
U V O D N I K

*Matic Majcen***O načelu vrtečih se koles**

3

P O G O V O R

*Matija Solce***»Danes se ni treba skrivati, problem pa je,
da ljudje nočejo več ven, in tako jih je težko doseči z živo umetnostjo.«**

7

R A Z P R A V A

*Milorad Mičić***Vaje za revolucijo**

22

Intervju z Barbaro Polajnar, Metko Bahlen Okoli in Jano Burger

34

B R A N J E

*Damir Karakaš***Šumenje gozda**

51

*Helena Zemljič***Vesoljni potop in hiše vmes**

60

*David Bedrač***Aplikacija za življenje**

68

*David Bedrač***Globoka ponavljanja**

73

*Davorin Lenko***Skrivni akord**

76

*Meta Blagšič***Na pol prisotna**

84

KULTURNA DIAGNOZA

— K N J I G E —

Nika Arhar

**Knjižnica MGL –
60-letna pripoved o poteh gledališkega
mišljenja v slovenskem prostoru**

91

Robert Kuret

Človekoidni robot

97

Veronika Šoster

Iz take smo snovi kot ...

100

Matic Majcen

O navadah svobodnih sužnjev

102

— F I L M —

Jernej Trebežnik

Popkulturna arheologija

105

— F E S T I V A L I —

Matic Majcen

Galerija radikalne raznolikosti

109

Žiga Brdnik

Stoptrik

113

— R A Z S T A V A —

Kaja Kraner

Nastavek za “kvantno kuriranje”?

117

S U M M A R Y

127

O načelu vrtečih se koles

Matic Majcen

Nekateri so na to opozarjali že od vsega začetka, nekateri so se zavedli šele v preteklih tednih – slovenska politična sredina je vse manj to, kar opisuje njeno ime, in se, seveda pritlehno in zgolj na podlagi razbranih indicev, pomika vedno bolj v desno. Postavlja se vprašanje, ali gre res samo za to, da se je vlada Marjana Šarca preprosto začela vdajati realnosti trenutka in je obkrožena s pritiski nadnacionalnih institucij ter vabljivimi obeti sprave z opozicijsko desnico tudi sama z nogo stopila korak v desno ali pa po drugi strani nad nami tlijo daljnosežnejši trendi, po katerih se standardi politične sredine že sami po sebi spreminjajo ter vnašajo popravek v karakteristike posameznih delov političnega spektra. Obe domnevi sta pravilni, s pomembnim zaznamkom, da je prvo mogoče opisati kot dejstvo, drugo pa kot vzhajajoči trend, ki še čaka končno razrešitev.

Naturalizacija neoliberalnih in konservativnih ideologij se ravno z dejanji političnih akterjev, ki tej struji po izhodiščnih volilnih obljubah naj ne bi nedvoumno pripadali, pritlehno širi tudi v raznolike pore civilne družbe. V minulih mesecih smo na delu eno za drugim videli metodo, ki so jo različne institucije in odgovorni akterji začeli vse opazneje uporabljati kot način razreševanja nastalih konfliktov in problemov. Naj gre za Šarčevo lastno izogibanje ideji o ukinitvi dodatnega zdravstvenega zavarovanja, za ravnanje RTV Slovenija pri kršenju novinarskih standardov v pogovornih oddajah Jožeta Možine, ali pa,

povsem drugje, nesankcioniranje zdravnika, ki je kljub spolnemu nadlegovanju mladoletne pacientke ostal na svojem delovnem mestu v javnem zavodu – vse to so dogodki, ki so od neke vrhovne avtoritete terjale načelno, odločno in moralno pokončno dejanje, ki bi te konflikte razrešilo kot jasen pokazatelj o upoštevanju nekih temeljnih vrednot družbe, pa ta tega vseeno ni storila. Ravnodušno soočanje s pomembnimi dogodki soustvarja mentaliteto, ki dovolj zgovorno kaže, v katero smer se premikamo kot družba. Družba, v kateri je najpomembnejša vrednota vse bolj ta, da se morajo politična, institucionalna, predvsem pa ekonomska kolesa neprekinjeno, s čim manj škode ter čim bolj neopazno vrteti dalje, ne glede na to, da teža konflikta občasno terja, da se zaradi teže bremen ta kolesa začasno ustavijo ali vsaj upočasnijo.

Javna razreševanja konfliktov v množičnih medijih so novodobne reinkarnacije starodavnih ritualov, katerih funkcija je obramba pred negativnimi silami in ponovna vzpostavitev izvirnega stanja. Prekinitev rednega procesa obratovanja je pri tovrstnih dogodkih nekaj običajnega, celo nujnega, da z njimi nastopi trenutek refleksije in očiščenja. Zgodovina je že večkrat nazorno demonstrirala, kaj se zgodi, kadar se namesto tovrstne prekinitve še naprej odvija prepuščanje nemotenemu delovanju dominantnih silnic. Opuščanje moralnih načel vodi v spreminjanje družbenega tkiva, ki kolektiv naredi dovzeten za ekstremne politike in tudi ekstremna ravnanja na povsem vsakdanjem nivoju. Danes se ob vzponu kombinacije neoliberalizma in populističnih politik pogosto omenja besedo fašizem, ki sega vse od zmerljivke pa do povsem objektivnih opozoril o morebitnih posledicah tovrstne redefinicije povojnih socialnodemokratskih vrednot. Mateja Ratej z Raziskovalne postaje Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti Maribor je ena tistih, ki z vidika stroke opozarja na podobnosti med obdobjem med I. in II. svetovno vojno na eni strani ter današnjim vzponom desničarskih populistov na drugi. Tu so podobnosti med njihovim diskurzom in govorom kolaboracionističnih generalov med II. svetovno vojno, pa vzpon laži v javnem diskurzu v obeh zgodovinskih trenutkih, iz česar lahko, kot je nedavno izjavila v intervjuju za *Mladino* (39/2019), „uvidimo, da je tako imenovana postresničnost spremljevalni pojav vsakega obdobja, ki se približuje zlomu.“ Zgodovinski revizionizem, ki smo mu priča v zadnjem desetletju, privzema več obrazov in če je eden tisti, ki ga je mogoče takoj obsoditi (npr. zanikanje holokavsta), pa se skupaj z opisanimi vrtečimi se kolesi počasi uveljavlja veliko bolj vseprežemajoča, mnogo bolj vsakdanja ideologija sovraštva. Če je Gordon Gekko v filmu *Wall Street* v osemdesetih govoril „*pohlep je dober*“, potem smo danes priča sprejemanju druge polovice tega kovanca – „*sovraštvo je dobro*“. Fašizem, ki nam grozi, ni tisti že na prvi pogled prepoznavni, učbeniški fašizem avtoritarnih režimov, temveč vsakdanji, na videz celo nepomemben „mehki“ fašizem. Pustimo tokrat ob strani vso nacionalistično, ksenofobno in paranoično razsežnost te miselnosti, ki je tudi tu preslikana iz najbolj očitnih manifestacij skrajnodesničarske ideologije. Za tokratno obliko mehkega fašizma tista najbolj nevarna noviteta leži v vse opaznejšem sprejemanju ideje, da nekdanji avtoritarni režimi niso bili napačni sami po sebi, temveč zgolj zato, ker so šli v izvajanju svojih prepričanj predaleč. Na primeru de-

monstrirano: če so bila v nacizmu koncentracijska taborišča morda res pretiran ukrep, pa je logika sovraštva za njimi povsem legitimna, celo nujna – sovraštvo je dobro in je izrednega pomena pri ohranitvi koherence kolektivnega tkiva pred zunanjimi grožnjami.

To je sovraštvo za 21. stoletje: tisto vse bolj vsakdanje, prikupno, logično in seveda vse bolj legalizirano in sprejemljivo. Da to nima povezave z na začetku omenjenimi aktualnimi dogodki? Še kako jih ima. Načelo nemotenega funkcioniranja institucij ter političnih in ekonomskih delov družbe je eden ključnih vidikov delovanja te še vedno vse močnejše kombinacije neoliberalizma in ekstremne desnice. Zdaj, ko je ta struja še vedno v razmahu, ji je potrebno samo pustiti pot, da se razbohoti na vse strani, brez nepotrebnih legalnih in še posebej moralnih intervencij. In tudi to se je nekoč že zgodilo – ko je bilo že prepozno, nihče ni znal točno razložiti, kako je prišlo do tega, rekli so samo, da se je zdelo, kot da so se kolesa zgolj nemoteno vrtela dalje.



• Foto: Andraž Gombač/Primorske novice

P O G O V O R

Matija Solce:

»Danes se ni treba skrivati, problem pa je, da ljudje nočejo več ven, in tako jih je težko doseči z živo umetnostjo.«

Pogovarjala se je *Ana Obreza*

Kdo je Matija Solce? V poklicne predalčke pospravljeno bi dejali: doktor lutkarstva, igralec, režiser, glasbenik, harmonikaš, aktivist, (so)organizator festivalov – a vsak od teh pojmov ga opiše le bežno, glede na samosvojost, s katero se loteva sleherne stvari. Morda bi ga bolje opisali kot animirajočega harmonikarja ali muzičnega lutkarja, aktivističnega organizatorja ali neorganiziranega aktivneža – ali pa bi bilo bolje preprosto priznati, da ga je vsaj toliko težko uloviti v suhoparne definicije, kot je po njegovem težko definirati lutkarstvo samo. Matija Solce je definicija sam po sebi.

Za pogovor sva se srečala dvakrat. Prvič sva se lani decembra sprehajala ob Cerknškem jezeru, tik preden je poletel v Čile, drugič pa sva se srečala v ljubljanskem klubu Daktari, ko je delovne dni posvečal ustvarjanju predstave *Tju-lenj* v Lutkovnem gledališču Ljubljana, med vikendi pa križaril in nastopal vse naokrog, od Nemčije pa do Rusije in Češke. Življenje na poti je njegov vsakdan in čeprav je vaje vsako noč spati v drugem kraju ter v kratkem času prepotovati velike razdalje, je še vedno le na enem kraju naenkrat in tam polno prisoten. Zapisani intervju je zmes obeh pogovorov.

Začniva pri tu in zdaj, v Ljubljani ob izteku jeseni 2019. S čim se trenutno ukvarjate in kam vas vodijo poti te dni? Diši po kakšnem novem eksperimentu? Kaj je trenutno vaša točka zanimanja?

Trenutno delamo predstavo *Tjulenj* na osnovi laponskih pravljic. Eksperiment je v tem, da sodelujem s svojim očetom Branetom, ki za predstavo dela lutke iz papirja in da zelo občutljivo temo laponskih napevov v sodelovanju z Zvezdano Novakovič spravljamo v tako materialno kot glasbeno bolj določne oblike. Čeprav zame osebno to ni največji »eksperiment«, bi lahko rekli, da je eksperiment tudi to, da delamo predstavo za otroke, ki pa bi jo odrasli gledalci lahko razumeli čisto drugače – predstava brez besed, napol koncert, napol gledališki dogodek, a hkrati politično angažirana. Predstava je o Laponski in Laponcih, o njihovi sedANJI marginaliziranosti, politični, družbeni in naravovarstveni ogroženosti. Tako kompleksno temo prikazati otrokom brez besed je eksperiment sam po sebi.

Sicer sem ravno včeraj napisal koncept za sceno eksperimentalnega lutkovnega gledališča v Ljubljani. Mogoče se bo celo kaj zganilo, a raje ne bom rekel ničesar, dokler ne bo jasno, da bomo dobili prostor in bomo imeli možnost ta program izvajati. Lahko bi začeli z letom 2020, v tem primeru bi moral biti več tu, pri sebi doma pa bi odprl rezidenčni center. Rezidenca v Kozariščah je sicer dolgoročnejši projekt, kjer gre za ustvarjanje z lokalno skupnostjo v želji, da ustvarjeno tam ostane oz. je vključeno v lokalno okolje. Še ena stvar, s katero se trenutno ukvarjam, je festival Nekropolis, ki se prične čez dva dni v Pragi – gre za festival na temo smrti, tako imenovanega 'gledališča smrti' in lutkovnega gledališča za odrasle.

Zame bi bil eksperiment delati nekaj dlje časa. V preteklem letu sem največ časa preživel v Čilu, sedaj sem sicer v Ljubljani, nisem pa doma v Kozariščah. Zanimivo bi mi bilo delati z neko komuno, isto skupino ljudi dlje časa. Zame bi bil eksperiment to, kar počne večina ustvarjalcev vedno.

Kakšna je bila tvoja prva lutka glede na to, da izviraš iz družine lutkarjev?

Moja prva lutka je bil harmonikaš, ki sem ga navezal nase, na svoje telo, star sem bil petnajst ali šestnajst let, videti pa sem bil, kot da jih imam le enajst. Igral sem na ulici in veliko zaslužil z njim. Druga lutka je bila Pulcinella, tretja pa Žaba – obe še vedno obstajata, še vedno igrata in improvizirata, obe se še vedno razvijata. Kar se tega tiče, se nisem kaj dosti razvil.

Sta se pa Pulcinella in Žaba.

To pa (smeh).

Gotovo ste se razvili tudi vi, če ste od takrat dosegli naziv doktorja lutkarstva. O čem ste pisali v svoji tezi?

Doktoriral sem na oddelku za alternativno lutkarstvo v Pragi. Ker sem v praksi režiser, igravec, lutkar – imam svoje lutkovno gledališče Teatro Matita (potujem po svetu s svojim kufrom in pando in harmoniko in krsto, polno kosti), ukvarjam se s predmetnim gledališčem odprte vrste. V doktorski tezi sem se ukvarjal s teoretično opredelitvijo tovrstne prakse in jo poimenoval gledališče iluzivnih točk, saj ni v njem nikoli točno določeno, kaj iluzija sploh je. To je odvisno od tega, kako jo predstavimo oz. kako si jo gledalec predstavlja. Lahko je na meji med performansom, gledališčem, gledališčem objekta, koncertom, inštalacijo, dogodkom itn. Priznati moram, da sem svojo tezo že malo pozabil, ker sem vmes delal toliko drugih stvari, ko pa sem jo pred pogovorom preletel, da bi videl, kaj se v njej dogaja, sem kar malo debelo pogledal, saj sem se v njej ukvarjal tudi s semiotiko zvrsti ipd.

Kako ste razvijali svoj glasbeni talent? V koliko zasedbah delujete trenutno?

Najprej sem se deset let učil klavir, nato pa sem se na etno kampih in z igranjem na ulici sam naučil harmonike. Trenutno ustvarjam v petih skupinah. Najraje vidim, da ne delam nekaj novega a priori, raje iz poprej obstoječe kulturne oz. kontekstualne osnove zasnujem nekaj povsem specifičnega. Glasbeno ustvarjam na podlagi folk glasbe. S češkimi kolegi v skupini Fekete Seretlek izhajamo iz gledališkega konteksta in v večji meri razvijamo kaba-retno glasbo. Nato je tu trio Katastrofa!, kjer mešamo švedske in bolgarske viže. Sem tudi del Ethno in transit, kamor so vključeni zelo dobri in raznoliki glasbeniki iz celega sveta in vsak prinese nekaj svojega. Z Barjo Drnovšek in Brino Vogeltnik smo trio Grad gori!, za povrh vsega pa je tu še Etno Histeria orkester, v katerem je povezanih osemdeset ali celo več glasbenikov z vsega sveta. To sestavlja širšo sliko festivalov Plavajoči grad, Etno Histeria, Kavč festivala in še katerega od dogodkov, ko jih soorganiziram v Sloveniji in drugod. Verjamem v komunikacijo s pomočjo glasbe, učenja glasbe, »jam-sessionov«. Glasbena komunikacija se lahko prenaša na gledalca tudi s performativnimi praksami in na ta način se glasbeni principi širijo na gledalce naših predstav.



Kako so se rodile prve ideje za festival Plavajoči grad?

Sicer sem Primorec, iz Hrvatina, že od otroštva pa sem še kot mulec prihajal na Notranjsko, saj smo bili družinski prijatelji z lutkarjema Jeleno in Igorjem Cvetkom. Ko sem kupoval garsonjero v Ljubljani, sta prišla mimo in omenila, da prodajata hišo na Notranjskem in da mi jo, če sem za, pol prodata – in sem se preselil v Kozarišče. Predvsem me je pritegnila divjina teh krajev in notranjski gozdovi so me privlačili, ker so tako drugačni. Zrak je gost.

Sem neke vrste aktivist ali pa sem to bil, dokler je bilo aktualno biti aktivist. Organiziral sem Protestival v času družbene-politične krize decembra 2012

in še vedno me privlačijo take situacije. Ena teh situacij se je ustvarila tudi tu, ko sem se preselil v okolje, ki je nekoliko »zaspano«, odmaknjeno in zapostavljeno že zaradi svoje lege. Medtem ko je Etno Histeria festival nastal, ker sem si intenzivno doživljanje glasbe glasbenikov želel deliti z občinstvom, je Plavajoči grad nastal ob moji selitvi v Loško dolino. Želel sem si narediti neke vrste socialni, mogoče tudi ekonomski eksperiment – na kakšen način lahko dodamo vrednost nekemu okolju z umetniškim udejstvovanjem, z novim načinom povezovanja, s komunikacijo med generacijami, med kulturami, med različnimi religijami. Zanimivo je bilo začeti s festivalom Plavajoči grad, pa ne zato, ker bi me grad Snežnik kot tak tako privlačil, bolj me je zanimalo, na kakšen način je mogoče grad obrniti, da postane zanimiv le z minimalnim vložkom v ekonomskem smislu – izkazalo se je, da je obrat mogoč z velikim vložkom v smislu družbenega povezovanja.

V kakšno smer je Plavajoči grad splaval v zadnjem letu?

Letos se je preimenoval v Potujoči grad/Castle on the road, vsak dan se je odvijalo dvajset do trideset prireditev, vsak dan smo šli na pot in se spopadli in spoznali z novo logistiko, z novimi ljudmi, z novim sistemom hrane, parkiranja, stranišč. Logistično je bilo veliko bolj zahtevno kot Plavajoči grad, ki je bil lociran na gradu Snežnik, je bil pa Potujoči grad večji žur za nas umetnike. Bolj smo se povezali z domačini, bilo je bolj organsko, dosti bolj smo se spoznali med sabo. Lahko bi rekel, da je organizacija samih prireditev bolj enostavna, zahteva pa veliko več komunikacije, bolje moraš spoznati okolje in ljudi. Greš od človeka do človeka in če najprej noče dati svojega dvorišča, ga vprašaš, če hoče kaj prodati, nato od njega kupiš deset jajc – nekje se bosta že našla. Načeloma smo bili povsod lepo sprejeti, naletiš pa tudi na kakšno manj gostoljubno situacijo. To, da npr. hočemo igrati pred cerkvijo, pomeni tudi, da moramo trikrat k župniku, pisati na župnijo uradna pisma in opisovati, točno kakšen program bomo tam odigrali – po eni strani je to nadležno, po drugi pa zelo zanimivo, saj verjetno nikoli ne bi prišel v situacijo, kot je bila tista, ko smo štirje samosvoji mandeljci prišli k župniku, da se dogovorimo, kaj bi bilo v tistem prostoru primerno odigrati, on pa nam je začel brati iz Svetega pisma in najprej imel enourno litanijo, da smo se nato lahko začeli dogovarjati o tem, zaradi česar smo prišli.

Festival je trajal šest dni, vsak dan smo nastopali v drugi vasi (Sokoliči, Hrvoji, Gračišče, Truške, Koper, Kozarišče). V Hrvojih sicer ni bila vključena cela vas, temveč le komuna (ekovas Sunny hills of Istria, op. av.), je bilo pa zato bolj intimno. Zadnji dan smo bili v Kozariščah in napravili smo sprevod

na grad Snežnik in čeprav povsem neorganizirano, je izpadlo zelo organizirano: bendi na traktorjih, godba Kovinoplastike Lož spredaj, sprevod je bil dolg en kilometer, delovalo je angažirano, kot da prihajajo kmetje s traktorji, da z vilami vržejo grofa iz gradu ...

Kaj so lokacije prinesle predstavam in koncertom upoštevajoč t. i. *site-specific*?

Prvi dan v okolici vasi ni bilo elektrike in smo morali vse obrniti okrog – in bilo je mogoče – pa tudi z vsakim od šestih prebivalcev se je dalo vse dogovoriti. Vsak dan smo od nastopajočih prejeli zahteve, s katerimi prej nismo računali, vsakič znova smo morali najti prostor, ki naj bo po potrebi bodisi temen bodisi velik ali z ozvočenjem ali brez. Domačini iz vasi so se povezali, vsi si želijo, da bi bilo naslednje leto dogajanje spet pri njih. Čeprav pomagajo z vso logistiko, to vzamejo, kot da smo mi prišli k njim na obisk in uživajo z nami. Spomnim se nastopa francoske hip-hop skupine pri nekem stricu, ki nas najprej sploh ni hotel gostiti, potem pa je vsake toliko prišel na sceno in nastopajoče brez pomisleka ustavil, da jim je postregel s šnopsom in pršutom, ki ga je položil kar bobnarju na činelo ... ali pa dogodka v črni kuhinji, kjer se je igrala predstava v angleščini o tem, kako so družino avtorja predstave izgnali, tetica, v hiši katere smo bili, pa je ostala z nami in gledala predstavo – tako nastanejo kontrasti, ki jih vnaprej ne moreš načrtovati.

Ko delamo *site-specific* na prostem, je potrebno masirati teren, treba je misliti na to, kako osvetliti in postaviti inštalacije – v primeru potujoče *site-specific* predstave pa masiramo publiko in njihove možgančke, da bodo sprejeli, kar jim prinašamo. Občutek negotovosti naredi veliko za združitev ljudi, da se končno spoznajo med seboj, tudi če so bili sovaščani že pred tem. Hkrati pa je tu tudi potencial domačinov, priložnost, da predstavijo svoje aktivnosti, svoje izdelke, svojo muziko. V Loški dolini npr. Kovinoplastika Lož naredi veliko, ljudje se sami organizirajo, kuhajo, marsikaj pripravijo. Na dolgi rok ima festival precej večji potencial, kot pa zgolj privlačnost lokacije gradu Snežnik – sploh zato, ker grad »ni naš«.

Kako pa je z organizacijo Kavč festivala? Od kod navdih zanj?

Letošnji Kavč festival, ki smo ga imeli februarja, je zelo dobro uspel, gostil je šestdeset skupin in sedemdeset prireditev, odziv je bil super tako od umetnikov kot od publike. Idejno je podoben Plavajočemu oz. Potujočemu gradu. Z

našimi festivali ustvarimo občutek krize – kot je bila kriza zaradi poplav ali politike – takšna je bila tudi kriza v tridesetih in štiridesetih letih prejšnjega stoletja, ko so pripravljali kulturne prireditve doma, po dnevnih sobah, saj jih drugje niso smeli. Sedaj ta nuja ne prihaja od zunaj, ampak od znotraj. Danes se ni treba skrivati, problem pa je, da ljudje nočejo več ven. Nihče jih ne sili, da se zapirajo v svoja stanovanja, prostovoljno so individualizirani – in tako jih je težko doseči z živo umetnostjo.

Sploh pa je problem danes vprašanje, kaj razumemo kot umetnost. To, da se zvečer dobro oblečeš in greš v gledališče, potem še na pir in je to to, temu, da bi se pa zadeve bolj povezale in poglobile, pa se raje izogneš. Umetnost še vedno razumemo frontalno, še vedno jo je treba opazovati od daleč in v gledališče se gre predvsem zato, da se gre v gledališče, manj zaradi resničnega zanimanja – mene pa še vedno navdihuje Peter Schumann, vodja Bread and Puppet Theatra, in njegov Cheap Art Manifesto (1984), še vedno me zanima, kako bi spravil umetnost v kuhinjo in podobno. Eksperimentalni ustvarjalci imamo prevečkrat problem, da ustvarjamo zase in za svoje prijatelje. S pomočjo dogodkov v dnevnih sobah hočem ustvariti vzdušje, ki spodbuja k zanimanju za živo umetnost, in upam, da tudi kritičnost, pa tudi samokritičnost nas, ustvarjalcev.

Kaj razumete kot eksperimentalno v umetniških praksah?

Kar se danes razume kot eksperiment, je performans ali pa multimedijsko ustvarjanje, povezano z digitalnim vidikom, npr. predstave zgolj z lučmi ali pa predstave s psi in droni ali kaj podobnega. Tega ne govorim kot kritik, povedati hočem le, da se moderne tehnologije uporabljajo, češ da je to eksperiment, pozablja pa se, da je osnova gledališča prav v tem, da je pristno, analogno, interaktivno, da je dogodek, da je doživetje. Zdi se mi, da je še vedno precej malo gledališča, kot ga delamo s Fekete Seretlek ali kakor smo naredili Bulgakova v LGL, kjer uporabljamo objekt teatra tudi kot možnost interpretacije ene teme na sto načinov, namesto enega načina, kakor ga navadno predstavljajo v dramskem teatru. Skušamo vzpostaviti analogno gledališče, situacije, v katerih je mogoče več improvizirati. Mnogim se še vedno zdi, da je eksperiment in alternativa, če npr. vzameš v roke zmečkan papir in narediš iz njega predstavo – papir pred gledalci raztrgaš na kose in koščke, se v njem povaljaš, ga obračaš in ustvarjaš ritmične, glasbene kompozicije, da ni več čisto jasno, ali so glasbene ali vizualne ali lutkovne. Zame to ni ne eksperiment ne alternativa. Zame bi bil eksperiment, če bi ustvarili kabarete in odprli temo časa med vojnama, ko so se stvari dogajale v sobah, kot se dogaja na

Kavč festivalu – eksperiment je naenkrat v tem, da smo ljudje odprti, da odpremo svoje sobe, svoja stanovanja za druge, za tujce. Eksperiment je tudi to, da si umetniki upajo kdaj stopiti na oder ne povsem pripravljeni. Za nas Slovence, ki se bojimo stopiti en korak vstran, je marsikaj lahko eksperiment oz. eksperiment je tudi to, da česa ne prodajaš kot eksperiment (smeh). Takoj ko prodajaš eksperiment kot eksperiment, iz tega narediš koncept, ki sam eksperiment pravzaprav pokoplje, saj ustvari četrto steno, že samo ko si gledalci rečejo: »Saj to je eksperiment.«



Kako so si okolja, ki jih spoznavate na svojih turnejah, podobna ali različna?

Meni se zdi že vse isto. Ko si prvič nekje, se zdi vse drugače, ko pa se tja vračaš, se razlike porazgubijo. Petkrat sem že bil v Čilu in poznam že vonj njihovega letališča. Tudi ko letim iz štirideset stopinj plus v Avstraliji na Finsko na minus dvajset, se mi zdi, da v Avstraliji nisem bil včeraj, ampak pred pol leta – ti preskoki so pri meni hitri, *jet lag* name ne vpliva zares.

Pa zaradi menjavanja okolij dobivate drugače ideje, kot bi jih sicer? Se zdi to povezano tudi z znanjem jezikov? Katere jezike govorite?

Zlahka se lahko sporazumem po slovensko, češko, špansko, italijansko, angleško, potem pa še po hrvaško, pa malo nemško, malo tudi rusko ... Če sem v Rusiji, se mi zdi bedno govoriti angleško, potrudim se, čeprav ne razumem vsega, in skušam govoriti rusko, isto počnem v Franciji in v Nemčiji s francoščino in nemščino – če se le da, se pač zafrkavam in govorim v tujem jeziku, ki ga ne znam. Zdaj sem se npr. že kar dobro naučil španščine, da lahko tudi že filozofiram v njej. Veliko bolje razumem Čilence kot Argentinke, čeprav imajo svoj dialekt, a me prav ta bolj spodbudi kot argentinski temperament. Moja punca misli, da se slabo sporazumem v angleščini, jaz pa mislim, da sem omejen predvsem zato, ker ima ona tako dobro angleščino – saj je Angležinja – in ko se moram truditi, zadeve ne tečejo, kot bi jaz rad, njeni starši z mano vedno govorijo počasi, kot da sem prizadet – potem sem pa v Indiji in čebļjam z Indijci, ki sicer govorijo zelo hitro, brez težav mi steče, njihov dialekt me spodbudi. V Indiji tudi veliko govoriš z rokami, v Rusiji s telesom – bolj fizično sprejemaš impulze, drugače čutiš in drugače komuniciraš ter zato tudi rečeš kaj drugega, kot bi rekel na čajanki v Angliji. Moram pa reči, da se dobro razumem s starejšo generacijo, še posebej s starimi gospemi v Angliji – s starejšo generacijo se dobro ujamem tudi tu, v Sloveniji. Ko greva z dedkom skupaj na kakšen penzionistični žur, mi da to posebno vzpodbudo. Morda se zdijo stvari, ki me vzpodbudijo, nekoliko čudne – ko pridem v umetniško srenjo v Sloveniji, pa čisto zakrknem ...

Če pomislimo na vaše koncerte, predstave in festivale, težko govorimo o kakršnikoli zakrknjenosti. Od kod jemljete vso gibkost svojega lutkovnega ustvarjanja?

Kdo sploh je lutkar, že definicija sama je problem – v Sloveniji je lutkar tisti, ki je včlanjen v ustanovo lutkovnih ustvarjalcev, to je definicija. Lutkar je zame širok pojem. Jaz delam organsko. Npr. slučajno naletim na knjigo *Tihotapci* legendarnega tolovaja Toneta Haceta, ki govori o tem, kako so iz Loške doline švercali konje čez mejo in s tem veliko zaslužili – kar je bilo nevarno, so pa menda v tistih časih pomivali po tleh tudi kar s pivom in vinom. Slučajno tako srečam zanimivo zgodbo in grem takoj zatem slučajno do župana in v nadstropju nad njim slučajno igra godba – saj ima v občinski stavbi vaje godba Kovinoplastike Lož – najprej me župan povabi na šnops, nato grem v zgornje nadstropje na še enega, potem te tam povabijo še na pir. Vse se organsko poveže – tema tihotapcev in lokalna godba, nekako butalska slika je vse to. Če bi povezal v predstavo vse, kar imam – gasilski avto, ki služi za mobilno sceno, igralce, ki so naturščiki, pa velike butalce in mini lutkovne zadeve – dobim dinamično perspektivo, v kateri se vse menja. Menja se v družbenem in vizualnem smislu, menja se glede na velikost in ekspresijo, menjajo se naša čudna osebna ozadja.

Rad stvari povezujem organsko, da se povežejo tako tematsko kot tudi fizično pri lutkah: pando sem kupil, kosti našel, nekatere lutke sem naredil sam, druge je izdelal kdo drug. Recikliram, animiram in prepustim animaciji. Poglavitni del živosti igre z lutko je izbira pravega trenutka, sicer pa pustim, da zadeve potekajo, kakor potekajo, in ne razmišljam preveč. Raje počakam, da me zadeva sama ogovori in ne jaz njo. Ne rečem: »To je panda, govoril bo tako in tako, anarhist bo, to in ono bo« – ampak obratno, pustim, da mi panda vse to pove sama, in tako tudi vse ostale lutke. Z režijo je drugače, takrat zadeve gledam precej bolj intenzivno in za to imam tudi dovolj časa. Najprej moram zadeve najti jaz, nato svoje odkrije še igralec, potem se pojavi vprašanje, če tudi igralec razume tisto, kar sem našel jaz, če je tudi on odkril isto – proces je zelo kompleksen. Ko režiram, največkrat ponoči sam pripravim zadeve; včasih pa delam tudi tako, da pridem na vajo zelo nepripravljen, zanalašč, da začnem iz trenutnega vzgiba, ne pa iz tistega, kar bi si vnaprej pripravil.

Element nepričakovanega torej deluje na vas vzpodbudno.

Sploh ne gre za strah, prej za vznemirjenje.

Če ste popolnoma pripravljeni in vse poteka po pričakovanjih, vam najbrž postane dolgčas ...

Zelo dobro je biti pripravljen – prav zato, da se lahko vse spremeni. Kar se animacije in lutkarjev tiče, je pojem lutkarstva tako širok, da ga je težko definirati dokončno. Definiraš ga tako, da rečeš, da delaš nekaj, kar odstopa od splošnih predstav. Do predstave *Don Kihot*, avtobiografskega projekta z eno preprosto marionetko in objekti, ki sva ga napravila s Tinesom Špikom in je imel premiero na letošnjem Potujočem gradu, sploh nisem imel marionete v roki, pa si lutkarja verjetno prav vsi predstavljajo prav z marioneto. Ko rečem, da delam s predmeti, s kostmi, z muziko, z igranjem, z rokami, nogami, z gledalcem, s prostorom, ljudje pomislijo, da delam neko visoko umetnost, ki je tako ne bodo razumeli. Jaz pa iščem presek obrtništva in konceptualizma. Zadeve morajo biti uravnotežene, da so, če ne drugače, razumljive v energiji in ritmu. Hkrati vedno težim k temu, da imajo zadeve več možnih interpretacij.

Kako bi opisali svojo poetiko?

Morda bi jo lahko opisal kot gledališče slučaja, morda gledališče impulza. Ta impulz je lahko svetloba, lahko je gib, lahko beseda, tema, figura-lutka, simbol-lutka – in iz tega ustvariš neki nov jezik. Z vsako predstavo iščem nov jezik. Pri predstavi *Tjulenj*, ki je trenutno v delu, razvijamo *joik* kot jezik. *Joik* je posebna vrsta petja iz Laponske, ki ga uporabljajo, da prikličejo osebo, prostor, dogodek, žival ali karkoli drugega in jo nekako vizualizirajo. Z vsako predstavo bi rad ustvaril nove kode, te pa je treba vzpostavljati od samega začetka predstave, da ji lahko gledalci sledijo. Ne le, da ji samo sledijo, to sponzato ustvari tudi občutek komune, gledalci se povežejo z dogodkom.

Dobra plat lutke je njena omejenost. To, da je omejena, jo, vsaj zame, postavlja nad igralca.

Podobno je v glasbi, v kateri so pravila določena in jim je lahko slediti. Jasno vzpostavljen red odpira prostor svobodi igre (kot je npr. v indijski ragi), medtem ko vsakršna odsotnost pravil izgublja pripovednost (kot v totalnem *free jazzu* ali popolni kakofoniji). S to svobodo lahko začneš ustvarjati motive, iz motivov stavke, iz stavkov zgodbe, iz zgodbe kontekst, kontekst pa je pravzaprav vedno specifičen za določen dogodek.

Lutkovno gledališče, kot ga razumem, je zelo odprto in prehaja med mediji. Intermedijsko gledališče pa vsebuje lutkovni element, pa tudi gibalnega, dramskega, performativnega itn. V tem smislu je lutkovna forma še precej

neraziskana in potlačena. Stereotipno ljudje še vedno ne vedo povsem dobro, zakaj bi jih tovrstno lutkarstvo zanimalo, ker o njem še nič ne vedo. Bolj enostavno je iti na predstavo, kjer boš vnaprej poznal njen gledališki jezik in ti bo to omogočalo gotovost, da ko na odru sedi igralec in pije čaj, je to pač igralec, ki sedi na odru in pije čaj. Ko pa je ta, ki pije čaj, animator in je to čaj, v katerem se nekaj dogaja, je to skodelica, ki lahko v trenutku postane mali diktator in se mora animator tej nenadoma kritični situaciji podrediti. Tip gledališča, ki ga razvijamo, je načeloma zelo širok in spodbuja vstop v nove sfere, ki so naše, a jih težko raziščemo ali pa se nam jih ne ljubi raziskovati, ker smo za kaj takega preveč zdolgočaseni in pasivni, pričakujemo kratke in udarne novice in hočemo že ob naslovu vedeti, kako se bo zgodba končala. Jaz grem proti temu.



Kako torej izberete tekste, katere teme vas privlačijo?

Problem pri tekstih je ta, da takoj ko me kakšen tekst prikliče ali zelo pritegne, trenutno npr. Orwellov *1984*, se mi ga zdi brez smisla postavljati na oder. Manjši problem imam z interveniranjem v zgodbe, ki me ne privlačijo toliko, saj se mi zdi, da ne bo toliko narobe, če bom pri njihovi obdelavi kaj »pokvaril«. Zdi se celo bolje, da teksta ne poznam preveč dobro, da bi zadeva lahko dobro uspela. Če preveč padem noter, se mi zdi to zelo naporno. Interpretacija je zame precej več kot golo psihološko interpretiranje dramskega teksta – je vključevanje novih tem, svojega pogleda, pogleda gledalcev in igralcev, vključevanje konteksta določenega časa in obdobja. Dejavnikov, ki vplivajo na interpretacijo, je veliko, in to velja tako za predstave kot za glasbo. Tudi ko igramo folk glasbo, pravzaprav ne igramo folk glasbe in nič ni narobe s tem, da se stvari spreminjajo, da se jih dela drugače.

Kakšen pomen ima v vašem delu realizem in kakšen domišljija, kje se srečata?

Nekaj je vprašanje, kaj je realizem, drugo pa, kaj je realno, jaz sem tako ali tako obseden z realizmom ...

... v smislu materialnega – je, kar je?

Folk glasba me zanima, ker me zanimajo zadeve, ki so nastale iz nečesa, kar ni izmišljeno samo zato, da bi privlačilo in bilo atraktivno. Ta glasba me zanima, ker je nastajala dolgo časa in organsko, zato je polna stvari, ki so nam morda čudne: četrtonov, moravskih in drugih ritmov, ki se jih ne da definirano zapisati v notni zapis itn. Ta glasba nima avtorskih pravic in ni vezana na noben ego, zato lahko govorim o realizmu kot o njeni osnovi. Muzika ima organsko, materialno osnovo, kot so frekvence, stvari, ki jih lahko izmeriš. Hkrati jo lahko čutiš in se je ne da kaj dosti postaviti pod vprašaj. Muziko jemljem kot življenjske osnove, kot življenje in smrt. Tako kot je gotovo, da bom nekega dne umrl, je gotovo, da je frekvenca osnova slehernega materiala – seveda v okviru naših treh dimenzij zaznavanja. Po drugi strani lutke dopuščajo najbolj odprto formo, ki lahko označuje kakršenkoli tip izraza in tu najdem prostor čarobnosti, domišljije.

S predstavami torej spregovorite z na novo izmišljenim in domišljenim jezikovnim kodom ...

Ljudje pa hočejo vnaprej vedeti, kaj gredo gledat in zakaj bodo šli tja in kakšen občutek bodo imeli, ko bodo šli iz gledališča. Če boš rekel stand-up komedija »Ženske gate« ali »Striptiz« ali npr. vsem dobro znani »Sen kresne noči«, bodo ljudje pač prišli – in bodo tudi razočarani, kot so kdaj že bili. Tudi glede svojega *Bulgakova* sem slišal kritike in komentarje tistih, ki so imeli svoje prepričanje o tem, kakšna bi predstava morala biti – ampak to je ta žalostna »cankarijada«, ta žalost, da bo naše delo aktualno šele čez petdeset let. Aktualni bomo, ko nas ne bo več.

Kaj je bila največja prepreka, ki ste jo doživeli na svoji ustvarjalni poti? Notranje, zunanje prepreke, okoliščine, birokracija?

Moja največja travma je, da ničesar ne delam tako dolgoročno, kot bi si želel – naknadno sicer ugotovim, da bi v tem primeru verjetno zaspal. Moja daleč največja težava je, na kratko rečeno, čas. Niti ne vem, kaj bi se zgodilo, če bi čas končno dobil. Do zdaj sem ustvaril približno štirideset predstav, pa le ena od teh ni imela premiere in sem lahko s tem pravzaprav kar zadovoljen, kljub temu pa je bila neizpeljana predstava zame travmatična izkušnja, saj sem pričakoval, da mora uspeti vse, kar počnem, in da se mora uresničiti vsaka moja ideja. Izkušnja neuspele predstave me je postavila na trdna tla, kar je bilo v nekem smislu tudi pozitivno. Lahko bi rekel, da je, predvsem zaradi časa, večkrat problem, da ne morem česa poglobiti do mere, kot bi si želel. Ko smo delali *Mojstra in Margareto*, smo imeli samo en teden za zadnji del v tunelu, predstava na videz ni imela možnosti, da bi uspela, šli smo preko vseh frustracij, od tega, da so bili igralci bolni, do tega, da sem zbolel jaz, da nam je zmanjkalo časa, da sem šel vmes še na turnejo – vse te prepreke pa name vplivajo tudi pozitivno, direktne prepreke so zame vzpodbuda. Vselej lahko rečem, kot bi rekli smučarji skakalci: »Naredil sem, kar je v mojih močeh.«

In nastala je močna predstava *Seansa Bulgakov*. Hvala za pogovor.

Vaje za revolucijo

KUD Transformator kot primer prakse gledališča zatiranih
v Sloveniji

Milorad Mičić

“Gledališča ne moremo zapreti v gledališke stavbe, tako kot religije ne moremo zapreti v cerkve; gledališki jezik in njegove oblike izražanja ne morejo biti zasebna last igralcev, tako kot si duhovniki ne morejo prisvojiti verskih običajev!”

(Boal, 1998, 19)

UVOD

Gledališče zatiranih je metoda, ki se uporablja v gledališko-aktivistične, pedagoške in -izobraževalne namene (KUD Transformator, 2019). Kot sklop posebnih gledaliških tehnik za ozaveščanje družbenih nasprotij ga je v petdesetih in šestdesetih letih prejšnjega stoletja razvil sloviti brazilski režiser in aktivist Augusto Boal, ki je gledališče videl kot uporabno sredstvo za doseganje družbenih oziroma političnih sprememb. Čeprav je šlo v prvi vrsti pri tem za odziv na razmere v takratni brazilski družbi, predstavlja gledališče zatiranih hkrati tudi odgovor na »zatiralsko« naravo klasičnega gledališča, v katerem nastopajoči simbolično nadvladujejo občinstvo, ki nima nobenega vpliva na potek in vsebino predstave, temveč je zgolj pasivni sprejemnik posredovanega sporočila (Butala, 2017).

Kljub razširjenosti po celem svetu in večletni prisotnosti tudi v Sloveniji, je pri nas metoda pravzaprav še vedno relativno slabo poznana. Sam sem se z gledališčem zatiranih srečal nekaj let nazaj in od takrat večkrat sodeloval pri različnih dogodkih, povezanih z njim. Menim, da so Boalovi pogledi na gledališče vredni raziskovanja, saj spodbujajo vsakega gledališčnika, da se sooči z novim načinom ustvarjanja v gledališču, hkrati pa se v njih zrcali neomajna želja po povečanju moči gledališča v odnosu do družbenih sprememb.

V tem besedilu najprej na kratko predstavim Augusta Boala ter njegove temeljne misli o družbi in gledališču, na podlagi katerih je nastala metoda gledališča zatiranih. Nato predstavim različne tehnike, ki jih je znotraj gledališča zatiranih razvil Boal skozi leta, s pomočjo katerih še bolj spoznamo različne ideje, ki se skrivajo za celotno metodo. Sledi predstavitev organizacije KUD Transformator, ki se na slovenskih tleh nedvomno najdlje kontinuirano ukvarja z gledališčem zatiranih. Ravno zaradi njihovih večletnih izkušenj na tem področju sem z glavnimi predstavnicami opravil intervju, s katerim dobimo dodaten vpogled v samo izvajanje metode v praksi ter iztočnice za nadaljnje razmišljanje o gledališču zatiranih.

AUGUSTO BOAL IN GLEDALIŠČE ZATIRANIH

Augusto Boal je nedvomno eden najpomembnejših in najvplivnejših sodobnih gledaliških praktikov. Že na začetku svoje kariere je dobil priznanje za svoje inovativno delo dramatika in režiserja v gledališču Arena v Sao Paulu. Njegovo znano besedilo *Gledališče zatiranih*, ki ga je napisal, ko ga je represivno politično ozračje v Braziliji prisililo v izgnanstvo, lahko označimo kot bistveno literaturo za vse, ki se ukvarjajo z vprašanjem, ali lahko gledališče vpliva na spremembe v življenju posameznikov in družbe kot celote. Ravno zaradi

njegovih življenjskih okoliščin lahko trdimo, da se tehnike gledališča zatiranih niso rodile zgolj ali pretežno zaradi umetniških odločitev in izkušenj, ampak izhajajo iz odločne borbe za družbeno angažirano gledališče v ozračju skrajne represije (Babagge, 2018, 1).

Kot pravi Boal (2002, ix), je gledališče vedno politično, saj so vse človeške dejavnosti politične, gledališče pa je eno izmed teh dejavnosti. Tisti, ki želijo ločiti gledališče od politike, nas s tem vodijo v zмотo, kar je navsezadnje zopet politično dejanje. Boal (prav tam) prav tako pravi, da je gledališče zelo učinkovito orožje, zato se moramo zanj boriti. Opozarja, da ga ravno zaradi tega dejstva vladajoči razredi poskušajo prevzeti in ga uporabiti kot orodje za dominacijo, s čimer pravzaprav spreminjajo koncept gledališča v nekaj, kar gledališče ne bi smelo biti. Obenem je gledališče orožje za osvoboditev, kar pa zahteva razvoj ustreznih gledaliških oblik in nenehna spreminjanja glede na potrebe (prav tam).

Kot nakazuje naslov znanega Boalovega dela, in sicer *Igre za igralce in neigralce*, je Boalovo gledališče namenjeno vsem, tako izučnim kot neizučnim performerjem. Fundamentalna misel v Boalovem gledališču je, da lahko vsakdo igra in da gledališko ustvarjanje ne sme biti zgolj v domeni profesionalcev. Dvojni pomen besede igrati v angleščini (ang. *act*), in sicer igrati in ukrepati, prav tako predstavlja temelj njegovega dela (Jackson, 2002, xxii) in njegovega razumevanja gledališkega ustvarjanja.

Pri prebiranju Boalove literature in spoznavanju gledališča zatiranih kot metode je izjemno pomembno poznavanje osnov Aristotelove, Heglove in Brechtove teorije gledališča, saj se Boal pri razlaganju svojega pristopa do gledališkega ustvarjanja mnogokrat opira na njih. Carlson (1993, 475) trdi, da se je Boal med vsemi sodobnimi teoretiki najbolj poglobljeno in izvirno lotil raziskovanja političnih posledic odnosa med nastopajočimi in gledalci. Tako kot Brecht tudi Boal zavrača aristoteljansko dramo, ki jo razume kot orodje za etabrirano razredno strukturo, obenem pa njen pomen v tem sistemu razgali še bolj podrobno in nedvoumno kot Brecht. V svojem temeljnem delu *Teatro del oprímido* iz leta 1974 opredeli prvotno idejo gledališča podobno kot Wagner in Appia, in sicer kot praznovanje vseh ljudi, ki ga kasneje prevzame aristokracija in ga uporabi za svoje potrebe (prav tam). Boal je prepričan, da gledališče v rokah vladajočih razredov služi kot orodje propagande in prisile in da so tudi delitve znotraj gledališča na občinstvo in nastopajoče že same po sebi politične. Aristotelovo gledališče razume kot izjemno močan poetično-političen sistem za ustrahovanje gledalcev ter zatiranje njihovih "slabih" ali nelegalnih nagnjenj (Boal v Carlson 1993, 475). Pri tem ne gre le za delitev na nastopajoče in občinstvo, temveč tudi za spreminjanje občinstva v gledalce, ki nimajo možnosti vpliva na dogajanje na odru, ter na ločitev protagonistov, ki predstavljajo aristokrate, od zbora, ki predstavlja občinstvo (Boal, 2000, 9). Gledalec naj bi začutil empatijo do tragičnega junaka in v njegovi tragični zmoti (ang. *hamartia*) prepoznal svoje asocialne težnje, na koncu pa ob propadu junaka, ki je spoznal svojo zмотo, zavrnil oziroma zatrl te svoje težnje. To naj bi bila po Boalovem mnenju glavna naloga katarze, ki je potemtakem očiščenje družbe deviantnih elementov (Carlson 1993, 475). Izjemne posameznike oziroma junake klasičnega gledališča je za boj proti fevdalizmu uporabljajo tudi meščansko gledališče, ko pa se je pojavil

nov nasprotnik - proletariat, se je vloga posameznika spremenila. Hegel in Hugo sta ga postavila naproti večnim in neminljivim vrednotam, realizem pa ga je predstavljal kot produkt okolja, v katerem biva. Ionesco je odstranil celo komunikacijo, zato je človek v gledališču postal popolnoma dehumaniziran in abstrakten. Boal je zato zagovarjal idejo, da mora iz proletariata vznikniti novo gledališče, ki bo radikalno drugačno od vsega zgoraj omenjenega, in sicer tako stilno kot vsebinsko (prav tam).

Primer takšnega gledališča po njegovem predstavlja Brechtova poetika, ki je popolnoma nasprotna od "idealistične poetike" Aristotela in Hegla. V idealistični poetiki dramsko dejanje nastane zaradi narave posameznika, v brechtovsko-marksistični poetiki pa dramsko dejanje vznikne iz družbenih razmerij (Carlson, 1993, 476). Da bi plastično razumeli to razliko, se lahko opremo na njegovo primerjanje hegeljanske izjave "Kennedy je napadel Girón Beach" in brechtovsko izjavo "Ekonomске sile so prisilile Kennedyja, da napade Girón Beach" (Boal v Carlson 1993, 476). S tem se razumevanje dejanja kot svobodne volje posameznika zelo jasno obrne v razumevanje dejanja kot posledice sistemskih okoliščin. Brecht se torej začne, kjer se meščansko gledališče konča, z dramskimi osebami, ki ne delujejo svobodno. Brecht želi, da gledalci družbene pogoje vidijo kot spremenljive, ob tem pa zavrača katarzo, ki v gledalcu na koncu vzbuja zgolj mirnost in sprejemanje (Carlson 1993, 476) sveta takšnega, kot pač je. Sam v tem vidim izjemno pomembno podobnost med Boalom in Brechtom, saj oba v svojih pristopih do gledališča nenehno opozarjata gledalca, da je svet tako kot gledališka predstava spremenljiva stvar, za spremembe pa sta v prvi fazi potrebna prepoznavanje družbenih problemov in razumevanje delovanja družbene sistema, nato pa aktivacija gledalca kot posameznika in občinstva kot celote. Na podlagi Brechtove teorije in svojega lastnega pogleda na gledališče želi Boal razbiti mejo med igralci in gledalci. V gledališču zatiranih gledalec odgovornosti ne prelaga več v roke igralcev, temveč sam prevzame vlogo protagonista, spreminja dramsko dogajanje, preizkuša rešitve in se pogovarja o načrtih za spremembo (Boal v Carlson 1993, 476). Gledališče tako postane vaja za revolucijo (Boal, 2000, 138). Eno izmed zelo pomembnih funkcij v gledališču zatiranih ima recimo Joker, vezni člen med igro in občinstvom, ki nenehno komentira dogajanje, vodi občinstvo ter ruši iluzijo. Njegova vloga je torej popolnoma nasprotna vlogi protagonista, saj spodbuja občinstvo, da kritično opazuje predstavo in se tako ne ujame v emotivno potopitev v dogajanje (Boal v Carlson 1993, 476). Gledališče zatiranih se navsezadnje nenehno giblje med resničnostjo in fantastiko, empatijo in distanco, podrobnostmi in abstrakcijo ter poskuša hkrati uprizoriti predstavo ter njeno analizo (Carlson 1993, 476).

Glavna ideja gledališča zatiranih je, da gled-igralci (v)stopijo na oder in intervenirajo, saj zaradi resničnosti situacije želijo prekiniti zatiranje protagonista. Pri tem moramo biti previdni, da "resničnosti" ne razumemo kot Boalove težnje po realizmu. Ravno obratno. Gledališka resničnost v gledališču zatiranih mora ustrezati odnosu zatiranega do zatiralca. Če zatirani vidijo svoje zatiralce kot pošasti, mora tudi njihova upodobitev ustrezati tej podobi, četudi to pomeni, da je stil prikazovanja bližji ekspresionizmu kot realizmu

(Jackson, 2002, xxv). Tukaj lahko zopet opazujemo podobnost med Brechtom in Boalom, saj se gledališče obeh izogiba klasičnemu dojemanju igre kot čim bolj verističnega prikaza lika in njegovih čustvenih stanj, temveč največkrat uporablja jasno izrisane in družbeno poznane tipizirane like, ki lahko na prvi pogled spominjajo celo na karikirane figure.

Na tem mestu je nujno opozoriti, da se moramo kljub vzporednicam med Brechtom in marksizmom ter gledališčem zatiranih zavedati, da se je Boal nenehno izogibal etiketam in vprašanjem, ki bi ga lahko opredelila kot pripadnika določene smeri, saj je to v popolnem nasprotju z duhom gledališča zatiranih in zaradi determiniranosti otežuje spremembo posameznika (Jackson, 2002, xv). Kot opozarja Jackson (2002, xvi), se gledališče raje premika od posamičnega do splošnega kot obratno. Boalovi politični nazori niso nikoli vdiral v njegovo delo. Njegova osnovna filozofija je bila naklonjenost do zatiranih v vsaki situaciji in vera v človekovo sposobnost spreminjanja. To seveda ne pomeni, da se ni tudi Boal včasih aktivno vključil v politiko, kot recimo med nekimi brazilskimi volitvami, ko je javno izkazal podporo kandidatu delavske stranke (prav tam).

Gledališče zatiranih vzpostavlja prostor, v katerem se govori o temah, za katere ponavadi v družbi ni zadostnega zanimanja in kjer lahko spregovorijo tisti, ki največkrat nimajo glasu ali pa se jih sistematično presliši. S tem se gledališče demokratizira in postane pravica vsakega človeka. Tematike za uprizarjanje izhajajo iz in od ljudi (KUD Transformator, 2019). To pomeni, da izhajajo iztočnice za gledališče zatiranih iz trenutne okolice, skupine, sveta ter časa, v katerem se v tistem trenutku odvija. Pri gledališču zatiranih se redko zgodi, da je tema, ki se jo obravnava, nerelevantna ali preživeta, saj ideje izhajajo vedno iz potreb skupine. Vseeno pa se zgodi, da se obravnava temo, ki je morda že prežvečena ali pa da se ob pomanjkanju dobrih idej sprejme idejo, ki ni najboljši primer sistemskega zatiranja. O teh in drugih pasteh gledališke metode bomo govorili tudi v nadaljevanju. Osnovni koncept gledališča zatiranih je moč, s katero metoda raziskuje, obravnava in izpostavlja razmerja moči med zatiralcem in zatiranim, obenem pa odpira dialog med igralci in gled-igralci, s čimer jih postavi v novo pozicijo aktivno sodelujočih posameznikov (KUD Transformator, 2019).

TEHNIKE GLEDALIŠČA ZATIRANIH

Poznamo več oblik oziroma tehnik znotraj gledališča zatiranih. Prve izoblikovane tehnike so bile časopisno gledališče, forumsko gledališče, nevidno gledališče in slikovno gledališče, nato pa se je v Evropi in Severni Ameriki pokazala potreba po tehnikah, osredotočenih na razreševanje in obravnavanje osebnih in ponotranjenih zatiranosti, zato sta nastali tudi recimo tehniki mavrica želja in policaji v glavi. Temu je sledila nadgradnja tehnik, ki posega v spreminjanje zakonodaje, imenovana zakonodajno gledališče (KUD Transformator). Jack-

son (2002, xxii) pravi, da so tri temeljne kategorije vseeno slikovno gledališče, nevidno gledališče in forumsko gledališče. Pri tem opozarja, da se vse tri nenehno prepletajo in prekrivajo, zato je odločitev za določeno tehniko odvisna od situacije, v kateri se gledališko ustvarjanje dogaja, in cilja, ki ga želimo z gledališkim dogodkom doseči (prav tam).

V nadaljevanju na kratko predstavim in opišem glavne tehnike gledališča zatiranih, kar nam pomaga razumeti Boalovo naklonjenost do sprememb, nadgradenj in prilagajanja glede na potrebe okolice tudi v gledališču. Obenem s spoznavanjem tehnik spoznamo Boalovo razumevanje družbenih sprememb, način dela in miselnost za njegovimi gledališko-pedagoškimi pristopi.

Slikovno gledališče

Slikovno gledališče je serija tehnik in iger, ki so namenjene odkrivanju temeljnih resnic o družbi in kulturi brez uporabe govornega jezika, kar je ponavadi naš prvi vzgib (Jackson, 2002, xxiii). Te tehnike se pogosto uporablja v predpripravah na druge tehnike, v okviru katerih udeleženci brez govora in besed, zgolj s podobami in prostori utelesijo svoja čustva in izkušnje. Udeleženci se izražajo z 'zamrznjenimi slikami', s pozornostjo na pozicioniranju telesa, zamrznjenih gibih, mimiki ter izrazu na obrazu (KUD Transformator, 2019). Zamrznjene slike so lahko podobe iz njihovega življenja, njihova občutja, izkušnje ali primeri zatiranja, ki so jih doživeli. Skupina predlaga naslove ali teme, posamezniki pa nato s svojimi telesi in telesi drugih udeležencev oblikujejo "kipe", tridimenzionalne podobe, ki vsebinsko ustrezajo dogovorjenim temam (Jackson, 2002, xxiii). Zamrznjene slike v skladu z metodo gledališča zatiranih služijo zgolj kot izhodišče oziroma uvod v akcijo (prav tam), saj udeleženci slike dinamizirajo, ko se začnejo premikati in izgovarjati ključne besede ali stavke (KUD Transformator, 2019), to pa lahko v končni fazi pripelje do izdelave daljših prizorov ali celo predstave.

Kot pravi Jackson (2002, xxii), je temeljno izhodišče za takšen pristop znamenita misel, da slika pove več kot tisoč besed. V naši družbi se v želji po jasnejši razlagi problema velikokrat preveč zanašamo na besede, kar pa lahko pripelje do še večje zmedenosti in zamegli temeljne ključne točke tega problema. Slike so velikokrat bližje našim prvim občutkom, celo tistim nezavednim, saj lahko skozi proces ustvarjanja slik "pretentamo" cenzuro našega uma oziroma "policajev v glavi", ki so tja nastavljeni zaradi družbe ali osebnih izkušenj (prav tam, xxii-xxiii). O Boalovem razumevanju "policajev v glavi" bomo govorili v nadaljevanju, tukaj lahko le omenimo, da gre pri tem recimo za družbena pričakovanja glede našega odziva ali razumevanja določenih situacij in problemov, s katerimi se srečujemo v vsakodnevem življenju, kar navsezadnje onemogoča družbeno spremembo in vzdržuje sistemski status quo.

Pri slikovnem gledališču igra večpomenskost podob pomembno vlogo, saj lahko posameznik ali skupina zazna celoten spekter različnih, največkrat zanimivo povezanih pome-

nov znotraj ene same slike, ki jih morda “idejni vodja” pri postavljanju sploh ni imel v mislih. Podobe se lahko izognejo jezikovnim in kulturnim mejam, zato mnogokrat razkrijejo nepričakovane univerzalnosti (prav tam) določenih problemov, s katerimi se srečujejo ljudje iz različnih koncev sveta. Vizualno gledališče se kot metoda velikokrat uporablja pri pripravi nevidnega in forumskega gledališča (prav tam).

Časopisno gledališče

Časopisno gledališče je metoda gledališča zatiranih, pri kateri se uporablja dnevne novice kot izhodiščni material za gledališki dogodek, obenem pa se raziskuje in odkriva, na kakšen način različni mediji podajajo informacije (Babbage, 2018, 143). To metodo sestavlja več pristopov, kot na primer enostavno branje, ritmično branje, navzkrižno branje, dopolnjujoče oziroma komplementarno branje, vzporedna akcija, improvizacija, zgodovinsko branje, opolnomočenje, konkretizacija abstraktnega ter besedilo izven konteksta. Namen je torej preoblikovati in spreminjati dnevne novice, časopise, raznolike članke, politične govore, državno ustavo, deklaracije človekovih pravic, odlomke iz Biblije in drug nedramski material v gledališke prizore, pri tem pa ugotoviti, kaj je v člankih izpostavljeno in kaj prikrito, kaj se izpostavlja v naslovih, kaj prikazujejo fotografije in komu so novice namenjene. S tem časopisno gledališče opozarja na neobjektivnost medijev ter njihovo moč, ki je v rokah vladajočega razreda (KUD Transformator, 2019), pri tem pa razkriva, kako časopisi recimo pri razporeditvi materiala, velikosti črk ter sosledju člankov uporabljajo enake tehnike kot literatura, torej fikcija (Boal, 2006).

Nevidno gledališče

Nevidno gledališče je tehnika, ki neposredno posega in intervenira v družbo z določeno problematiko, in sicer zato, da bi spodbujala diskusije, stimulirala javni dialog, oza-vestila o izpostavljenem problemu ter postavljala vprašanja v javnem prostoru (KUD Transformator 2019). Bistveno pri nevidnem gledališču je, da v dogajanje vključuje občinstvo, ne da bi se občinstvo tega zavedalo. Posamezniki so torej gled-igralci oziroma aktivni gledalci v gledališki predstavi, vendar se niti med predstavo in največkrat tudi po predstavi ne zavedajo, da doživetje ni bilo del “resničnega življenja”. Jackson (2002, xxiii) opozarja, da je seveda tudi gledališče del “resničnega življenja”, saj se odvija v resničnosti, ljudje so resnični, dogodki so resnični, reakcije so resnične. To je gledališče, ki se odvija zunaj gledaliških dvoran ali drugih prostorov, v katerih bi pričakovali gledališko predstavo. V tem gledališču je občinstvo *občinstvo*, ne da bi se tega zavedalo. Gled-igralci v nevidnem gledališču so torej naključni mimoidoči, ki postanejo protagonisti uprizorjene ak-

cije, ne da bi se zavedali, da so del vnaprej načrtovanega in zrežiranega ter ne povsem improviziranega performansa, ki zgolj deluje kot popolnoma vsakdanja situacija.

Na drugi strani izvajalci performansa vedo, da gre za vnaprej pripravljeno in zrežirano igro. Več igralcev namreč pripravi prizor, ki ga potem odigra v primernem javnem prostoru. Prizor največkrat vključuje nepričakovan in subverziven odmik od normalnega obnašanja znotraj določene skupnosti. Z reakcijo na videno postane občinstvo vključeno v razpravo o določenem problemu, k čemur ga še dodatno spodbujajo reakcije igralcev-provokatorjev, ki so pomešani med občinstvo in ponavadi izražajo radikalna ter nasprotujoča si stališča (Jackson, 2002, xxiii-xxiv). Ena izmed značilnosti nevidnega gledališča je, da se nikoli ne prikazuje nasilnih scen, saj je namen tehnike razrešiti nasilje, ki obstaja v družbi in ne njegovo reproduciranje. Glavni namen te tehnike je, da udeleženi po izvedenem performansu razmišljanje o prikazani problematiki nadaljujejo tudi kasneje, v svojem vsakdanjem življenju, s tem pa neposredno nadaljujejo diskusijo o obravnavanem problemu (KUD Transformator). Nevidno gledališče je način uporabe gledališča kot spodbujevalca debate, vendar pa je bistveno, da lahko gled-igralci zavzamejo kakršnokoli stališče do problematike in niso podvrženi moraliziranju. Ta vrsta gledališča postavlja vprašanja, ne da bi tako ali drugače narekovala odgovore, kar je nasploh temeljno vodilo v gledališču zatiranih, ki stremi raje k skupnemu učenju (Jackson, 2002, xxiv).

Forumsko gledališče

Verjetno najbolj poznana Boalova tehnika je forumsko gledališče, saj najbolj jasno temelji na glavni ideji gledališča zatiranih, to je, da se na odru preizkusi možna sprememba sistema s pomočjo interveniranja "ljudstva" v zatiralskih situacijah.

V forumskem gledališču igralci najprej predstavijo nerazrešeno problematično situacijo, nato pa se člani občinstva povabi, da kot gled-igralci predlagajo in odigrajo možne rešitve. Situacija je vedno povezana z zatiranjem, zato sta največkrat jasno določena ter opredeljena tako zatiralec kot zatirani protagonist. V ideji naj bi bila tako igralec kot gled-igralec žrtvi izbranega in predstavljenega zatiranja, zato lahko zaradi svoje osebne izkušnje s to vrsto zatiranja ponudita različne rešitve. Po dispoziciji situacije, ki je lahko v formi kratkega prizora ali celovečerne predstave, se jo z rahlo povečano hitrostjo natančno ponovi še enkrat, tokrat s povabilom gled-igralcem, da v primeru ideje zavpijejo "Stop!", zamenjajo protagonista in poskusijo premagati zatiralca (Jackson, 2002, xxiv). Tehnika sloni na improvizaciji gled-igralcev (KUD Transformator, 2019) ter odzivanju igralcev na predlagane in odigrane rešitve. Pri ponovitvah z intervencijami gled-igralci torej odigrajo svoje predloge za soočanje s situacijo in jo fizično pokažejo na odru, temu pa sledi diskusija s širšo publiko o resničnosti intervencije in realni možnosti predlagane situacije. Gre za nekakšno bitko med gled-igralci, ki poskušajo spremeniti konec prvotne situacije in pri tem prekiniti krog zatiranja, ter igralci, ki poskušajo na vsak način situacijo

izpeljati, kot je bila prvotno zastavljena, in omogočiti zmago zatiralcu (Jackson, 2002, xxiv). S tem se oteži naloga gled-igralcev, kar je zopet pokazatelj lastnosti resničnih sistemskih zatiranja, saj prekinitve kroga zatiranja ni lahka in zahteva velik napor zatiranih. S tem se tudi razblini pričakovanje nekaterih, da lahko z minimalnimi intervencijami spremeniš trdno zakoreninjeno zatiranje v vsakodnevnih situacijah. Funkcijo analitičnega in neidealističnega pogleda ima tudi diskusija s publiko, saj vsako intervencijo komentira več ljudi in jo ocenjuje občinstvo, zato je ta del izredno pomemben pri vsaki forumski predstavi.

Na tem mestu moramo zopet omeniti tudi vlogo Jokerja, ki je v forumskem gledališču izjemno pomembna. Njegova naloga je skrb za nemoten potek predstave in predajanje informacij o pravilih igre občinstvu (Jackson, 2002, xxiv). Joker predstavlja torej most med občinstvom in igralci, saj gled-igralce spodbuja k aktivni udeležbi, direktni akciji, diskusiji in premisleku (KUD Transformator). Kot smo že ugotovili, Joker obenem v brechtovski maniri občinstvo opominja, da so priče zgolj predstavi, potek pa lahko spremenijo s svojo aktivno udeležbo. Kljub njegovi posebni vlogi pa lahko gled-igralci med potekom forumske predstave zamenjajo tudi Jokerja, če mislijo, da svojega dela ne opravlja primerno, in lahko teoretično spremenijo tudi "pravila" igre, če tako želijo (Jackson, 2002, xxiv). Tu se zopet kaže fleksibilnost Boalovih metod, ki so namenjene predvsem občinstvu, ljudstvu, in ne temeljijo na dogmatičnem ali nespremenljivem sistemu pravil. Izobraževanje in usposabljanje Jokerja se velikokrat izvaja dodatno, saj je to zelo pomembna funkcija, ki zahteva posebna znanja, pripravljenost in izkušnje z vodenjem. Pri nas izobraževanje za Jokerje recimo izvaja KUD Transformator.

Med forumsko predstavo je sprejetih veliko različnih rešitev, zato je končni rezultat posledica združevanja znanj, taktik in izkušenj občinstva, obenem pa je to najboljša "vaja za resničnost" (Jackson, 2002, xxiv), saj opolnomoči gled-igralce, da lahko svoje ideje za boljši razplet situacije ali rešitev celotne problematike preizkusijo tukaj in zdaj. Z gledališkim orodjem torej obravnava možnosti za družbene spremembe, saj gre za refleksijo realnosti in vajo za akcijo v prihodnje v situacijah v življenju (KUD Transformator). Uporablja se po celem svetu v različnih skupinah, recimo v šolah, tovarnah, dnevnih centrih, z brezdomci, invalidi, pripadniki etničnih manjšin ipd., torej povsod, kjer je neka skupina podvržena zatiranju. Cilj forumskega gledališča je torej spodbujanje razprave v obliki akcije, ne le na besedni ravni, in predstavljanje alternativ, ki ljudem omogočajo, da postanejo "protagonisti svojega življenja" (Jackson, 2002, xxiv).

Zakonodajno gledališče

Kot pravi Boal, je včasih rešitev problemov, ki jih imajo akterji, odvisna od njih samih, recimo od njihove individualne želje ali lastnih prizadevanj, velikokrat pa je zatiranje dejansko zakoreninjeno v zakonu. V tem primeru je potrebna sprememba zakonodaje (Boal,

1998, 9), za to pa je potrebna nova oblika gledališča, saj forumsko gledališče tu nima moči. Tako pridemo do naslednje tehnike gledališča zatiranih, in sicer zakonodajnega gledališča.

Zakonodajno gledališče je kot samostojna tehnika nastala v času Boalovega mandata kot mestnega svetnika v Riu de Janeiru v devetdesetih letih prejšnjega stoletja. Lahko bi rekli, da predstavlja variacijo forumskega gledališča, saj ga kombinira s konvencionalnimi rituali parlamentarne zbornice z namenom spremeniti legitimne želje državljanov v zakone (KUD Transformator, 2019). Kot pravi Boal (1998, 4), se je gledališče zatiranih namreč začelo razvijati v najbolj kruti fazi diktature v Braziliji. Najprej se je razvila tehnika časopisnega gledališča, potem pa so se kot odgovor na druge latinskoameriške diktatorske režime rodile še druge oblike – forumsko gledališče, nevidno gledališče, slikovno gledališče. Od druge polovice sedemdesetih let prejšnjega stoletja so se zaradi drugačnih potreb evropske družbe razvile tudi introspektivne tehnike pod skupnim poimenovanjem “mavrica želja”, pri katerih je fokus na ugledališčenju subjektivnosti. Ker pa v tem času v Braziliji ni prišlo do pravih razrešitev večjih družbenih in političnih težav, je Boal ugotovil, da potrebuje nov način borbe s pomočjo gledaliških sredstev (prav tam, 5).

Pri zakonodajnem gledališču se po forumski predstavi ustvari prostor podoben senatu za podoben obred sprejemanja zakonov. Podobno kot pri uradnem postopku igranci zagovarjajo ali zavračajo predloge ter o njih glasujejo. Na koncu se zbere odobrene predloge in prizadevanja ter se jih poskusi predlagati zakonodajalcem v odobritev (KUD Transformator, 2019). Če se v gledališču zatiranih gledalec torej spremeni v igralca, se v zakonodajnem gledališču državljan spremeni v zakonodajalca, s čimer se gledališče približa idejam neposredne, predstavniške, participativne in interaktivne demokracije (Boal, 1998, 19).

Boal je verjel, da je ljudstvo tisto, ki bi moralo odločati o družbenih vprašanjih, ne pa vladajoča elita. S pomočjo tehnike zakonodajnega gledališča je z vključevanjem predlogov ljudi recimo spremenil kar 20 zakonov. (KUD Transformator, 2019). Pri tem je pomembno, da je vseskozi upal, da uporaba tehnike ne bo omejena zgolj na čas njegovega mandata ali v okvirih njegovega mesta, temveč bo služila vsem po svetu (Boal, 1998, 5). To mu je nedvomno tudi uspelo, saj je recimo tudi v Sloveniji zakonodajno gledališče v zadnjem času zelo popularna metoda, s katero ljudje z odra lahko vplivajo na zakonodajne procese v skupnosti in na odločevalce (Mager, 2018).

Kot ugotavlja Boal (1998, 19–20), v konvencionalnem gledališču vse potuje v smeri od odra do avditorija – čustva, ideje in morala. Najmanjši hrup, vzklik ali znak življenja pri gledalcu je enakovreden vožnji v napačno smer po enosmerni ulici in predstavlja nevarnost. Za vzdrževanja gledališke iluzije je namreč potrebna tišina. Gledališče zatiranih pa v nasprotju s tem spodbuja dialog, prehodnost komunikacije ni zgolj tolerirana, temveč je celo spodbujana. Gledališče zatiranih postavlja svojemu občinstvu vprašanja in pričakuje odgovore. Enako je pri zakonodajnem gledališču, ki ne pristaja na to, da bi moral biti volivec samo opazovalec dejanj parlamenta, četudi so le-ta ustrezna, ampak želi, da volivci

podajo svoje mnenje, razpravljajo o vprašanih, podajajo nasprotno argumente in sprejmejo del odgovornosti za to, kar počnejo njihovi poslanci. Gledališče se mora vrniti v središče političnega delovanja in v središče odločitev, kar bomo dosegli, če bomo spremenili gledališče v politiko, ne pa ustvarjali politično gledališče. Politično gledališče namreč komentira politiko, zakonodajno gledališče pa je eden izmed načinov izvajanja politične dejavnosti (prav tam).

Mavrica želja

Med izgnanstvom je Boal v sodelovanju s svojo partnerko Cecilio Thumin-Boal razvil metodo "mavrica želja" (Fritz, 2017, 143). Pod tem nazivom poznamo kolekcijo petnajstih gledaliških tehnik, ki pomagajo pri vizualizaciji osebnih, ponotranjenih zatiranosti in strahov, zato jih štejemo v Boalov terapevtski repertoar vaj. Če si druge tehnike gledališča zatiranih prizadevajo demokratizirati gledališče, mavrica želja teži k demokratizaciji terapije (KUD Transformator, 2019). Kot pravi Boal (2001, 324), je v Latinski Ameriki namreč zatiranje izvajala policija, medtem ko v Evropi ljudje zatiranje nosijo v sebi, in sicer v obliki policajev v glavi. Introspektivne tehnike tako za izhodišče vzamejo posameznika, nato pa poskušajo najti policiste in njihovo bazo. Če obstaja določena stvar v glavi ene osebe, jo lahko morda najdemo tudi pri drugih, zato je treba raziskati, od kje je prišla ter kako jo lahko izženemo.

Pri mavrici želja 'pacient' ni pasiven prejemnik terapije, ampak režira svoj terapevtski proces, v katerem sodelujejo drugi udeleženci, kar omogoča novo in večdimenzionalno branje preteklih dogodkov. Ne gre za interpretacijo dogodka, ampak soudeleženci v procesu protagonistu ponudijo več načinov odziva na situacijo (KUD Transformator, 2019). To področje Boalovega gledališča ljudje velikokrat povezujejo z Morenovo psihodramo, čeprav je v praksi mavrica želja še vedno vpeta v celotno idejo o gledališču zatiranih, zato kljub večjemu fokusu na subjektivnosti nikakor ne sme pozabiti na razumevanje problematike širše, skozi opazovanje družbe in sistema, ne pa samo na ravni posameznika.

KUD TRANSFORMATOR

Kulturno-umetniško društvo Transformator se v slovenskem prostoru kot registrirana skupina nedvomno najbolj kontinuirano ukvarja z gledališčem zatiranih v praksi. Ustanovljeno je bilo januarja 2012 iz potrebe po širjenju in nadgrajevanju gledališko-aktivističnega poslanstva, predvsem s tehnikami gledališča zatiranih, za izvajanje katerih so

se člani gledališko-aktivistične skupine predhodno usposabljali (KUD Transformator, 2019).

Ker sem se z gledališčem zatiranih prvič srečal ravno pri omenjenem društvu in z njimi tudi večkrat sodeloval, sem se odločil, da opravim intervju s tremi članicami, ki imajo na tem področju največ izkušenj. V nadaljevanju sledi torej intervju z Barbaro Polajnar, Metko Bahlen Okoli in Jano Burger, s katerim dobimo izjemno zanimiv vpogled v njihovo razumevanje gledališča zatiranih in njihovo večletno delovanje na tem področju.

INTERVJU Z BARBARO POLAJNAR, METKO BAHLEN OKOLI IN JANO BURGER

Katero je osrednje poslanstvo GZ¹ in KUD-a Transformator – kdaj in zakaj je bil ustanovljen?

Bahlen Okoli: Lahko začnem z osrednjim poslanstvom GZ, pa bom tako zelo na prvo žogo – dati glas tistim, ki nimajo glasu ali pa se njihovega glasu v javnosti ne sliši. To so načeloma neke obrobne, marginalizirane družbene skupine, o katerih bomo verjetno rekli več kasneje ... Osnovno poslanstvo je torej opolnomočenje teh skupin z uporabo določene gledališke metodologije – tako v procesu obravnavanja določenih tem, ki so pereče za nekatere družbene skupine, kot tudi v sporočanju javnosti z različnimi akcijami, najsibo to forumska predstava ali gledališke intervencije v javni prostor.

Polajnar: Dodala bi samo, da se spregovori o temah, o katerih se premalo govori ali pa se ne govori.

Burger: S to metodologijo želimo odpirati prostor, kjer se ljudje srečujejo in razpravljajo o nekih temah, ki so zanje v življenju pomembne in se jih dotikajo. Tudi če se klišejsko sliši, jih spodbujamo, da razmišljajo s svojo glavo in konec koncev preverjajo svoje mišljenje in mišljenje drugih ljudi.

Bahlen Okoli: Tudi kritičen pogled oziroma odpiranje kritičnega pogleda na sistem in sistemske diskriminacije ter prepoznavanje sistemskih diskriminacij, obenem pa podajanje nekih možnih rešitev oziroma drugačnih ureditev, ki bi bile boljše za vse ljudi navsezadnje. Predvsem pa je fokus na ranljivih skupinah oziroma tako imenovanih zatiranih skupinah.

Ena izmed glavnih stvari, ki jih je Boal pri svojem delu poudarjal, pri čemer se sklicuje tudi na Brechta, je, da želi preseči paradigmo “meščanskega gledališča”, kot ga je sam poimenoval, kjer v bistvu že vnaprej vemo, kakšen je svet, in pridemo v gledališče gledat oziroma opazovat ta svet že z nekimi (zelo splošno rečeno) predpostavkami, kako se bo nekaj odvilo. Ravno danes sem bral članek o Boalu, da on v bistvu želi preseči to in odpirati idejo, da so konci lahko različni, da je več različnih možnosti, kako se lahko neka družbena situacija ali paradigma razvije. Da obstaja tudi ...

Bahlen Okoli: Tudi nepredvidljivo.

1 V prepisu intervjuja namesto celotnega izraza “gledališče zatiranih” uporabljam kratico GZ. (op. avt.)

Tako. Da ni vse dano vnaprej, ampak da se svet lahko tudi spremeni, da je možnost spremembe, transformacije. Ko smo ravno pri tej besedi, od tam izhaja tudi ime KUD-a Transformator, kar je osrednja beseda tudi pri GZ. Mi lahko poveste več, kaj je KUD Transformator, kdaj je bil ustanovljen, s čim se ukvarja, na kakšen način ter kakšne dejavnosti ima?

Polajnar: Začelo se je leta 2010, ko se je okoli 25 udeleženk in udeležencev iz različnih koncev Slovenije usposabljal v tehnikah GZ v programu Globalna SOFA pod vodstvom dr. Birgit Fritz, takrat delujoče v TdU-Wien (GZ-Dunaj). Od teh 25 udeležencev se nas je približno deset nabralo in ugotovilo, da bi to želeli početi še naprej. Najprej smo eno leto delovali kot neformalna gledališka aktivistična skupina Transformator. Imeli smo stalna srečanja, enkrat tedensko smo se dobivali na vajah, izvajali že nekatere intervencije v javni prostor, povezani smo bili. Vseh 10 posameznic in posameznikov je prihajalo iz različnih organizacij, in sicer NVO-jev, in povezani smo bili s svojimi matičnimi organizacijami, ki so nas velikokrat pozvale k sodelovanju na kakšnih dogodkih, kot so recimo Dan proti homofobiji. Naša prva predstava je bila na temo migrantov v povezavi s Filantropijo. Po enem letu delovanja smo ugotovili, da smo, recimo temu, "dovolj resni", da se želimo tudi registrirati kot društvo.

Bahlen Okoli: Potrebovali smo tudi nek pravni okvir za svoje delovanje. To je bil v resnici glavni motiv.

Polajnar: Prej smo se poskušali prijaviti pod različnimi društvi, ampak to ni bilo to, zato smo želeli svojo organizacijo. Po nekaj mesecih birokracije, dopolnjevanja manjkajočih statutov in podobnega, so nam končno odobrili status. Zato smo torej šele januarja 2012 dobili uradno pošto, da smo registrirani, čeprav smo s postopkom začeli že 2011. Takrat je potem uradno nastalo Kulturno-umetniško društvo Transformator, katerega namen je transformirati posameznice in posameznike ter družbo, predvsem s pomočjo metode GZ in tudi drugih gledaliških oblik. Zdi se mi, da sta se v zadnjih letih vzpostavila dva stebra, če se temu tako reče. Prvi je zelo močen steber GZ znotraj KUD-a Transformator, v drugem pa so različne uprizoritvene prakse, ki niso GZ, ampak vseeno obravnavajo neke družbene tematike – recimo demenco; pa Brutalci na temo slovenske kulture ...

Bahlen Okoli: Mostovi, ki so se ukvarjali z medkulturnim dialogom, okoljske tematike ...

Polajnar: Tematike so še vedno družbeno angažirane, ampak niso pa GZ. Sicer se mi zdi močnejši steber ali področje delovanja GZ, kjer kontinuirano izvajamo delavnice že zadnjih pet let s Transformatorjevo Akademijo gledališča zatiranih, ki je namenjena novim mentoricam in mentorjem, ki bi želeli delovati po tej metodi. Že sedmo leto organiziramo tudi festival GZ, med letom pa se dogajajo različne produkcije, od 2013 vsako leto poteka tudi program Zatiranja v Gromkem, kjer poskušamo enkrat mesečno gledalkam in gledalcem ponuditi različne vsebine na področju GZ – od delavnic, predstav, filmskih projekcij, pogovorov ipd. Obenem pa tudi sodelujemo z drugimi društvi.

Bahlen Okoli: Obravnavamo tudi enakost med spoli s predstavo *Moje pravljice*, ki se igra zdaj že drugo leto, nastala je lani, leta 2018.

Polajnar: Prva *Pepelka* je bila že leta 2017, ko so imeli delavnice v vrtcu.

Bahlen Okoli: No, potem se igra že tretje leto. Ta predstava je nekakšna "predstopnja" forumske predstave, ki je bila prvenstveno narejena za otroke. V njej s tehniko simultane dramaturgije preverjamo tematiko, spreminjamo že predvidene konce.

Polajnar: Preverjamo tudi metodo tukaj in danes ter iščemo druge načine oziroma adaptacijo metode, torej kako bi jo naredili uporabno za družbo tukaj in zdaj. Že nekaj let nazaj smo kot odziv na to recimo začeli ustvarjati pristop, ki ga imenujemo Improforum, ki kombinira improvizacijsko gledališče in forumsko gledališče na način, da se predstava ustvari v danem trenutku, ko jo igramo – da nimamo vnaprej pripravljene tematike, ampak pride od gledalcev.

Katere tehnike gledališča zatiranih pa uporabljate, izvajate, prakticirate?

Burger: Najprej lahko povem, katere poznamo. Pri forumskem gledališču, ki jo po moje najpogostejša oblika, je recimo glavni element, da so gled-igralka in gled-igralci, ki posegajo oziroma intervenirajo v predstavo oziroma z intervencijo podajo svoje predloge. Če smo pri uprizarjanju, se iz te oblike potem naprej razvije zakonodajno gledališče, ki je še nekaj korakov naprej od forumskega gledališča, v katerem preverjamo zakonodajo in v katerem ljudje s čisto vsakdanjim jezikom in vedenjem predlagajo, kaj bi se jim zdelo smiselno v nekem zakonu spremeniti ali dodati. Skratka, to je ena izmed tehnik, ki vključuje še veliko nekih tehnik, kot je recimo metabolična celica, ampak to je nekaj, kar počnemo skupaj z gled-igralkami in gled-igralci na sami uprizoritvi. Potem so pa še različne tehnike, ki jih sama razumem - tu se morda razlikujemo različni praktikanti oziroma praktikanke GZ - kot tehnike, ki jih uporabljamo pri samem nastajanju predstave, torej pri iskanju in preizpraševanju neke tematike, kamor spadajo recimo slikovno gledališče ali časopisno gledališče. Potem imamo mavrico želja, ki še najbolj diši po preverjanju individualnih karakterjev, ki se znajdejo v neki predstavi. Na tej točki bi tudi zelo poudarili, da nobena od tehnik GZ ni (individualna) terapija. Potem imamo pa še nevidno gledališče kot intervencijo v javni prostor, kar je spet ena izmed performativnih stvari, pri kateri lahko v javnosti izpostavimo določeno tematiko in jo odigramo, pri čemer drugi ljudje ne vedo, da gre za pripravljen prizor. Tukaj želimo na primer prav izzvati neko reakcijo javnosti. Potem pa lahko kaj povemo tudi o estetiki gledališča zatiranih, za katero bi rekla, da je precej vključena že v sam proces, je pa to ena od tehnik, ki se še razvija oziroma je najmanj dodelana. Mislim, da je zdaj trenutek, ko se utegne zgoditi tudi kaj novega v tej smeri.

Bahlen Okoli: Potem je še ena tehnika, ki je še nismo omenili, in sicer direktne akcije v javnem prostoru – to je izrazoslovje, pod katerim sama to poznam –, kjer gre za priprav-

ljanje na neko temo, ki je določeni skupini pomembna. Tu pa ne gre za nevidno gledališče, temveč za neko uprizoritev ali "opozoritev" na nekaj, kar je problematično v naši družbi, kar se pa zopet lahko izvaja na različne načine, od postavitve s slikovnim gledališčem do estetike s slikovnim materialom ali slogani oziroma pozivi, ki izpostavljajo te vsebine.

Naj postavim podvprašanje. Kako v GZ razumete estetiko, kakšno vlogo ima in kako jo opredeljujete?

Polajnar: Jaz jo razumem kot preizpraševanje že obstoječe estetike, ki nam je zavestno ali nezavedno vcepljena glede prepoznavanja simbolov, pa naj bo to, katera rdeča barva je najbolj rdeča oziroma prava, kaj je lepo in kaj je grdo, kaj je ljubezen in kaj ni ljubezen. Skratka, obstajajo neke definicije, ki smo jih dobili med odraščanjem, s socializacijo, pop kulturo ...

Govorimo torej o simbolih in arhetipih?

Polajnar: Tako je. Imamo polno teh predstav. Znotraj estetike GZ pa se v bistvu sprašujemo, kaj je naša osebna estetika, kaj je estetika skupine in kako jo predstaviti znotraj nekega performativnega okvirja. Preverjamo torej te zatiralske načine, ki so nam vcepljeni, in iščemo svoje ter nove načine. Preverjamo, kar že obstaja, in pravimo, da ne obstaja samo to, ampak tudi to.

Bahlen Okoli: Meni se zdi pomembno tudi to, da preverjamo etabrirane estetike v gledališču in postavljamo nekaj, kar morda ne odgovarja nekim zahtevanim merilom, temveč nekaj, kar je vezano na to določeno skupino ali tematiko, ne gleda na to, če bi estetika v etabliranem gledališču temu dala kljukico ali ne.

Polajnar: Dodala bi še to, da GZ dela tako z igralci kot neigralci, kar pomeni, kot smo že omenili, da imajo glas tisti, ki ga sicer nimamo, hkrati pa to pomeni, da je umetnik oziroma ustvarjalec vsakdo, ne pa da moraš biti šolan pevec, koreograf, plesalec, igralec, saj se ima vsak možnost ali sposobnost izražati s pomočjo kreativnega procesa umetnosti.

Burger: Estetika GZ v bistvu odpira vse tehnike GZ. To je sicer Boal razvijal na koncu svoje poti, zdaj pa to kar nekaj ljudi razvija naprej. Kar mene najbolj pritegne pri tem, je, da vsak dan in v vsaki situaciji doživljamo neko estetiko – tudi ta naš pogovor in sedenje za to mizo. To se mi zdi zanimivo, saj to doživljamo vsi ljudje, ne glede na to – kot je rekla Barbara – ali smo igralci po poklicu. To je naš vsakdanji oder življenja, kjer predstavljamo določene forme, ki jih potem lahko razumemo kot neke simbole ali pa tudi ne. Všeč mi je to, kar doživljamo vsak dan, preverjati oziroma raziskovati z ljudmi.

Bahlen Okoli: Vmes se mi je utrnila še ena stvar, in sicer da se uprizoritve zelo velikokrat dogajajo v za gledališče neobičajnih okoljih, naj si bo to predavalnica na neki fakul-

teti ali kozolec. Tudi druge gledališke prakse to seveda delajo, ampak pri GZ je zanimivo to, da četudi imamo oder, prizorišča ne postavimo nanj, temveč tako, da smo na isti ravni z gled-igralci.

Podirate torej konvencijo.

Bahlen Okoli: Tako je. Velikokrat tudi obiskovalce postavimo na oder, prizorišče pa je v avditoriju. Zdi se mi, da je tudi to zelo povezano z estetiko, ker ima nek drug učinek na vse sodelujoče.

Spomnil sem se na esej Nenada Jelesijevića z naslovom *Upor proti estetizaciji upora*, ki govori ravno o politično angažiranem gledališču, ki z uveljavljenimi estetskimi postopki estetizira upor. On razmišlja o tem, kako to vzame neko potenco samemu političnemu dejanju. Estetika GZ pa poskuša preseči ravno to paradigmo umetnika in obiskovalca, saj lahko kdorkoli ustvarja to estetiko in se na ta način tudi emancipira, če prav razujem.

Burger: Točno to je bistvo, da ta estetika prihaja iz situacij, ki jih doživljamo vsi v našem vsakodnevnem življenju in je morda ravno zato pomembna. GZ je namreč družbeno aktivistično, politično – to je srž GZ, brez tega GZ ni. Če bi se morala opredeliti – čeprav ne želim tega primerjati – je bolj družbeno aktivistična metoda kot umetniška.

GZ s svojimi uprizoritvenimi postopki, estetiko in pedagogiko skuša doseči radikalno enakost, tako v produkcijskem procesu, torej v času vaj in nastajanja uprizoritev, pa tudi med njihovim izvajanjem. Z drugimi besedami – GZ preverja uveljavljena hierarhična razmerja znotraj tradicionalnega gledališča, razmerja med umetnikom in institucijo, režiserjem in igralcem, igralcem in gledalcem itd.. Kakor je to videti v kontekstu liberalnih produkcijskih razmer?

Bahlen Okoli: Odkar delamo s to metodo, to navsezadnje dojemamo kot umetniško ustvarjanje, ne glede na to, da se odpirajo družbeno-politične teme in je družbeno kritično, aktivistično, kakorkoli že. Prav zaradi tega, ker etabliрана umetnost velja za nekaj, kar je rezervirano za določene družbene skupine, se pravi kot priznana umetnost v kulturi, se je dostikrat na začetku zgodilo, da smo, ko smo začenjali in smo se prijavljali na razpise JSKD ali Ministrstva za kulturo itd., dobili nazaj odgovor, da to ni kulturno ustvarjanje, da je to socialno-reintegracijska stvar ali nekaj podobnega. V smislu, da se prijavljamo na napačne razpise, ker to pa že ni kulturno ustvarjanje. Tukaj se mi zdi, da smo tudi mi dosegli premike v tem delu, prav s KUD-om Transformator, ker smo po nekaj letih pojasnjevanja in predstav uspeli doseči tudi to, da zdaj JSKD tudi za našo dejavnost namenja sicer minorna sredstva, ampak vendarle jih. Ne dobivamo več zavrnitve, češ to ni kulturna dejavnost.

Polajnar: Ravno zadnji odziv MOL – Oddelka za kulturo je bil zavrnitev dveh projektov. Prvi projekt, in sicer družbena predstava na temo okoljevarstva, ki sploh ni imela po-

udarka na GZ, naj ne bi bil primeren zaradi tega, ker je predstava preveč izobraževalna, kar niža kvaliteto umetniške vrednosti, in so predlagali, da jo tržimo. Po drugi strani pa so nas zavrnilo zato, ker imamo preveč referenc na področju GZ in premalo na področju uprizoritvenih umetnosti, čeravno so nas še dve leti nazaj financirali.

Bahlen Okoli: Če recimo razmišljamo o tej metodologiji v kontekstu nekih institucij, ki podpirajo razvoj umetniškega ustvarjanja, moramo tu še marsikaj narediti v naših lokalnih skupnostih in v Sloveniji nasploh, ker dejansko ni prepoznana kot umetniško ustvarjanje.

Polajnar: Saj, kot smo se že pogovarjali, koliko je recimo tega na AGRFT-ju?

Burger: Mogoče lahko dodamo, da smo več ali manj brez proračuna in imamo tudi Nefestival.

Polajnar: Ker imamo nefinance.

Bahlen Okoli: Zelo pogosto. Potem iščemo sredstva na nekih drugih področjih, kjer je to prepoznano kot metodologija opolnomočenja nekih ciljnih skupin, ki jih posamezna ministrstva, lokalne skupnosti ali drugi financerji podpirajo. Tam smo dostikrat tudi čislani, ker je to inovativna in visoko participatorna metodologija, v kulturi pa je zelo slabo prepoznana.

Polajnar: S produkcijskega in producentskega vidika znotraj tega neoliberalnega sistema, v katerem živimo, si postavljam vprašanje, s katerim sem si belila glavo več let, zdaj pa ne več, in sicer: če je to metoda za skupine, ki nimajo glasu, kako jo narediti dostopno, kar pomeni na eni strani, da ustvarjalci ne delamo vsega prostovoljsko, da smo vsaj okvirno in dostojno plačati, na drugi strani pa, kako narediti vsebine finančno dostopne. Tu se vedno postavlja vprašanja, kako to ovrednotiti in ali bodo ljudje toliko dali. Potem pa se sprašujem, kako dati vrednost metodi, saj če jo ponudiš po ceni recimo 10 evrov, bodo ljudje rekli: "Ah, raje grem v fitnes," – banaliziram, ampak saj razumete. Po eni strani se namreč metoda šele uveljavlja v Sloveniji, kot je bilo zdaj že večkrat izpostavljeno, zato je ljudje ne prepoznavajo kot nekaj, za kar je treba posvetiti neki čas, investirati in razvijati naprej. Dostikrat obžalujem, da po petih generacijah TAGZ-a pogršam to, da bi ljudje ostali dalj časa, da bi se naša mreža še povečevala. Super je, da se ljudje izobražujejo, ampak želim si, da bi nas bilo še več, da bi lahko nadaljevali to smer "proti sistemu z gledališčem." Kolikor sem recimo opazovala tujino – pa se zavedam, da je tujina tujina, Slovenija je pa Slovenija – imajo pa vikend delavnice take cene, da ne vem, kdo bi se v Sloveniji na to prijavil. Vem, da ni primerljivo, saj so različni dohodki in podobno, ampak zame je zanimivo vprašanje, kam se je GZ umestil glede cen delavnic, kam se je pa v Sloveniji umestil. Znotraj neoliberalnega sveta je namreč pomembno vprašanje, ali je to metoda za srednji razred, ki se gre aktivizem in gledališče, ali ...

Že pri samem ustvarjanju te vrste gledališča se torej sooča s tem, kar želi točno to gledališče preverjati. Že pri produkcijskem vidiku naletiš na ovire, hierarhijo, predsodke in odvisnost od financiranja.

Bahlen okoli: Omenila bi samo še to, da je velik interes prav za to metodo v izobraževalnem sistemu, recimo na fakultetah, ko so Pedagoška fakulteta, Fakulteta za socialno delo, Fakulteta za družbene vede, medtem ko na AGRFT pa ne, kar tudi odpira vprašanje, kje v našem okolju je metoda prepoznana in kot kakšna je prepoznana. Čeprav gre v osnovi za umetniško ustvarjanje, o tem ni dileme in ni dvoma. Gre za umetniško ustvarjanje na področju uprizoritvenih umetnosti in pika.

S tem, da se jo poriva na področje sociale, se jo še dodatno marginalizira.

Polajnar: Ali pa na področje izobraževanja.

Bahlen Okoli: V našem izobraževalnem sistemu na fakulteti, ki se ukvarja s področjem uprizoritvenih umetnosti, ni videti interesa, da bi se metodo, ki je prav temu namenjena, bolj prepoznalo.

Ki jo je razvil eden največjih gledališčnikov in režiserjev 20. stoletja.

Bahlen Okoli: Točno tako.

Burger: Zanimivo pa je, da ko pa se pojavi – saj vemo, da nekatere skupine obstajajo – se pa marsikdo udeleži tega, kjer so vaje in igre prav iz Boalove metode.

Ime Gledališče zatiranih marsikomu morda ne zveni najbolje, toda v resnici ne gre za viktimizacijo, ampak ravno nasprotno – za opolnomočenje skupnosti. Kakšen je emancipatorni potencial Gledališča zatiranih in kaj to pomeni v praksi? V čem vidite smisel tovrstne emancipacije z gledališčem?

Burger: S tehnikami, ki jih izvajamo, želimo predvsem, da skupina, s katero delamo, sama pride do svojih vprašanj. Da ne gre torej za “prodajanje” ali “prepričevanje” skupine, kaj je njihov problem, ampak s temi tehnikami ti ljudje ugotovijo, kaj je njihovo skupno vprašanje. Pri GZ se mi zdi zelo pomembno, da gre za iskanje pravih vprašanj – kje smo v tem trenutku, o čem se želimo pogovarjati, in o čem točno se pogovarjamo. Tu je potem prostor za slikovno in časopisno gledališče recimo – v časopisih lahko najdemo ogromno. To vse udeleženske in udeleženci procesa razvijajo, mi jih samo podpiramo. Ideja je tudi, da se v nekih marginaliziranih skupinah te tehnike in celotna metodologija preda nekemu, za kogar je to dejansko problematika, ki jo doživlja vsak dan. Nima smisla, da jaz govorim kot migrantka v Sloveniji, ker to nisem. Seveda lahko podpiram opolnomočenje, ker se mi zdi pomembno za samo družbo, ne morem pa o tem govoriti. Z

Magdalenami, ki je feministična skupina, kjer vidim svojo temo in nekaj, kar je zame, pa si upam postavljati vprašanja, ki so pomembna zame – kje smo in kam želimo iti. Večino časa sploh ne gre za konkretne rešitve, ampak za iskanje pravih vprašanj in preverjanje vsakodnevnih situacij.

Bahlen Okoli: V tej navezavi bi izpostavila samo še pomembno razliko med zatiranim in žrtvijo. V GZ ne govorimo o žrtvah, ampak o zatiranih. Ključna razlika je ta, da zatirani niso žrtve, ker imajo moč, željo, sposobnost ali nujno po doseganju oziroma delovanju za spreminjanje obstoječe situacije. Tega je načeloma sposoben vsak človek. Ta distinkcija je pomembna. Marsikoga moti beseda zatirani, predvsem ker zelo pogosto zatiranega enačijo z žrtvijo.

Burger: To je zelo pomembna razlika. Hkrati pa je pomembno tudi to, da v GZ ne iščemo nekih individualnih vprašanj in odgovorov, ampak gre vedno za kolektivno akcijo in kako lahko vplivamo na sistem, ki ga je treba spreminjati, da bi bilo dobro za več ljudi. Vem, da je to včasih težko ločevati, saj so meje tanke. Ampak ne želim, da se narobe razume. Prej sem govorila o tem, da ne morem govoriti kot migrantka v Sloveniji, ker sem od tu, bolj govorim o tem, da nimam te izkušnje, seveda pa absolutno stojim za človekovimi pravicami in za pravično družbo. Ne morem pa se iz svoje izkušnje navezati na to, lahko se zgolj z neko solidarnostjo in poslušam nekoga, ki pa mu je to vsakodnevna tema.

Bi lahko rekli, da je ključna razlika med GZ in drugimi oblikami gledališča, kjer umetnik prevzame neko vlogo, da gre tu dejansko za človeka, ki ni igralec, ampak to dejansko doživlja?

Burger: Lahko najdemo različne analogije do nečesa in solidarnost je en vidik, ampak sama ne morem govoriti o nečem, česar ne doživljam vsak dan. Človek, ki pa doživlja to vsak dan, pa lahko o tem govori. In vsak ima svoje teme, ki jih doživlja vsak dan, kar je zame najlepša stvar in najmočnejši moment GZ, namreč, da vsak govori o tem, kar se mu dogaja.

Bahlen Okoli: Moramo pa poudariti še nekaj. Po tem, o čemer smo zdaj govorili, bi lahko rekli, da je vsak zatiran. Pri GZ se ukvarjamo s sistemskimi diskriminacijami. Tu ne gre za to, da me je recimo uslužbenka na pošti, ker je bila slabe volje, poslala nekam, pa se zdaj počutim zatirano, saj tu ne gre za sistemsko diskriminacijo. Ko govorimo o skupinah zatiranih, ranljivih ciljnih skupinah, ne govorimo o tovrstnih individualnih zatiranjih, ampak sistemskem zatiranju določenih družbenih skupin.

Kdo so zatirani pri nas? Na katere skupine oz. družbeno-politične problematike se GZ osredotoča, kako in zakaj?

Polajnar: Še enkrat bi izpostavila, da nas zmeraj zanimajo sistemske oblike zatiranja, kar pomeni, da so zatirani lahko na podlagi spola, rase – če ta sploh obstaja –, v povezavi z delavskimi pravicami. Zdi se mi pomembno, da ker govorimo o sistemskih oblikah zati-

ranja, je težko sprejeti, da smo vsi tudi zatiralci. Kot ženska po spolu pripadam skupini, ki je zatirana, ampak ker pripadam srednjemu sloju in sem belka, pripadam tudi skupini zatiralcev. To se mi zdi super tudi glede preverjanja pozicij, torej kdaj lahko kot nekdo, ki pripada skupini zatiralcev, naredim nekaj za skupino zatiranih, pokažem solidarnost in ne nadaljujem sistemskega zatiranja.

Torej je zelo močno zavedanje, da smo vsi del družbe, in se ne distanciramo od tega oziroma se ne dojemamo zgolj kot opazovalci.

Burger: Tudi ko smo v vlogi jokerja oziroma jokerke, pride včasih ven tako veliko tem, da je kar težko izbrati, zato se rada vrnem na osnovne človekove pravice, za katerimi stojim. Če se ne morem direktno navezati na nekaj, se lahko navežem z njihovo pomočjo. V bistvu gre za iskanje moje vloge, torej da človek vedno pri sebi išče, kaj je njegova vloga v tem sistemu, ker ima vsak od nas neko vlogo in ima svoj glas, tudi če tega ne doživljamo osebno.

Bahlen Okoli: Mislim, da zdaj delno odgovarjamo že na vprašanje, zakaj obravnavamo te tematike.

Polajnar: Absolutno je pomembno ves čas preverjati sistemske oblike zatiranja in skupine, ki jim pripadamo, po drugi strani pa se zavedati, da je politično osebno in osebno politično. Vsi načini zatiranja se vidijo v vsakdanjem življenju in mi z vsakdanjimi akcijami podpiramo sistemske oblike zatiranja. To ni nekaj abstraktnega ali nekaj, kar se dogaja drugje, ampak se dogaja vsak dan, mi pa vsak dan podpiramo ali ne podpiramo zatiranja.

Katere pa so te marginalizirane skupine tukaj in zdaj, s katerimi se največ ukvarjate?

Burger: Eno so skupine, v katerih me delujemo kot povezovalke. Sama trenutno podpiram in sem del skupine Magdalene, kjer je trenutno ena izmed glavnih tem nasilje nad ženskami in otroki oziroma preprečevanje tega nasilja. Trenutno se torej ukvarjamo s temo Istanbulske konvencije – zakaj Istanbulska konvencija, ki jo v zadnjem času tako veliko omenjajo, sploh zaradi evropskih volitev, še ni uzakonjena, čeprav je bila ratificirana leta 2015. To je taka konkretna tema, do katere se jaz, kot nekdo, ki je bil socializiran kot ženska in sam sebe dojemam kot žensko, lahko opredelim in predstavlja zame zelo aktualno vprašanje.

Polajnar: Drugo temo, ki se veže na to in je širša kot neenakost med spoli, obravnavamo s prejšnjim omenjenim predstavo *Moje pravljice*, v kateri se ukvarjamo s tem, na kakšen način smo socializirani v svoje spolne vloge, tudi s pomočjo pravljic. Predlani in lani smo z Zavodom Bob in skupino Vse ali nič obravnavali prekarnežev.

Tudi kot razredni boj ob novo nastajajočem razredu prekarcev?

Polajnar: Tako je.

Bahlen Okoli: Trenutno pa v Zavodu Bob začnemo obdelovati temo o položaju tujcev v Sloveniji oziroma migracij, razlogov, posledic sovražnega govora in s tem povezanih tematik. Nastaja forumska predstava, ki jo bomo tudi izvedli na različnih lokacijah.

Polajnar: Mogoče še to, da letos začnemo v KUD-u Transformator s temo klimatskih sprememb in okoljevarstva, ki pa je na neki način celo metatema, saj zaobjema vse te tematike, od migracij, neenakosti med spoli, delavskih pravic ... nekako zaobjame in se integrira v vse te tematike.

Bahlen Okoli: Tudi ekonomske neenakosti in liberalistično zatiranje.

Se lahko vrnemo k poimenovanju metode in spregovorimo še malo o tem?

Bahlen Okoli: Ja, ravno zaradi poimenovanja – Gledališče zatiranih – so se razvile neke prakse, ki izhajajo iz GZ in uporabljajo metodologijo GZ, pod skupnim imenom Theatre of Living.

Polajnar: Pod tem imenom delujejo močni avtorji GZ, in sicer predvsem na severu, ki se ukvarjajo s humanizacijo družbe, toda ne z izpostavljanjem problemov, ampak z vprašanjem, na kakšen način tvoriti skupnost. To je sicer tudi del GZ, se pa sprašujem, kaj se zgodi ...

Bahlen Okoli: V naših skupinah se do tega nismo opredeljevali. Predvsem je izpostavljeno vprašanje, kdo smo mi, da bomo nekoga poimenovali "zatirani". Ali lahko jaz kot praktik neke metode za nekoga rečem, da je zatiran.

To se spet povezuje s to tanko mejo, ki smo jo omenjali prej, ko je recimo Jana rekla, da ne more govoriti v imenu migranta, ali pa Barbara, ki je rekla, da je kot bela ženska in pripadnica srednjega sloja privilegirana glede na nekoga drugega. Obstaja namreč razlika med pokroviteljstvom in solidarnostjo.

Bahlen Okoli: Mislim, da je v temelju zelo jasno, in sicer ne z vidika GZ, ampak sistema samega, katere družbene skupine so sistemsko diskriminirane. Moje osebno mnenje je, da tu ne gre za pokroviteljski odnos, ampak prepoznavanje nekih simptomov sistemske diskriminacije. Nimam problema s tem, da sem pokroviteljska, ker za nekatere družbene skupine pravim, da so zatirane, ampak so to dejstva. S tem da mi zdaj to preimenujemo ali poimenujemo drugače, ne izničimo tega dejstva, saj diskriminacija še vedno ostaja. Mislim pa, da je pglavitno to, da s svoje pozicije ne govorim o problematiki tujcev v Sloveniji, ker to nisem, lahko pa jih podprem in jim ponudim podlago, na kateri lahko oni to izražajo.

Burger: Ali pa se aktiviram kot del družbe, za katero verjamem, da bi morala sistemsko rešiti nekatere probleme in bi morala biti pravična za vse. Kaj je torej moja vloga v tem? Nisem direktno diskriminirana, sem pa del družbe, v kateri se ta diskriminacija dogaja. Tudi nezavzemanje stališč v taki zgodbi je v resnici politična izjava.

Apolitičnost je tudi politična izjava.

Burger: Ukvarjam se tudi z nenasilno komunikacijo in se mi zdi zanimivo, da obstajajo nekatere besede, ki smo jih opredelili kot dobre in slabe, ki imajo slabo in dobro konotacijo. Tako pri GZ kot pri nenasilni komunikaciji sem že slišala, da moramo spremeniti ime, ker neka beseda nima pozitivnega naboja oziroma "spiralup-a". Če govorimo o osebnih stvareh ali terapiji, se strinjam s tem, če pa govorimo o družbi in sistemu, se stvari dogajajo in so tu, zato jih poimenujmo in spremenimo odgovornost.

Polajnar: Meni se v prvi vrsti zdi, da bi moralo biti manj filozofiranja in več akcije. Drugo pa je, da je metoda GZ nastala v šestdesetih v Braziliji, ko je bila tam močna diktatura, zdaj pa živimo v kapitalističnem neoliberalnem sistemu. Tukaj in zdaj so reakcije na sistemske oblike zatiranja drugačne, v Evropi, v Sloveniji. Včasih se mi zdi, da je preveč besed in razglabljanja, kaj pomeni kakšna definicija, saj so ene stvari jasne in je treba ukrepati.

Zakaj GZ? Zakaj gledališče?

Bahlen Okoli: Prej smo se pogovarjali o tem, kdo so zatirane skupine in kako se lotevamo opolnomočenja. Gledališče je oblika, kjer vstopamo v neke tematike in problematike s pomočjo telesnega izraza – z gibom, ritmom, glasom, estetiko itd. To je zelo fizična stvar. Če povlečemo analogijo s psihosomatskimi obolenji, vemo da psihično stanje vpliva na fizično in obratno. Ta fizična akcija pravzaprav prispeva k opolnomočenju oziroma intelektualni emancipaciji določenih družbenih skupin in posameznikov. To je mogoče tudi odgovor na to, kako to delamo – torej s telesno akcijo, z interakcijo, povezovanjem v skupnost itd.

Polajnar: Zelo pomemben se mi zdi proces nastajanja forumske ali druge GZ predstave, in sicer po eni strani z vsebinami, po drugi strani pa z gledališčem kot medijem, ki uporablja telo, ponovno obuja telo in mišice in načine vzpostavljanja telesa z možgani. Ko pa pridemo do same predstave, pa je spet gledališče kot forma, kjer se gled-igralci z intervencijami preizkusijo v vlogi zatiranih, vstopijo v čevlje te osebe, fizično doživijo, kaj se jim dogaja, in poskušajo predlagati alternativne načine soočanja s situacijo zatiranja. Ta fizičnost oziroma uporaba telesa je bistvena. Dandanes navsezadnje vsi delamo po več ur za računalnikom, zato je treba demehanizirati telo.

Bahlen Okoli: V GZ izstopamo iz intelektualnih debat o tem, kaj bi nekdo moral ali pa kako bi nekaj moralo biti, ker v realnosti neke stvari, ki jih intelektualiziramo, niso izvedljive, kar ljudje izkusijo na svoji koži, ko se soočijo s situacijami, v katerih so diskriminirane družbene skupine. Takrat postane jasno, da se mora o nekaterih stvareh, za katere je bilo na intelektualni in na razumski ravni jasno, kako se morajo odviti, razmišljati drugače. Reden odziv je, da je bilo težje, kot so mislili, da bo, ali pa da so hoteli ljudje narediti nekaj drugega, kar je prišlo ven v intervencijah, ker si ljudje ne predstavljajo, kaj dejansko pomeni biti zatiran.

Kakšna je pri GZ vloga časa in prostora v smislu medkulturnosti? Dejstvo je, da GZ deluje v več kot 80 državah sveta. Ali se metoda prilagaja, razvija? Kakšne so posebnosti GZ pri nas? Jana, ti si se z GZ srečala v Berlinu. Če tamkajšnje sceno primerjaš s tukajšnjo, kaj si ugotovila?

Polajnar: Meni se zdi pomembno izpostaviti začetke. Ko sem brala knjigo *Augusto Boal*, mi je bilo super, da avtorica govori tudi o njegovem življenju, kako se je izobraževal, postal režiser, delal muzikale, kar se mi je zdelo genialno, itd. Deloval je v Braziliji, ampak izobraževal se je tudi v New Yorku, in že takrat je nastajal medkulturni prenos znanja. Ko je bil konec koncev izgnan iz Brazilije in je nadaljeval v Evropi, je moral metodo prilagoditi evropskemu načinu delovanja in situacijam zatiranja tu. Takrat sta z ženo razvila tehniki Mavrica želja in Policaji v glavi. Zdi se mi, da se je že za časa njegovega življenja metoda oplajala z različnimi kulturnimi praksami. Ko je začel recimo pisati knjige, se je veliko naslanjal na Aristotela in Brechta, kar je evropska tradicija. Jaz se sicer vedno sprašujem, zakaj ravno to, saj bi lahko izbral kaj drugega. Če govorim za Slovenijo, mentorji in mentorice metodo GZ oplajamo z nekaterimi drugimi praksami, tako medkulturnimi kot drugimi gledališkimi praksami, kot so lutke, fizično gledališče, intervencije v javni prostor itd.

Kako se pa metoda spreminja oziroma prilagaja na vsakodnevem nivoju?

Bahlen Okoli: Zelo je odvisno od tega, s kakšno skupino delamo. V skupini Magdalene smo pravzaprav štiri osebe, ki smo hkrati jokerke – Barbara, Jana, Neja in jaz. V tej skupini delo torej poteka drugače, kot če delamo s skupino, v kateri se osebe z GZ ali gledališčem nasploh še niso srečale. Črpamo torej iz vaj oziroma tehnik, ki jih je razvil Boal, pa tudi iz tehnik za skupinsko dinamiko, ki bolj izhajajo iz socialno-pedagoških praks. Če govorimo pa o GZ kot takem, pa mislim, da je tudi kulturološko pogojeno, na kakšen način se naše okolje ali obiskovalci na naših dogodkih odzivajo na predloge ali postavitve, ki jo na nekem dogodku pripravljamo. Zagotovo torej so razlike.

Jana, kaj pa primerjava z Berlinom?

Burger: Ker nisem bila zgolj v Berlinu, ampak tudi po Latinski Ameriki in v Indiji, kjer je precej znan center za GZ, bolj opažam to, da se s tem ukvarja ogromno ljudi. Kot posameznik potem spoznaš različne prakse različnih ljudi, ki so bodisi jokerji, bodisi praktikanti ali udeleženci v skupinah. Ampak na koncu ugotavljam, da je nekaj metodologija, pri kateri je seveda tudi pomembno, kje in od koga smo se je naučili, ampak se mi vedno bolj zdi, da kar nas združuje in kar me zanima, je, da gre za ljudi, ki pravzaprav zagovarjajo, imajo ali iščejo podobne vrednote in kvalitete v življenju kot jaz. Metodologije so konec koncev zelo različne. V Nemčiji se s tem ukvarja ogromno ljudi. Tam recimo deluje skupina KURINGA, v kateri delujejo Barbara Santos, Christoph Leucht in Till Baumann – ki je mimogrede še vedno neformalna, kar je recimo razlika med Slovenijo in Nemčijo –, s katero imamo skupno idejo o življenju ali iščemo podobne vrednote. Tudi v KUD-u Transformator sem našla ljudi, s katerimi si delimo namen, kam gremo, kam naj bi se družba razvijala. To mi je nedvomno pomembnejše kot sama metodologija, če pa pride še metodologija zraven, je pa to terna. Razlike pa seveda so, saj so že med nami tremi. Mislim, da so te razlike lahko vedno priložnost za učenje in razmislek, tako kot je lahko enako z nekim problemom. V osnovi sem se največ naučila od Barbare Santos, ki je na neki način zelo radikalna tako pri sami metodologiji kot kar se tiče vrednot in njenih pogledov. Ko rečem, da je radikalna, s tem mislim predvsem na to, da sledi nekim dogovorjenim protokolom, saj je stvari razvijala skupaj z Boalom in je dosledna, kar se tiče metodologije. V nekaterih drugih skupnostih pa vidim, da raziskujemo dalje in kombiniramo to še s čim drugim, še vedno pa imamo skupno to, kam gremo.

Bahlen Okoli: Pri meni osebno se zelo razlikuje način implementacije tehnik ali same metodologije že z leti delovanja. Ko sem začejala s prvimi skupinami, so bile pri meni stvari zelo sistematizirane, po vseh izkušnjah pa zdaj delujem tudi že zelo intuitivno. V “delovni dobi” enega jokerja se način uporabe metodologije lahko tudi spreminja. Koliko je pa to pogojeno kulturološko, pa težko rečem, saj so se pri meni osebno v tem času stvari spremenile.

Vsem trem najlepša hvala za pogovor in deljenje vaših izkušenj ter pogledov na GZ.

SKLEP

Ena izmed temeljnih vrlin Boala je po mojem mnenju njegova življenjska pripadnost prepričanem, na katerih temelji gledališče zatiranih, ter njegovo neizprosno preverjanje lastnih tehnik ter samega sebe kot pedagoga in gledališčenika. Čeprav ostaja zvest temeljnim načelom gledališča zatiranih, ki jih je prvič postavil pred približno dvajsetimi leti, še naprej izumlja nove vaje in prilagaja stare glede na potrebe okolja, v katerem deluje (Jackson, 2002, xxv). Poleg pričevanj ljudi, ki so imeli možnost delati in sodelovati z njim, o tem priča tudi intervju, ki sta ga z Boalom izvedla Cohen-Cruz in Schutzman (Boal, Cohen-Cruz & Schutzman, 1990). V njem Boal recimo med drugim pove, da se pri delu z različnimi skupinami trudi zagovarjati svoja mnenja, vendar jih ne vsiljuje. Hkrati se zaveda, da različne skupine različno dojemajo tudi njega samega. Priseljenci in delavci ga recimo ne štejejo za svojega zatiralca, medtem ko v skupinah, kjer so članice zgolj ženske, kot moški simbolizira zatiranje, zato mora ravnati drugače (prav tam). Prav tako ima človek ob poslušanju ali prebiranju njegovih intervjujev občutek, da nikoli ne pozabi na sistemske ter družbene okoliščine, v katerih posameznik ali skupina živi, kar navsezadnje predstavlja temelj metode gledališča zatiranih, obenem pa je to zavedanje nujno pri razmišljanju o možnih sistemskih spremembah. Kot pravi Boal (et al., 1990), "se na primer v Evropi pojavljajo bolj metafizične ali filozofske teme, v Latinski Ameriki pa gre bolj za surovost in revščino, s katerima morajo ljudje živeti. Revni nimajo časa ali prostora za razmišljanje o tesnobi, nimajo časa filozofirati in biti metafizični." Zato tudi pri delu z različnimi skupinami ne smemo pozabiti, da se njihove materialne okoliščine razlikujejo in se s tem razlikujejo tako teme, ki jih zanimajo in so aktualne v njihovem vsakdanjem življenju, kot načini zatiranja, ki so jim podvrženi. Na podlagi lastnega opazovanja izvajanja tehnik gledališča zatiranih v evropskem prostoru je ravno to glavna točka, na katero moramo izvajalci paziti, saj lahko hitro zapademo v gledališko raziskovanje teme, ki v resnici v naši družbi ne predstavlja problema, hkrati pa lahko tudi kot težave našega okolja zaradi strahu pred relativiziranjem in neempatičnostjo do drugih družb izbiramo nerelevantne ali popularne teme, ne da bi dodatno raziskovali in se spraševali o krovnih vzrokih za njih. Gledališče zatiranih je lahko odlična metoda za opolnomočenje posameznika, skupine ali družbe kot celote, vendar se je moramo lotevati preiščeno in poglobljeno, obenem pa ne smemo pozabiti, da predstavlja vajo za revolucijo, torej za enakopravnejši svet in za spremembo sistema.

Literatura

Babbage, Frances: *Augusto Boal*. Abingdon: Routledge, 2018.

Boal, Augusto: *Legislative Theatre: Using Performance to Make Politics*. London in New York: Routledge, 1998.

Boal, Augusto: *Theater of the Oppressed*. London: Pluto Press, 2000.

Boal, Augusto: *Hamlet and the Baker's Son: My life in Theatre and Politics*. London: Routledge, 2001.

Boal, Augusto: *The Aesthetics of the Oppressed*. Abingdon: Routledge, 2006.

Boal, A., Cohen-Cruz, J., & Schutzman, M.: »Theatre of the Oppressed Workshops with Women: An Interview with Augusto Boal.« *TDR (1988-)*, 34(3), 66-76, 1990 doi:10.2307/1146070

Butala, Gregor: »Gledališče zatiranih: najprej ozavestiti, nato spremeniti.« Splet. 12. julij 2019.

<<https://www.dnevnik.si/1042770179>>

Carlson, Marvin: *Theories of the theatre: a histoical nad critical survey from the Greeks to the present*. Ithaca in London: Cornell Univeristy Press, 1993.

Fritz, Birgit: *The Courage to Become: Augusto Boal's Revolutionary Politics of the Body*. Dunaj: Danzig & Unfried, 2017.

Jackson, Adrian: *Introduction*. V Augusto Boal. *Games for Actors and Non-Actors*. London in New York: Routledge, 2002. xxii-xxvii.

Mager, Ingrid: »Gledališče zatiranih: zakonodajno gledališče, kaj je to?« Splet. 17. julij 2019.

<<https://www.dnevnik.si/1042846609>>

Mičić, Milorad: »Intervju z Barbaro Polajnar, Metko Bahlen Okoli in Jano Burger.« Ljubljana, 20. maj 2019. Magnetofonski zapis pri avtorju.

Povzetek

Gledališče zatiranih je metoda, ki se uporablja v gledališko-aktivistične, pedagoške in izobraževalne namene. Njen ustanovitelj je Augusto Boal, ki je nedvomno eden najpomembnejših in najvplivnejših sodobnih gledaliških praktikov. Boal je gledališče videl kot uporabno sredstvo za doseganje družbenih oziroma političnih sprememb ter vajo za revolucijo, zato je z različnimi tehnikami želel gled-igralce spodbuditi, da sami prevzamejo vlogo protagonista, spreminjajo dramsko dogajanje, preizkušajo rešitve in se pogovarjajo o načrtih za spremembo. Kljub razširjenosti po celem svetu in večletni prisotnosti tudi v Sloveniji, je pri nas metoda še vedno relativno slabo poznana, za njeno prepoznavnost in uporabo v praksi pa se najdlje prizadeva KUD Transformator.

Summary

Theatre of the oppressed is a method used for theatre-activist, instructional and educational purposes. It was founded by Augusto Boal, who is undoubtedly one of the most important and influential contemporary theatre practitioners. Boal saw theatre as a useful means of achieving social and political change and as an exercise for revolution. For this reason, by using various techniques he wanted to encourage spect-actors to take the role of protagonist on themselves, change the dramatic event, test solutions and talk about plans for change. Despite being widespread throughout the whole world, the method is still relatively unknown in Slovenia. The cultural and arts society KUD Transformator has been working longest to promote its visibility and use in practice in Slovenia.

Ključne besede

Augusto Boal, gledališče zatiranih, KUD Transformator, aktivistično gledališče, forumsko gledališče

Key words

Augusto Boal, theatre of the oppressed, KUD Transformator, activist theatre, forum theatre



Damir Karakaš

Šumenje gozda

Odlomek iz romana

Pot

Ležal sem na postelji in poslušal: lesena hiša je bila zadelana s starimi časopisi, vendar je veter v njej našel nove razpoke: piha in meče sence po sobi. Kasneje se zasliši oster žvenket verig: moj oče odvezuje živino. Ko sem se na hitro oblekel in stekel ven, je šla krava Solza že z dvorišča; za njo pa Šarava, Lozonja, Peronja; skupaj z nami se ob strmem pobočju začne vzpenjati tudi gozd. Krava Solza zelo dobro pozna pot, druga živina gre za njo v korak: čez zelene travnike, visoke, nizke, pokošene; listje se jim lepi na kopita. Potem iz zelenega rastja goščave priteče Medo. Pobožam ga med ušesi, ga iz radosti potegnem za rep in iztegnem dolg korak za živino; hodim, malo kasneje pa se na travniku, ki ločuje gozd, sestanem s prijateljema: enemu je ime Pejo, drugemu Nenad. V zadnjem času z nami hodi tudi Mali; šele jeseni je šel v šolo, ima samo eno kravo, zato moramo paziti in njega in njegovo kravo. Včasih pride tudi Biba s svojimi ovcami: leži v hladu, bere »napisane romane« in se dela, kakor da ne obstajamo; mi se delamo, kakor da ona ne obstaja. Stvari smo odložili pod nekim grmom in zavihali rokave; kakor včeraj tekmuje v metanju kamnov z rameni. Pejo in Nenad sta že vrgla, zdaj sem na vrsti jaz. Sklonim se, vzamem kamen in opazim Bibinega deda Mileta; stoji z lovsko puško na rami in me opazuje z otrplim pogledom: tišina se je zavlekla v cevi njegove puške. Globoko vdihnem, zberem nekaj gibov v enega in nekakšen bes plane iz naglega sunka roke; vržem kamen in si predstavljam, kako leti naravnost proti dedu Miletu; kamen leti in prenaša s sabo poglede. Nenad hitro steče do kamna in zakriči: »Meni zlata, Peju srebrna in tebi bronasta medalja!« V jezi, ker sem od tega meta veliko pričakoval, sem pomislil, boljši sem vsaj od deda Mileta. On pa, kakor da bi mi bral misli, se je hihotal in rekel, da moram pojesti še veliko polente.

Nekoč, ko smo šele začenjali pasti živino v gozdu, nas je vprašal, ali bi jedli med. V en glas smo rekli, da bi, in potem nas je odpeljal do izkopane luknje v zemlji; čez njo je bila

razpotegnjena bela, zategnjena opna. Rekel je: »No, zajemite in jejte, kolikor vam duša poželi.« Odšel je v bližnji gozdič in nam od tam zaklical: »Nekaj pustite tudi za jutri!« Tako smo nestržno poklekli okrog luknje, sklonili glave in z obema rokama začeli razmikati opno. Potem smo naglo poskočili; skočili na noge kakor v tistem ruskem plesu. Pogled nam je v hipu začel iskati rob gozda. Bežali smo v cikcaku. Padali, se dvigali; ose so vztrajno brenčale za nami. Na koncu smo se rešili tako, da smo stekli v gost gozd, ded Mile pa se je ves čas držal za trebuh od smeha. Mene sta pičili dve osi: v vrat in v obraz, zato sem hitro našel dva hladna kamna in ju položil na otekli mesti; Nenada je pičila ena, Peja pa nobena. Ko sem to doma povedal babici, je šla takoj na dvorišče. Kričala je: »Če bi imel kugo, bi ta človek korakal od hiše do hiše in pljuval ljudem na kljuko!« Rekla mi je, da naj se nikoli ne približujem več osjemu gnezdu, kajti če me pičijo v jezik, mi bo nabrekel, jaz pa umrl od zadušitve.

Odtlej vedno, ko v gozdu najdemo kakšno luknjo, prekrito z belo opno, nabereimo suhe trave, listja, slame in to zmečemo noter ter zažgemo. Potem pobegnemo na rob gozda. Ležemo na zemljo in na nevidne tračnice prislonimo ušesa. Slišati je, kakor da bi težki tovornjaki vozili globoko pod zemljo.

Žoganje

Na cesti igramo nogomet; pazimo, da mojega očeta ni v bližini; preluknjaj nam je že pet gumijastih žog. Pred nekaj dnevi je na polju z vilami napadel bučo: zazdelo se mu je, da je tudi to žoga. Tudi moja mati nima rada, da tekam za žogo, vendar mi ona le tiho reče: »Ni se ti treba za brez zveze utrujati.« Oče sovraži tudi prenose nogometnih tekem; kadar je kakšna pomembna tekma, držim termometer nad žarečim štedilnikom in ga dam potem pod pazduho, ležem v posteljo in se delam, da imam visoko temperaturo. Toda takoj ko oče jezno požene živino v gozd, tečem k dedu Pavetu; on živi v hišici na koncu vasi. Bil je dober prijatelj tudi mojemu dedku; igrala sta karte, se sprehajala in se v pogovorih pogosto skušala preglasovati. Moj ded je vse življenje delal v tunelih kot miner, zato je bil od min napol gluhi; to je bil razlog, da je govoril glasneje, saj je mislil, da tudi njega nihče ne sliši. Tistega dne, ko sem se vrnil iz bolnišnice na Reki, saj oče ni dovolil, da bi me operirali, me je ded v solzah objel. Potem je nekoč, ko sta bila on in babica sama v sobi, rekel: »Kaj naj ubožec, če je faličen.« Zaradi besede *faličen* se tri dni nisem pogovarjal z njim, on pa je mislil, da sem slabe volje, ker sem v šoli dobil slabo oceno; moj ded me je vedno skrivaje opazoval. Z nekakšnim izrazom, polnim bolečine. Imel je velike modre oči, ustnice, stisnjene v tenko črto, kakor da bi trpel mojo in svojo bolečino; nekoč sem mu rekel, da mene nič ne boli; ničesar ni rekel, vendar je babica namesto njega rekla: »Kaj te ima, dragi otrok, za boleti?« A dedka je zelo bolelo. Ded Pave pravi, da nihče ni trpel takšnih bolečin kakor moj ded. Da bi

sam, ko je gledal, kako moj ded trpi, dal vse le zato, da se nekega dne zvali v travo. Od njega sem tudi izvedel, kako je ded leta in leta okrog pasu nosil zavezano žico s prazno pločevinko golaža; v kantici je imel urin, da ni lulal v hlače. On in babica sta se poročila, ko je imela ona petnajst, on pa sedemnajst let, dobila sta tri otroke: mojega očeta in dve teti, ki že dolgo ne živita v Slavoniji in zaradi očeta skoraj nikoli ne prideta. Ded Pave se ni nikoli poročil: nima otrok, nima sorodnikov, nikogar nima, ima le nekaj kokoši in tranzistor; ko se tekma začne, ga prižge in počasi povleče dolgo anteno; po tekmi mi pripoveduje o slav- nih igralcih Dinama: najraje ima Dražena Jerkovića. Rad ga ima, pravi, ker je bil stroj za gole in ker se nikoli ni poročil.

Nekaj časa sem tudi jaz hotel postati nogometaš. V šoli sem dobro igral, vendar sem prenehal, ko sem spoznal, da je Želva, najboljši nogometaš iz naše vasi, le rezerva v klubu iz mesteca. To je najnižja liga, kjer prvak ne napreduje, ker nima denarja, zadnji pa ne izpade, ker ni kam izpasti. Ne vem niti, ali bi sploh dobil zdravniško spričevalo; obvezno je za vse, pionirje, mladince, člane: brez tega spričevala se ne morem včlaniti v noben klub. Želva ima že dolgo to spričevalo in moj sorodnik iz Senja, ki igra za mladince Nehaja, ima prav tako to spričevalo. Na njem piše: Sposoben. Rad bi imel to spričevalo, bil sposoben, kakor je Želva, in bi kakor on igral za klub iz mesteca; tam so ga Želva tudi poimenovali: vsi ga kličejo Želva, in zato ga tudi mi kličemo tako. Ko igra, vedno teče za žogo ob avt črti z nekoliko dvignjeno roko; ljudje okrog igrišča mu takrat vzklikajo: »Želva, spusti ročno!« Toda Želva ima močan udarec. Zgodba pravi, kako je na neki tekmi tako brcnil žogo, da se je petkrat odbila od vratnice do vratnice in šele potem padla v mrežo; ko po tekmi ali treningu na svojem *emzejcu* pridrvi v našo vas, stečemo, da bi mu očistili nogometne čevlje; z vilicami jé zelje in meso iz posode, bere roman o Velikem Bleku in se glasno smeji, mi pa se prerivamo za njegove blatne čevlje. V nedeljo je mene, Peja in Nenada peljal z motorjem na gostovanje: peljemo se, v ovinku se nagibamo; močno se držim za Nenada, on za Peja, Pejo za Želvo; nekateri naši igralci danes ne morejo igrati, ker so se večer prej napili, zato je Želva prepričan, da bo igral od prve minute. Igrišče je majhno, obkroženo z gostim gozdom; domači navijači so prišli s polja, v rokah imajo motike in v en glas pojejo: *Ničesar na svetu se ne bojim, nož in pištola v žepu*. Za vsak primer nas je Želva potisnil v tisti metalni kontejner za naše rezervne igralce, v nogavicah je še bolj učvrstil ščitnike, še močneje zavezal nogometne čevlje: potem se je tekma začela. Trener naše ekipe je pokadil že pol škatlice cigaret; mi poleg njega od nervoze ves čas grizljamo nohte. Ko naši igralci stokajo in se od bolečine valjajo po travi, trener hitro potegne lak za lase in steče do igralca, nad katerim je bil storjen prekršek, in mu pospreja tisto bolečo nogo: on skoči in takoj nadaljuje z igranjem; ko gre tekma h koncu, nasprotnikovi igralci vse močneje napadajo, naši pa taktično nabijajo žogo v gozd, da bi se malo odpočili; potem sodniki dolgo iščejo žogo, slišimo, kako si iz grmovja govorijo: »Tukaj je ni!«

Zdaj Želva taktično brcne žogo nekje s polovice igrišča proti gozdu, se počasi obrne in začne hoditi proti svojemu голу, konice nogometnih čevljev se mu od utrujenosti vlečejo po travi; potem na njega skočijo veseli soigralci; Želva iz naše vasi je zabil gol.

Kosilo

Odkar je ded umrl, sem za mizo njegovo mesto zasedel jaz in sedim nasproti očetu; za kosilo jemo svinjino, krompir in zeleno solato. Oče žveči in z enim očesom motri, ali mi bodo padle vilice; zaradi tega me lahko useka s svojimi velikimi vilicami po prstih; ko jé, mi njegovo oko nenehno govori: »Pazi!« Prejšnjikrat so sestri vilice padle na tla, vendar ji je rekel le to, da naj jé bolj počasi. Jem počasi, žvečim in gledam v krožnik pred sabo; sestri nikakor ne uspe nabosti krompirja na vilice; njeni zobje so piškavi; še bolj črni so, ko se jim približajo bleščeče vilice. Oče še vedno ni do konca pogoltnil koščka mesa in že pije vodo; na robu kozarca mu je ostal masten odtis; babica premika usta in zatopljeno gleda v krožnik; kadar smo vsi takole za mizo, redko govori. Takoj ko nekaj začne, mama reče: »Bodite tiho vsaj, dokler jemo.« Maščuje se ji, ker je babica to počela njej, ko se je komaj poročila z mojim očetom. Oče se večinoma prenareja, da tega ne sliši ali ne vidi, včasih pa reče: »Dovolj!« Včeraj sem se tudi jaz postavil na babičino stran, prekinil mamu in ji rekel, da mi mora oprati žametne hlače. Mama je otrpnila, pogledala babico in rekla: »Nimam desetih rok.« Oče ni rekel ničesar, le nad glavo je ošvrknil gnile stropne tramove. Potem pa je med dvema zalogajema rekel: »V novi hiši nam prah ne bo več padal v usta.« Sestri so iz rok spet padle vilice, tokrat na mizo; jemo in molčimo; zunaj laja Medo. Ve, da bo po kosilu dobil svoj obrok. Oče sunkovito vstane in kriči skozi zaprto okno: »A ti hočeš, da pridem jaz tja?« Lajanje preneha, oče sede in si zamrmra v mastno brado: »Jaz te bom naučil pameti!« Zdrznem se, saj se mi zdi, da so te besede namenjene meni; iz posode vzamem nov kos mesa; skušam pojesti čim več, da bi pridobil vsaj nekaj kilogramov; suh sem, rastem, zato sem vsak dan še bolj suh. Oče reče: »Če bi metal prek ramen, bi bil bolj okrogel.« Babica reče: »Odebelil se bo, ko bo šel v vojsko, takrat vsi postanejo debelejši in močnejši.« Mama hoče nekaj povedati, toda besedo pogoltne, vzame kuhinjsko krpo in sestri grobo briše usta. Ona se upira in govori: »Pusti me, nisem več otrok.« Na koncu kosila je vse meso iz posode pojedeno: ostala je le gosta svinjska mast. Oče, kakor vedno, vzame posodo v roke, vstane in jo počasi približa ustom: v dveh požirkih popije vso mast; z robom dlani si obriše usta in reče, naj Medu odnesem kosti, saj je spet začel lajati. Pobral sem kosti z mize in jih vrgel Medu, ki jih melje s svojimi močnimi zobmi, in šel v sobico: imel sem še dovolj časa, zato sem legel in zaspal. Ničesar nisem sanjal, bolje, da nisem; sinoči sem sanjal ene od najgrših sanj: da sem izgubil kravo. Še pomisliti se bojim, kaj bi mi oče storil, če bi se domov vrnil brez krave; ne bi se vrnil. Vstopi mama in me gleda, ko ležim in si z dlanmi pokrivam obraz, saj mi sonce sili v oči, zato me vpraša: »Te kaj boli?« Na kratko odkimam, vstanem, stopim v kuhinjo in v torbico nabašem slanino, pet, šest krompirjev in žepni nožič. V nekaj minutah sem se zavlekel med toplo živino; odvežem jo z verige in pazim, da me ne potaca. Potem stečem k Medu, ki poskakuje od veselja in nateguje verigo; zaradi tega napenjanja sem ga komaj odvezal. Popravim si oteženo torbico, vzamem šibo za vrati hleva in gonim živino navkreber. Po poti nabiram sočne rdeče jagode; obrnem se

po vsaki pojedeni jagodi; gledam, ali sta Pejo in Nenad že krenila. Z roko si še malo razširim gledišče: skozi zaveso drobnega kožnatega listja vidim le Malega s tisto njegovo kravo, zato močneje udarim s šibo po Peronji; najprej hodiva čez poseko, potem skozi rumeno cvetje; ko smo se zgoraj na travi zbrali vsi in zakurili ogenj, smo začeli na glas razmišljati, kaj bi se lahko danes igrali. Mali reče: »Kavboje in indijance.« Pejo reče: »Premajhen si, da bi pametoval.« Nenad že viha rokave, hoče, da bi kakor včeraj metali kamne z ramen, jaz pa bi, da bi iskali osja gnezda in jih uničevali z ognjem. »Dajmo najprej zakurit,« reče Pejo in iz hlač potegne škatlico opatije. Potem nam ob ognju počasi deli cigarete, le Mali noče; kadimo in poskušamo delati dimne obročke; Pejo puhne dim v ogenj in poda svojo cigareto Malemu. On najprej menca, potem vzame, močno potegne in zakašlja, vendar tako, kakor da se bo zadušil, zato se mu vsi okrog ognja smejimo.

Nekaj na kolesih

Oče sedi na panju; v rokah ima rumen zložljivi meter, za ušesi pa tesarski svinčnik. Vstane in hodi okrog hiše kakor mesečnik; kolikor sem slišal, ima načrt, da bi poleg nove hiše zgradil tudi hlev, da živina ne bo več spala in srjala pod nami. Babici to ni všeč, ona govori: »Živina je ta narod veke vekov čuvala pred mrazom.« Vstanem, stopim do šolske torbe, iz nje vzamem beležnico in svinčnik ter se vrnem na stol. Babica stopi na prste, z roko obrne svetilko in prižge luč; oče spet sedi na tistem osamljenem panju pred hišo; v rokah mu spi utrujena glava; sunkovito vstane in strese najprej eno, potem pa še drugo otrplo nogo; njegove oči so motne svetilke. Gledam v prazno beležnico in si zopet zamišljam novo hišo; streha iz rdeče opeke s kovinskim petelinom, ki se obrača tako, kakor mu ukazuje veter; nove hiše se najbolj veselim zaradi tega, ker bo škripanje prenehalo; zaradi tega se ponoči vedno pokrijem z odejo čez glavo. Poslušam, potem pa si s prsti zamašim ušesa: zvoki v hiši kličejo, ne pomagajo niti prsti v ušesih. Sliši se tudi stokanje, pospešeno dihanje, hiša se ziblje, trese kakor hiša na kolesih, ki drvi čez grbave strmine. Moja babica takrat vsakič jezno vstane, se postavi na sredino sobe in zakliče v leseno steno: »Kaj je to?« Čeprav jaz dobro vem, da ona ve, kaj je to, toda ne sme izgovoriti. Zaradi njenega hrupa se vse nekoliko umiri, tišje je: neki šepetajoči glasovi. Potem se sliši le še očetovo vdihovanje, ki spominja na Meda, kadar zeha. V hiši nastane grobna tišina, vendar mi ti zvoki še dolgo ostanejo v glavi. Zjutraj kakor ujet v nečem nečednem skrivaje spod očesa opazujem, ali je mami zrasel trebuh. Vprašam jo: »Kdaj se bo začela delati nova hiša?« Ona le skomizgne z rameni. Spet jo vprašam in mirno mi odgovori: »Začela se bo, ko se bo začela.«

Oče je za nekaj dni prestavil postelje, omare, mize, stole in štedilnik in vse druge stvari iz stare hiše in jih natančno zložil na bližnji travnik. Pripeljal je tudi živino in jo z

verigami priklenil na slivo. Petkrat je ovil vrv okrog hiše, kakor da bi jo želel za vedno vklemiti. Potem v vpregi pripelje Lozonjo in Peronjo in vrv priveže okrog vprege. Nekaj časa zamišljeno stoji poleg volov in z očmi premerja staro hišo. Potem vola močno udari z dlanjo po ritnicah in naglo dvigne roke kvišku. Kakor da kriči hiši: »Predaj se, nimaš možnosti!« Vrv se je nategnila, toda vola ostaneta vkopana v zdruzastem blatu. Oče ju jezno potegne nazaj in ju z lopato močno udari po hrbtu. Voloma se je vsaka mišica na telesu napela. Spet ju udari z lopato in zakriči: »Gremo, lenuha!« Tokrat sta vola hišo enostavno izruvala iz zemlje, hiša je razpadla; na tem mestu, kjer je stala, je ostala le črna, smrdljiva luknja, kakor po ruvanju gnilega zoba. »Še vedel nisi, da je bila tako gnila,« je rekel oče in sprašil roke na hlačnicah. On in mama bosta spala pod vedrim nebom, z živino, dokler se bo na mestu stare hiše delala nova. Poletje je, pokrila se bosta in ne bo jima hladno. Jaz in babica bova spala v hiši deda Josa: ko je bil še živ, je pogosto mene, Peja in Nenada preganjal s svojega travnika; bil je star in počasen, zato nismo hiteli, da bi bežali. Mirno smo vzeli žogo, odhajali in kričali: »Bog daj, da bi crknil!« Ko je umrl, je njegova hči, ki živi v mestecu, dala babici tisti veliki cilindrični ključ, da včasih prezrači hišo. Pejo nikdar ne bi spal v tej hiši, saj je njegova babica nekajkrat pozno zvečer videla luč na podstrešju; ona misli, da se takrat vrača pokojni ded Joso. Tudi jaz ne bi nikoli spal v njej sam, vendar se z babico ne bojim. Tisto prvo noč sva legla v leseno zakonsko posteljo; na zbledeli steni nad najinima glavama je bil obešen Jezus iz mavca, kakor da bi se zarasel v to rumenkasto steno; v tišini ležim poleg babice in ona začenja moliti očenaš: vsak večer moli očenaš. Ob nedeljah pešači v Letinac, večjo sosednjo vas, v kateri imamo tudi šolo, in tam moli v cerkvi; moja mama in oče, kakor tudi večina v vasi, gresta redko v cerkev. Oče pravi: »Šel bom, ko jo postavijo v naši vasi.« Moj ded ni nikoli hodil v cerkev. Govoril je: »Jaz sem plešast, v cerkvi je hladno, zato se lahko prehladim in ni v redu, da imam pred Bogom v cerkvi kapo na glavi.« Tudi jaz ne hodim v cerkev, niti nihče od mojih prijateljev, babica pa pravi, da bi moral začeti in potem dobiti tudi prvi zakrament. Še enkrat se je prekrižala, me bolje pokrila in rekla: »Greva zdaj lepo spat.« Malo pozneje se nad najinima glavama najprej pojavijo prazni šumi. Potem škripanje. Kakor da bi to bila zdaj oče in mama zgoraj na podstrešju, točno nad najinima glavama. Ležim in gledam gor; v nekem trenutku občutim bližino stropa, zato se iz strahu še močneje zavijem v rjuhe; ne vem, zakaj, toda zdi se mi, da bom nocoj v tej hiši umrl; nekoč je moja babica zjutraj stopila na prag naše stare hiše in opazovala črne hreščeče ptice: bilo jih je polno nebo. Potem se je vrnila v hišo in dedu zašepetala: »Nekomu se danes rogajo vrane.« To je bilo tretjega dne, odkar so me odpustili iz bolnišnice, in bil sem prepričan, da so te vrane prišle zaradi mene; zdaj se mi spet zdi, da bom umrl, s komolcem prebudim babico in ji rečem: »Nekaj je na podstrešju!« Takoj se je dvignila v sedeč položaj; pomislil sem, da bo kričala, toda ona je še naprej mirno poslušala v mraku.

Atomska bomba spi

Babica opazuje, kako oče polaga ploščice v stranišču: na tla rjave, na steno pa čisto bele. Oče ji reče: »Daj, umakni se mi s svetlobe.« Babica odide, oče lepi novo rjavo ploščico in pravi: »Prinesi mi malo žganja.« Grem po hodniku v kuhinjo, vzamem steklenico in debel kozarček in hitro nazaj; on na eno oko miži, z drugim pa gleda tiste ploščice. Zjutraj obleče svojo edino obleko barve kave, edino modro kravato in tako paradno krene z voli in vozom v mestece; okrog poldneva pripelje WC-kotliček, pipe in kovinsko čepečko. Previdno mu pomagam iztovoriti kovinsko čepečko. Pomaga nama tudi mama, ki mi reče: »Ni ti treba, jaz bom.« Jaz ji rečem: »Pusti, jaz bom.« Oče vzneseno z dlanjo boža čepečko in pravi: »Naj se vidi, kdo je prvi na vasi.« Čez nekaj dni spet zgodaj vstane in vpreže vola, tokrat v obleki, ki jo nosi za okrog hiše; hodi pred voloma in žvižga: dolgo ga nisem slišal tako veselega. Kukam skozi okno in si mislim, danes bo zagotovo kupil televizor, prvi v vasi, po katerem že leta hrepenim. In tudi on ga v zadnjem času pogosto omenja. Kasneje se oblečem, grem v šolo. Na pol poti sedem pred grm leske: pojavi se Pejo, ki mu zaupljivo rečem: »Povej učiteljici, da imam temperaturo, mojim doma pa, da smo imeli samo dve uri. Vrnem se nazaj in takoj odidem na hribček nad hišo: stojim in čakam. Gledam tja, od koder bi se vsak hip moral pojaviti moj oče: sence dreves so iztegnile svoje vratove, zato se mi je zdelo, da vse okrog mene gleda v to smer. Očeta še vedno ni: potem ga zagledam. Ko je končno prišel, je na sredini dvorišča ustavil voz in vola; v prvem hipu je bil ta železni sod, zavaljen v seno, podoben atomski bombi. Pobožal sem ga z dlanjo, potrkal po njem s skrčenim prstom, trk, trk. Oče reče mami: »No, to je hidrofor, zdaj bomo edini v vasi imeli vodo iz pipe.« Babica vpraša: »Koliko elektrike porabi?« On reče: »Porabi, kolikor porabi.« Kmalu iz mesteca s fičkom pride električar v modrem kombinezonu; skupaj z očetom neseta hidrofor v klet. Oče med hojo s komolcem prižge luč; hidrofor postavita v kot. Ure in ure brskata po njem. Povezujeta žice, vlečeta črna, gumijasta čreva; mahata z rokami, kakor da bi hotela nekaj pričarati. Električar gre v kuhinjo in s kleščami montira pipo. Obrne, čaka. Zasliši se klopotanje in prekinjeno treskanje: iz pipe, obirajoč se, priteče rumena in motna voda. Električar pogleda očeta, ga potreplja po rami in reče: »Dobro je.« Vzame kotliček, gre v stranišče, hoče stol; oče prinese stol, električar stopi nanj in montira kotliček. Z nasmeškom mi dovoli, da jaz prvi potegnem vodo, oče se zmede in vzklikne: »Dajmo, kaj čakaš!« Potem vsi skupaj slovesno opazujemo, kako voda iz kotlička, peneč se, silovito teče v temno luknjo čepečke. Potem električar iz torbe vzame kratek svetlo rumen izvijač in pritrdi poleg straniščnih vrat dve stikali pridušeno rdeče barve. Očetu pojasnjuje in zdaj mu, ko govori, glasno piska v pljučih, da je prvo stikalo za grelno telo, in ker ga ni, potem to ne bo delalo. »Drugo je,« dodaja, »za toplo vodo.« Električar odide do kombija in skupaj z očetom prinese nekaj sivega, železnega, valjastega, kar se mi zopet zdi podobno bombi. »Bojler,« je rekel električar babici, ki se je pravkar vrnila z njive in le dvomljivo odkimava. »Daj, pojdi kaj delat,« ji je rekel oče. Pritrdila sta ga z dolgimi vijaki na steno v stranišču, spet dolgo povezovala žice. Malo kasneje je električar pritisnil tisto drugo stikalo, ki se je rdeče

zasvetilo. Ugasne, zadovoljno pokima in reče: »No, to je zdaj to.« Popoldan je oče s tistimi svojimi dolgimi koraki, kakor da nekaj ves čas meri, odšel v mesto in na ramenu prinesel tuš; montira cev, na njo pa glavo tuša, ki je povsem podobna telefonu. Vzhičeno pokliče mamo. Ko je prišla in si z dlanjo zavihala rokav, je pritisnil tisto drugo stikalo pri vratih stranišča in ji rekel: »Tole prižgeš eno uro prej, če hočeš toplo vodo, in potem obvezno ugasneš.« Potem skupaj z njo stopi v stranišče in jaz mahoma za njima: eno nogo sem za vsak primer pustil zunaj. Oče stopi v obleki in čevljih na rebraste izbokline čepečke; glavo tuša obrne tik nad svojo glavo. Odvije in pljus se razprši v stotine vodnih puščic. Oče se naenkrat nasmehne, z mokro glavo skoči k mami in strmi, kako voda iz tuša lije v luknjo v čepečki; usta mu spet osvobodi nasmeh. »Tole nama bo rešilo dušo, ko bova delala na polju in se bova stuširala,« reče prežarjeno.

Tisto noč sem sanjal, kako sta mi on in električar prinesla darilo: notri je bilo železno srce. Oče me je poklical in mi s slovesnim glasom rekel: »Takole srce imata zdaj le dve osebi na svetu, predsednik Amerike in ti.« Stojim poleg škatle, kukam vanjo in vprašam električarja, ali s takim srcem sprejemajo v vojsko. Potrepljal me je po ramenih, uprl prst v škatlo in rekel: »Na svetu ne obstaja krogla, ki bi lahko prebila to železno srce.« Salutiral sem in srečen, kakor da sem že v vojski, stekel na polje. Zvalil sem se v travo in opazoval oblake na nebu; spominjali so me na vzglavnike, polne perja, in spet sem zaspal. Zjutraj me je prebudil hidrofor, tuli kakor ujeta žival; zvečer so utripale žarnice, včasih so tudi prego-rele, kakor da bi se nam hidrofor zaradi nečesa maščeval. In ko mineva čas, se večina ljudi v vasi vse bolj pritožuje nad hidroforjem; pravijo, da jim uničuje žarnice. Oče jim na to mirno odgovarja, skomigajoč s svojimi širokimi rameni, ki jih je podedoval od deda: »Ljudje moji, nisem jaz kriv, da imamo v vasi tako slabo električno napeljavo.« Doma je rekel mami: »Jebejo naj se, zaostali.« Kadar grem v vasi zvečer h kakšnemu sosedu, na stropu skoraj vedno začne utripati žarnica; vsi v prostoru takrat prikujejo pogled na to žarnico in potem začnejo psovati mojemu očetu mater in hidrofor. Najprej ga psujejo potihoma, potem pa vse bolj besno in glasno, dokler se ne spomnijo, da sem v hiši tudi jaz, in se nekoliko pomirijo. Toda jaz sem zadovoljen, da nas psujejo; oni na eni, jaz in moj oče na drugi strani: takrat z očetom čutim največjo možno bližino.

Ženske, ki tlačijo zelje

Stojim poleg očeta in čakam, da mi reče, kaj moram prijeti, kam moram steči. Reče: »Zdaj mi lahko prineseš lesene ročke.« Hitro mu prinašam lesene ročke, on vse štiri nabije v luknje voza; ko sva do konca sestavila voz, je bilo treba le še vpreči vole. Malo kasneje midva, jaz pred voli, on na vozu, odhajava do bližnjega polja; tam je posajeno zelje. Sonce je nizko, vendar napol skrito za oblaki in svetlobni prameni povezujejo sonce in rogove, zato je vi-

deti, da sonce z bleščečimi uzdami vodi naša vola. Hodim z zanesljivim očetovim korakom, udarjam vola s šibo po hrbtiščih, bolj Peronjo kot Lozonjo; kričim na njiju. Vola in voz kmalu parkiram tako, da vola potisnem v rastje, da bi ju čim manj nažirale muhe. Z dlanjo ubijem eno veliko: spominja me na fluorescenčno broško učiteljice Vahide. Muha se krčevito oklepa volovskega očesa, vol se zdrzne, muha mrtva pade. Peronja je sočno listnato travo, ki je gnila v senci; Lozonja se je z močnimi zobmi osredotočil na peclje, liste grmičevja, prazne kapice lešnikov, zato se vola nikakor ne moreta uskladiti. En bi bil zgoraj, en spodaj; jarem škripa. Oče zakriči: »Lenobe!« Pride, ju udari z roko in ju prežene globlje v rastje: sonce jima sveti v posrane riti. Z voza vzame nož, se skloni in začne rezati zeljne glave, sonce preide na rezilo noža: potisne mi ga v roke. Močno primem ročaj noža, se sklonim in režem zeljno glavico, vendar mi gre to zelo počasi. Oče mi vzame nož in krikne: »Bog ti jebal mater, za nič nisi!« Poklekne, z eno roko zagradi zeljno glavo, kakor glavo človeka, in v hipu prereže vrat glave. Spet mi poda nož; usmerim se na novo glavo, do potankosti posnemam njegove kretnje in jo odrežem. Oče reče: »Daj sem!« Vzame mi nož iz roke; ves čas po polju kolje zelje, hodim za njim in odrezane glave mečem na voz. Predstavljam si, da sem košarkar, tako mi čas hitreje mineva. Ko je voz naložen do vrha, utrujena odhajava domov in neko glavo, ki se je pri premetavanju voza odkotalila na cesto, ponovno vržem nanj. Doma se vsi postrojimo: oče, mama, babica, jaz, le sestre ni; ona je še majhna. Drug drugemu podajamo glave zelja iz rok v roke, oče pa jih zлага v temen kot kleti. Naslednji dan v kleti pripravi velik lesen sod, opasan s tremi kovinskimi obroči. Natančno ga skrtači, opere, poduha. Potem na ramenih prinese lesen ribežen, ob katerem sedi in riba glave zelja: roke premika na ribežnu od sebe in proti sebi, kakor da bi veslal; njegove črne goste obrvi, polne moči, spremljajo ritem njegovih rok. Moja mama to zelje, ki skozi ribežen v tankih trakovih pada v lonec, vsake toliko časa strese v sod. Občasno po zelju v sodu iz roke posipa biserna zrnca soli. Babica kuha kosilo, pokuka v klet, poduha zrak in reče: »Kako zelje lepo diši.« Stojim v kotu in čakam, da pridejo ženske iz vasi; najbolj imam rad, ko se zelje v sodu tlači z bosimi ženskimi podplati. Malo kasneje so prišle, sezule opanke, čevlje, nogavice, si oprale noge in stopile v sod: notri je tudi Pejeva mama: edino Nenadova mama nikoli ne pride. Moja babica reče: »Vsa čast jim, ampak kdo je videl, da bi cigani hodili narodu po zelju?« V sod je na koncu stopila tudi moja mama; to je edini dogodek v letu, ko je vsaj malo vesela. Večinoma je žalostna, kakor da je v nekem neprebojnem balonu: mislim, da je to zaradi mene in mojega bolnega srca.

Damir Karakaš (1967) je v zadnjem desetletju eden najbolj branih, prevajanih in nagrajevanih hrvaških pisateljev. Njegovi večinoma krajši romani in zgodbe se vračajo v avtorjevo otroštvo, v Liko. Nekateri pisateljevi romani so prirejeni tudi za gledališče in televizijo, objavljene zgodbe pa so iz zbirke krajših pripovedi *Šumenje gozda*.

Prevod in opomba Jurij Hudolin

Helena Zemljič

Vesoljni potop in hiše vmes

Reka

na novo zapisati kraj mu
dati znamko in ga poslati po pošti
pravnim lastnikom ne popustiti
se obnašati kot reka in nanj nalagati
lastno kamenje kamenčke pesek in
pesek ki ga bo enkrat odneslo in
bazen ki ga odnašajo robovi biti
veliko vode se odmetavati v raznih
akvarijih in nanje narisati črke na novo
napisati kraj mu dati ime ga izbrisati in
pustiti da teče vedeti da kamenje
odnaša tudi kamenje vedeti
da tak kraj ne more
nikamor iti

Vitraž

Izginjajo stare hiše Njihove
 strehe vrata zidovi ki so porozni kljub
 vsem plastem blata Skozi vedno večje
 špranje se vidijo njihovi prebivalci Kako
 zjutraj kuhajo žgance se vrtijo po kuhinji
 z neznatno počasnostjo življenja Odnasajo
 stvari na vrt in z njega Se ne opazi
 kdaj stopijo skozi vrata Vidimo vsak njihov
 gib Slišimo kako se pogovarjajo s kokošmi
 Vidimo kako strmijo v zidove in kako se
 okoli njih nabira tanka plast megle ki diši
 po strahu Ko se od hiše ločijo postopoma
 tudi oni izginejo Hiša pa je še zmeraj tam
 na robu našega vidnega polja kjer se staplja
 z akvarelom zapuščenega travnika

Okna

Debeli zidovi imajo
 majhna okna Še nikoli
 nisi videl popkovine
 Če se zavozla in kako
 potem sredi vozlov vstaneš
 in greš
 nazaj do hiše Ko si še
 privezan in moraš biti
 zraven

Babice ne umirajo več
 po domovih Sredi
 debelih zidov ki imajo
 kukala in imena vrezana
 brez barve ali podatka
 da so znale presti ali
 povedati zgodbo Imena
 razpadejo na vitraže
 In ti se razprostreš do
 preteklosti ne da bi vedel
 od kod prihaja
 svetloba

Veslanje 1.

To da ne znava skupaj voziti kanuja
bi lahko bil slab znak Lahko
bi se med nama naselil tiger
in bi morala tako živeti
dokler naju ne bi nekje
naplavilo na obalo in bi našli
tigra in dve kričeči pošasti
Čez naju bi lahko letele
ribe in izbijale oči in usta in sebe
da bi se vse pomešalo in bi nekje
neka riba plavala s tvojim pogledom
In kiti bi se lahko dvignili v otoke in
plima in oseka bi postali Scila
in Karibda In kdo bi štel
dneve

To da ne znava skupaj
voziti kanuja bi naju lahko prineslo
na ljudožerski otok

Zato nehava veslati
in morje se počasi spremeni v jezero

Veslanje 2.

To da sva se sposobna peljati
na ogromnem železnem čolnu
po odcvetelih lokvanjih je znak
da bo poletja konec Dviga
se veter in žabe tekmujejo
z grmenjem v daljavi Kričijo
drevesa ko se krčijo v vse manjše
pomladi rib pa sploh ni na spregled
Praviš da divjá Rečem da se listja
sploh ne vidi tako hitro je
Z lopatami za sneg počasi veslava dalje
Veva da nama bo uspelo še pred
nevihto in pomol bo čisto tak
kot sva ga pustila Rečeš
da se ogromni železni čoln
imenuje komp ali kump odvisno
kako glasno se moraš pogovarjati in
kako dobro te drugi sliši Ribe
se medtem prikažejo v obliki
mehurčkov na vodi Opazujeva črte
in jim naivno slediva stran
od pomola

Veslanje (epilog)

Veslanje nima toliko opraviti z močjo kot
usklajenostjo Z lopato za sneg nalagaš ribe
v vedro Na dnu čolna je še nekaj vode kot
mana ali poslednja galaksija za štoparje
Večje ribe praviloma živijo dlje od manjših
in midva sva ogromno ozvezdje Ko počī
se raztopiva Se zaletiva v pomol in se z verigo
priveževa na zadnji ostanek kopnega Z lopato
naložiš vse ribe v vedro Plavajo v krogih
in se grizejo za repe Če bi jih gledal
zelo od daleč ne bi bilo razlike med
črno luknjo in njihovimi očesi Velikimi in
nedokončanimi Odločiva se da greva jutri znova
Veslanje je potrpežljivost in vztrajnost Nove ribe
bodo čakale v istih pasteh

Noetova barka

“Jaz sem negativ snega. In ti si Dežela Nije.”
(Dimitris Angelis)

Skupaj sva dva komolca ki se odrivata ali
čuvaja ki se nikoli ne naveličata igre kdo bo koga
zasačil pri predolgem mežikanju Kot kragulja
ki kljuvata kljuvata isto jajce ne da bi vedela
da je jajce njuno Kot neskončna kvadrata
neskončnih kotov Skupaj se vrtiva Oddaljujeva
širiva pritiskava na materijo ki je ostala od
vesoljnega potopa In skupaj delava jarke
kilometre dolge In hodiva po puščavi ne da bi
poznala poti zvezd Kot kenguruja ujeta v
lastni vreči Se ne ozirava ne govoriva o mitu
o Ojdipu In čebele so čisto enako pomembne
Se ne zmeniva za morje vmes ali cele države
pozabljenih prebivalcev Se udariva z glavami
ko nama zraste rogovje Se trkava se spet
oddaljiva Kako daleč lahko greva da ne bo
pričelo boleti Greva zelo daleč Se nekaj
premakne Stopiva na vzmet Poči Naju
stisne v nov vesoljni potop

Temelji

Največji
dogodek v vasi
so poplave Od nekod
se pojavijo neznana
kolesa in noge ki jih
še nikoli nismo videli
Med obema je seveda
razlika – ko ni vode in nato
vrsta čevljev Ko nosi vsak
svojo reko Circulus
vitious ki ga na neki točki
ne moreš več zanikati
Nobenega gibanja za
tem Iz skrivališč
kolesa in vse stare
mame Opazujemo
katastrofo in
z zadovoljstvom ugotavljamo
da so hiše
na varnem

Možnost odhoda

V spomin na domačijo

Z drevesa so padale hruške in hoditi v bližini
je bilo nevarno Vsako leto so se naselili sršeni
Brenčali so in v neznanem jeziku odgovarjali
na naša vprašanja Pokazal mi je majhno srno
ki je zatavala na domačijo Izgubila je vonj
po mami in tanka sled gozda za njo
je izhlapela v nekaj bolj mehkega Hranil jo je
po steklenički Sršeni so brenčali in nihče
si ni upal bližje Pot do ribnika smo shodili
drugje In srna mu je čisto povsod sledila
Obstaja fotografija srne mene njega in
hruške Nikoli nismo okusili njenih sadežev
Srna je nekega dne preprosto odšla

Izčiščeno jezero Vzeto
iz školjk drobovja in ostale
mehkobe Končno osvobojeno
dna gladine in robov ki bi
vztrajno lezli skupaj Ni več
vode ali sladkobe ki jo začutiš
na nosnih dlačicah Bolečina
je po pravilu v tebi in belina
na prstnih odtisih valov Nič ti
ni več jasno Nevihta se dviga
in prostor se še nikoli ni razparal
v tak nasmeh Izčiščeno jezero
na katerega pada sol In vdira
neka voda In Mojzes je daleč
stran In nihče te ne more več
razdeliti na manjša morja

David Bedrač

Aplikacija za življenje

Vstopil je v diskoteko. Svetloba je utripala. Oranžna barva se je spremenila v kričeče zeleno ... Zatem krvavo rdečo, rumeno, pa spet oranžno ...

Glasba je nabijala v glasnem in podivjanem ritmu. Vedno hitreje. Vedno hitreje! Sunkovito. Vse glasneje ...

V kotu je sedela mladenka s telefonom v roki. Sploh ni opazila, kaj se dogaja okoli nje. Obraz je imela ves obžarjen od hladne industrijske svetlobe telefonskega monitorja. Apatično je zrla vanj in mrzlično tipkala v ritmu poblaznele glasbe.

Prostor se je napihoval od silnega ritma, glasba je postajal še glasnejša, še hitrejša, kot bi se zvoki zmešali v vrtiljak norosti.

Mlada natararica je v ritmu migala z boki, nalivala je pijačo in vsake toliko zrla v svoj telefon. Pravzaprav je to počela vsakih nekaj sekund, kot da bi ne zmogla brez te naprave.

K njej, do šanka, se je prizibal Staš. Vse bolj in bolj živčno je poplesaval. Tudi on je gledal v telefon in za kako sekundo, dve je glavo dvignil v zrak. Razprl nosnici, kot bi vonjal vso to praznino, dolgčas ...

Pri tem je držal v rokah svoj telefon in ga večkrat prislonil ob telo. Nihče se ni zdrznil. Niti ko je telefon celo nekajkrat poljubil, tako da je zaprl oči. Niti dve mladenki, ki sta gledali v telefone ena k drugi, se nista zdrznili. Niti starejši moški, ki je z napol priprtimi vekami buljil v prostor pred sabo, potem ko mu je telefon padel iz rok, ni odreagiral.

»Zadet je ... Koma je ...« je rekla mlada natararica v histeričnem smehu in zatem mimogrede udarila Staša po njegovem hrbtu. Obrnil se je k njej in jo apatično gledal, kot bi bil jezen, da ga je vrgla iz telefonskega sveta. Pri tem je še vedno nezainteresirano poplesaval in se prestopal sem ter tja. Potem je naredil že stoti selfi!

Enega ...

... in še enega ...

in še ...

in še enega!

Potem je k sebi pokroviteljsko povlekel mlado natararico. Oba sta se histerično smejala. Tudi ona je vzela svoj telefon in delala sta selfije:

Posamično, torej v ednini.

Skupaj, torej še bolj v ednini in vsak zase.

Še več, ko sta k njima nenadoma pristopili še dve mladenki in ju objemali – torej vsak najbolj sam in še kako sam!

In že so hiteli objavljati nove podobe na Instagram. Panično so drseli po monitorju telefona in objavljali nastale fotografije eno za drugo.

»Na tej nisem OK!« je pripomnil Staš večkrat in držal jezik iz ust, kot da počne nekaj porednega.

»Te ne bom objavila. Imam prevelike oči, pa nekam čudno glavo ... Zelo čudno!« je dodala mlada natararica in se glasno zarežala, da jo je bilo slišati kljub zelo glasni glasbi, ki je še vedno nabijala kot nora ...

Glasba je zdaj zabučala kot morje v prostor. Stene so se napihnale od vse glasnosti, ki je mladi plesalci, ki so se zagnali na plesišče, niso zares niti zaznali. Pričeli so plesati kot ponoreli. Vsak s svojim telefonom v roki. Držali so jih kvišku. Držali so jih tesno ob telesih. Poljubljali so jih. Za soplesalce jim ni bilo mar – niti ko so močno dregnili vanje ali celo zaleleteli s telesi skupaj. Morda so se le hitro in bežno spogledali, po navadi z neko jezo, češ kaj naju motiš, ko sva tako tesno s telefonom.

Svetloba je utripala kot psihotična žarnica, barve so se anksiozno mešale – tla, strop, stene in gosti dimasti zrak so se zlepili v trdo kocko prazne bivanjske želatine, v kateri so se s posebno muko premikali mladi, ki so se tako zelo dolgočasili.

V kotu se je pričel nekdo histerično smejati. Kljub nadvse glasnim ritmičnim udarcem se ga je slišalo, in to celo zelo dobro.

»Gol! Dal sem jebeni goll!« je kričal in pričel tekati po plesišču kot ponorel. Končno mu je uspelo zadeti gol v neki igri, ki jo je igral zadnje tedne, ko je skoraj tri četrtine dneva buljil v ekran svojega telefona. »O, pizda! Gol! Gol!! Fak, kako dobro!«

Stoš se je spet fotografiral. Zdaj si je slekel majico, da so mu na goli, potni koži odsevale barve – najprej kričeče zelena (napravil je svoj zeleni selfi), zatem krvavo rdeča (napravil je svoj rdeči selfi), zatem še rumena (napravil je svoj rumeni selfi), na koncu, preden se je barvni krog spet ponovil, še oranžna (napravil je svoj oranžni selfi – in to prvič v življenju!).

»Prvič v življenju sem oranžen!« je vpil in skakal kot kakšen razposajeni otrok.

Potem je pričel hitro poplesavati.

Mlada natararica se mu je pridružila s svojim telefonom. Spet sta se fotografirala. Zdaj si je majico slekla tudi ona. Samo modrček je še imela na sebi in kratke hlače. Njena koža se je svetlikala v različnih barvah. Glasba je nabijala do onemoglosti. Stene so se napihovale kot membrana velike žabe. In vsi so bili v tem mehurju, polnem dima, podivjanega zvoka, elektrike, utripajočih luči in telefonov, v katere so vsi nenehno buljili.

Ta svet v njih! V telefonih! V monitorjih! Za možgani, onkraj ...

Tudi med plesom so vsi mladi plesalci gledali v telefone:

Aplikacija za štetje vdihov!

Aplikacija za število korakov!

Aplikacija za izgubljene kalorije!

Aplikacija za število poljubov!

Aplikacija za življenje!

Za biti živ!

Biti živ!

Živ?!

»Bruhat moram!« je rekla ena od plešočih in že je izginila v smeri proti stranišču, od koder je tisti večer ni bilo več. Z njo se ni ukvarjal nihče več, nihče je ni pogrešal. Tudi Staš ne, saj je imel preveč dela s samim sabo, da bi karkoli opazil. Zanimive so se mu zdele barve, ki so se menjavale na njegovi koži v sojih dima in ob histerični glasbi, ki je nape-njala prostor.

Zakaj ne obstaja aplikacija, da bi lahko človek vsak dan menjal barvo kože? To bo moja aplikacija! je pomislil, medtem ko se je nemirno pozibaval.

Spet je segel po pijači intenzivno zelene barve, ki se je takoj obarvala v krvavo rdečo, zatem še rumeno – in spil jo je v enem samem velikem oranžnem požirku.

Na plesišču je bilo medtem vse več telefonov. Vsi so plesali s svojimi telefoni. Ena od plesalk si je telefon polagala po telesu, obrazu, po vratu se je božala z njim, ga prislonila na prsi.

Aplikacija za pravo ljubezen!

Aplikacija za merjenje čustev!

Aplikacija za kemijo med dvema?

Aplikacija za ...

Za...?

»Ej, fak, kak je vse dolgočasno!« je zakričal nekdo, ki je zatem legel in si pod glavo položil svoj najnovejši telefon, ki mu je vsake toliko osvetlil obraz. Oči je imel na široko odprte. Brez življenja so strmele v plesišče. Barve so se še vedno menjavale hitro in brez postanka.

Stoš je spil peti kozarček tiste tekočine in pijano se je približal množici na plesišču. Neka mladenka se mu je približala in ga pohvalila, kako postaven da je, on pa se je pogledal in se samo nasmehnil.

»Se hočeš fotografirati z mano?« jo je vprašal. Prikimala je.

In takoj sta naredila selfi.

V vseh mogočih položajih:

Glavi tesno skupaj.

Glavi malo manj skupaj.

Glavi povsem narazen.

Ona v njegovem naročju.

Tako da sta se oba zvijala v plesu.

Tako da sta stala negibno in nemo strmela v kamero telefona, ki je lačno gohtala in ustavljala čas-prostor.

Zdaj se je ritem glasbe še okreпил. Še hitreje. Še! Kot krivulja, ki sili navzgor in se ni-
kjer ne konča.

Neki tipi so se zagnali na plesišče med ostale plešoče, ki so zadeto plesali sem in tja. In se zaganjali v ljudi kot razjarjeni biki, ki so hoteli raztreščiti plesalce na prafaktorje ... in njihov ples in čas in ta napeti prazni prostor.

»Glej, kaj je objavila soseda!« je nekdo obstal z odprtimi usti vmes, ko je videl objavo sosede na enem od družbenih omrežij.

»Debela in grda je!« je dodal odločno še nekdo, katerega glas je prerezal vsemogočni hrup.

Staš je odrinil mladenko, ki je medtem že pozabila, da ji je bil všeč. On tega sploh ni začutil. Začutil pa je, ko se mu je eden od podivjanih disko-bikov z vso silo zaletel v rebra. Nenadoma mu je zaprlo sapo, kot bi ustavil, zaprl dovod, zamašil življenje. Prijel se je za rob šanka in telefon potisnil globoko v žep, da bi ga rešil pred trpljenjem tistega trenutka. Pričel se je glasno smejati. Zvijal se je od smeha. Natararica se je pričela smejati z njim. Vmes ga je seveda še fotografirala in mu ponudila še nov kozarček tiste mameče tekočine.

»Kaki drek je lajf! Dolgočasen!« je Staš nenadoma zresnil obraz, pihnil skozi nos in se z vso silo zagnal v plešočo množico. Kot elektronski bik, obžarjen z nevrotičnimi barvami večera. Telefoni so plesali, svetloba je krožila. Staš se je zaletel v nekega moškega, ki je pijan poplesaval sem in tja ter ga podrl po tleh. Ta je obležal. Njegov telefon je zdrsnil po tleh. Barve v diskoteki so se menjavale še hitreje. Glasba ni popustila niti za hip. DJ za steklom je s prsti po telefonu histerično iskal nove in nove ritme, da bi predramil zdolgočaso množico.

»Ej, poberi telefon!« je zakričal nekdo. In dva na drugem koncu sta pobrala telefon moškega, ki je negibno obležal na tleh.

Staš je še komaj stal. Pijača ga je pahnila iz ravnovesja. Kot samec gorile je začel udarjati s pestmi po svojem prsnem košu. Drugi so ponavljali za njim. Tisti, ki so se prej zaletavali v plešoče, so prav tako ponavljali za njim. Drug drugega so pri tem snemali.

»Kaki nori posnetki! Za You Tube!« je vpil eden od njih.

Staš je zagrabil plesalko in jo povlekel k svojemu prepotenemu telesu. Povsem sta se zlila. Njuni telesi sta se ritmično ujeli za hip, uskladili, med njima ni bilo niti milimetra razdalje več. Gledala sta se v oči, ko je Staš zdrsnil z roko po njenem telesu, ona pa s svojo roko v njegov žep. Izvlekla je njegov telefon.

Vsi so obnemeli ...

Ples se je ustavil.

Glasba, vsaj zdelo se je tako, se je takrat zdrobila v zvočni prah in na debelo posipala ves prostor, ki je postajal vse svetlejši ...

Ožji ...

In vse bolj umirjen ...

Meglen ...

Tih ...

Stoš ni še nikomur dovolil, da bi se dotikal njegovega telefona.

In on je naposled izvlekel njenega, potem ko so mu roke preko njenega hrbta in stegen zlezle v žep njenih hlač.

»Isti model imaš ...« ji je rekel z blaženim pogledom.

Ni mogel verjeti, da ima še kdo takšen telefon! Isti model, najboljši, najdražji!

»Fotografiraj me! Jaz bom pa tebe!« je rekla ona.

Natakarica je takrat dobili popačen izraz na obrazu. Veke so ji trzale. Moški, ki je ležal na tleh, je zaprl oči in nekdo se je v sili tišine polil z rdečim vinom.

Telefoni so pričeli bliskati, vsi so fotografirali, kar so videli:

Njuno menjavo telefonov.

Njuno fotografiranje.

Njuno dotikanje.

In fotografiranje vseh, v vse mogoče smeri:

Vsi njiju.

Onadva vse.

Vsak vsakega.

Vsak sebe ...

Pol ure zatem so se vsi razbežali iz diskoteke ...

Stoš je na poti domov gledal v svoj telefon. Nastavil si je aplikacijo, ki ga je glasno vodila od diskoteke do doma, ki je bil v resnici oddaljen le pol kilometra. Iz omamljene glave, v kateri so se pretakale vse tiste barve večera, razbijanje v ušesih in svetloba vseh telefonov, mu ni šlo dejstvo, da je imela ona isti model telefona. In ko je pogledal v telefon, so bili na njegovem monitorju še vedno njeni prsti odtisi. Njeni ...

Brcnil je v pločevinko na tleh, ki mu je ležala na poti, ko je za seboj zaslišal množico korakov.

Iz telefona je bilo osem ur zatem slišati: »Prispeli ste na svoj cilj. Na levi. Cilj, na levi. Vaš cilj!«

A Stoš, ki je negibno ležal na drugem koncu sveta, na cilju nekoga drugega, tega več ni slišal ...

David Bedrač

Globoka ponavljanja

»Levo. Levo ... Potem levo!« je glasno ponavljal glas iz garmina. »Levo, ponavljam, levo, potem spet levo ...«

»Joj, razumem. Kako mi gre na živce to ponavljanje!« se je zgodaj zjutraj, na poti neznanu kam, po cesti skozi gozd razburjal Žiga.

Cesta je bila pokrita z gosto, debelo meglo; gozd na vsaki strani, levo in desno, tako se je vsaj zdelo, je bil čedalje bolj nestabilen – kot da se bodo množice dreves podrle in vsule na cesto. Ta je bila polna drobnih razpok, luknjic in lukenj.

»Zakaj vsako leto plačujem cestnino?!« je udaril po volanu. »Za take ceste!«

Hitrost vožnje je zdaj še upočasnil. Komaj je še kaj videl ... Gledal je v belo meglo, gledal v gozd, levo in desno.

Nenadoma se je zdrznil. Nekaj je naglo steklo mimo avta. Iz levega dela gozda, preko meglene ceste, v desni del.

»Preklete srne! Spet se ponavlja ...« je rekel živčno. Pri tem je mahal z rokami po zraku, da je nekajkrat spustil volan.

»V križišču peljite desno. Peljite desno ... ponavljam ... desno, desno ... zatem spet desno,« je odločno ponavljal glas iz garmina.

»Kaj za vraga? Desno? Kam?!« je pričel gledati debelo. Nagnil se je naprej in naostril oči, da bi kaj videl skozi jutranji premaz zemlje, ki se kar ni in ni hotel razredčiti. Cesta se je zdaj tu še zožila. Luknje in razpoke v asfaltu so bile še večje.

»Kam me pelješ, napravica blesava?! Bolje bi bilo, če se ne bi zanašal na tebe,« je še dodal in potem spet zavzeto gledal naprej, predse, daleč in globoko v meglo, ki je bila vse gostejša. Čez cesto se je vlekla, levo in desno, da je spominjala na cigaretni dim iz velike cigarete, ki so jo kadila drevesa.

»Na koncu odseka desno. Peljite desno. Desno. Peljite desno ...« je za vsak slučaj spet ponovil glas.

»Ok ... Ok!« je okrepil svoj ton Žiga. »Izklopil bom to prifuknjeno reč, ki se kar naprej ponavlja. Ponavlja ... Kot da je ponavljanje glavna stvar tega jutra ...«

V tistem hipu se je zdrznil in z vso močjo stopil po zavori. Pred avtomobilom, iz goste bele megle, je bilo slišati ječanje. Zdelo se mu je, da je v nekaj zadel, v nekaj (ali celo nekoga?) udaril.

Vratne žile so mu pričeale divje utripati. Oblil ga je mrzel pot. Noge so mu povsem zablokirale. Hotel je stopiti iz avtomobila, da bi preveril, če je res ob kaj zadel, kaj zbil, koga ...?

»Fak! Kot moj oče, ki je ...« mu je kar samo zletelo iz usta.

Težke noge so zajeli mravljinici, a sila v njem ga je vendarle pognala v akcijo. Izstopil je, vrata je pustil na strežaj odprta. Počasi je šel proti sprednjemu delu avtomobila.

»Mater!« je zakričal in se zgrabil za usta. Potem pa takoj za trebuh, kot da bo vsak hip bruhal.

Izza avtomobila sta moleli dve nogi, dve človeški nogi!

Obstal je, kri mu je, tako se je vsaj zdelo, poledenela. Skozi telo so mu švignili strelam podobni občutki.

Megla se je tedaj pričela dvigovati. Slika je postajala vse jasnejša.

Takrat se je tako ustrašil, da ga je zasukalo na drugo stran! Glas iz garmina je z vso močjo zacvilil, potem je bilo iz njega slišati tuljenju podoben zvok. Zatem kričanje. Žiga je obnemel. Korak se mu je spet povsem zaustavil, zabetoniral v eno od velikih cestnih lukenj. Megla se je nazadnje dvignila kot beli gledališki zastor. Drevesa so v vetru oddajala tenke zvoke nemirnega listja, ki je trzalo v hladnem jesenskem jutru ... Kot vsako leto se je tudi letos ponovilo padanje ... padanje listja. Žigu se je zdelo, da sliši, kako padajo listi, eden za drugim, kot težke kovinske kaplje ...

»Levo, desno ... peljite ... arrrrr!« je zakričal glas iz garmina vnovič.

»Prekleti garmin!« je vzrojil, kot bi za trenutek pozabil, da je malo prej videl dvoje nog ležati na tleh.

Ko se je vrnil tja, ko je naposled dokončno stopil pred svoj avto, kjer je ležalo truplo, se je sesedel na tla in oči razprl v silni grozi. Okoli ust trupla se je raztezala mlaka krvi ... To bitje ... ni imelo oči ... ni imelo ušes ... ni imelo ... Imelo pa je velika gumi podobna usta, ki so ponavljala: »Desno. Peljite na desno! Na naslednjem odcepu izberite drugi izvoz ... Ko pridete v krožišče, izberite ... Levo. Ponavljam ... Levo, levo, levo! Potem desno ... pa spet desno ... desno!«

Žiga si je prekril ušesa, se krčil, počepnil z glavo navdzol, zdelo se mu je, da bo vsak hip izgubil zavest. Sililo ga je na bruhanje. Po telesu je čutil krče. Kot njegov oče, takrat, ko je ...

»Spet?« je rekel skoraj v joku. »Kdaj se bo to nehalo?«

Bitje na tleh je takrat dvignilo okrvavljeno roko, na široko zazevalo in panično zahlastalo za zrakom, kot bi hotelo še zadnjič zajeti zrak. Žiga je odskočil, stekel v avtu in se v hipu zaprl vanj. Ves se je tresel, medtem ko je garmin neutrudno ponavljal: »Levo ... Desno ... Peljite desno! Peljite dol ... Pa dol ... Pa spet dol ... Malo gor ... Levo. Peljite desno ... peljite! Samo peljite! In ponavljajte!«

Žiga si je pokrili ušesa in zamižal z očmi.

Jaz nisem nič kriv! Nič! Nisem ... kriv!

Ko je odprl oči, je v vzratnem ogledalu zagledal starega moža, s pipo v ustih, z drobnimi očali. S prodornimi očmi je pogledal Žiga, se sklonil z zadnjega sedeža naprej in rekel: »Življenje je eno samo ponavljanje. Ceste, poti, kot žile naše podzavesti! Kako zelo rad jih friziram, krtačim, prodiram vanje, segam tja, kjer najbolj boli ...«

»Prosim, nehajte!« je kričal Žiga. »Nisem kriv!«

»Gozd, megla, zastori ... Letni časi, naše vedenje, ljubljenje, vožnja, dotiki ... vse je eno samo ponavljanje. Žiga ...«

»Ne, ne, ne, ne!« je kričal.

»Žiga, kaj ti je rekel oče, ko si ...«

»Nisem! Nič nisem naredil! Nič mi ni rekel! Nič! Ne, ne, ne!«

» ... ko si povozil človeka? In je bil oče s tabo! In sta vse skupaj zamolčala ... In je oče prevzel krivdo nase. In se je ... takrat ... v zaporu ... saj veš, da se je ...«

Takrat je avto izginil. Cesta tudi. Megla se je razpršila. Gozd se je oddaljil, razredčil, umiril. Edino garmin se je še oglašal: »Levo ... peljite ... desno ... tukaj ... sem ... tja ...«

Gospod Cvetko je imel na mizi garmin, kompase različnih oblik, zemljevide, makete ...

»Veš, ponovila bova seanso ... Saj rad ponavljaš vožnjo po teh cestah, kajne, Žiga?« se je nasmehnil Žigov psihiater in si popravil drobna očala, da je še bolj prodorno zabodel svoj pogled vanj.

»Ja,« je prikimal Žiga, ko se je prebudil iz hipnoze. »Upam le, da moj oče ne bo ponovil samomora!«

Psihiater Cvetko se je nasmehnil in pomežiknil Žigu, ki je vzel garmin v svoje tresočee se roke in si ga nesel v svojo sobo psihiatrične bolnišnice. Ta pa je ponavljal: »Ponavljam ... pelji ... desno ... pelji ... levo ... notri ... globoko ...«

Davorin Lenko

Skrivni akord

»Veš, česa me je bilo vedno strah?«

»Česa?«

»Ko si še hodila ven, ko si pila zunaj ... Strah me je bilo, da boš neke noči, ali jutra, prišla v sobo, naga, me zbudila in mi rekla: 'Zdaj pa me poseksaj, ali pa sva končala.'«

»Zakaj te je bilo strah tega? Saj veš, da ...«

»Žurala si naokoli. Pila. Kaj vem, kaj še ... Bal sem se, da bo prišel trenutek, ko bi prišla domov ravno dovolj vznemirjena in vzburjena, da ...«

»A ti me ne bi mogel ... Ali hotel?«

»Ne vem. Oboje, najbrž. In bi končala. Zaradi neke banalnosti hormonov in kemije ... Te lahko vprašam?«

»Kaj?«

»Sva bila kdaj dejansko blizu tega?«

»Ja ... V bistvu sva bila.«

»Kaj te je ustavilo?«

»Spal si. Me čakal. S prižgano lučjo ... Kaj si pa vedel, kaj se dogaja v meni? Kaj si vedel o tem, da sem mislila, da bom dobila, pa nisem?«

»Slutil sem.«

»Si trpel?«

»Seveda sem.«

»Oprosti mi ...«

»Saj to je ... Nimam ti kaj oprostiti. Ničesar nisi ...«

»Ko bi ti vedel ...«

»Ne zanima me. Res me ne.«

»Prav. A to še ne pomeni, da sama ne trpim v sebi. Da me ne žre. Zdaj, ko vidim ...«

»Ampak res sem vesel, da si pričela piti doma.«

»Ja?«

»Ja. Ne potrebuješ družbe, javnosti, da ... Da ... Da si, kar si.«

»Pa sem to res jaz?«

»Ne vem. Zdiš se. Čutiš se.«

»Zakaj me nisi nikdar napil doma? Me prisilil?«

»Prisilil ... V nič te nočem prisiliti. Pa saj sem poizkušal, da bi ti nakazal ... In sama veš, da ni šlo. Iskala si druge. Dokler se mi je še dalo ukvarjati z obletnicami, si vedno pripeljala koga zraven. Potem sva se napila vsak v svojo smer. Potem sva nekaj poizkušala, obupala in ... Ponovila vse skupaj.«

»Moral bi me napiti doma.«

»Ja ... Vem. In ne – ne vem. Ne vem, zakaj nisem poizkušal večkrat.«

»Tako ali tako ne bi delovalo. Morala sem ven, stran. V nove reči, spoznati nove ljudi ... «

»Nisi mi dala možnosti, da bi te ljubil. Pa sem te hotel ljubiti ... Nisi mi pustila. Nisi bila tam. Morala bi biti, a tam je bilo, no, nič. Praznina. Res sem se bal, da mi boš postavila ultimat.«

»Kaj bi naredil?«

»Nič. No, spakiral bi.«

»Tako odločen?«

»To so resne reči.«

»Ja ... A vseeno ... Zmanjkalo mi je. Lej ...«

»Natoči si.«

»Kaj?«

»Kar želiš.«

»Ne. Ti mi povej.«

»Glej ... Kar ti paše.«

»Me raje poljubljaš po viskiju ali vinu?«

»Viskiju.«

»Torej viski. Viski je fin ... No, vino tudi.«

»Mislim, da vino ne vpliva dobro nate.«

»V kakšnem smislu?«

»Zelo sentimentalna postaneš.«

»Ja?«

»Ja.«

»Kakšna pa po žganju?«

»Ti. Bolj žariš.«

»A misliš, da sem obstajala pred alkotom?«

»Seveda si.«

»Kakšna sem bila?«

»V večji meri ... Takšna, kot si zdaj. Alko te ni spremeni toliko, kot si misliš ...«

»Kakšna sem bila kot otrok?«

»Kakšna? Ne vem.«

»Tudi jaz ne več. Slike bi gledala.«

»Zdaj?«

»Ne. Ne zdaj. Nekoč. Ah, pusti. Saj ne bo nič ...«

»Ash, kaj te muči?«
»Ti. Ti me mučiš.«
»Zaradi bule?«
»Ja. Kaj pa drugega?«
»Jutri bomo videli.«
»Mhm ...«
»In potem bova šla od tam naprej.«
»A se ti sploh zavedaš, kako si pogumen?«
»Mi preostane kaj drugega?«
»Meni bi se zmešalo ... Tako čakati ...«
»Pa vseeno ...«
»A te sploh še privlačim?«
»Seveda me. Zakaj vprašaš?«
»Ker rada slišim.«
»Ko pridem domov in v predsobi zavoham tvoje čevlje ... Mislim vonj po tvojih nogah v tistih čevljih ... Ne vem ... Ampak tako vem, da sem doma.«
»Zredila sem se.«
»Štiri kile, si rekla, ja. In to ni nič. Koliko jih imaš?«
»Hm ... Preveč.«
»Kakorkoli, res mi je vseeno.«
»Res?«
»Res. No, glej ... Če bi jih imela še šestdeset zraven, mi ne bil bilo. Priznam. Tako pa ...«
»Jebeno ljubim te ...«
»Jaz pa tebe. Jaz pa tebe, Ash ...«
»Mislim, glej ... Počasi se bo treba sprijazniti ... Jaz imam težave z alkoholom, ti pa si bolan. Najverjetneje, no ... Pravim le: počasi se bo treba sprijazniti.«
»Pa kaj, če piješ?«
»Zakaj me ne obsojaš? Zdi se mi, da bi me moral obsojati ...«
»Ne ... Ne bom te. Zakaj? Doma si. Ob meni si. Dotikam se te. Uživaj še ti. Dovolj dolgo sem čakal na tole ... Ne bom te izpustil. Ne kar tako.«
»Pizda, ti si sanje vsake zapite babe ...«
»Nisi zlobna, nisi nasilna ... Rada se pogovarjaš. Če mene vprašaš, nama gre bolje, kot je nama šlo deset let nazaj.«
»Kolikor ga imam rada, sem pa tudi vesela, da se je spokal iz hiše ...«
»Ja. Se ti pridružujem.«
»Ni se mi treba več pretvarjati.«
»Ne.«
»Jaz pa se sprašujem, zakaj si vse to zaslužim ... Ali ne bi morala biti ...?«
»Kaj?«
»Kaznovana?«

- »Za kaj le?«
- »Za vse ...«
- »Ampak Ash, to je to ... Nikomur nisi storila ničesar hudega. Veš to? Nikomur.«
- »Tebe sem spravljala skozi vse moje ... Noči, ko me ni bilo.«
- »Ampak to je bilo. Tega ni več.«
- »Ja, zdaj pijem doma.«
- »In s tem ni prav nič narobe.«
- »A me res še ljubiš?«
- »Ljubim te. In če kaj šteje: ljubim te bolj, kot sem te deset let nazaj. Kot sem ti že rekel ...«
- »Kaj pa še enih deset let nazaj? Pa še enih deset?«
- »Tokrat sva bila še čisto druga človeka. Kaj sva pa vedela? Kdo sva sploh bila? Ne midva.«
- »Ne. Prav imaš. Ne midva. Fak ... Takrat sem imela neko falično fiksacijo na pir. Na pir iz flaše.«
- »Se spomnim ... Včasih si bila prav smešna s tem.«
- »Kako otročji smo bili ... Vsi po vrsti.«
- »In veš, kaj je? Jaz sem vesel, da ... No, bolje se počutim zdaj, kot sem se takrat, ko sva začela.«
- »Kako bolje?«
- »Bolj ... Jaz. Malo bolj mi je jasno, kaj bi rad, kdo sem ...«
- »Petdeseta ... Nova dvajseta.«
- »Ali trideseta ...«
- »Ja. Jaz ... Ne vem. Mi je bilo res bolje? Slabše? Ne vem.«
- »A se spomniš, kako si se mazala? In oblačila?«
- »Kot bi hotela nekaj ... Ne vem, kaj.«
- »Tudi jaz ne. A je že moralo biti tako. In potem, zadnjič, ko sva šla k Agati ... Se spomniš tega?«
- »Ja. Kaj s tem?«
- »Nič. Bosa si šla, pa v tisti strgani majici ... To je svoboda, o kateri jamrajo najstnice. Le tega ne vedo, da morajo še malo počakati. Par desetletij. Na mladih je toliko pritiska ... Kar poglej, kako je naju premetavalo.«
- »A sem ti bila tudi takrat všeč? Pri Agati?«
- »Ja. Živa si bila. Res živa. Žarela si.«
- »Pijana sem bila.«
- »Tistega dne sem odkril bulo.«
- »Ojoj ... Je bilo to istega dne?«
- »Istega. Življenje in smrt ...«
- »Nočem, da si moja smrt.«
- »Tudi jaz ne bi ... A trenutno nimam izbire. Pa premalo informacij imava, da bi karkoli

sklepala.«

»Jutri.«

»Jutri.«

»Se boš lahko sam peljal v bolnico?«

»Ja, seveda.«

»Ker ne bom zdržala brez ... Lahko grem s tabo?«

»Prosim.«

»A pobu si povedal?«

»Ne. Naj ne skrbi za brezveze.«

»Ja ... Ti? Saj veš, da ne uživam v tem, da se ga nabijem do konca? Veš to?«

»Vem. Vem.«

»Ampak to pomeni, da včasih pijem tudi takrat, ko mi ne paše. In drugič, da ne spijem toliko, kot bi mi pasalo.«

»Vem ... In zdaj, ko sva pri tem, ti bom nekaj povedal. Nekaj, kar ... Težko je.«

»Povej. Ti samo povej.«

»Rad ti kupujem alko. Mislim, rad ... Glej, vzburja me.«

»Zakaj?«

»Ker je tako ... No, umazano. Pa ker te ljubim.«

»Joj ... *To* je seksi!«

»...«

»Pa malo zjebano.«

»Rad poskrbim zate. Kakor pač morem in znam.«

»Stigmatizirana sem. Hočeš ali nočeš – sem.«

»Ne povsod. Ne doma. Ash, mogoče je ta vonj in tvoj alkohol in vse, kar pride in kar imava zraven, tisti pravi duh družine, o katerem pridigajo.«

»Samo v podrobnosti se ne smejo spustiti.«

»Ker bi ... Ja. Veš, kaj mi je zadnjič nekdo rekel? Da so religije samo podlaga za duhovno vzgojo posameznika. Da se potem bolje znajdeš v svetu. A znajti se moraš sam – lahko pa imaš boljše ali slabšo podlago. Popotnico.«

»Kakšno zvezo ima z ...?«

»S tabo? Nama? Mogoče to, da nekaj, kar nasploh velja za 'prepovedano', tabu, niti ni nujno slabo. Ne, če do tega prideš po svoji poti. Če se pa vržeš v to, ne da bi prehodil pot do tistega, pa ... Kot bi se učil plavati. Postopoma. Na drugi strani pa je človek, ki še nikdar ni videl bazena ali morja in ti vseeno skoči v vodo.«

»A misliš, da bi morala na zdravljenje?«

»Ne. Zaenkrat res ne vidim potrebe. Mislim pa, ja, da bi se morala manj obremenjevati s tem.«

»Fak ... Nikdar si nisem predstavljala ... Nikdar si nisem predstavljala, da bom imela družino. Kaj šele, da bo takšna.«

»Ampak to je – čisto v redu smo. A nismo?«

»Na nek način smo najbrž res.«

»Preden si začela piti doma ... Bilo je, kot bi hotela nekaj dokazati. Ne vem sicer kaj in še manj komu ... Veš ti?«

»Ne. Mogoče sem takrat.«

»Zdaj pa tega ni več ... Ne dokazuješ se več.«

»Ja?«

»In to se mi zdi izjemno seksi. Ti si ti. Vedno bolj postajaš ti. Pa oči ... Tvoje oči imajo lesk; žive so. Večina ljudi, ki pije, ima ta prazen, top pogled, ti pa ne. Ja, kdaj pa kdaj imaš odsoten pogled, priznam, a odsotnost ... No, kljub odsotnosti tvoje oči obdržijo lesk. Kot da bi bila na nekem res lepem kraju. In mene zanima kje to je in kje si in kako si tam in ... In se sprašujem ... In te gledam ... Tvojega alkohola ... Tako je: ne dojemam ga kot sovražnika. Kot nekaj, kar se postavlja med naju in naju ločuje ... Ne. To si ti. Taka si. Taka si postala in bolj kot te gledam, bolj se mi zdi, da se počutiš v redu. V sebi, mislim. V človeku, ki si postala. V telesu, ki si ga ...«

»Zadnjič sem se gledala v ogledalu. Res še kar dobro izgledam za alkoholičarko.«

»Veš, da ne maram te besede.«

»Pa za žensko, ki pije.«

»In veš, kaj je še? Kaj, če ne najdejo ničesar? Če najdejo nekaj benignega? Ali samo neko oteklino ...?«

»Kaj potem?«

»Ne vem ... Bojim se da bova izgubila to, kar imava zdaj ...«

»Ne bova izgubila ... Ne moreva. Pregloboko sva v tem.«

»Misliš?«

»Vem. Povej mi še ... Zakaj sem ti všeč?«

»Danes pa res nisi okej ...«

»Ne. Nisem. Zaradi jutri.«

»Ne vem, kaj naj ti povem ... Všeč si mi, ker nisi ena tistih žensk, ki spijejo par kozarcev vina in postanejo vse nore in potrebne in mislijo, da cel fuk tega sveta pripada njim.«

»Ja ...«

»Ker se jih bojim.«

»Vem. Se bojiš mene?«

»Ne več. Ne več.«

»A kdaj razmišljaš o moji mucii? Kje vse je bila? Kaj so ji počeli?«

»Ja. Razmišljam.«

»Bi rad, da ti povem?«

»Ne. Mislim, da vem dovolj. Ne potrebujem tega.«

»Prav. Ampak, drek, veš ... To ti vseeno moram povedati. A veš, kaj je bil najnižji moment? Pa ne zame. Zate. Samo, da ti tega še ne veš. Ne moreš, ker ti nisem povedala. Hm ... Najnižji moment si imel takrat, ko si imel prometno nesrečo. Se spomniš?«

»Ja, itak.«

»Veš, kako me nisi mogel doklicati? Videla sem, da me kličeš, a se nisem mogla javiti ... Mogla. Hotela ... Seksala sem. Vlekel me je za lase, ti pa si me klical in klical. Postalo je mo-teče in vzela sem telefon z nočne in videla, da si ti. In ... In prevzel me je nek globok obup. Celo razočaranje. Ker si prekinil to, kar sem imela. Zakaj me motiš? Prav zdaj, ko sem se res sprostita? Ko me je povsem prevzelo? Pa zakaj od vseh ljudi prav ti? Še zdaj se vidim. Pa, mimogrede, ne misli si, da sem si ga zapomnila. Tipa. Če ti kaj pomaga. No, jaz tam na postelji, na vseh štirih, z ritjo v luftu in frisom v jogiju, ker nisem vedela, kaj naj. 'A je pomembno?' je vprašal in jaz sem rekla nekaj v smislu: 'Ne, samo mož je,' in prijel je telefon in ga vrgel čez sobo, da se je razletel in utihnil in mi ga spet vtaknil in jaz ... sem bila ... na svoj način ... ja, srečna. Ker se je odločil namesto mene.«

»No, lahko bi bilo slabše.«

»Ja?«

»Lahko bi se mi oglasila.«

»Tudi to počnejo ženske, ja. Iz čistega uporništvā ali kljubovanja ali kaj ... Ne vem. A tega ti ne bi naredila. Nikoli. Kolikor se mogoče sliši ... Vedno sem te imela rada. Vedno. Ne bi ti naredila česa takega.«

»Vem. Zdaj. Vem. Hvala.«

»Vsaka flaša ima dno. Veš, kaj je bil pa moj najnižji moment? Zdaj se spodobi, da ti še zase povem. No, to, da se me je zavrnilo, ker sem prestara.«

»Ko si bila mlajša, si bila dobra. Zdaj si pa lepa.«

»Daj mi še malo pihaj na dušo.«

»Ja? Veš, kaj mi je več?«

»Kaj?«

»Tvoji zobje.«

»Moj bog ... Tole?«

»Seksi so. In rad bi, da veš. Niso popolni. Seksi so. Zato so seksi.«

»Kaj še?«

»Tvoje cigarete. Veš, kaj je pravi razlog, da sem nehal kaditi? Da se mi izboljša vonj in okus. Da te boljše ... No, voham in okusim. Pa še nekaj je. Všeč mi je ko te poljubim ... In imaš okus in sapo po tobaku. Tudi to je seksi.«

»Ojoj ... Še kaj?«

»Se spomniš zadnjič, ko me je napalilo sredi dneva ...«

»Ja. Kaj je bilo tisto?«

»Strgala si si majčko.«

»A to je bilo to?«

»Pusti da končam. To je malenkost, ki pa pove nekaj o vsem. Tudi o zobeh. Strgala si si majico na nekem grmu ali vrtnicah; ne vem, niti ni važno. In ja, vzburilo me je. Zakaj pa misliš, da prodajajo strgane kavbojke? Toda tisto že kupiš strgano, tovarniško strgano. Tisto belo majico pa si si strgala sama. Na vrtu. Ko si delala. To je velika razlika.«

»A tako me imaš rad? Strgano?«

»Ja. Od življenja. Ash? Zakaj si ostala z mano?«

»Ker ... Joj, še sama ne vem, ne zameri mi, prosim. Bolj sem te čutila ... Bolj, kot sem ... Saj veš. Bolj sem te čutila blizu. Tiste epizode so mi ... Kot da bi mi dale energijo. Zase *in* za naju. Težko je in še sama ne vem točno, zakaj in kako ... Ampak vem. In razumem te. Vedno bolj te, a bojim se, da te ne bi, če ne bi letala naokoli. Ironično, ne? Zadnjič sem brala knjigo, ne spomnim se naslova ... In tam je bil en prizor, ki se mi je zdel res lep. Neka ženska ima partnerja in ljubimca in ta dva se večkrat po naključju srečata, njen partner pa vedno nekako zbeži. Mislim, zbeži – odstrani se iz situacije. In nekoč ga ljubimec vpraša, zakaj se ga tako očitno izogiba in on odgovori: 'Ker vidim moškega, ki sam nikdar ne bom. Ne njej.' Mislim ... Če to ni ljubezen, potem ne vem, kaj je.«

»Ja, lep ...«

»Rad bi ji bil vse to, te vloge, v njej vzbujal cel spekter ...«

»A ne moreš biti hkrati partner in ljubimec.«

»Ne. In on ve, da ne more. Preprosto ne more. Da to pravzaprav sploh ni mogoče. Pa vendar se na smrt obremenjuje s tem.«

»Mislim, da sploh ne gre za svojino. Niti za zaupanje. Ali 'izdajo'. Mislim, da gre dejansko za seks.«

»Kot kaj?«

»Kot tisto, kar najbolj boli.«

»Z ljubimci? Ljudmi, ki sem jih enkrat dala dol in šla naprej?«

»Ja. S temi.«

»Če je kaj vredno ... Nikdar nisem hotela, da trpiš. Res nisem hotela.«

»Ja, ampak ta bolečina je prijetna.«

»Prijetna ti je?«

»No, prijetna ... Globoka je. Globoka in temna ... Ko pomislim nate z drugimi mi postane dejansko slabo. Dejansko – v trebuhu. A tako vem, da ... No, vem, da mi, če ne drugega, vsaj ni vseeno. Da je to, kar čutim do tebe, pristno in globoko. Bolečina ne laže. Sčasoma sem jo sprejel. In tebe z njo. Ti?«

»Povej.«

»Neskončno mi je žal, da te nikdar nisem bil sposoben pripeljati do orgazma.«

»Saj si ...«

»Ja, ampak ne z ...«

»Ja. To res ne. Pa kaj?«

»Ash ... Takole je ... Dolgo se je nabiralo, potem pa se je nabralo. Ljubim te.«

»Tudi jaz tebe. In mislim ... Mislim, da bi se nocoj rada ljubila s tabo. Res ljubila, ne le seksala.«

»Pa bula? Vse, kar lahko pomeni?«

»Saj ravno to ... Ne. Rada bi te čutila, kot si. Kot si zdaj. Rada bi čutila tvojo smrt. Tvojo smrt in iz nje izsesala življenje.«

Meta Blagšič

Novi časi

zdrsnila
sem
kot zdrsne svila
z ramen
ni mi bilo mar
nihče me ni zanimal

najprej
breztežno lebdenje
potem
preprosto padanje
spuščanje
zniževanje razdalje
(pred koncem)

medtem se lahko zgodi karkoli

a nič se ni
vse odločilno
je že mimo

posledica
vzroka
sile vzgiba
zgublajo glavo
(v nemoči)
le Čas se nasmiha
v poziciji moči

nato nenaden trk
ne zlom
ustavitev

otoplitev
ob dotiku
ki me vzame
objame
in s tal
pobere
ves moj svet
na pol prisotna
mimobežna

Na pol prisotna

lebdim
 obstajam
 v vzporednem dnevu
 sipam pesek
 ga spuščam
 med prsti
 nevidnega
 čutim vsako zrno
 dremljem
 tam nekje
 sredi mesta teles
 se sprehajam
 in ogledujem
 silhuete strasti
 in spominov
 nese me čez
 in nazaj
 vračam se v svoj kraj
 mesečina sredi opoldneva
 a sonce žari
 jaz pa drsim
 in se spretno izmikam
 spominjam se kresa

 na pol prisotna
 za zastrtimi senčili
 bivam
 vzdržujem navidezno prisotnost
 prisebnost
 da sem tukaj
 z vami
 drhtim
 hodim

ob reki
 spremljam mesta
 in se čudim
 da ista voda
 teče tudi tam
 moja reka
 moj čas

 na pol prisotna
 tečem s tokom Drave
 daleč stran
 vračam se
 ko se prelivaš
 v meni
 ki te ni
 in vsi galebi
 ki se oglašajo nad mestom
 so moj krik

na pol prisotna
 v Vsakdanjosti
 skrita v kotih
 drevesnih brazd
 na skali
 ob robu tolmunca

ves ta hrup
 hrepenenja
 hotenja
 hlastanja za zrakom
 z vonjem po tebi

Vse manj

vse man
skušam živeti
kot Kabinetni ljudje
pa vendar
na soncu se blešči
in ne morem pisati

korak za korakom
izstopam iz kvadrov
na prostem sem
z vetrom
in berem
»Nismo nedolžni,
sokrivci smo«

molčim
v praznino
razprtih stegen
nad previsom
sladkobnih sanj

s prsti prečesavam
rahlo mokre lase
razdiram
rahljam
vozle zablod
zataknjene misli

samo razmišljam tako
v krilu in golih nog
sproščenih las
na obzidju
Židovskega trga

Sva si blizu

ko zgoščena v sijaju
potujeva
iz teme zenic
v neskončnih in neznanih
zavojih možganskih struktur
do zatilja
se končno razlijeva v drevo hrbtenice
izrašča se v koreninah medenice

zaklenjeni
so
vsi
izhodi
nihče
ne
vdre
med
naju!

Bilkam šotnih trav

bilkam šotnih trav
 je pomembno le to
 da piha veter
 da se dotikajo
 v tisočih in več
 da trosijo semena
 v glavah se stikajo
 roge si kažejo
 vsaka raste zase
 a tesno skupaj

(Smrekovec, avgust 2019)

Krupa

v kotičkih
 zob
 zrna

 semena na polju
 sredi poletja
 nad skalo izvira
 kroži praprtič
 na pol slečena debla
 v mahovjem krznu
 kdo ogleduje si koga
 koliko jih tukaj živi
 v tej hosti
 v nemem vrtu
 brezčasja
 čoln na obrežju
 tone nevidno
 duh
 po nekoč
 se vije
 z rečno gladino
 v globinah
 sončevih snopov
 in v hladu
 spečih mlinskih koles

(Krupa, avgust 2019)

Vlaga

poletje se spušča
v zgodnji september
telesa žarijo
v sencah dreves
nekateri sklanjajo glave
jaz pa se ježim
ptice pripenjam na prsi
gledam se
gola
brez perja
v porah mehkob
vmesnine
ki niso sredine
a prav tam
sredi gub in puščav
vlažne oaze
potoki
sotočja
medeni izviri

ki jih ni brez tebe

Nisva si enaka

nisva si enaka

ko dihava
ko leživa drug ob drugem
tako ne

niti ko zapiha veter
zabrisana v sencah
niti kot oče in mati
narisana na papirju
nisva si enaka

nisva si enaka
v nočnih lovih na kresnice
v prekopavanju vrta in
sekanju dreves

nisva si enaka
v nošenju perila in
spiranju madežev v kleti

nisva si enaka
po zlatnikih časa v žepu
po izpitih čašah sreče
nisva si enaka

Na prepihu

na prepihu resnice
za težkimi vrati
vonj
razvrednootenih teles
zalitih pljuč
upajočih misli
stoterih
tisočerih
iz nerazumnega zla
ranjenih
pohabljenih
izgubljenih

na prepihu ravnice
ob Dravi
za vrati
brezbarvnih gotskih zidov
vonj
ljudi
kot poslednje sledi

na prepihu resnice
v meni
utripi
podobe brez teles
glasovi brez zvoka
vsi tu

na prepihu
ob reki
živi mesto

(Osijek, 2018)



KULTURNA DIAGNOZA

K N J I G A

Nika Arhar

**Knjižnica MGL –
60-letna pripoved o
poteh gledališkega
mišljenja v
slovenskem prostoru**

Ko pregledujemo zapise o knjižni zbirki Mestnega gledališča ljubljanskega, nastale ob različnih jubilejnih priložnostih, naj gre za obletnico gledališča, same zbirke ali njenega pobudnika in prvega urednika, se v premišljevanje zlahka prikrade misel o kontrastnem značaju ene najstarejših teatroloških zbirk v Evropi. Kolikor je nastajanje posamezne knjižne izdaje podvrženo krhkosti (in ta je zaznamovala tudi začetek Knjižnice MGL), je šestdesetletna kontinuiteta Knjižnice in njenih več kot 170 knjižnih naslovov že impozantna in dragocena tradicija; in kolikor je zbirka nastajala znotraj repertoarnega gledališča, kot robni del gledališke produkcije, ta s

številnimi deli, ki zagotavljajo zgodovinski spomin in sooblikujejo temeljno (študijsko) gradivo gledaliških ved, vendarle predstavlja institut zase. Zato ni nenavadno, da mnogi opozarjajo na »formativno moč«¹ zbirke, ki je z različnimi formati pisave na presečišču refleksije, teorije in praktičnega ustvarjanja odpirala ter soustvarjala prostor za gledanje, dojemanje, »mišljenje in delanje gledališča«.²

Morda se ta misel najočitneje tvori skozi prizmo sprotne dialoga s sočasno gledališko dejavnostjo in so s te perspektive v zbirki najizrazitejša premišljevanja in razprave ustvarjalcev, ki izhajajo iz lastne gledališke prakse oziroma takšne ali drugačne izkustvene vpetosti, pa izvirni in specifični pogledi na gledališče avtorsko diferenciranih in eruditskih gledaliških osebnosti. A širši kontekst tej misli omogočajo še celostni in tematski pregledi teorij in zgodovin gledališča, esejistično priročniške, kritično refleksivne in teoretsko-študijske izdaje, ki vpeljujejo analitične in poglobljene vstope v spoznavanje različnih vidikov dramskih in gledaliških pojavnosti ipd. Vsebinsko in žanrsko heterogenost, ki zaobjema osrednje usmeritve v posameznih uredniških obdobjih, so podrobneje klasificirali nekateri avtorji že

1 Pogorevc, 2019, str. 801

2 Diana Koloini, po: Butala, 2008 (poročilo o pogovoru ob 50-letnici Knjižnice MGL)

obstojećih prispevkov,³ v celotni podobi pa je ta zgradila široko polje referenčnega materiala, s katerim se je simultano gradila teatrološka zavest v najširšem pomenu – kot gledališko mišljenje, ki na temelju prepoznavanja skupne zgodovine in refleksije žive dejanskosti, tako ustvarjalnih procesov »od znotraj« kot teoretskih, analitičnih in preglednih študij »od zunaj«, sooblikuje, preizkuša in prenavlja razumevanja scenskih praks, pri čimer ima bistveno vlogo tudi razdelava terminoloških osnov tako v leksikografskih knjižnih objavah kot s pomočjo prevodnih del.

Vse od začetka povezana s praktičnimi potrebami gledališke stroke, pa tudi gledalcev, je Knjižnica MGL v gledališki sezoni 1958/59 pravzaprav začela sistematično vzpostavljati projekt slovenske teatrologije kot spodbude k razvoju in izpopolnjevanju domačih teatroloških horizontov, ob začetkih – glede na okoliščine in idejne odločitve – le z deli slovenskih avtorjev in zlasti z ohranjanjem gledališkega izročila.

Zgodovina in razvoj Knjižnice MGL tako nujno govori tudi o kontekstu slovenske gledališke dejavnosti in gledališke publicistike ter založništva kot uobličjenja in zapisa mišljenja; sprva v pretežni meri dokumentarna in večkrat osebna – pričevanjska, izpovedna, poročevalska in portretna, a tudi analitična in refleksivna, večidel kot fragmentarne študije, eseji in

zapiski, ki povezujejo zgodovinske odtise z refleksijo in kjer se misel poraja iz beleženja, se postopoma pogloblja ter dobiva vse bolj teoretske, raziskovalne in strokovne oblike, trdnejše konceptualizacije, kritične drže in razsežnejše esejistične diskurze. Na tej poti Knjižnica pospremi, dopolnjuje in podpira slovensko misel s prevodi tujih avtorjev od leta 1971.

Zbirko je Dušan Moravec, soustanovitelj Mestnega gledališča, njegov prvi dramaturg in umetniški vodja ter urednik Knjižnice (1958–1966), začrtal v štirih sklopih:⁴ dramska besedila, krstno uprizorjena na odru MGL, ki tedaj (razen nezahtevnih tekstov, namenjenih ljubiteljskim odrom) večinoma niso doživljala knjižnih objav in še ne izhajala v gledaliških listih, spominska pričevanja, za katere Moravec kasneje sam priznava, da so verjetno precenjevali njihov pomen,⁵ saj so nezanesljiva in preegocentrična, priložniški oziroma stvarna literatura in teatrološka publicistika, najobsežnejši razdelek najrazličnejših žanrov gledaliških refleksij, ki (p)ostane tudi osrednji del zbirke.

Težavno nastajanje na zelo skromni podlagi slovenske teatrološke literature⁶ se je pokazalo tudi v večinoma eklektičnih izborih že obstoječih študij in esejev. Rojstvo zbirke lahko razumemo v še danes dobro poznanem spoju prekarnosti in oseb-

3 Prispevki, ki jih je MGL izdajalo v gledaliških listih 2008/2009 ob 50-letnici Knjižnice; Moravec, 2001

4 Predan, 2008, str. 88, 89

5 Moravec, 2001, str. 102

6 Moravec, 2001, str. 99

nega entuziazma pobudnika zbirke, ki si je že v času študija naredil natančen načrt za raziskave slovenske gledališke preteklosti⁷ – ob idejni podpori prvih dveh direktorjev MGL, Jožeta Tirana in Ferda Delaka, z objavljanjem oglasov (inserterov),⁸ s katerimi so krili tiskarske stroške ne preobsežnih knjižic, in avtorji, »ki so pristajali na takšno 'družbenokoristno delo'«,⁹ kajti denarja za honorarje ni bilo.¹⁰ Pa vendarle so prizadevanja po razvoju strokovnih temeljev teatrološke misli znotraj gledališča, ki je svoje umetniško delovanje »opredelilo za neke vrste »klasični humanizem«,¹¹ logična, še posebej v ambicioznem, a tudi nestabilnem kontekstu nastajanja novih poklicnih gledališč in njihovega ukinjanja¹² ter mlade Akademije za igralsko umetnost (1945).

Moravčeva iniciacija zaznamuje idejno podstat zbirke, ki se skozi utemeljevanja in nadgrajevanja posameznih uredniških konceptov vije kot kontinuiteta, v variacijah glede na spreminjajoče se parametre v času – gledališke, založniške in produkcijske, kar se tiče samih možnosti in pogojev Knjižnice, ki se v sedanjost pre-

mika tudi z izčiščeno urejenostjo – z manjšim številom letnih izdaj kot v prvih letih, a obsežnejšimi deli, bolj celovitimi vsebinsko-konceptualnimi zasnovami, s strokovnimi spremnimi besedili in prenovljenimi vizualnimi podobami.

Medtem ko so spoznavanje evropskega gledališkega prostora sprva reflektirali slovenski pisci (prva k evropskim odrom usmerjena izdaja je Javorškov *Harlekinov plašč: Zapiski o evropskem gledališču XX. stoletja*, 1960), zbirko s prvimi prevodi opremi Dušan Tomše (urednik 1966–1986) kot gledališki ustvarjalec in prevajalec, ki je z osebnimi stiki s potovanj po evropskih mestih in gledališčih premagoval tudi težave z avtorskimi pravicami. Tomše je poskrbel za prevode nekaterih temeljnih del evropske teatrologije, začeni s Petrom Brookom leta 1971¹³ (na področju gledališke teorije še J. Grotowski, J. Kott), ki so zvečine hitro sledili izvornim izdajam in razpirali sodobne tokove mišljenja sočasnega gledališča. Velik poudarek je tudi na igralskih »abecednikih« (Stanislavski v šestih knjigah, Spolin, Gippius) in esejistično izpovednih delih

⁷ Z raziskavami in novimi publikacijami je Dušan Moravec nadaljeval kot ravnatelj Slovenskega gledališkega muzeja (1962 in 1975).

⁸ Vse do leta 1966 so zadnje strani knjižic spremljali oglasi – inserati, ki jih je pospremljal napis: »Izdajanje te knjižice zbirke bi ne bilo mogoče, ko bi nam ne pomagala naša podjetja – naročniki inseratov. Vsem se prav lepo zahvaljujemo in jim želimo dober uspeh.«

⁹ Prav tam: Moravec, 2001, str. 101

¹⁰ Po izdaji desete knjige je zbirki Sklad za pospeševanje založniške dejavnosti dodeli skromno podporo in so avtorjem lahko izplačevali minimalne nagrade. Moravec, 2001, str. 101

¹¹ Zupančič, 1966, str. 9

¹² str. 106

¹³ Pred tem sta sicer izšli dve deli iz jugoslovanskega kulturnega prostora (Gavella leta 1968 in Selenić, 1970), ki pa se ju ne navaja kot tuji deli.

(ruska režiserja Efros in Ljubimov, znamenita igralca J.-L. Barrault in L. Olivier), če navedemo le nekatere, kar z osebno esejistično noto in učbeniško naravnostjo kaže na povsem praktične potrebe gledaliških ustvarjalcev po stiku s širšimi znanji, metodologijami in izkušnjami. Z izdajami Freytagove *Tehnike drame* (iz leta 1863), Stanislavskega in zbornika *Med Artaudom in Brechtom* pa se pokaže, da bo morala biti prevodna literatura še nekaj časa obremenjena z zamudniškim nadomeščanjem ključnih vrzeli.

S tega vidika sta pomembna celovita zgodovinska pregleda *Kratka zgodovina gledališča* Phyllis Hartnoll, edina tuja izdaja pod urednikovanjem Toneta Partljiča (1987–1991) in *Teorije gledališča – Zgodovinski in kritični pregled od Grkov do danes* Marvina Carlsona v treh knjigah z uredniško vpeljavo Vilija Ravnjaka in Tanje Vihar (1991/2–1993) ter zaključkom Alje Predan, prevajalke dela, ki se nato v svojem uredniškem obdobju (1994 – 2007) posveti prav temeljnim dopolnitvam na področju teorije drame in gledališča 20. stoletja; od znamenitih reformatorjev gledališke prakse in misli (Artaud, Craig, Appia) do teorij drame (Klotz, Szondi, Sierz) in gledališča (Ubersfeld) ter gledališča in uprizarjanja v širših kulturnih in družbenih kontekstih (Melchingerjeva *Zgodovina političnega gledališča* ter predvsem *Javno uprizarjanje* J. Reinelt in *V živo: Uprizarjanje v mediatizirani kulturi* P. Aulslanderja, ki segata v neposredno sodob-

nost). Z Aljo Predan tako nastopi čas za zahtevnejša teoretska dela (čeprav tudi tu najdemo še osebnoizpovedni knjigi o igrilstvu; za konciznejšo, raziskovalno študijo igre J. R. Roacha je bilo treba še počakati), ki z aktualno urednico Petro Pogorevc (od leta 2008) dobivajo širše kontekstualne pristope pri mišljenju o gledališču, kot že pri zadnjih delih Alje Predan. Z zaključkom njenega uredniškega dela so, kot omenja Blaž Lukan, dolgovi v glavnem poravnani,¹⁴ Petra Pogorevc se osredotoča na aktualno gledališko literaturo, tudi s prostorov nekdanje Jugoslavije, ki v izvorniku mladim generacijam ni več blizu (Sajko, Bašović, Medenica), ki s pomočjo stikov teorije in prakse raziskuje sodobna videnja in perspektive v režiji, dramaturgiji in dramatik, predvsem pa so zanimive nekatere nove oblike izrazitih avtorskih esejističnih pisav, tako med tujimi kot domačimi deli, ki prečijo gledališko stroko z interdisciplinarno razgledanostjo in osebnim pečatom (samo)refleksivne, prepriševanjske ali morebiti filozofske poetične misli-pisave (Ivana Sajko, Nebojša Pop-Tasić, Valère Novarina, Jens Roselt, Katja Legin, Tina Kolenik, Nenad Jelesijević) ali, če si izposodim drobec predstavitve knjige *Govorjeno telo* Novarine, gre za dela, ki se zavedajo in upisujejo misel, da »branje ni samo branje, temveč že tudi uprizoritev; uprizoritev ni samo gledališki dogodek, temveč tudi mnogostranska (multilateralna) filozofska refleksija sodobnosti.«¹⁵ S tem zbirka po logični poti ne

¹⁴ Lukan, 2009, str. 90

¹⁵ <https://www.mgl.si/sl/knjiznica-mgl/knjige/doslej-izslo/govorjeno-telo/>

ostaja več zgolj na polju dramskega, temveč se deloma odpre tudi sodobnim scen-skim praksam, plesu, performansu.

Ob tem seveda ostajajo dela domačih avtorjev stalnica. Ta se dolgo in prevladujoče vrtijo v tirnicah ponatisov različnih esejev, portretov in člankov ustvarjalcev, publicistov, dramaturgov in raziskovalcev. Tudi v vsebinskih konturah Dušan Tomšič ostaja pri refleksijah gledališkega dogajanja, dramaturških esejih, dramskih analizah, spodbuja k pisanju portretov in objavlja študije o posameznih osebnostih in njihovem delu, uvede zbirke kritik, vpogled v sočasne avtorske režiserske pristope ponudi z zbirko intervjujev. Med deli, ki danes predstavljajo nekatera bolj zanimive fragmente, druga lažje spregledljive ekskurze po zgodovini slovenskega gledališča, izstopa *Živo gledališče*, ki v treh zvezkih celovito popisuje vsa slovenska gledališča in avantgardne ter eksperimentalne skupine med leti 1945 in 1970.

Je pa, če se vrnemo k drugi veji Moravčeve zasnove zbirke, Knjižnico Tomšič pomembno razplastil na področju leksikografske literature in priročnikov: *Mednarodni slovarček tehničnih gledaliških izrazov*, *Mali gledališki imenik*, *Slovenski gledališki leksikon* v treh izdajah in *Gledališki besednjak* (v tej smeri se v zbirki kasneje, pod uredništvom Alje Predan, pojavi le še obsežen *Gledališki slovar* Patrica Pavisa). Pomembno je poudariti, da se v zad-

njih dveh naslovih 'gledališče' razširi tudi na druga področja: opero in balet, film, televizijo in radio, lutkarstvo. V teh z uprizorjanjem povezanih smereh pa se – malce nenavadno, sporadično in sramežljivo – širi tudi zbirka, najprej na področje televizije in filma, pa k radijskim igram (besedilom, ne obravnavi) in k lutkovni umetnosti.

Uredniška kreativnost se izraža tudi v sodelovanju z ustvarjalci, publicisti in teoretiki, predvsem pri iskanju in nastajanju povsem novih del. Po dveh krajših uredniških obdobjih v začetku devetdesetih let¹⁶ se zlasti produktiven obrat v živo sočasnost in celovitost esejistične in teoretske izvirne misli pokaže proti koncu 20. stoletja, ob spodbudah in iniciativah Alje Predan (Korunove refleksije o režiji in igri, Mete Hočevnar, teoretske izdaje Barbare Orel, Tomaža Toporišiča ipd.) ter Petre Pogorevc (zbornik *Drama, tekst, pisava*, N. Pop-Tasić, Svetlana Slapšak, Maja Šorli, K. Legin, T. Kolenik, N. Jelesijević), z vključevanjem uveljavljenih imen, pozornostjo do mlajših generacij, prepoznavanjem zanimivih doktorskih del itd. Tu v zadnjem desetletju soobstajajo tudi še kakšna – potrebna – posvetila preteklosti (*Gledališče Pekarna* Iva Svetine) in bolj popularno zasnovane knjige (a v svojem formatu v resnici precej izvirne), kot so *Prigodnice* Mile Kačič, pa Šugmanove *Zlatkarije* ali *Maks, vezni igralec mesta*, ki vpeljujejo specifično osebnostno zgodovljenje slovenskega gledališča in obgledališkega življenja.

¹⁶ V Partljičevem obdobju so razen enega izhajala le slovenska dela, a kot zapiše Moravec (2001, str. 114), gre za ponatis in večkrat kot za izbore – za »pospravljanje predalov« (2001, str. 114), izstopajoča sta le posthumna zbirka Marka Słodnjaka in Šeligove razprave. V kratkem obdobju Vilija Ravnjaka in Tanje Viher je izšlo le eno slovensko delo.

Ob tem se, kot že omenjeno, raziskujejo hibridni pristopi in žanri pisave ter področja uprizarjanja izven dramskega in mišljenja izven 'zgolj gledališkega'; če prvi na intriganten način prenavljajo pisavo in z njo misel, pa tudi dostop do prakse in različnih ustvarjalnih svetov, je občasno širitev na druga polja uprizoritvenega (po letu 2000: ples: Laban, Uršula Teržan, Lepceki, K. Legin; lutke: Edi Majaron; performans: N. Jelesijević) pri slovenskih avtorjih novih del morda razumeti kot odziv na raznolikost raziskovalnih nagibov, nasploh pa kot potrditev nujnosti po prepustnosti uprizoritvenih praks ter odprtosti gledališkega pogleda tudi izven svojih meja. V preseku teh smeri, na robovih ozi-

roma v prekrivanjih, ki razširjajo konceptualne kontekste mišljenja posamičnih polj, je videti tudi perspektive zbirke. Količnik je živost Knjižnice MGL posledica tesnega stika z gledališko prakso, njeno živost in relevantnost obenem določa tudi lovljenje poroznosti te prakse; nujno prehajanje iz lastne pozicije znotraj repertoarnega gledališča in dialoga s horizontom dramskega gledališča ter preverjanje razmerij do lastne hiše in tradicije. Ne nazadnje tudi iskanje ravnovesja znotraj slovenskega uprizoritvenega, humanističnega in založniškega okolja, kjer se najde prostor za tisto, kar je pričakovano ali tako rekoč nujno, a zna biti prebojno predvsem tisto, kar uhaja predvidljivemu in ulovljivemu.

Viri:

- Bogataj, Matej: Besede praktikov, ubesedena praksa. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 11/2008/2009, 102–111.
- Butala, Gregor: *Polstoletna opora mišljenju in delovanju*, Dnevnik, 8. 11. 2008 <https://www.mgl.si/assets/Uploads/2008-11-08-knjiznica-50-let-dnevnik3.pdf>
- Katja Klopčič s Petro Pogorevc, pogovor, Sodobnost 7-8/2008, 1162–1168
- Kreft, Mojca: *Za razvoj teatrološke misli: o urednikovanju Dušana Tomšeta*. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega. 4/2008/2009, 74–89.
- Lukan, Blaž: *V znamenju 20. Stoletja*. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 10/2008/2009, 84–91.
- Moravec, Dušan: *Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega*. 50 let MGL I. Eseji, portreti, sezname. Ur. Alenka Klabus Vesel. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2001. 98–117.
- Pogorevc, Petra: *Rojstvo zbirke znotraj gledališča*. Pogledi na delo Dušana Moravca. Ur. Vasja Predan in Ivo Svetina. Ljubljana: Dokumenti slovenskega gledališkega muzeja, 2012. 183–191.
- Pogorevc, Petra: *Križišče pisav in generacij: 60 let Knjižnice MGL*. Sodobnost 6/2019, 793–802.
- Predan, Vasja: *Slovenska dramska gledališča*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1996.
- Predan, Vasja: *Edinovrstna Moravčeva knjižna zbirka: spominski premislek*. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 1/2008/2009, 80–93.
- Simonović, Ifigenija: *Igralski spomini med knjižnimi platnicami: pričevanjski prispevki igralcev k zgodovini slovenske teatrologije v Knjižnici MGL*. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 3/2008/2009, 46–54
- Toporišič, Tomaž: *Slovenska dramaturgija: knjižnica MGL kot zemljevid slovenske povojne dramaturgije*. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 8/2008/2009, 96–102
- Zupančič, Mirko: *Jubilejni zapiski*. Petnajst let Mestnega gledališča ljubljanskega. Ur. Marko Zorko in Mirko Zupančič. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1966. 5–12.

K N J I G A

Robert Kuret

Človekoidni robot

Andrej Tomažin

Anonimna tehnologija

LUD Literatura | Ljubljana 2018
| zbirka Prišleki

Že na zavihku Tomažinove *Anonimne tehnologije* je omenjen akceleracionizem, filozofska smer, nastala v devetdesetih letih na univerzi v Warwicku, katere poglobitveni postulat je pospešitev kapitalizma in njegovih protislovij, ki bi ga pripeljali do dokončnega razkroja. Akceleracionizem se je v nadaljnjem razvoju razdelil na dve poglobitveni smeri, levo in desno. Levi akceleracionizem Nicka Srnicka in Alexa Williamsa želi recimo pospešiti tehnološki razvoj do te mere, da bi prišlo do uresničenja dveh manifestnih zahtev: totalna avtomatizacija večine dela in posledično univerzalni temeljni dohodek. S to vizijo želita avtorja v delu *Inventing the Future* vrniti utopično razmišljanje in uresničiti vizijo postdelavske družbe. Desni akceleracionizem pa je v svoji viziji pospešenega tehnološkega razvoja veliko bolj katastrofičen, saj dojema kapital kot zgodovinski subjekt, ki uporablja človeka le kot svoje začasno telo; pri pospeševanju kapitala torej dopušča možnost ukinitve člove-

škega, kot ga poznamo danes. Tomažin je v svoji *Anonimni tehnologiji* bliže zadnji viziji.

V loku njegove najnovejše kratkoprozne zbirke se postopno riše vse bolj apokaliptičen svet. Zbirko uvedeta borgesovska »Izabela« in programska zgodba »Hlapci, heroji in umetna inteligenca«, kjer se žirija za literarno nagrado sooča z možnostjo, da bo nagrajenec računalnik, kar seveda sproža vprašanja o avtorstvu. Prav algoritmizacija pisatelja pa je pravzaprav borgesovski raj, saj s pomočjo neskončno razsežnih baz podatkov omogoča zbiranje

praktično neomejenega gradiva – neznanske knjižnice – ki pa za obdelavo potrebuje veliko več spomina oz. RAM-a, kot ga premore človek. Ja, kot namiguje Tomažin, popoln borgesovski avtor je stroj, je algoritem.



Prav na tem mestu lahko razumemo anonimnost v naslovu Tomažinove zbirke kot anonimnost avtorstva: v zgodbi »How to write like Robert Bolaño in less than an hour« – naslov že sam po sebi spominja na nekaj, kar bi pisatelj vpisal v google oz. še boljše, reklamo, ki bi mu jo algoritmi brskalnika ponudili na podlagi njegovih iskalnih vnosov – pripovedovalec, zaposlen v erotični spletni kletalnici, skoraj zaklinjevalsko ponavlja, kako si je vedno želel pisati kot Bolaño, a se na koncu zgolj zave, da je postal le eden od junakov njegovih zgodb, ki se vpisujejo v sam gromozanski arhiv, zgodovino kletpetov z anonimneži. Tudi v zgodbi *Noli me tangere* tako mimogrede izvemo, da je pri-

povedovalec avtor, ki ne zmore več pisati – njegove stiske bodo zabeležili in reprezentirali drugi.

A to je pravzaprav le uvertura. Tehnologija ni toliko v ospredju fascinacije te zbirke, kot določa njeno dogajanje; je kot algoritem, ki brni v ozadju. Tudi na povsem odmaknjenem podeželju, kjer pripovedovalec lakoffovsko živi v metaforah tehnologije – pobeg in umik pred civilizacijo in njenimi posledicami nista več možna, v gozdu namreč naleti na znake, da tu šotorijo ljudje. Gre morda za begunce? To ne bi bilo prav nič čudno. V drugem delu zbirka namreč dobiva vedno bolj apokaliptične razsežnosti, o katerih izvemo iz pripovedi: kolaps državnih sistemov, fragmentacija na kriptomonarhije in mestne države z obzidji, kjer so čuvarji grozljive spake, rezultati grotesknih spojev človeka in živali; zrak dušijo paranoja, občutek stalne ogroženosti, nuja po begu, odklapanje z interneta zaradi strahu pred virusi, inflacija, nove mutantske živalske vrste, kibernetične vojne, popolna izolacija ljudi v lastne osebne zgodovine, slutnja v telo vsiljenih nanobotov, ki stopijo na mesto nevronskega determinizma, podnebne spremembe, ki sprožijo živalske migracije, ki sprožijo nov val virusov ...

Skratka, Tomažin popisuje sedanost v njenih prihodnjih implikacijah, ki se po eni strani kaže kot oster rez s trenutnim stanjem, kot povsem tuj svet, po drugi strani pa kot nujna posledica trenutnega stanja, svet, ki raste neposredno iz našega sveta; slika nam skratka dobo, ki nastaja; dobo, ki odмира; in, kot gre znana sintagma, čas pošasti, ki nastopi vmes. Kot da bi njegova zbirka govorila, da je že prepo-

zno – pri čemer se velja vprašati, prepozno za koga – s čimer odzvanja logiko, ki jo v svoji *Prihodnosti ekonomije* popisuje Jean-Pierre Dupuy, po katerem je nesmiselno čakati na katastrofo, ampak je treba začeti ravnati, kot da se je katastrofa že zgodila.

Anonimna tehnologija se tako vpisuje v prozni bazen sodobne slovenske literature s poudarjenimi znanstvenofantastičnimi elementi: Vrenčurjev okultni *Urnebes*, ki s svojim eksperimentom od telesa ločenih možganov, ki še vedno živijo in razmišljajo, spominja na nalaganje človeškega uma na poljubne nosilce, kot so recimo drugi ljudje; retrofuturistični Županičevi *Mamuti*, kjer v okolju težke industrije, ki spominja na '80, nastajajo biohibridni organski robotizirani delavci, ki pridobivajo zavest in se borijo za svoje pravice; Sinanovičeva *Anastrofa*, ki podobno kot Tomažin prav tako razume prihodnost kot nastanek tehnometropol, visoko tehnološko razvitih mestnih držav, ki bodo obdane z zidom, in preostanek, ki živi od tehnologije odklopljeni srednji vek. Gre za avtorje, ki na podlagi sedanosti razvijajo skoraj katastrofično vizijo prihodnosti, a brez moralističnega tona. V smislu: saj nam je približno jasno, kam gremo, kajne? Kot je recimo zapisal Muanis Sinanović v eseju o filmu *Taurunum Boy*: resničnost v hiperinformiranih časih prehitve fikcije, tvorjenje zgodb pa je nadomeščeno z opazovanjem trenutnega dogajanja in pričevanjem – tu bi lahko dodali, da je eden od bistvenih elementov u-zgodbljanja sodobnosti spekulacija glede njenih prihodnjih implikacij, kar po eni strani nujno prinese znanstvenofantastične elemente, po drugi strani pa se

lahko landovsko razvija v teorijo-fikcijo, pri kateri je teorija nujno povezana z (znanstvenofantastično) spekulacijo o prihodnosti.

Občutek, da osrednji del Tomažinove zbirke kljub vsemu naseljuje trdna človeška subjektiviteta, pred nas postavlja nemogočo zagato pri ločevanju na robotsko in človeško; a tu gre za medsebojno spajanje in torej vedno večjo absurdnost esencalistične delitve na eno ali drugo kategorijo. Če kaj, je logika prozne tehnoprihodnosti morda ravno obratna, kot bi pričakovali: ne toliko napredovanje človeka proti robotu, ampak z vzponom algoritmov in neskončnih statističnih baz podatkov razkrivanje človeka in vsega »naravnega« kot že robota, kot programske kode.

To je tudi obrat v razumevanju pojava *uncanny valley*, ko tehnologija prestopi točko, ko jo še lahko ločimo od človeškega, in postane človeškemu srhljivo podobna. Če je *uncanny*, *unheimliche* na prelomu v

20. stoletje povezan z idom, z nezavednim, postane v 21. stoletju posledica človeške algoritemske podobnosti robotu – brbotajoče, vroče, vlažno, primitivno, iracionalno nezavedno nadomesti hladni, suhi, racionalni algoritem. A ta je tako prisoten že pri samem Freudu: kaj pa je drugega opis temeljne fantazme kot »formule za dostop do užitka«?

Če Tomažin torej v svoji zbirki kljub vsemu ohranja »človeško«, ki ga desni akceleratoristi v tehnološkem razvoju podvržejo možnosti izničenja, pa na koncu vendarle zaduha s polnimi kovinskimi pljuči, dikcija zadnje zgodbe je bolj analitična, znanstvena, polna tujk, dolgih podredij, kjer je za razumevanje potreben že skoraj strojni RAM. Tomažin tako uresniči vizijo desnega akceleratorizma, a v obratni smeri, v slogu Scottovega *Iztrebljevalca*, ki čutečega in razmišljajočega človeka, zmožnega sprejemanja odločitev, razkrije kot le *next-gen* robota. Človek je robot postal že davno, samo vedel ni za to.

K N J I G A

Veronika Šoster

**Iz take smo snovi
kot ...**

Ivana Komel Solo

Narejeno iz metala in kamnov

Litera | Maribor 2019

Prvo zbirko pesmi je Ivana Komel Solo izdala še v gimnaziji, deset let kasneje pa ji je sledil »zaresni« prvenec *Narekovano iz postelje* (LUD Literatura, 2011), zato lahko njeno najnovejšo pesniško zbirko dojemamo kot njeno drugo ali tretjo pesniško zbirko, kar niti ni tako pomembno. Bolj pomembno je dejstvo, da je njena pisava skozi teh osem let očitno zorela, saj nam *Narejeno iz metala in kamnov* prinaša močno in prečiščeno pesniško govorico, ki pa ni izgubila niti malo tenkočutnosti in nežnosti. Nasprotno, vidi se, da je svojo sposobnost lovljenja občutij na papir še izmojstrila in da je tudi zaradi jasneje zastavljenega koncepta ostala bolj osredotočena in usrediščena.

Vse pesmi v zbirki imajo namreč naslove, sestavljene iz imena glasbenega izvajalca, naslova albuma in naslova komada (na primer Joe Satriani: *Is there love in space? Bamboo*). Zaradi tega se takoj zgodi več stvari. Za vsakega glasbenega navdušenca in sploh nekoga, ki z avtorico deli po-

doben glasbeni okus, se začnejo komadi organsko »vrteti v ozadju«, s čimer postanejo del miljeja. Pesmi tako niso samo črke na papirju, ampak imajo svojo lastno melodijo, saj se v izvirne komade prikrade ritem pesmi v prozi, ki narekuje lasten tempo, in zgodi se čudovit preplet. Povezavo še bolj utrjujejo občasni verzi, ki so deli refrenov komadov (»da ti više nisi ti / i ja više nisam ja«, beremo v pesmi Plavi Orkestar: *Long-play, Ako su to samo bile laži*). Zbirka se ob vseh teh menjujočih ritmih in preskakovanju iz balad v bolj živahne komade spremeni v pravcati *džuboks* oziroma v *playlisto*, ki ustvari prepoznavno vzdušje.

Zgodi se tudi to, da zares občutimo povezanost med obema umetnostima, pesnica se na svoj način (oziroma na način človeka, živečega v 21. stoletju) – morda celo nezavedno – vrača k starodavnim izvorom poezije, ki je bila zapeta. Konec koncev pa se zaradi vpletenosti glasbe vprašamo tudi o naslovu.

Narejeno iz metala in kamnov namreč ni pomotoma dvoumen naslov, saj lahko metal razumemo tudi kot glasbeno zvrst, kot v spremni besedi opaža Tonja Jelen. Je pa res, da je pesničin glasbeni okus bolj od metalskega (Judas Priest, *Apocalyptica*) izrazito rockovski (Riblja čorba, Florence and the Machine, Fleetwood Mac, Nick Cave and the Bad Seeds, Neil Young, Rancid itd.). Metal pa lahko seveda razumemo tudi kot kovino, in če je nekaj narejeno iz kamna in kovine, je verjetno trdno, ali pa bi si to vsaj želeli. Poezija v zbirki je na-



mreč precej narativna, opisuje vsakodnevno rutino, na primer vstajanje, zajtrkovanje, kajenje, kuhanje kave, pogovore s sodelavkami, vseeno pa jo prekinjajo grozljive vesti iz zunanjega sveta: »Radioaktivna voda iz jedrske elektrarne Fukušima prodrla v podtalnico. // Našli dvoletno deklico v smetnjaku. Zaklal svojo ženo.« beremo v pesmi Joe Satriani. Ti vdori trpljenja in bolečine se dotaknejo empatične subjektke, ki si zamišlja, iz česa vsega bi moral biti človek, da bi lahko vse te slabe stvari preživel, pa tudi, iz česa je včasih človeško srce, da se ga take stvari ne dotaknejo. Zato se zateka v pisanje, ki je lahko boj proti bolečini in boj za upanje: »Če verjameš, da lahko z izmaličeno desnico pišeš o številnih stvareh, nad katerimi lahko obupaš, mar ne moreš uporabiti zdrave / levece za pravilne utripe srca in *en garde* proti maskam zla. Za trenuten mir, ki se včasih prikaže kot kresnice v poletni noči vsakem izmed nas.«

Zavetje pred svetom išče v intimi, v ljubezni, ki pa je krhka, izmuzljiva in se hitro poškoduje. Subjektka išče načine, kako jo udomačiti, ali še bolje, kako ji ponuditi dom, ki ga ne bo hotela zapustiti, vse to počne z upanjem, »da // boš postal neločljivi // del mene kot Lyrin / *dæmon* v Pullmanovi // trilogiji // *Njegova temna*

tvar. / In bo toliko tebe v // meni, kot bo mene // v tebi.« Ideal je torej stik, ki ga ne bi bilo mogoče pretrgati, in ljubezen bi se tako lahko spremenila v sidrišče, v rešilni čoln za dušo, izgubljeno med valovi: »Včasih se, fant moj, počutimo kot jadra – [...] brez ladje in brez cilja.« Zbirka pa ni samo ljubezensko pismo, ampak se ukvarja tudi z duševnimi boleznimi in vplivi njihove demonizacije, nesprejetosti v družbi in občutki nemoči, veliko časa pa posveti tudi samemu pisanju, ki ga vidi na prav poseben način, saj tudi s pisanjem nekaj ubiješ, nekaj, kar je bilo prej svobodno in prosto, ujameš na papir in obsodiš na večno ječo. Morda je to drugačen pogled na ljubezen, vsekakor pa gre pri zbirki za kompleksno razumevanje sveta, ki se očitno dogaja skozi prizmo rahle distance. Od tu tudi uporaba samoironije, pa tudi preskoki v druge jezike, ki so organski, sploh v jezik indijskega plemena Angami Naga (pesnica med drugim živi in deluje tudi v Indiji), vpletanje njihovega jezika in zgodb v pesmi ustvarja občutek odprtosti za drugačnost, izkazuje pa tudi zmožnost subjektke za življenje v druge in s tem prinaša kozmopolitski duh. Tako na koncu ostane samo še vprašanje: je res bolje biti narejen iz metala in kamnov? Glede na prebrano očitno ne.

K N J I G A

*Matic Majcen***O navadah svobodnih sužnjev***Patrick Schreiner***Podreditev kot svoboda: Življenje v neoliberalizmu**

Krtina | Ljubljana 2019

V družboslovni literaturi v zadnjem desetletju res ni manjkalo literature o kritiki in analizi neoliberalizma, a medtem ko se večina teh monografij osredotoča na sociološke, ekonomske in ekološke plati te dominantne smeri razvoja zahodnih družb, avtorji le redko odločneje pogledajo na področje vsakdanjega življenja. Nemški politolog Patrick Schreiner (1978) je zapolnil to luknjo, ko je leta 2015 izdal knjigo *Podreditev kot svoboda*, s katero opisuje načine, kako neoliberalizem zaznamuje življenje običajnih ljudi v njihovih vsakdanjih opravilih, in to stori na dokaj poljuden in jedrnat način. Knjiga je bila na nemškem trgu zelo uspešna in je do leta 2018 doživela že 5 izdaj, zadnja izmed njih je v slovenskem prevodu pri založbi Krtina zdaj izšla tudi pri nas. Dokaj kratka knjiga nas na dostopno napisanih 100 straneh popelje skozi 10 poglavij, v katerih nam avtor posreduje uvid v raznolike pragmatične manifestacije udejanjanja neolibe-

ralne ideologije. Kot namreč zapiše avtor, se je slednja do danes naselila v vse pore naših življenj ter se polasča naše celotne biti in celotnega mišljenja. „Marsikaj, kaj je sprva videti nepolitično, se ob podrobnejši obravnavi izkaže za jasno določeno z neoliberalnimi predstavami.“

Prav zato, ker Schreiner takšen podarek daje navidez postranskim vidikom družbenega življenja, se pri zgodovini neoliberalizma ustavi zgolj za nekaj strani in locira njegov vir v začetku tridesetih let minulega stoletja, ko so se na zahodu spopadali s posledicami svetovne gospodarske krize. V sedemdesetih letih, ko je neo-

liberalizem začel doživljati svoj pravi zagon, pa Schreiner že odkriva nekaj zanimivih pojavov, ki jih v tovrstni literaturi ne najdemo nujno – namreč, da je vzporedno s tem vzniknilo tudi nekaj prostočasnih aktivnosti, ki se ne samo vklaplajo,



temveč pritlehno, a odločno vzpodbujajo neoliberalno naravnost. Lep primer tega tvori vzpon svetovalne literature in izobraževanj, ki ponujajo treninge pozitivnega mišljenja. Ta knjižni žanr izhaja prav iz obdobja po gospodarski krizi leta 1929, in sicer se začena s knjigo Dala Carnegia *Kako pridobiti prijatelje*. V zadnjih desetletjih se je tovrstna publicistika razvila v donosno panogo, in ni potrebno povleči preveliko vzporednic, da bi uvideli, zakaj, saj služi kot odkrit prenašalec neoliberalnega načina mišljenja. Najbolj tipična poteza te literature je denimo to, da

uspeha ne predstavlja kot končnega rezultata raznolikih dejavnikov, temveč kot značajsko lastnost. „Razlog za neuspeh in revščino ne tiči v življenjskih razmerah, temveč v pomanjkljivostih osebnostne strukture, ki jih je mogoče odpraviti,“ zapiše avtor v knjigi. Revščina je tu torej videna kot neke vrste bolezen, patološko stanje, ki nastopi kot rezultat slabega in malomarnega ravnanja – najpogosteje, ker reven človek ne verjame vase. Tovrstna literatura s tem postane inštrument, s katerim bralci ideologijo ponotranjijo in jo naredijo za del svoje osebnosti. Podobno je na področju ezoterike, za katero avtor sicer priznava, da je starejša od neoliberalizma, a je velik vzpon na zahodu doživela prav v sedemdesetih in devetdesetih letih, pri tem pa je ljudem ponudila roko pri soočanju s poklicnimi izzivi, pri čemer se argumentacija nenehno naslanja na koncepte, kot sta pristnost in avtentičnost. Drugače rečeno: tudi tukaj ni krivična družba tista, ki je potrebna sprememb, temveč posameznik, ki se mora prilagoditi in spremeniti. „Če je svet občuten kot nekaj problematičnega in negativnega, potem to z ezotričnega vidika izhaja iz notranje nepopolnosti prizadetega/e. Izhaja iz njegove/njene domnevno zabetičene drže, njegovega/njenega razumskega mišljenja, odtujitve od višjega in resničnega jaza.“

Podobno je tudi šport zvest spremljevalec neoliberalizma ali vsaj kapitalizma vse od 18. stoletja naprej. Po avtorjevem mnenju je šport polnovredni prenašalec meščansko-kapitalistične družbe in primarno sredstvo njene legitimizacije. Njegovo glavno sporočilo je seveda tekmo-

nje in miselnost, da lahko vsakdo uspe, če v svoj cilj vloži dovolj truda. Izrazito novodobna neoliberalna poteza v tem prastarem pojavu pa je vendarle naravnost *winner-takes-all*, ki upravičuje ogromno neenakost razdelitve uspeha, oziroma, še pomembneje, denarja. V minulem obdobju je usmeritev v najvidnejših športih, kakršen je nogomet, šla izrazito v smer ustvarjanja pogojev za reprodukcijo najbogatejših klubov, ki imajo že na začetku tekmovanj boljši položaj od konkurence, s tem pa ti redki izbranci ustvarjajo elitni krog zmagovalcev. „Današnji komercializirani tekmovalni šport na ta način ustvarja, ohranja, utemeljuje in upravičuje neznansko neenakost razdelitve uspeha in dohodka,“ s čimer postane neugledno zrcalo neoliberalizma. Slednji se ni polastil samo medijsko najbolj zastopanega vrhunskega športa, temveč tudi rekreativnega. Schreiner priznava vpliv Michela Foucaulta, ko opiše, kako je pojem skrbi zase postal eden vodilnih regulatorjev trendov javnofinančnega varčevanja, ko krivdo za boleznijo prenaša na „neurejene in debele“, ki se ne držijo mantr vitkosti in izklesanosti, kar je sicer ideja, ki jo avtor označi za avtoritarno. Sistem je učinkovit, ker fitnes in wellness proizvajata „trajno in zaželeno pomanjkljivost“. Vzporedni pojav je seveda krčenje javnih sredstev, namenjenih zdravstvu, s čimer posameznik (skupaj z vzporednimi pritiski po privatizaciji zdravstvenega sistema) breme tveganja prevzema nase.

Knjiga na ta način v dobršni meri hodi po precej pričakovanih stezah, še toliko bolj ko denimo obravnava svet medijev in popularne kulture. V poglavju o zvezdni-

kih avtor piše, kako je zvezdniški sistem pomemben za širjenje neoliberalne ideologije, še posebej z (avto)biografskimi naracijami slovitih posameznikov, ki eden za drugim razlagajo, kako jih je jeklena volja popeljala od težkih začetkov na dnu do zvezdnitva ter s tem ustvarja pripovedi o uresničtvi prav tistih sanj, ki jih v umih premlevajo posamezniki v izkoriščevalskih delavskih razmerjih. Podobno je pri resničnostnih in kasting šovih. Še posebej slednji se s pomočjo subjektivne žirije, ki ocenjuje nastopajoče, kažejo kot telo, ki najbolj očitno posreduje ideološko zaznamovana mnenja, ko odločajo, kaj je „seksi“ in kaj „noro“. Enako zgovoren je širši mehanizem teh oddaj, ki zrealijo praktično vsako izmed postavk siceršnjega gospodarskega sistema, s katerim smo obkroženi v naši dobi: „Konkurenca, ideologija dosežka, nujnost nenehne samooptimizacije, samoprezentacije in samotrženja, podreditev avtoriteti trga in načelna samoodgovornost, če omenimo zgolj najočitnejše primere.“

Največja ovira prepričljivejši poglavljenosti Schreinerjevega pisanja leži prav v kratkosti knjige – avtor večini poglavjem nameni komajda nekaj strani, kar mu dovoljuje zgolj popis osnovnih potez posameznega področja. Pravzaprav na koncu, v zadnjem poglavju, zapiše celo misel, da bi podobne poteze našli še na mnogih drugih področjih, kot so menedžerska literatura, kinematografija, kovčing flirtanja, a jih raje prepusti drugi priložnosti. Čeprav so avtorjeve ugotovitve na mestu in venomer popolnoma zadenejo bistvo, je v njegovih opisih pogrešati nekaj lucidne prodornosti in izvirnosti, s kakršno se denimo ponaša

Slavoj Žižek v svojem pisanju o ideologiji – kakšna izvirna opazka v slogu njegove primerjave stranišnih školjk v različnih državah bi knjigi *Podreditev kot svoboda* še kako koristila. Tudi s strategijami upora tovrstni ideologiji in ujetosti v tovrstne prakse se knjiga zgolj sramežljivo spogleduje, zaradi česar je bralca pri iskanju tovrstnih „praktičnih napotkov“ bolje napotiti k literaturi avtoric, kakršna je Naomi Klein. Vseeno pa osnovni prikaz avtorjevega osrednjega argumenta prepriča. Avtorjev namen je vendarle predvsem ta, da pokaže, kako sistem relativizira pojem svobode s tem, ko ta koncept uporablja pri promociji nereguliranega trga in svobode govora, po drugi strani pa masovno ustvarja subjekte, ki jih je potrebno dobesedno prisiliti, da sami sebe pojmujejo kot svobodne. Avtor na koncu tudi sam ugotovi, da je neoliberalistični kapitalizem sistem, ki večino ljudi pusti nepotešeno ter ustvarja revščino, nezadovoljstvo, izgorelost, depresijo, bolezn, kjer se kaže tudi možnost za njegovo preseganje. Na tem mestu tudi zariše črto, bralcu pa ponudi predvsem spoznavno vrednost, medtem ko orodje za protiakcijo prepusti drugim. Knjiga *Življenje v neoliberalizmu* zatorej služi predvsem kot uvod v to tematiko in bi zlahka tvoril eno izmed knjig v seriji *A Very Short Introduction*, seveda če ne bi tista o neoliberalizmu že obstajala. S tem v mislih bo slovenski prevod bralce našel predvsem med dodiplomskimi študenti ali med splošnim občinstvom, saj ima bolj poljudno-izobraževalen pridih, kot pa da bi odkrival nova področja ali dajal nov pogled na že mnogokrat opisane poteze sodobnih družb.

F I L M

Jernej Trebežnik

Popkulturna arheologija

Under the Silver Lake

2018 | ZDA | 139 min.

Režija in scenarij David Robert Mitchell |

direktor fotografije: Mike Gioulakis |

glasba: Disasterpeace

Igrajo: Andrew Garfield, Riley Keough,

Topher Grace

Če lahko film *Under the Silver Lake* zaradi njegove fragmentirane, kriptične pripovedi uvrstimo v tradicijo sodobnih misterioznih trilerjev tipa *Skrivna pregreha* (*Inherent Vice*, 2014, Paul Thomas Anderson), *Mulholland Drive* (2002, David Lynch) ali pa *Sovražnik* (*Enemy*, 2013, Dennis Villeneuve), je že na tej točki nujen tudi poudarek, da se zdi Mitchell odločen s svojim tretjim celovečercem v smislu postmoderne komunikacije z občinstvom stopiti še korak dlje. Film namreč s svojo nanašalno naravo v prvi vrsti sicer res deluje kot ustvarjen za pisanje naknadnih analiz in razprav, a se zdi pri tem pravzaprav v vsakem trenutku že korak pred nami, saj se ob samem nametavanju namigov in sklicev loteva tudi samega izpostavljanja te asociativnosti – medtem ko nas sili, da v njegovi kompleksni strukturi iš-

čemo pomene in razlage, obsesivno iskane pomenov v popkulturnih artefaktih hkrati že smeši.

Podobno velja za starohollywoodsko nametavanje (psihoanalitičnega) simbolizma, ki se v filmu izrazi z močno seksualno noto, z noto voajerizma in že s čudaškim, neprijetnim rekonstekstualiziranjem znanih situacij, a dajo nenehne reference na filme in zvezde iz zlate dobe Hollywooda ter nenazadnje že tematska vezanost na Hollywood vedeti, da morda tokrat poanta v prvi vrsti ne bo ležala v razvozljanju pomena teh simbolov, temveč že v prepoznavi njihove prisotnosti. Če običajno namigi služijo kot sredstvo za razrešitev skrivnosti in zajem sporočila filma, so tokrat torej pogosto cilj sami po sebi, kar gledalca po eni strani angažira, po drugi pa ga že liberalizira in osvobodi pretiranega iskanja odgovorov. V tem smislu morda funkcionira že kup napisov in kod, ki so ob gledanju filma pogosto neberljivi in jih je moč razvozlati šele s skrbno analizo, a tudi razvozlani ne nudijo nujno namigov za lažje razumevanje pripovednih skrivnosti, temveč skorajda večkrat služijo zavajanju, na ta način pa torej več kot o vsebini povejo o obliki pripovedi (o njeni ugankarski in hkrati relativno brezciljni naravi). Neo-noirovsko temačna in zamotana zgodba o Samu, ki ob raziskovanju okoliščin izginotja mlade sosede naleti na bizarno zmes hollywoodskih skrivnosti in zarot, ob tem kaj hitro preraste svoje realistične okvirje, kljub tesni vezanosti na en lik in njegovo doživljanje sveta, pa ponuja tudi nenavaden preplet perspektiv in pripovednih niti.

Zgodba je v osnovi razplastena že sama po sebi, saj poleg skrivnostnega izginotja dekleta vsebuje tudi skrivnostno iz-

ginotje slovitega hollywoodskega mogotca, pa nenavadno serijo pasjih ubojev in še marsikatero uganko, a se njena kompleksnost in ambivalentnost v prvi vrsti personificira že v Samu. Gre namreč za lik, s katerim se načeloma zaradi načina prikaza lahko identificiramo in pri reševanju težav z njim sočustvujemo, pa vendar tudi za izrazito amoralnega (anti)junaka, ki še zdaleč ni vreden slepega zaupanja. Skozi film se namreč izkaže za psihično nezrelega obsedena s spolnostjo, pornografijo in video igrami, ki je sposoben brez večjih zadržkov lagati bližnjim, pa tudi pretepati otroke in (v samoobrambi) ubijati starce, njegova moralna spornost pa morda že odseva konfuznost zapleta. Glede na to, da se film v večji meri zanaša na pogled svojega nestabilnega in zaupanja nevrednega protagonista, je torej jasno, da bo meja med resnico in lažjo/fikcijo/sanjami namerno zamegljena, zaradi česar je vsekakor na mestu že vprašanje, če (oziroma v kolikšni meri) je dogajanje in zapletanje le plod protagonistove domišljije. Podobno kot denimo pri filmih *Izvor* (*Inception*, 2010, Christopher Nolan), *Zlovesči otok* (*Shutter Island*, 2010, Martin Scorsese) ali pa *Skrivnostno okno* (*Secret Window*, 2004, David Koepp) in še celi kopicici sodobnih kriminalk, ki so dobršen del svojih ugank razrešile z obratom v um glavnega junaka, je tokrat zanašanje pripovedi na junakovo perspektivo izraženo s pogostim sledenjem njegovemu pogledu (kar je očitno predvsem v nenatančnih, celo zavajajočih kadrih, ko med gledajočim in gledanim stoji še kakšna ovira), v njegovi izoliranosti od okolice, izraženi s pogosto izpostavitvijo v plitkem žarišču, v rednem prikazovanju njegovih fantazij in sanj ipd., a v tem primeru prav očitni nadrealistični za-

suki filma in njegova neobremenjenost s kredibilnim pripovedovanjem nakazujejo, da se v diegetskem svetu filma večina izmed prikazanih zapletov vendarle lahko zgodi.

Kot izraz globoko ukoreninjenih nagnjenj glavnega junaka lahko po drugi strani tokrat prepoznamo način, na katerega so v filmu prikazane ženske. Prizori golih deklet, ki brez dvoma vodijo tudi do njihove objektivizacije in v določenih primerih hkrati demonizacije (ženske začnejo večkrat lajati) so namreč tesno vezani na Samov izprijen pornografski um, ob katerem gre tokrat pri svojem raziskovanju spolnih razmerij, spolnosti in nasilja režiser Mitchell še dlje kot sicer. Pri Samu se hitro izrazi njegov neoseben, skorajda živalski odnos do spolnosti, v metaforičnem smislu pa ta deviantnost še bolj do izraza pride v vseh prizorih njegovega "hitchcockovskega" balkonskega opazovanja sosed, medtem ko se te sončijo ali kopajo v bazenu. Pri tem torej do izraza pride klasična moška skopofilija, a film tudi na tovrstno obsedenost s poudarjanjem Same navezanosti na pornografijo redno opozarja, s čimer postane jasno, da ne gre za nepremišljeno obravnavo spolov, temveč prej za komentar tovrstnih obravnav. V tem kontekstu nenazadnje funkcionira tudi nek naključen pesniški nastop, v katerem nastopajoči govori o "ženskah, ki venijo kot rastline pod vročino moškega pogleda tega mesta", prav opozarjanje na hollywoodski (filmski, industrijski in lokacijski) odnos do žensk pa skozi film prihaja vse bolj v ospredje.

V tem kontekstu izstopa prizor, v katerem Sam s prijateljem neko manekenko opazuje s pomočjo kamere, nameščene na letalnik (kar v spomin med drugim pri-



kliče prizor opazovanja dekleta s teleskopom iz De Palmovega *Striptiza smrti* iz leta 1984, še ene divje reformulacije Hitchcocka), dekle pa, kot bi se snemanja zavedala, med slačenjem zre neposredno v kamero in nato bruhne v jok. Na ta način skuša film v kratkem kadru zajeti temačno naravo hollywoodskega izkoriščanja in objektificiranja žensk, kar je poanta, ki se izrazi tudi ob koncu, ko se izkaže, da hollywoodski grič dobesedno predstavlja grobnico s trupli žensk, ki so v onostranstvo spremljale vplivne moške (a je ob tem nujen tudi poudarek, da ženske v filmu še

zdaleč niso le pasivne opazovalke dogajanja). Sporočilo, ki se uspe izkristalizirati kljub nekaterim slepim pripovednim linijam, pa se torej nanaša na lažno, sektaško naravo Hollywooda, ki funkcionira le za peščico privilegiranih, vse šibkejše pa žrtvuje, oziroma jih izkoristi za lastne cilje, nato pa izpljune.

Za plodno se nenazadnje izkaže tudi omenjeno opiranje na popkulturne reference, ki v prvi vrsti služijo že zajemanju stanja duha glavnega lika in njegove okolice, a po drugi strani Sama po spletu naključij in bizarnega detektivstva pripelje

do velikih razodetij. Pri tem ga pot vodi od pozabljenih filmskih klasik do televizijskih oddaj in do starih rockovskih plošč, ki naj bi izdajala sporočila, če jih zavrtiš nazaj (kar lahko spet vidimo kot posmeh pretiranemu iskanju pomenov), vrhunec pa nastopi z odkritjem starca, ki naj bi bil skrivni pisec celega kupa slavnih pop in rock skladb. Lik ostarelega skrivnostnega glasbenika sam po sebi spet namiguje na zakoreninjeno patriarhalno ozadje zabavne industrije, njegova vloga v pripovedi pa je izražena tudi z njegovo sposobnostjo prebijanja četrtega zidu, pri čemer dá starček predvsem vedeti, da preprosto “nič nima smisla”. Slednje brez dvoma velja že za sam film, ki torej že hitro nakáže svoje zavračanje razodetij, razsvetljenj, končnih odgovorov, v osnovi pa se izjava nanaša predvsem na glasbo, celo na tisto, ki ji Sam pripisuje uporniški ali celo filozofski potencial (torej tisto, ki pogosto velja za “pravo” glasbo, kar sicer že nakazuje na problematičen pogled družbe na avtentičnost). Kot izda ostareli pesmopisec, naj bi na skrivaj napisal tudi hite Samovega glasbenega idola Kurta Cobaina, pri čemer se Cobainova izpostavitve še zdaleč ne zdi naključna.

Če sledimo eni izmed provokativnih poant Slavojja Žižka, je antikapitalistična misel znotraj Hollywooda in establishmenta nasploh zelo razširjena, oziroma jima je celo inherentna, s tem pa se ustvarja vtis, da popkultura upor že izvaja namesto nas, zaradi česar smo po Phallerju podvrženi interpasivnosti in do sistemskih nepravilnosti privzamemo ironično distanco. Angleški filozof Mark Fisher je pisal, da se je prav na Cobainu (in Nirvani) v najočitnejši obliki kazal način,

na katerega “alternativno” in “neodvisno” ne predstavljata (več) nečesa ločenega od *mainstream* kulture, temveč sta dominantna stila znotraj nje. Če je Cobainov bes načeloma sprva predstavljal upor proti komercializaciji in komodifikaciji, je kaj hitro postalo tudi jasno, da postaja le še eno figura v spektaklu, saj na MTV-ju nič ne funkcionira bolje kot upor proti MTV-ju, upornik pa pravzaprav ne more narediti več ničesar, kar ne bi bilo pričakovano in celo zaželeno. Gre torej za kulturno okolje, v katerem stilistična inovacija (in z njo upor) ni več mogoča, ostane le še imitiranje mrtvih stilov. *Under the Silver Lake* pa temelji prav na opozarjanju na nezmožnost izvirnega izjavljanja, oziroma na neizogiben zdris sodobne umetnosti na polje pastiša in intertekstualnosti, v čemer film paradoksalno najde svojo svežino.

Ker je na postmoderni pluralnosti pomenov pravzaprav utemeljen, se zdijo sporočila filma v vsakem primeru fluidna in odprta za interpretacijo, teorije, ki si jih neizogibno sestavljamo v glavi, pa tokrat niso pravilne ali napačne, so le bolj ali manj prikladne za upoštevanje ob (nujnih) naslednjih ogledih. Film s svojo igrivo, nepredvidljivo naravo, ustvarjeno za polariziranje, deluje kot klasičen primer del, ki ob izdaji ne doživijo pravega odziva ali prave promocije (po premieri in mešanih kritikah v Cannesu je na omejeno distribucijo nato čakal celo leto, kar spomni na Lanthimosovega *Jastoga* (*The Lobster*, 2015) ali pa Nicholsovo *Blato* (*Mud*, 2012), svoje (kultno) sledilstvo pa vztrajno nabirajo skozi leta – to pa bi pripovedi o oboževalskih obsedenostih in naknadnih analizah morda tudi pristajalo.

F E S T I V A L

Matic Majcen

Galerija radikalne raznolikosti

Filmski festival 25FPS v Zagrebu

Slovensko filmsko prizorišče je zaradi šokantno ignorantskega odnosa Filmskega centra kot nacionalne financerske institucije povsem osiromašeno za eksperimentalni film, tako na ustvarjalnem nivoju, kjer je scena prepuščena posameznim entuziastom, kot tudi na festivalski sceni, saj nimamo prireditve, na kateri bi se lahko celoviteje seznanili z najbolj prebojnimi izdelki na tem področju. Luknjo je zaradi te praznine začel izkoriščati zagrebški festival eksperimentalnega filma 25FPS, ki je to jesen v sodelovanju s Slovensko kinoteko v Ljubljani že drugo leto zapored priredil celovečerno „podružnično“ projekcijo, na kateri so predstavili izbor filmov iz njihovega letošnjega programa, ki se je sicer končal le nekaj dni prej v hrvaški prestolnici. Zagrebški festival se sicer ne ponaša s kakršno koli izčrpnostjo – organizatorji v štirih dneh trajanja predstavijo tekmovalni izbor 23 kratkih filmov, pospremljenih z nekaj posebnimi projekcijami, kakršna je bila tista celovečerca *Zadnji film* (*The Last Movie*, 1971) Den-

nisa Hopperja ter predstavitvami opusov žirantov. Vseeno pa ekipa festivala že 15 let kaže tisti nujno potrebni zanos pri odkrivanju večinoma popolnoma spregledanih draguljev neodvisne scene, katerih glavna poteza je brezkompromisen slogovni eksperiment.

Ljubljanska projekcija je pokazala, da kljub temu, da eksperimentalni film primarno povezuje z refleksijami filmske materije, abstrakcije in podobe, festival v programu odmerja kar nekaj prostora filmom, ki že skorajda sodijo v področje konvencionalnega dokumentarca in igranega filma ter s tem tudi izpostavljajo določene teme, med katerimi po besedah Marine Kožul, ene izmed treh programskih direktoric festivala, letos izstopajo teme identitete in virtualnosti. Najočitnejši predstavnik teh preokupacij je bil film *Na muhi* (*Swatted*, 2018, 21 min), v katerem je francoski režiser Ismael Joffroy Chandoutis raziskoval pereč pojav, ki se je razširil v ZDA, ko zlonamerni uporabniki spletnih iger na krut način prekinjajo uspešne igrarje tako, da pokličejo policijo in ji prijavijo namišljen zločin, zaradi česar močno oborožena posebna policijska enota vdre v hišo naslovnika. Chandoutis uporabi vrsto resničnih posnetkov vdorov, zajetih na spletno kamero uporabnikov, ki tako zares dajo vtis grobe kršitve človekovih pravic, saj gre očitno za nasilne vdore v življenje povsem običajnih ljudi. Še bolj srhljivo pa je spoznanje, kako enostavno je pravzaprav prelisičiti te domnevno informacijsko in tehnološko brezhibne enote – to, da se je nekaj tovrstnih primerov končalo s smrtnim izidom, vsemu skupaj daje že skorajda distopični pridih. Film *Na muhi*

kljub zanimivi tematiki hodi po meji med kategorijama eksperimentalnega filma in dokumentarca, saj gre praktično zgolj za nekoliko bolj svobodno zmontiran dokumentarni film. Težava je tu drugače – tovrstni filmi so kljub svobodni tematiki preveč nekonvencionalni za tiste bolj običajne filmske festivale, zato tudi takšnim mejnim primerom bržkone ne preostane drugega, kot da svoj prostor iščejo prav na festivalih eksperimentalnega filma.

Potem je tu film *Vrata v Ceuto* (*Bab Sebta*, 2019, 19 min.) maroške režiserke Rande Maroufi, ki v filmu prikaže vsakdan v Ceuti, španski enklavi na severu Maroka, kjer zaradi oprostitev plačila davkov poteka intenzivna trgovinska izmenjava med kmeti, trgovci in preprodajalci. Dobršen del filma poteka v nekaj dolgih kadersekvencah s ptičje perspektive, vendar ne na resnični lokaciji, temveč s pomočjo odrsko insceniranih situacij, temelječimi na resničnih opazovanjih, ter tudi z resničnimi naturščiki. Zaradi analitičnega pogleda kamere v oko pade umetna razmejenost področij v enklavi, ki ne samo da vključuje državno mejo, temveč tudi posamezne vrste za drugačne tipe vozil in tovora, vse to pa naseljuje nepregledna množica človeških teles, ki so nenehno podrejeni strogemu režimu. Film kaže jasen vpliv Von Trierjevega *Dogvill* (2003) in brez globalne naracije izvrstno prenese avtoričin namen prikazati neko umetno tvorbo, ki usmerja družbeno delovanje.

Še en znan vpliv prikaže film *27 črtic o mojem očetu* (*27 Thoughts About My Dad*, 2019, 26 min.), avtobiografski kolaž domačih filmov in arhivskega gradiva reži-

serja Mikea Hoolbooma. Gre za čustven poklon filmarjevemu očetu, ki je umrl leta 2017, in sledi njegovim značajskim potezam, fascinacijam in predvsem družinski zgodovini, ki je bila močno zaznamovana z II. svetovno vojno, saj je režiserjev ded preživel nacistično koncentracijsko taborišče, to pa je zaznamovalo njegovega očeta, ki je bil čustveno zadrt, s čimer je tudi odnos med njima kljub ljubezni vseboval mnoge neizrečene stvari, še posebej v obdobju, ko je Hoolboom izvedel, da ima virus HIV. Hoolboom je s skrbno strukturirano, a frangmentirano posredovano pripovedjo kombiniral tako domače posnetke očeta kot vrsto arhivskih posnetkov, ki segajo vse od odlomkov iz Kubrickove *Odisije v vesolju* (1968) pa do koncertov Jamesa Lasta. Gre za film, ki obenem kaže strukturna nagnjenja po vplivu Petra Greenawayja, a to stori z občutenostjo Jonasa Mekasa, prav s tem pa tvori lep primer striktno „žanrskega“ eksperimentalnega filma, ki ostaja zvest tradicijam velikih filmarjev tovrstnih pristopov. Drugeče rečeno: gre za film, ki bi mu težka pripisali uvrstitev na kakšen drug festival kot prav na tovrstnega, kakršen se odvija v Zagrebu.

Če so omenjeni filmi bolj pogojno omejeno eksperimentalni ter že skorajda segajo na področje nedvoumne narativnosti, pa jih nekaj vendarle sega tudi bolj na področje čiste abstrakcije. V *Nanosih zvoka* (*The Sound Drifts*, 2019, 8 min.) režiser Stefano Canapa uprizori serijo vizualizacij zvoka s pomočjo amplitudnih linij, ki druga ob drugi vibrirajo in ustvarjajo že skorajda *flicker* efekt v slogu Gasparja Noéja. Že po nekaj sekundah gledanja se te

navidez abstraktne reprezentacije zvoka v gledalčevih možganih začnejo pretvarjati v rohrsahovske figure in postanejo subjektivne, individualizirano interpretirane podobe. Šele pri tovrstnih filmih zares dobiš občutek, da festival upravičuje svoje ime, zato je kar nekoliko presenetljivo, da so tovrstni filmi kvantitativno v manjšini. Mimogrede, režiser je film posnel na 35-milimetrski filmski trak, ga sam razvil in tudi osebno prinesel v Zagreb.

Na podobne note igra tudi morda najbolj sijajen film, ki so ga predvajali na ljubljanskem večeru. *Kavalkada (Cavalvade, 2019)* je 5-minutni *trompe-l'œil* avstrijskega ustvarjalca Johanna Lurfa, za nameček posnet v enem samem nepremičnem kadru. Ko se podoba razpre pred gledalcem, že na prvi pogled preseneti, saj vidimo mlin na plitkem potoku ob slabi večerni svetlobi, ki je v popolnoma ruralnem okrožju osvetljen z neonsko svetlobo, kar že takoj prevprašuje resničnost videnega. Mlin se nato začne vrteti vse hitreje, s čimer ustvari iluzoričen geometrični vzorec. Ko se kolo nekaj časa vrtili, dobi ta iluzija izumetničen, plastičen, že skorajda nezemeljski pridih, saj začne um še globlje preverjati, ali gre za realno podobo ali animacijo. Ko se na koncu filma krog spet ustavi, se sprašuješ, če si sploh gledal realen objekt ali animirano igro z očesom. Film je sijajna nenarativna refleksija vizualne percepcije, ki nosi pridih Jamesa Benninga in kljub kratkosti na igriv način predstavlja izvirni arhetip filmske eksperimentalnosti.

Iz regionalne ponudbe je izstopal film *Stolp (Toranj, 2019, 12 min.)* hrvaškega režiserja Silvestra Kolbasa. Film ne prikaže

drugega kot Agrokorjevo stolpnico v Zagrebu, ki jo je avtor posnel s pomočjo brezpilotnega letalnika z dvigajoče perspektive od dna proti vrhu. Nekaj, kar se zdi kot povsem rutinski, če ne kar amaterski film, s pomočjo temačne glasbe in brezčutno odsevajočih stekel na stavbi dobi že skorajda srhljiv pridih, in če k temu dodamo še družbenokritični komentar, ki vseskozi tli nad videnim, potem hitro postane jasno, da v sporočilnosti filma leži bistveno več, kot kaže goli sinopsis. Ko se kamera približa vrhu, na strehi vidimo skupino mlajših moških, ki počnejo nekaj nedefinirane in zgolj gledalčeva interpretacija je tista, ki določi, kako je vse skupaj povezano v enoten narativ. Njihova dejanja so še dodatno poudarjena, ko nam avtor posnetek predvaja znova in znova, vsakič z večjo povečavo, tako da se gledalec že skorajda znajde v vlogi detektiva podobe v slogu Antonionijeve *Povečave (Blow-Up, 1966)*. Krasna demonstracija, kako malo je pravzaprav potrebno za vzpostavljanje intrige v filmskem prostoru.

Kaj pa nagrajenci? Eden izmed treh prejemnikov velike nagrade je bil film *Zombiji (Zombies, 2019, 14 min.)* belgijsko-kongovskega režiserja in glasbenika Balojija, fascinanten miks barvitih vizualij in režiserjeve lastne glasbe, ki ga lahko ravno toliko kot za kratki film razglasimo tudi za glasbeni video. Film je bil posnet v Kinšasi in na razgiban način zgosti vso ikonografijo sodobne Afrike v eksploziven izbruh čistega navdiha, v katerem se zmešajo mobilni telefoni, frizerski saloni, neonske luči, VR čelade, futuristični kostumi, ulični karnevali, vse to ob urbani kulisi uničujočih posledic kapitalizma v

tretjem svetu. Drugi nagrajenec je bil film *Altiplano* (2019, 15 min.) režiserke Malene Szlam, v katerem je avtorica z dvojnimi ekspozicijami portretirala andsko puščavo, ki tako izpade že skorajda kot drug planet ter s tem postane estetski dogodek zase. Ob nagradi žirije pa je še nagrado kritikov dobil film *Demonsko* (*Demonic*, 2019, 29 min.) avstralske režiserke Pie Borg. Gre za dokumentaristično-igrani portret t. i. „satanške mrzlice“ iz sedemdesetih in osemdesetih let minulega stoletja, ko so razni satanistični kulti s svojimi obredi žrtvovanja in predvsem umori sprožili pravo histerijo med prebivalstvom. Režiserka je uporabila tako resnično arhivsko gradivo kot tudi na novo uprizorjene prizore, posnete v retro estetiki toplih barv, ki dajejo takojšnjo vizualno asociacijo na sedemdeseta leta. Film je zanimiv ne samo zaradi svoje tematike, temveč ravno zaradi svojega mešanja pripovednih postopkov, pa čeprav je odločno na strani tistih bolj nedvoumnih in jasno pripovednih filmov.

Festival se je tako iztekel s tem, da je prav film *Demonsko*, najbolj preprosto linearen film festivala, prejel največ nagrad, s čimer festival dal vtis, da je, vsaj kar se tiče nagrad, vendarle bolje biti bližje

mainstreamu. Podelitev nagrad na prireditvi, kakršna je festival eksperimentalnega filma, ki po definiciji slavi radikalno ustvarjalnost, se je tako izkazala kot dokaj vprašljivo početje, ne glede na to, da je splošno sprejeto, da morebitne nagrade še kako pomagajo neodvisnim, nizkopračunskim, kaj šele eksperimentalnim filmom. Žirija se je v vsakem primeru morala soočiti z velikimi dilemami, saj je izbrati „najboljšega“ iz takšne ekstremne raznolikosti, kot so jo kazali filmi v programu, izredno težavna naloga. Zagrebški Festival dokumentarnega filma se je tako pokazal kot dogodek, katerega največji čar je, da gledalec preprosto ne ve, česa bo deležen v naslednjem trenutku. Nagrade so morda res dodaten bonus za filmarje, vseeno pa je potrebno poudariti, da je glavna selekcija bila opravljena že s samo programsko selekcijo, saj so organizatorji to peščico filmov izbrali med več kot 1.000 prijavljenimi izdelki. Videni filmi so tako uspeli dati vtis, da gre za izbor najboljšega iz ponudbe neke sila razpršene filmske niše in ljubljanski dogodek je vsaj malo potešil skomine po festivalu, ki ga sami ne premoremo.

F E S T I V A L

Žiga Brdnik
Stoptrik

9. mednarodni filmski festival stop animacije v Mariboru

Oktober je v Mariboru na treh platnih – v Vetrinjskem dvoru, Intimnem Kinu.GT22 in Lutkovnem gledališču Maribor – deveto leto zapored zasvetil čarobni in čudežni svet stop animacije. Festival Stoptrik drugo največje slovensko mesto z njim uvršča med najbolj zanimiva butična filmskofestivalska prizorišča v Evropi, saj je eden redkih, ki se je tako fokusirano, strokovno in brezkompromisno osredotočil na to filmsko zvrst. V preteklem desetletju se je festival pod strokovnim vodstvom Olge Bobrowske (prej Bielanske) in Michala Bobrowskega uveljavil kot pomembna referenčna in stična točka ustvarjalcev, selektorjev, kritikov in novinarjev s področja animiranega in še posebej stop animiranega filma. V zadnjih letih je to začelo prepoznavati tudi občinstvo, ki vedno bolj množično obiskuje kakovosten, raznolik in izzivalen program. Vse to je predvsem rezultat vztrajnega in požrtvovalnega dela omenjene dvojice, ki jo je na začetku podpiral predvsem nekdanji Zavod Udarnik, v zadnjih letih pa je pod okriljem Pekarne

Magdalenske mreže, ob podpori Vetrinjskega dvora, interdisciplinarnega umetniškega laboratorija GT22 in kooperative Peron. Festival po devetih letih obstoja počasi prerašča svoje začetne okvirje in ga barbite, pri čemer je že in bo v prihodnje še bolj trčil predvsem ob zunanje, pa tudi notranje omejitve.

**Program – nosilni steber
 Stoptrika**

Zelo ozka programska usmeritev Stoptrika v stop animacijo se v vedno večji poplavi filmskih festivalov vseh vrst vsako leto bolj kaže kot njegova največja prednost in odlika. Stop animacija je na nek način začetnik umetnosti gibljivih slik, saj se je začelo s slikanico podob, ki so se začele povezovati v gibanje, če smo jo dovolj hitro prelistali (tako imenovani »flip book«). Hkrati pa se zdaj razvija v toliko različnih smeri, izrazov in tematik, da si lahko praktično vsak ustvarjalec izbere svoj avtorski izraz in ga prilagodi zgodbi, ki jo želi povedati. Pri programu festivala tako obiskovalec ali obiskovalka v grobem vesta, kaj bosta dobila, hkrati pa domišljija številnih ustvarjalcev z vsega sveta vedno znova preseneča s svežimi pristopi, navdihujočimi zgodbami, globokimi čustvi, drznimi idejami in večplastnimi liki.

Mednarodni tekmovalni program Stoptrika je tako vedno odlična mešanica najbolj kakovostnih in raznolikih pristopov, ki nagovarjajo tako strokovno kot splošno javnost, in tako praktično nikoli ne razočara. Program Borderlands ponavadi nekoliko bolj niha med popularnostjo in

hermetičnostjo, saj raziskuje mejna področja stop animacije z drugimi filmskimi zvrstmi, kar ima velik potencial za odpiranje perspektiv, a tudi nevarnost za nerazumevanje pri nepoznavalski javnosti. Festival poleg teh dveh programov vedno postreže tudi z rdečo nitjo oziroma nosilno tematiko izvedbe, ki se je letos osredotočila na feministične perspektive na animacijski sceni.

Zanimivo sta bila letos tako tekmovalni kot Borderlands program kanček manj izzivalna, družbeno kritična in tematična kot v prejšnjih letih, a je bila zato še bolj poudarjeno takšna nosilna tematika festivala. To je prepoznalo tudi občinstvo, ki je množično obiskovalo prva dva in v obeh kategorijah nagradilo tudi dva izmed najbolj lahkotnih naslovov *Dovolj* (Anna Mantzaris, 2017, Velika Britanija) in *Ne vem kaj* (Thomas Renoldner, 2019, Avstrija). Tudi zaradi velike zgoščenosti štiritidnevnega festivala je zato v obisku bolj kot sicer trpela feministična rdeča nit programa, ki pa je bila tudi bolj namenjena strokovnemu občinstvu. Mogoče bi bilo v prihodnje smiselno razmisliti o kakšni programski enoti manj (predvsem večerne projekcije po 22. uri se niso obnesle, saj so bile tudi najbolj zahtevne, kar nikakor ni združljivo s pozno uro) ali kakšnem programskem dnevu več, kar pa se lahko ob omejenem mariborskem in festivalskem občinstvu izkaže tudi kot dvorezen meč.

Festivalska skupnost med mednarodnim prostorom in lokalno nepovezanostjo

Pomemben nosilec festivalskega vzdušja, ravni obfestivalskih pogovorov in povezovalne širine je tudi bogat nabor mednarodnih gostov, ki pretežno prihajajo iz regij srednje, vzhodne in jugovzhodne Evrope. V mestu se v času festivala zvrstijo najboljše ustvarjalci in najbolj odmevni selektorji festivalov iz teh regij, kar na žalost predvsem pri slovenskem strokovnem in medijskem občinstvu ostaja velikokrat spregledano. Novinarji in filmski kritiki, centralizirani v prestolnici Ljubljani, zelo redko ali praktično nikoli ne pridejo v Maribor, prav tako pa so redki obiski institucij, kot so Ministrstvo za kulturo, Slovenski filmski center, stanovska društva slovenskih filmskih ustvarjalcev, predstavniki drugih slovenskih festivalov, izobraževalnih institucij in civilne družbe, kar je izguba tako zanje kot tudi za festival, ki bi si v prihodnje gotovo zaslužil večjo podporo in obisk slovenske strokovne in (do sedaj) nezainteresirane javnosti. To se pozna tudi lokalno, kar je mogoče posledica tega, da vodilni par prihaja iz Poljske in v Slovenijo pride le v času festivala, a je to gotovo tudi širši problem povezanosti in ozaveščenosti filmske scene v mestu. Skratka, tako festival kot drugi, zgoraj omenjeni lokalni in nacionalni deležniki bi morali pripoznati pomembnost grajenja festivalske skupnosti in filmske scene v drugem največjem slovenskem mestu, pri čemer je Stoptrik lahko odlična in zelo pomembna podlaga za resne korake v tej smeri.

Prekletstvo pomanjkanja mestnega kina

Stoptrik je eden glavnih talcev velikega kulturnega in umetniškega manka, ki je v Mariboru ponovno zazeval po vnovičnem zaprtju kina Udarnik pred štirimi leti. Prve izvedbe so bile močno vezane na enega najlepših kinematografov in eno največjih platen v Sloveniji ter na izvedbeno ekipo, ki je bistveno pripomogla, da je do festivala ob porodnih krčih sploh prišlo. Po zaprtju kina na Grajskem trgu 1 je tako kot vse druge filmske vsebine v mestu tudi Stoptrik prisiljen improvizirati z za filmske projekcije nikakor optimalnimi prostori in konstantnim menjavanjem lokacij. Po Udarniku je bila to najprej Dvorana Gustaf, ki je bila že takrat zaradi neprimernosti za projekcije zgolj zasilna rešitev. Ko se je festival nekoliko udomačil v Salonu uporabnih umetnosti v nekdanjem mariborskem kazinoju, pa je ta zaprl svoja vrata. Tako je letos znova moral menjati osrednjo lokacijo dogajanja – že četrty v devetih letih – in projekcije preseliti v za film negostoljubno in neprimerno dvorano Vetrinjskega dvora. GT22 in Lutkovno gledališče Maribor ostajata logična večletna lokacijska in organizacijska partnerja festivala, a sta premajhna in kinematografsko preskromno opremljena za osrednje filmsko dogajanje Stoptrika.

Lanska osrednja tema festivala je tudi opozorila na ta problem, a že lani so se uradniki Urada za kulturo in mladino Mestne občine Maribor izognili debati s filmsko sceno, podžupan v odhajanju pa je le pomahal inciativi in svojemu stolčku. Novo občinsko vodstvo je v svojem pred-

volilnem programu obljubljalo ureditev mestnega kina, a se znova izogiba z medlimi obljubami o dvorani z 80 sedeži v prenovljenem Rotovžu, ki nima zagotovljene niti finančne konstrukcije niti načrta izgradnje, vsekakor pa niti ob optimalni izvedbi dvorana z 80 sedeži nikakor ne bi pomenila rešitve ne za filmsko sceno in ne za festival. Mariborska občina bi se počasi morala začeti zavedati, kaj takšni festivali in scena, ki v mesto pripeljejo več deset mednarodnih gostov, mednarodne in domače objave v številnih medijih in dolgoročno mreženje v širši regiji, za Maribor pomenijo, in jih tudi podpreti z nujno potrebno infrastrukturo: vsaj enim mobilnim digitalnim projektorjem v javni lasti in končno tudi z mestnim kinom v primerljivih prostorih in s primernim financiranjem ter dolgoročno perspektivo in strategijo delovanja.

Nagrade

Zanimiv in poseben je tudi pristop festivala k podeljevanju nagrad. Stoptrik namreč nima glavne in filmskokritičke žirije kot večina filmskih festivalov, ampak ima le študentsko žirijo, ki nagradi podeljuje v mednarodnem tekmovalnem programu in programu Borderlands, glavni nagradi festivala v omenjenih sekcijah pa podeljuje občinstvo. Z vidika pomladitve, demokratizacije in emancipacije filmske scene je to vsekakor dobrodošel in hvalevreden pristop, ki priča tudi o odprtosti in inovativnosti organizatorjev in njihovi želji, da poda roko mariborski in širši festivalski

publiki – k čemur se zavezujejo številni festivali, a v praksi za to ne naredijo kaj veliko. Dobra rešitev za raznovrstnost in včasih skoraj nemogočo primerljivost vrhunskih primerkov žanra pa je tudi podeljevanje posebnih omemb strokovnih gostov in članov ekipe posameznim filmom v programu. S tem sicer nagrade in omembe nekoliko zbledijo, zaradi česar festival izgublja prepoznavnosti, saj se festivali v filmskem svetu nenazadnje veči-

noma vrtijo okrog nagrad. A Stoptrik v tem pogledu sledi pravi in pogumni usmeritvi, da tekmovanje niti ne bi smelo biti v ospredju praznovanja umetnosti, kar lahko v svetu tekmovalnosti in konkurenčnosti predstavlja eno redkih zatočišč pred mimobežnostjo, atomiziranostjo in poblagovljenostjo sodobne družbe in vedno bolj tudi umetniške ter kulturne produkcije.

R A Z S T A V A

Kaja Kraner

Nastavek za “kvantno kuriranje”?

Under the Silver Lake

Moderna galerija | Ljubljana
10. oktober 2019 – 12. januar 2020

“Razstava *Živo in mrtvo* se zoperstavlja pretirano poenostavljenemu pojmovanju, da se zgodovina razvija na osnovi novosti in njihovega kopičenja, ter ponuja alternativo gledanju na sedanost kot na rezultat razvoja zgodovinskih resnic,” je med drugim zapisano v besedilu ob letošnji izvedbi *U3 – Trienala sodobne umetnosti v Sloveniji*. Zdi se torej, da se 9. izvedba Trienala, ki se je v začetku oktobra odprl v prostorih Moderne galerije, med drugim opira na alternativne konceptualizacije komunikacije, ki so jih v zadnjem dobrem desetletju in pol – predvsem če so se navezovali na umetnost – ponudili prispevki, ki so blizu spekulativnega realizma, akceleracionizma in objektno usmerjene ontologije. Ti teoretski prispevki so med drugim ponudili tudi kritiko uveljavljene podobe umetnosti kot komunikacije, zvezanosti sodobne umetnosti s sedanostjo in estetsko

izkušnjo, s tem pa tudi z normativno človeškostjo.

Tokratna izvedba Trienala, ki je znova pripadla “tujemu” kuratorju Vitu Havránku, poskuša skratka ponuditi nastavke za odstranitev uveljavljenih koncepcij umetnosti in zgodovine umetnosti, ki neizbežno vplivajo tudi na njeno razstavno prezentacijo. Kurator, organizator in pisec češkega porekla, ki sicer ni kuratorska zvezda tipa Charles Esche, Boris Groys ali Peter Weibel, ima pa “vzhodno-evropsko izkušnjo” dediščine avantgard, tranzicije in posttranzicije, temu ustrezno pa tudi relativno podobnih produkcijskih pogojev sodobne umetnosti, je letošnji Trienale izvedel kot suvereno kuratorsko izjavo. S tem ne mislimo le, da gre za subjektiven in ozko selekcioniran pogled trenutnega dogajanja na področju (ki je v zgodovini Trienala v lokalnem prostoru že sprožil prenekatero žolčne debate), ampak bolj, da gre za spogledovanje z avtorskim pristopom h kuriranju, kjer meja med vlogo umetnika in kuratorja postaja deloma nepomembna.

Preden nadaljujemo s Havránkovim kuratorskim pristopom, velja navesti nekaj osnovnih potez sodobnih pristopov k zgodovinjenju umetnosti, ki jih je na primer v besedilu “Obračanje” (“Turning”) iz leta 2008 izpostavila Irit Rogoff. Pri tem je izhajala iz enostavne ugotovitve, da se je bolj ali manj vse premene v umetnosti in širšem področju humanistike in družboslovja zadnjih štirideset let prikazovalo kot obrate. Konkretno znotraj sodobno-umetnostnega polja so si tako od konca devetdesetih let sledile konceptualizacije relacijskega, participatornega, etnografske-

ga, arhivskega, performativnega, zgodovinskega, izobraževalnega in drugih. Rogoff si tako zastavi temeljno vprašanje, kaj naj bi obrat konstituiral, pri čemer pride do ugotovitve, da gre bolj kot za zaznavanje obratov v "zunanosti" umetnostnega polja, za poskuse ubesedovanja *obračanj*, torej vzpostavitve novih bralnih strategij ali interpretativnih modelov, za uvajanje novih načinov produkcije znanja. Obračanja naj bi tako ponudila potencialno novo razumevanje tako sodobnih kot preteklih pojavov, gre skratka tudi za poskuse vnovičnega branja zgodovine. Obrat/obračanje se temu ustrezno ne nanaša toliko ali izključno na sam predmet, na primer konkretna umetnostna dela, ampak na tega ali te, ki obračajo perspektivo, da bi (iz)našli nove epistemološke, politične, institucionalne pristope.

Kaj torej pomeni trditev, da je mogoče Havránekov kuratorski pristop k letošnjemu Trienalu razumeti kot poskus redefinicije določene podobe komunikacije, na tak način pa ga postaviti v bližino naštetih teoretskih prispevkov? Ob tem se velja nasloniti na eno od splošnih tez, iz katerih ti pogosto izhajajo, in sicer, da je ena ključnih človeških potez težnja po (samo)odtujevanju. Gre seveda za idejo, ki jo je v zgodovini filozofije mogoče najbolj evidentno zaslediti že pri Heglu (človekovo podvojevanje in odtujevanje preko jezika, proizvodnje materialnih objektov, umetnosti itn.), vendar se za razliko od odtujevanja kot sredstva za samozavedanje, sodobni prispevki poskušajo izviti iz pasti samorefleksivne zanke, katere stranski učinki so postali v zadnjem času opazni tudi v okviru sodobne politizirane umet-

nosti. Na primer v njenem nihanju med imperativom aktivnosti, realne učinkovitosti, praktične uporabnosti na eni strani, in (samo)obsodbami o neizbežni omejenosti na spektakel, prikaz, podobo, ki je zgolj simulacija prvega, temu ustrezno pa tudi domnevno praktično imponentna. Sodobni teoretski pristopi tako poskušajo aktualizirati idejo o (samo)odtujevanju kot pogonskem sredstvu človekove (samo)transformativne dejavnosti, osvobajanje od obstoječega, danega in že spoznanega.

Natanko zato se spekter tako poimenovanih xeno-politik in epistemologij tudi pogosto sklicuje na področje umetnosti, ki je vsaj od formativnega obdobja modernosti naprej tudi opredeljeno kot eno ključnih področij estetsko-epistemološkega revolucioniranja. V tem okviru komunikacija kot transformativna praksa ne more več biti razumljena kot golo kopičenje pozitivnih dejstev, informacij, zaznav; ni skratka seštevek, ampak bolj substrakcija, torej v nekem smislu odštevanje, ki predpostavlja radikalno odprtje za drugo, zunanost, neznano in nespoznano. Spekter sodobnih xeno-politik in epistemologij, ki postajajo v vedno večji meri tudi pomembna referenčna baza novih pristopov v polju umetnosti, torej kritizira sodobnoumetnostno pripetost na sedanost, lokalno mikrodružbeno situacijo, normativno človeško(st), diskurzivnost in socialno-konstruktivistično podstat, kjer je sedanost opredeljena kot produkt zgodovine družbeno-diskurzivnega konstruiranja – predvsem zato, ker na tak način sodobna umetnost ostaja zavezana reprodukciji danega.



• Postavitev v Moderni galeriji | foto: Dejan Habicht, Moderna galerija, Ljubljana

Na tej podlagi je tudi nekoliko bolj jasno, zakaj Havránek neposredno zavrne kuriranje na način golega dodajanja umetnostnih novosti – v končni fazi gre za razstavni dogodek, ki ima znotraj lokalnega prostora pomembno funkcijo kanoniziranja najnovejše umetnostne produkcije. Hkrati pa je nekoliko bolj evidentno, zakaj si pri kuriranju Trienala zastavlja vpraša-

nje glede stanja avantgard, skratka označevalca, ki se v sodobnoumetnostnem diskurzu zadnjih dveh desetletij načeloma pojavlja relativno redko. Ker je osrednji fokus Trienala tudi osredotočen na razvrščanje protislovnih stanj sodobnosti, so avantgarde v tem okviru razumljene kot “mrtva” muzealizirana, nešteto krat analizirana umetnostna dediščina 20. stoletja,

hkrati pa bolj splošno, kot praksa “delanja čutnega tega, kar je onkraj,” kar jih na eni strani naredi relevantne tudi za izsek sodobne umetnosti, na drugi pa vzpostavi kot morebitno izhodišče za nov pogled na zgodovino. V primeru 9. Trienala je slednje razvidno tudi iz tega, da Havránek ne zgolj akumulira in razvršča najsodobnejša umetnostna dela in pristope, ampak posega tudi po primerkih iz zgodovine umetnosti, ki jih kronološko postavlja ob nova dela. Razlikovanje med časovno in konceptualno sodobnostjo, ki jo je na primer v okviru razstave *Sedanjest in prisotnost* (2011) v lokalni umetnostni diskurz uvedla Moderna galerija, namreč kaže, da sodobni pristopi h kuriranju poskušajo prekiniti linearno-razvojno časovno logiko kot temelj visokomodeniističnih pristopov k zgodovinenjenju umetnosti. Na eni strani seveda predvsem, ker je bila takšna časovna logika sestavni del modernih kolonialističnih in imperialističnih projektov, na drugi strani pa tudi, ker oži epistemološko in politično polje možnega.

Ob odkrivanju protislovnega stanja avantgard 20. stoletja poskuša Triennale razvrstiti še dodatna protislovja sodobnosti, in sicer “živo in mrtvo stanje konceptualizma, analogne in tekoče materialnosti ter podzavesti kot bojnega polja kognitivnega kapitalizma.” Havránek se pri tem opre na model iz naravoslovja, ki je še ena pomembnih referenc naštetih novih teoretskih pristopov v njihovih poskusih izvijanja iz zank realnega kot proizvoda diskurzivnega, ki prevladuje v humanistiki in družboslovju vse od sedemdesetih let 20. stoletja naprej. Kvantna teorija in teorija relativnosti, kot

pojasni, v tem kontekstu predstavljata model formacije drugačnih režimov zgodovinskosti: “Razstava je navdih našla pri Schrödingerjevi mački, slavnem miselnemu eksperimentu o mački, ki je hkrati živa in mrtva, njen namen pa je spodbuditi gledalce, da na vsako razstavljeno delo gledajo na vsaj dva načina.” Na sami razstavi se ta dvojnost kaže tudi v bolj ali manj posrečenih neklasičnih besedilih ob delih, ki naj ne bi bili niti umetnostne ali pač kuratorske izjave, niti goli opisi del oziroma njihovega referenčnega polja, ampak bolj odzivi na dela.

Pet razstavnih prostorov desne polovice Moderne galerije, po katerih se razteza Triennale, se zdi oblikovanih na način relativno zaključenih tematskih blokov. V prvem prostoru so tako razstavljeni dokumenti performativnega dela “Hustler” umetnice Ize Pavline, interaktivno delo “Hack Me Kathy Ecker” Franca Purga, video delo “Labirint” Marine Gržinić in Aine Šmid iz leta 1993, dokument performansa plesalca japonskega porekla Ryuza Fukuhara in dokumentacija projektov skupnosti alternativnih umetnikov iz Celja, ki je delovala med letoma 1973 in 1985 in ki zaradi delovanja na obrobju ni bila sprejeta v okvir nacionalne zgodovine umetnosti. Omenjena neklasična besedila ob razstavljenih delih, ki jih je v primeru naštetih v glavnem prispeval Havránek sam, so v tem primeru pripravna, saj omogočijo vpogled v logiko selekcije, do neke mere pa tudi v povezave z drugimi razstavljenimi deli. Kurator tako v povezavi s celjsko skupino umetnikov v besedilu izpostavi predvsem zdajšnje delovanje Boruta Hollanda, pri čemer se zdi, da vzpo-

stavlja določene vzporednice med pristopi konceptualne umetnosti sedemdesetih let in umetnikovim trenutnim študijem kvantne mehanike, matematike, teologije in filozofije, ki se kažejo v razstavljenih risbah prihodnosti oziroma pred- ali brez-človeške preteklosti. Triennale si je namreč med drugim zadal upoštevati tudi živo in neživo stanje konceptualizma, pri čemer se kurator opira na znano tezo Petra Osborna, da je sodobno umetnost mogoče razumeti kot umetnost po epistemološki intervenciji konceptualne umetnosti, ki je med drugim izpostavila dejstvo, da umetnost vsebuje tako estetski kot konceptualni segment.

V besedilu ob delu Gržinićeve in Šmidove Havránek vzpostavi tudi določeno povezavo z delom Obzorniške fronte, razstavljene v drugem razstavnem prostoru. Omenjenemu video delu Gržinićeve in Šmidove je namreč sopostavljena tudi vizualizacija prepleta sodobnih oblastnih tehnik in političnega upravljanja s spominom na obdobje od razpada Jugoslavije naprej, ki se povezuje s temo dela "Poklon obzorniške fronte". Obzorniška fronta, ki jo sestavljajo Nika Autor in različni sodelavci s področja raziskovanja filmskega medija kot emancipacijskega orodja, arhiviranja in zgodovine (umetnosti), v razstavljenem delu drugo ob drugo postavlja različne zgodovinske begunske situacije, predvsem pa odpre pot v razstavni prostor bolj neposredno politiziranih umetnostnih projektov. Integralni del projekta "Poklon obzorniške fronte" sicer predstavlja tudi nakup in donacija dveh filmov Crisa Markerja za zbirko Moderne galerije, pri čemer eden od teh portretira zgodbo bo-

sanskih beguncev v začetku devetdesetih let in njihove *Izbjegličke televizije*. Zraven tega projekt na razstavi sestavlja tudi velika fotografija rezalne žice na meji med Hrvaško in Slovenijo ter izbor dokumentacijskega materiala o Radiu Zid, ki je deloval med okupacijo Sarajeva. Projektu Obzorniške fronte v prostoru sledijo še video instalacija Đejmi Hadrović "Stanovanje 102", ki obravnava temo verbalnega nasilja, zvočna instalacija "negotovi/objekt" Urške Aplinc, dokumentacija video performansa "Tisti, ki so gledali prisotnost" Otty Widasari, ki se ukvarja z nizozemsko kolonialistično preteklostjo, in delo "Živali" Maje Smrekar in Olega Kullika.

Razstavno-prostorska bloka v osrednjih prostorih Moderne galerije z več vidikov obravnavata predvsem umetnostno infrastrukturo; in sicer od materialne baze razstavnih prostorov, ekonomske baze umetnostnega sistema, tanke meje med banalnimi vsakodnevnimi situacijami in umetnikovim posegom (predvsem video delo Urške Aplinc), materialnosti umetnostnega materiala in medija do razmislekov o strukturi umetnostnega medija v prepletu s človeškim telesom oziroma percepcijo. Prvi razstavni prostor se smiselno prične z dokumentacijo predloga za projekt Teje Rebe, pri čemer sta najbolj informativni besedili umetnice in kuratorja. Umetnično besedilo je namreč mogoče brati kot pregorelo žolčen odziv na stanje stvari v lokalnem umetnostnem sistemu, ki odstre tudi vpogled v produkcijske pogoje Trienala. Ti segajo od elektronske komunikacije s kuratorjem med enoletnimi pripravami, od pogajanj o predlogih s

predstavniki institucije gostiteljice, lovljenja rokov za končni predlog, do podatka o honorarju, ki so ga prejeli razstavljajoči, in odmerjenih produkcijskih sredstvih na posamezni projekt, poleg tega pa tudi druge pravne in formalne okvire, ki so se jim predlogi projektov morali prilagoditi. Tehnična skica projekta, naslovljenega "Rampa", ki iz več razlogov ni bil fizično realiziran, in razstavljena besedila, ki odstrejo vpogled v delovne pogoje prekarnega kulturnega delavca, so postavljeni ob izpostavljeno materialnost in strukturo slikarskega medija v delih Borija Zupančiča iz sedemdesetih let, arhitekturne skulpture Maruše Sagadin in delo Lene Lekše, naslovljeno "Neustavljivi čevlji", ki ga je mogoče razumeti tudi v okviru ideje/imperativa, da naj bi sodobna umetnost prispevala k skupnosti-tvornosti.

Nadalje je v prostoru razstavljenih še "36 dramatičnih situacij" Aleksandre Vajd. Delo se sklicuje na tradicijo sistemske umetnosti, ki je s pomočjo referenc v kibernetiki v ospredje postavila prakso ustvarjanja umetnostnega dela, in tradicijo konkretne umetnosti, ki je v ospredje postavila njeno golo materialnost brez literarne navlake, hkrati pa raziskovala biološke pogoje percepcije. Projekt Vajd je v tem kontekstu zanimiv, ker na podlagi temeljnih likovnih prvin poskuša "ilustrirati" ključne dramatične situacije, ki temeljijo na človeških čustvih, kakor jih je v 19. stoletju identificiral literat Georges Polti, pri čemer je mogoče že samo to identifikacijo razumeti kot protostrukturalistični literarnoteoretski poskus. Zraven Vajd so v razstavnem prostoru na ogled še objekti Ištvana Išt Huzjana, minimalistične

sopostavitve lesenih pohodnih palic in njihovih mavčnih "posnetkov", hkrati pa fotografska dokumentacija otvoritvenega performansa, vključno s šaljivo aluzijo nanj v Huzjanovi tekstualni reakciji na kuratorjevo besedilo.

Predzadnji razstavni prostor, razpolovljen z opečnatim zidom – delom projekta Petra Raucha, pričenja trideset let stara instalacija Franca Purga z naslovom "TrueClueRocket (LesResRaketa)", ki, kot izpostavi kurator v svojem besedilu, v letu padca berlinskega zidu izhaja iz perspektive odprtega obzorja prihodnosti in fascinacije nad vesoljskimi programi druge polovice 20. stoletja. Natanko Havránekovo besedilo je znova informativno za vpogled v logiko kuratorske selekcije, pri čemer se zdi, da "pozabljeno" Purgovo delo funkcionira na eni strani kot metafora za proces, ki naj bi v temelju zaznamoval sodobno umetnost in kulturo od devetdesetih let, in sicer odsotnost zamišljanja radikalno drugačne prihodnosti. Na drugi strani pa je vključitev Purgovega dela mogoče razumeti tudi kot aktualizacijsko zgodovinopisno potezo, ki izhaja iz uvodoma omenjenih teoretskih referenc oziroma njihovega poskusa oblikovati spekulacije o prihodnosti, ki pogosto posežejo tudi po izbrani avantgardni umetnostni dediščini 20. stoletja, na primer futurizmu. V prostoru so poleg tega na ogled še slike Alekseja Kljujkova in Vasilija Artamonova, ki jih Havránek interpretativno uokviri z "vrnitvijo realizma" znotraj sodobnih teoretskih pristopov, hkrati pa misli v dialogu s heterogenostjo realizmov iz zgodovine umetnost. Sledijo še dela Petra Raucha, ki jih je mogoče gle-



• Postavitev v Moderni galeriji | foto: Dejan Habicht, Moderna galerija, Ljubljana

dati v kontinuiteti z njegovimi predhodnimi deli in ki znova v ospredje postavi materialnost, stenska instalacija Barbore Klenhamplove, nekakšen prikaz "evolucije" vključitve delov človeškega telesa v produkcijski proces od začetka industrijskega kapitalizma, ter nov kuratorski poseg, ki zaključí odstiranja različnih plati infrastrukturnih okvirov umetnosti s predstavitvijo izseka arhitekturnega opusa Edvarda Ravnikarja. Prav ob predstavitvi izseka Ravnikarjevega opusa je razvidna omenjena deloma nepomembna meja med umetnostnim in kuratorskim prispevkom znotraj nekaterih sodobnih kuratorskih pristopov, saj se kuratorjev poseg približuje umetnostnim apropracijsko-intervencijskim strategijam. Izsek iz Ravnikarjevega opusa je predstavljen z arhitekturnimi skicami, med drugim tudi skicami za stavbo Moderne galerije, hkrati pa luknje v zidu, ki razkrije za stavbo originalno sprojektirano opeko, ki jo Havránek v svojem besedilu poveže tudi z izseki iz zgodovine umetnosti.

Zadnji prostor je namenjen predstavitvi projektov, ki jih je mogoče v največji meri povezati z uvodoma naštetimi novimi teoretskimi tokovi. In sicer si v prostoru sledijo delo "Whitechapelski miks", nastalo med leti 1998 in 2016, pionirja net arta Vuka Cosića, ki odstira segmente digitalne materialnosti (kompresija, digitalna reproduktibilnost itn.), in projekti umetnikov mlajše generacije – Andreja Škufce in dve deli Žive Božičnik Rebec. Božičnik Rebec v projektu "Tan Wall", do neke mere pa tudi v projektu "Chrome-print", nadaljuje raziskovanje, osredotočeno na kožo – v prvem projektu predvsem

z na prvi pogled odsotno, sicer poudarjeno materialnostjo tega telesnega organa, hkrati pa gradnika podobe ter zaznave biološkega telesa kot celote, torej tudi izhodišča za gradnjo identitete. Izpostaviti velja, da je za njeno delo nasploh značilna presenetljivo zunajdiskurzivna, depersonalizirana, celo razčlovečena strategija namigovanja na telo, kar med drugim dosega tudi s poudarjeno sintetičnim videzom. Četudi je delo "Tan Wall" – s plastmi kremne podlage za ličenje in mineralnim pudrom prekrita stena Moderne galerije – načeloma mogoče interpretirati tudi kot kritični komentar na sodobni množično-medijsko posredovani telesni ideal v obliki nečloveške, od zunanjih faktorjev nedotaknjene gladkosti, natanko kontinuiteta z umetničnim predhodnim delom, hkrati pa teoretsko-referenčni okvir Trienala, kaže na dodatne poudarke. Zdi se namreč, da Božičnik Rebec različne segmente presečišča telesa in površine oziroma kože poskuša raziskovati hkrati materialistično in realistično, predvsem zaradi tega pa je tudi primorana žrtvovati epistemološki temelj identitetnih politik oziroma spolne, razredne, rasne itn. umeščenosti, ki je sicer v okviru na telo osredotočene sodobne umetnosti še vedno prevladujoča.

Nekaj podobnega je mogoče trditi tudi za delo "sintetični nič" Andreja Škufce, ki v zadnjem času skuša združiti fokus na materialnem in poskus realističnega razumevanja tehno-kapitalistične realnosti. Fokus na materialnem namreč s pomočjo estetske, tj. čutne izkušnje neizbežno izpostavi značilnosti objekta, zvezane s človeško percepcijo, medtem ko sodobni realistični (teoretski) prispevki ciljajo v smer

poskusov zaobjetja objektov samih po sebi, torej onstran človeške čutne izkušnje. Predvsem zaradi slednjega se Škufca nevarno približuje metaforičnemu prikazu ("oblikovanje objekta z mislijo na decentralizirano medmrežje stvari"), kljub temu pa njegovi – kot jih na nekem mestu poimenuje – ksenomorfnih objekti relativno uspešno sprožajo nekakšen tehnokapitalistično abjektni učinek.

Havránek si je z letošnjim Trienalom vsekakor zadal ambiciozno nalogo, pri čemer je skorajda neizbežno, da gre spekter številnih protislovij sodobnosti nekoliko na škodo bolj poglobljene raziskave posameznega. Kljub temu se zdi, da letošnji Triennale najbolj dosledno razpre predvsem vpogled v številne nezdružljive vidike materialnosti, kar ga približa tudi no-

vemu fokusu ontologije v okviru konceptualizacij in prakse postsodobne umetnosti oziroma poskusov izstopa iz sodobne umetnosti. Kuratorjev predlog "kvantnega kuriranja", ki kaže predvsem na (interpretativno) nedoločeno, naključno in perspektivno, sicer ponudi prosto in popreproščeno razumevanje kvantne fizike, kar je nasploh precej tipično za sodobnometnistični diskurz, ki si sposoja terminologijo naravoslovnih znanosti. Kljub temu pa s preišljenim izborom in sopostavitvijo del Triennale vendarle ponudi vpogled v izbrane nezdružljivosti. Najbolj očitno vsekakor izpostavi trk med "tokovno ontologijo" kapitala, informacij in populacij ter "trdo" materialnostjo ekonomsko-politične infrastrukturne baze.



S U M M A R Y

In the editorial entitled *On the principle of rotating wheels* Matic Majcen writes about a trend that is also sweeping Slovenia. Specifically, it has become more than obvious that the centrist government of Marjan Šarec is shifting to the right, which is a consequence of giving in to the reality of the moment as well as of long-term trends. Majcen cites several examples in which the conviction prevails that political, institutional and especially economic wheels continue to spin on uninterrupted even though due to the severity of the conflict they should be temporarily halted or at least slowed. “Public resolutions of conflicts in the mass media are modern reincarnations of ancient rituals whose function is to defend against negative forces and restore the original state. Disruption of the regular process of operation is a common occurrence in such events, even essential in order for a moment of reflection and cleansing to occur. History has clearly demonstrated on many occasions what happens when, instead of this kind of halt, the undisturbed functioning of dominant forces is allowed to continue. The abandonment of moral principles leads to a change in the social fabric that makes the collective susceptible to extreme policies and extreme actions on an entirely everyday level.”

Ana Obreza talks with *Matija Solce*, a puppeteer who is also an actor, director, musician, accordion player, activist and festival (co)organizer. He is constantly in on the go, and says that his main problem is time and describes his theatre as a theatre of happenstance and impulse. This impulse can be light, it can be movement, a word, a theme, a figure-puppet, a symbol-puppet – and from it he creates a new language. With every performance Solce seeks a new language.

Next is an article by *Milorad Mičić* on *theatre of the oppressed*, which is a method and set of special theatre techniques for raising awareness of social contradictions. It was developed in the 1950s and 1960s by the famed Brazilian director and activist Au-

gusto Boal, who saw theatre as a useful means of achieving social and political changes and as an exercise for revolution. Theatre of the oppressed is widespread throughout the whole world and for some years has also been present in Slovenia, where the cultural and arts society KUD Transformator has been involved in it the longest. In the second part of the article there is an interview with three members of Transformator who have the most experience in this area.

In the literary section, *Reading*, editor *Petra Kolmančič* has collected translations of short stories by the Croatian writer *Damir Karakaš*, short stories by *Davorin Lenko* and *David Bedrač*, and poetry by *Helena Zemljič* and *Meta Blagšič*.

In *Cultural diagnosis* *Nika Arhar* writes about the *Ljubljana City Theatre Library (Knjižnica MGL)*, which houses an essential collection of books in theatre studies and is celebrating its 60th anniversary. *Robert Kuret* reviews a collection of short stories by *Andrej Tomažin* entitled *Anonymous Technology (Anonimna tehnologija)*, and *Veronika Šoster* reviews the collection of poetry by *Ivana Komel Solo* *Made from Metal and Stone (Narejeno iz metala in kamnov)*. *Matic Majcen* presents the Slovenian translation of a book by the German political scientist *Patrick Schreiner* *Subordination as Freedom: Life Under Neoliberalism (Podreditev kot svoboda: Življenje v neoliberalizmu; Unterwerfung als Freiheit: Leben im Neoliberalismus)*. *Jernej Trebežnik* writes about the somewhat overlooked American thriller film *Under the Silver Lake*. Next are two reports from film festivals: *Matic Majcen* writes about the Ljubljana collection of experimental films from this year's Zagreb festival *25FPS*, and *Žiga Brdnik* writes about the *StopTrik International Film Festival* in Maribor. *Kaja Kraner* comments on the attempt of this year's *Triennial of Contemporary Art in Slovenia (U3)* and its guest curator *Vit Havránek* to oppose the view of the present as a result of the development of historical truths.