oprijemališča nimaš in nobenega načrta za naprej. Samo spoznavaš podobo svojega otoka in slediš potem, ki se ti na njem odstirajo.

\*

Si sposoben govoriti z otoka, iz izkušnje popolnega poloma, popolnega poraza? Kajti če ne, moraš umolkniti, saj bi bilo sicer vse govorjenje samo prazno govoričenje in blebetanje. Samemu sebi dati roko in zaživeti v skladu z lastno resnico.

\*

Opraviti moraš nalogo. Zase in za svet. Ne moreš vedeti, ali lahko prihodnosti zadosti daš, da bo odtehtalo, kar je moralo biti požganega, da si lahko priplul na otok in vstopil v postajanje, a življenje zate in naloga za svet sta onstran otoka. *Po* otoku. Sprejmi radost v bivanju na njem.

\*

Sile so v prostoru, ne v nas.  
Delo. Delo. Delo. Počitek v senci.

### SKUŠNJAVA SMRTI

Prvi dnevi otoka, ko ti resnično zmanjkuje želje in volje, poguma in vere. Prvi dnevi otoka, ko bi se samo zvil v klobčič in v fetusnem položaju nekje obležal. Prvi dnevi otoka, ko se ti resnično ne hodi po poti, ki se ti je nausodila ali pa si si jo pač sam navznoter izdolbel. Brez notranjega zagona in moči. Samo obstajaš. Samo premikaš ude po otoku, popravljajš, kar je treba popraviti. Samo si.

\*

Smrt je kazen za spodletelo naselitev v svetu.

\*

Izkušnja je preizkušnja. Lahko da življenje po otoku ne bo ohranilo ničesar od življenja pred otokom, a otoka ne moreš več preprečiti. Tu si in edino od tod lahko ponovno odpluješ v življenje.

\*

Stojiš na obali otoka in strmiš v dalje, v absolutno praznino obzorja. Odvezal si se vseh navezanosti, ničesar ni v tebi, obstajaš v praznem prostoru, samo obstajaš. Pogubil si se, pristal na otoku in zdaj se sprašuješ, ali onstran otoka obstaja zate še kakšno življenje. Nisi iskal, samo našlo te je. Vsak korak po otoku spremlja nemočni glas *Ne morem Ne morem Ne morem*. Ne hodi se ti nikamor, najraje bi se skrtil in na veke vekov obležal v nemočni negibnosti.

\*

Strah in upanje.

\*

Stvarem biti zavezan, a ne nanje navezan.  
Stvari zadevajo tebe, a ti nisi stvari.  
Stvari te čakajo onstran otoka.

\*

Kot da bi potreboval zamaknjeno odsotnost, da bi lahko znova zaživel. Kot da bi potreboval otok, da bi si lahko onstran njega postavil življenje, čeprav se ti niti ne sanja, kakšno naj bi to življenje bilo. Sploh ne moreš verjeti, da je to ravno tvoja izkušnja in da je ravno to tvoja izkušnja. Ne sprejemaš. Ne sprejemaš. Ne sprejemaš. Sprejmi in stopaj. Pred tabo je naporno postajanje od prvega koraka naprej. Upaš, da je v tebi dovolj moči, da boš zmozel prehoditi poti otoka, si na njem stesati splav in odpluti v življenje.

\*

Iskati moč v nemoči.  
Iskati dostojanstvo v bolečini.  
Zapustiti sebe, da bi odkril sebe.

### **SKUŠNJAVA (SAMO)IZGONA**

Ponoči vstopiš v svet sence. Ponoči sanjaš strašne sanje. Doma si. Ujameš majhnega črnega psička, ga zadrgneš z usnjeno vrvico in obesiš pred vrata. Nato sediš v kuhinji in se delaš, kot da nič ni, okoli tebe pa nenehno hodi čokat temno rjav pes, za katerega veš, da ve, in mu s pogledom nenehno poskušaš pobegniti.

\*

Ko prideš v svet sence, ko prideš na drugo stran svojega otoka, so to nadčloveški napor. Dogajanje ni popolnoma v tvoji lasti, saj te usmerja tvoje lastno podzemlje. Samo dopustiš lahko in upaš. Pot notranjega konflikta in pot življenjske sile sta bili v sporu. Na otoku sta se obe poti srečali. Dopustiti in upati. Življenje in postavljeni Ti sta onstran otoka.

\*

Bezljaš po otoku. Za tabo nenehno hodi čokat temno rjav pes. Zalezuje te. Nujno je biti previden ob vsakem koraku po otoku. Nujno je



vzpostaviti instinktivno samoohranitveno držo, ki te bo varovala pred psom.

\*

Otok je preizkušnja moči, soteska, v katero se je zataknil voz tvojega življenja. Kos za kosom moraš z nadčloveškimi napori zvleči skozi sotesko in onstran se bo odstrlo življenje. Edino, česar ne moreš vedeti, je, koliko pretekelega boš uspel pretovoriti skozi sotesko, koliko kosov voza je preživelo trk, koliko pa jih boš moral pustiti na tej strani.

\*

Ločiti lastno izkušnjo sveta od vseh zavez. Najti moč, da začneš znova iz golega razumevanja gole izkušnje, take, kot je bila. Iskrenost do samega sebe mimo vseh zavez sveta je na otoku tvoja edina zaveza.

\*

Pes te pripelje na drugo stran otoka. Pred strašno kamnito pošast. Zakričiš in pošast se razkolje. Odstre se sončna dolina, v kateri boš moral postaviti pentagrame. Ne zmoreš. S sklonjenim pogledom se poklapano odpraviš nazaj proti svoji kolibi na drugi obali otoka. Pes razočarano strmi za tabo.

### **SFINGIČNA SKUŠNJAVA**

Praznina, temna noč duše. Skrušen, zgrbljen v fetusno držo sediš na obali otoka in jecaš. Jaz nočem tega prekletega otoka! Jaz nočem tega prekletega otoka! Jaz nikakor nočem tega prekletega otoka!

\*

Kričiš, jočeš, blazniš po otoku, da nikakor! nikakor! nočeš izgubiti tega, za kar si si vse življenje prizadeval.

### **POSTAVLJANJE PENTAGRAMOV**

Sediš v krošnji drevesa in zamaknjeno strmiš v daljave. Ne zavedaš se, da po deblu proti tebi pleza majhen droben škrat, samo tu pa tam slišiš pritajeni škreb škreb škreb, dokler naposled ne prikremplja do tebe in te zgrabi za vrat. Potem sta lahko samo še vidva.

\*

Vedno mislimo, da mi sami usmerjamo svoje življenje, vendar se predvsem sami sebi dogajamo.

\*

Svojo notranjost si predstavljaš kot zemljevid otoka. Imaš obalo, ki se odpira v vsesmerje. Imaš pesek in nizko rastje, med katerim se zamaknjeno sprehajaš. Imaš kolibo, v kateri prebivaš. Imaš planjave, na katerih se pasejo ovce. In imaš mračne gozdove, v katerih prebivajo volkovi. Jaz ne more biti prisoten na vseh koncih naenkrat. Edina zahteva Sebstva je, da so mu vsa področja dosegljiva in da vstopaš, kamor ti je naročeno in kadar ti je naročeno. S tem se ukinja zahteva Jaza, redukcija bivanja na prostor-med-drugimi.

\*

Postavljanje pentagramov se lahko prične, ko prideš do popolne samoukinitve. Ampak še preden boš lahko pričel postavljati pentagrame, se moraš spogledati s strašnim obrazom.

\*

Kot ognjena krogla se vname na vzhodu prepadne stene, ki zapira sotesko, v katero zdrsneš v grozi samosti stišne noči, zraste čez ves tvoj svet in ga poruši, da je vse samo še iz njega. Poruši tudi tebe. Izsesa ti kri in seme in te vsega mlahavega izpljune. Kot nebogljen senca na trskah štorkljasto opletavih nog obstaneš pred njim in se mu ne upaš ozreti v obraz, ker se zdi, kot da bi strmel v mračno obličje sebe. Potuhneš se, se združneš vase in se naposled le zazreš v njegov strašni obraz, ki nepremično strmi vate. Levo oko, ki te gleda, je kot zlohотно znamenje vklesano v nepremičnost obraza. Desno oko je loka, z žilami razpredena po kljukastem nosu. Leva stran ustnic se mu po tebi trpinčena pobeša rahlo navzdol. Na desni pa skrivenčeni nasmeh z britvicami. In kače las, ki preteče zasikajo vate. Potuhneš se, se združneš vase in se pričneš zadenjsko odmikati. Sledi ti. Obrneš se in bežiš, a njegove rogovilasto razvejane roke ti zapletajo korake in kače las ti sikajo skozi besede. Bežiš. Skozi mrtve vasi. Skozi strahotne volčje gozdove. Volkovi se potuhnjeno plazijo med skrivenčenimi drevesi in se ti z ostrimi čekani zabadajo v meso, te trgajo po vsem telesu, da si nazadnje samo še ropotulja zvonkljavih kosti. Potem obstaneš. Potem se zazreš vanj in za njim zagledaš senčni gaj z radoživimi mladenkami in naposled veš, da je njegov strašni obraz prava prav obraz Ljubezni.

\*

Prenesel si spogled s strašnim obrazom in zdaj lahko pričneš postavljati pentagrame.

**O, POZDRAVLJENA, MISTIČNA SESTRA!**

Postavil si pentagrame.

\*

Pristal si na otoku, se potopil v najmračnejše temine lastnega podzemlja in se spopadel s svojimi besi, da zdaj lahko postajaš. Otok je tvoja pokora, tvoje notranje čiščenje, tvoje potovanje v najgloblje predele lastnega podzemlja, obenem pa tudi tvoja osebna regeneracija, stvarjenje novega človeka. Otoku sledi postajanje.

\*

Iztrgati se je treba iz pogubne igre arhetipov.

\*

Izkušnja se vedno zgodi onstran življenja.

\*

Brezglasnost. Taka mora biti noč. Globoki mesec v poševni modrini nagnjen v dolino. Strahovi potuhnjeni za čmerikavimi roženicami pečih, skritih v brezglasju zatemnjenih koč. In psi, nastriženih ušes, napete drže, a niti cvileža, nič nič glasu. Vlknina oblaka. In visoko zvezdno nebo. Da. Taka mora biti noč, ko se odpraviš na pot. Odpravi se potihem in brez slovesa. Ne dvigaj glasu nad obporna znamenja. Ne dvigaj rok nad mitničarje in cestninarje. Hodi vzravnano, a skromnega pogleda. In ne pozabi: ni bilo nabrano zate, kar ti je v popotno malho položil svet starcev. Spal si, globoko v brezglasju mračnih koč, ko je o tvojem že zdavnaj odločil žreb. Hoja ni tvoja. Samo zgibanje nog. Zato ti ni treba skrbeti za smer poti, položaj zvezd in politične razmere. Samo za korak. Za vztrajnost. Za dih. Predvsem pa ne smeš! ne smeš preveč hiteti. Na zbor snubcev moraš priti ob pravem času. Za marsikaj je v svatbeni dvorani še potrebno poskrbeti. Pripravljen moraš priti na poroko.

\*

Potem spregovoriš z lastnim glasom:

\*

S sabo me polniš. Moje telo ni moje telo, ampak nabrežje, na katerem v razkošno mlado vrbje rasejo tvoje sanje. Moje misli niso moje misli, ampak čutni zemljevid tvojega prosojnega obraza. Roka, ki drsi po mojem telesu, ni roka, ampak nadraženost prasil, ki rojevajo vesolja. Jezik, ki se zasesava v moja usta, ni jezik, ampak žrtvenik, na katerem se v bližino polagajo bogovi. Vsak trenutek, v katerem te ni, je strašen. Je neznosen obet večnega ničā. Je ognjeni bog, ki požira svetove. Nič je strašen, ker ni prazen, ampak nabit z odsotnostjo. Zato pa v vsakem trenutku si. Ko hodim po otoku, nisem jaz, ampak sem v sebi prepoznana tvoja podoba, ki misli moje misli, premika moje kretnje, polni moje dneve. V vsakem trenutku sem ti. V vsakem trenutku sem roka, ki drsi po mojem telesu. V vsakem trenutku sem jezik, ki se zasesava v moja usta. V vsakem trenutku sem pogled, v katerem se do sladkega samoizničjenja izgubljam. In s tem, ko v sebi vedno bolj postajam ti, šele postajam resnično jaz. V vsakem trenutku sem. Ker si ti.

### **SLUTNJA BIVALIŠČA NA ZEMLJI**

Po odplutju si boš moral postaviti bivališče na zemlji.

\*

Pognal si se v svet, da bi si postavil bivališče na zemlji, a vendar si še vedno bil otrok, ki o svetu ni vedel ničesar, in zdaj veš. Koliko vsega je moralo biti požganega, da si izvedel; in koliko preteklega bo v novem ostalo?

\*

Spopad z nemočnim otrokom za njegovo pravico do življenja in iskanje možnosti za bivališče na zemlji. Zdaj lahko zapustiš otok.

\*

Dobil si bitko z zverjo. Rojstvo v čas. Dan je lep in čist. Ko se odvežeš vseh zavez, se počutiš neobremenjeno, sproščeno in povsem odprto za vse prihodnje pustolovščine. Dobil si bitko z zverjo, ampak tvoj svet je končal v ruševinah. Prezidava ruševin ne bi imela nobenega smisla. Pospraviti je treba ruševine, opraviti z obešenci in okostnjaki preteklosti in si postaviti bivališče na zemlji. Si sposoben spraviti v življenje zver, tisto zver, ki ti je ves čas, kar si se bojeval s svetom in sabo, stala ob strani? Zver

ni samo tisto, kar deluje proti tebi, ampak tudi tvoj notranji ogenj energije, najbolj živi del tvoje osebnosti. Treba je ostati v stiku s svojo zverjo! Treba je pognati vlak! Treba je prepoznati njen obraz!

### GRADNJA ČOLNA

Gradiš čoln. Po otoku pobiraš ostanke voza, ki si ga moral zveliči skozi sotesko, in jih sestavljaš v plovilo, s katerim boš odplul z otoka. Kos za kosom. Korak za korakom. Potrpežljivo.

\*

Obstaja življenje onstran otoka? Kakšno naj bi to življenje bilo?

\*

Aktivna odsotnost. Biti predano prisoten v življenju, a ne sprejeti nobene odločitve, preden ne dokončaš postopka. Aktivna odsotnost je prečiščevanje izkušnje življenja.

### ODPLUTJE

Odplutje. Sonce. Sonce. Sonce. Brezmejna ploščad oceana. Vsesmerje.

\*

Potem pristaneš na celini.

\*

Samo škrbinasto posodje vsenaokrog. In v zraku se suklja le kakšno zrnce dima. Prašiči, ki so še predsinočnjim žrli trupla, so že davno razpadli. Hiše kot štrline sredi ničesa. Pesjaki prazni. Kot senca se potikaš po strniščih in plaze po vseh štirih po koruznjakih spregledana zrna prosiš vbogajme. Izza pasike vlačiš zoglenele veje v spopadu padlih pradedovih orehov in jih zлагаš na kup za nebogljeni plamen in odbiraš bolj trdne za puščávi zaslon pred ujmo in nesrečo. Sicer nikjer nikogar. Kot senca se dozdeva, ko se iztrga iz lubja okleščene drevesa, ki mu ravno lomiš veje, in ti sledi v sen. In preprosto prisede. In nič pretresljivega. Samo sedita, sključena kot zablodela starca, zastrmljena v nebogljeni plamen. Samo sedita, ne da bi se sploh zavedala obrazov v strašnem ognju potemnevajoče

požgane dežele, med spopadi razrušenih vasi. Samo sedita in dopuščata, da se vama prsti sklenejo kot vrbja vez, da na zогleneli bilki v ranem somraku zrasede droben temno moder cvet.

\*

S tremi ženskami stopate preko s travnikom poraščenega hriba, ob katerega straneh rasejo vinogradi. Ko pridete v dolino, zagledate hišo s sadovnjakom, v katerem se skriva nevaren medved. Pomisliš, zakaj zaboga smo morali sem, kjer nas medved lahko pogubi. Začnete bežati nazaj proti hribu. Medved vas zasleduje. Sčasoma začneš ugotavljati, da je to pravzaprav medvedek, ki bi se rad igral. Igrata se z njim. Medvedek se spremeni v temno rjavega psa, s katerim pristanete v igrivem nežnem objemu. Ženske z nasmehom spremljajo vašo igro.

\*

Opravil si postajanje in zdaj si lahko postaviš bivališče na zemlji. Izkušnja otoka je uspešno dokončana.

## Marko Golja

### Potovanje s tastarim

– Pizda!

Tako se je začelo moje potovanje s tastarim. Tastari je moj stari, moj ata. Kadar govorim o njem, skoraj vedno rečem tastari, ko ga kaj rabim, mu v glavnem pokimam, včasih rečem ej, redkeje ata, v tistih dneh nikoli oče. Stvari morajo biti jasne, če niso, je driska. No, z njim poskušam imeti čim manj opravkov, tako je najbolje. Zihr je zihr, bi rekel Pišta. Pišta ve, kaj govori. Njegov tastari ga je tepel, ko je hodil v vrtec, tepel ga je v osnovni šoli, tepel ga je še prvi letnik gimnazije, dokler nekega dne, v drugem letniku gimnazije Pišta ni mrtvo hladen rekel:

– Še enkrat dvigni roko name, pa te bom ubil.

Ja, to je rekel Pišta. In je gledal svojega starega v oči. Stari je nekaj časa vzdržal pogled, potem pa je spustil roko. Skapiral je, da njegov tamali misli resno. Da ni več njegov tamali, da ga je prerasel. Za dobro glavo. In po Pištovi glavi ni nikoli več padalo. Nikoli. Pište ni nihče nikoli več udaril. To je dobro. Toda še bolje je, da se zna Pišta iz tega hecat. Kadar smo dobre volje, ga nagovorimo, da začne morilsko gledat. In Pišta začne morilsko gledat tako, da zavpijemo od navdušenja:

– To, Pišta, to. In se deremo kot budale.

Čez čas se Pišta nasmehne. Ne, Pišta ne bo nikogar ubil, predober je za to, pa tudi njega ne bo nihče butal po glavi, je odločen v sebi. No, in ta Pišta je že večkrat rekel Bolje je imeti starše daleč stran kot blizu, zihr je zihr. tako Pišta.

No, moj ta stari je Pišto razumel po svoje. Bolj malo se je držal blizu mene, tako da je Pištovo pametovanje nekako vplivalo tudi na moje življenje. Moj tastari je bil vedno nekje daleč stran. Definitivno nikoli tam, kjer bi ga človek potreboval. Ti si v težavah, njega pa nikoli nikjer. Tebe jebejo v šoli, on pa nima pet minut, da bi se priliznil prfoksi od mate, stari trapi, ki bi jo moral samo malo poslušat, še manj prikimavat in nekaj malega mhmnit, pa bi bilo vse okej. Ne, on ni imel časa za mojo šolo ne med šolskim letom, ne pred zadnjo konferenco. Je potem čudno, da si je stara pri mati mislila, saj tej mozoljasti faci pa lahko mirno stisnem šus, ničesar ne zna, nikogar ne briga? Adijo, počitnice. Toda kar je bilo še huje, je bil ta grozni občutek, da je mojemu tastaremu vseeno. Nič ni pizdil, nič me ni nadrl, ničesar mi ni prepovedal, kot da se mu jebe za ves svet.

Seveda se mu ne jebe za ves svet, vseeno mu je samo zame. Fuzbal ga že zanima, pa še kako. Kar pomnim. On, ki strmi v ekran, in mama, ki mu nekaj dopoveduje, on pa ničesar ne sliši. Samo vsake toliko zakriči, da še manj sliši, kako ona že vpije Opomin pred izvršbo, opomin pred izvrš-

bo. Njega boli kurac za opomin in izvršbo. Že zdavnaj se je izgubil med množico navijačev na velikanskih stadionih, do koder mamin glas ni nikoli segel. Že zdavnaj se je odselila. Dovolj, je ponavljala, kot obsedena. Toda takrat še ni imela dovolj. Dovolj je imela, ko je umolknila, ko je bila cele dneve tiho, takrat je imela dovolj. In potem, ko je bila tiho kot prereditelj zalite rože na balkonu, je nekega dne odšla. Ta stari je ostal pred televizorjem, mama se je preselila najprej v Ljubljano, zdaj se seli na Gorenjsko, mene pa sta si podajala kot slab spomin. Toda če so bili dnevi morasti, so leta tekla hitro. Prvi mozolji, eksplozija hormonov in naenkrat mi je bilo vseeno, kje sem, samo da imam mir. Seveda pa miru ni bilo in tudi tisti dan ga ni bilo, ko sva se peljala s tastarim na mamino poroko na Gorenjsko.

Še največjemu tepcu bi moralo biti jasno, da bo vse ena sama polomija, samo meni to ni bilo jasno. Dobro, zakaj pa ne, pa pojdi s tastarim na mamino poroko. Navsezadnje, kaj pa je to takega, poroka? Ona bo rekla Ja svojemu novemu tipu, on bo sedel kje ob strani, jedel govejo juho in vse, kar sledi, nato pa konec zgodbe. Ja, to je bila predstava v moji glavi. Napačna, seveda. Bila je napačna predstava od prvega prizora. Ja, vse se je začelo narobe. Od prvega trenutka.

Najprej sva zaspala. Moja priganjanja Pohiti, pohiti ga niso premaknila. Potem je pripravljaj zajtrk celo večnost. On, ki nikoli ni jedel zajtrka, ki je samo srkal kavo in zasmrajal kuhinjo s čikom, je naenkrat mazal opečeneč z maslom, mehko kuhal jajce, stisnil nekaj pomaranč, popekel nekaj rezin slanine ... Ma, kot da bi bila v kaki angleški hiški v Midsommerju, matr. Potem sva se končno odpeljala, toda že po nekaj minutah je naglo zavrl in rekel: – Pizda.

Rad je preklinjal; tista pizda je bila namenjena telefonu, ki ga je pozabil doma. Naglo je obrnil; takrat je bilo še videti, da želi priti točno na poroko svoje bivše žene. Zdaj vem, da je šlo zgolj za teatralično gesto, za umetniški vtis in nič več. Po nekaj dolgih minutah čakanja, po preskakanju stopnic, zvonjenju in trkanju na vrata, mrzličnem odklepanju, klicanju Pojdiva, pozna, bi res moralo biti vsakomur jasno, da bova zamudila. On pa je vpil, Takoj, takoj. Bil je na stranišču; da mu je slabo, se je še drl skozi vrata. Slabo mi je, preveč sem jedel. Ko sva se končno spuščala po stopnicah, je poskušal duhovičiti, češ, ti zajtrki, pa to zdravo življenje, vse skupaj je nevarno, veš, toda tudi takrat njegove šale niso nikogar zanimale, najmanj pa mene.

Naslednji začetek je bil samo na pogled boljši. Proti avtocesti je vozil vsaj petinpetdeset, pa tudi šestdeset in več. Na mojo pripombo A ni omejitev petdeset na uro?, se je nasmehnil. Njegov nasmeh je pomenil Omejitve so za cagavce, nekaj takega. No, nasmešek mu je nepreklicno izginil, ko ga je tik pred zadnjim križiščem pred dovozom na avtocesto ustavil policist. Na stavke tipa Gospod, tukaj je omejitev petdeset kilometrov na uro, Vi ste vozili dvainšestdeset na uro, Ogrožate prometno varnost, Vozniško in prometno, je molčal – kot pička, je šinilo po mojih sinapsah, ampak to je bilo vse. Samo pizde mešajo drek in nalagajo na ogenj, ne, to



jaz že nisem. On pa je sodeloval s policistom kot najbolj priden osnovnošolček, pizda.

No, samo, da je zapeljal okoli ovinka in začel minutko pozneje pospeševati na pospeševalnem pasu, že se je usulo iz njega:

– Kurci, kaj nimajo drugega dela, kot da me jebejo v glavo, in to ravno danes.

Je čakal moj komentar? Pa kaj naj rečem fotru, ki jamra policistu, da se mu mudi na poroko njegove bivše. Pa kaj je mislil, da se ga bo šmrkavec v uniformi, ki še vedno živi pri mami in si ga previdno meče na roke, usmilil? Ne, tipček pojma ni imel, kaka zmeda je bilo življenje mojih staršev, niti kak kaos je moj tastari, zdaj pa bo vadil empatijo v soboto zjutraj? Pa saj so vsi stari nori, ne morem verjeti.

On pa je še kar naprej gonil svoje. Vse bo v redu, pravočasno bova prišla. Ti pa že takrat, po drugem začetku, veš, da mu ne bo uspelo. Ne, ni šans, da prideta pravočasno, poznaš ga. Vedno je zamudil, vedno. Tvoj prvi dan v osnovni šoli, vsi grejo domov, starši držijo otročičke za rokice, ti pa stojiš kot kup nesreče med učiteljico iz 1. a in učiteljico iz 1. b. Ne veta, ali bi te objeli ali božali po glavi, samo veta, da trpiš. In ko je končno prišel, ko je momljal Skoraj sem pozabil, Toliko dela sem imel, Vi ne veste, kako je to, To je kapitalizem, Zdaj, to ni več zajebancija, sta ga gledali, kot da mu bosta izpraskali oči. V tistih nekaj trenutkih, ko sta mi stali ob strani, se je moja osamljenost čudežno razblinila, nato pa se je kot mrlakar ovila okrog mene, da so se njegove besede odbijale od mene in da nobena ni segla do mojih ušes.

Če prav pomislim, se mi je večkrat opravičil zaradi zamud, kot pa mi rekel, da me ima rad. Ja, pa še takrat, ko mi je rekel, da me ima rad, se je bolj opravičeval – za zamude, ker je kaj pozabil, ker česa ni naredil. Ja, Rad te imam, je rekel, kot da ne ve, kaj bi rekel; ne, Rad te imam, je rekel, kot da ne bi ničesar drugega znal reči ali kot da bodo te štiri besede vse popravile.

Ja, zmeraj je nekaj popravljaj za nazaj. In takoj, ko sva zapeljala na avtocesto, tudi. Najprej je šimfal policista. Presneti pizdun, in ravno mene najde, da me zaustavi. In zakaj? Zato, ker sem vozil tistih pet kilometrov prehitro. Dobro, deset. Deset, pa kaj? Je to res taka reč? In ravno danes, ko grem na poroko ... Tu mu je zmanjkalo besed, kot da bi šele ob svojih besedah zavedel, da se bo njegova bivša žena poročila, da je konec njegovega družinskega življenja, da je totalno zajebal.

Ja, tako nekaj kilometrov, potem pa spet začne popravljati, kar misli, da se popraviti da. Začne pospeševati. Kot da se je šele zdaj zavedel, da sva šla na pot pozno. Ja, vedno je zamujal in vedno bo, še na svoj pogreb bo zamudil. Pogrebci se bodo že zbrali, stali bodo nekoliko užaloščeni, pa tudi nekoliko zbegani: Kje je pokojni, kdaj ga bodo pripeljali, zakaj ga še ni? On pa se bo privalil zadnji zadnji hip, parkiral bo tam, kjer zagotovo ne bi smel, z neumnim nasmeškom bo poskušal popraviti slab vtis, dodal bi še Sori, vse je v redu, vse je pod kontrolo, nobene panike, ampak med

zbranimi bo že vršalo in nemudoma bodo vsi prikimali, ja, tak je, nezanesljiv, vedno pozen, še na lastni pogreb zamudi, pa saj to ni res, saj to ne more biti res.

Je potem čudno, da zamuja na poroko bivše žene? Toda še včeraj, naivnost pa takšna, je bilo videti, da bo točen, da bova točna. Zatrjeval je po telefonu Ja, zagotovo prideva točno, Nikar ne skrbi, mamu pa je seveda upravičeno skrbelo, njena skrb je imela podlago v letih skupnega življenja, v zmerom novih zamudah, neskončnih pojasnjevanjih, zakaj ni bil točen, zakaj ni mogel biti točen, še James Bond bi zamudil, je duhovičil, mama pa si je zapomnila vsako tako zamudo – kako, to je ostala skrivnost, toda ko je imela zamud dovolj, je imela dovolj tudi očeta in zakona in vsega.

Očitno ji je z novim tipom lepše, očitno je zelo hitro pozabila, s kom ima opravka. Morda pa mu je želela dati še eno priložnost, priložnost, s katero bi se vsaj nekoliko odkupil ali pa vsaj malce popravil vtis po vseh slabih vtisih.

Ampak, a je on sploh razmišljal o tem, kako vpliva na ljudi? Ali pa da ima še eno šanso? Morda zadnjo šanso, kajti nikoli ne veš, katera je tvoja zadnja šansa. Nič ne veš, ne moreš vedeti. To vem. To je pravil dedek. Nikoli ne veš, katera je tvoja zadnja cigareta. In je kadil kot parna lokomotiva, nonstop. Vsake toliko je še rekel Morda je to ta zadnja, toda morda ni verjel sam sebi. Tudi ko je zbolel, je še kar kadil. Tudi ko mu je zdravnik prepovedal, je še kar vlekel. No, potem pa je nekega dne res prižgal zadnjo cigareto. Potegnil je prvič, bojda tudi drugič, potem pa zahlastal za zrakom, kot da želi še globlje potegniti. Ampak to je bila samo ironija, nič več. Ne, ni želel globlje potegniti cigaretne dima, samo hlastal je po zadnjih trenutkih življenja. Toda čeprav je umiral, ni spustil cigarete. S svojo zvestobo cigareti bi lahko bil reklama za cigaretno industrijo, ja, le da je zaradi raka na pljučih umrl. Ja, res ni vedel, katera bo zadnja cigareta njegovega življenja, toda vedel je, da bo odšel v dim, tako nekako. Ali bo zadnji trenutek ta hip ali naslednji, ne, tega pa ni vedel. Morda pa se je samo delal pogumnega? Morda je želel sporočiti svetu, da se ne boji. Jebiga, vsak trenutek je lahko poslednji, ampak jaz se tega ne bojim, tako nekako. Nasprotno pa tastari ni nikoli tako pametoval, ne. On je samo bil kot en velik otrok. Ne obstaja črta, ki je ne sme prestopiti. Kaj šele, da ne bi skakal čez njo vsak dan, kot da bi bila gumitvist. Ne, tastari ni nikoli govoril Nikoli ne veš, ker res nikoli ničesar ni vedel, ničesar.

Zakaj je bil tak, se pogosto vprašaš. Zakaj ni bil drugačen, zakaj ni nikoli kot ostali očetje? Predvidljiv, zanesljiv, navzoč, ko ga potrebuješ? Ne pa vedno z nekimi neverjetnimi izgovori. Zakaj je pozabil kupiti sladoleđ? Da je sanjal, da bo čez dan čez trideset stopinj in da se bo sladoleđ, še preden bo prišel domov, stopil. In to je pojasnilo odraslega človeka, potem ko je pozabil prinesiti domov edino stvar, ki mu jo je naročila žena. In ob tem se še smeji. Pa saj ne moreš verjeti, ne moreš.

To je bila značilno njegova fora. Nekaj je naredil narobe. Natančneje, sploh ni naredil. Potem bi se seveda lahko opravičil, lahko bi pojasnil, za-

kaj ni naredil, kar bi moral narediti ... Ampak on? Ne, on nikoli. Namesto da bi bil tiho, je potem še kaj zinil. Praviloma nekaj, za kar je verjel, da je smešno. In potem se je svoji šali še smejal. Okrog njega so bili vsi smrtno resni, on pa je nekaj duhovičil. Zakaj nimam kruha? Veste, jemo preveč ogljikovih hidratov, jaz pa mislim na vas tudi takrat, ko kaj pozabim, ko ne mislim, ha, ha. Ha, ha? Kaj je tukaj smešnega? Vsi lačni, on pa pozabi kruh, nato pa se nekaj šali, namesto da bi rekel Bom skočil po kruh. Ne, nikoli ni skočil, vedno je samo govoril, mama je vedno molčala, dokler ni nekoč planila nanj z vso jezo tega sveta.

– Kako si lahko tako nezanesljiv? Kje imaš glavo? Zakaj samo govoriš? Kar nekaj govoriš? Govoriš in govoriš. Raje bi bil tiho in prinesel kruh. To je tvoja vloga, tvoja moška vloga. Lovec si: pojdi na lov in prinesi domov hrano! Razumeš?

V takšnih trenutkih bi on lahko bil tiho. Ona bi pač nekaj govorila, se nekoliko razburjala, nato pa bi se unesla in nevihta bi bila mimo, do naslednjč. Toda ne on. On ni znal biti tiho. On je vedno nekaj rekel. Najbolj jo je razkuril, ko se je naglas čudil, da mora on skrbeti za hrano. Pa kaj nista enakopravna? Ne, nista, si je odgovoril na svoje lastno vprašanje. Ona več zasluži in še doma več dela, ha, ha. Seveda ji je moralo nekoč prekipeti. Le da ni bruhalo iz nje, kot je morda pričakoval, ampak navznoter, v tišino, ki se je širila v njej in ki se je razrastla kot njen molk od jutra do večera.

Potem je sicer poskušal še nekaj popraviti, toda bilo je prepozno. Pre-po-zno. Kupil je pekač za kruh, toda ... Njegov kruh je bil res dober, tak s semeni, z več semeni kot moke, toda kot zakleto je mama zmerom prinesla kruh domov in kot zakleto ni nikoli poskusila njegovega. Njegov smeh ga je minil samo, ko je ponujal kruh.

– Bi poskusila kruh? Ne? Pa nič.

Toda ta njegov nič je bil nič v primerjavi s cmokom, ki se mu je nabiral v grlu. Ko sta tako narasla njen molk in njegov cmok, sta šla lahko samo še narazen, pravzaprav kot senci in kot senci sta potem kar nekaj časa živela svoji življenji. On je živel kot značilen samski moški, počasi je propadal, še zase ni mogel več skrbeti, pa čeprav se je trudil in dajal vtis, da ima stanovanje noro pospravljeno. Toda v resnici je bil povsod prah, povsod umazanija, en sam nič, in to je postajalo tudi njegovo življenje. Ona je živela kot značilna ločenka: nekaj časa je potrebovala, da je skapirala, da je zdaj lahko spet srečna in potem je bila spet srečna.

Novica, da se bo ponovno poročila, ni nikogar presenetila, samo njega. Nekako ni mogel verjeti. Ko je slišal novico, je še bolj čistil stanovanje. Nakupil si je nekih čudnih maž in potem počel tisto, česar ni nikoli počel, dokler sta bila poročena: ko zmešan je drgnil ploščice v kopalnici, sesal tapisom, brisal prah. Nekako je upal, da bodo moje pohvale ob redkih obiskih segle do mame, toda mame ni zanimala preteklost. Preteklost? To je za lutzerje, se je nasmehnila in pomežiknila. Karpedijem, razumeš? Nikar se mi ne smej, pomembna je vsebina, razumeš? Življenje. Bližina. Zaupanje. Ta trenutek in vsak trenutek. Zanesljivost, če ne razumeš dru-

gače. Da rečem Prinesla bom kruh in prinesem kruh. Tako preprosto je to. In ko je videla moj pogled, se je za hip ustavila, za hip. Potem pa je še kar govorila ... Verjetno, da to ni vse, da je še nekaj več. Vendar me ta nekaj več ni zanimal. Katerega otroka pa zanima sreča njegovih staršev? No, ne sreča, ljubezensko življenje.

V primerjavi s predstavo, kako se tvoji starši dajejo dol, je larifari o štoklji ali stvarjenju ženske iz moškega rebra prava uteha. In če te je prinesla štoklja, potem manj dolguješ mami, potem laže pomisliš in laže rečeš Pa zakaj se nisi uresničila, zakaj nisi govorila Carpe Diem, dokler si bila s tastarim.

Ona pa na taka vprašanja nima odgovora, seveda. Pa tudi takih vprašanj ne mara. In še nekako odveč si, zato nima nič proti, da konce tedna vsake toliko preživiš pri – Ni tastari, tvoj ata je, te rada popravlja, ampak tebe se to res ne prime –, tastarem.

– Pizda! Njegova druga pizda te zdrami.

– Pa saj to ne more biti res, poglej!

Pogledaš in ne veš, kaj naj gledaš. On pa ti kaže na armaturno ploščo, na kateri sveti rdeča lučka.

– To ne bo dobro, ne. Koliko je do naslednje bencinke?

Vprašanje ne velja meni, ki nimam pojma, kje so bencinke. Njegovo vprašanje je bolj prošnja, naj ne zmanjka bencina, naj naslednja bencinka ne bo predaleč, naj tank vzdrži. Zdaj nič več ne preklinja, zdaj leze vase. Toda kogar koli je v mislih prosil, ga ta ni uslišal. Njegova šklempa, ki je prvih dvajset, trideset kilometrov prevozila poskočno, veselo, kot da na prvi pogled ne bi bila za odpad, naenkrat umolkne. Potem skoraj nekako drsiva po cesti, žmigavci kot da nama ploskajo, urejeno utripajo, midva pa zapeljeva prvič tisti dan na odstavni pas, on pa tretjič reče Pizda.

Takrat mu je najverjetneje že bilo jasno, da ne bova točna. Pozno sva šla, ustavil naju je policist in zdaj še to. Toda kot da ga je šele pomanjkanje bencina res zdramilo. Naenkrat je frenetično telefoniral, ponavljal Tone, Tone, hvala, hvala, nato pa si zadovoljno prižgal cigareto, kot da je pravkar pretovoril avto na ramenih čez trojanski klanec. No, tako je stal naslonjen na avto in kadil, da pa bi rekel Žal mi je, ker bova zamudila, ne, to pa ne, pa tudi mame ni poklical. Zato, ker ji ni želel kvariti razpoloženja na poročni dan, ali pa, ker na kaj takega preprosto ni pomislil, nisem želela ugi-bati. Tako je pokadil cigareto, dve, morda tri, potem pa je za nama ustavil njegov prijatelj Tone in se prirežal s kantico bencina. Tako preprosto je bilo to in kmalu sva spet pičila po avtocesti.

Morda deset kilometrov, morda dvajset, nato pa je začelo vse pred nama utripati. Zdaj bi seveda spet moral zakleti, toda za čuda je bil tiho. Nekako lezel je vase. Še nekaj trenutkov, pa bi bil tako majhen, da ne bi videl čez volan, pomislim. Toda na srečo se je promet zelo upočasnil in kmalu smo stali na mestu! Na avtocesti! Pa kako je to mogoče? Toda vsa nejevolja je bila odveč. Spet so utripali žmigavci, spet sva zamudila na mamino poroko, spet ni ničesar rekel. Pa kaj naj bi rekel? Kot običajno, da ni

ničesar kriv? Toda to je vendar njegov običajni izgovor, kako naj ga zdaj uporabi, če pa res ni nič kriv. In tako stojiva v koloni, mamina poroka pa se bolj in bolj odmika.

Še malo, pa bo odpotovala čez Karavanke, pomislim. Svatje pople-sujejo, se smejiijo, se pogledujejo in se spogledujejo, na čelu povorke pa moja mama, mlada, lepa, vsa v belem, nasmejana, skuštrana, njen joj in ha-ha-ja-a se slišita čez hribe in doline, ob njej pa moj oče, kakih dvajset kilo-gramov laži, temnolas, brez sivih zalizcev, prav tako nasmejan – kot da bo s smehom odgnal vse nevarnosti in neuspehe, ki ga čakajo po poroki, vse prepire, zamere in razočaranja, ki jih bo vsak dan več, smeha pa vse manj – in na pogled večno mlad. Za njima pa svatje in, ja, godci, prijatelji in so-rodniki, znanci in mimoidoči. Kar ne moreš verjeti, da sta imela tako veselo poroko. Potem pomisliš, da malo svežega zraka ne bi škodilo. In medtem ko odpiraš okno, tastari požene motor.

Ma kaj je povsem nor? Pa kam bo peljal? Pred njim so avtomobili, za njim pa prav tako ... Pa kaj bo letel čez njih? Nato pa pomisliš Najin avto je lahko balon in se prvič tisti dan nasmehneš. In kot da ga je opogumil tvoj nasmešek, se sunkovito ozre čez desno rame, za čuda vklopi smernik, nato pa zapelje v desno, na odstavni pas. Pa ja ne bo peljal po njem? Pa saj ve, da je to najstrožje prepovedano? Pa saj ne more peljati po odstavnem pasu, saj niti ne ve, kako dolg je zastoj ... Toda on je že zavijal na odstavni pas: resda previdno, toda nedvomno je zavijal, na njegov obraz pa se je prikra-del zadovoljen nasmešek. Sporočal je svetu, da mu je sicer spodletelo neštetokrat, toda tokrat se je znašel, tokrat se mu bo izšlo. In res se naen-krat peljeva po odstavnem pasu; levo od naju je kolona nejevoljnih, zafru-striranih, tudi zavistnih tipov, pomislim, desno hmelj ali karkoli že, občutek odprtosti, kot da bova res poletela. In res nekaj trenutkov, nekaj minut tako letiva ob koloni avtomobilov, ki bodo zdaj zdaj pognali kore-nine. Tako letiva do naslednjega izvoza, skoraj do naslednjega izvoza, kjer se skoraj zaletiva v policijski avtomobil.

– Piz ..., je rekel tastari, potem pa se je sredi besede ustavil. Kot da mu je zmanjkalo energije, zraka. Ja, rekel je Piz– in umolknil, obsedel pri miru in celo nekako zlezel vase. Ko je policist s kazalcem potrkal po šipi, ga je bilo še manj. Takrat se mi je zasmilil. Nekaj trenutkov je jecljal, nekaj poskušal pojasniti, toda policist je najprej želel videti dokumente. Medtem ko jih je tastari poskušal najti in se je policist prvič prestopil, me je prešini-lo. Ne vem, od kod so prišle besede, samo prišle so:

– Moj ..., mi je zmanjkalo besed, potem pa so se spet nekako vrnile, pojavile ..., ata je preponosen, da bi vam povedal resnico ...

– Resnico? je z zanimanjem vprašal policist.

– Re ... snico. Veste ... V očeh so se mi nabirale solze, policist jih je seveda videl. Zdaj se je še bolj sklonil, da me je ja videl.

– Mudi se nama, sporočili so nama ... da je hudo, hudo z mamom. Naj prideva takoj ...

Policist je bil še vedno policist, nekaj je moral vprašati, in je: – Zakaj se vama mudi, kam?

To je bila njegova napaka, kajti moj odgovor ga je prepričal v hipu: – Na Gorenjsko, na Gol ...

Razumevajoče je prikimal, toliko da mi ni ponudil robčka, da si obrišem oči, nato pa je z že kar blagim glasom dodal: – Prižgite utripalke in nadaljujte previdno. Srečno.

Tastari je počasi oživel, kot oživi roža, ko jo zaliješ vso posušeno, zamomljal je nekaj podobnega Hvala, nato pa previdno speljal, kot da bi se bal, da bo oni stegnil roko in ga zagrabil za rame.

Šele čez čas je toliko prišel k sebi, da me je skoraj občudujoče pogledal.

– Ne morem verjeti, kaj takega, mama mi tega ne bo verjela, pa taka igra, za oskarja, ti rečem.

Počasi je prihajal k sebi in za hip je bilo videti, da nama bo uspelo. Čez čas se je kolona premaknila, previdno sva se vrinila vanjo, celo z občutkom, in ko sva prišla do ozkega grla – delavci so asfaltirali prehitelvalni pas, vročina je kipela – je tastari rekel celo nekaj sočutnega, nekaj kot Ubogi ljudje, ob sobotah delajo, nekaj takega. Rekel je bolj sebi v brado, zato je zvenelo še toliko bolj verjetno, kot da se mu je izvilo globoko iz prsi. Tako je vozil nekaj kilometrov, nekako je prišel k sebi, hkrati pa je bil zamišljen, morda celo potrt. Ne znam pojasnit.

Tako je bilo videti ne le za hip, ampak kar nekaj časa, vse do odcepa za sever, da nama bo uspelo. Za sabo sva puščala počasnete, za sabo sva puščala tudi beemveje in mercedeze, ej, dvajset let stari hrošč je grizel kilometre kot zmaj, nato pa ... Pa saj to ne more biti res! Pa komu se je tako zameril, kako je mogoče?

Čeprav ni bilo mogoče, se je zgodilo. Tik pred odcepom za sever se je promet ustavil, povsem ustavil. Tastari je zavrl zadnji hip. Nekaj avtov pred nama je očitno počilo, vse se je bilo nekako prepletено. Ljudje so stegovali vratove in hkrati ostajali varno zakopani v svoje sedeže, tudi jaz. Ne pa moj tastari: naenkrat je bil pri razbitih avtomobilih, nekaj se je sklanjal, nekaj mahal, nekaj govoril in nekaj kričal, pa se spet sklanjal in najverjetneje počel vse tisto, kar te učijo na tečaju prve pomoči, pa potem en, dva, tri pozabiš.

Bil je neverjeten prizor: moj tastari sredi kaosa in nesreče rešuje svet in življenje. On, ki je bil zmerom pozen, zmerom premalo odločen, zmerom nezanesljiv, se je zdaj sklanjal nad žensko srednjih let in ji dajal umetno dihanje. In medtem ko je on nekomu dajal umetno dihanje, se je meni vrtelo v glavi in mi postajalo slabo. Me bo opazil, mi bo pomagal, zakaj ga ni nikoli v bližini, ko ga potrebujem, zakaj je vedno nekje drugje, so me takrat bombardirala vprašanja, morda pa se danes samo pomilujem. In potem se je tista ženska, ki je ležala na tleh, nekako premaknila, morda je odprla oči, hvaležno pogledala mojega tastarega, on pa jo je pogladil po glavi, jo nekako pomiril in ji hkrati sporočil Vse je v redu, naslednji trenutek

pa je že pomagal moškemu, ki je ponavljal Mama, mama. Njegova mama ga seveda ni slišala, ženska poleg njega sigurno ni bila njegova mama, njegova mama je bila najverjetneje nekje daleč, njegova mama je bil za nekaj trenutkov moj tastari. Ne vem, kaj je rekel moškemu, ki je sedel, naslonjen na ograjo, toda moški se je nasmehnil in pokimal. Pa to ne more biti res. Verjemi, kdor lahko. Takrat so me zdramile sirene. Najprej rešilci, pa še rešilci in nato policija. Zdaj bi moj tastari morda rekel Ko jih rabiš, pridejo zadnji, ko jih ne želiš videti niti od daleč, te ustavijo. Nasmšek mi je šinil drugič tistega dne čez obraz. On pa, kot da je vse kot običajno – avto umazan, on pozen, cesta zabasana, tank nevarno prazen –, se je počil na sedež in rekel, kot bi rekel Zdravo:

– Zdaj bodo drugi nadaljevali.

Zdaj bodo drugi nadaljevali, on je svoje opravil, on je naredil, kar je bilo za narediti takrat, ko drugih še nikjer ni bilo, je bila moja vznesena razlaga, pa čeprav so njegove besede zvenele preprosto. Tako sva sedela v tišini in čakala.

No, in potem sva srečala tistega dne še tretjega policista, pravzaprav policistko.

Pravzaprav je prišla k avtu, nekoliko se je zibala v bokih, ravno toliko, da se je zibala, da bi še slepec opazil, da se ziba. Seveda, pred hipom se je pogovarjala z ljudmi pred najinim avtom, ti so nekaj kazali proti nama, toda tastari je bil spet tastari in je briga-mene-ves-svet nonšalantno bolščal v kak svoj film. Policistka se je tako počasi približala. Zelo jasno je sporočala vsem, tudi tastaremu, da ona določa hitrost sveta. S kazalcem mu je pokazala, naj še bolj spusti šipo. Čez trenutek, dva jo je. Nato je šlo nekako takole ...

– Dokumente, prosim.

– Prosim.

– Ste vi malo prej pomagali ponesrečenim?

– Nh.

– Ste ali niste?

– Sem.

– Vzela bom vaše podatke, za vsak primer, takšne primere evidentiramo.

– Kar.

– Ste v redu?

– Ja.

Toda naj je še tako hotela evidentirati *takšen primer*, je bilo očitno dvoje. Njena policijska bluza ji je bila za številko pretesna, v njej je bila polna kot napovedovalke vremena na komercialni televiziji. Predvsem pa je lepo gledala mojega tastarega. Lepo. Pa kaj ima lepo za gledat mojega tastarega? Bilo je res filmsko: pred nama nesreča, vse stoji, vse še nekaj vpije in krili, policistka v tesni bluzi pa se sklanja k tastaremu, se mu nasmehne, lepo, občudujoče, nato pa mu vrne dokumente in reče eno samo besedo:

– Hvala.

On je seveda nekaj zamomljal, njemu je bilo vse nekako ravno, vse, kar je naredil narobe in kar je tu pa tam naredil prav, se je nekako poravnalo, bilo eno. Seveda me je preveval ponos nad tastarim, hkrati pa me je premagalo:

– Imava srečo, če bi bila v holivudskem filmu, bi ti še salutirala.

Se je tastari končno zdrznil, se je zavedel, da je naredil nekaj drugega? Je njegov obraz tistega zgodnjega ... popoldneva nekoliko zažarel? Je morda zadovoljno pomislil, da je zrastel v mojih očeh? Mi je bila ta misel zoprna, je bila v njegovem videzu zadovoljstva, celo nenadne sreče kal moje želje, da ga prizadenem, da ga prizemljim, da se nemudoma vrne v vlogo, ki jo je igral vsa leta v mojem življenju, vlogo luzerja? Zakaj nočem, da je moj tastari boljši, zakaj mi gre na jetra ta nevidni sij zadovoljstva, ki ga slutim v njegovi zasanjani, odsotni vožnji (kot da bi se končno dvignil nad ta svet)? Morda hočem, da moj tastari ostane to, kar je zmerom bil? Da ima moje življenje vsak trenutek nekaj stabilnih opor, pa če so še tako nekoristne. So to res moje misli? Pa saj zvenim kot nekdo, ki ničesar ne pričakuje več od življenja, pa se zato drži še takega sranja! Pizda, pa saj tako ne morem razmišljati pri svojih letih. Kaj vendar hočem od življenja? Toda čeprav mi je jasno, kaj počnem, kako razmišljam, po kako svinjski poti stopam, je bilo vse močnejše od mene, zato na koncu polglasno stisnem skozi zobe: – Zakaj te stric Gašper kliče Gnoj?

Že takrat vprašanje ni imelo nobenega pravega smisla, dneve in leta pozneje še manj, to zdaj vem. Toda pri sedemnajstih ne veš takih reči, takrat čutiš samo željo zadati udarec, da boli, kot bolijo udarci tebe, udarci, ki ti puščajo podplutbe in zaradi katerih jočeš tiho, v sebi. Toda vseeno veš, da ga bo vprašanje zbolelo, zato tihotapiš, zato ga izgovoriš polglasno, kot da ga ne bi, kot da želiš udarec omiliti, toda vprašanje zadene.

Vprašanja zadene, ker ga ni pričakoval, sploh pa ne od tebe, in zagotovo ne v trenutkih tihega zmagoslavja. Njegov obraz se komaj opazno spremeni. Če je pred hipom nekako žarel, se skoraj neopazna vznesenost v hipu porazgubi. In nekako se zdrzne, nekoliko odpre usta, kot da bo šele zdaj zdaj zadihal. Potem pa z izdihom izdihne tudi odgovor, morda še tiše, kot je bilo moje vprašanje:

– Ker sem gnoj. In kot da to ne bi bilo dovolj, se dopolni: – Stric Gašper me kliče Gnoj, ker sem gnoj. Kaj je gnoj, pa pri svojih letih najbrž veš, pa čeprav si mestno dete. Nato pa sam sebi prikima, kot da bi bil zadovoljen z odgovorom.

Dobro, morda ga je moje vprašanje presenetilo, morda zbolelo in streznilo, toda njegov odgovor me je osupnil. Pa kaj je bilo tebi, se sprašuješ še leta pozneje, da ti ni bil dovolj trenutek spokojne vožnje, ponos tastarega in tvoj ponos nanj, na reševalca življenj, pa naj zveni to še tako vzneseno. Toda tastari kot da je samo čakal na tvoje vprašanje in je kar nadaljeval:

– Gnoj sem, ker sem izdal vse, ki so me imeli radi, razumeš? Tudi Gašperja. Vedno je bil v vsem boljši, iz dneva v dan, iz leta v leto. Bil je



višji, močnejši, pametnejši, boljši v šoli in povsod, razumeš? Leta in leta sem ga gledal v hrbet, leta in leta so mi ga dajali za zgled. In potem sem imel v nekem hipu tega dovolj. Dovolj, razumeš? Takrat sem vedel, da bom nekaj naredil. Nisem pa še vedel, kaj. No, in potem je Gašper doma povedal, da se bo poročil. Spet bo prvi, vedno pred mano. In ko nam je predstavil punco, s katero da se bo poročil, pa čeprav jo je poznal kratek kratek čas, sem imel vsega dovolj. Predstavlja si: Gašper sem, Gašper tja, na, le zgleduj se po Gašperju ... Ljubosumnost me je povsem skrivenčila, nisem bil več jaz, hkrati pa me je tiha zavist, sovražstvo dalo moč, ki je prej nisem spoznal. Naenkrat sem prepeval po celo hiši, duhovičil, koval načrte, se šopiril in sploh vse zasenčil, prvič tudi Gašperja. Kot da je šele takrat opazil, kako njegov mlajši brat tekmuje s celim svetom, predvsem pa z njim. Toda mene ni moglo nič več zaustaviti. Odkrito sem se spogledoval z njegovo punco, da je bilo vsem nerodno, samo meni ne, in ... njej tudi ne. Tako sem se zaljubil v tvojo mamo, do ušes in čez. Tako sem takrat res verjel. Ostalo najverjetneje poznaš.

Dan pred poroko naju je Gašper zalotil v moji sobi. Če bi bil Štajerc, kot se spodobi, bi mi razbil pičko in bi bil mir pri hiši, ampak ne, on je bil tak čisto navaden cagavec: tekkel je iz hiše in se napil. Poroka je odpadla, seveda, kaj pa misliš. Cela ulica je vedela, da mu je brat ... (tu je pomolčal) ... nevesto. Drugo vsaj slutiš: vse je bilo noro, divje, nekako pijano, in teden pozneje sem se poročil z bratovo, zdaj svojo nevesto. Toda tako kot sem izdal brata, sem tudi svojo ženo. Bratova žalost je še kar trajala, vsake toliko je izbruhnila kot gnev, da ja ne bi pozabil, kdo sem in kakšen sem. Seveda te nevarnosti ni bilo.

Predvsem pa sem nekako izdal tudi svojo ženo, tvojo mamo. Ko sem se v dneh in v tednih po poroki zbuval ob njej, sem slutil, da sem jo izkoristil zato, da sem se maščeval bratu. Da je bilo vse še huje, sem bil še hujši cagavec kot brat. Namesto da bi ji povedal, potem pa, kar bi bilo, bi bilo, razumeš, sem zamujal. Veš, zamujal sem svoje življenje. Zamudil sem tudi v porodnišnico, mama te je že rodila, oprosti, nato sem še nekajkrat zamudil, zdaj pa kar odhajaš. Ja, to je moje življenje. Tvoja mama je seveda vedela, kje sem in da me ni v njenem življenju, da sem obtičal v neki svoji drami, v kateri je prostora komaj zame, kaj šele za mamo in ... zate. To je seveda vedel tudi Gašper. Zato me je začel s posebnim zadovoljstvom klicati Gnoj. Njegova jeza se je v teh letih precej razkadila, še vedno pa me je klical enako. Na to so se vsi navadili, tudi jaz. Dolga leta se je mama jezila nanj, toda potem mi je leta pozneje rekla Gnoj in takrat sem se res počutil ... kot gnoj.

Tu je pomolčal. In molčal, kot da mi sporoča, naj vendar rečem kaj. Toda laže je bilo molčati, sestavljati podobe in kose svojega življenja pod spuščeni vekami. In tako sva kar nekaj časa molčala. In še kar molčala tudi potem, ko sva že zavila z avtoceste na regionalno cesto in se bližala vasi, kjer se je moja mama že v drugo poročila. Kajti ni bilo najmanjšega dvoma: tastari je ponovno zamudil in jaz z njim.

Morda ga je bližina vasi, morda poskakovanje avtomobila na luknjičavi cesti, morda zavest, da so po vsakem slovesu obdobja, ko se ne vidi, vse daljša in daljša, morda je želel opraviti popravni izpit iz očetovstva, pojma nimam, kaj mu je bilo takrat, toda spet je začel govoriti o svojih trenutkih odločitve, o vlogah, ki so mu jih pisali drugi, o nenehnem umikanju in kako je bil vedno tisto, kar so drugi pričakovali od njega, družinska črna ovca, priročni grešni kozel za vse, kar je šlo ali pa bi lahko šlo narobe v družini, kako je igral in postajal gnoj, Gnoj in kako mu je postala ta vloga domača, druga koža, kako je zaradi nje izgubil sebe, svoje življenje, življenjsko zgodbo, kako včasih sploh ne ve, kaj je izgubil, zgolj sluti in kar je še huje, da nima več energije, da bi jo iskal, kot da je njegova usoda napisana v kaki zajebani sveti knjigi življenja in smrti, da ima občutek, da je vsega konec, da je vse dopolnjeno, samo spektakularno mora oditi iz te grde zgodbe, tako da bodo še leta in leta pripovedovali o njem in njegovem odhodu, bombastičnem odhodu z ognjemetom, ko se bo trenutek v hipu razpočil v večnost, ko bo ...

Se je v tistih trenutkih smilil samemu sebi, me je želel čustveno izsiljevati, je hotel izkoristiti zadnje trenutke, ko ni premleval stvari samo v sebi, ampak je lahko nekemu, meni nakladal? Ali pa je bil ves monolog, morda celotna pot, vse njegovo življenje en sam uvod v tisto, kar mi je povedal pred slovesom, že ob vznožju hriba, tik pred vasjo?

Začel je previdno, da bi rad poudaril, da pa noče ničesar vsiljevati, veš, odločitev je tvoja, tvoje življenje je samo tvoje, vem, čutim, da si v stiski, da ne veš, kaj bi, kako te bo sprejela mama, dobro te bo, ne skrbi, verjemi, ni važno, kaj si mislijo ljudje, niti, kaj rečejo. Seveda boli, seveda, toda predvsem poskušaj biti to, kar si. Morda boš v njihovih očeh ... – tu je trenutek pomolčal, kot da bi iskal pravo besedo, kot da bi zbiral pogum zanjo –, ... morda boš v njihovih očeh, je ponovil, ne, ni važno, kaj boš v njihovih očeh, morda boš v njihovih očeh nekaj ..., morda ti bo kdo rekel, da si ..., toda vse te besede, etikete, očitki, vse to, naj še tako boli, je nepomembno. Bodi, kar se počutiš ...

Danes seveda razumem, takrat me je presenetil. Mar je tudi najbolj zanič fotr na svetu opazil, kaj me muči? Še danes se spominjam pogleda, dolgega pogleda, s katerim sva si ob slovesu povedala vse, preden je on oddivjal s 130, 140, 150, 160 kilometrov na uro proti domu, proti novemu življenju, jaz pa tudi, le da počasneje in previdneje, a nič manj odločno.

Ja, še danes, še leta pozneje se spominjam potovanja s tastarim, z očetom, kako sva pozno šla na pot, kako sva zamujala in zamudila na mamino poroko, kako me je skoraj celo pot v njegovi družbi preveval obup nad njim, morda celo prezir, potem pa je vse preplavila osuplost, zametek neskončne hvaležnosti, ker je zadnji zadnji hip, a pravočasno zinil tisti svoj edini pametni stavek v življenju in mi pomagal spremeniti moje življenje.

## Revolucija v teku

Boj za  
Režija Siniša Gačič, 2014,  
Slovenija, 85 min.

Tudi revolucija ima včasih svojo evolucijo. Generacija, ki se je morda odrekla krvavi zgodovini preteklih revolucij, a se še vedno ne misli predati v svojem uporju za boljšo družbo, je svoje vodilo našla v geslu »revolucija v teku«, ki s svojimi zahtevami želi seči onkraj ideologij in se postaviti na barikaade na podlagi ločnice med nesramno bogatim enim odstotkom in revnim preostankom 99 odstotkov. Težava seveda nastopi ob najbolj evforičnem in prelomnem trenutku, ko se ta ideja preseli na ulico in želi realizirati ter se od hipotetične večine gibanju fizično pridruži le dejanska manjšina, znotraj katere je potrebno oblikovati neposredno demokracijo, ki bi se z zgle-dom in delom morala širiti v vse pore družbe.

Filmski dokument, ki želi zajeti ta kompleksni moment in ne izpasti zgolj kot zagovor ene ali druge strani, je pred težko nalogo. Poleg trenutka nujnosti in pomembnosti upora mora zajeti ali vsaj nakazati in pustiti odprta njegova notranja trenja, paradokse, ovire in težave. Le tako se lahko odvija evolucija upora, z dialogom, neposredno demokracijo, premislekom, analizo; namesto vnovičnega zapadanja v ideološke meandre in zatiranja drugačnosti, ki takoj pod vprašaj postavi celotno idejo boja 99 odstotkov proti enemu, saj je v takšni konstelaciji pomemben vsak posameznik, njegovo telo na ulici in stališče do sistema.

Nujno je iskanje alternativne ideje ali vsaj opozarjanje na njeno pomanjkanje, kar je režiser Siniša Gačič v intervjuju za *Poglede* označil kot glavno gonilo ta nastanek *Boja za*.

Največja pohvala mu gre prav za to, da je zgodbo pustil odprto in ponudil veliko prostora za premislek in podoživetje tega trenutka ter izkušnje. Hkrati s svojo ne preveč skrito aktivistično držo in nedvomno podporo uporju je združil distanciran pogled do dogajanja, ki mu ga je omogočil položaj za kamero. S protestniki je preživel začetno evforijo in soočenje z začasnim koncem, vzpone in padce, osebne in družbene dileme in vse skupaj uspel zajeti v film, ki nosi tako zgodbo kot estetiko trenutka, tako premislek kot čustva, ki so bila vpletena. S tem učinkovitim filmskim jezikom in razmeroma počasnim filmskim tempom nam omogoča, da tudi sami premislimo svojo vlogo znotraj gibanja in se soočimo z odločitvijo, ali se pridružiti uporju ali ne, na kak način in kdaj.

*Boj za* si je po mojem na Festivalu slovenskega filma v prvi vrsti prav zaradi tega prislužil vesno za najboljši film, ki jo je žirija utemeljila z naslednjimi besedami: »*Je prepričljiv in pretresljiv dokument našega časa. Film prinaša podobe in dogajanje pred ljubljansko Borzo, ki so dajali pečat prizadevanjem za bistvene spremembe v slovenski in svetovni družbi. Režiserju prepričljivega dokumentarnega filma o našem času, Siniši Gačiču, je uspelo vstopiti v samo srž protestniškega dogajanja in prikazati protagoniste tako v raznolikosti njihovih idej, njihovega delovanja, kot tudi njihovo katarzo in občutek nemoči.*«



Avtor, ki je izbral iz več kot 120 ur materiala, nas od samega začetka vrže v prav to večplastno protestniško dogajanje. Uvodni takti okupacije borse potekajo udarno, evforično, v ritmu vražjega bluesa Damirja Avdića, jasnih in glasnih zahtev iz megafonov in zvočnikov ter podobnih jasnih rezov v montaži in zvoku, ki nosijo dinamiko spreminjanja in dogajanja. Ko prva in osnovna odločitev o okupaciji trga pred borzo pade, pade tudi tempo filma in se tudi v njem začenja korak za korakom oglašati dvom, refleksija, pomislek in tudi analiza kot nujen instrument neposredne demokracije. Te trenutke film zapolni s simboličnimi izrezi realnosti, ki ponazarjajo vzdušje in počasi naraščajočo napetost v skupini, pa tudi družbi, ki ne razume, zakaj še sploh vztrajajo in kam bi jih v njihovem vztrajanju popredalčkala.

Kot najbolj neizbrisen kader iz te kategorije se mi je gotovo vtisnila v spomin starejša gospa, ki je začudena in rahlo ogorčena prečkala trg in se na koncu nemo in mogoče celo malo jezno zazrla v kamero, v nas pred platnom. Sprašuje nas, kaj se gremo, in

ponazarja tipičen in verjetno široko razširjen malomeščanski odpor in delno že cinizem do vsega res novega in uporniškega; je dojela sporočilo, da se ta revolucija 99 odstotkov tiče tudi nje, ki se ji vsako leto realno zniža pokojnina in verjetno iz nje ne dobi niti približno toliko, kot je ustvarila v dolgem življenju; ali pa nas vsaj podzavestno sprašuje, le kje nas je več, da se ne znamo upreti in dvigniti svojega mladostniškega glasu, kot ga je morebiti ona ali pa vsaj njena generacija na tak ali drugačen način?

Odlično to stopnjevanje napestosti spremlja in poudarja glasbena spremljava edinstvenega Damirja Avdića. Njegove zvočne krajine, ki v živo na njegovih koncertih gradijo prav na sprožanju in sproščanju napestosti, jeze, agresije in aktivaciji publike z udarnimi in brezkompromisnimi teksti in kitarsko spremljavo, tokrat presenetljivo ostajajo subtilno v ozadju in delujejo, saj zgodbo govori že slika sama. Gibljejo se od otožno peklenskega bluesa do močnih rokerskih rifov in že skoraj ambientalno prefinjenega preigravanja simbolike

na platnu. Zanimivo in povedno je tudi, kako je glasba nastala, saj je bil najprej posnet film, ki ga je potem producent Miha Černec predvajal Avdiću, da je zaigral nanj. Pri tem si je po lastnem pričevanju Černec zgled vzela pri Jarmuschovem *Mrtvecu* (*Dead Man*, 1995), kjer je za prav tako izvirno in skorajda živo glasbeno spremljavo poskrbel Neil Young, in moramo reči, da mu je osnovni namen vsekakor uspelo doseči, saj glasba po navadi udari prav v trenutku, ko v filmu nekaj pogrešamo in to z ravno pravnim občutkom, da predvsem obarva doživljanje videnega in ne sili v ospredje.

Gačič je sam priznal delno zadrego in delen izziv pri snemanju filma brez jasne smeri, ideje in antagonista. Zato se je usmeril v dinamiko okupacije in boja za ohranitev kampa pred borzo oziroma kontinuirane okupacije prostora. Priznal je tudi, da se je ob začetnem zanosu in poistovetenju s protestniki začel samocenzurirati in tako kot oni sami sprva spregledal posamična trenja in pomanjkanje oblikovnega konsenza, a je to samocenzuro očitno postopoma uspešno rahljajal. Tako je pristno zajel vrhunec pričakovanj in stremljenj ob odprtju in enoglasni odločitvi za zavzetje in potem razgalil prelomen čas, ko se je protest razdrobil in izgubil svoje širše aktivistično jedro ter so ga številčno prevzele ljudje, ki so rešitev zaradi stiske videli v psihičnem in fizičnem zatočišču, ne pa realni alternativni. Tukaj se je na preizkušnji znašla tudi sama neposredna demokracija, ki zaradi svoje narave ni mogla posredovati oziroma je morala prisluhniti večini ter tako paradoksalno pripomogla h končni agoniji,

ki je postopoma nastala iz prvotne evforije.

Dodatna prednost in ena glavnih odlik filma tudi za sporočilo o gibanju je optimističen konec, v katerega se zlijeta simbolika in surova realnost. Ko se sicer zamrlo gibanje znova najde kot del večje mase v protestih proti korupciji v politiki in varčevalnim ukrepom po številnih slovenskih mestih leta 2012, ki so prinesli padec vlade in mariborskega župana. Takrat avtor raje kot v teh prostorih značilno distanco in celo zaničevanje delnega neuspeha uporabi efektivni simbol goreče peči, ki zagori zaradi ene iskre in nato greje celoten prostor, kakor je marsikoga v večtisočglavi množici grel občutek pripadnosti in pomembnosti. Zavemo se etapne narave takšne vrste upora, revolucije v teku, in nujnosti nadaljnjih bojev, premislekov in nadgradenj, h katerim svoj košček kajpak doda tudi film sam, ki v tako odprti obliki izpričuje eno od etap, a tudi dileme celotnega gibanja in kontinuiranega boja. In prav zato lahko le pritrdimo zapisu žirije, da »je prepričljiv in pretresljiv dokument našega časa«.

**Žiga Brdnik**

## Višja sila

### Višja sila (Turist)

Režija Ruben Östlund, 2014,  
Švedska, Francija, Danska,  
Norveška, 118 min.

Feministična teorija in teorija spolov se pogosto osredotočata na zatiranje žensk ter s tem povezano konstrukcijo feminilnosti, nekoliko redkeje pa so razprave o moških kot skupini v družbeni hierarhiji in posameznih skupinah znotraj te skupine. Pri hegemoni moškosti, konceptu, ki ga je uvedla Raewyn Connell, gre za obliko moškosti, ki poseblja trenutno sprejet odgovor na vprašanje o legitimnosti patriarhata. S tem povezana ideologija »pravih«, »naravnih« moških in možatosti je razumljena kot določena s telesom moških, ki usmerja njihovo delovanje: tipično vključuje agresivnost, neobvladljiv spolni nagon, prirojeno slo po nasilju, nematerinskost, večjo promiskuitetnost in »naravno« heteroseksualnost. Gre za koncept, ki je zaradi svoje relacijske narave neločljiv od ostalih feminističnih razprav – »maskulnost« ne obstaja drugače kot v kontrastu s »feminilnostjo«, hkrati pa deluje vzajemno z raso in razredom – svetlopolti moški se ne konstruirajo le v odnosu do svetlopolnih žensk, temveč tudi v odnosu do temnopolnih moških; hegemon moškost je torej nasprotno drugačna od drugih, manj dominantnih ali podrejenih oblik moškosti – na primer homoseksualnih, delavskih, temnopolnih in drugih. Ne gre torej za ustaljen značjski tip, temveč za moškost, ki v določenem vzorcu odnosov med spoli zavzema hege-

mono pozicijo; vseeno pa gre najpogosteje za določeno ujemanje med kulturnimi ideali in institucionalno močjo, denimo v primeru *korporativne* moškosti.

Kot bel, heteroseksualen moški in državljane ene izmed najbogatejših držav na svetu, korporativno moškost (vsaj implicitno) uteleša tudi Tomas (Johannes Kuhnke), protagonist *Višje sile*, letošnjega celovečernega filma švedskega režiserja Rubena Östlunda, ki je širšo svetovno javnost nase prvič opozoril z *Igro* (Play, 2011). »*Tu smo, ker je Tomas kar naprej delal,*« denimo reče njegova žena znanki že v napovedniku filma, v katerem štiričlanska švedska družina dopustuje v francoskih Alpah. »*Zdaj ima na razpolago pet dni, da se posveti svoji družini.*« Že na začetku je torej izpostavljena tudi njegova vloga zaščitnika oz. vodje družine (podobno kot v prologu filma, kjer fotograf družino komično razporedi »po velikosti«: od očeta in matere do najmanjšega otroka). Prav (švedska) družina je v naslednjih dveh urah, kolikor traja *Višja sila*, izpostavljena Östlundovemu vrtajočemu, hladnemu režijskemu pogledu, ki ga vse skupaj ves čas nekako zabava – kot da v resnici ne bi bil režiser, ampak nekakšen distanciran antropolog. Podobno kot v *Igri*, ki je istemu prijemu podvrgla raso in dinamiko švedske družbe, *Višja sila* vztraja pri statični, izrazito »tretjeosebni« opazovalčevi kameri (četudi jo večje število krajših kadrov in nediegetska glasba v primerjavi z njenim predhodnikom naredita skoraj za mainstreamovsko, morda celo hollywoodsko komedijo), ki na kompleksen način in s pretanjenim čutom za opazovanje družbe secira konstrukcijo



hegemone moškosti v eni najliberalnejših družb na svetu. Pri tem razgali spolne vloge in z njimi povezana pričakovanja, ki so ukoreninjena globalje, kot bi lahko sklepali po sami progresivnosti spolnih politik te države, ter izpostavi, da na »možatosti« oz. maskulinosti ni nič naravnega, ter da je »moškost«, če sploh obstaja, sestavljena iz cele palete spolnih praks, kodov in konfiguracij.

Da že opisana Tomasova družbena (in zasebna) vloga deluje koherentno le, dokler vmes ne poseže »višja sila«, postane jasno, ko med zajtrkovanjem na terasi razkošnega zimsko-smučarskega letovišča proti gostom hotela začne drveti snežni plaz, Tomas pograbi svoj iPhone in reši sebe, svojo družino pa prepusti nevarnosti. Četudi bi bilo na mestu vprašanje, ali si je njegovo ravnanje zgražanje njegove družine in njihovih prijateljev in znancev v preostanku filma prisluzilo zaradi tega, ker je Tomas moški, ki je v nevarnosti zapustil svojo družino, ali preprosto zato, ker je partner, ki je v nevarnosti zapustil drugega partnerja z otroki, verjetno lahko s

precejšnjo gotovostjo sklepamo, da bi bilo »partnerju«, ki bi iz podobne situacije pobegnil na enak način, a bi bil pri tem ženskega spola, prizaneseno vsaj z očitki glede tega, da je zapustil(a) svojega partnerja. Hiter pregled kritik, recenzij in razprav o filmu potrjuje, da se večina branj filma ujema s prvo možnostjo. Tomas, ki kljub svojemu feminilnejšemu videzu zaradi ostalih atributov – že omenjene bele heteroseksualnosti, »korporativnosti« in tako naprej – v liberalni zahodni družbi še vedno povsem zlahka ustreza hegemoni podobi moškosti, doživi neprijetno presenečenje, ko ugotovi, da je njegova strahopetnost zaradi njegovega spola kljub vsemu še vedno nesprejemljiva.

Če smo malo prej primerjavo s holivudskimi komedijami navrgli bolj retorično, je ta v resnici utemeljena. Ena izmed konvencij takih filmov (navsezadnje pa tudi cele vrste televizijskih humorističnih nanizank in drugih žanrov, ki jih podobno zaznamuje tradicionalna delitev spolnih vlog in konvencionalne, binarne spolne identitete) je, da je glavni zaplet sestavljen iz

reševanja ovir na poti do izpolnjene ljubezni med protagonistom oz. protagonistko in njegovim oz. njenim ljubezenskim interesom – torej parom alfa, stranski zaplet pa iz (običajno veliko preprostejšega) razreševanja nasprotij in končni združitvi para beta, njihovih prijateljev, družinskih članov, sostanovalecev, sodelavcev..., ki prvemu paru služita tudi za kontrast ali drugačno preigravanje tematike glavnega zapleta. Tudi v *Višji sili* se poleg Tomasa in njegove žene Ebbe (Lisa Lovén Kongsli) Östlundova pozornost vsaj na kratko preusmeri na par beta, Matsa (Kristofer Hivju) in Fanni (Fanni Metelius). Če smo prej zapisali, da Tomasu pri igranju sodobnega patriarha v ključnem trenutku spodleti zaradi višje sile, ki razkrije, da so kljub vsemu na delu še povsem »arhaična« mečila za moškost, je Mats po drugi strani tako po mogočnem videzu kot obnašanju (vsaj, kakor se definira sam) spočetka zares videti kot »pravi moški«, možat v tradicionalnem smislu, ki pred nevarnostjo ne beži, zaščiti šibkejšo oz. poskrbi za svojo družino in je sposoben pritegniti mnogo mlajšo partnerico. *Višja sila* z njegovim likom izpostavi protislovja tako znotraj same ideje o »pravem moškem«, kot tudi podvomi o zmožnosti stalnega igranja takšne vloge: med večerjo, ko se Mats pred igračo – daljinsko vodenim letečim krožnikom – hitro stisne k svoji veliko mlajši in fizično pol manjši partnerici in jo prime za roko, nato pa še na koncu filma, ko ob preplahu na avtobusu kljub poprejšnjemu širokoustenju ne stori ničesar.

Zgovorno je tudi dejstvo, da je ob vsem tem Mats najglasnejši zago-

vornik naravnosti moške maskulinnosti: »Mogoče si se nameraval vrniti in jih izkoptati?« vpraša skrušenega Tomasa v enem izmed bolj komičnih trenutkov *Višje sile*, trudeč se, da bi obvaroval vlogo moškega-očeta kot varuha oz. zaščitnika družine, spominjajoč vse prisotne na zmožnost hladnega, racionalnega ukrepanja v kritičnih situacijah, ki jo taka vloga običajno vključuje. Ob razkritju nenaravnosti, konstruiranosti možate moškosti, se esencialistični pogled na moškost spremeni v normativnega – možatost je, če že ne tisto, kar moški naravno so, tisto, kar bi moški *morali* biti: na primer možati, avtoritativni, močni in trdni ter odločni in bojeviti. Ker je očitno treba dopustiti, da moški »standarde« dosegajo na različnih nivojih, tiste, ki se ne ujemajo z »načrtom«, ne izražajo dovolj odločnosti, samostojnosti (kakršne v filmih stereotipno upodablja na primer Wayne, Bogart in Eastwood), torej nehegemone moškosti, pogosto doletijo različne oblike neformalnih sankcij – od družbenega posmeha do lastne, ponotranjene negativne reakcije: sramu in samokritike. Ko Mats končno dopusti, da Tomas ni ravnal v skladu s standardi možatega obnašanja, ga obsoja, predvsem pa ne more in ne more sprejeti, da bi njegova partnerica lahko sploh pomislila na to, da je tudi on sposoben česar koli podobnega; njegovo komično vračanje k vprašanju znova in znova razkriva globok strah pred tem, da standardov normativne maskulinnosti ne bi dosegal.

Že uvodoma smo ugotovili, da se moškost ne pojavi nikjer drugje kot v sistemu odnosov med spoli – torej da je koncept sam po sebi relacijski. Kultura, ki moških in žensk vsaj v os-



novi ne obravnava kot nosilce polariziranih značajskih tipov, ne pozna koncepta moškosti v pomenu novo-veške evropsko-ameriške kulture; gre torej za povsem zgodovinski pojav, nastal razmeroma nedavno – z meščansko ideologijo »ločenih sfer« v 19. stoletju. Kadarkoli torej govorimo o moškosti, pravzaprav spol uprizarjamo oz. ga ustvarjamo na kulturno oz. zgodovinsko specifičen način; vendar poleg spola – kot (strukturiranja) družbene prakse – simbolne prakse, kot so konstrukcije moškosti v diskurzu, ideologiji in kulturi (denimo filmske), trajajo mnogo dlje in imajo mnogo širši vpliv. Kako torej brati Östlundov konec, kjer Tomasu končno uspe prevzeti vlogo racionalno ukrepajočega, zaščitniškega člana družine – in širše družbe (v slogu hollywoodskega srečnega konca romantičnih komedij, kjer se spoli prav tako »srečno« najdejo nazaj v svojih konvencionalnih vlogah – če so že na začetku od njih sploh odstopali –, reintegrirani v (patriarhalni) družbeni red)? Tako, kot je videti na prvi pogled? Kot satiro? Kot primer defetizma? Östlund provocira s takšnim veseljem in toliko časa, da povsem enoznačen konec filmu kot celoti ali pa tudi njegovemu (sicer zaenkrat dokaj skromnemu) celotnemu opusu na splošno nekako ne pristoji. Bolj kot to se zdi, da gre pri *Višji sili* morda za nekakšno bahtinovsko dialoškost, nedorečenost, soočenje različnih ideologij – ali pa vsaj za poziv liberalno mislečima, politično korektnima gledalcu in gledalki, naj ponovno premislita, do kam progresivnost seže tudi pri njiju samih.

**Tina Poglajen**

## Sreča je za ljudi brez talenta

### Svojeglavi Philip (Listen Up Philip)

Režija Alex Ross Perry, 2014, ZDA, 108 min.

Igrivi jazz, ki zapelje v napovednik filma *Svojeglavi Philip*, je sugeriral, da bo naslovni junak filma eden tiste vrste nevrotičnih, neprilagojenih, zlobnih, a ultimativno duhovitih in komično samoreflektirajočih newyorških intelektualcev, ki posekujejo filme Woodya Allena in Wesa Andersona. Drugi faktor je bil Jason Schwartzman v vlogi Philipa iz naslova, ki po vide nem sodeč upodablja obsceno razvajenega potomca Alvyja Singerja in Margaret Tenenbaum. Vsekakor nekaj, kar je obetalo sofisticirano zabavo in obvezne lucidne uvide v brezupno tragikomično stanje postmodernega človeka.

Naj vas že kar na začetku posvarim, da je napovednik kruto zavajajoč.

Ne da ni sofisticiran ali luciden. Je pa tudi brezkompromisno boleče iskren, z nepričakovano magnitudo nelagodja, s katero nas že od začetka sooči režiser in scenarist filma Alex Ross Perry.

Philip iz naslova je talentiran mlad pisatelj na pragu literarne slave, kar pa ni dovolj, da bi ga osrečilo. Philip je večino časa zagrenjen, poleg tega se težko sooča z naraščajočimi zahtevami svojega založnika in tudi dekleta Ashley (Elizabeth Moss), ki je tudi sama kreativna posameznica, ven-



dar se podreja Philipovemu nepotešljivemu egu, kar pomeni, da ni posebno srečna v zvezi. Sredi tega turbulentnega obdobja Philip dobi priložnost, da se druži s svojim literarnim idolom, ostarelim in zagrenjenim pisateljem Ikeom Zimmermanom, ki živi daleč od mesta in zainteresirane javnosti, blizu enega od univerzitetnih mest na vzhodni obali. Zimmerman v Philipu prepozna sebi podobnega ponosnega mizantropa in mu ponudi zatočišče v odročni podeželski rezidenci. Philip ne okleva. Spakira kovčke, pusti mesto in nezadovoljno Ashley za seboj in se znajde v lastni pisateljski fantaziji, ki pa ne traja dolgo.

Philip je izjemno inteligenčen, luciden in čeden, a kljub določeni karizmi, ki ga spremlja, po začetnem pozitivnem vtisu postane odbijajoče naporen v svojem kroničnem nezadovoljstvu. Zato se je precej težko poistovetiti z njim in nam film nalogo nekoliko olajša s pripovedovalcem, ki v treznem, objektivnem tonu beleži, prevaja in komentira čustvena stanja vseh vpletenih. Pri tem posnema pri-

povedno strukturo romana. Tudi sicer si Perry marsikaj povsem odkrito izposoja pri svojem največjem osebnem junaku, pisatelju Philipu Rothu, v tem filmu konkretno pri romanu *The Ghost Writer*. Če so nas filmi naučili, da se z osebnostno rastjo liki spreminjajo, da morajo spregledati in ugledati svoje napake kot takšne, da lahko doživijo katarzo in nato kot boljši ljudje nadaljujejo pot do zaključnih kadrov, se *Svoje glavi Philip* tej konvenciji izogne in v tem je njegova moč. Zaman čakamo na trenutek odrešenja, na vrzel v defenzivnem ščit, na nekaj, kar bi spremenilo ali vsaj za kanček zamaknilo Philipovo perspektivo, da bi svoja dejanja videl v drugačni luči. Vse kapacitete ima, toda bori se s tragično slepoto, ki mu ne nakloni uvida, ki bi ga lahko odrešil. Namesto tega beži pred odgovornostjo in vse ostale krivi za lastno nepriljubljenost. Za dodatno, že kar ironično noto, ki podčrta njegovo nezmožnost navezovanja normalnih stikov z ljudmi, poskrbi srečanje z nekom, ki se je pripravljen v odnosih spustiti vsaj ena-

ko nizko, če ne še nižje. Mlada profesorica na šoli, kjer je Philip po lkovem posredovanju sprejet na angleško katedro, iz nizkotno malenkostne nevoščljivosti uniči možnosti, da bi ga družba učiteljev na šoli sprejela medse. In kje je ironija, se sprašujete? Seveda v tem, da se Philip vanjo zaljubi.

Obup(a)na egocentričnost je tisto, kar mu onemogoča distanco. Ko odpove turnejo, na kateri naj bi promoviral svojo drugo knjigo, ga agent obtoži nepremišljenosti, toda Philip mu da jasno vedeti, da svoje impulzivnosti ne obžaluje, temveč je nanjo ponosen. Ko mu ponudijo mesto učitelja na univerzi, se v isti naglici odseli in v brezbrizno slovo svojemu dekletu navrže, da se vidita ponovno, ko se bo vrnil po svojo garderobo za hladnejše jesenske dni. Lahkota, s katero Philip požiga mostove za seboj, je vsekakor priča njegove brezkompromisnosti, a tudi nepremišljenosti in slepe zaverovanosti vase. Ko se jeseni resnično vrne in Ashley potoži o tegobah, ki mu jih je prineslo novo življenje, se zdi iskreno presenečen nad njenim hladnim odgovorom. V Philipovem svetu imajo dejanja vseh ljudi posledice, s katerimi morajo računati – razen njegova lastna.

Režiser sam najde glavni motiv filma v vprašanju, zakaj so talentiranim ljudem oproščene karakterne napake le zato, ker so talentirani? Talent je najvišja valuta v njegovem svetu, zato je človeku vse odpuščeno, če je le talentiran. Opozoriti velja, da četudi je Philip zloben, ni nenačelen, in čeravno se zdi, da deluje iz vzgibov, ki so povsem usmerjeni v to, da drugega

prizadenejo, je prepričan, da jim posreduje le resnico in nič manj kot resnico. Zanj je resnica nekaj, kar vedno boli. Nikoli ne odreši. Resnica je zanj isti inštrument podeljevanja življenjskih lekcij, kot je za strogega očeta pas, s katerim iz dobrote in milosti vbije otroku lekcijo o tem, kaj je prav in kako mora biti.

Moralna in čustvena turbulenca je kontrast mehki fotografiji filma. Prevladujejo jesenske barve, groba zrnata zlata svetloba. Če je tematsko v svetu Woodyja Allena in na psihološkem terenu flirta z Noahom Baumbachom, scenografije pa se loteva v stilu Wesa Andersona, nas fotografija Seana Pricea Williama opominja na dolg, ki bi ga film moral poplačati tudi in predvsem Johnu Cassavetesu, še posebno njegovim *Obrazom* (*Faces*, 1986) ali *Ženski pod vplivom* (*A Woman Under the Influence*, 1974). Poklon najbolj neposredno newyorškemu izmed cineastov je najboljši v porciji filma, ki se posveti Ashley po Philipovem odhodu. Kako počasi zaživi lastno življenje, prične skrbeti za mačko, tehta dosedanje odločitve, medtem ko kamera lovi njen obraz od blizu, ko je na setu, ko fotografira, ko se loči od sveta, se zamisli in očitno trpi, kajti ostala je brez nekoga, v katerega je nekaj časa verjela bolj, kot je kadarkoli verjela vase.

Kljub temu da je sam film videti suspendiran v tistem tipičnem potmodernem brez- ali pa bolje rečeno, več-časnem New Yorku, k nam prihaja v dobi, ki je morda manj kot kadarkoli naklonjena kritiki in kritičnim ljudem. Ne govorim samo o profesionalni kritiki, ampak predvsem o karakte-

ristiki, ki jo je pisec Bret Eason Ellis pripisal milenijski generaciji, ki jo sam imenuje »Generation Wuss«, torej ji malo rečeno očita pomehkuženost, nepripravljenost, da se sooči s kritiko lastnih dejanj in besed, še manj, da prevzame zanje odgovornost. In Philip, precej nenavadno, je videti hkrati popoln kandidat, da nanj usmerimo izrečeno kritiko te vrste, kot tudi nekdo, ki brez dvoma z užitkom sam šili, uperja in strelja puščice z istim očitkom na tiste, ki ga obkrožajo in žalijo njegov čut za eksclenco. »*Ne moremo biti vsi tako talentirani kot ti*« – se opraviči – brez kančka cinizma v glasu! – za svoj neuspeh prijatelj, ki mu v začetku Philip očita izdajo mladostniških idealov. »*Toda vsaj nisem tako prekleto neznosen človek kot ti!*« mu navrže kolega, brez posebnega učinka, seveda.

V tej dilemi okrog navezave med umetniki in »navadnimi« ljudmi si nisem mogla kaj, da ne bi v tem slišala odmeva srdite javne debate, ki se je sprožila lani, ko je hčerka Woodyja Allena obtožila zlorabe v otroštvu. Je mogoče ločiti človeka od njegovega dela? Ali lahko obsodimo človeka, ne da bi hkrati vgli tudi sence na njegova številna priznana dela? (ob tem ni težko spregledati ironije, da je Allen tudi eden od Perryjevih duhovnih očetov).

Perry je ravno tako previden, ko je govora o Philipu kot o deloma avtobiografski osebi, ali bolje rečeno, alter egu, ki se odloča veliko bolj intenzivno, kot bi bilo to dobro zanj. Takšen naj bi bil tudi deloma zato, da Perryju ni treba delati istih napak. Toda Perry že od svojih prvih del goji

afiniteto do domnevno nerazumljenih likov, pri čemer jih nerazumljenost na različnih stopnjah privede bodisi do izolacije bodisi do skrajnosti. Tako v prvem celovečercu, *Impolex* (2009), neidentificirani vojak blodi po gozdu v iskanju dveh skoraj identičnih ruskih raket in se sreča z liki, za katere lahko najbolj upravičeno domnevamo, da so fragmenti njegove domišljije, morda posledica kakšne travme. V naslednjem filmu *The Color Wheel* (2011) sta žrtvi nenaklonjenih družbenih okoliščin brat in sestra, ki se zdita nadvse nepripravljena na življenje, zato pa toliko bolj na premiso, v kateri se odvije dramatični konec, ki je hkrati pričakovan in šokanten, romantičen in odvraten. *The Color Wheel* je kljub temu neobremenjen in komičen film, medtem ko je *Svoje glavi Philip* na trenutke neprijeten, tesnoben, poln sam sebe kot Schwartzmanov tragični junak sam, ki je obsojen na to, da ne bo nikoli zares spoznal samega sebe. Bivanje v tem svetu mu nikoli ne bo lahko, če lahko sodimo po njegovem pisateljskem idolu, ga kvečjemu čakajo nova in težja razočaranja. Bi bilo kaj drugače, če bi Philip prisluhnil? Če bi ne bil tako brezkompromisno svojeglav? Bi bil boljši človek?

Zdi se, da nam Perry s tem filmom odgovarja: »*Morda, toda to je napačno vprašanje.*«

Vprašati bi se morali namreč edino vprašanje, ki v trenutnem univerzumu tega filma in avtorja šteje, in to je: ali bi bil zato kaj boljši umetnik? Dvomim, da bi bil odgovor lahko kar koli drugega kot preprost in jasen »ne«.

**Bojana Gregar**

## Kaj storiti, ko se zadnja plast že sprevrže v past?

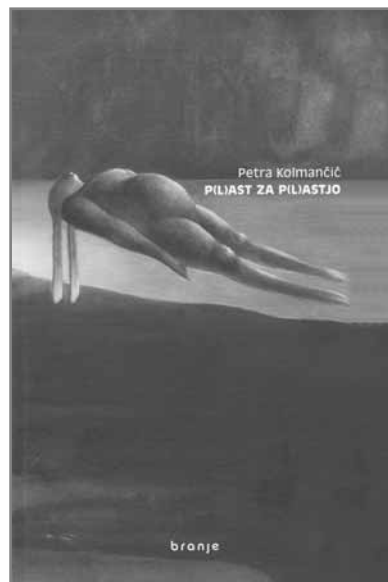
Petra Kolmančič: P(l)ast za p(l)astjo  
Založba Pivec, Maribor 2014

*“Naš pogled vidi in ve: da prostor igre  
ni le binarno igralno polje,  
da je vezivo vseh nas naša neskončna lakota,  
da smo zlepljeni obojestransko  
na zemljo in na nebo.”*

Branje pesniške zbirke *P(l)ast za p(l)astjo* pronicljive pesnice in vsestranske ustvarjalke Petre Kolmančič je podobno lupljenju čebule – plast za plastjo se nam odstirajo čedalje bolj lucidne metafore in groteskne podobe, ki zrejo v nas v obliki skrbno izbranih detajlov iz slik Marka Jakšeta ter razpirajo v nas eksistencialno brezno, ki si ga obupno želimo zapreti z najrazličnejšimi mašili, poenostavljenimi frazami in banalnimi stereotipi ... Petra Kolmančič zagotovo ne spada med tiste “larpurlatistične” literarne ustvarjalce, ki kujejo inovativne besedne zveze zaradi umetnosti same oz. zavoljo neke višje estetike, ki jim služi kot izgovor za ponavljajoče se malikovanje lastnega ega, s katerim se do neskončnosti vrtijo v krogu, iz katerega ne najdejo rešitve. V pesmi *Oroboros* brez usmiljenja “zagriže” v lastno tkivo z nedvoumnim vprašanjem, pred katerim noben ustvarjalec ne more nikoli v resnici pobegniti: *“Ko kača predolgo čaka na plen in je res zelo lačna, / se loti same sebe pri svojem repu. / Iz daljice kače se spremeni v krožnico. / Ukrivljen prostor. / Ukrivljen kačji čas. / Ukrivljena mrzla kačja bit. / Na katerem koncu pa se*

*boš nocoj ti lotila same sebe?”* Želja ugrizniti, konzumirati in do konca použiti tisto, kar si sam ustvaril, se v še bolj drastični obliki pokaže v pesmi *Hostija*, kjer je v ospredju brezkompromisna materinska ljubezen: *“Zalotiš se včasih, da poljubljaš svojega otroka / in prideš do točke, ko se ustnice razprejo / in zobje zasadijo v nezrelo meso; / najprej nežno, pohlevno, / a potem vedno pride trenutek, ko želiš ugrizniti, použiti –/ saj ta človeški sadež je tvoj, / vzklik in zrasel je iz zemlje in gnoja tvojega mesa – / zato ga želiš vrniti k sebi, vzeti vase, požreti; / in to ni lakota želodca, to je lakota srca, / najvišja oblika ljubezni, najsvetejše; / a kar je še višje, je odreči se tej svoji lakoti / in ponikniti nazaj v celibat svoje materinske ljubezni.”* Odstiranje tančic iz pobožnega čaščenja sebe kot ustvarjalca, sočloveka kot sotrepečega ljubimca, materinskega kanibalizma kot vrhunca ultimativne in brezpogojne ljubezni ter resnice kot ideološkega konstrukta, zgrajenega na praznem ničju, je v ospredju pesniške zbirke *P(l)ast za p(l)astjo*, ki je potrditev za inovativno ubeseditev neizrekljivega dobila tudi v obliki letošnje Veronikine nagrade.

Ob branju pesniške zbirke *P(l)ast za p(l)astjo*, ki odstira plasti lastne duševnosti in se obenem prebija skozi segmente iz



kolektivnega nezavednega, ki ga tvorijo razni miti (mit o neskončnosti v pesmi Oroboros in mit o materinski ljubezni v pesmi Hostija sta samo dva med njimi ...), se bralec, ki je obenem filmoljub, nehote spomni na citat iz enega od zgodnjih filmov režiserja Jean-Luca Godarda: *“Pa beseda? Mogoče ljudje govorijo brez postanka kakor iskalci zlata, da bi odkrili resnico. Namesto da prekopavajo dno reke, prekopavajo dno svojih misli. Izločijo vse besede, ki so brez vrednosti, in na koncu najdejo eno samo čisto besedo. In ena sama osamljena beseda ... je že tišina ...”* Besedno “rudarjenje” oz. prekopavanje dna svojih misli je še najbolj ustrezen izraz za pesniško ustvarjanje P. Kolmančič, ki v svojem alkimističnem procesu ločuje zlato od plevela in na način, ko kolaž lepi skupaj najbolj diametralno zasidrana notranja občutja, filozofske misli, sociološke diskurze in psihološke ugotovitve, ki jih podkrepi z izbranimi metaforami. Vendar pa je igra z besedami, ki postajajo reči, lahko tudi samodestruktivna, saj tanka meja, ki jih ločuje pred tem, da ne zdrsnejo v brezno nič oz. molka, navdaja avtorico z občutkom, ki ga opiše kot *“Neploidna ljubezen večno noseče ženske, ki lahko zanosi / z vsem, kar se je dotakne, a nikdar ne rodi.”* V pesmi *Približevanja* se tako avtorica z domiselno besedno igro poigrava z robom svojega brezna, v katerem lahko v enem trenutku vse izgine v nič, v drugem pa vznikne v samozavedanje biti, razpete med užitek spoznanja in bolečino vedenja: *“Prideš lahko le do roba, do meje, / dlje te reči ne spustijo. Vabijo te, te kličejo, / a ko si dovolj blizu, da jih slišiš, / spoznaš, da v neznanem jeziku molčijo. / ... / Nič biča. Bič biti reči, ki nas biča. Sadomazohizem /*

*tanke meje med užitkom spoznati in bolečino vedeti. / Neploidna ljubezen večno noseče ženske, ki lahko zanosi / z vsem, kar se je dotakne, a nikdar ne rodi.”*

Motiv nosečnosti se v pesniški zbirki pojavlja na več mestih, bodisi kot prisposodba za plodno ustvarjanje bodisi kot sinonim za dvojnost in imaginarnost oz. zrcalnost. V pesmi *Zrcalna* se avtorica sooči s svojo zrcalno podobo, saj je vse, kar vznikne okrog brezna nič, zavezano imaginarni podobi, odsevu, mitu, pravljici, ki je prav zato, ker je senca realnosti, na simbolni ravni bolj realna od fizične realnosti. Zlasti pa je zrcalni “alter ego” bolj predan željam in fantazmam, ki klijejo znotraj ega: *“V tebi živi neka ženska zrcalno, / kot živi tvoj obraz zrcalno na rezilu noža, s katerim / prerežeš cvetačno glavo, / kot živijo oblaki zrcalno na gladini jezera. / Dihaš z njo zrcalno v zrcalnem, / v dveh razsežnostih, v treh razsežnostih. / Tudi to pesem pravzaprav razvija zrcalna –/ medtem ko ti skozi umazano službeno okno / spremeljaš premike belih oblakov / in belega otroka, / ki gol in bos pljuska v tvojem trebuhu.”* Petri Kolmančič vsekakor uspe med drugim tudi s pomočjo barvitih metafor (umazano okno, beli oblaki, bel otrok) zarisati odseve in sence stvarim, ki obdajajo njene like, še več, v pesmi *Vajang Kulit* pove, da so sence zvezane globini realnosti, bolj kot bo to kdajkoli uspelo nam, ki smo že v osnovi bitja, ki stremimo k iluzijam: *“Pomisliš: nimamo korenin, le te sive sence, / prilepljene na površine stvari. Le te sive sence, / ki drsijo po povrhnjicah sveta in ljudi – ki se dotikajo / vsega tega mnogo bolj zares, kot bo kdajkoli uspelo nam.”*

Ni čudno, da Petra Kolmančič človeško naravo še najbolj primerja z naravo dvoživke, ki se počuti varno v blatnem močvirju, obenem pa jo navznoter razdvajajo antagonizmi: *“Nekakšne dvoživke smo; včasih zunaj, na kopnem, / včasih potopljene v svoja notranja močvirja. / V blatu svojih močvirij smo varni, / v njem prav lepo uspevamo./.../”* in sklene: *“Nekakšne dvoživke smo; brezglavi sleporili antagonizem.”* Nasploh lahko v njeni poeziji najdemo veliko najrazličnejših živali, ki menjajo različne življenjske habitate in so “tako zgoraj kot spodaj”- v pesmih prevladujejo žabe, krtice, kače, sove, srne, gosi, labodi, ribe, kiti, kobilice, ose, metulji, volkovi in druge pošasti, ki jih lahko opazimo tudi v detajlih Jakšetovih slik, ki dajejo pesniški zbirki še bolj sublimne podtone. Tako kot pogled na njih razgalja brezno v nas samih, tako nam branje Petrinih pesmi zrcali najbolj intimne želje in strahove iz našega nezavednega, ki nam v serijah plasti nakazujejo pasti, v katerih se znajdemo, ko smo sami ali v dvoje.

Ljubezenska združitev za pesnico namreč ne predstavlja eksistencialne zapolnitve manka, temveč kvečjemu razgaljenje samote v njenem bistvu, vrnitev nietzschejanskega pogleda, ki se iz brezna vrača nazaj, da zareže v osrčje strahu pred smrtjo, sirenski odmev Freudovega neskončnega preizpraševanja o tem, kaj neki ženska hoče, in Lacanovega izvotljenega gona po “fukanju” kot ponavljanju vsega neizrekljivega ... Tako je eden najbolj osebno izpovednih verzov v pesniški zbirki prav tale: *“... tako se pač dajemo dol v režah neobstoječih stvarnosti, / majhni in podurjeni smrti in krivdi, / najgloblje in elementarno sami v Ljubim.”*

*(Kako se dajemo dol)*. Čeprav morda pogled med dvema zaljubljenima, a trpečima bitjema ni vzdržan, ker ga zaradi premočnih čustev vedno bolj odnaša drugam (*Temna snov*) ali pa je treba za breztelesno ljubezen prerezati kožo in pogledati v notranjost tkiva (*Metastaze*) ter iznajti krila (*Izstop, Jata*) ali časovni portal, ki vodi do ljubimca (*Portal*), si avtorica ne dela utvar: *“Ni ljubezni, ni, to le zrak ječi v ekstazi zvokov, / s katerimi žuželke kličejo druga drugo.”* (*Kaj se je zgodilo?*) Pesniški subjekt se na drugem mestu spet zaveda, da ljubezenska združitev le razpira brezno, ki v sebi goji najbolj ranljiva in grozljiva občutja, obenem pa v tem odstiranju uživa: *“Kot mirna prostrana pokrajina prihaja ta moški k tebi. / Počasi, a suvereno prodira v prostore, / kjer si jaslice mehko postlala / svojim najbolj ranljivim pošastim. / Prihaja kot moški, ki ve zate, žensko. / Prebira te tam, kjer te ni še nihče izgovoril. / In ti mu odgrinjaš odeje, zastrta; / odgrinjaš mu sebe, p(Dast za p(Dastjo).”*

Brez dvoma je pesniški jezik zbirke *P(Dast za p(Dastjo* še bolj subverziven in izviren kot v zbirki *Uvod v poželenje*, ki je nastala pred desetimi leti, in veliko bolj metaforično prefinjen kot v zgodnjih zbirkah (*Luknja in Šus v glavo*), ki sta nastali dvajset let nazaj, zato nas ne preseneča izjava pesnika Iztoka Osojnika, ki v spremni besedi zapiše, da ga je zbirka dobesedno *“stresla kot človeka strese električna”*, saj se občutljivemu bralcu prebrane besede zarežejo v telo. Petra Kolmančič je z omenjeno zbirko pokazala tako osebno kot pesniško zrelost, ki jo bo v slovenskem literarnem prostoru težko preseči. Avtorica se na eni strani igra z ustvarjanjem čustvenih kontrastov (*“Iz*

odprtih ran najbolj črne noči / se najslajša mana medi”), na drugi strani pa gradi suspenz s pomočjo podobno zvenelih besed oz. aliteracij ter dvoumnih besednih izrazov (“*Plašč je prostran travnik; / črna krtica – animalna / anomalija / tvoje anime - / v podzemlju pod njim koplje blodnjake.*”).

Včasih s pomočjo oklepaja pojasni ozadje razmišljanja (“*Tvoje misli hočejo naprej, ven iz kalnega (kot da bo nov dom kaj trden, če bo zgrajen na močvirju)*”) ali nakaže na dvojni pomen besede ((s)truga, p(D)ast). Ko želi v posamezne verze vnesti še dodatno čustveno noto, se zateče k izrazom v tujih jezikih (“*fuscum-sub-nigrum, ena v nič*”) ali pa brezkompromisnost zapišanega poudari z vstavitvijo klicaja (*n!č n!č n!č*) ter ustvarjanjem vizualne zrcalne slike (*Ikšom jout ej mesep at*).

Zbirka je zato inovativna tako z vsebinskega kot z vizualnega in zvočnega vidika, saj se avtorica na več mestih poigrava tako s pomeni in zvoni besed kot s samim ritmom pesmi, ki ga ustvarja s pomočjo barvitih metafor, določenimi poudarki ter ponovitvami (“*In občutljivi smo na dotike, noli me tangere; / na besede in poglede, noli me legere, noli me videre.*”) Na tak način ustvarja zvočno in performativno kuliso, ki bralcu na nezavedni ravni postreže z vsestransko izkušnjo. Prav zato je branje najnovejše pesniške zbirke Petre Kolmančič doživetje, ki mu v pesniškem prostoru zlahka ne najdemo para, saj gre za sintezo več skrbno preračunanih dejavnikov, ki vplivajo tako na našo zavestno doživljanje kot na naše nezavedno. Če pogledamo samo strukturo pesniške zbirke – tematski sklopi, na katere je razdeljena, so pospremljeni z izbranimi citati literatov in mislecev, kot so *Roberto Juarroz*,

*Vladimir Nabokov, Marina Cvetajeva, John Donne in Michel Tournier*, ki postavljajo paradigmo oz. temelj, na katerem se gradi posamezen sklop zbirke. Pesmi so skrbno izbrane in tudi njihovo zaporedje oz. razmerje ni naključno, saj se določeni verzi in besede v pesmih, ki sledijo, ponovijo.

Če pa pogledamo pesmi kot posamezne enote, lahko zatrdimo, da je tudi njihova dramaturgija in vizualna podoba skrbno premišljena – vse od naslova (ki je dostikrat zastavljen v obliki vprašanja, tujke ali kot navezava na predhodno pesem) pa do konca pesmi, ki ponavadi z enim samim verzom (velikokrat poudarjenim s poševno pisavo) postavi piko na i čustveni, zvočni in vizualni komponenti ter tako ubije najmanj “tri muhe na en mah”. Lahko bi rekli, da je sam akt pisanja pesmi za avtorico zelo intimne, celo erotične narave, saj v eni od pesmi prizna: “*Ta pesem je tvoj moški / in prav zdaj se boš ljubila z njo, / ker z njim, ki je ta pesem, / to ni mogoče.*” Avtorica počasi vodi bralca (podobno kot Orfej pelje Evridiko) skozi svoj intimni svet “podzemlja” in mu razgalja plast za plastjo svoje intime, pri tem pa skrbno pazi, da mu na tej hoji po robu ne spodrsne, saj je brezno, ki mu nenehno zrcali pogled, rezervirano samo zanj ... Nam kot bralcem pa ostaja vprašanje, ki sem si ga postavila že v naslovu: Kaj storiti, ko se pri odstiranju družbenih mask in iluzij zadnja plast nenadoma že sprevrže v past, mi pa se s svojim breznom nikakor nismo pripravljene soočiti? Si s pisanjem lahko zaceliš nekaj, kar je za veekomaj obsojeno na odprto rano in neskončno krvavenje?

Miša Gams



## Knjiga za aktivne državljane

Tadevž Ropert: Koga naj volim?

Založba Sanje, Zbirka Aktivni državljani, Ljubljana 2014

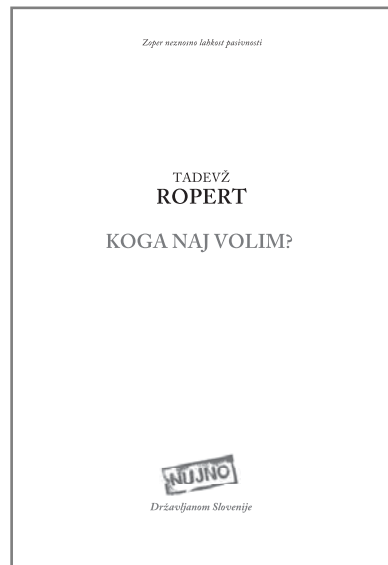
Delo *Koga naj volim?* Tadevža Roperta sodi v nabirko knjig, kot so npr. *Dvignite se* (Stéphane Hessel), *Kam plovemo? Premisleki o izhodu iz krize* (več avtorjev), *Opravičilo človeka* (Karin Cvetko Vah)..., ki so bralcu na voljo v knjižni zbirki Aktivni državljani in o katerih smo v preteklosti že pisali. Za vse avtorje in njihova dela je značilno, da zahtevajo spremembe na družbenopolitičnem prostoru in apelirajo na angažiranega ter aktivnega posameznika-državljana. Naj torej znotraj tovrstne premise tokrat raziščemo, kje je moč (po)iskati razliko, ki jo s svojim delom prinaša neobremenjeni, mladi, predvsem pa družbenokritični ustvarjalec Tadevž Ropert.

Vrnimo se stoletje nazaj. Pomudimo se pri pionirjih socialne antropologije, ki so na podlagi terenskih raziskav in s spoznavo obrednih inicijacijskih ritualov proučevali in zapisovali posebnosti t. i. primitivnih družb. Podobno namreč v svojem delu stori tudi Tadevž Ropert. Za razliko od predhodnikov pa je bistvo njegovega proučevanja moč najti že v spremembi perspektive. V svojem delu se ne vrne le stoletje nazaj, vrne se v čas francoske buržoazne revolucije, gre v antiko in se pri tem povpraša, kaj naj bi se

sploh razumelo pod pojmom demokracija. Njegov primarni vir je seveda Aristotel z natančno definicijo pojmov, kot so država (polis), demokracija in človek kot politična žival (zoon politikon). Ropertovo polje opazovanja pa postane moderna družba, ki jo analizira na podoben način, ki je bil nekoč »rezerviran« za proučevanje primitivnih družb.

Ropertove ugotovitve so naravnost šokantne. Moderne zahodne družbe z demokracijo in s (so)odločanjem človeka-državljana v konkretni družbenopolitični situaciji nimajo praktično nobene povezave.

Vrnimo se zopet k proučevanju »primitivnih družb«. Vzemimo npr. obredni ples dežja, s katerim naj bi na začetku deževne dobe priklicali dež in s tem boljšo letino. Nekaj podobnega velja za modernega državljana zahodnih družb, ki vsake štiri leta (če vlada ne pade prej) obredno obišče volitve in tam odda svoj glas politični stranki. Tovrstni ritual lahko dojameмо kot edino dejstvo demokracije. Z njim pa posameznik prepusti celoto političnega odločanja amoralni, amorfni, praviloma skorumpirani (avtor razdela razloge, zakaj neizogibno pride do korupcije) tvorbi oziroma politični stranki. ( O po-



sameznikih vključenih v politične stranke – s pogojno izjemo voditeljev v stranki – sledeč Ropertovi tezi – tako ali tako ni moč govoriti). Državljan naj bi s tem, ko je na volitvah opravil svojo dolžnost in pravico, (še) pričakoval spremembe. Nemogoče!

Prej nasprotno. Več možnosti ima ples dežja, da dejansko prikljiče dež, kot pa soodločanje in obisk državnozbornskih ali kakšnih koli drugih volitev. (Ne pozabite: ples dežja se pleše na začetku deževne dobe – statistično je velika verjetnost, da bo zato rej tudi dejansko deževalo.) Sklep glede volilnega upravičenca pa je zgolj en sam: državljan je z volilno udeležbo svoje opravil in pri odločanju v bodoče nima več besede. Pika. (Računica z obračunom na naslednjih volitvah se seveda nikakor ne izide, programska različnost strank pa je tako ali tako vrsto let praktično le še farsa.)

Naj bi bila to torej demokracija, se sprašuje avtor in pri tem ne ostaja zgolj pri spraševanju, temveč ponudi tudi rešitve. Vendar ne nestranskarkega modela, kot bi morebiti pričakovali, temveč nasprotno, še vedno ostaja pri strankah kot obliki družbene organiziranosti. Odločno pa se zavzema za redefinicijo strank in posledično tudi sedanje parlamentarne demokracije. (še ena od iznajdb, ki z dejansko demokracijo praktično nima nobene zveze). Ropert predlaga novi tip strankarstva, zavzema se za neposredno demokratične stranke. Državljan naj bi na ta način dejansko (so)odločal pri vseh državnih zadevah. (Avtor ob tem še navaja, da moderne tehnologije tovr-

stno delovanje že omogočajo.) Parlamentarce bi ohranil, le pa naj bi bili zavezani, da v Državnem zboru glasujejo vedno tako, kot glasuje večina članov stranke. V sklepnem delu avtor podrobneje predstavi prav metodologijo tovrstnega delovanja.

Ali so neposredno demokratične stranke izhod iz družbenopolitičnih zablod in ali je avtorjeva metodologija sprejemljiva, je sicer lahko vprašanje ter predmet diskusij, neizpodbitno dejstvo pa ostaja: po delu *Koga naj volim?* je kakršno koli debatiranje o demokraciji znotraj polja obstoječih strank in trenutne parlamentarne t. i. demokracije čisti in popoln nesmisel. Demokracija je bodisi neposredna ali pa je ni.

**Robi Šabec**

## Summary

Not long ago the tabloid press from Great Britain to India wrote extensively about the bizarre sexual encounter between a principal and a teacher at a Maribor secondary school that was filmed by students and posted online. But the tragic continuation of the story caught everyone unaware: a week later the unfortunate principal took his own life. In the *editorial* entitled *The media and its killing power*, Boris Vezjak takes a closer look in particular at the behavior of non-tabloid journalists in this instance, and concludes that the press corps preferred to seek refuge in moralizing rather than set out on a path of discovery.

*Matic Majcen* interviews writer and independent researcher *Milena Miklavčič*, who self-published the book *Fire, Asses, and Snakes Are Not Playthings*. The book is the fruit of three decades of research on the suppressed cultural patterns of our ancestors in the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century, and shatters many a media-created myth about the cultural patterns of everyday life among previous generations. Miklavčič replaces prevailing stereotypes about “a hard life” with specific tales that reveal a difficult and frequently brutal everyday existence. Vivid stories about sexual practices, which due to ignorance about contraception were many times associated with infanticide, poverty, murder, and incest, are described by the author without the filter of (self) censorship. Her book shows the other side of subversiveness: the one that stems from the sphere of the intimate and only through that shapes the public and political, the one that emerges using methods that academic methods are not capable of discovering, and the one that changes the collective understanding of national cultural patterns, when it tells us things that our ancestors in the majority of cases did not pass on to their grandchildren.

*Matic Majcen* has also edited the *thematic set of articles on subversiveness today*. Subversiveness is one of those words that we use in everyday speech without thinking, but in a time of economic crisis and mass protests it heralds potential for social change. Its crucial problem is that the dominant economic system attempts to appropriate it for itself. Participating authors *Tomaž Grušovnik*, *Svetlana Slapšak*, *Tjaša Pureber*, *Andrej Šprah* and *Jan Babnik* attempt to answer questions such as: Has true subversiveness disappeared from the arsenal of social action? Is there really no longer any practice that would be able to shake up and challenge the current course of neoliberal social collapse without the media trying to appropriate it to its own advantage? What kind of action or event, real or hypothetical, has the power to overturn the existing social order? What are recent examples of subversive actions like? What are the ways of using the word “subversiveness” in the global media sphere? Does the present-day

use of the word subversiveness truly carry a particular specificity compared to its use in the recent or distant past?

In the *literary section* we publish new short stories or novel excerpts by *Suzana Tratnik*, *Peter Rezman*, *Marko Golja* and *Robert Titan Felix*.

*Cultural diagnosis* brings three film reviews. *Žiga Brdnik* reviews the documentary film *A Fight For(Boj za)*, which was awarded a prize last year for the best Slovenian film and is an activist film about the protests in front of the Ljubljana Stock Exchange. Tina Poglajen reflects on the Swedish co-production *Force Majeure (Turist)*, which provocatively raises questions about the traditional role of heterosexual white men. *Bojana Bregar* reviews the American film *Listen Up Philip*, which centers around the question of why talented people are forgiven for their character flaws. At the end of the issue there are two book reviews: *Miša Gams* describes the poetry collection by Petra Kolmančič entitled *(P)last za p(D)astjo*, which won the Veronika Prize for best poetry collection in 2014, and *Robert Šabec* reviews the new activist book by Tadevž Ropert called *Who Should I Vote For (Koga naj volim?)*.