

---

**U V O D N I K**

---

*Igor Bašin*

**Nič dobrega**

**3**

**— P O G O V O R —**

*Gorazd Andrejč*

**»Premik na versko desnico se dogaja hkrati s porastom novega ateizma.«**

**6**

---

**I M P R O V I Z A C I J A**

---

**— U V O D V T E M O —**

*Jasmina Založnik*

**Tvornost improvizacije**

**29**

*Maja Dekleva Lapajne in Norbert Sven Fö*

**Improvizacija je**

**32**

*Jošt Jesenovec*

**Impro v vsako vas**

**69**

*Rajko Muršič*

**Improvizacija: tvorna pot od igrivosti k svobodi**

**41**

*Klemen Markovčič*

**Radijska improvizacija kot regulacija vnaprej pripravljenih vsebin**

**80**

*Robi Kroflič*

**Improvizacija kot ustvarjalna oblika komunikacije v umetnosti in vzgoji**

**49**

*Miha Zadnikar*

**Nelagodje, spekulacija, razvez**

**87**

*Mojca Dimec*

**Nešteto priložnosti impro gledališča**

**59**

*Špela Trošt*

**Spotikanje pogleda**

**95**

---

## K U L T U R N A   D I A G N O Z A

---

### — F I L M —

*Simona Jerala*

**Poslaskane trpkosti madžarske sodobnosti**  
*107*

### — G L A S B A —

*Katarina Juvančič*

**Mračni sestop v drobovje tradicije**  
*110*

*Igor Bašin*

**Reaktualizacija zapuščine**  
*113*

### — K N J I G I —

*Silvija Žnidar*

**Nelagodna narava resničnosti**  
*116*

*Robert Kuret*

**Preboji in slepe ulice intenzitete**  
*119*

---

## S U M M A R Y

---

*123*

## U V O D N I K

# Nič dobrega

Igor Bašin

Leta 1840 sta se pesnik Nikolaj Ogarev (1813–1877) ter pisatelj in filozof Aleksander Herzen (1812–1870) na sprehodu po Vrabčjih gorah nad Moskvo drug drugemu zaobljubila, da bosta svoje življenje posvetila boju za svobodo v Rusiji. Zaradi državno-represivnega pregona sta jo čez nekaj let popihala v Evropo, kjer sta v eksilu nadaljevala s svojimi prizadevanji. Zgodovinar Edward Hallett Carr je to zgodbo o ruski (politični in kulturni) emigraciji sredi 19. stoletja zaobjel v leta 1949 objavljeni knjigi *The Romantic Exiles*, ki je spet aktualna, saj se je samo v letu dni po lanski februarjski ruski vojaški invaziji na Ukrajino razselilo po svetu več kot milijon ruskih državljanov.

Po socialistični revoluciji leta 1917 in po razpadu Sovjetske zveze leta 1991 je to že tretji eksodus Rusov v zadnjih sto letih, ki se odvija v soju surovih procesov redefiniranja ustroja države, tokrat proti absolutnemu avtoritarizmu Putinovega režima. »*Ta eksodus je grozen udarec za Rusijo*,« je za The Washington Post v začetku letošnjega leta povedala zgodovinarica Tamara Eidelman, ki se je po invaziji preselila na Portugalsko. »*Sloj, ki bi lahko nekaj spremenil v državi, je zdaj spran*.« Po političnih in tudi ekonomskih razlogih je lani jeseni izvedena vojaška mobilizacija le še dolila olja k navalu odhodov mladih in visoko izobraženih ljudi iz Rusije. Decembra lani je rusko ministrstvo za komunikacije navedlo, da je v letu 2022 Rusijo zapustilo deset odstotkov strokovnjakov in delavcev s področja informacijske tehnologije, ki jih ruske oblasti skušajo privabiti oziroma pripeljati nazaj, zlepa ali zgrda.

Pomemben kos te novodobne ruske diaspore tvorijo kulturniki in umetniki. Z vojno v Ukrajini je ruski režim dobesedno opustošil neodvisno in nedržavno kulturno polje v Rusiji. Zapiranje kulturnih ustanov, denimo moskovskega gledališča Gogolj-Center lani spomladi, je šlo oziroma gre z roko v roki z ostro represijo, ki v kali preganja in zatira javno nasprotovanje in proteste proti vojni v Ukrajini, ki ji državljani ne smejo reči drugače kot »posebna vojaška operacija«. Novaya Gazeta navaja, da je bilo v lani zaradi javnega nasprotovanja vojni zaprtih okoli dvajset tisoč ruskih državljanek in državljanov, ki danes čakajo ali že služijo nekajletne zaporne kazni. Še danes ne mine dan brez novih aretacij, pregonov, sojenj, razsodb in ne nazadnje vpoklicev v vojsko. Putinov režim že dolgo sproti razglša številne javne osebe in organizacije za »tuje agente«, jim prepoveduje javno nastopanje in delovanje, policija pa se dosledno odziva na ovadbe in s specialnimi enotami vdira in prekinja kulturne prireditve, denimo v začetku novembra je bil tik pred začetkom prekinjen koncert zasedbe *Zero People* v Peterburgu.

Do 24. februarja 2022 sta bili ukrajinska in ruska glasbena scena prepleteni, pravzaprav sta živeli kot eno. Od razpada Sovjetske zveze so bili ukrajinski glasbeniki in glasbenice aktivni člen ruske glasbene scene, bili so redni in priljubljeni gostje odrov po Rusiji. In obratno. V zgodnjih letih 21. stoletja je med popularnejše ruskojezične pop projekte sodila v Kijevu ustanovljena *Via Gra*, ukrajinski izvajalci *5'nizza*, *Verka Serdučka* in *Boom-Boks* so peli v ruščini in ukrajinščini ter imeli zvesto bazo poslušalcev v obeh državah. Uspeh *Ruslane* na Evroviziji leta 2004 je dal vetra novemu valu ukrajinskih imen, ki ga je po *Yolki*, *Potapu* in *Nastyi*, *Quest Pistols* zajahal *Ivan Dorn* leta 2012 z osvajanjem ruskih glasbenih podijev in lestvic. Njegov prvenec *Co'n'Dorn* se danes uvršča med najboljše albume postsovjetske glasbe med 1991 in 2021, pravzaprav na prvo mesto pred plošče ruskih *Kino*, *Auktyon* in *t.a.T.u.*. Njegov uspeh je spodbudil druge sonarodnjake, kot so *Max Barskih*, *Svetlana Loboda*, *Vremya i steklo*, *Monatik*, *Artik & Asti*, *Alekseev*, *Luna*, ki so prav tako v ruščini osvajali ruski avditorij, na samo glasbeno sceno pa so sredi prejšnjega desetletja prinesli svežo in drugačno energijo. Od ruskih konkurentov so se razlikovali po svetlejših, bolj sproščenih, plesnih in eksperimentalnih pristopih, ki so na plano naplavili tudi ljudi iz ozadja – z ukrajinskimi producenti, tonskimi mojstri, videasti, kamermani, režiserji in stilisti so v želji po sodobnejšem zvoku ruski pevci in pevke začeli polno sodelovati. Kijev je postal pomembno središče, če ne kar zibelka glasbenega posla na vzhodnem koncu Evrope. »Ukrajina je bila v stiku z zahodno produkcijo, dobro ji je sledila in se nanjo tvorno navezovala. Ker je bila naprednejša od ruske produkcije, se je levji delež ruske estrade preusmeril k delu in snemanju v Ukrajini, kjer so bili tudi stroški produkcije nižji,« je v septembrskem podkastu portala Meduza.io razlagal ruski glasbeni publicist *Denis Bojarinov*. Po ruski aneksiji Krima in vojni v Donbasu od leta 2014 naprej so bile sicer izjeme, ki so prekinile stike z Rusijo, na primer *Okean Elzy* in *Odyn v kanoe*, večina pa je nadaljevala sodelovanje in izmenjavo še naprej – neprekinjeno, obojesmerno in kolegialno vse do 24. februarja 2022, ko se je naenkrat vse spremenilo in se je dotedanji skupni glasbeni trg sesul čez noč, tako da gre danes za dva ločena svetova.

Večinski del dotlej v ruščini pojočih ukrajinskih izvajalcev se je z jasnim NE! vojni kolektivno odrekel petju v ruščini, prekinil stike z Rusijo in umaknil svojo glasbo z ruskih

pretočnih platform. Ukrajinska glasba je izginila z ruske televizije in radia, njeni izvajalci pa so se znašli na spiskih prepovedanih skladb skupaj z ruskimi kolegi in kolegicami, ki so se prav tako jasno in glasno opredelili proti vojni, denimo *Valerij Meladze*, skupina *Akvarium* Borisa Grebešnikova, *DDT* Jurija Ševčuka, *Oxxxymiron*, *Bi-2*, *Zemfira*, ki so se večinoma odselili iz Rusije. Na drugi strani je od lanskega junija v Ukrajini prepovedano predvajanje ruske glasbe v medijih in javnosti, med ostalimi omejitvenimi ukrepi proti ruski kulturi pa je bil sestavljen tudi spisek nezaželenih izvorno ukrajinskih glasbenih imen, ki so še pred vojno našla nov domicil v Rusiji in so podprla »posebno vojaško operacijo«. Tako smo priča derusifikaciji ukrajinskega glasbenega in kulturnega trga oziroma deukrajinizaciji ruskega.

Dobršen del ukrajinskih glasbenikov in glasbenic je ostal v Ukrajini in naprej ustvarja glasbo, ki je postala domoljubna in bojevita.. »*Ne vem, kako jim uspe, ampak ne glede na vojno ves čas delujejo, ustvarjajo, objavljajo in nastopajo,*« mi je oktobra pripovedoval *Mitja Velikonja*, ki je ob letošnji objavi svoje monografije o političnih grafitih in ulični umetnosti postsocialistične tranzicije *Podobe nestrinjanja* v ukrajiniščini kot prvi tuji avtor in predavatelj po začetku vojne potoval po Ukrajini. Poln vtisov o pokončnosti in požrtvovalnosti Ukrajincev v boju proti agresorju me je vendarle zaskrbljeno opozoril na prenapet nacionalistični naboj folklorizacije in militarizacije ukrajinske družbe in spomnil na izjavo Borisa Dežuloviča, da se bo z vojno v Ukrajini stopnjeval nacionalizem, kot je to bilo na Hrvaškem sredi devetdesetih let.

Drugo stran, Rusijo, v aktualni domovinski popularni glasbi ikonično pooseblja pevec *Shaman*, Putinov ljubljene in brezpogojni prvi agitprop »moderne« Rusije, ki je ob vojni v Ukrajini razpletel svoje svetlolase drede in se lepo počesal v mladeniča arijskega videza. Z izrazitim ruskim ponosom povečuje domovino in slavi Ruse, enega od zadnjih hitov pa je strumno naslovil z *Moj boj*.

Kdor je ostal doma, v Rusiji, mora prekleto paziti, kako kaj pove in odpoje. Po Bojarnovih besedah se je glasbena izraznost v Rusiji sunkovito obrnila, postala je rigidnejša, na primer doslej oster ruski hip hop se opazno obrača k tradiciji ruskega šansona in mehča svojo ostrino, prikladno časom pa je aktualna »nedržavna« ruska glasba vedno bolj prepovedana z žalostjo, otožnostjo in krčem. Prodornejši del ruske glasbene scene se je razselil po svetu in danes deluje v diaspori. Del ruskega glasbenega šovbiznisa se je preselil v Tbilisi, Erevan, Helsinke, Stockholm, Pribaltik, Istanbul, Berlin. V Beogradu je po neuradnih podatkih več kot dvesto tisoč mladih Rusov, ki so izoblikovali svojo kulturno skupnost.

Na odsotnost pomembnega dela kulturne in umetniške srenje je v začetku oktobra opozoril pisatelj *Pavel Basinovski* z razmišljanjem v osrednjem kulturnem časopisu Ruska gazeta, v katerem je predlagal, da bi se tako tiste pisatelj, ki so odšli, kot tiste, ki so ostali, obravnavalo kot del iste kulture, in da bi za kaj takšnega bilo treba najti pot sprave ne glede na ideologijo. Nanj se je vsul plaz »domoljubnih« kritik in zgražanj, je pa polemika kmalu potihnila, pravzaprav izginila in to v podobnem slogu kot po Rusiji sproti in brez razlage izginjajo spomeniki žrtvam stalinističnih procesov, kar je le en košček v mozaiku Putinovega revidiranja ruske zgodovine.



: Foto: Natanael Andrejč

---

**P O G O V O R**

---

Gorazd Andrejč:

# **»Premik na versko desnico se dogaja hkrati s porastom novega ateizma.«**

Pogovarjal se je *Boris Vezjak*

Gorazd Andrejč je eden tistih slovenskih izobražencev, ki je že dolgo nazaj stopil v mednarodno akademsko areno: je docent na Fakulteti za religijo, kulturo in družbo na Univerzi v Groningenu, ter raziskovalec na Inštitutu za religijske in filozofske študije Znanstveno-raziskovalnega središča v Kopru. Ukvarja se predvsem s filozofijo religije, odnosom religije in znanosti ter filozofijo jezika. Po končanem študiju filozofije na Univerzi v Mariboru je nadaljeval svojo študijsko pot v Cambridgeu, kjer je magistriral iz religiologije s poudarkom na judovsko-krščanskih odnosih, kasneje je doktoriral s področja filozofije religije na Univerzi v Exeterju.

Pogovarjala sva se o temah, ki močno zadevajo tako posameznika kot družbo, saj vera ne ponuja le prepričanj in vrednot in figurira kot moralni in etični kašipot v življenju, ampak je hkrati vedno pomembnejši identitetni element družbe in po svoje prispeva k njeni stabilnosti, a hkrati tudi k nestabilnosti. Ker se pozna že dolgo, sva se tikala.



**Ne bova povsem igrala filozofa, ki govorita zgolj o transcendenci in metafiziki, ker oba veva, da bi s tem pristala na zizan stereotip o filozofiji, odpeti od ne preveč lepe stvarnosti. Izraelska vojska v tem hipu izvaja surove povračilne ukrepe po napadu skrajnega palestinskega gibanja Hamas in brezrezervno bombardira Gazo. Situacija je grozljiva. Sam si med drugim specialist za vprašanja verskega dialoga. Kakšno stališče bi morali zavzeti v tem spopadu in zakaj je pri vsakem takšnem poskusu dialoga, kar boš verjetno zagovarjal, pomembna filozofija?**

Strahotno trpljenje ter dnevno umiranje prebivalcev Gaze v tem trenutku, med njimi tisočev otrok in civilistov, ki ga povzroča kruto bombardiranje izraelske vojske, prav tako kot grozljivi zločini nad izraelskimi civilisti, ki so ga sedmega oktobra letos izvršili člani Hamasa, sedaj onemogočajo resen dialog. Mislim seveda na dialog v pravem pomenu besede, med katerega spada tudi medreligijski dialog in pri katerem poskušamo razumeti perspektivo druge strani, prisluhniti njenim argumentom, idealom ter skrbem, ter skupaj s skupnostjo na drugi strani razmišljati o dolgoročni dobrobiti za obe strani – takšen dialog je med predstavniki Izraelcev ter Palestinecev sedaj nemogoč. Namesto njega imamo pogajanje med vodstvom gibanja Hamas, ki je brez dvoma v samem jedru zločinska organizacija, ter sedanjo vlado v Izraelu, ki pa je s svojo politiko, pogostimi in grobimi nelegalnimi početji zoper Palestinece, tako na Zahodnem bregu kot v Gazi tudi v času, ko ni oboroženega konflikta, ter seveda s prekomernim in brezskrupuloznim bombardiranjem Gaze, jasno pokazala, da so njeni nameni daleč od doseganja pravičnega miru ali sobivanja Izraelcev in Palestinecev.

**Lahko v tej situaciji s svojim premislekom pomaga filozof?**

Vztrajno filozofsko preizpraševanje, znanje in argumentirano razmišljanje je seveda potrebno tako za razumevanje kot za eventualno reševanje izraelsko-palestinskega konflikta. Brez razumne politične filozofije, etike, pa tudi filozofije zgodovine, religije, jezika in še česa, ne vidim, kako bi lahko razumeli, kaj šele našli rešitev, ki bi bila minimalno pravična. A v času grobega, sistemskega in konstantnega kršenja osnovnih načel humanosti, tako rekoč 'pratičnih' načel, na katerih sta zasnovana sama ideja človekovih pravic ter mednarodno pravo, je najpomembnejše dokaj preprosto aktiviranje. Ne strinjam se torej z Žižkom, ki pogosto trdi 'Don't act, think!', tudi v situaciji, ki ne dopušča dosti časa za premislek ... Ne, včasih je treba delovati nemudoma, ne premišljati: a delovati na podlagi predhodno utemeljenih in ponotranjenih načel in vrednot, ki morajo biti sad dolgoročnega, tudi filozofskega premisleka. Za večino nas je pri sedanjem izraelsko-palestinskem konfliktu možno in ključno zahtevati – s sporočili, protesti, pismi, peticijami in drugimi legalnimi sredstvi – da naši izvoljeni predstavniki, tj. vlade in parlamenti evrop-



skih držav, kot tudi parlament in vodstvo EU, resno in odločno pritisnejo na Izrael in zahtevajo, da spoštuje mednarodno zakonodajo in preneha z dejanji, za katera dokazi jasno kažejo, da so zločinska in nezakonita. Izrael ima dolžnost, da spoštuje in ohranja življenje civilistov in otrok v Gazi, kakorkoli težko se to zdi glede na vpetost Hamasa v civilno infrastrukturo. Zločinskost Hamasa ni izgovor za zločinsko početje zoper civiliste. Pika.

**Za tabo in še bolj pred tabo je uspešna kariera, objavil si knjigo o Ludwigu Wittgensteinu in medreligijskem nesoglasju, pa *Religijski pojmovnik za mlade* pri založbi Aristej, uredil si še en zbornik o medreligijskih vprašanjih. Si zadovoljen s svojo dosedanjo znanstveno bero?**

Ne. Zdi se mi, da bi lahko raziskoval več, pa tudi, da bi moral narediti več in opraviti delo bolje, kot sem to uspeval do sedaj. Treba je seveda premišljati stvari naprej, iti v zahtevnejše podrobnosti pri nekaterih vprašanjih, ki sem jih v svojih delih načenjal. Sam veš, kako je, ko ostaja precej več stvari za povedati, kot pa uspeš napisati ali drugače 'pripeljati do konca' v smislu raziskovalnega dela. Druga stvar je pa tudi ta, da z leti vse bolj cenim neakademске aktivnosti, družino, prijateljstva, glasbo, potovanja ipd. Vse to tudi jemlje čas raziskovanju, a mi v tem smislu ni žal, da je tako.

**Če se dotakneva tvojega »avtorja«, ki ga rad raziskuješ. Kako bi lahko na kratko orisal aktualnost avstrijskega filozofa v tej razpravi, ker se zdi, da se k njemu rad vračaš?**

Wittgensteinov pristop k filozofiji jezika, ki upošteva globoko prepletenost pragmatičnega in semantičnega vidika jezika, se mi zdi zelo aktualen. Pri filozofski analizi medreligijske komunikacije – denimo, diskusije o naravi 'jaza' med kristjani in budisti ali o naravi božjega razodetja med judi in muslimani – je ključno upoštevati odnos med uporabo ključnih pojmov v tipičnih kontekstih religijskega izjavljanja na eni strani ter pomeni besed in smiselnosti ali nesmiselnosti izjav, kot jih 'predpisuje' ta ali ona tradicija, na drugi. Wittgensteinova 'slovnična' filozofija nam kot analitična in kontemplativna metoda pomaga opaziti nianse religijskega diskurza, ki jih pogosto spregledamo, a so lahko za medreligijsko komunikacijo izrednega pomena. Pogosto gre za ideje o jeziku nasploh, ki so v sodobni filozofiji religije še kako potrebne, saj se jih pogosto pozablja. Če z Wittgensteinom razumemo, da definicije – katerekoli definicije, vključno z definicijami religijskih pojmov – nikoli ne morejo biti dokončne, v smislu 'popolne eksaktnosti pomenov besed' (tudi besede, ki jih uporabljamo v sami definiciji, ki jo v danem trenutku potrebujemo, namreč potrebujejo definicijo, in tako *ad infinitum*), imamo

bolj realistična pričakovanja glede definicij religijskih pojmov, kot pa če tega uvida ne upoštevamo ali ga dobro ne razumemo.

Poglejmo še primer iz medreligijske oziroma komparativne teologije. Znano je, da se krščanstvo in islam ne strinjata glede vprašanja, ali je Jezus božji sin (kot trdi krščanstvo), ali pa 'zgolj' božji prerok (kot trdi islam). V ozadju tega nestrinjanja je na videz očitno nasprotje med novozavežno, torej zgodnjo krščansko idejo, da je sploh smiselno govoriti o 'božjem sinu' (ki ga krščanstvo prepozna v Jezusu), ter koransko idejo, da bog ne more imeti potomcev, oz. da je sama ideja 'božjega sina' nesmiselna in celo žaljiva. Komparativni filozofski teologi, na katere je vplival Wittgenstein, kot sta denimo David Burrell in Klaus von Stosch, pojasnjujejo, da pozorna analiza koranskega razumevanja pojma 'božjega potomstva' ter 'božjega sina', ki ga koran zavrne, pokaže, da v zgodnjeislamskem diskurzu ta dva pojma predpostavljata potomstvo v telesnem smislu in celo, da bi bog potemtakem moral imeti človeško 'soprogo', kar je seveda za islam nesmiselno in nesprejemljivo. Ker pa krščanski pojem 'božjega sina' ne predpostavlja niti, da gre za telesno potomstvo, niti da bi potemtakem bog moral imeti soprogo, gre za dva pomena 'božjega sinovstva', ki sta v osnovi različna.

### **Smo s tem ublažili nesoglasja med krščanstvom in islamom?**

Seveda s tem niso odpravljene vse teološke in druge razlike in nestrinjanja med krščanstvom in islamom. A vendar, če sta zgoraj omenjeni pomenska analiza in primerjava na mestu, potem to pomeni, da je nekaj, kar se na videz zdi kot jasno in preprosto nestrinjanje glede vprašanja, ali ima bog sina ali ne, bolj primerno opisati kot različne 'slovnice' ali 'jezikovne igre' – da uporabimo Wittgensteinov izraz. Te različne jezikovne igre se torej nanašajo na besedno zvezo 'božji sin', kjer pomenska razdalja med pomeni tega pojma v islamu in krščanstvu naredi ene in druge izjave o 'božjem sinu' nesoizmerljive in s tem onemogoči enostavno ali direktno nestrinjanje.

Onstran filozofije jezika je relevantno tudi Wittgensteinovo eksistencialistično razumevanje religije, poudarek na vlogi občutenj in 'instinktnih reakcij' v religiji ter njegovo zanimivo, kategorično razločevanje med religijsko in znanstveno/empirično vrsto prepričanj. Za pojasnitev teh vidikov Wittgensteinove filozofije religije ter njene relevantnosti danes bi žal porabila več časa in prostora, kot nama ta intervju omogoča. A morda se k tej temi še vrneva, še posebej, ker se Wittgensteinu v svojih odgovorih verjetno ne bom sposoben izogniti, tudi če bi si to želel.

**No, pa naj kar takoj vprašam: v kakšni meri je danes njegova misel, saj velja za precej nekonvencionalnega filozofa, še sveža? Zdi se, da omenjeno ločevanje odpira pot religijskim raziskavam, najbrž pa v znanstveni sferi ni najbolj priljubljeno?**

Wittgensteinova misel doživlja periodične renesanse, morda vsakih 10 ali 20 let, ne zgolj v filozofiji religije ali celo teologiji (kjer je to, kot ugotavljaš, vsekakor opaziti, predvsem v protestantski in katoliški, torej zahodnokrščanski teološki misli), ampak tudi v drugih panogah filozofije. Ta periodična vračanja Wittgensteina vidimo, denimo, v filozofiji matematike: v zadnjih petih letih nov val zanimanja za wittgensteinovsko filozofijo matematike vidimo v delih Severina Schroederja, Juliet Floyd, Michaela Potterja in drugih. V estetsiki nedavno renesanso Wittgensteina predstavljajo dela Hanne Appelqvist, Erana Guterja, Petra Lewisa, Ilhan Dilman in drugih. Podobno lahko opazimo v filozofiji duha, tudi filozofiji znanosti. Onstran filozofije Wittgenstein ostaja aktualen v antropologiji, pedagogiki, v delih sociologije, pa tudi v družbenih vedah, kot je psihologija. V slednji je pred desetletjem ali dvema Wittgensteinov vpliv morda najbolj očitno deloval v odmevnih delih Michaela Tomasella in Louisa Sassa, v bolj nedavnem valu pa v delih Roma Harréja in drugih. Pri wittgensteinovskih psihologih gre za zanimivo kombinacijo filozofske analize osnovnih pojmov na področju jezika in opisov mentalnih stanj, torej filozofije jezika in duha, ter empirično strogo nadzorovanih metod sodobne psihologije.

**Kakšni so zate glavni izzivi in vprašanja, s katerimi se sooča filozofija religije danes in koga bi navedel kot najbolj osrednje avtoritete na tem področju?**

Najbolj zanimivi sodobni izzivi za filozofijo religije so, vsaj zame, povezani z novimi razvoji na področjih znanosti, ki imajo, vsaj na videz, pogosto pa tudi zares, nekaj povedati o religijskih vprašanjih, verovanjih in pojmi, ki v religijskih tradicijah ostajajo pomembni, celo osrednji. V to kategorijo vsekakor spadajo tudi zgoraj omenjeni pristopi v sodobni psihologiji, tj. denimo empirično podkrepljene teorije Sassa in Harréja, saj nudijo pojasnjevalne vire za sveže interpretacije mentalnih pojmov, kot je denimo pojem 'prepričanje', ki je seveda za zahodno religijo še vedno osrednji.

**Kaj pa kognitivna znanost?**

Relevantnost sodobne kognitivne znanosti in nevroznanosti za filozofijo religije gre še posebej izpostaviti. Zadevata namreč razumevanje odnosa med telesnim izvorom idej, simbolov in osnovnih pomenov, ki so v religiji po-

membni ali celo odločilni, na eni strani, ter intelektualnimi in abstraktnimi vsebinami religije – denimo, verovanje v božjo transcendenco ter posmrtno življenje – na drugi. Kognitivna nevroznanost vsebuje vse boljše pojasnitve mehanizmov, kako in zakaj bi lahko ta verovanja vzročno nastala. S tem povezana so tudi vprašanja, meni še vedno zanimiva, o povezavah med eksistencialnimi občutenji in religijskimi pomeni ter verovanji. Vse to je relevantno, vsaj v zahodni filozofiji religije, za sodobne razprave in reinterpretacije pojma 'božanskega' v postteizmu. Aktualna so pa tudi še vedno tista bolj 'kozmična' vprašanja, npr. vprašanje odnosa med božanskim ter kozmosom in naravo – slednji je seveda pojem, ki se tudi v filozofiji religije danes problematizira. Živimo namreč v dobi antropocena, ko o 'od človeka nedotaknjeni naravi' na našem planetu več ne moremo govoriti. V povezavi s filozofijo narave in pojmom kozmosa me osebno zanimajo predvsem sodobne možnosti panteizma in religioznega naturalizma.

Na metodološkem nivoju in tudi sicer so zanimivi razvoji glede odnosa religije in znanosti tudi na drugih znanstvenih področjih, torej ne zgolj v odnosu do kognitivne nevroznanosti, temveč tudi v odnosu do kozmologije, elementarne fizike, okoljskih znanosti ter digitalne tehnologije. Povedano bolj splošno – morda presplošno – v sodobni filozofiji vidim resno potrebo po dobro premišljeni kombinaciji filozofije religije in filozofije znanosti, takšni, ki se zna odzivati na pomembne razvoje v sodobni znanosti ter religiji. V razvoju sodobne filozofije tehnologije in tudi filozofiji narave lahko opazimo nove ideje o 'dobrem življenju', napredku in človekovi 'naravi' ipd. Nove perspektive na teh področjih pogosto vsebujejo religijske ali 'duhovne' pojme in ideje, ali pa iz njih črpajo ključno inspiracijo.

### **Navedi mi kakšen zgled, kjer filozofija religije najde stičišče s filozofijo znanosti.**

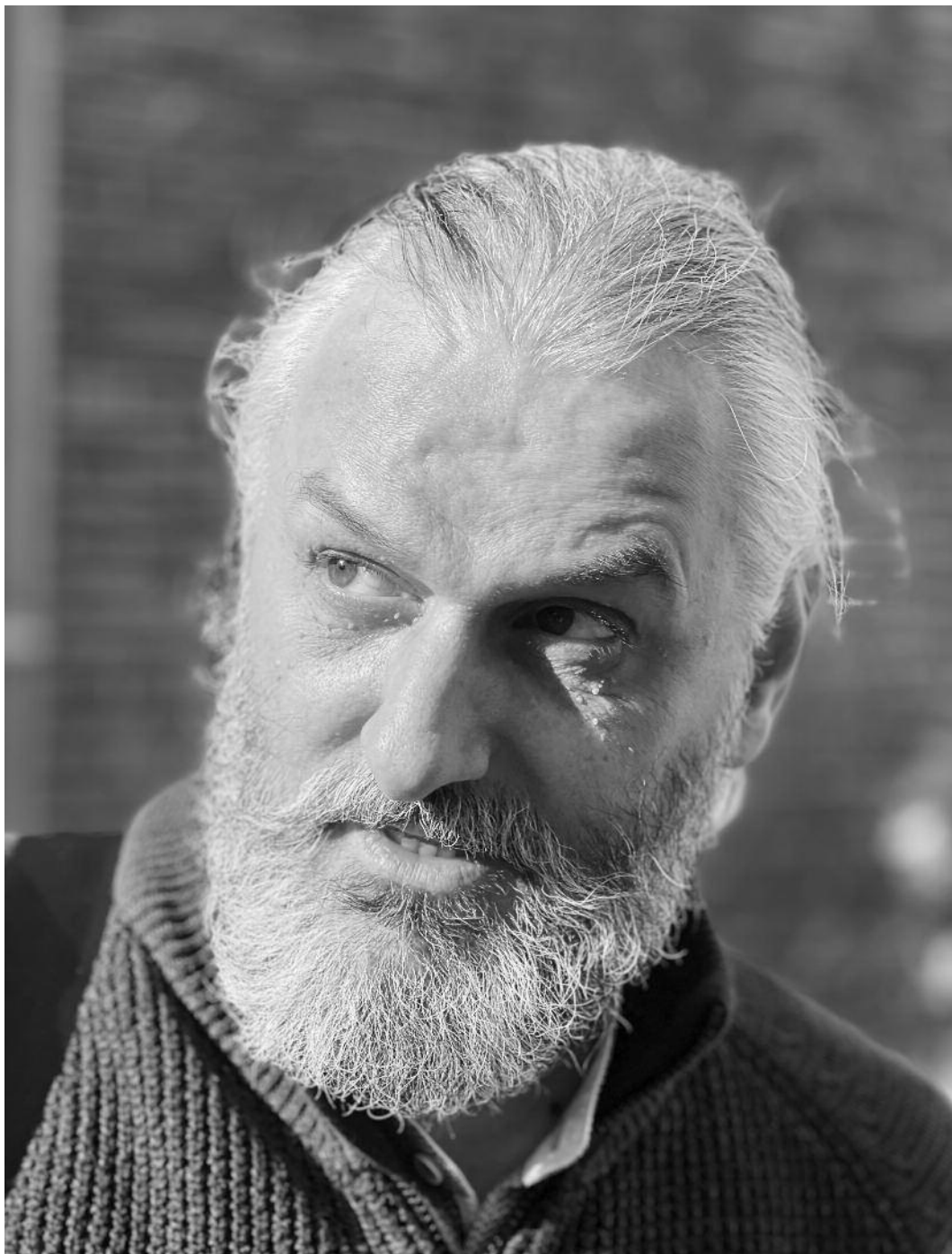
Zanimiv primer se mi zdi uporaba kognitivne lingvistike v delu George Lakoffa, ki občasno zaide tudi v filozofijo religije. V knjigi *Filozofija mesa*, ki jo je Lakoff napisal skupaj z Marcom Johnsonom, avtorja dokazujeta, da so mehanizmi, ki izvirajo iz naših predjezikovnih in predintelektualnih odnosov do telesa oz. teles, odgovorni za nekatere ključne metafore v verskem jeziku. Vzemimo matrico 'dobro/duhovno/večno je zgoraj/povzdignjeno, zlo/nedu-hovno/minljivo je spodaj/telesno', za katero so empirične čezkulturne raziskave pokazale, da igra vlogo v večini verskih kultur in nudi strukturo nekaterim verskim prepričanjem (kot je verovanje v nebesa kot 'bolj duhoven svet tam zgoraj'). Raziskave, ki jih Lakoff in Johnson, po njunem delu pa tudi precej drugih kognitivnih psihologov in lingvistov, ponujajo filozofiji religije, kažejo, da religija izvira, ali pa vsaj črpa svojo intuitivno prepričljivost iz izkušenj, ki jih imamo *kot telesa*, preden sploh znamo abstraktno razmišljati. Če je

temu tako, potem je treba metaforo 'duhovno je zgoraj/neduhovno je spodaj' vsaj temeljito in kritično premisliti, če že ne zamenjati z drugačnimi metaforami: denimo, horizontalnimi metaforami povezanosti in 'globlje enosti' s svetom okoli nas. Skratka, vertikalno-hierarhično urejanje odnosov med 'bolj duhovnim zgoraj' in 'manj duhovnim spodaj' gre ali zavriniti ali dodobra pretresti. Sam vidim relevantnost teh raziskav tudi pri kritiki vsakega močnega pojma transcendence, ki božansko postavi v odnos 'nad' svetom in 'zunaj' sveta.

### **Kako bi opisal svoj pristop k filozofiji religije, če si ga razvil, oziroma vsaj svojo pozicijo?**

Moj pristop k filozofiji religije je rezultat neke čudne palete vplivov in pristopov, nekateri od teh so se tukaj znašli verjetno povsem kontingentno. Wittgenstein ostaja prevladujoč vpliv, a tudi filozofija Maurica Merleau-Pontyja, fenomenologija telesnega in v sodobni fenomenologiji tudi fenomenologija občutenj (denimo pojem eksistencialnih občutenj britanskega filozofa Matthewa Ratcliffa). Ostajam tudi pristaš liberalne, raziskovalne teologije v tradiciji Friedricha Schleiermacherja, ki je liberalno-protestantski misli omogočila, da pod vodstvom filozofije in jezikovne ustvarjalnosti preseže okvirje ortodoksne krščanske doktrine.

Religijski jezik interpretiram kot precej drugačno jezikovno igro, kot jo igra oziroma mora igrati jezik znanosti, ki utemeljuje svoje trditve zgolj in samo na empirični dokaznosti. Glede interpretacije religije sem še vedno eksistencialist: verske ideje in pojmi, ki so vredni spoštovanja ali celo, da jih vzamemo za vodila v življenju, so tisti, ki so sposobni pojmovno izraziti in uokviriti pomembna občutenja, življenjska izkustva in odnose do soljudi, drugih živih bitij, in širšega okolja, tudi vesolja. Podobno zastavljam tudi svoj pogled na odnos religije in znanosti: sem nekoliko blizu pogleda pokojnega evolucijskega biologa Stephena Jaya Goulda, ki je svoj pristop poimenoval *ne-prekrivajoča se magisterija*. Čeprav je njegovo razumevanje religije pomanjkljivo in svoj pogled pripisuje nekaterim znanstvenikom in teologom v zgodovini krščanskega odnosa do znanosti, celo nekaterim papežem, ki tega pogleda z njim v resnici verjetno niso delili, je z nekaj pomoči wittgensteinovske filozofije jezika in religije podoben pogled mogoče zagovarjati tudi danes. Mislim na pogled, ki vidi verski in znanstven 'govor' in prepričanja kot tako različna, da so trditve o direktnem, ostrem konfliktu med njima običajno sad nerazumevanja ali religije ali znanosti.



: Foto: Natanael Andrejč



## **Morda nisem razumel: svoje poglede pripisuje tudi papežem? Nenavadno za biologa ali nenavadno za papeže. Lahko pojasniš?**

Da se izrazim bolj natančno: Gould trdi, da je kategorično razlikovanje med verskim in znanstvenim jezikom in razmišljanjem, ki ga zagovarja njegov pogled na znanost in religijo kot neprekrivajočih se magisterijev, pogled, ki je bil sprejemljiv tudi marsikateremu papežu. Vendar je to seveda zelo problematična trditev. Večina papežev je, vsaj vsled svoje funkcije, pritrjevala dobesedni interpretaciji Marijinega brezmadežnega spočetja, ki je v rimskokatoliški doktrini, kolikor vem, bil v glavnem interpretiran kot čudež v tradicionalnem smislu 'kršenja' biološke zakonitosti, namreč, da ni mogoče zanositi, če že ne brez spolnega odnosa, pa zagotovo brez človeškega donatorja sperme (sodobna vprašanja v zvezi s kloniranjem in genetskim inženiringom lahko seveda tukaj ignoriramo). Težko je torej sprejeti idejo, da naj bi papeži ne kršili načela kategoričnega razločevanja med empiričnimi in religijskimi trditvami in pojasnitvami, saj se zdi, da je dobesedno verovanje v čudež brezmadežnega spočetja kvaziznanstveno prepričanje: prepričanje v nadnaravno povzročen empirično-zgodovinski dogodek, za katerega na podlagi znanosti vemo, da po naravni poti ni mogoč. Nekdo mora tukaj popustiti. Gould, sicer agnostik, kolikor vem, te dogme v svojih knjigah ne analizira podrobno. Morda je menil ali po tihem upal, da zgodba o brezmadežnem spočetju ni bistvena za krščansko interpretacijo sveta, oziroma da se jo da interpretirati kot zgodbo, ki na literaren način poveljuje posebno duhovno in moralno vlogo Jezusa iz Nazareta. Trditi, da je večji del papežev to tako interpretiral, zagotovo ni upravičeno. Če govorimo torej širše, pripisovanje pristopa k znanosti in religiji kot neprekrivajočih se magisterijev papežem je zelo problematično.

## **Ker se veliko ukvarjaš s temi vprašanji, bi me zanimalo, kot kakšno bi ocenil vlogo verskih voditeljev danes pri spodbudah k medverskemu dialogu, še zlasti papeža Frančiška? Se ti zdi, da njihova moralna vloga v družbi ostaja dovolj močna?**

Dovolj močna za koga in za kaj?

## **Govorim o njegovem vplivu na množice, verujočih in neverujočih, ali na politiko.**

To vprašanje se da razumeti na več načinov. Papeževa vloga je v današnjem svetu še vedno velika, njegov vpliv sega seveda širše od zgolj rimskokatoliške skupnosti, saj ga kot pomemben krščanski in moralni glas – če že ne v stvarih celotne doktrine – priznava tudi precej nekatoliških kristjanov (znotraj-



krščanske razlike so za marsikaterega zahodnega kristjana postale v času hkratne sekularizacije Evrope in zadnja leta tudi Združenih držav ter širjenja islama na Zahodu za mnoge kristjane manj pomembne, kot so bile nekoč). Moralno vlogo papeža Frančiška pri spodbudah k medverskemu dialogu ocenjujem kot v glavnem dobro in koristno, tudi dokaj preiščeno. Medverski dialog vidi kot providenčni znak našega časa, način, kako se odpreti drugemu itd. Po eni strani je zanj medverski dialog vedno partikularna zadeva, najpogostejše med dvema skupnostima: k dialogu z judi denimo pristopa nekoliko drugače kot k dialogu z muslimani, zaradi drugačne zgodovine med prvima dvema, kot je tista med drugima dvema. Vendar se mi zdi, da je Frančišek v prvi vrsti krščanski humanist in da medverski dialog vidi kot poglobljeno afirmacijo političnega pluralizma, v kateri je potrebno graditi različne mostove medsebojnega spoštovanja in razumevanja, tako med verniki različnih tradicij kot tudi med ljudmi, ki niso verni.

### **In kaj papežu očitaš?**

To, kar pri Frančišku pogrešam, je bolj resno zavzemanje za odnose z manjšimi in – za zdaj – politično manj pomembnimi skupnostmi, kot so denimo neopoganske in animistične skupnosti, ki rastejo tudi na globalnem severu, denimo v postkrščanskem svetu Severne Evrope, Kanade in še kje. Papež se je lani sicer udeležil animističnega obreda kanadskih staroselcev in se ob isti priložnosti opravičil za zgodovinske zlorabe in zatiranje zoper te narode (konkretno, šlo je za množično pokristjanjevanje staroselskih otrok, ki so jih nasilno odvzeli staršem in 'prevzgjali' v katoliških šolah in samostanih); vendar papeževo priznavanje drugih religij v glavnem še vedno sledi načelu množičnosti – več imaš sledilcev, bolj pomemben si – in politične vidljivosti skupnosti. Seveda se najdejo v krščanskem svetu tudi voditelji s še bolj preiščljenim odnosom do medverskega dialoga, a je v primerjavi z večino rimskokatoliških škofov in nadškofov papež kar svetel primer medverskega delovanja.

### **Filozofija že od samega začetka filozofske analize postavlja religijo za subjekt in objekt spoznanja, če citiram Hegla. To bi lahko razumeli tudi na način, da so vsebina, potreba in interes filozofije nekaj, kar ta deli z religijo. Se ti zdi, da sodobno stanje raziskav takšnemu spoznanju pritrjuje?**

Filozofija in religija – ali morda bolje, filozofija in teologija – v sodobnih filozofskih in teoloških raziskavah in razpravah vsekakor delita precej 'terena', ali pa zanj, kot to predstavlja v javnosti morda bolj tipična slika, tekmujeta. Smrt in z njo povezana tema osmišljanja življenja sta, denimo, takšni temi

prekrivanja, ki jih sodobna filozofija religije obravnava na nove, včasih tudi presenetljive načine. Primer je knjiga Briana Clacka *Ljubezen, droge, umetnost, religija: bolečine in tolažbe obstoja* (2014), v kateri Clack, ki sprejema kar precej schopenhauerjevskega eksistencialnega pesimizma, postavlja religijo ob bok drugim velikim 'paliativnim kulturnim megapojavom', omenjenim v naslovu knjige. Religija je zanj sicer predvsem tolažba v trpljenju, 'opij ljudstva', interpretira jo tudi z vidika psihoanalize, kar pa za Clacka še ne pomeni, da je religija nujno škodljiva in da se je naj družba znebi. A medtem ko pri agnostiku Clacku lahko religija, seveda nekoliko reinterpretirana, s filozofijo sodeluje v nudenju eksistencialne tolažbe, ateist A.C. Grayling vidi ostro tekmovanje in v antireligijskem duhu nudi filozofijo kot jasno in razločno alternativo religiji. Toda v tem procesu za Graylinga religija postane preprosto košara za nekritično, ozkournno, antiintelektualno in moralno pomanjkljivo odzivanje na velike eksistencialne izzive človeštva do te mere, da njegova 'religija' za malce bolje informiranega religiologa postane komaj prepoznavna.

**Danes se filozofija religije ukvarja s širokim spektrom stališč in perspektiv, vključno s tistimi, ki jih zagovarjajo ateisti in agnostiki. Je dober ateist dostojen nasprotnik teistu? (smeh)**

Ne samo, da je ateist dostojen nasprotnik teistu; mislim, da so dobro informirani in filozofsko izobraženi ateisti in agnostiki še vedno najresnejši intelektualni nasprotniki teizma. Sicer se danes zadeve spreminjajo tudi tako, da se nekatere aktualne debate pomikajo onstran binarne razprave med teisti in ateisti, kar dela sodobno filozofijo religije bolj zanimivo, razpravo močnejšo. V tem smislu je zanimiv denimo fikcionalizem glede religije, ki uporabo religijskih simbolov in zgodb, interpretiranih kot fiktivnih, jemlje kot pozitivno in racionalno v pragmatičnem smislu. Takšno stališče zagovarja sicer znani britanski agnostik, a religijski fikcionalist, Robin Le Poidevin.

**Je potem ločnica med ateizmom in teizmom zastavljena preozko?**

Ateistično-teistični binarizem pogosto ignorira tudi alternativna pojmovanja božanskega, kot so panteizem, panenteizem, pa tudi religijski naturalizem oz. mistični materializem (monistična interpretacija realnosti, ki ne priznava nadnaravnega, zagovarja pa smiselnost upoštevanja religijskih emocij in prakticiranja čaščenja in ritualov, a v odnosu do naravnega, ne nadnaravnega sveta). Problem, ki ga torej vidim v prevelikem osredotočanju na teizem in ateizem v filozofiji religije je zanemarjanje teh, filozofsko in tudi kulturološko zame zelo zanimivih stališč in načinov življenja.

**Bi se strinjal, da je v zadnjem času poniknila široka razprava o ateizmu, ko so avtorji kot Richard Dawkins, Sam Harris, Daniel Dennett in Christopher Hitchens glasno napadali religijo in zagovarjali sekularizem? Kako bi pojasnil zaton takšne diskusije?**

S to oceno se strinjam. Da bi zaton diskusije okoli t. i. 'novega ateizma', ki je bila kakšno desetletje ali več izjemno živa v medijih, kulturi in politiki v ZDA, Evropi, Avstraliji in še kje, prepričljivo pojasnila, bi morala vprašati zgodovinarje, politične sociologe in religiologe. Govoreč bolj laično vidim na delu nekaj različnih dejavnikov. Nekateri poudarki novega ateizma so se preveč osredotočali na konservativne oblike in interpretacije teističnih religij, predvsem na krščanski fundamentalizem, ki je že v osnovi antiintelektualen in ga seveda ni težko kritizirati. Takšni poudarki so bili pri ameriških avtorjih – Harris in Dennett – vsekakor razumljivi, še posebej v času vladavine Busha mlajšega, ko je novi ateizem bil v največjem zamahu. Po drugi strani bi se Dawkins in Hitchens, oba britanska javna intelektualca, lahko izognila metanju v isti koš konservativne in progresivne – slednje so znanosti, filozofiji in demokraciji mnogo prijaznejše – oblike krščanstva in islama, in s tem verjetno precej več naredila za bolj dolgoročno ohranitev intelektualne kredibilnosti novega ateizma. Morda še večji dejavnik pa je bil 'zasuk na desno', mogoče najbolj viden pri Harrisu, ki je odločno podpiral iraško vojno, kot vojno višje in boljše civilizacije proti primitivcem, pa tudi pri Hitchensu in še bolj jasno pri Dawkinsu, ki je izražal vse bolj nestrpna stališča do muslimanov, pri čemer se ni omejil zgolj na teološke trditve: njegovo vedno bolj eksplisitno razločevanje med superiorno evropsko kulturo in civilizacijo ter inferiorno islamsko ga je v luči religijske pluralizacije zahoda ter moralno sporne zunanje politike ZDA, Velike Britanije in Evrope na Bližnjem vzhodu diskreditiralo tudi v očeh opaznega dela evropskih in ameriških ateistov. Tretji dejavnik, ki ga vidim, pa je preprosto ta, da so ti možje ostareli, javni prostor pa se je njihovih stališč preprosto naveličal. Menim pa, da je javno delovanje novih ateistov, zagotovo skupaj z drugimi dejavniki, prispevalo k nadaljnjemu upadu tradicionalnega krščanstva v večjem delu Evrope, in morda še bolj k 'zapoznelemu' upadu krščanstva v ZDA v zadnjem desetletju.

**Torej verjameš, da je novi ateizem spodbudil delež neverujočih in zmanjšal število vernih? Kako to pojasniti?**

Da. Novi ateizem je dosegel največji družbeni, tako medijski kot kulturni vpliv v angleško govorečih družbah, predvsem torej v Severni Ameriki, Veliki Britaniji, Avstraliji in Novi Zelandiji. V teh deželah – nekaterih bolj kot drugih: manj v Kanadi in na Novi Zelandiji, bolj v ZDA, Veliki Britaniji in Avstraliji – je v zadnjih dvajsetih letih opaziti tudi porast verske, predvsem seveda

krščanske desnice, pogosto skrajne, konfliktne in bolj avtoritarne desne politike, kot je v teh družbah prevladovala prej. Ta 'premik na versko desnico' se je, na videz paradoksnost, dogajal hkrati s porastom novega ateizma in znatnega porasta neverujočih. Novi ateizem je torej postal, oziroma je že od vsega začetka bil, del vse bolj zaostrenega kulturnega boja v politični areni, ki mu je, kot svetonazorskemu in delno filozofskemu gibanju, omogočila velik vpliv in svež kisik. Mislim oz. bolj ugibam, da je omenjena polarizacija in vse bolj skrajna desna politika ter prepletanje religije z njo pomagala novemu ateizmu, da je v določenem obdobju dosegel znaten vpliv med izobraženimi in politično progresivnimi ter tako pomagal povzročiti porast neverujočih v teh družbah.

**Gorazd, kaj bi rekel o tem: je po tvoje mogoče doseči končno razumevanje Boga ali transcendence, ali pa si spoznavni skeptik in so to neskončni in nedoumljivi koncepti, kjer se lahko dobremu odgovoru zgolj približamo?**

V epistemologiji religije sem bližje spoznavnemu skeptiku. Tukaj je vpliv Wittgensteina v moji filozofiji religije močan: religijska prepričanja in trditve vidim kot 'spoznavna' bolj v prenesenem pomenu besede, po katerem religijska prepričanja ne slonijo na argumentu, vsaj ne na dokazih v smislu standardnih kriterijev argumentacije in dokaznosti, po katerih je dober argument v načelu javen ter neločljiv od široko sprejetih, ustaljenih postopkov dokaznosti. Kakršno koli religijsko realnost, če ta obstaja, lahko 'vemo' le 'po veri', kar pomeni, da sam govor o 'vednosti' ali 'spoznanju boga' ali duhovne realnosti že operira v teološkem jeziku, kateremu pa predhodi skok vere oz. odločitev, da svet vidimo na določen način. Religijski odnos do sveta in s tem tudi verska prepričanja imajo izvor v instinktivnem, predintelektualnem, eksistencialno-izkustvenem. V tem okviru razumem tudi pojem boga oziroma božanstva: izvor verovanja v božjo realnost, ki je vreden spoštovanja, je eksistencialno čudenje in z njim povezan odnos do sveta ter jezik, ki to eksistencialno čudenje zmora izraziti v pojmi, simbolih, zgodbah in praksah, ki delujejo. Upravičenje religijskih verovanj, ko enkrat razumemo njihovo naravo in status in se odpovemo ambicijam po doseganju njihove standardne epistemične legitimnosti, je lahko le pragmatično, v domeni širše interpretirane praktične racionalnosti.

**Čudenje je starogrški koncept od Platona naprej – z njim stopamo v sfero filozofiranja, kjer se čudimo bivanju. Kaj bi nam povedalo dejstvo, da si takšno motivacijo deli z verovanjem? Bi to lahko navezali na koncept numinoznega pri Rudolfu Ottu?**

Priklicuješ v misli staro dihotomijo med mitosom in logosom: ali naj nas eksistencialno čudenje vodi v razumno mišljenje in preizpraševanje sveta in lastnih prepričanj, ali pa v čaščenje, negovanje spoštljivega odnosa do sveta in/ali božanskega ter v obredno obnavljanje tega odnosa? Večina filozofov religije, ki tako čudenje kot religijo sicer premišljajo filozofsko, a hkrati ohranjajo vsaj minimalno, četudi morda heretično, versko perspektivo in morda tudi prakso, bo seveda odgovorila, da oboje. Pojem numinoznega pri Rudolfu Ottu ima z eksistencialnim čudenjem, o katerem govoriva, sicer mnogo skupnega: oba sta v osnovi fenomenološka pojma, ki poskušata zajeti na nek način 'zreducirano', versko-relevantno jedro nekega eksistencialnega izkustva. Vendar pa je pojem numinoznega bolj specifičen, njegov vir se da izslediti v liberalni protestantski teologiji devetnajstega stoletja. Eksistencialno čudenje je sam po sebi manj teološko obremenjen pojem, zato se ga tudi da filozofsko premišljati na več različnih načinov, tudi iz ateistične in agnostične perspektive. Ampak da me ne boš napačno razumel: ne mislim, da je eksistencialno čudenje edino versko relevantno občutenje, ali pa da je tovrstno izkustvo edino zanimivo za filozofijo religije. Tudi manj pozitivna izkustva so lahko versko relevantna in filozofsko vsekakor zanimiva. Izkustvo skrajne izgube smisla 'vsega' oz. obstoja, občutek odtujenosti od realnosti ali sveta in seveda izkustvo prozornosti, izgube ali celo 'razpada' lastnega jaza oz. sebstva se v različnih verstvih pojavljajo kot del mističnega izkustva ali vsaj procesa. Filozofija religije, ki takšnim izkustvom daje pomen oziroma jim dovoli, da usmerjajo naša življenja, odnos do sebe in do sveta ter prispevajo k viziji realnega, so mi blizu tudi, če se z dogmatskimi teološkimi vidiki filozofij te ali one tradicije ne morem vedno strinjati.

**Obstaja star spor med filozofijo in religijo o izvoru morale in etike. Je vera v nekaj nadnaravnega ali transcendentnega nujno povezana z moralnostjo, ali pa morda obstajajo moralne norme, ki so neodvisne od vere? Kako se ti opredeljuješ v tej dilemi?**

Niti vera v nadnaravno niti vera v nekaj transcendentnega nista nujno potrebni za moralo ali etiko – vsaj ne, če transcendenco razumemo v tradicionalnem teističnem smislu. Za vernega človeka bo morala skoraj zagotovo na nek način povezana z Bogom kot izvorom vsega, ali drugače definirano duhovno prarealnostjo ali podstatjo. A seveda obstajajo moralne norme, ki so od vere neodvisne. Načelna pritrditev obstoju moralnih norm, o katerih lahko verniki različnih religij in neverni legitimno razpravljajo in o katerih lahko, upajmo, najdejo vsaj nekaj strinjanja, se mi zdi nepogrešljiv, a ne edini temelj pluralne družbe – mislim na pojmovanje družbe, ki je predana nekim idealom skupnega dobrega življenja in ni zasnovana zgolj na nuji minimalno znos-



: Foto: Natanael Andrejč



nega soobstoja. Evtifronova dilema je veljavna torej na ta način: morala mora biti vsaj v spoznavnem, če že ne v metafizičnem oziroma metaetičnem smislu, od religije neodvisna.

### **Kaj torej storiti z desetimi božjimi zapovedmi, če niso od Boga? (smeh)**

Ohraniti v njih zgolj tisto, kar ostaja moralno smiselno in relevantno. Moralna smiselnost in relevantnost je prav tisto, kar načela, ki jih zapovedi odražajo (pa ne v vseh vidikih), naredi božje in ne obratno. (smeh)

### **Preselil si se v Groningen, kjer predavaš in raziskuješ, doslej si spoznal že različna okolja. Kako se počutiš na fakulteti in kakšno je življenje na njej? Opažaš kakšne posebne razlike med akademskimi navadami?**

Življenje v Groningenu in delo na univerzi v Groningenu je v glavnem dobro. Nizozemski življenjski slog nam kot družini zelo ustreza (po deležu ljudi, ki dnevno kolesari na delo, je Groningen kolesarska prestolnica Evrope). Moje delo je razdeljeno med Fakulteto za religijo, kulturo in družbo, kjer opravljam 80% svojega dela, ter Fakulteto za znanost in inženiring, kjer delam z 20%. Prva je manjša in zelo večdisciplinarna, saj pokriva vse veje religijskih študij: v glavnem predavam skupaj z vsaj eno kolegico ali kolegom, katere/ga primarne vede raziskovanja in poučevanja so politologija, antropologija ali psihologija, tako da so predmeti, ki jih nudimo tako študentom religijologije kot tudi tistim na programu teologije (precej več je religijologov kot teologov), v glavnem že v osnovi meddisciplinarno zastavljeni. Ker smo med manjšimi fakultetami, delo v glavnem teče dobro, in ker smo na Nizozemskem, prevladuje dobra organizacija in tudi učinkovitost. Na mnogo večji Fakulteti za znanost in inženiring pa poučujem etiko biomedicinskega inženiringa ter nekaj filozofije znanosti in o akademski integriteti. Tam imam v predavalnici včasih tudi več kot sto študentov, tako da je dinamika odnosa med menoj in študenti seveda precej drugačna. A tudi v pedagoškem delu z bodočimi inženirji uživam.

### **In kakšna je pri vas akademska kultura?**

Akademska kultura v Groningenu se mi zdi bolj dinamična in morda bolj strpna: politične razlike ali pripadnosti akademsko sfero zaznamujejo manj kot v Sloveniji. Bolj dinamičnega pa ta kontekst dela predvsem večji delež mednarodnih raziskovalcev na nizozemskih univerzah, kot je to v Sloveniji, in večja mednarodna vpetost, čeprav se situacija v tem pogledu v Sloveniji spreminja na boljše, vsaj zdi se mi tako.

**Povrniva se k dramatičnim časom danes. Verski fundamentalizem ni omejen na eno religijo, saj obstajajo različni primeri radikalnih skupin in posameznikov med različnimi verskimi skupnostmi, vključno s krščanskimi, islamskimi, judovskimi in drugimi skupnostmi. Bi sam dejal, da se stopnje tovrstnega radikalizma v svetu in še posebej v Evropi umirjajo ali večajo?**

Težko odgovorim na to vprašanje, ne le zato, ker sociologija in politika verskega fundamentalizma nista moje področje raziskovanja, temveč tudi zato, ker pomen besede 'fundamentalizem' ni najbolj jasen, niti stabilen v svojem pomenu. Če s tem izrazom misli na verske skupine, ki svoja verska besedila, svete knjige, interpretirajo kar se da dobesedno ter poudarjajo razliko med člani svoje skupnosti ter 'svetom' zunaj nje, v takšne skupine lahko prištejemo tudi ameriške amiše, ki so kar se da nepolitični, nekatere menonite, ki so sicer kristjani, a odločno nasprotujejo politiki krščanske desnice, pa tudi nekatere konservativne muslimane, ki interpretirajo koran precej strogo, a ne verjamejo v politični islam(izem), kaj šele v oboroženi džihad. Če misli na bolj direktno na versko-politični ekstremizem, ki poskusa na nedemokratične načine vzpostavljati avtoritaren ali celo diktatorski verski režim: ja, tega je v Evropi, pa seveda tudi po svetu, vsekakor preveč, a si ne bi upal trditi niti, da se ta trend v Evropi zmanjšuje, niti da se povečuje. To, kar pa se da opaziti, je, da v zahodni in severni Evropi krščanska skrajna (fundamentalistična?) desnica pogosto eksplicitno zavrača krščanska verovanja in teologijo, in vzame od krščanstva zgolj 'kulturno identiteto': to lahko vidimo pri nekaterih nordijskih desničarjih, pri 'nizozemskem Trumpu' Geertu Wildersu, in drugih severnoevropskih desničarjih, medtem ko skrajna krščanska desnica v osrednji, vzhodni in južni Evropi pogosto trdi, da spoštuje tudi versko vsebino konservativnega krščanstva (kar je seveda teološko zelo naivno ali popolnoma zavajajoče). Zadnje čase berem tudi o porastu neopoganstva v Evropi, ki se v nekaterih elementih povezuje tudi s političnim radikalizmom. Bi pa dodal, da kljub zmanjšanju pogostosti terorističnih napadov skrajnih islamističnih skupin v Evropi v zadnjih nekaj letih, radikalne in nasilne verzije islamizma še vedno vidim kot eno od groženj evropski družbi. Ampak ta grožnja ne sme biti glavna leča, skozi katero naj bi gledali izzive z migracijami iz severne Afrike in Bližnjega vzhoda. Tudi seveda ni res, da je islamistična grožnja nekako unikatna ali celo edina zmožna terorizma: pregled terorističnih napadov v Evropi v zadnjih tridesetih letih kaže, da so tega sposobne prav vse radikalne skupine, bodisi verske, bodisi nacionalne, bodisi ideološke.

**Kako lahko družba uspešno spodbuja strpnost med različnimi verskimi in kulturnimi skupnostmi? Bi rekel, da je vloga izobraževanja pri spodbujanju strpnosti dovolj pomembna ali bolj obrobna?**

Vloga izobraževanja je zelo pomembna. To potrjujejo raziskave, vsaj tiste, narejene v ZDA in v Evropi. Obojne kažejo na jasno korelacijo med nivojem izobrazbe na eni strani ter strpnostjo do drugačnih, vključno z verskimi drugimi, in tudi zaupanjem v strpnost, na drugi. Toda pozor: iste raziskave so pokazale tudi, da ta korelacija znatno variira od ene evropske države do druge, kar raziskovalci pojasnjujejo z vplivom različnih nacionalnih, političnih in verskih kultur. Ne bi nas sicer smelo presenetiti, da bo Nizozemec enake izobrazbe in enakega družbenega statusa kot Madžar zelo verjetno precej bolj strpen do verskih drugih, pa tudi do migrantov in drugih manjšin, kot je slednji.

### **Kakšen je potem odnos med izobraževanjem in spodbudami strpnosti?**

Ta ugotovitev seveda ne zmanjša pomembnosti izobraževanja pri spodbujanju strpnosti. Kaže le na to, da izobraževanje ni vse, oziroma bolj točno, da izobraževanje ni neodvisno od politične kulture, ideologije in vrednot. Za strpnosti med različnimi verskimi in kulturnimi skupnostmi je potrebno izobraževanje prave vrste, ki vključuje – jasno, vnaprej veš, kaj bom glede tega povedal – večšine kritičnega mišljenja, razumevanje kognitivnih pristranskosti (*bias*) in njihove pogosto neozaveščene vloge v sklepanju in prepričanjih. Če so zadeve dobro zastavljene, se v izobraževanju negujejo tudi drugi pomembni povezovalni dejavniki in konteksti za razvoj dialoga in strpnosti, kot so skupni elementi kulture, umetnost, civilna družba in šport.

### **Večkrat iščemo ravnovesje med svobodo govora in versko svobodo na eni strani, po drugi strani pa nas begata omenjeni ekstremizem in sovražni govor. Kako bi ocenil stanje na področju sovražnega govora do versko opredeljenih danes?**

To stanje se precej razlikuje že znotraj Evrope, od države do države, na udaru pa so, kot sam dobro veš, predvsem verske manjšine, v prvi vrsti še vedno muslimani in judje. Sicer se islamofobija in antisemitizem v Evropi manifestirata na različne načine: medtem ko je islamofobija del samega jedra političnega repertoarja evropske skrajne desnice, je antisemitizma na tej isti desnici danes nekoliko manj, kot ga je bilo nekoč, predvsem zaradi nekritične podpore Izraelu in predstave o skupnem sovražniku Izraela in Evrope, namreč skrajnem islamizmu, ki se ga napačno povezuje z islamom nasploh. To smo lahko opazili v nedavni retoriki Marine Le Pen, ki je proteste zoper antisemitizem – ta je v Franciji od začetka vojne v Gazi močno porastel – seveda izkoristila za beljenje lastne politične podobe. Res je, da se sovražni govor proti judom žal da pogosto zaznati v deležu evropskih muslimanov. Nekateri med njimi nekritično povezujejo upravičeno kritiko izraelske politike z izpe-

timi zarotniškimi zgodbicami o judih nasploh in njihovem, domnevno zakulisnem vodenju sveta in podobno. Na tem področju je vzpodbudno videti javno delovanje muslimanskih intelektualcev v Bosni in Hercegovini: prejšnji teden sem bral javno izjavo uglednega profesorja na Fakulteti islamskih znanosti univerze v Sarajevu, Ahmeta Alibašića, v kateri je opozarjal na problem sovražnega govora proti judom in judovstvu med muslimani v času grozodejstev v Izraelu in Gazi ter potrebo po kritičnem razločevanju med izraelsko vlado, Izraelom kot državo, judovstvom, sionizmom, in judovsko skupnostjo.

### **Danes pri nas nekatere politične stranke govorijo o kristjanofobiji. Opažaš kaj takšnega v Evropi?**

Sovražnega govora proti kristjanom v Evropi, ki ga radi poudarjajo v slovenski rimskokatoliški cerkvi ter tudi med konservativnimi kristjani po celotni Evropi, ne vidim kot resen evropski problem. Sovraštvo do kristjanov je sicer resen problem marsikje po svetu, najbolj akutno stanje je v konservativnih islamskih režimih, kot so tisti v Pakistanu in Bangladešu, kjer lahko govorimo o aktivnem preganjanju in hudih oblikah zatiranja, ne zgolj sovražnem govoru. V Evropi pa se mi ne zdi, da bi antikrščanska retorika zašla pogosto v kategorijo sovražnega govora. Islamofobije je vsekakor mnogo več in je politično tudi precej bolj nevarna. Moram pa dodati, da seveda ne mislim, da že sama filozofska ali moralna kritika verskih verovanj in govora, pa naj bo ta islamski, krščanski, ali katerikoli že, spada v kategorijo sovražnega govora. Občasne izjave nekaterih islamskih voditeljev, da je že sama kritika islama ali preroka Mohameda sama po sebi oziroma nujno izraz islamofobije, kot tudi izjave tistih judovskih ali izraelskih glasov, ki označujejo vsako kritiko Izraela za antisemitizem, so problematične, saj resne napore v smeri zmanjšanja islamofobije in antisemitizma v Evropi ovirajo. V tem smislu menim, da politična, argumentirana 'bitka' za svobodo izražanja svetonazorskega, verskega in političnega nestrinjanja ostaja aktualna in legitimna.

**In še za konec: Slavoj Žižek je na odprtju knjižnega sejma v Frankfurtu v odmevnem govoru, ki so ga prekinili žvižgi, pozval k večji humanosti na obeh straneh vojne na Bližnjem vzhodu. Veliko je razpravljal o antisemitizmu in kasneje povedal, da je bil premalo oster do nasprotnika antisemitizma. Da bi moral do njega biti bolj nestrpen v besedah. Kje je, po tvoje, prava mera strpnosti in nestrpnosti v takšni vroči razpravi, ko se včasih zdi, da načelnost dobesedno terja nestrpnost?**

Če Žižkovo izjavo, da bi moral biti do nasprotnika antisemitizma, ki se je oglasil in motil njegov govor, bolj nestrpen, vzamemo v popperjanskem, na-

čelnem smislu nujnosti nestrpnosti do nestrpnosti v ohranitev družbe strpnosti, se lahko z njo strinjam. Nisem pa prepričan, da se to Popperjevo načelo na neproblematičen način nanaša na kontekst komunikativne izmenjave v nekem javnem predavanju ali govoru. Nestrpnost do nestrpnosti – pri čemer mora obstajati neka meja, do katere 'nestrpnost' še vedno prenašamo in dovoljujemo, saj popolnoma očiščene komunikacije v političnem ali drugem pomembnem nestrinjanju ni pričakovati – je smiselna kot osnovna civilizacijska drža in pravna uredba, ki sovražni govor in dejanja prepoveduje. Kaj storiti v konkretnih primerih, ko se nestrpnost izrazi do nas samih, denimo ko nas nekdo grobo prekine in obsodi med javnim govorom ali pogovorom? Tukaj 'nestrpnosti do nestrpnosti' ni treba jemati kot tega pravila. Včasih je morda smiselno tudi nereagiranje ali drugačna 'pot naprej', saj je 'vzajemna nestrpnost v službi strpnosti' v javni komunikaciji pogosto kontraproduktivna.

### **Če nam zaupaš: kam točno te danes in v prihodnje vleče teoretsko zanimanje?**

Trenutno bi želel razviti naprej svojo perspektivo na panteizem z vidika pristopa k znanosti in religiji, ki sem ga opisal prej in ki ga v angleščini krajšam z WNOMA (*Wittgensteinian Non-Overlapping Magisteria*, slovensko: wittgensteinovska neprekrivajoča se magisterija). Kako se obnaša panteizem, če ga v prvi vrsti jemljemo kot eksistencialen verski odziv, ki izhaja iz instinktivnih reakcij, čudenja naravi in sami eksistenci sveta/kozmosa, ne pa kot 'hladno', logično izpeljan zaključek iz metafizičnih, bojda zanesljivih ali celo gotovih predpostavk, kot ga pogosto predstavi Spinoza. Kako bolj izkustveni panteizem kombinirati z dosledno predanostjo 'empiričnem pristopu' (empirical stance) svetu sodobne znanosti, kot ta pristop interpretira Bas van Fraassen? Idejo za odgovor lahko morda najdemo pri Einsteinu. Fizik hkrati afirmira dosledno predanost empirično odgovorni, znanstveni metodi na eni strani, ter panteizem, ki zanj izhaja iz 'kozmičnega verskega občutenja', na drugi. Nedavno sem končal članek na to temo, želel pa bi to perspektivo kritično razviti naprej in jo premisliti z bolj natančno pozornostjo do izbranih razprav, ne le v sodobnih fiziki in kozmologiji, ampak tudi v nevroznanosti in kognitivni lingvistiki.

V načrtih sta še dva projekta. Enega sem nedavno začel skupaj s sodelavcem na Fakulteti za znanost in inženiring v Groningenu. Analizirava konflikte vrednot in idej v sodobni energetske tranziciji, v katerih gospodarstva prehajajo ali pa pravijo, da prehajajo, iz neobnovljivih na obnovljive vire. Diskusije na tem področju na videz nimajo ničesar opraviti s filozofijo religije, vendar videz vara. V različnih pristopih k energetske tranziciji opazimo različne poglede na naravo, znanost, tehnologijo in politiko demokratičnega (ali nede-

mokratskega) odločanja. Ko zapraskamo pod površino, opazimo med njimi tudi tiste, ki izvirajo iz 'globoke ekologije', ki se pogosto povezuje s sodobnim naravoverstvom. Še en projekt, ki je še v zgodnji fazi in ga načrtujemo s kolegi na Inštitutu za filozofske in religijske študije ter Inštitutu za zgodovinske študije na Znanstveno-raziskovalnem središču Koper, pa je v bistvu zgodovinsko-filozofski oz. interdisciplinaren. Projekt bo kritično obravnaval nenavadno kombinacijo filozofije religije, narave in tehnologije v misli Nikole Tesle.

**Gorazd, še veliko uspehov in hvala za tvojo pripravljenost na pogovor za Dialoge.**





## U V O D V T E M O

# Tvornost improvizacije

*Jasmina Založnik*

**S**podbuda za temo tokratne številke nedvomno izhaja iz živosti improvizacijskih umetniških praks na Slovenskem, množstva inovativnih umetniških pristopov in formatov, poudarjenega pomena vloge improvizacijskih orodij in metod v vzgojno-izobraževalnih procesih, kot nenazadnje tudi njene funkcije v vsakdanjem življenju. »Improvizacija je življenje in življenje je improvizacija,« srčiko našega bivanja v svojem prispevku *Improvizacija: tvorna pot od igrivosti k svobodi* opredeli Rajko Muršič.

Ta številka je zaznamovana tudi z notranjimi, izkustvenimi, intimnimi odtisi, z njimi spojeno percipativnostjo improvizacije v ustvarjalnih procesih in hkrati močnim odtisom številnih odprtih (sodobnoplesnih) del, ki sem jim prisostvovala kot gledalka, obiskovalka ali celo sodelavka. Improvizacija se vpisuje v moje pisanje in urejanje, saj je gorivo slehernega – prav tako tega – besedila in uredniškega dela vse do nastanka publikacije. Njihovi elementi se formirajo postopoma, v odsevu zdajšnjosti trenutka; vznikajo in se (pre)obli-

kujejo iz porajajočih se drobcev (odzivnosti, doživetij, utelešenih znanj, spoznanj, izkušenj in vselej spreminjajočega se védenja).

Polje sodobne umetnosti, a tudi znanosti, je prepojeno z improvizacijo. Četudi so končni produkti fiksirani in strukturno zaprti, so improvizacijski principi temelj njihovih gradnikov. Ne glede na to, ali gre za individualno ali kolektivno delo. Izkaže se, da domala ni umetniško-kulturnega miljeja, v katerem improvizacija ne bi našla svojega mesta. Četudi morda improvizacijske forme in postopki niso prevladujoči, so v njih bistveno prisotni. Kot temeljna komunikacijska prвина ima improvizacija ključno vlogo v poklicu radijskega in tudi televizijskega voditelja, novinarja na terenu kot tudi za njegove sogovorce. Zaradi teženj po nadzoru sicer redkeje najde mesto v radijskem in/ali televizijskem mediju, a izjemne, danes kultne radijske igre popolne improvizacije, potrjujejo njen velik naboj. *Butenskala* (Emil Filipčič in Marko Derganc v osemdesetih letih na Radiu Študent), *Hvala bogu, da je konec vikenda* (Dejan Štampar, Stanko Brglez, Matjaž Šalamun, Matjaž Klipšteter in na začetku tudi Sašo Karakaš v devetdesetih letih na Radiu Marš) ali več kot tri desetletja trajajoča oddaja *Radio Ga Ga*, ki je zastala s tragično smrtjo njenega iniciatorja in voditelja Saše Hribarja – vse s svojim neposrednim pečatom celotnim generacijam, zgovorno pričajo o moči improvizacije. A omenjene oddaje niso edine. Za obiskovalce, poslušalce, gledalce, opazovalce kot tudi same ustvarjalce so (lahko) improvizacijski umetniški dogodki dragoceni. Dijake, udeležence vzgojno-izobraževalnih procesov so zaznamovale njihove izkušnje in mentorji. Vabilo v zdajšnjost trenutka, prisotnost in pozornost. Nepričakovane spremembe, obrati, neposredni in spontani odzivi odpirajo vrata v neslutene svetove.

In četudi imajo umetniške improvizacijske forme dolgo tradicijo, prav v novem tisočletju v Sloveniji opažamo njihov razcvet in tudi zaslužnost akterjev za njihov vstop v vzgojno-izobraževalne procese. Kot ugotavlja Luka Zagoričnik, urednik zbornika *Narobe glasbene prakse*: »Postalo je 'scena' s svojimi praktikanti, izvajalci, tvorci, kritiškimi in novinarskimi /.../ spremljevalci, medijskimi posredniki okusa, organizatorji /.../. Razvil se je skratka krog, skupina, kulturna formacija z lastno infrastrukturo, skozi katero [improvizacija] intenzivneje vstopa v naš kulturni prostor, v institucije, medije, v kulturne politike in njene mehanizme vrednotenja in nagrajevanja ter podpiranja« (Zagoričnik 2022, 9). Razmah improvizacije v umetnosti je mogoče razbirati tako iz njene bogate in navdihujoče tradicije kot tudi v samosvojem odgovoru »scene« na aktualne družbeno-politične pritiske in z njim zvezanim *modusom operandi* pretežnega dela prebivalstva; pospeševanja, površinskosti, projektne časovnosti, izčrpavanja, prekarizacije, idr.

Improvizacijo v tem duhu razumem kot upor kapitalističnim prijemom nadzora, tehnokratizmu, umetni inteligenci (četudi poskušajo razvijalci umetno inteligenco počlovečiti tudi z načrtnim programiranjem napak), normativnosti, rigidnosti, predvidljivosti, sistemski pokorščini. Ozaveščanje o njenem pomenu razumem kot predpogoj za njeno načrtno uporabo in vnos v umetniške in vzgojno-izobraževalne procese, v procese samoprevzgoje. Ne za to, da bi postali odpornejši na izzive, ki nam jih nalagajo oblastniki, temveč, da bi postali čuječnejši. Z imperativom zdajšnjosti nas namreč uči utelešene prisotnosti; prisotnosti, ki v sodobnem svetu pospešeno ponika. Improvizacijo je mogoče ugledati

kot pot, prakso, metodo in metodologijo, življenjsko držo in nenazadnje tudi morebitno teorijo sprememb(e), s pomočjo katere lahko stopimo na pot individualne in kolektivne preobrazbe.

Tematski sklop tudi zato sestavljajo zapisi praktikov, strokovnjakov z dolgoletnimi izkušnjami. S svojimi premisleki odstirajo polje improvizacije v umetnosti, v vzgojno-izobraževalnih procesih kot tudi v življenju samem. Tako uspešno premeščajo umetniške, pedagoške, gledalsko-poslušalske in življenjske pozicije ter opozorjajo na njen (ozaveščen) pomen v brezštevilnih situacijah. Improvizacija se v prispevkih razpre kot gonilna sila procesov, številnih obratov ter kritičnih uvidov, ki anticipirajo drug(ačn)e prostore ustvarjanja in mehčajo ustaljene načine bivanja. Maja Dekleva Lapajne in Norbert Sven Fö si zastavita domala nemogočo nalogo opredelitve improvizacije. V prešitju množstva definicij snujeta odprt prostor njenega nadaljnjega raziskovanja v umetnosti in izven nje. V pregibu neposredne izkušnje v glasbeni improvizaciji in etnografsko raziskovalnega dela z bogatim nizom referenc Rajko Muršič odkriva njeno tvorno naravo, »temelj svobodnega ravnanja in delovanja«. Umetnost in vzgoja se namreč »brez momentov improvizacije spreminjata v 'težno umetnost' in avtoritarno pedagoško prakso« (Robi Kroflič). Nedvoumno v vzgojno-izobraževalnem procesu metode improvizacije pozitivno učinkujejo na skupinsko dinamiko, spodbujajo sodelovanje in raziskovanje (Jošt Jesenovec). Tako zagotavljalo »kakovostnejše učno okolje« (Mojca Dimec). Neposredni nagovori poslušalcev so nenazadnje tudi adut radijskega medija. Participativni pristopi namreč v igrani radiofoniji delujejo tvorno. A tvorno je tudi samo gledanje in poslušanje kot v svojih prispevkih ugotavljata Miha Zadnikar in Špela Trošt. Je delo s »s kompleksno strukturo, zlasti ko izvedbene umetnosti razumemo kot nabor procesov in praks, obenem produktivnih in receptivnih, ki jih je treba izkusiti, raziskati, odkrivati, reflektirati« (Špela Trošt). Upam, da bo sprehod med prispevki s številnimi postajališči spodbudil nadaljnje premisleke, ozaveščeno udejanjanje načel v življenju in morebitno gledalsko, poslušalsko in izvajalsko emancipacijo.

Zahvalila bi se vsem avtoricam in avtorjem prispevkov, brez katerih tematskega bloka ne bi bilo, glavni urednici Emici Antončič za vzpodbude in potrpljenje ter Cirilu Oberstarju za inspirativne pogovore.

# Improvizacija je

*Maja Dekleva Lapajne in Norbert Sven Fö*

Uprizoritvena umetnika se v članku afirmativno lotiva definiranja in opisa improvizacije. V vsakem odstavku najdete po eno definicijo improvizacije. Predlagava, da mnogoterost improvizacije uporabimo za nadaljnje raziskovanje ter razpustimo željo po njenem celovitem zaobjetu.

To besedilo piševa Maja Dekleva Lapajne in Norbert Sven Fö, uprizoritvena umetnika, ki nama je improvizacija že več kot dvajset let eno ključnih področij raziskovanja in delovanja, ter obenem ena največjih strasti in frustracij. Majino ozadje je gledališka improvizacija, Norbertovo pa plesna, čeprav sva v zadnjih letih obe področji prepletala na najrazličnejše načine in k temu dodala še klovnsko improvizacijo ter zvočno-glasovno-glasbeno improvizacijo. Od leta 2014 sodelujeva v uprizoritveni praksi in praksi pisanja *Predelano življenje*, posvečeni raziskovanju umetniške improvizacije. Poleg rednih odrskih srečanj je del *Predelane življenja* tudi knjiga v nastajanju z delovnim naslovom *Improvizacija, revolucija, ljubezen*. To besedilo črpa iz omenjene knjige v nastajanju.

Med leti dela, ustvarjanja, sodelovanja, diskutiranja, izvajanja in opazovanja dogajanj na področjih gledališke, plesne in klovnske improvizacije, sva bila priča mnogim poskusom definiranja improvizacije. Priča željam ukrotiti to neulovljivo metodo, ta pojav, to umetniško zvrst, to srčiko ustvarjalnosti ali kar svetovnonazorski pristop k ustvarjanju in bivanju.

Pri dokončnem, ultimativem definiranju improvizacije je nevarnost, da prezremo njeno osnovno premiso – raziskovanja, ustvarjalnosti, odkrivanja, izumljanja, prepričevanja. V tej zagati so se poskusi povedati več o improvizaciji med ustvarjalci in teoretiki pogosto naslonili na zamejevanje, na govorjenje o tem, kaj vse improvizacija ni. Na ta način je ne bi zakoličeno definirali in s tem oklestili, temveč bi ji pustili dovolj širok prostor za različne pristope in pojavnosti, obenem pa bi prišli dlje od tega, da bi improvizacijo razumeli kot skorajda vse ali karkoli.

Tokrat sva se odločila pisati o tem, kaj vse improvizacija je. Najin cilj ni, da podava v kakršnemkoli smislu zaključen seznam opredelitev improvizacije, temveč da razpreva, da je improvizacija marsikaj in da še marsikaj bo. Z vsako podano opredelitvijo si namreč lahko pomagamo, jo uporabimo, kaj spoznamo, si odpremo nova raziskovalna polja, uvidimo nova pojmovanja ali morda celo nove načine improviziranja. Improvizacija s tem ni več karkoli, temveč je »to« in »to« in tudi »to«. Je pa tudi še kaj nezamisljivega, še neubesedenega, še ne prakticiranega. V vsakem nadaljnjem odstavku tega besedila bova zapisala po eno opredelitev improvizacije. Prva naj se znajde kar na koncu tega odstavka: Improvizacija je nekaj, kar se stalno izumlja.

Del stalnega izumljanja je nenehno opazovanje stanja v sebi, v okolju, v odnosu sebe do okolja. Opazovanje stanja pomeni opaziti misli, čustva, razporeditev teže, globino dihanja, arhitekturo prostora, spremembe svetlobe, postavitev stolov, škripanje tal, kašljanje v občinstvu, s čim vse smo prišli v to začasno skupnost, koliko kilometrov stran divja vojna, koliko nas ima osebnega zdravnika, kakšno je vreme, kako anksiozni smo v zvezi s podnebjem, kako in na kakšne vse načine ljubimo. Stanje se ves čas spreminja in hkrati z opazovanjem stanja se poraja vprašanje, kaj bomo z vsem tem naredili. Tako se vzpostavlja prostor za vznikanje, prostor za izumljanje, prostor za prepород. Improvizacija je delati s tem, kar je.

Improvizacija je vznikanje.

Improvizacija je oživljanje trenutka. Je skladanje glasbe iz množice prisotnih zvokov in tišin. Je izdelovanje kipa, ki je že vselej bil v kamnu, le odstraniti je bilo potrebno zgor-

nje plasti. Je postavljanje na ogled neizrečenega roza slona. Je dodajanje manjkajočega koščka sestavljanke. Je izvajanje odrskih potez, ki razgrnejo, kar že je med nami. Občutek, da je nekaj točno na pravem mestu, da se je zgodilo ob pravem trenutku. Da je pravzaprav že bilo tam, le opaziti je bilo treba in narediti droben premik, natančno potezo, obrat pozornosti, zaznati misel, razpreti občutje, izgovoriti očitno, sprejeti. Pomagati trenutku, da zaživi in se razgrne v vsej svoji vsebini. To je presenečenje in hkrati sploh ni. Je prepoznanje.

Improvizacija je iz trenutka narediti dogodek. Trenutek postane dogodek, ko izumi svojo dokumentacijo.

Improvizacija je katalizator tega, kar je med nami. Katalizator omogoči, da stečejo kemične reakcije pri pogojih, ki zahtevajo manj energije, kot bi to zahtevali isti pogoji brez katalizatorja. Improvizacija je prostor povečane pozornosti. Ta čuječnost privabi okoliške situacije, teme in prostore, da se priključijo polju, ki ga ustvarja improvizacija. Iz drobnih dotikov raznih prostorov vznikne impulz in požene celotno situacijo v smer, kjer so vsi ti prostori prisotni in hkrati povezani. Da bi se to zgodilo brez improvizacije, bi potrebovali veliko več energije in časa.

Improvizacija je zbirno mesto. V njej se zbere vse, kar je v nas, med nami in v stiku z nami: drobci, teme, ideje, dogajanje, občutenja, premiki. Improvizacija zazna in zbere tudi tisto, česar ne prinašamo zavestno. Zbira in povezuje, pri tem pa ostaja odprta za razno-tere načine povezovanja, ne da bi zakoličila celoto. Je prepustna, se razvija. Je dihaajoča in živa.

Običajno se pogovarjamo, pišemo in razmišljamo o improvizaciji kot o nečem netrajnostnem. Častimo dejstvo, da je živa, da se dogaja v trenutku ter da hip zatem izgine. Dejstvo, da je neponovljiva, jo dela dragoceno. Prav občutenje začasnosti poveča neprecenljivost trenutka. Improvizacija je nenehno umiranje, minevanje, izginjanje, ob katerih živost trenutka in življenja samega še bolj izstopata.

Ali pa zatrdimo nasprotno. Improvizacija je trajnost. Najprej zato, ker v njej ni pretvarjanja, da je stvari, dogodke ali življenja mogoče ponoviti. Improvizacija ne skriva vselej prisotne minljivosti. In drugič zato, ker je improvizacija preoblikovanje trenutka v dogodek. Improvizacija je delo s tem, kar je, in za to je treba predvsem odkriti in pripoznati, kar je. Ne gre za to, da bi iz nekega drugega prostora in časa prinesli že obstoječi izdelek in ga vstavili v naša življenja in prezrli to, kar je tukaj in zdaj. Gre za odkrivanje in igranje s tem, kar je že med nami. Za priznavanje tal, na katerih stojimo, in odpiranje vrat vsemu, kar lahko iz njih zraste. Je oživljanje trenutkov, glasno klicanje, da obstajajo. Da obstajamo. S tem improvizacija pušča neskončne sledi, se dotika in soustvarja naša minljiva življenja in življenja, ki še prihajajo.

Improvizacija je neponovljiva in je polna ponovitev. Nekaj se v improvizaciji ponavlja, sicer je ne bi razpoznali kot improvizacije. Hkrati se s ponavljanjem širi in gosti ter vpenja v čas. Hrani se s ponovnim obiskovanjem prostorov, gest, zvokov, gibov, besed, načinov in razmerij. Ob vsaki ponovitvi pridobimo globlje uvide, širša polja in nove pomene. Hkrati pa prav ponavljanje proizvaja razliko. Ponavljanje nam namreč daje vedeti, da smo enkrat nekje že bili in da bomo nekoč nekje drugje. Včasih improvizacija ponovi tisto, kar



še ni povsem predelano in preigrano, kar je še neraziskano, kar je potentno spoznavanju. Ponovni obisk omogoči vprašanje Kam še?

Improvizacija je tisto, kar se nadaljuje.

V vsaki potezi, odločitvi, tiči tudi past. Tako tudi v tej, da piševa o improvizaciji afirmativno. Afirmativno pisanje o improvizaciji lahko izpade kot hvalospev improvizaciji, kot ideološko povelečevanje improvizacije, ki naj bi prežemala vse življenje. Poleg tega lahko tak pristop tudi napeljuje k temu, da povsem obvladava improvizacijo in da vsako najino improvizacijsko dejanje udejanja vsaj eno izmed podanih afirmacij improvizacije. Seveda temu ni tako. Odločitev za afirmativno pisanje izhaja tako iz nešteti neuspehov, ranljivosti, nesigurnosti in dvoma, kot iz polnokrvnih čudovitih izkušenj, mojstrskih potez, iskrivih tokov in iz mimobežnih ali dolgotrajnejših dotikov teh opredelitev improvizacije. Afirmativno pisanje ustvarja poligon, kjer lahko opredelitve preizkušamo, ovržemo, potrdimo, občutimo, v stiku z njimi spodletimo znova in znova ali v njih celo prepoznamo nove opredelitve. Improvizacija je urjenje.

Improvizacija je neoprijemljivo, a dotakljivo. Če se nečesa ne da oprijeti, še ne pomeni, da tega ni. Lahko se dotakneš in veš, čutiš, da je tam, saj si s tem v stiku. Oprijemljivo pomeni, da poznaš zadevo do mere, da se je lahko oprimeš, poznaš njeno obliko, njeno celotno velikost. Oprijem je funkcionalen, kot tak pa pogosto zreducira dotik na njegovo uporabnost. Improvizacije se ne da zamejiti s funkcionalnostjo, ne da se je instrumentalizirati. Če to počnemo, se nam izmuzne. V oprijemu tako ostane prazna lupina.

Improvizacija je nomadizem. Se stalno giblje med različnimi teritoriji in nobenemu ne pripada. Zavezana je ustvarjajoči poti med gibanjem od enega do drugega teritorija in samemu ustvarjanju poti. Poti, ki vznikata iz vsakega naslednjega koraka. Ima usmeritev, ne pa smeri in cilja. Usmeritev v vsakem trenutku določa smer, a smer in cilj ne določata usmeritve.

Improvizacija je vpisovanje nomadizma v sedimentarnost. Sediment je usedlina in improvizacija je »ugibljinica«.

Improvizacija je vprašaj na koncu vsakega stavka, na koncu vsake besede tega stavka, na koncu vsake črke vsake besede tega stavka. Vsaka opredelitev improvizacije poraja tudi vprašanje o konsistenosti te opredelitve. Improvizacija je v vmesnem prostoru, opredelitev pa nas pripelje do nekega konca, čeprav začasnega. Vprašanje, če je res tako, kot trdimo, ustvari prostor vmes, suspenz, vissenje, ki improvizacijo poganja. Umeščanje v kategorije in zvrsti, reprodukcija obstoječih družbenih razmerij, zaustavljanje ob dozdašnjih razumevanjih sveta – vse to improvizaciji ni blizu. Improvizacija je preizpraševanje.

Improvizacija je upor. Upor sam po sebi. Improvizacija se upira ciljni naravnosti, upira se storilnosti. Upira se dosežku. Presežku. Popolnosti. Upira se avtokraciji. Upira se hierarhiji med različnimi vlogami v umetniškem delu – režiser\_ka, koreograf\_inja, dramaturg\_inja, glavni\_a igralec\_ka, stranski\_a igralec\_ka, izvajalec\_ka, avtor\_ica. Upira se hierarhiji med performerji\_kami in občinstvom ter s tem družbeni hierarhiji na sploh. Upira se nadzoru. Upira se enoumju in enoznačnemu razumevanju življenja. Upira se cenzuri. Upira se obstoječemu družbenemu redu. V kakorkoli majhno škatico že zapremo improvizacijo in jo poskušamo regulirati s pravili, bo znotraj tega vedno ustvarila mini

prostore svobode in majhne razpoke, skozi katere se da dihati in priti v stik še s čim drugim.

Ko v vlogi ustvarjalcev ali gledalcev obiskujeva improvizacijske dogodke, predstave in festivale, si priznava, da se naju večina izvedb ne dotakne. V praksi dosegamo in razpiramo bolj malo tega, kar se sicer iskri v ideji improvizacije. V improvizacijske dogodke se prikrade ogromno konvencionalnosti in bolj kot si prizadevamo spustiti v povsem odprto improvizacijo, tem bolj se ujamemo v neprevprašane navade in ustaljenosti. Improvizacijski dogodki so pogosto spodleteli poskusi in zgolj redko smo priča čudovitim razcvetom potencialov improvizacije. Improvizacija je utopija.

Improvizacija je priznavanje očitnega.

To pisanje je dialog: med nama, med nama in napisanim, med nama in bralci\_kami. Dialog razpre vmesni prostor, kjer so bolj kot skrajnosti pomembni odtenki, s katerimi se stvari osmišljajo, plastijo, razgrinjajo, rastejo, postajajo nazorne. Improvizacija je dialog. Napaja se s stikom in povezavami. To besedilo nastaja v dialogu z urednico, v dialogu z imenom revije, v dialogu z vami, ki to berete. Zdaj. Improvizacija je dialog z zdajem. In del zdaja je recimo tudi igra z jezikom, z zapisom jezika, z izrekanjem. Prav tu, prav zdaj. Prav ta gesta. V dialogu sva tudi s strokovnim jezikom, ki ga poznavajo kot strokovnjaka po izkušnji, izkušnjska strokovnjaka. S pridobljenim strokovnim znanjem pride tudi jezik, ne nujno akademsko teoretski jezik, temveč improvizacijsko teoretski jezik. Improvizacija je teorija zdaja. Če še drugače preigramo jezik, zdajšnjost in dialog, lahko zapišemo: Improvizacija je dopisovanje. Izbereš si dopisovalca – svet, soigralca\_ko, prijatelja\_ico, besedilo, bralca\_ko in izbranemu\_i dopisovalcu\_ki pošlješ predlog. Recimo prav tu, prav zdaj. Vabiva te v dialog, opazovanje in preizpraševanje trenutno predlaganih opredelitev improvizacije.

Improvizacija je nežnost plus drezanje.

Improvizacija je stik. Dogaja se v vmesnem prostoru med vsemi udeleženi. Vsaka prisotna oseba ključno vpliva na potek improvizacije, improvizacijski dogodek je drugačen prav zaradi vsake prisotne osebe. Improvizacija je bližina. Vsi udeleženi prihajamo bližje, ko smo skupaj priča raziskovanju, nevedenju in odkrivanju. Morda se včasih zdi, da je bližina povezana s podobnostjo. Češ, večja kot je podobnost, večja je bližina. Morda bi kdaj radi postali drug drugemu podobni zavoljo tega, da pridemo blizu, da se povežemo, da pripadamo, da nismo daleč in sami. A bližina pravzaprav sloni na razliki. Bližina ni stapljanje, ni enakost, ni enost. Je bližina razlik. V improvizaciji je vse dobrodošlo, vse in vsi smo dobrodošli. Ni nam potrebno biti v določenem stanju, prav tako ne potrebujemo določenega predznanja, ne rabimo zanemariti, zakriti, utišati ali postaviti na stran del sebe, da lahko doživimo improvizacijsko umetniško delo. Improvizacija povabi gledalce\_ke v doživetje z vsem njihovim celostnim bitjem. Gradi se z vsemi našimi posebnostmi, čudakostmi in ranljivostmi. V njej zapojejo vsi naši deli, družbeno sprejemljivi in izobčeni. Improvizacija je skupinsko občudovanje tega čuda življenja.

Improvizacija je soustvarjanje in sobivanje.

Improvizacija je vključevalnost. V pripravljenosti vključiti dogajanje v sebi in okoli sebe v svoje poteze, se zgodi improvizacija. Velikokrat bi najraje kaj prikrili ali izbrisali.

Na primer tremo, strahove ob izpostavljenosti, sram, trenutek, ko si moramo popraviti hlače, odhod nezadovoljne\_ga gledalke\_ca iz prostora, razmišljanje, željo po nadzoru, uha-janje urina ob poskakovanju, zaljubljenost, dvom, uporabo preverjenih trikov, neuspeh, »fušanje« ob petju, nepovezanost in izgubo stika, dezorientacijo, strast. A improvizaciji iz-bris ni domač. Improvizacija je neizbrisljiva. Beleži vse in se z vsem napaja. Tudi s tistim, kar želimo prikriti, tudi s tistim, česar se ne zavedamo, tudi s tistim, kar smo nameravali narediti, pa nismo. S pisanjem je seveda drugače kot z živim odrskim dogajanjem. V tem besedilu sva izbrisala že marsikaj, bodisi zaradi tipkarskih napak, bodisi zaradi presoje, da nekaj ne spada v to besedilo, bodisi zaradi samoocenjevanja, da je zapisano neumno, ne-primerno ali povsem brez veze, bodisi zaradi nestrinjanja ali ranljivosti. Pa vendar imava občutek, da vse to izbrisano nekje je. Da naju improvizacija navdihuje na način, da je tudi to besedilo prepustna membrana, skozi katero lahko bralci zaslutite tudi izbrisano.

Večkrat rečemo, da je improvizacija v življenju neizogibna. Zanimivo je reči tudi, da je prav improvizacija igranje z neizogibnim.

Improvizacija je filigransko delo s podrobnostmi. Kadar je natančno in pozorno, se v podrobnostih razprejo vesolja. Ključne teme in trepetajoča dogajanja ne prihajajo od kdo ve kje, iz povsem zunanjega dogajanja ali iz genialnosti posamezne\_ga izvajalke\_ca. Po-drobnosti – sramežljiv nasmeh, stopicljanje na mestu, vonj po utrujenem potu, način, kako je v prostor prispel\_a gledalec\_ka in nas pozdravil\_a, podaljšan izdih, mimobežna zgodba o zamujanju, krč v vratnem predelu, skrhan glas ob izrekanju določene besede, dlan, ki se minimalno premakne v želji po dotiku, pogled vstran – so vrata v ključne ak-tualne teme, če jih le opazimo in se jim posvetimo. Če jih upočasnjeno raziskujemo. Brez prehitrih skokov s teme na temo, z ideje na idejo, iz ene odrske akcije v nekaj povsem dru-gega. Počasi in z mikroskopsko pozornostjo odpiramo vrata, vratca in lopute podrobnosti. Upočasnitev nas obdari z občutji, odkritji in spoznanji svetlobnih hitrosti.

Ko se premaknemo od ene podrobnosti k drugi, naredimo določeno pot. Ta pot je lahko skok, lahko je vijuganje, lahko je prelet. Prehod je potrebno organizirati. Organiziramo ga upoštevajoč obe podrobnosti hkrati, njune neposredne okoliščine, njuno doživlja-nje pri odrski\_em partnerki\_ju, gledalki\_cu, opazovalki\_cu. Organiziramo tudi sredstva prehoda, lahko gre za gib, jezik, pogled, zvok, odnos. Organizacija poti med podrobnostmi se imenuje improvizacija.

Improvizacija je zaupanje. Zaupanje vase, zaupanje v odrsko\_ega partnerko\_ja, zau-panje v impulz, predlog, intuicijo in slutnje, občutke, situacijo, zaupanje v svet. Vse to ima korenine v zaupanju v niz mikro odločitev. Ni poti, ni cilja, je korak. Korak kot mikro-odlo-čitev, ki vzpostavi pot in cilj. Je korak in v delanju koraka sta pot in cilj. V naslednjem ko-raku se že lahko spremenita pot in cilj. Čeprav čisto malo, za med-odtenek. In korakamo dalje. Ko zašepa zaupanje, je v pomoč vprašanje: »Kaj pa se zgodi, če čisto malo bolj zau-pam?« Zaupanje ni upanje. Ne gre za to, da upamo, da se bodo stvari v improvizaciji zgo-dile. Ne gre za to, da upamo, da si bomo zaupali. Ne gre za upanje na čudež, čeprav včasih improvizacija izpade čudežno ali se pisanje o njej zazdi mistično, skorajda religiozno. Zaupanje je delo. Vzpostavljanje in negovanje varnega prostora, nudenje podpore, posve-čanje časa in pozornosti drug drugemu, senzibilnost, sočutje, gradnja odnosa, izkušanje in

preizkušanje, dajanje ljubezni prednost pred strahom, poslušanje, odzivanje. Ne gre za upanje, katerega uresničitev je v rokah nekoga drugega. Zaupanje je delo.

Improvizacija je živahno odzivanje. Ni samo odzivanje. Je živahno odzivanje, ker stalno brbota: čuti, misli, se giblje, gleda v prihodnost, se igra, ponuja predloge. Vseskozi se nekaj kuha na štedilniku odzivanja. Zamrlo odzivanje ne zadostuje za improvizacijo. Improvizacija je angažiran, živahen odziv. Ni pa zato nujno aktivističen.

Improvizacija je premor v svetu, v dogajanju. Lahko je v obliki prekinitve. Ne greva se več te logike sveta. Nadomestiva jo z drugo, se preseliva v bolj poetično. Improvizacija je zadržanje diha med vdihom in izdihom. Premor se pojavi v obliki razpoke. Razpoči se tišina. Mirovanje. Trenutek, ko zadržimo dih, ker ga lahko izdihnemo v toliko smeri. Premor kot tisto, kar nas spotakne na začrtani poti. Premor kot preselitev pozornosti navznoter. Premor kot preselitev pozornosti navzven. Premor kot vhod v vzporedne svetove, ki so ob nas, a se jih zavemo šele, ko se odločimo za premor. Premor, ki ni nujno zaustavitev, umiritev, ampak je lahko glasen krik. Premor kot lebdenje. Premor, ko pogledamo za naprej in za nazaj, kje smo. Premor kot prepustitev. Premor kot spanje in sanje, ki nosijo ključ do vpogledov.

Improvizacija je prepuščanje.

Improvizacija je sledenje.

Improvizacija je opaziti in narediti.

Improvizacija je vzeti napako kot darilo.

Improvizacija je prisotnost.

Improvizacija je graditi po načrtu, ki se razgrinja med gradnjo.

Improvizacija je poslušanje.

Improvizacija je poslušanje poslušanja.

Improvizacija je vztrajanje v stanju, v katerem smo, dokler se v tem vztrajanju ne pojavi sprememba stanja. Improvizacija zamre v trenutku, ko še kar vztrajamo v stanju, v katerem smo, tudi ko čutimo, da je iz prostora, ki ga je vztrajanje vzpostavilo, vzniknila sprememba, impulz za akcijo, za premik v drug prostor, v drugo stanje.

Improvizacija je odmik, ki ni umik. Ali izmik. Je pa pomembno, da nas mika, da z enim očesom pomežiknemo situaciji in se toliko odmaknemo od nje, da smo še vedno del nje in jo hkrati lahko opazujemo. Ko se improvizacija obleče v odmik, si omogoči plesati s temami, s katerimi se sicer težko ukvarjamo. Vzpostavi igrivo distanco, s katero pravzaprav lahko gremo globlje, dlje, a hkrati tudi bližje. Kot da se ukvarjamo z vročo temo in jo držimo z rokavicami odmika, ki ravno toliko izolirajo vročino, da se zmoremo z njo poigravati. Take vroče teme se nas ponavadi osebno dotikajo in so pereče tudi v zasebnem življenju. Če ostajata zasebno in osebno nerazločljivo speta skupaj, se uprizarjanje prelevi v terapijo. V umetniški improvizaciji pa osebno razpremo kot velik vir materiala in ga uprizoritveno predelujemo. Oblečemo rokavico odmika, da se lažje dotaknemo osebnega ter ga predelamo v širše dostopno, univerzalno.

Improvizacija je vaja v nevezanosti na in povezanosti s situacijo.

Od improvizacijske\_ga partnerice\_ja dobimo ponudbo, impulz, predlog. Lotimo se ga z več strani, ga okušamo, vonjamo, gledamo in si vzamemo čas, da si ga prikažemo. Nato

prisluškujemo popotovanju sprejetega impulza po požiralniku. Mogoče se zatakne v sapniku in ga izkašljamo. Sicer pa gre dalje v želodec, prva opažanja se že udejanjajo, delno predelan impulz že oddaja, vrača nove predloge improvizacijskiemu partnerki\_ju. Impulz nadaljuje svojo pot do črevesja, se vije, pretaka, prežema, zatika, oddaja snovi, medtem ko opažanja dalje spravljamo v odnos z improvizacijsko\_im partnerko\_jem. Impulz prehaja k zaključnemu delu predelave, ko ne nastaja odpadek, temveč gnojilo. Improvizacija je predelovanje in predelava. Je proces in je produkt.

Improvizacija je potapljanje v neskončnost.

Improvizacija odpre prostor neskončnim možnostim izbire naslednjega koraka. Nemalokrat zna biti to neznosno. Velik korak je že, da opazimo svoje (ne)lagodje v zvezi s tem in sprejmemo, da se z izbiro ene, dveh, mogoče treh možnosti, odpovemo drugim. Ter se odpremo novim možnostim, ki jih je prinesla izbira. Improvizacija je potovanje med končnim in neskončnim. Po neskončnem se lahko sprehajamo samo tako, da se odrinemo od končnega in se vanj vrnemo. Z raketo/šivanko in vpeto nitjo se izstrelimo v orbito, začasno premagamo gravitacijo okoliščin in vdenemo šivanko v eno ali dve ali tri možnosti. In potem dravimo nazaj proti znanemu in končnemu, ga obogatimo z nitjo, ki se je dotaknila še nečesa drugega, drugačnega, ki se je dotaknila neskončnosti. Improvizacija je šivanje končnega in neskončnega.

Improvizacija je umeščanje, vraščanje enega veselja v drugega.

Improvizacija je pot, ki je znana, samo ne zdajšnjim nam.

Improvizacija je podajanje v neznano. Improvizacija je raziskovanje neznanega, da to postane znano. Improvizacija je podrobno raziskovanje znanega, da to lahko postane tudi neznano. Improvizacija je igra z znanim in neznanim.

Improvizacija je urjenje v soočanju z neznanim. Tudi s tistim najbolj poznanim neznanim – smrtjo. Kako strašljivo je ne vedeti. Kako strašljivo je ne vedeti, kam gremo. Tesnobno je in vendar vsak dan to živimo. Ne vedeti je enako živeti. Kam gremo, ko improviziramo? Pomisliva, da gremo ... sem. Da pridemo sem, kjer smo. Da se uprisotimo s tem, kjer smo in kakor smo. Da začutimo, doživimo, vidimo, slišimo, kje pravzaprav smo. Da smo z vsem, kar smo, brez izključevalnosti, brez pretvez, brez skrivanj, a z ozaveščenimi skrivanji, brez okraskov in oblek ter s polno okraski, ki izvlečejo esenco trenutka. V slovenščini sta »sem« in »sem« enaki besedi. Prostorski »sem« in »sem« kot obstajam. Tu sem, obstajam. Ne bom večno. A zdaj živim!

Improvizacija je vprašanje, kaj vse je še improvizacija.

## Povzetek

Uprizoritvena umetnika, ki nama je improvizacija že več kot dvajset let eno ključnih področij raziskovanja in delovanja, se v članku lotiva definiranja in opisa improvizacije afirmativno. V vsakem odstavku najdete po eno definicijo improvizacije in krajši sestavek okoli nje. Z nizanjem definicij improvizacije razpreva določujočo naravo definiranja. Predlagava, da mnogoterost improvizacije, ki je videti neobvladljiva in strašljiva, uporabimo za nadaljnje raziskovanje improvizacije in razpustimo željo po njenem celovitem zaobjetu. Vir besedila je uprizoritvena in pisalna praksa *Predelano življenje*, posvečena raziskovanju umetniške improvizacije.

### Ključne besede

improvizacija, uprizoritvene umetnosti, soustvarjanje, zaupanje, neznano

## Summary

In this article, two performing artists, who have considered improvisation for more than twenty years as one of the key areas of their research and practice, take an affirmative approach to defining and describing improvisation. In each paragraph they create one possible definition of improvisation, supported by a short explanation. With a series of definitions of improvisation, they unpack the defining nature of defining. They suggest that the multiplicity of improvisation, which seems unmanageable and scary, can be used to further explore improvisation and dissolve the desire to comprehensively embrace it. The source of their text is the performance and writing practice entitled *Modified Life*, dedicated to the exploration of artistic improvisation.

### Keywords

improvisation, performing arts, co-creation, trust, unknown

---

**I M P R O V I Z A C I J A**

---

# **Improvizacija: tvorna pot od igrivosti k svobodi**

*Rajko Mursič*

Improvizacija je življenje in življenje je improvizacija. Vsi ves čas improviziramo. Improvizacija poteka na sečišču ali križišču forme in strukture, neforme in zbira (angl. *assemblage*). V improvizaciji se rojeva svoboda – če improvizacija ni že sama po sebi svoboda.



Kadarkoli pomislimo na improvizacijo in tudi kadar vede ali nevede improviziramo, nas spremlja občutek o nepopolnosti tega početja, ker nimamo občutka, da nadzorujemo procese, ampak se moramo kot improvizatorji podrežati nepredvidljivim valovom zunanjih dejavnikov, ki pljuskajo v nas. Pri tem pa spregledujemo, da je naš obstoj in naše najpreprostejše in najbanalneje vsakdanje življenje v resnici skorajda v celoti improvizirano: improvizirano pravzaprav ni samo takrat, kadar ga v celoti obvladujejo ritmi pravil: urniki, ukazi in druga pravila. Še več, tudi znotraj povsem determiniranih ravnanj nadzorovanega dela življenja v veliki meri improviziramo. Žrtve totalnih institucij (glej npr. Pegan 2021) se teh mikroimprovizacij žal precej bolj zavedajo od tistih, ki imajo občutek popolnega obvladovanja svojega vsakdanjega življenja.

Kje in kdaj torej bolj obvladujemo svoje življenje, v improvizaciji ali takrat, ko ravnamo po svojem načrtu ali načrtih drugih akterjev, človeških in onkrajčloveških? Odgovor niti približno ni preprost, a daje upanje.

## Misliti o improvizaciji in improvizirati v glasbi

Če izhajam iz lastnih izkušenj glasbene improvizacije, lahko zatrdim, da je improvizacijo mogoče razumeti zgolj z uporabo dialektike. Pravzaprav tiste filozofske dialektike, ki se je sicer začela že v antični Grčiji s Heraklitom, z odkloni atomov, o katerih je spekuliral Epikur, nadaljevala z Marxovim prepoznavanjem pomena teh spekulacij, da je lahko Heglov mehansko-gibalni model postavil na noge, in na koncu z nauki Adornove negativne dialektike (glej 1979), za zdaj zadnjem dosežku na tej sledi, ki ji sledimo vsaj nekateri pripadniki (ali odpadniki) ljubljanske filozofske šole. Pri Adornu ne gre več zgolj za ohranjanje racionalnega jedra, ohranjenega v vsakem koraku »privzdigovanja« (*Aufheben*), ampak za nujno – negativno – transformacijo tega jedra v vsakem dialektičnem koraku »privzdiga« posebej (*Aufgehoben*), ki vključuje tako njegovo delno ohranitev kot odpravo preostanka. Šele negativna transformacija bistva lahko privede do bistveno novega pojava. In prav to se dogaja v improvizaciji.

## Prvoosebna glasbena improvizacija

Ko improviziramo, nismo nikoli sami. Kot glasbenik – kolikor pač nastopam – improviziram večinoma v duetih, tu in tam solo, zelo redko pa v skupinah. Toda tudi ko improviziram solo, ne improviziram sam. Banalno dejstvo je, da je pogoj smiselnosti glasbene improvizacije občinstvo: to vedno vpliva na improvizacijo. A bistva skupinskega konteksta »solo« improvizacije – in negativne dialektike, ki jo prinaša nerazrešljiv odnos med izva-

jalcem\_ko in občinstvom – s tem še zdaleč ne izčrpamo. Ključni dejavniki solo improvizacije so – vsaj v mojem primeru – tudi onkrajčloveški dejavniki: prostor, ozvočenje, kitare, postavitve glasbil in druge nepredvidljive okoliščine samega nastopa. Čarovnija zvokov, ki ji sledim, ne nastane tako, da načrtujem zvočno sled v celoti, ampak, nasprotno, z uporabo najrazličnejših negativnih korekcij, narekovanih z zunanjimi dejavniki (npr. predmeti ozvočenja ali zven ojačevalcev v različnih prostorih se razlikuje, če izvajam improvizacijo v parku, gozdu ali v majhni sobi; učinki uporabe oblikovanja zvokov, pri čemer nekatere sledi teh odločitev omogočajo nadaljevanje, druge izzvenijo). O vplivih ne odločam le jaz, ki igram, ampak tudi glasbila, uporabljeni predmeti, prostor, v katerem igram, in nena- zadnje občinstvo, ki se ves čas odziva na glasbo.

Improvizirati v glasbi lahko pomeni, da vedno znova začneš na točki, do katere si nekoč že prišel, in brskaš po možnem naboru zvokov danega trenutka ali preprosto brkljaš z razpoložljivimi zvoki in glasbenimi prijemi naprej, kolikor daleč je pač mogoče. In smiselno. Tveganje je veliko, saj te lahko improvizacija vodi v slepe ulice, toda tam, kjer se glasbeno tkivo razpre, se to zgodi samo od sebe: takrat improvizator\_ka naredi nekaj, kar se tvorno razvije v nekaj smiselnega, četudi daleč od logike vnaprej načrtovanega kompozicijskega loka. V improvizaciji se vedno znova srečujeta zmožnost nepredvidljivega nadaljevanja ob vzpostavljanju smiselnih elementov, ki se kažejo kot pajkova mreža, v katero bi se lahko zapletel posamezni glasbenik ali glasbenica. Na omenjenem primeru se živo kaže klasično družboslovno nasprotje med tvornostjo (angl. *agency*) in redom (strukturno), od tona do tona, od zvena do zvena. Igračkanje z zvokom je nepredvidljivo, venomer onkraj besed.

Kot je opozarjal Derek Bailey, eden največjih kitarskih improvizatorjev, lahko v glasbi improviziramo idiomatsko, v skladu z opredeljenim slogom ali žanrom, ali neidiomatsko – improvizacija je v vsakem primeru temelj vsake glasbene ustvarjalnosti. Zato improvizatorji\_ke besedo improvizacija le redkokdaj uporabljajo: pač preprosto igrajo (Bailey 1993). Enako kot so glasbeniki v prvotnih družbah vedno zgolj igrali, plesali in spontano pripovedovali ali klepali stihe (glej npr. Nettle in Russell 1998).

Paradoks je seveda v tem, da je trenutek, ko veš, da je zgodbe konec, trenutek, o katerem ne odločaš samo ti kot glasbenik, ampak vsi dejavniki, ki prispevajo k celotni improvizaciji. Pri improvizaciji pravzaprav ne govorimo o nedoločljivosti, saj improvizacija največkrat sledi formalnim pravilom. Toda improvizacija kljub vsemu zadeva nedoločenost, vključno z naključnostjo (Clegg 2013), saj v vsakem trenutku omogoča spremembo ter ponuja in odpira tudi premik nekam povsem drugam. Tudi če temelji na formalnih pravilih, omogoča radikalen izskok iz forme.

Tako je na primer ostajala improvizacija pri rezultatsko nepredvidljivih igrah (angl. *games*) Johna Zorna (npr. pri znameniti kompoziciji *Cobra*) nedoločena, ni pa bila povsem nedoločljiva, saj je vodila k enemu od njenih predvidljivo možnih koncev. Pri Butchu Morrisu (glej 2017) je bila kolektivno dirigirana glasbena improvizacija bistveno bolj nedoločljiva, saj je lahko orkester v vsakem trenutku izzvenel tako ali drugače, v glavnem odvisno od glasbenikov, ki jih je dirigent pozval k improviziranemu dejanju. A je kljub temu tudi v njegovem dirigiranju kompozicij le redko prihajalo do povsem spontanih situacij onkraj dirigentovega nadzora.

Zdravo jedro spontano nastale zamisli ob sovplivu najrazličnejših dialektičnih nosilcev, ki vedno znova prispevajo nekaj, s čimer se soočiš in aktiviraš kot del kompozicijske celote, dopušča spremembo dotedanjega racionalnega jedra. Obenem pa lahko v vsakem trenutku tekoči zvočni tok opustiš in celotno dialektično igro preneseš v druge zvočne vode. V vsakem primeru je dogajanje nepredvidljivo tako za izvajalca kot za druge dejavnike in akterje, ki prispevajo k množstvu dialektičnih prvin v (iz)zvenu celote.

No, in če v solo improvizaciji kot glasbenik ne moreš nastopati »solo« in nikoli nisi absolutni gospodar proizvedenega zvočnega toka, ampak se mu ves čas dialektično prilagajaš, kako je potem v vsakdanjem življenju? Improviziramo namreč tako v glasbi kot v vsakdanjem življenju (DiPiero 2022).

## Vsakdanje improviziranje

Osrednji koncept zanimanja etnologije, v okviru katere delujem kot raziskovalec že dobra tri desetletja, je način življenja. To je kompleks življenja, ki obsega tako dejavnosti kot njihova pravila, predmetni svet in svet naših predstav (vsakdanja delovna opravila in preživetveno delo, način preživljanja prostega časa in praznikov, šege in navade, s katerimi osmišljamo svoje življenje v različnih skupnostih; celoten kontinuum našega bivanja v različnih skupinah in skupnostih). Način življenja je v vseh pogledih improvizacija. V etnologiji si marsikdaj domišljamo, da obstajajo jasna pravila vsakega ravnanja in za vsako priložnost. Periodični rituali dajejo videz ustaljenega reda, tudi vsakdanja dela in opravila so v glavnem načrtovana. A kljub temu celo v najbolj rutinskih opravilih tudi improviziramo.

Podobno kot za brezčasno predstavo tradicionalnega življenja velja tudi za kompleksno življenje v sodobnih mestih. Brez vzajemne improvizacije ob upoštevanju temeljnih pravil sobivanja, torej zgolj na nekakšnem centralizirano koordiniranem logističnem sistemu, sodobna mesta, kaj šele velemesta, ne bi mogla preživeti. To velja tako za dostavo vsakdanjih potrebščin kot za premikanje po mestu. Povsem improvizirano in v veliki meri naključno je pohajkovanje po (vele)mestu (glej Benjamin 1986), v glavnem improvizirano je sprehajanje in preživljanje prostega časa.

Za razumevanje globine vsakdanjega življenja uporabljamo navidez preprosto raziskovalno metodo, etnografsko raziskovanje, ki obsega cel niz različnih raziskovalnih tehnik. Ključ uspešne etnografije je v učenju, ponavljanju, praksi ter v aktivnem poslušanju. Zato enako kot ljudje improvizirajo svoje vsakdanje življenje ob množstvu pravil, ki jih pri tem ves čas upoštevajo, improviziramo tudi raziskovalci vsakdanjega življenja. A ta etnografska improvizacija, ki smo ji nadeli čarovno besedo »opazovanje s soudeležbo«, se izgubi pod težo gore pridobljenih etnografskih podatkov, iz katerih na koncu sestavimo svoje etnografsko pisanje. Tako denimo na več kot tisoč straneh Barnardove in Spencerjeve *Enciklopedije socialne in kulturne antropologije* naletimo le na eno samo omembo im-

provizacije, povezano z znamenitim Lévi-Straussovim konceptom brkljanja in brkljarij (fr. *bricolage*; glej Barnard in Spencer 2002, 894). Kljub vsemu se nekateri v procesu osmišljanja zbranih podatkov lotevajo tudi improviziranja etnografske prakse in teorije (Ceronwonka in Malkki 2007).

Za razliko od predstav, da si človek najprej zamisli, kaj bo naredil, in potem to naredi, se izkaže, da je glavnina dejanj in glavnina dela v vsakdanjem življenju tako na podeželju kot v mestih, tako v preteklosti kot danes, v resnici improviziranih. In kako bi sploh lahko bilo drugače? Marcel Mauss (1982) in Pierre Bourdieu (1977) s konceptom *habitus* nista samo prepoznala in razkrila opreme za izvajanje naše vsakdanje improvizacije, ampak sta opozorila na neločljivo povezavo med predvidljivim redom in nepredvidljivo improvizacijo – obe skupaj sta temelj našega vsakdanjega življenja. Pri Bourdieuju je *habitus* strukturirana struktura, ki deluje kot strukturirajoča struktura, a v obeh svojih emanacijah, aktivni in pasivni, je *habitus* temeljno orodje improvizacije. Še več, naše telesne prakse, praktični temelj *habitus*, niso zgolj telesne, ampak so strukturirane po enaki logiki reda kot naši načini življenja, torej po simbolni logiki, ki jo je razkrivala semiologija.

Ljudje so najbolj prisiljeni improvizirati v času nesreč in katastrof, ob porušitvi siceršnjega vsakdanjega reda in institucij, ki ga vzdržujejo. Toda tudi ob delovanju institucij ljudje večinoma improvizirajo, še posebej revni (glej Das in Randeria 2015), da sploh preživijo, kot smo nekoč rekli, iz rok v usta. Vztrajno so improvizirali tudi tisti, katerih davke so v preteklosti pobirala oddaljena imperialna središča (Scott 2009), sicer pa se v vsakdanjem življenju sploh niso srečevali z oblastmi in tako večinoma živeli brez gospodarjev nad seboj.

Improviziramo pa tudi pri sprejemanju etičnih odločitev v danih situacijah (Laidlaw 2014), saj je etično ravnanje konec koncev vedno situacijsko (Badiou 1996).

Izpostaviti velja, da je danes celo popularno razmišljati o džezovski improvizaciji kot modelu za razvoj podjetij in podjetništva. V ta namen izbrano podjetniško zamisel udejanji orkester, v katerem vsake toliko časa zasolira kateri od udeležениh akterjev (pravico do sola imajo predvsem eksperti in vodstveni delavci), zborček delavcev pa prispeva predvsem ustrezen ritem in harmonijo. V krasnem podjetniškem svetu so tako na koncu vsi lepo zadovoljni. A takšno razmišljanje o improvizaciji seveda ubija njeno bistvo.

Bistvo improvizacije je namreč v tem, da je improvizacija rezultat dialektičnih bojev in tudi njihov ustvarjalec. Tako ne obstaja model, po katerem bi vzpostavljali družbene boje. Ob spremljanju razrednih bojev (predvsem) v njihovih sodobnih preoblekah in alternativah, se moramo zavedati, da noben razredni ali družbeni boj – razen tistih, ki jih vodijo usposobljene institucije za propagandno in upravljanje s človeškimi dušami – ne more potekati drugače kot improvizirano. Vsaka organska skupnost je improvizirana. Ne razvija le notranje dinamike, temveč tudi svojo lastno sestavljeno moč. V nasprotju z negativno dialektiko improvizacije, v kateri moramo sprejemati nasprotja in iskati vedno nove racionalne rešitve v dobro skupnosti, lahko opazujemo nekakšno »pozitivno« meta-fiziko institucij, temelječih na čim bolj enoznačnih pravilih, zakonih in ukazih. Te sile so neustvarjalne, a z brutalno in akumulirano močjo delujejo kot sila, ki se ji improvizirane vsakdanje skupnosti težko upirajo. A to je le videz, učinek ideologije vladajočih. Moč ravnanja, življenje, dinamika, s katero se je mogoče prilagoditi ali pa spremeniti okoliščine,

se skriva v vztrajni improvizaciji ljudi na vseh ravneh skupnega življenja. Tiranija pravil (glej Graeber 2015) deluje le do trenutka, ko še poseduje dovolj virov za svoj obstoj. A teh virov prej ali slej zmanjka.

## **Med determiniranostjo in nedoločenostjo: improvizirana svoboda**

Glede na tvorno vključevanje vsakogar med nami v vsakdanjo improvizacijo ter improviziranje, v katero so tako rekoč prisiljeni tisti, ki se znajdejo na mejah možnega in v novih okoliščinah preprosto ne morejo drugače kot improvizirati, improvizacijo povezujemo z ustvarjalnostjo (glej npr. Hallam in Ingold 2007).

Tudi če živimo v času, ko predajamo dele skupne improvizacije v roke »pametnim« strojem, se moramo zavedati, da so algoritmi sami po sebi dveh vrst: večinoma so deterministični in s tem absolutno dialektično nasprotni improvizaciji ali pa so le pogojno deterministični in jim lahko vprogramiramo tudi vzorce določenih improvizacij. Takšne rekurzivne in učeče se algoritme že desetletja razvijajo računalniški raziskovalci, ki so obenem tudi ljubitelji jazza, tako da že dolgo časa proizvajajo naprave, ki lahko improvizirajo skupaj s pravimi glasbeniki v resničnem času (Wilf 2013, 612) v slogu nekdanjih velikih džezovskih mojstrov improvizacije. Prav improvizacije v algoritmičnih strukturah, ki ne bodo več zgolj igrale glasbe, ampak sodelovale v vseh naših vsakdanjih dejavnostih, bodo prej ali slej poslale v tiste dele vsakdanjega življenja, kjer jih zares potrebujemo, tudi klasične deterministične algoritme.

Improvizacija je velika ustvarjalna sila. Če se pri glasbeniku, ki improvizira, izkaže, da med improvizacijo zaigra nekaj, kar je vredno nadaljnje obdelave, to samo potrjuje, da je področje nejasnih zamisli pri človeku največje (Kant 1974, 16–17). To pa še ne pomeni, da je vsaka improvizacija ustvarjalna. Nasprotno: formulsko izvajanje ali sledenje povzetim in diskretnim vzorcem drugih lahko kaj hitro postane imitacija, pa če tudi gre za imitacijo improvizacije, ki vodi v rekombinacijo pred tem dostopnih gradbenih blokov drugih improvizatorjev (Wilf 2012, 40).

Če bi ljudje v vsem zgolj upoštevali navodila, bi se hitro izgubili v praznini rutine, zato je zmožnost improviziranja v nekem danem kontekstu (Thrift 2008, 292) dejansko življenjskega pomena. Zavedati se moramo, da je vsakdanja improvizacija sodelovalna, vsakdanja ustvarjalnost pa je improvizirana. Ne moremo je načrtovati vnaprej, saj se pojavlja nepričakovano in nenapovedano znotraj neke skupine ljudi. Improvizacija temelji na skupnem kulturnem znanju in je proces, ne pa proizvod (Sawyer 2006, 296).

Naj se s sklepno mislijo spet vrnem h glasbi. Glasba je družbena. In ker je v svojem bistvu ustvarjalna in nepredvidljiva, je prav v tem momentu odpiranja novih družbenih obzorij tudi politična. Ritual je potem tisti, ki spreminja naključja v red, odprt prostor im-

provizacije v pravila in vzpostavlja razmerja med ljudmi. V tem smislu je improvizacija tvorna in trpna hkrati. Še več, izvajanje improvizacije, njeno razumevanje, spremljanje, skupaj z igrivostjo in odprtostjo do sveta, je v celoti ključna determinanta naše svobode in svobode naših zanamcev. Nihče nam je ne more vzeti, ker je del našega obstoja.

## Literatura

- Adorno, Theodor W.: *Negativna dijalektika*. Beograd: BIGZ, 1979.
- Badiou, Alain: *Etika: Razprava zavesti o zlu*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1996.
- Bailey, Derek: *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. New York: Da Capo Press, 1993.
- Barnard, Alan in Jonathan Spencer (ur.): *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*. London in New York: Routledge, 2002.
- Benjamin, Walter: *Pariz Drugog Carstva u Baudelairea*. Estetički ogledi. Zagreb: Školska knjiga, 1986. 23–100.
- Bourdieu, Pierre: *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977 (1972).
- Cerwonka, Allaine in Liisa H. Malkki: *Improvising Theory: Process and Temporality in Ethnographic Fieldwork*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- Clegg, Brian: *Dice World: Science and Life in a Random Universe*. London: Icon, 2013.
- Das, Veena in Randeria, Shalini: Politics of the Urban Poor: Aesthetics, Ethics, Volatility, Precarity. *Current Anthropology* 56 (S11)/2015, S3–S14.
- DiPiero, Dan: *Contingent Encounters: Improvisation in Music and Everyday Life*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2022.
- Graeber, David: *The Utopia of Rules: On Technology, Stupidity, and the Secret Joys of Bureaucracy*. New York in London: Melville House, 2015.
- Hallam, Elizabeth in Ingold, Tim (ur.): *Creativity and Cultural Improvisation*. Oxford: Berg, 2007.
- Kant, Immanuel: *Anthropology From a Pragmatic Point of View*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1974.
- Laidlaw, James: *The Subject of Virtue: An Anthropology of Ethics and Freedom*. Cambridge in New York: Cambridge University Press, 2014.
- Mauss, Marcel: *Sociologija i antropologija*. Beograd: Prosveta, 1982.
- Morris, Lawrence D. "Butch": *The Art of Conduction – A Conduction® Workbook*. New York: Karma, 2017.
- Nettl, Bruno in Russell, Melinda (ur.): *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- Pegan, Tina: *182 dni: življenje na psihoterapevtskem oddelku*. Brežice: Primus, 2021.
- Sawyer, Keith R.: *Explaining Creativity: The Science of Human Innovation*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Scott, James C.: *The Art of not Being Governed: An Anarchist History of Upland Southeast Asia*. New Haven: Yale University Press, 2009.
- Thrift, Nigel: *Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect*. London in New York: Routledge, 2008.
- Wilf, Eitan: *Rituals of Creativity: Tradition, Modernity, and the "Acoustic Unconscious" in a U.S. Collegiate Jazz Music Program*. *American Anthropologist* 114 (1)/2012, 32–44.
- Wilf, Eitan: Sociable Robots, Jazz Music, and Divination: Contingency as a Cultural Resource for Negotiating Problems of Intentionality. *American Ethnologist* 40 (4)/2013, 605–618.



## Povzetek

V življenju ves čas improviziramo. Avtor se dotakne improvizacije v glasbi, improviziranih dejanj v vsakdanjem življenju, etnografije kot improvizacije in improvizacije s pomočjo algoritmov. Vsaka improvizacija poteka v dialektični dinamiki upoštevanja pravil in njihovih preseganj. Improvizacija je delovanje v skladu s presojo dane situacije, zato je tudi vsako etično ravnanje v glavnem improvizirano. Na improvizacijo vplivajo tudi zunanji dejavniki: predmeti, snovi in stvari, materialne in nematerialne.

Kar zadeva improvizacijo v glasbi, avtor opisuje lastno izkušnjo solistične improvizacije, vsakdanje življenje pa na razmejitvi med upoštevanjem pravil in spontanim ravnanjem. Slednja umešča na področje družbeno konstruiranih determiniranih procedur in opozori na splošno nedoločenost njihovih izidov. Moč improvizacije je danes v glavnem v rokah podrejenih in razlaščenih, zato moramo jemati improvizacijo kot polje osvobajanja. Dialektična razmerja med upoštevanjem tiranije pravil in vzajemno usklajenimi svobodnimi ravnanji nakazujejo perspektivo tvornega delovanja onkraj trpnega upoštevanja pravil. Improvizacija je zato tvegani temelj svobodnega ravnanja in delovanja posameznikov in skupnosti.

### Ključne besede

improvizacija, glasba, vsakdanje življenje, determiniranost, nedoločenost, svoboda

## Summary

We improvise all the time in life. The author touches on improvisation in music, improvised actions in everyday life, ethnography as improvisation and improvisation with the help of algorithms. Every improvisation takes place in the dialectical dynamics of observing the rules and transcending them. Improvisation is acting in accordance with the assessment of a given situation, therefore any ethical behavior is mainly improvised. Improvisation is also influenced by external factors: objects, substances and things, material and immaterial.

As far as improvisation in music is concerned, the author describes his own experience of solo improvisation, and everyday life on the boundary between following rules and acting spontaneously. He places the latter in the field of socially constructed determined procedures and draws attention to the general indeterminacy of their outcomes. The power of improvisation today is mainly in the hands of the subjugated and dispossessed, so we must take improvisation as a field of liberation. The dialectical relationship between compliance with the tyranny of rules and mutually coordinated free actions suggests a perspective of formative action beyond the tolerant compliance with rules. Improvisation is therefore a risky foundation for freedom of action and the activity of individuals and communities.

### Keywords

improvisation, music, everyday life, determinacy, indeterminacy, freedom



---

**I M P R O V I Z A C I J A**

---

# **Improvizacija kot ustvarjalna oblika komunikacije v umetnosti in vzgoji**

*Robi Kroflič*

Prispevek prikazuje vlogo improvizacije v umetnosti, igri in vzgoji ter izobraževanju. Z Wittgensteinovo teorijo jezikovne igre, fenomenološkim razumevanjem umetniškega dogodka in vzpostavitvijo poetske pedagogike pokažemo, da se umetnost in vzgoja brez momentov improvizacije spreminjata v »težno umetnost« in avtoritarno pedagoško prakso. Z načeli umetniške improvizacije pa pokažemo, kako danes vrniti vzgoji in umetnosti presežni značaj.

Steve Lacy je o svojem pristopu k jazzovskemu muziciranju povedal: »Prisegam na improvizacijo zaradi nečesa, kar cenim. To je svežina, določena kakovost, ki jo lahko dosežemo le z improvizacijo, nekaj, česar ni mogoče doseči s pisanjem. Gre za nekaj, kar ima opraviti z 'robom'. Vedno biti na robu neznanega in biti pripravljen na skok.« (Lacy v Bailey 1992, 57)

Improvizacijo v umetnosti sicer opredeljujemo na več načinov. Po ameriški strokovnjakinji za jazz Ingrid Monson je jazzovska improvizacija »spontano ustvarjanje glasbe med izvedbo« (Monson v Plebani in Tomassi 2016, 65). Lahko jo opredelimo tudi kot posebno obliko komunikacije med umetniki in poslušalci/gledalci oziroma kot (jezikovno) igro, ki zahteva sprotno spontano odločanje v procesu komunikacije (prav tam). Ravno Wittgensteinov koncept jezikovne igre, razvit predvsem v obdobju pisanja *Filozofskih raziskav*, je za raziskovanje improvizacije zelo ploden, saj poveže dve dejavnosti, ki značilno kažeta na presežno naravo človeka, to je zmožnost komunikacije s svetom in igrivega delovanja v njem.

Sprotno spontano odločanje je osnova vsake odprte, simetrične komunikacije, v kateri o poteku odločajo vsi njeni udeleženci. Osnova zanjo je poslušanje sogovornika, ki pomeni izhodišče za naslednje konverzacijsko dejanje – sporočanje. Je kot sprotno grajenje konsistentne zgodbe, ki kaže na pomene, ki jih sooblikujejo vsi govorci in poslušalci. Pogoj, da taka komunikacija lahko steče, pa je pripoznanje vseh govorcev kot zmožnih bitij (Kroflič 2020), kot avtopoetskih subjektov, ki svoje obzorje pomenov gradijo v dialogu s svetom in z drugimi subjekti (Medveš 2020).

Podobno vlogo kot odprta komunikacija igra v človekovem življenju tudi igra. Kljub temu da jo v območju igralnega polja zamejujejo pravila, je vedno odprta za svobodne odločitve igralcev (in – v primeru »predstave« – gledalcev), zato ni presenetljivo, da naj bi katarzični učinek v antiki prvi omenjali pitagorejci, in to v zvezi s športnimi igrami; seveda pa se je katarza kot koncept kasneje uveljavila z Aritstotelovo *Poetiko*, nanašajoč se na očiščevalni učinek grške tragedije. In ni odveč pripomniti, da je v *Poetiki* Aristotel zapisal, da se je »tragedija začela iz improvizacij« (Aristoteles 2012, 77; 1449a, 10), enako pa velja za poezijo nasploh: »...kakor nagnjenje do posnemanja, tako nam je prirojeno tudi veselje do melodije in ritma (jasno je, da so metrični obrazci le posebna oblika ritma). Zato so se tisti, ki so bili za to posebno nadarjeni, s časom izpopolnjevali in tako se je iz skromnih improvizacij polagoma razvilo pesništvo« (prav tam, 76; 1448b, 20).

Da se taka igriva komunikacija redko vzpostavi tako pri posredovanju umetnosti kot v vzgojno-izobraževalnih procesih, je danes predmet številnih premislekov. »Tezna umetnost«, kakor tudi avtoritarna vzgoja, namreč izhajata iz predpostavke o »vsevednem učitelju/umetniku« in »nevednem učencu/gledalcu«, ob tem pa vsaj deklarativno ciljata na prosvetljujoč učinek umetniškega oziroma pedagoškega sporočila (Rancière 2005 in 2010). A z dejavnostmi, ki izhajajo iz avtoritarne predpostavke, ni mogoče vzpostaviti polja svobode.

V nadaljevanju bom kot izhodišče predstavil ključne postavke Wittgensteinovega koncepta jezikovnih iger, ob katerem je razvil tudi pedagoške ideje o načinu učenja jezika. Nadaljeval bom s predstavitvijo konceptov umetnosti kot igre in odprte komunikacije ter vloge, ki jo v območjih teh dejavnosti igra improvizacija, prispevek pa sklenil z razmišljanjem o vlogi improvizacije v vzgoji in izobraževanju.

## Wittgensteinova teorija jezikovnih iger

Če je Wittgenstein v *Logično-filozofskem traktatu* jezik primerjal s kalkilom, s predpostavljanim zaprtim sistemom pravil, ki zaobsega vse možne primere, je v *Filozofskih raziskavah* oslabil strogost in dokončnost pravil, v človekovo delovanje pa ob (ne)upoštevanju pravil vnesel prostor improvizacije in ustvarjalnosti (Ule 1990, 84–85). Za izhodišče obravnave jezika je vzel koncept igre kot »svobodne stvaritve človeškega duha, avtonomne (samozadostne)« in hkrati »vodene s pravili« (Baker in Hacker 1983, 86).

Igra je posebna oblika človekovega delovanja, zamejena z igralnim prostorom, ki si jo po eni strani težko zamislimo povsem brez pravil, po drugi strani pa je ne moremo definirati z natančnimi pravili niti odigrati strogo po pravilih, ne da bi s tem izgubili njen čar »svobodne stvaritve človeškega duha«. Če si zamislimo eno od vrst igre, ki jo je Wittgenstein pogosto uporabljal za pojasnjevanje jezikovnih iger, to je šah, bi ta, če bi določili popolno partijo šaha in zahtevali, da jo odslej dosledno ponavljamo, postala nesmiselna. Povsem enako velja za dramsko igro, ki tudi če je zapisana, ostaja živa toliko časa, dokler uprizoritve omogočajo, da se približuje vedno novim okoliščinam časa in prostora ter tako vzpostavlja komunikacijo z gledalci. Po Wittgensteinu pa že sama opredelitev pojma igre uhaja iz nadzora doslednih atributov:

»Opazuj denimo postopke, ki jim rečemo 'igre' /.../ Kaj je vsem igram skupno? – Ne reci: 'Nekaj jim mora biti skupno, sicer se ne bi imenovala 'igre' – temveč poglej, ali imajo kaj skupnega. – Kajti ko jih pogledaš, sicer ne boš videl nič takega, kar bi bilo vsem skupno, videl pa boš podobnosti, sorodnosti, in to celo vrsto... So vse 'zabavne'? /.../ Ali imamo povsod zmagovanje in izgubljanje oziroma medsebojno konkurenco soigralcev? /.../ Oglej si, kakšno vlogo imata srečanje in sreča. In kako različna je spretnost pri šahu od spretnosti pri tenisu /.../ Rezultat tega opazovanja se tako glasi: vidimo zapleteno mrežo podobnosti, ki se medsebojno prekrivajo in križajo« (Wittgenstein 2014, 39–40).

Kljub temu, da je na primer Callois poskušal »katalogizirati« različne vrste iger (igre na srečo, tekmovalne igre, igre pretvarjanja in igre vrtoglavice; glej Huizinga, Callois, in Fink 2003), pa Wittgenstein prepričljivo pokaže, da igra sicer vedno vključuje pravila, a tudi prekinitev pravil in vzpostavljanje novih pravil med igro samo:

»Ali nam ni tu v pomoč analogija jezika z igro? Prav lahko si vendarle zamislimo, da se ljudje na nekem travniku zabavajo pri igri z žogo, in sicer tako, da začenjajo različne obstoječe igre, številnih ne odigrajo do konca, vmes žogo brezciljno mečejo v zrak, eden drugega z žogo za šalo lovijo in obmetavajo itd. In zdaj nekdo reče: Že ves čas se ljudje igrajo z žogo, in se pri tem pri vsakem metu ravna po določenih pravilih. In ali ne obstajajo tudi primeri, ko igramo in – 'make up the rules as we go along'? In seveda tudi taki, ko jih spreminjamo – as we go along« (Wittgenstein 2014, 47).

Pravila jezikovnih iger vsekakor potrebujemo, da se lahko sporazumevamo v »vsakodnevni praksi igranja« (prav tam, 89) in sodelujemo v življenjski obliki, v katero je jezik

vpleten. A pravila moramo ločiti od zakonov (vzročno-posledičnih zvez), saj »ne določajo več enolično in v celoti vseh korakov svoje uporabe, podobno kot tudi ne igra ali jeziki« (Ule 1990, 103). Kot smo videli v Wittgensteinovi predstavitvi iger z žogo, se pravila igre vzpostavljajo med igralci igre, saj igra, dosledno določena s pravili, preneha biti igra.

Pravilo, kot ga razume Wittgenstein, pa vsebuje še eno pomembno lastnost:

*»sledenje pravilu dopušča 'pravilnost' ali 'nepravilnost', skratka, vnaša dejanje v neki logični prostor, med 'da' in 'ne', in to je osnova sleherne artikulacije /.../ Vsako namensko dejanje dopušča možnost zmote, napake, skratka, predpostavlja možno presojo o ustreznosti /.../ Psihološko gledano gre za razliko med vedenjem, ki se ravna po navadi ali nagnjenju in vedenjem, ki sledi pravilu, oz. nekemu 'kriteriju' za oceno ustreznosti« (Ule 1990, 149–150).*

Jezik v različnih načinih uporabe (kot sredstvo opisovanja in razlage stvarnosti v znanosti, pojasnjevanja etičnih dilem v etiki, ustvarjanja umetnin v umetnosti) torej v jezikovne prakse vključuje ustvarjanje vedno novih elementov in improvizacijo. To omogoča znanstvenim diskurzom, da segajo onkraj aktualnih paradigmatških predpostavk, etičnim diskurzom, da ustvarjajo kontekstualno občutljive odzive na moralne dileme (etos) onkraj ustaljenih etičnih norm (etike), in umetnosti, da s poetskimi jeziki (kot odprtostjo do čutnih zaznav) presegajo meje uveljavljenega estetskega okusa. Vsi naštetih primeri ustvarjalne rabe jezika opisujejo razliko med determinizmom in možnostjo subjektifikacijskega dejanja avtopoetskega subjekta, kakor tudi prostor improvizacije v polju igrivega delovanja.

Pravila jezikovnih iger pa imajo pri Wittgensteinu tudi prepoznaven pedagoški podton, saj so lahko pomoč pri učenju igre in jih dojamemo s tem, ko opazujemo druge, kako se igrajo (Wittgenstein 2014, 34). Wittgenstein je zavračal »učenje iz naslanjača« – »tj. učenje s pomočjo definiranja ali opisovanja učne snovi, brez praktičnega sodelovanja v 'igri'« (Ule 1990, 87). Bistvo poučevanja torej ne sme biti definiranje in opisovanja učne snovi, ampak praktično sodelovanje v pedagoški komunikaciji, ki razkriva učenca kot subjekta volje (prav tam, 132), ali bolje rečeno, razkriva učenca kot avtopoetski subjekt z vzburljanjem njegovega delovanja (Medveš 2020, 39–42). Tako se na primer gledaliških metod in tehnik učimo z igranjem gledališča, jazzovske improvizacije s svobodnim muziciranjem, demokracije z udeleženo pri demokratičnem odločanju in prevzemanju odgovornosti za lastne odločitve, ter kritičnega mišljenja z udeleženo pri pozornem opazovanju in raziskovanju stvarnosti.

## Umetnost kot (improvizacijska) igra

Čeprav je še posebej v romantični estetiki prevladoval pogled na umetnost kot specifično obliko jezika genialnih umetnikov, pa fenomenologija izpostavi pogled na umetnost kot

specifično obliko delovanja, ki se po strukturi približuje konceptu igre (Kroflič 2019). Igra upodabljanja z elementi improvizacijskih odklonov od trdnih pravil je po Gadamerju bit umetnine: »Umetnost je kreacija nečesa 'zgledega', ki ga ni mogoče ustvariti tako, da sledimo pravilom; in hkrati recipročnega genialega pogleda tistega, ki vstopa v umetniško izkušnjo kot gledalec. V obeh primerih imamo opravka z določeno obliko svobodne igre« (Gadamer 1986, 22).

Umetniški dogodek (kot srečanje umetnika-umetnine-gledalca/poslušalca/bralca) namreč šele v polnem pomenu besede pojasni magični učinek umetnosti. Gadamer ga opiše kot igro, v katero so vključeni tako igralci kot gledalci:

*»Iz hermenevitično-fenomenološke perspektive umetnina obstaja le med njenim izvajanjem ali uprizarjanjem (ne glede na umetniško zvrst, op. R.K.). To pomeni, da umetnine ne doživljamo kot predmet, ki ga preučuje odtujen subjekt. Umetnina je prej dinamičen, komunikativen in skupnostni dogodek /.../ Pomembno je poudariti, da umetnine izkazujejo biti-proti-drugim in so nepopolne brez vključenih udeležencev« (Nielsen 2022, 125).*

Ta dimenzija umetnosti je najbolj razvidna v tako imenovanih uprizoritvenih umetnostih, kjer poteka nenehna komunikacija med umetniki, umetniškim delom in gledalci/poslušalci, seveda le takrat, ko odjemalce umetnosti jemljemo kot emancipirane gledalce (Rancière 2010). In kakor je temeljni cilj vzgoje »prikazovanje in ne razlaga sveta« (Prange, Biesta; glej Kroflič 2023), je tudi temeljni cilj umetnosti upodabljanje sveta, ki gledalca/poslušalca/bralca spodbudi k doživljanju in razumevanju.

Ni naključje, da je v pedagoški tradiciji igra prepoznana kot najbolj temeljna oblika učenja. V sodobnih šolskih praksah pa jo (pre)pogosto pogrešamo in učenje opredeljujemo predvsem kot trdo, sistematično, metodično programirano delo, v katerem *techne* prevlada nad *poiesis*. Igra (*paidia*), kot jo razumeta Fink in Gadamer, lahko služi kot most ali prag med poezijo (*poiesis*) in vzgojo (*paideia*). Na tej ideji Cathrine Homan vzpostavi koncept *poetske vzgoje*:

*»Igra /.../ ni samo obnašanje subjekta, ampak bolj ontološka drža v svetu /.../ Gibanje med sebstvom in drugim, mejni prostor igre spodbuja odpor, transformacijo in osvoboditev. Z igranjem v teh dialogih postajamo to, kar smo, preko pogovora, da smo /.../ Kar igra demonstrira, je, da je kultiviranje sebstva vedno že z drugimi in s svetom. Je usmerjenost k drugemu, odpiranje prostora za možna srečevanja, ki omogoča delovati drugače in s tem možnost svobode.« (Homan 2020, 97 in 17)*

## ...in načela poetske vzgoje

Če je bila estetska vzgoja namenjena formiranju kantovskega subjekta in estetskega okusa, poetska vzgoja želi ustvariti hermenevitičnega subjekta, utemeljenega z jezikom,

komunikacijo in z drugimi. Njena določila so odprtost za poslušanje drugega, ranljivost kot zmožnost odgovarjanja, skrbi in tveganja v odnosu z drugim ter utelešena prisotnost v skupnem svetu.

In če so zagovorniki estetske izkušnje v obdobju romantike igro razumeli kot mentalno aktivnost ustvarjalca ali gledalca in njegovega lahkomišelnega, spontanega srečanja z umetniškim delom, smo po Gadamerju v osnovi transformirani z izkušnjo igre. Igralec se mora uglasiti z izbrano igro, saj je naloga igre, da »uredi gibanje«, »aktivno uglesi igralca s tistim, kar ga presega«, »zagotavlja prag, ki sebstvu dovoljuje, da je vključen v možnost delovati drugače, na način, ki presega naše zmožnosti v celoti jo razumeti in obvladati, a še vedno ostaja smiselna« (prav tam, 97).

Fenomen, ki ga kot gledalci/poslušalci ali ustvarjalci (so)oblikujemo pri aktivni udeležbi v umetniškem dogodku kot svobodni igri, imenujemo prvoosebna umetniška izkušnja oziroma umetniško doživetje. Omogoča ga neposredna prisotnost v umetniškem dogodku, ki ga »ni mogoče opisati s pojmom ter ga tako narediti 'prenosljivega kot spoznanje' na drugo osebo« (Gadamer 2001, 66). Česar ni mogoče prevesti v prenosljivo (znanstveno) spoznanje, pa omogoči umetnik, ki pretvori doživetje v umetnino, ta pa postane doživetje tudi za sprejemnika (prav tam, 69). Posebnost umetnine je torej v tem, da s svojimi umetniškimi sredstvi omogoči doživetje gledalca/poslušalca/bralca in s tem razkrivanje dotlej neraziskanih pomenov upodobljene stvarnosti« (Kroflič 2022, 25).

Mimetična upodobitev, ki se nahaja v jedru vsake umetnosti, torej ob polni vključenosti v komunikacijsko igro odnosa med ustvarjalcem, umetnino in gledalcem/poslušalcem/bralcem omogoči spoznanje bistva upodobljene realnosti:

*»Pojem posnemanja pa lahko umetnost opiše le, če imamo pred očmi spoznavni smisel, ki je v posnemanju /.../ Kdor kaj posnema, pušča biti tu temu, kar pozna in kakor pozna. Otročiček se začne posnemajoče igrati, s tem ko potrjuje, kaj pozna, in tako potrjuje samega sebe /.../ Iz tega premisleka se nam pokaže tole: spoznavni smisel mimesis je prepoznanje /.../ V prepoznanju se to, kar poznamo, kot v razsvetlitvi dvigne nad vse naključnosti in variabilnosti okoliščin, ki ga pogojujejo, in je dojeto v svojem bistvu /.../ Posnemanje in predstavitev nista zgolj upodobitvena ponovitev, temveč spoznanje bistva /.../ Igranja gledališke igre ne želimo razumeti kot zadovoljevanje potrebe po igri, temveč kot vstopanje-v-bivanje samega pesništva.« (Gadamer 2001, 102–103 in 105)*

Umetniška kreacija pomena v ustvarjanju ali interpretaciji umetnine se torej v fenomenološki perspektivi kaže kot poetska praksa, kot igrivo delovanje v svetu na način, ki nas približa neposrednemu dostopu do stvari in do samega sebe na način (samo)potrjevanja brez polaščajočega odnosa tehnike. Je torej primer prvoosebne izkušnje (Kroflič 2022, 28). Obenem je treba poudariti, da je ta poetska praksa jedro koncepta vzgoje kot *Bildung*, saj »rezultat omikanja (*Bildung*) ni proizveden na način tehnične izvedbe glede na smoter, ampak zraste iz notranjega procesa formiranja in omikanja in zato ostaja v nenehnem nadaljnjem oblikovanju in dopolnjevanju« (Gadamer 2001, 23). *Bildung* je učenje pogovora/komunikacije, odgovora na vprašanje drugega. Ni zmožnost zavzemanja perspektive drugega, ampak udeleženosť v dialoški igri sem ter tja, ki nas lahko privede do skupnega razumevanja. Je neskončno gibanje, kot jezik in igra: »Če je vzgoja postajanje tega, kar

smo, in smo, kot trdi Gadamer, pogovor, potem ta dialoška, transformativna igra pripada vzgoji« (Homan 2020, 144).

## Sklep

S pojmovanjem *Bildung* kot dialoške, komunikacijske igre smo se približali konceptu človeka kot *avtopoetskega subjekta*. Zdenko Medveš učenca kot avtopoetski subjekt in vzgojo kot komunikacijo opredeli tako:

*»Zavest je res udeležena v komunikaciji, toda v vsaki posamezni sekvenci je avtopoetično organizirana (Lenzen 1997). To pomeni, da se v procesu komunikacije vsak posameznik odziva na drugega po lastnih zakonih in z lastnimi filtri. Otroku torej moramo ponuditi različne alternative odločanja in v komunikaciji odpirati poglede na posamezne alternative brez namena, da katero od njih uveljavi. Vzgojitelja zaznavamo samo kot spodbujevalca (irritation), ki z izbiro alternativ vendarle postavlja okvire temu, kaj se bo lahko zgodilo. Na koncu pa je odločitev posameznika, ali se bo prilagodil ali uprl normam realnosti /.../ Odgovornost je najprej pripravljenost na komunikacijo (odgovorazmožnost) in končno odgovornost za drugega v skupnostni in ne v atomizirani družbi. Komunikacija kot pedagoška strategija pa pomaga omajati posameznikovo samozadostnost in krepiti njegovo avtonomijo« (Medveš 2018, 50–51).*

V avtopoetski pedagogiki se vzgoja vzpostavi kot simetrična komunikacija, v kateri ni prostora za učiteljeve vnaprejšnje sodbe in odločitve o tem, kako naj se v komunikaciji odziva učenec. V takem odnosu poučevanje postane »improvizacija kot komunikacijska igra«, v kateri učitelj vzburja učenčev interes in pozornost, da bi lahko učenec delil svoje prvoosebne izkušnje (doživetja) z učiteljevimi (drugoosebnimi) izkušnjami ter bi tako (so)oblikovala pomene in jih primerjala z doslej v relevantnih znanostih in umetnostih nakopičenim znanjem in (tretjeosebni) izkušnjami.

Improvizacijske prakse so se začele v sodobnih vzgojno-izobraževalnih ustanovah pojavljati pod močnim vplivom tradicij glasbe in gledališča (Holdhus idr. 2016). Spontane odzivanje v komunikaciji, sovpadanje faz načrtovanja in izvedbe pedagoškega procesa, upoštevanje situacijskih potreb in zahtev, ki se pojavijo v vsaki situaciji v korist vseh udeležencev – so nekateri od elementov vzgojne komunikacije, prepredene z momenti improvizacije (prav tam, 9–11). Holdhus s sodelavci izpostavi štiri različne vidike improvizacije, ki se zdijo ključnega pomena v vsaki razpravi o improvizaciji kot ključnem konceptu v izobraževanju. To so komunikacija, struktura in načrtovanje, repertoar in kontekst izobraževanja. Komunikacijo razumejo kot interakcijo med učiteljem in učenci, zgrajeno na medsebojnem spoštovanju in zaupanju ter pripravljenosti na tveganje (možnost neuspeha) in ustvarjalnost (prav tam, 12). Ustrezno strukturo in načrtovanje v pedagoških procesih lahko opišemo kot dramaturgijo vzgoje in izobraževanja (prav tam), repertoar



kot celotno zbirko učiteljevih virov iz raziskav, izkušenj in modrostnih praks (prav tam, 13), pedagoški kontekst pa kot tisto, kar določa kurikulum (prav tam, 14). Seveda pa morajo načrtovanje, struktura in repertoar – torej elementi kurikulumuma upoštevati improvizacijski značaj odprte, simetrične, igrive komunikacije.

Zanimiv poskus predstaviti improvizacijo kot sinonim za sodobno vzgojo in izobraževanje, ki ne podleže »prilagoditvenemu značaju« kompetenčnega izobraževanja, predstavlja Martina Santi. Z metaforami s področja jazza (jazzing, fuzija, svoboda, swing, groove, soul, cool in impromptu) pokaže, da mora dialoška vzgoja vsebovati improvizacijo v skupnosti kot »ustvarjanje reda v kaosu in nereda v harmoniji« (Santi 2017, 638); spoj različnih vzgojnih pristopov in tehnik za spodbujanje »zapuščanje 'cone udobja', da bi živeli v karnevalu, izbranem toposu heterodoksije« (prav tam, 639); svobode, ki »zavaruje otroke pred nevarnostjo indoktrinacije« in spodbuja »eksperimentiranje« (prav tam, 640); swinganje kot utelešeno gibanje, ki »vključuje voljo in željo, da se osvobodiš in prekišiš vztrajanje v stanju 'visenja', s čimer preobraziš čas in prostor v navdušenje in strast« (prav tam, 641); groove kot »skupen zanos« (prav tam); soul kot sinonim za vzgojo, ki se lahko »dotakne duše«, ker je utemeljena v »intimnosti in skupni igri« (prav tam, 643); cool kot atmosfero, podobno »sončnemu vzhodu in zahodu«, da »ohranja izkušnje, odprte horizontu možnosti« (prav tam, 643); in impromptu kot improvizacijsko dejavnost za proizvodnjo »nepričakovanega in izvenčasovnega«, nastaja pa na osnovi čudenja:

*»Da bi improvizirali, moramo biti odprti za čudenje. Čudenje je tako stanje kot tudi cilj improvizacije: čudimo se temu, kar se dogaja v svetu, kot ga poznamo, in čudimo se temu, k čemur streмимо, ko si izmišljamo možen svet. Če je nevednost nujen pogoj za realnega učitelja, je iznajdba glavna zaveza vzgojitelja: biti odprt za to, kar nastaja« (prav tam, 644).*

A še enkrat je treba poudariti, da je z idejo improvizacije kot komunikacijske igre prepredena vsa humanistična tradicija od trenutka, ko se človekovo bivanje začne ocenjevati z vatli »svobode« in »ustvarjalnosti«. Njene zametke najdemo že v antičnem pesništvu in filozofiji, kasneje v retoriki in porajajočih se umetnostih. Tehnično-metodični pogledi na vzgojo in umetnost, pa tudi podcenjujoč odnos do učencev in gledalcev/poslušalcev/bralcev so skupaj z avtoritarnimi težnjami pomen improvizacije pogosto zastrli, naša naloga pa je, da ga ponovno uveljavimo ne le v spontani igri, ampak tudi v intencionalnih dejavnostih, pa naj gre za vzgojo in izobraževanje ali za kreiranje umetniškega dogodka.

## Literatura

- Aristoteles: *Poetika*. Ljubljana: Študentska založba, 2012.
- Baukey, Derek: *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. Ashbourne: Da Capo Press, 1992.
- Gadamer, Hans-Georg: *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Gadamer, Hans-Georg: *Resnica in metoda*. Ljubljana: Literarno umetniško-društvo Literatura, 2001.
- Holdhus, Kari idr.: Improvisation in Teaching and Education — Roots and Applications. *Cogent Education*, 1. 3, 1/2016, 1–17.
- Homan, Catherine: *A Hermeneutics of Poetic Education. The play of the in-between*. Lanham, Boulder, New York, London: Lexington Books, 2020.
- Huizinga, Johan, Callois, Roger in Fink, Eugen: *Teorije igre*. Ljubljana: Študentska založba, 2003.
- Kroflič, Robi: Preshools' and Schools' Cooperation with Artists and Cultural Institutions. V: Skubic Ermenc, Klara in Mikulec, Borut (ur.): *Building Inclusive Communities through Education and Learning*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing, 2019, 169–182.
- Kroflič, Robi: Raba metafor v pedagogiki. V: Kroflič, Robi; Vidmar, Tadej; Skubic-Ermenc, Klara (ur.): *Živa pedagoška misel Zdenka Medveša*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2020, 177–194.
- Kroflič, Robi: Vzgoja z umetnostjo in prvoosebna umetniška izkušnja kot ključni sestavini sodobne vzgoje in izobraževanja. V: Kroflič, Robi, Rutar, Sonja, Borota, Bogdana (ur.): *Vzgoja v vrtcih in šolah (Projekt SKUM)*. Koper: Univerza na Primorskem, 2020, 19–35.
- Kroflič, Robi: Eksistencialna pedagogika Gerta Bieste. V: Biesta, Gert J. J.: *Vzgoja kot čudovito tveganje*. Ljubljana: Krtina, 2023, 231–245.
- Medveš, Zdenko: Vzgoja med etičnim diskurzom in zdravo pametjo. *Sodobna pedagogika*, let. 69 (135)/1, 2018, 44–69.
- Medveš, Zdenko: Voditi, pustiti rasti ali vzburiť samoorganizacijo. V: Kroflič, R.; Vidmar, T.; Skubic-Ermenc, K. (ur.): *Živa pedagoška misel Zdenka Medveša*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2020, 11–58.
- Nielsen, Cynthia R: *Gadamer's Hermeneutical Aesthetics*. New York and London, Routledge, 2022.
- Plebani, Matteo in Tomasi, Gabriele: Jazz as metaphor of education. V: Santi, Marina in Zorzi, Elenoa (ur.): *Education as Jazz: Interdisciplinary Sketches on a New Metaphor*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016, 65–84.
- Ranciere, Jacques: *Nevedni učitelj: pet lekcij o intelektualni emancipaciji*. Ljubljana: Zavod En-knap, 2005.
- Rancier, Jacques: *Emancipirani gledalec*. Ljubljana: Maska, 2010.
- Santi, Marina: Jazzing philosophy with children - an improvisational path for a new pedagogy. *Childhood & philosophy*, 1. 13, 28/2017, 631–647.
- Ule, Andrej: *Filozofija Ludwiga Wittgensteina*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1990.
- Witgenstein, Ludwik: *Filozofske raziskave*. Ljubljana: Krtina, 2014.

## **Povzetek**

Prispevek prikazuje vlogo improvizacije v umetnosti, igri in vzgoji ter izobraževanju. Pogoji za uveljavljanje improvizacije v človekovih dejavnostih so razumevanje jezika in odprte komunikacije kot temelja razvoja in delovanja človeka kot avtopoetskega subjekta. S teorijo jezikovne igre Ludviga Wittgensteina, fenomenološkim razumevanjem umetniškega dogodka in vzpostavitvijo poetske pedagogike pokažemo, da se umetnost in vzgoja brez momentov improvizacije spreminjata v »težno umetnost« in avtoritarno pedagoško prakso. Z rabo načel gledališke in jazzovske improvizacije pa pokažemo, kako danes vrniti vzgoji in umetnosti presežni značaj.

### **Ključne besede**

improvizacija, umetnost, jezikovna igra, vzgoja in izobraževanje, Ludwig Wittgenstein

## **Summary**

This article shows the role of improvisation in art, play and education. The conditions for the implementation of improvisation in human activities are the understanding of language and open communication as the bases for the development and functioning of the human being as an autopoietic subject. Using Ludwig Wittgenstein's theory of language play, a phenomenological understanding of the artistic event and the establishment of a poetic pedagogy, we show that art and education without moments of improvisation turn into "thesis art" and authoritarian pedagogical practice. Using the principles of theatre and jazz improvisation, we show how to give back to education and art today a surplus character.

### **Keywords**

improvisation, art, language art, upbringing and education, Ludwig Wittgenstein

## I M P R O V I Z A C I J A

# Nešteto priložnosti impro gledališča

*Mojca Dimec*

V članku želim nadaljevati prispevek iz leta 2008, ko sem že pisala za *Dialoge* 7–8/2008, str. 44–51. Takrat sem popisala začetke impro gledališča na Slovenskem, ga poskušala umestiti v postdramsko gledališče, performativni obrat, v estetiko performativnega, kar naj bi skupaj s sodobnimi pedagoškimi načeli in zagovarjanjem poučevanja s pomočjo umetniških izkušenj, zagotavljalo kakovostnejše učno okolje. V tem prispevku poskušam nadaljevati s popisom priložnosti impro gledališča, ki so nas vodile k snovanju umetniške gimnazije, smer gledališče in film (2017/18). Smer zagovarjam kot edinstveno, saj črpa snov iz sodobne uprizoritvene in filmske umetnosti ter prispeva k sodobnejšim konceptom vzgoje in izobraževanja.

## Sodelovanje v performativnostih

V članku *Tri priložnosti impro gledališča* (2008) sem po umestitvi impro gledališča na Slovenskem opisovala priložnosti, v katerih vidim ključni pomen vrednosti impro gledališča – uprizarjanje kot način učenja, učenje kot način uprizarjanja in uprizarjanje, ki spreminja. Samo tri. Previdno lahko potrdim, da neizgubljene.

Impro gledališče je kot fenomen gledališkega uprizarjanja, obliko, slog ali stil po *theatresportsu* Keitha Johnstona (1981) povzelo in na novo ustvarilo Gledališče Ane Monro v KUD-u France Prešeren v Ljubljani. Najprej je ustanovilo Impro ligo (1993),<sup>1</sup> nato oblikovalo ŠILO – šolsko impro ligo, srednješolsko tekmovanje v gledaliških improvizacijah (1997). ŠILA je še vedno prva priložnost za uprizarjanje kot način učenja, saj neprekinjeno vzdržuje kontinuiteto z improm za srednješolce, zajema zajeten segment slovenskih mladostnic in mladostnikov, ki so v impro gledališču našli svoj način za aktivno sodelovanje v nastopanju in igranju. Najprej smo snovalci gledališča ponudili impro srednješolcem kot neformalno obliko gledališkega gibanja, kot športno gledališče, nato pa izkoristili priložnost, se umeščali in navezovali na izhodišča prve kurikularne prenove po osamosvojitvi (1996), demokratizacijo jezika in sodobne umetniške in uprizoritvene prakse druge polovice 20. stoletja in začeli sodelovati pri snovanju dramsko-gledališke gimnazije (2000/2001). Ta priložnost je še vedno pogumna odločitev, saj je najprej v učnem načrtu, nato v celotni zasnovi dramsko-gledališke gimnazije posodobila pogled na gledališče, zlepile tradicionalni, dramski vidik, ki vzpostavlja hierarhijo gledaliških sredstev z besedo na samem vrhu, z načinom, ki hierarhijo razstreli in nato spet na novo poveže, kar sodi bolj v postdramsko gledališče, kot je to definiral Hans Thies Lehmann v svoji knjigi *Postdramsko gledališče* (2003). Odločitev je v prvi plan postavila uprizoritveno izkušnjo, estetsko, umetniško in ukvarjanje z njo v javni šoli »zagotovi odprt razvoj osebne identitete v duhu sprejemanja realnosti mnogoterih življenjskih perspektiv«, kot vzgojno vrednost estetske izkušnje zagovarja Robi Kroflič (2007, 12).

Tretja priložnost, na katero vseskozi namigujem in jo poudarjam, je uprizarjanje, ki lahko spreminja slovenski šolski sistem. Priložnost je kar se da aktualna, saj ravnokar poteka nova kurikularna prenova nacionalnega programa vzgoje in izobraževanja za obdobje 2023–2033. Priložnost, da bi se impro kot posebna oblika ali model gledališča, prilagojena učnim in družbenim skupinam otrok in mladostnikov, kot impro praksa, ki vznikla iz njihovih pobud in aspiracij, lahko priključila programu vzgoje in izobraževanja, prodrla v vrtce, devetletke in srednje šole ter tako postala vezivo in snov za vsakokratne skupne cilje in nepogrešljivi del oblikovanja vrtčevskih ali šolskih skupnosti. Za vstop v šole je dovoljšen sistem mentorstva, tj. mladi mentorji, ki se kalijo v sistemu neformalnega izobraževanja, lahko popolnoma suvereno z impro uprizoritvenim znanjem ponujajo ustvarjalne metode učnim načrtom, razširjenim programom, interdisciplinarnim tematskim sklo-

<sup>1</sup> Impro ligo, slovensko tekmovanje v gledaliških improvizacijah, je ustanovil Andrej Rozman – Roza v M'zinu, reviji Mreže za Metelkovo, oktober/november 1993.

pom, izbirnim vsebinam in ostalim izobraževalnim enotam slonečim na principu »učenja s smejanjem«.

Kakor koli že, opažam da ponovno in vseskozi pišem isti tekst, mogoče tudi zaradi dvakratnega uredniškega povabila v Dialoge na temo improvizacije ali pa zaradi priložnosti, ki jo v impru gledališču vidim vsakokrat, ko se začnejo dogovori o kurikularnih spremembah vzgojnega in izobraževalnega sistema. Opredeljujem, zgodovinsko umeščam, popisujem, vrednotim, se odzivam, skušam prepričati, da se je impro od devetdesetih let prejšnjega stoletja na Slovenskem razvijal samostojno, da je njegov potek skorajda enkraten in unikaten, da pa si prakse, ki tukaj že je, še ne zmoremo zamišljati kot tiste tako edinstvene in uspešne, da bi jo lahko priključili sodobnejšim konceptom splošne vzgoje in izobraževanja. Ne nazadnje se je impro, da bi v izhodišču sploh lahko postal šolski projekt, že pri prvi kurikularni prenovi poskušal nasloniti na pouk slovenščine, saj je predlagal metode za omogočanje aktivne govorne izkušnje pri pouku slovenščine in drugačnega razumevanja sistemov poučevanja.

Aktivno govorno izkušnjo dosegamo z govornimi aktivnostmi, ki hkrati vzpostavljajo tudi okoliščine, zajamejo telo pripovedovalca in izzovejo odnos s poslušalcem. Če tej aktivnosti dodamo še umetniško izkušnjo, potem smo jezikovnemu pouku in hkrati pouku književnosti dodali novo vrednost, uprizoritveno, estetsko, inscenirano, performativno, kot je to definirala Erica Fischer-Lichte v *Estetiki performativnega* (2008).

*»Odpravo meja med umetnostmi, ki so jo umetniki, umetnostni kritiki, umetnostni teoretiki in filozofi od šestdesetih let 20. stoletja razglašali oziroma opažali vedno znova, lahko torej opišemo kot performativni obrat. Naj gre za likovno umetnost, glasbo, literaturo in gledališče – vsi se nagibajo k temu, da bi se realizirali v uprizoritvah in kot uprizoritve. Namesto da bi umetniki ustvarjali dela, vse bolj proizvajajo dogodke, ki pa ne vključujejo le njih samih, temveč tudi prejemnike, se pravi opazovalce, poslušalce in gledalce.« (2008, 30).*

ŠILA je vstopila v pouk slovenščine performativno, in sicer kot Združeno ŠILA gledališče (1999–2004), ki je ustvarjal *učne šove* (po analogiji z Brechtovimi *Učnimi komadi*),<sup>2</sup> s katerimi je poskušala resnost in težavnost uvajanja pisanja šolskega eseja razrahljati z gledališčem. Namreč z neposrednim predstavljanjem, od preprostih obnov, primerjav, interpretacij do stilističnih analiz, kjer dijaki dijakom in dijakinjam, maturanti maturantom in maturantkam interpretirajo besedila, ki jih je šolska maturitetna komisija razpisala za šolski esej. Popolnoma odprt odnos do uprizarjanja je izumil nov format gledališča, nove načine množičnega uprizarjanja za srednješolce in srednješolke v »esej, ki se lahko uprizarja«. Združeno ŠILA gledališče je takrat uvedlo resno delo za srednješolsko gledališče.

Tovrsten način uprizarjanja in iskanja moči performativnosti v polju javnega šolstva se sicer nadaljuje, ni nujno povezan s poukom slovenščine in skrbjo za maturitetni esej,

<sup>2</sup> T. i. Učni komadi, kot npr. Prekoceanski let, Badenski učni komad o soglasju, Dajevec in Nejevec, Ukrep ... (Problemi 8–10, 81. Ljubljana: DDU Univerzum, 1981. str 7–18) so Brechtovo zgodnje delo, v katerih predlaga, da sodelujoči čutno-nazorno odigrajo neko formo političnega ravnanja kot ideološko prakso, jo materializirajo kot ritual in oblikujejo kritično zavest.

temveč postane del uprizoritvene kakovosti strokovnih gimnazij, ko se impro poveže s smerjo sodobni ples (2010/11) in kasneje s filmom in novo smerjo gledališče in film (2017/18).

Medtem ko razkrivam v impru moč performativnosti, je to obenem tudi šolski tekst, impra ne moremo več ločiti od izobraževanja, od aktivnega pouka in vzgoje, lahko je samostojna uprizoritvena veja, vendar je v principu udejanjena postmilenijska eksistencialna pedagogika, ki jo je s pojmom subjektivizacije lansiral G. J. J. Biesta v svoji knjigi *Vzgoja kot čudovito tveganje* (2023). Impro nagovarja vzgajano osebo kot subjekt, da postane sam svoj, da deluje kot subjekt lastnega življenja, seveda z »možnostmi upočasnitve, poskusa, neuspeha, ponovnega poskusa in boljšega neuspeha, kot bi rekel Beckett« (Kroflič 2023, 237).

Vsak list velikega impro drevesa se oblikuje iz dobro namočene zemlje. To zemljo namakajo pogoji za priložnosti in boljši kot so, več je priložnosti. Vse je tu, gledališče, rojevanje jezika, govora, pripovedovanje, gibanje, mimika, gestikuliranje, aktivno vstopanje v imaginacijo, metaforo in naracijo, »stvarjenje novega sveta – ne v močnem metafizičnem smislu, temveč v šibkem eksistencialnem smislu – v smislu srečanj in dogodkov« (Biesta, 28, 29), vzpostavljanje dramskega, osvoboditev dramskega v performativno, v *ne več dramski gledališki tekst*.<sup>3</sup> Impro ponuja tudi temeljit razmislek in dogovor, kateri ustvarjalni koncepti nas vodijo ali zanimajo pri poučevanju in vzgoji ter zakaj. Je prostor nastajanja ustvarjalnosti skozi skupino za tvorbo dogodka, skozi nenehno prakso, nič ne prihaja od zunaj, vse tukaj že je, samo organizirati se mora. Je tista umetniška oz. uprizoritvena zvrst, ki kar vznikne iz dionizične radosti po uprizarjanju in s sistemom prisotnostnega in vseskozi aktivnega gledališča pomaga oblikovati celostni subjekt. In že triindvajset let vstopa v šole kot del gimnazijskega strokovnega programa.

## Sozvočje s sodobnim plesom

Če nadaljujem s priložnostmi impra, ki najde svoje mesto kot del šolskega projekta, potem jih lahko popišem veliko več kot samo tri. Prve so nastale, ko se dramsko-gledališka smer poveže s smerjo sodobni ples. Ustvarjalni in povezovalni uprizoritveni naboj se v tej kombinaciji še dodatno okrepi in od šolskega leta 2010/11 povezuje večje uprizoritvene sklope v množične dogodke najprej na SVŠGL, nato SVŠGUGL, Srednji vzgojiteljski šoli, gimnaziji in umetniški gimnaziji Ljubljana.

<sup>3</sup> Pojem ne več dramski gledališki tekst je uvedla Gerda Poschmann. Povzeto po Tomaž Toporišič, *(Ne več) dramski gledališki tekst in postdramsko gledališče* (2007). Zanimivo je, da bralcem prav ne več dramski gledališki tekst odkriva več gledališkosti in nadaljuje razumevanje performativnosti in vzpostavlja večno skrivnostnost uprizarjanja. To so besedila, ki so lahko pripovedna, dokumentaristična, dobesedna, "verbatim", z malim številom dramaturških ali karšnih koli režijskih ali uprizoritvenih postopkov.



Impro razvija povezave tako s plesnimi delavnicami kot s filmsko in video delavnico, z glasbo (zvokom) in zadržuje moč takojšnjega vstopa na oder s prvotno intuicijo, igri-vostjo, kolektivnostjo, množičnostjo in solidarnostjo, repeticijo in postopoma razvija odrsko telo z različnimi odrskimi orodji in v različnih uprizoritvenih temah, ki postanejo tudi učne teme.

Prva učna tema in uprizoritev, ki smo se je lotili v kombinaciji dramsko-gledališke smeri in smeri sodobni ples je bila rekonstrukcija z naslovom *Nostalgija Nostalgije* (2011), ponovna uprizoritev *Nostalgije* in *Alpskega sanjarjenja* Ksenije Hribar (1987). Pomemben del zgodovine, začetek plesnega gledališča na Slovenskem, rojstvo sodobnega plesa. Uprizoritev nam je ponudila pravo kombinacijo vstopa v nov gledališki in plesni oddelek, bogastvo oblik in interpretacij, gradnikov sodobnega plesa in gledališča. V njej je bila uprizorjena tako ideja stvarjenja sveta z uprizarjanjem božičnih praznikov kot ideja stvarjenja nove umetnosti. Tak obred moramo tudi kdaj ponoviti, da poudarimo učno in ustvarjalno vrednost rekonstrukcije performativnega dogodka.

Povezava impro delavnice z dramsko-gledališko, gibalno, video in filmsko delavnico je pokazala velik uspeh v velikih, solidarnih uprizoritvah večinoma vseh dijakin in dijakov, saj je to del njihovega učenja in prav tako njihovega zorenja. Ni sicer namen prispevka popisovati uprizoritve, ki so nastajale skozi vsa šolska leta, pa vendar, če jih nekaj naštejemo, bodisi da gre za rekonstrukcije bodisi snovalno gledališče, potem s temami, ki jih odpiramo, snujemo nove učne priložnosti in z njimi reflektiramo tudi realni čas. *Avantgarda* (2012) je vzpostavljala družbeno vlogo umetnika, *Lastna soba* (2013), je ponudila v branje in interpretacijo eno temeljnih feminističnih del Virginie Wolf z istim naslovom in štiri drame za maturo z naslovom *Svet v človeku: Hamlet, Fiziki, Kralj na Betajnovi, Veliki briljantni valček* (2014), ki so pospremile prve maturante (v tej šolski kombinaciji dramsko-gledališke gimnazije in sodobnega plesa) k pisanju šolskega eseja. Nadaljevali smo s partizansko dramatiko *Mati Mati* (2015), uprizoritvijo poezije štirih ženskih avtoric v *Pesmi štirih: Taja Kramberger, Jana Putrle Srdič, Katja Perat, Barbara Korun* (2016), dramatizirali Huxleyjev roman *Krasni novi svet* (2017) – tudi izbran za maturo iz slovenščine, vse to podkrepljeno s profesionalnim mentorskim pristopom v profesionalno opremljeni šolski dvorani.

## Gledališče in film

Naslednje priložnosti se razpirajo od šolskega leta 2017/18, ko se impro kot del dramsko-gledališke gimnazije začne povezovati s filmom. Smer se po posodobitvi preimenuje v gledališče in film. Smeri se priključijo že obstoječa gimnazija Nova Gorica, gimnazija Frana Miklošiča Ljutomer kot glavne pobudnice filmske smeri, in ne nazadnje gimnazija Ptuj.

Od 2017/18 je impro delavnica enakovreden del smeri gledališče in film, najmlajše gimnazijske smeri v sistemu vzgoje in izobraževanja, ki se zaključijo s splošno matura. Tovrstna umestitev impro delavnice in njenih povezav z ostalimi enakovrednimi filmskimi in gledališkimi delavnicami v prvih dveh letnikih in nato kot izbirne v zadnjih dveh na smeri gledališče in film omogoča ustvarjalni napredek, nadgradnjo skozi vsa štiri gimnazijska leta. Seveda v povezavi z ostalimi delavnicami, ki ponujajo gledališko ali uprizoritevno širino. Nenehna praksa vpliva tako na razmišljanje o gledališču, zgodovini gledališča, dramatiki, dramskem, postdramskem in postmilenijskem, o ne več dramskih gledaliških tekstih kot sledi nenehnemu razmisleku o načinih in postopkih inkluzivnega učenja, izpostavlja emancipatorne učinke vzgoje, vzgojo za demokracijo, vzgojo z umetnostjo. Gledališče je nenehna tvorba, lahko jo pogledamo zgodovinsko, kot umetnino v času, lahko pa je povezana s trepetanjem trenutka, takoj in zdaj, z nekim šumenjem tišine (o tem govorijo tako Biesta, še prej Levinas, ki ga citirata Biesta in Lichte), s fikcijo v realnosti.

V tako premišljenem sistemu smo lahko že pozdravili t. i. preboj ženskih dramatičark, dobitnic Grumovih nagrad, ne nazadnje Simone Semenič s *sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije* (v naši verziji *Sto kuharic, dvaindvajset soldatov in Sofije*), (2018), raziskovali slovenski dramski ludus z *Grenkimi sadeži pravice* (2018), razmišljali o razlikah med filmsko in gledališko umetnostjo v *Dnevniku z MacGuffinom* (2019), kot je to razlagal legendarni Hitchcock, ki je Aristotelovim pojmom groze, sočutja in katarze dodal Macguffin – objekt ali osebo, katere edina naloga v filmu je, da vodi zgodbo.

## Od kure do drevesa in naprej

Zadnje poglavje podnaslavljam *Od kure do drevesa in naprej*, saj so mi podnaslovi, ki za mejujejo obdobja slovenskega gledališča, kot npr. *Od talija do torija*, ki za številkami kemijskih elementov skriva desetletnico Gledališča Ane Monro ali sveže delo Tomaža Toporišiča *Dramske pisave stoletja*, s podnaslovom *Od Ivana Cankarja do Simone Semenič in naprej* (2023), ki nas seznani s celim stoletjem in obenem najbolj aktualnim ta hip.

Pri kuri mislim na zakol kokoši v originalni uprizoritvi *Pupilija, Papa Pupilo pa pupilčki* (1969)<sup>4</sup> in na našo rekonstrukcijo, kjer zakola ni bilo (2021), pri drevesu pa na delo slovenske dramatičarke Katarine Morano *Kako je padlo drevo* (2022), ki je za šolsko leto 2023/24 izbrano kot eno od besedil za matura iz teorije in zgodovine gledališča in filma, kjer drevesa ne bomo mogli rešiti.

---

<sup>4</sup> *Pupilija, papa Pupilo pa pupilčki* je bila uprizoritev, ki jo je ustvarila pesniška skupina 443 (Milan Jesih, Matjaz Kocbek, Tomaz Kralj, Ivo Svetina, Dusan Rogelj, ki se jim je pridružil režiser Dusan Jovanovic) premierno uprizorila 29. 10. 1996 v Viteški dvorani ljubljanskih Križank. 2007 jo rekonstruira Janez Janša. Ob tej priložnosti je izšla monografija *Prišli so Pupilčki. 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk*. (2009). Scenarij, popis 20. prizorov, ki sledijo RTV posnetku (in je bil zapisan kasneje za predvideno gostovanje skupine v Lyonu), je dodani del, sredina v omenjeni knjigi.

Znotraj smeri smo vzpostavili vertikalni sistem, in sicer v zadnjem, 4. letniku se vse gimnazije s programom povežemo v sodelovanju z delom na maturi, ki za skupni strokovni predmet (teoretični in praktični del) razpisuje najmanj dve dramski besedili ali entiteti za maturo iz gledališča in dva filma za maturo iz filma. Z delom na teh besedilih ali gledaliških fenomenih ne zaokrožamo samo štiriletnega gimnazijskega znanja, se poslavljamo od generacije, s svojim delom močno posegamo v valovanje sodobne uprizoritvene umetnosti, njenih zmožnosti in vpliva na razmišljanje sodobnih generacij. Pišem sicer iz pozicije gledališča oz. uprizarjanja, večinoma aktivnega odrskega dela, ki je obogateno z vizualnimi, filmskimi ali video informacijami, in se v tem članku ne dotikam moči tovrstnega izobraževanja skozi zgodovino in teorijo filmskega izobraževanja in vzgoje.

Podnaslov zamejuje zadnje obdobje štirih let, od leta 2021 do 2024, ko je impro našlo polnokrvno mesto v gimnaziji, smer odpira navzven, aktualizira in s specifično povezavo sodobnega gledališča, njegove »zemljepisne širine« in »slovenskega postdramskega, medmedijskega, medkulturnega in medbesedilnega ter rapsodičnega v gledališču« (Toporišič 2023, 189), poučevanja in vzgoje vzpostavlja kakovostno šolo.

Podobo neusahljivih zmožnosti izbrane umetnine v času kot idejo stvarjenja sveta smo opazovali tako v rekonstrukciji *Nostalgija Nostalgije* (2011) kot v rekonstrukciji uprizoritve *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki in kovid* (2021). Lado Kralj, ki je s spremno besedo z naslovom *Performativni obrat* pospremil *Estetiko performativnega* Erice Fischer-Lichte, zaključí s primerjavo s slovenskim gledališkim življenjem, v katerem najde trenutek performativnega obrata v Jovanovičevi uprizoritvi z naslovom *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* (1969) in doda, da to ugotavlja tudi Tomaž Toporišič v knjigi *Ranljivo telo teksta in odra* (Lichte 344). Pupilja je tisti ustvarjalni božji delec, iz katerega se je na Slovenskem rodilo performativno veselje.

Zanimivo je, da v vsako novo obdobje vstopamo z rekonstrukcijami, s ponovitvami zgodovinskih uprizoritvenih fenomenov, jih obdelujemo povezovalno in iz njih črpamo učne teme, snujemo v nove uprizoritve, opazujemo kakovost uprizoritvenih sredstev, zaokrožamo in povezujemo z vsakokratnimi izzivi dijakinj in dijakov na maturi. S tem se približujemo izzivom subjektivizacije, ki izpostavlja enkratnost in edinstvenost posameznika, ki skupaj z drugimi in kot posameznik oblikuje skupnost, družbo. Novo obdobje gledališča (in filma) smo otvorili v šolskem letu 2020/21, ko smo tudi na ostalih gimnazijah podprli idejo, da prvo generacijo smeri pospremimo na maturo tako, da se naslonimo na scenarij za uprizoritev že omenjene ikonične *Pupilije*. Ponovna rekonstrukcija *Pupilije, Papa Pupilo pa pupilčkov*, z dodatkom – *in kovid* se je odvila nekje med drugim in tretjim valom kovida, natančneje 23. aprila 2021 na SVŠGU GL. Glede na to, da obstajajo natančni scenarij in posnetki RTV Slovenija in posnetek rekonstrukcije Janeza Janše, je bil vstop v študij možen preko spletnih orodij. Dijaki so tako vsaj za en performativni trenutek iz kovid osamljenosti izbežali občutek, da lahko nadaljujemo z delom, seveda v okrnjeni obliki.

Kot že omenjeni J. J. Biesta v 2. poglavju svoje knjige *Vzgoja kot čudovito tveganje* razpravlja o ustvarjalnosti, v zvezi s pojmom ustvarjalnost omenja božji delec in primerja hebrejskega Boga Elohima in Jahveja iz Prve Mojzesove knjige (pri tem citira iz J. D. Caputovega dela iz leta 2006 *The weeknes of God. A theology of the event*). Hebrejski Elohim kot

tohu va-vohu vode in vetra ne ustvarja, temveč ju kliče k življenju; "ne ustvari iz nič, temveč bog kliče obstoj v življenje" (Biesta, 30, 31) in nadaljuje »Elohim ni odgovoren za dejstvo, da so elementi prosotni, temveč za dejstvo, da so oblikovani in poimenovani dobri" (prav tam). Za razliko od Jahveja, ki "se zdi preveč razjezljiv in pretirano sumničav do lastnega stvarjenja ter dosti preveč živčen glede svojih potomcev, da bi lahko bil dober starš« (prav tam, 32). Torej, Jahveja tveganje stvarjenja, tveganje vzgoje otrok nič ne zanima, Elohim pač.

Tohu va-vohujevo stvarjenje sveta, »vzgoja otrok« se uprizarja v 18. prizoru scenarija *Pupilijs, papa Pupilo pa Pupilčki*, je zapisano kot obred, ki mu sledita samo še dva prizora, in sicer obredno kopanje v banji in zakol kokoši.

*»Tomaž stoji sredi odra med dvema skupinama. Začne govoriti v hebrejščini/prvi stavek iz Biblije o stvarjenju sveta/. Stavek ponovi trikrat.*

*Igralci mu obrnejo hrbet. ...Oči uprejo vanj in začnejo ponavljati za njim besedo za besedo, vsi v zboru in počasi. Zelo počasi se približajo Tomažu in vedno hitreje in vedno glasneje ponavljajo besede. Stopnjevanje je zelo počasno, začnejo vstajati in stegovati roke proti Tomažu. Ves čas ponavljajo isti stavek. Ko pridejo do njega, se z rokami dotaknejo njegovega telesa. Počepnejo k njegovim nogam in se stisnejo skupaj /.../« (18. prizor v Prišli so Pupilčki, 2009).*

Stvarjenje sveta, performativnega sveta, obstoj vsega, kar je in to je dobro, zakol kokoši in šok ob vsem je bil leta 1969 tako močan, podoben tistemu, s katerim utemeljuje estetiko performativnega Erica Fischer Lichte, ko sicer natančno popisuje performans Marine Abramović *Lips of Thomas* (1975) in pravi, da "je gledalce predstavila med norme in pravila umetnosti in vsakdanjega življenja, med estetske in etične postulate. V tem smislu jih je pahnila v krizo, ki je s splošno veljavnimi vedenjskimi vzorci ni bilo mogoče obvladati" (Lichte, 11-13). Kljub temu da Lichte opisuje avtoričino samopoškodovanje, ki je gledalce pahnilo v krizo, nas prav tako krizo vsakič pahne že samo razmišljanje o uprizarjanju Pupilije in o zakolu kokoši, ki je leta 1969 povzročilo tak šok, da jo je predvsem to dejstvo ohranilo v zgodovini. Obenem pa je tudi omogočil preobrat, kot je takrat zapisal Venio Taufer: »Smrt bele kure je tudi smrt literarnega, samo estetsko funkcionalnega gledališča na Slovenskem.« (Naši razgledi, 1969)

Elohim v Pupiliji pa kot da je priklical v življenje »hepening, body art, performans, sodobni ples, vsakdanjost, pop kulturo, ritualno gledališče, kabare in politični protest, pa tudi folkloro, otroške igre in improvizacije«, kot je zapisal Janez Janša v *Prišli so Pupilčki* (2007). Sama dodajam še impro, celo stoletje moči gledališča, vse kar se je v uprizoritvi/kolažu Pupilije že zgodilo v prejšnjih 17. prizorih. Kot da bi ponudila performativno vzgojo kot čudovito tveganje, Pupilijs ponuja sozvočje, popolno sodelovanje uprizoritvene snovi, nekje na pol poti med gibom in mislijo, kot bi rekel že Artaud, avtopetsko feedback zanko in vsakokratna Pupilijsa završi v prostoru. Vse je tukaj, odličen učni material za postmilenijsko dobo.

Kako je to vplivalo na naša zaprta telesa, ki so se nato v trenutku osvobodila, v kratkem trenutku osvobojenosti iz primeža kovida, ko je uprizarjanje bilo mogoče, seveda z maskami, gledalcev je bilo krepko manj? Zgodil se je podoben preobrat, kot ga Lichte ime-

nuje performativni obrat. Če se v iskanju izvorov za performativnost moramo vračati (včasih) dobrih petdeset let nazaj, da jo razumemo v vsej sili, ki jo poganja, potem je to bore malo. In tak popis moči gledališča nam omogoča, da lahko suvereno vstopamo v post-milenijsko gledališko dobo in razumemo ne več dramske gledališke tekste kot tiste, ki razpirajo daleč največ nezapisane uprizoritvene domišljije. In vse to so priložnosti impro gledališča. Tudi v kovidu, ki je širše vplival na naše šolskoumetniške odločitve. Nadaljevali smo s pogledom v absurde položaje, ki nihilizem kovidne dobe vežejo z metafizičnim nihilizmom dramatike absurda in golim eksistencializmom, z uprizarjanjem privajenosti, zdolgočasenosti, pozabe in trpljenja ... *Goli pianist ali Mala nočna muzika* Matjaža Zupančiča (2000) in *Zabava za rojstni dan* (1957) Harolda Pinterja sta bili drami, ki sta bili 2022 spet pogumni maturitetni izbiri, refleksiji znanega. Zopet je vse tukaj. Tudi Cankar pri Matjažu Zupančiču in ponavljajoči se zlodej. Cankar je bil tudi drugače z generacijami maturantov, in sicer drama *Za narodov blagor* (1902), ki je bila med zaprtjem razpisana za maturo za esej iz slovenskega jezika 2021. Na to dejstvo se je odzvala dramatičarka Nina Kuclar Stiković z dramo *Jutri je v sanjah izgledal drugače*, opozorila nase z Grumovo nagrado za mlado dramatičarko (2021) in pospremila maturante gledališča in filma 2023 k maturi. *Jutri je v sanjah izgledal drugače* zajema čas zaprtja (13. marec 2020 do 7. maja 2020) v stekleni hiši brez zidov, razseljena, nefunkcionala družina se znajde zopet skupaj, babica umira v domu, najmlajši se pripravlja na maturo in se sprašuje tako kot Gornik v izvorniku, kaj je zadaj, za narodovim blagom.

In drevo? Pri drevesu mislim tako na že omenjenega Becketta in na drevo v *Čakajoč Godota*, na padlo drevo pred SNG Drama Ljubljana kot na zakol kokoši ali zgolj smrt industrijsko pridelane bele kure v *Pupiliji*. In prav tako na dramsko besedilo Katarine Morano *Kako je padlo drevo*. Besedilo je napovedalo smrt drevesa, uprizorilo borbo zanj, pa je drevo vseeno padlo. Vendar se besedilo konča optimistično, saj bodo njegova semena prva, ki bodo vzklija na tej požgani zemlji. In če pomislimo, da bo tam, kjer je padlo drevo, zrastle novo gledališče, potem obrat ni tako boleč. In tako lahko gremo naprej.

## Literatura

Biesta, Gert J. J.: *Vzgoja kot čudovito tveganje*. Ljubljana: Krtina, 2022.

Dimec, Mojca: Tri priložnosti impro gledališča. *Dialogi* 7 – 8/2008, 44–51.

Johnstone, Keith: *Impro: Improvisation and the Theatre*. New York: Routledge, 1981.

Kralj, Lado: Performativni obrat. V: Fischer-Lichte, Erica: *Estetika performativnega*. Ljubljana: Študentska založba, 2008.

Kroflič, Robi: Vzgojna vrednost estetske izkušnje. *Sodobna pedagogika*, 58, 3/2007, 12–30.

Kroflič, Robi: Eksistencialna pedagogika G. Bieste. V: Biesta, Gert J. J.: *Vzgoja kot čudovito tveganje*. Ljubljana: Krtina, 2022.

Fischer-Lichte, Erica. *Estetika performativnega*. Ljubljana: Študentska založba, 2008.

Milohnič, Aldo; Svetina, Ivo (ur.): *Prišli so Pupilčki – 40 let. Gledališča Pupilije Ferkeverk*. Ljubljana: Maska, 2009.

Toporišič, Tomaž: (Ne več) dramski gledališki tekst in postdramsko gledališče. 2007.  
<<https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-4VHEK662>> (1. 10. 2023).

Toporišič, Tomaž: *Dramske pisave stoletja. Od Ivana Cankarja do Simone Semenič in naprej*. Ljubljana: LUD Literatura, 2023.

## Povzetek

Impro se naslanja na večino sodobnih ustvarjalnih konceptov v umetnosti, ki skupaj s preučevanjem umetnosti, literature, književnosti, performansa, sodobnega plesa, ritualnega gledališča, kabareta, snovalnega, političnega gledališča, učnega gledališča, pa tudi tradicije raziskujejo in vplivajo na dinamiko sodobnih uprizoritvenih umetnosti. Hkrati hodi vstric z aktualnim časom, v katerem nastaja. Zagotavlja enkratni vstop v poučevanje, je zasnovan tudi kot izobraževalni in vzgojni projekt (kar nenazadnje pomeni premišljen in kontinuiran), je vzpodbujevalec in raziskovalec moči gledališke umetnosti, ji sledi in jo uokvirja, postaja sila sodobnih gledaliških postopkov in praks. Tudi kovidna kriza impro gledališča takrat, ko je dobilo priložnost, ni zaustavila, vseskozi je poskušalo reflektirati čas v nenehni komunikaciji s šolskimi in umetniškimi vsebinami.

## Ključne besede

improvizacijsko gledališče, impro, gledališka pedagogika, performativno, gledališče in film, SVŠGUGL

## Summary

Improv relies on the majority of contemporary creative concepts in the arts, which together with the study of art, literature, literature, performance art, contemporary dance, ritual theatre, cabaret, creative, political theatre, educational theatre, as well as traditions explore and influence the dynamics of contemporary performing arts. At the same time, it goes hand in hand with the current time in which it is created. It provides a unique entry into teaching, it is also designed as an educational project (which, last but not least, means carefully considered and continuous), it encourages and researches the power of theatre arts, it follows and frames it, it is becoming a force in modern theatre procedures and practices. Even the Covid crisis could not stop improvisational theatre: improv has always tried to reflect the times in constant communication with educational and artistic content.

## Keywords

improvisational theatre, improv, theatre pedagogy, performativity, theatre and film, SVŠGUGL

---

**I M P R O V I Z A C I J A**

---

# Impro v vsako vas

*Jošt Jesenovec*

V besedilu predstavim pedagoško plat improvizacijskega gledališča in njene najpomembnejše koncepte – skupinsko delo, sodelovanje, raziskovanje. Posvetim se tudi temi napak, ki so v katerem koli (izobraževalnem) procesu nujne in neizogibne, a so redkokje obravnavane tako sproščeno kot pri impru. V besedilo je vključenih tudi nekaj vtisov nekaterih dijakinj po enem letu ukvarjanja z improm.



## 5, 4, 3, 2, 1 ...

V zadnjih letih je v Sloveniji in širše videti razmah raziskovanja improvizacijskega gledališča v neumetniških kontekstih. Uporablja se pri treningu zdravnikov za komunikacijo s pacienti, v poslovnih kontekstih za povezovanje sodelavcev in za poenostavljanje delovnih procesov, pa seveda tudi v šolah. Aktivnosti, ki presekajo z vsakodnevnim ritmom, hkrati pa učence in dijake spodbujajo k popolnemu sodelovanju, so večinoma dobro sprejete, pa tudi učinkovite pri pomnjenju in razumevanju. Širše raziskave na tem področju bo treba sicer še izpeljati, pa vendar so obeti dobri.

Izkušnje, o katerih pišem, sem nabiral kot mentor v ŠILI – Šolski impro ligi, zadnja leta pa predvsem kot učitelj impro delavnice in italijanščine na Srednji vzgojiteljski šoli, gimnaziji in umetniški gimnaziji Ljubljana. V besedilo sem vključil tudi nekaj vtisov dijakinj, ki še močneje potrjujejo idejo, da bi bilo predmet »impro delavnice« smiselno vključiti v vse šole – tudi v tiste, katerih učenci in dijaki nimajo nikakršne ambicije stopiti na oder.

## Impro in skupinsko delo

Improvizacijsko gledališče (impro) je v Sloveniji prisotno dobra tri desetletja. Impro liga, impro program z najdaljšo tradicijo, ravno v letu 2023 praznuje trideseto obletnico delovanja, njena mlajša sestra, ŠILA – Šolska impro liga, pa mlade vključuje v impro ustvarjanje že šestindvajset let. Zaenkrat je impro del predmetnika štirih umetniških gimnazij, kar je v širšem pogledu pravzaprav precej veliko. Pa vendar bi si, mi, ki se z njim ukvarjamo, želeli, da bi bil prisoten na še več šolah in dostopen še več mladim, saj s svojo kombinacijo zabave in urjenja tisoč in ene večšine mladim prinaša ogromno.

Impro je oblika gledališča, ki v svoji najosnovnejši formi ne temelji na vnaprej zapisanem scenariju, ne uporablja kostumov ali rekvizitov, pač pa izhaja iz spontanih interakcij med nastopajočimi ter med nastopajočimi in gledalci. Prizori in zgodbe nastajajo v danem trenutku in v danem prostoru in, žal ali na srečo, niso ponovljivi. Prav ta prisotnost, hkrati pa izmuzljivost, dajeta improu poseben čar.

Glede na to, da se nastopajoči v improvizirani predstavi skupaj podajajo v neznano, vendarle obstaja nekaj načel, ki jim omogočajo, da soustvarjanje poteka bolj gladko. Najbolj znamenito načelo je gotovo »Ja, in ...«, načelo, ki nam »veli«, da pobude soimprovizatorjev sprejmemo, dodamo pa jim še nekaj svojega, jih nadgradimo. Da lahko to načelo sploh apliciramo, pa moramo soimprovizatorje dobro opazovati in poslušati ter jim zaupati, z njimi sodelovati in skupaj reševati odrske naloge.

Druga impro načela, ki omogočajo soustvarjanje, so še: izogibanje blokiranju idej, tako svojih kot soigralčevih, in prevzemanje soodgovornosti za odsko dogajanje. To v

praksi med drugim pomeni, da učence vodimo k več replikam s konkretnimi pobudami in s čim manj vprašanji – z njimi namreč odgovornost za razvoj prizora prenašamo na samo eno osebo. Pomembno je še, da poskrbimo za soigralce, da bodo ti izpadli karseda dobro. Svojim dijakom pogosto pravim – če vas je v skupini deset, vsak pa poskrbi za vse svoje soigralce, za vsakega člana skupine skrbi devet oseb. Če pa vsak skrbi le zase, pa za vsakogar poskrbi zgolj ena oseba.

Za dobro sodelovanje (na odru ali ne) pa je nujno tudi kdaj popustiti in se naučiti »izgubiti«. Sploh na začetku je za neizkušene improvizatorje to lahko težko – liku, ki ga igrajo, želijo zagotoviti dober konec ali pa vsaj ohraniti njegovo dostojanstvo, čeprav za potrebe zgodbe, ki jo pripovedujejo ali uprizarjajo s skupino, to ni vedno najboljša odločitev. Neizkušeni improvizatorji se na odru pogosto znajdejo v prizorih, v katerih se dva ali več likov prepirajo, kdo jo bo najbolje odnesel, kdo bo »zmagovalec« v konfliktu, prizori pa pogosto ne vodijo nikamor. Vsak ima pri sebi že zastavljen optimalen razplet prizora, ki se pogosto kreše z razpleti, ki so si jih zamislili drugi, nato pa se zdi, da hkrati pritiskajo na pedale za pospeševanje in zaviranje. Priljubljena metafora pravi, naj v prizor vsak improvizator prinese le opeko, ne pa celotne katedrale (Leonard 2015, 39). Celotna katedrala se bo najverjetneje težko vpela v prizor v nastajanju ali pa bo terjala ogromno prilagajanja drugih improvizatorjev, s tem pa onemogočila samo bistvo improvizacijskega gledališča – kolektivno ustvarjanje. Če pa vsak prinese zgolj eno opeko, eno pobudo, eno informacijo, pa se lahko ta umesti v to, kar je že postavljeno, na teh temeljih pa skupina gradi naprej.

Mnoge veščine, ki jih učenci krepijo z impro vajami, so socialne veščine. Če želi skupina rešiti nalogo, ki jo vaja ponuja, mora pri reševanju sodelovati vsak član skupine (Spolin 1986, 3). Nedavno preminuli Ketih Johnstone, britansko-kanadski režiser in impro pedagog, pogosto imenovan »oče impra«, (1999, 6) meni, da je impro mladostnikom vseh »ker predstavlja izziv, je drzen, z njim pa lahko vadijo tiste socialne veščine, ki si jih želijo pri sebi izboljšati. Njihova samozavest in elegantno ravnanje v napetih situacijah sta spretnosti, ki jih v drugih okoljih težko pridobijo.«

Skupina, najbolj učinkovito sredstvo za osebno rast mladostnikov (Kobolt, Sitar-Cvetko, Stare 2005, 245), je v središču improvizacijskega gledališča, sploh v kontekstu srednje šole, pa tudi kasneje. Zbrana je okrog istih ustvarjalnih nalog, odigra vlogo prvega občinstva, zagotavlja partnerje za igro in ponudi prvo povratno informacijo (prav tam). Ustvarjalne naloge, ki jih skupina rešuje, ji postavljajo skupen cilj. Nizozemski pedagog in filozof Gert Biesta (2022, 57–58) se nasloni na Johna Deweyja, ko pravi, da je »pristno sodelovanje prisotno, kadar se vsi učenci zavedajo skupnega cilja dejavnosti in kažejo za to pristno zanimanje.« Ker impro s svojo spontanostjo pogosto vodi v smešne situacije, v večini učencev zbudi pristno željo po ustvarjanju, v mladostništvu jo največkrat zavira le strah pred obsojanjem drugih članov skupine. Strah lahko z vajami, v katerih je sodelovanje celotne skupine edina pot za rešitev naloge, do določene mere omilimo. Na naši šoli dijaki ob koncu prvega letnika pri impro delavnici zapišejo refleksijo na šolsko leto, v kateri opišejo tudi svoje občutke na urah. Mnogi od njih poročajo o tem, da so imeli na začetku leta veliko tremo ob nastopanju pred sošolci, vendar so se kasneje (tudi s pomočjo impra) bolje spoznali in se je trema umirila. Ena od dijakinj je zapisala takole:

*»Že od prvega dne se s čistim veseljem udeležujem ur improvizacije. Tam se res veliko naučim in se povezujem s sošolci ter sama s sabo. Prve ure sem se počutila malce neprijetno, saj smo se takoj lotili dela in impro disciplin. Sprva naša skupina ni bila povezana in še zdaj kdaj zaznam neprijetnost igranja pred drugimi. Včasih je treba stopiti ven iz našega mehurčka zadovoljstva in se potruditi nastopati izven naše kože. Kdaj mi uspe narediti nekaj, kar si ne bi upala nikoli, nekaj čisto norega. Večina impro disciplin, ki jih obravnavamo, pridejo v življenju prav ali pa se z njihovo pomočjo uspemo lažje povezati drug z drugim.« (Eva Ipavec, 2023)*

Skupinsko ustvarjanje lahko blagodejno vpliva tudi na odnose v skupini. V enem od razredov na šoli smo imeli v prvem letniku izkušnjo verbalnega medvrstniškega nasilja in ena od aktivnosti, s katerimi smo želeli izboljšati stanje, je bila tudi impro delavnica. Dijaki so morali v vajah sodelovati med seboj, v komunikacijo so stopili z vsemi, ne glede na predhodne izkušnje drug z drugim. Prav ta kolektivna izkušnja jih je do neke mere povežala. Seveda pa je bilo treba pri obravnavi tako resnega problema ubrati še druge poti, impro vaje so bile smiselno dopolnilo.

## Kdo

Impro je namenjen vsem: tistim, ki imajo ambicije v svetu gledališča ali odrskem ustvarjanju nasploh, in tistim, ki jih nimajo. Lyn Pierse, avstralska učiteljica impra, (1995, 3, v Strelec 2014, 14) pravi: »Improvizacija je proces sprotnega ustvarjanja. Živi v naših vsakdanjih spontanah interakcijah in konverzaciji. Improviziramo v službi in v prostem času, med srfanjem na valovih, med vožnjo avta, peko torte brez recepta, pri reševanju sestavljenke ali oblikovanju karakterja v dramski delavnici.« Johnstone (2007, 31) pravi, da se popolnoma spremeni naš pogled na ljudi, ko o njih ne začnemo razmišljati kot o netalementiranih, pač pa kot o prestrašenih. Strah pa skozi različne impro vaje lahko omilimo ali celo eliminiramo. Enakega mnenja je tudi Viola Spolin, ameriška gledališka pedagoginja in učiteljica igre, pogosto imenovana »mama impra«, saj je v svoje vaje »klasičnega« gledališča umeščala (in kot pionirka izumljala) improvizacijske vaje, da bi s tem dosegla večjo naravnost in prisotnost igralcev na odru. Spolin (1999, 3) tako pravi »da se vsakdo lahko nauči, česar si želi, če mu okolje to dopušča; talent nima veliko s tem.« Meni, da je talent zelo verjetno »zgolj« sposobnost posameznika za doživljanje okolja. Doživljanje je po njeno vstop v okolje in sodelovanje z njim na vseh nivojih: intelektualnem, fizičnem in intuitivnem.

Ameriški improvizator in učitelj Randy Dixon (2011, 36) izpostavi, da so igre najbolj učinkovit način poučevanja osnov impro gledališča. Vsaka igra ima svojo nalogo in krepi različne veščine, pogosto tudi več naenkrat. Skupina, ki v igri sodeluje, pa poišče način, kako to nalogo rešiti. Učitelji impro delavnice sestavljajo na različne načine, prav tako pa jih prilagajajo od skupine do skupine. Sam delavnice sestavljam tako, da izpostavim dolo-

čeno impro večšino in določen cilj, nato pa vse aktivnosti prilagodim izbrani temi. Če je cilj vaje izboljšati komunikacijo pri delu v parih, so temu podrejene tudi uvodne, ogrevalne aktivnosti, skozi katere se skupina fizično in mentalno ogreje, poveže in pripravi na improvizacijo. V tem primeru bodo tudi ogrevalne igre takšne, da jih učenci lahko izvajajo v parih. Osrednji del vaje največkrat zastavim tako, da učenci izvajajo specifične vaje za krepitev izbrane veščine (na primer, minuto dolgi prizori, v katerih morajo učenci na začetku vsake replike ponoviti zadnjih nekaj besed replike drugega), na koncu pa se osredinimo na že poznane discipline,<sup>1</sup> v katerih je fokus na trenutno obravnavanih veščinah. To je seveda le splošno vodilo, delavnice so včasih postavljene na glavo, zasnovane popolnoma drugače ali pa se med izvedbo potek popolnoma spremenijo.

Vaje s časom in izkušnjami improvizatorjev postajajo kompleksnejše, z njimi pa tudi izzivi in ustvarjalne naloge. Tu se pojavi že prva past vodenja impro vaje – impro učitelji imajo na začetku dela s skupinami pogosto že predstavo o tem, kako naj bi bila naloga izvedena, s čimer močno vplivajo na to, kako jo bodo izvedli učenci. Vendar pa mora biti impro učitelj odprt za nove ideje in nove rešitve: morda je v preteklosti videl že mnogo variant reševanja naloge, pa vendar bo morda nova skupina našla še eno ali več novih poti. Ko skupina ugotovi, da lahko samostojno raziskuje, ne da bi zgolj slepo ciljali na to, kakšna naj bi bila rešitev naloge, ki jo ima učitelj v mislih, se lahko začne spontano ustvarjanje (Spolin 1986, 11).

To misel lahko razširimo tudi na Biestov razmislek o emancipaciji posameznika v okviru izobraževanja. Biesta (2022, 123) se opira na francoskega filozofa Jacques Rancièreja, ko zapiše, da logika emancipacije vključuje temeljno odvisnost, če učitelj učencu razlaga, kakšen je svet »v resnici«. Tisti, ki naj bi se emancipirali, ostanejo namreč odvisni od »resnice« ali »znanja« emancipatorja. Impro pa učence spodbuja, da svet raziskujejo po svoje, se ga lotevajo z lastnimi vsebinami in lastnim delovanjem. Živa Ahac (2018, 21), socialna delavka, ki je v svoji diplomski nalogi raziskovala vpliv impro delavnic kot vir moči v odrasčanju, meni, da je pomembno, »da so mladostnikom na voljo orodja, s katerimi si bodo lahko pomagali in živeli čim bolj polno življenje ter odrasli v zadovoljne posameznike.«

Najstništvo je obdobje iskanja identitete in svojega mesta v svetu, v katerem veliko igrata občutek pripadnosti in posameznikov občutek, da je predmet pozornosti nekoga drugega. Različni avtorji potrjujejo, da je to izjemnega pomena za psihosocialno blagostanje posameznika in razvoj individualne identitete (Coopersmith, 1967; Rosenberg in McCullough, 1981; Rosenberg, 1985 v Marshall 2001, 473). Biesta, ki si v svoji knjigi *Vzgoja kot čudovito tveganje* (2022) po poglavjih izbira različne »sogovorce«, povzema francoskega filozofa Emmanuela Levinasa, ko govori o edinstvenosti. Namesto edinstvenosti individuuma, se avtor osredini na edinstvenost v specifičnih situacijah. To so

<sup>1</sup> Impro vaje imenujemo tiste aktivnosti, ki so namenjene ogrevanju, pripravi ali piljenju določene impro veščine. Impro discipline pa tiste, ki so namenjene oblikovanju improviziranega prizora ali serije le-teh. Za razliko od impro vaj so discipline časovno omejene, največkrat pa za prvo inspiracijo vključijo tudi predlog občinstva.

»situacije, v katerih je pomembno, da sem edinstven, to pomeni situacije, v katerih me ne more nadomestiti nekdo drug. To so situacije, v katerih me nekdo pokliče, v katerih mi nekdo namení poziv, v katerih me nekdo izbere. To niso situacije, v katerih sem edinstven, temveč situacije, v katerih je moja edinstvenost pomembna – kjer je pomembno, da sem jaz jaz, in ne nekdo drug. To so situacije, v katerih sem izpostavljen – situacije, kjer se pokaže edinstvenost-kot-nenadomestljivost /.../« (Biesta 2022, 41).

V impro vajah in prizorih učenci ves čas ustvarjajo edinstvene situacije, ki bi bile posem drugačne, če določenega člana skupine v njih ne bi bilo. Vaje in prizori namreč ne slonijo na vnaprej pripravljenem scenariju, temveč situacije sproti ustvarjajo udeleženci in jih začinijo z lastnimi specifikami. V vsaki od teh situacij je edinstvenost posameznika pomembna in pomembno kroji dogajanje na odru. Impro tako ponuja nešteto priložnosti, v katerih se pokaže to, čemur Biesta pravi *edinstvenost-kot-nenadomestljivost*.

Tako, kot je zastavljena posamezna impro vaja ali disciplina, naj bi se lotevali tudi poučevanja improvizacije nasploh. Vsaka vaja ali disciplina, ima svoj zastavljen okvir, vnaprej podano ogrodje, znotraj katerega pa je mogočih nešteto možnih vsebin. Učitelj naj bi zgolj predstavil okvir naloge, nato pa prepustil učencem, naj sami raziskujejo možnosti znotraj njega. Ob tem jih učitelj lahko usmerja s sprotnim vodenjem, z (dodatnimi) navodili med izvajanjem naloge ali jih opominja na zadano nalogo ter jih spodbuja k medsebojnemu poslušanju. Takšno vodenje učencu, kot ugotavlja Spolin (1980, 40) »preprečuje, da bi zašel v osamo subjektivnega sveta: zadržuje ga v danem trenutku in trenutku procesa, ohranja njegovo zavest o skupini in sebe v njej.« Hkrati pa je pomembno, da navodil ni preveč – tako lahko učenci sami raziskujejo, ne da bi zgolj iskali »pravilno« rešitev naloge. Asaf Ronen (2005), ki se ukvarja predvsem z umetniškim vodenjem improviziranih gledaliških predstav, je svoji knjigi *Directing Improv* (Režija impro) podal pomenljiv podnaslov – *Show the Way by Getting Out of the Way* (Pokaži pot tako, da se umakneš s poti).

## Poučevanje (?) impro

Če izhajamo iz predpostavke, da vsi ljudje tako ali tako improviziramo vsak dan, se poraja vprašanje – za kaj sploh gre pri poučevanju impro? Je impro zares sploh mogoče poučevati? Kaj sploh počnejo mo impro učitelji?

Impro lahko vpnemo v okvir konstruktivistične pedagogike, ki spodbuja predstavo »o poučevanju kot o ustvarjanju učnih okolij in kot o olajševanju, podpiranju in odrajanju (*scaffolding*) učenčevega učenja« (Biesta 2022, 76–77). Impro učitelj je torej tisti, ki vzpostavlja pogoje, v katerih se učenci lahko sami učijo. Biesta pri tem izpostavi še eno pomembno razliko: »učiti se od nekoga je radikalno drugačna izkušnja od izkušnje biti poučevan od nekoga.« (prav tam) Temu razmisleku se znotraj konteksta impro pridružujem tudi sam. Biti učitelj impro gledališča zahteva zelo dobro poznavanje in stalno upoštevanje im-

pro načel. Impro učitelj mora aktivno poslušati svoje učence, z njimi sodelovati, upoštevati njihove ideje in jih nadgrajevati, hkrati pa kdaj tudi popustiti in zastavljeno delavnico izvesti drugače od prvotno zamišljene. Po Ireni Strelec (2014, 70) je »eno od temeljnih izhodišč poučevanja impra prilagajanje posameznikom in konkretni situaciji«, kot to velja tudi za samo impro ustvarjanje. Učitelj učenca s sprotnim vodenjem spodbuja k upoštevanju impro načel, ki pa jih mora ves čas upoštevati tudi sam.

Učenec se torej impra uči tudi iz samega učnega procesa, načina poučevanja, ki izhaja iz samih načel impra. Učitelj ne vsiljuje svojih idej in čeprav bi morda učenci prek učiteljevih sugestij hitreje prišli do nekaterih odkritij, se mora podajanju lastnih rešitev na vsak način izogniti. Svoje misli o tem strne Spolin (1986, 15–16):

*»Hkratno priznavanje učenčeve pravice do enakopravnega pristopa k problemu ter njegovega pomanjkanja izkušenj obremenjuje učitelja. Takšen način poučevanja se sprva zdi težavnejši, kajti učitelj mora pogosto do konca prisostvovati učenčevim odkritjem, ne da bi razlagal ali mu vsiljeval sklepe. Vendar se učitelju to bolj izplača, ker bo kakovost izvajanja učencev-igralcev, ki so se zares učili v igri, resnično visoka.«*

Učitelj je tisti, ki oceni, katere vaje potrebuje skupina, kako težkih izzivov se v določenem trenutku lahko loti, da bo improvizacija še vedno užitek, ne pa frustracija. Učitelj skupino vodi skozi osnovne gledališke veščine govora, postavitve na odru in usmerjanja pozornosti. Skratka, učiteljevo ekspertno znanje je nujno, da impro delavnico uokviri, znotraj okvira pa učitelj učencem dopušča svobodno raziskovanje.

Pri tem je izjemno pomembno tudi podajanje povratne informacije. Učitelj se mora na vsak način izogibati vrednostnim sodbam, kot »to je dobro« ali »to je slabo«, k temu pa spodbujati tudi druge učence, ki podajajo povratno informacijo soudeležencem skupine. Namesto takšnih sodb so precej bolj učinkovite tiste konkretnije, kot so »Nisem dobro videl, kaj je počel na odru.«, »Igralčevega glasu nismo dobro slišali.« ali »V določenih trenutkih je popustil pri doslednosti giba svojega lika« (Spolin, 1986, 8).

Krepitev veščine podajanja povratne informacije opazam pri dijakih pri samem ustvarjanju pri urah, pa tudi kasneje, ko pišejo refleksije o lastnem procesu in procesu skupine ter o drugih (impro) predstavah, ki so si jih ogledali. Vedno bolj so natančni pri opazovanju posameznih impro veščin in gledaliških elementov, razumejo njihovo povezovanje, njihove misli so iz leta v leto bolj natančno izražene, prav tako pa so vedno bolj samozavestni pri izražanju lastnega videnja.

## Napake

Impro raziskovanje vključuje tudi elemente, ki bi jih lahko razumeli kot »napake«. Besedo namerno postavljam v navednice, saj je nekaj težko opredeliti kot »napako«, če ne obstaja



začrtana pot, po kateri naj bi hodili. Gre zgolj za korake po poti, ki ni bila načrtovana, še vedno pa so ti koraki del poti. Tako Dixon (2011, 18–19) ugotavlja, da moramo spontano »pozdraviti z odprtimi rokami in dopustiti, da vsaka »napaka« postane »pobuda«.

»Napaka«, kot je ta, da nekdo soimprovizatorja pokliče po »napačnem« imenu, vstopi skozi »napačna« improvizirana vrata ali pa se na odru sredi resnega prizora zasmeji, so pravzaprav naše največje darilo, najčistejši trenutki spontanosti. In ker ni scenarija, ki bi nam zapovedoval drugače, lahko drugo ime podelimo likovi skrivni identiteti, druga vrata opredelimo za skrivni prehod, smeh sredi resnega prizora pa postane znak, da se eden od likov pravzaprav posmehuje drugemu. »Scenarij« improvizirane zgodbe je namreč dovolj širok, da vključi vse sprotne pobude nastopajočih, namerne ali ne. Morda edina napaka, ki jo improvizatorji lahko naredijo, je ta, da se med seboj ne poslušajo, vsiljujejo svoje pobude in delujejo egoistično.

Impro je namreč eno od okolij, ki takšne »spodrsrljaje« sprejema z odprtimi rokami in se jih celo razveseli, pri čemer se učenci, nekateri hitreje, drugi počasneje, sproščajo in postajajo vedno bolj drzni raziskovalci. Ta sproščen odnos ima velik potencial tudi za druga, neumetniška področja. Sam poleg improvizacije poučujem tudi italijanščino in dijake ves čas spodbujam, naj poskusijo in spregovorijo v tujem jeziku. Trenutki, kjer se zmotijo (na drugih področjih je pot vendarle bolj načrtana), tudi meni dajejo povratno informacijo o tem, katere teme moramo še utrditi. O tem piše tudi pedagoška psihologinja Barica Marentič Požarnik (2004, 54): »Učitelji so vajeni v napakah videti področje za grajo oz. slabe ocene, ne pa "okna" v svet učenčevega razmišljanja in oporno točko za nadaljnje vodenje pouka.«

Tiste dijake, ki imajo največ impro izkušenj, lahko pri pouku italijanščine spodbudim k bolj ustvarjalno zastavljenim vajam in nalogam. Ni jih strah odigrati dialogov v različnih življenjskih situacijah, ustvarili so že svoje pesmi v italijanščini z vrsto nepravilnih glagolov in posneli kratke filme. Najbolj glasno pojejo pesmi, s katerimi širimo besedišče in utrjujemo slovnico, in se nasploh ne ustrašijo ustvarjalnih izzivov. Tako tudi impro izkušnje omogočajo več poti usvajanja in utrjevanja znanja.

Spontano ustvarjanje brez skrbi o tem, kako točno naj bi bila naloga izvedena, pa je pomembna tudi širše. Johnstone (2007, 119) meni, da prav »spontano delovanje in govorjenje učencem omogočata, da predstavita resnično različico sebe, ne pa tiste, ki so jo bili naučeni predstaviti.« Dejstvo, da učenci samostojno ustvarjajo, hkrati pa v svoje raziskovanje vnašajo vsebine, ki so jim blizu in pomembne, je za učitelja pravzaprav tudi velik privilegij in pomembno orodje. Z ustvarjanjem predstavljajo sebe, svoje poglede na svet in svoje vrednote, učitelj jih lahko tako dodobra spozna in z njimi vzpostavi pristnejši stik. Prav tako se po tej poti bolje spoznajo tudi učenci med seboj.



## Učinki

Kot opazujem pri svojih dijakih, mnogi od njih impro doživljajo na podoben način. Sploh na naši šoli, kjer je impro del predmetnika, so na začetku pogosto zmedeni, saj niso vajeni, da se v šoli od njih zahteva, da oponašajo zombije ali pa pripovedujejo zgodbe. Na začetku pogosto občutijo strah pred tem, kako bodo izpadli in kaj si bodo o njih mislili drugi, ko pa to premagajo, eni prej, drugi kasneje, pa začnejo pri naših urah uživati in sproščeno ustvarjati. Za pokušino prilagam dva dijaška zapisa:

*»Če se vrnem na začetek šolskega leta in pomislim, kako sem začela z improvizacijo, se spomnim, da sem včasih obnemela, nisem vedela, kaj bi naredila, kaj rekla, nisem imela toliko idej, kot jih imam zdaj. V dobrega pol leta sem se naučila veliko, zdaj vidim, koliko več lahko pokažem ali se izmuznem iz nemogočih igranih situacij, če samo malo bolj vključim svojo domišljijo.« (Ajda Ambrožič, 2023)*

*»Na začetku te je morda strah in si v zagati, a slej ko prej se s pomočjo ostalih, ki te spodbujajo in se tudi sami borijo z enakim strahom, počasi opogumiš tudi sam. Impro ti hitro začne postajati bolj kakor varen prostor, v katerem se lahko prosto izražas in pri tem zabavaš.« (Julija Batagelj, 2023)*

Ahac (2018) je opravila študijo primera, v kateri so ji udeleženci impro delavnic poročali o večji samozavesti pri nastopanju in vzpostavljanju stikov z drugimi ljudmi. Mladi so te izkušnje prenašali tudi na druga področja življenja.

Na misel mi pride dijakinja četrtega letnika, za katero nas je na začetku šolanja precej skrbelo – bila je toga v komunikaciji, nezaupljivo je gledala tako učitelje kot sošolce in sošolke. V zadnjih treh letih se je pri njej zgodil velik premik – odprla se je in sproščeno komunicira z vsemi. Če je na začetku šolanja učiteljem zastavljala tisoč in eno vprašanje, saj je želela vse narediti »pravilno«, sedaj opažamo, da v ustvarjalne naloge vstopa sproščeno in z veseljem. Kolegica, mentorica impro skupine v okviru ŠILE na Gimnaziji Vič, pa mi je pripovedovala o tem, kako so do nje pristopali učitelji splošnih predmetov in jo spraševali o tem, kaj se je neki dijakinji zgodilo na ŠILI. Na začetku leta namreč ni spregovorila z nikomer, nekaj mesecev kasneje pa se je vključila v skupino, se šalila s sošolci in sošolkami ter smejala. Takšnih zgodb smo si impro učitelji podelili že nešteto.

Sodelavka na šoli, učiteljica igre in govora, pa je pred kratkim izpostavila, da opaža, kako se dijaki pri impru opolnomočijo tudi v gledaliških znanjih. Samostojno ustvarjanje jim da samozavest, da hitro iščejo rešitve tudi pri ustvarjanju postavljenih (neimproviziranih) predstav. Sami predlagajo, kako bi lahko izvedli kakšen prizor, sami poskrbijo za alternacije, ko je to potrebno, in drug drugega naučijo besedilo in si dajejo povratne informacije.

## Zaključek

V tem besedilu sem poskušal pojasniti osnovne pojme improvizacijskega gledališča. Včasih se zdi, da kljub precej dolgi tradiciji za marsikoga ostaja neznanka ali pa zgolj vir smeha, čeprav ima v resnici precej večji potencial. S svojo fleksibilnostjo omogoča razvijanje mnogih veščin, tako umetniških kot neumetniških. Učenci se s pomočjo impro učijo ustvarjanja lastnega odrskega materiala z vsebinami, ki so jim blizu, ter mnogoterih gledaliških veščin, ob tem pa pridobivajo še vrsto drugih pomembnih znanj, predvsem aktivnega poslušanja, dela v skupini in kvalitetnega podajanja povratne informacije. Impro nudi dobro izhodišče tudi za poučevanje neumetniških vsebin, v besedilu sem navedel nekaj primerov, kako sam impro uporabljam pri pouku italijanščine. Ustvarjalnost, pridobljena v impro delavnicah, pa predstavlja dobre temelje za izvedbo ustvarjalno zastavljenih nalog pri neumetniških predmetih.

Trije dijaški zapisi v besedilu pričajo o tem, da impro nudi veliko tudi posamezniku, ki se z njim ukvarja. V njem najdejo varno zavetje za sproščeno ustvarjanje in raziskovanje ter za povezovanje z drugimi člani skupine. Sprostijo se ob delanju »napak«, kar je nujno izhodišče za kakršnokoli učenje. Z več ekspertnega znanja na impro področju pa postajajo tudi vedno boljši opazovalci in gledališki ustvarjalci.

Čeprav ŠILA omogoča impro udejstvovanje mnogim dijakom po Sloveniji, upam, da bomo v naslednjih letih našli načine, da ga razširimo med še več mladih, pa tudi starejših. Sam bi z veseljem živel v svetu, kjer ljudje drug drugega poslušajo, se sprejemajo, med seboj sodelujejo in soustvarjajo. In za marsikatero od teh veščin je potreben trening.

## Literatura

Ahac, Živa: *Gledališka improvizacija: vir moči v odrasčanju* (diplomsko delo). Ljubljana: Fakulteta za socialno delo, 2018.

Biesta, Gert J. J.: *Vzgoja kot čudovito tveganje*. Ljubljana: Krtina, 2022.

Dixon, Randy: *Biti prisoten. Spontano pripovedovanje zgodb in umetnost improvizacije*. Ljubljana: KUD France Prešeren, 2011.

Johnstone, Keith: *Impro for Storytellers*. London: Faber & Faber, 1999.

Johnstone, Keith: *Impro. Improvisation and the Theatre*. London: Bloomsbury Publishing, 2007.

Kobolt, Alenka, Sitar, Jelena in Stare, Andreja: Gledališko ustvarjanje kot socialno integrativno delo z mladimi. *Socialna pedagogika* 9/2005, 229–264.

Leonard, Kelly in Yorton, Tom: *Yes, And: How Improvisation Reverses "No, But" Thinking and Improves Creativity and Collaboration – Lessons from The Second City*. New York: HarperCollins, 2015.

Marentič Požarnik, Barica: Konstruktivizem - kažipot ali pot do kakovostnega učenja učiteljev in učencev? V: Marentič Požarnik, Barica (ur.): *Konstruktivizem v šoli in izobraževanje učiteljev*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2004, 41–62.

Marshall K., Sheila: Do I Matter? Construct validation of adolescents' perceived mattering to parents and friends. *Journal of Adolescence* 24/2001, 473–490.

Ronen, Asaf: *Directing Improv. Show the Way by Getting Out of the Way*. New York: YESand Publishing, 2005.

Spolin, Viola: *Improvisation for the Theater*. Evanston: Northwestern University Press, 1999.

Spolin, Viola: *Improvizacijske vaje*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1980.

Spolin, Viola: *Theater Games for the Classroom. A Teacher's Handbook*. Evanston: Northwestern University Press, 1986.

Strelec, Irena: *Improvizacija kot medij doseganja socialnointegracijskih ciljev socialne krepitve ranljivih skupin* (doktorska disertacija). Ljubljana: Pedagoška fakulteta, 2014.

## Povzetek

V besedilu predstavim osnovne pojme improvizacijskega gledališča oz. impro. Posvetim se glavnim impro načelom in sestavi delavnice, poseben poudarek pa namenim skupinskemu delu, ki je v samem jedru improvizacijskega ustvarjanja. Pojasnim, da se z improm lahko ukvarjajo čisto vsi, ne glede na svoje izkušnje, znanje in ambicije. Nekaj pozornosti namenim tudi emancipaciji posameznika. Prevprašujem tudi vlogo impro učitelja in odprem vprašanje, če lahko pri improu sploh govorimo o poučevanju. Nekaj prostora namenim tudi napakam in odnosu do njih, v besedilo pa so vključeni tudi vtisi dijakov in dijakinj po enem letu ukvarjanja z improm.

## Ključne besede

improvizacijsko gledališče, impro, gledališka pedagogika, skupinsko delo, napake

## Summary

In this paper, I present the fundamental principles of improvisational theatre, commonly referred to as improv. I explore the core tenets of improv and elucidate the structure of an improv workshop. A particular emphasis is placed on the significance of collaborative group dynamics at the heart of improvisational exploration. I assert that improv is an inclusive art form, welcoming participants regardless of their prior experience, knowledge, or aspirations. Additionally, I examine the process of personal empowerment among those engaged in improv. I raise intriguing questions regarding the role of an improv instructor, prompting reflection on whether the term 'teaching' adequately encapsulates their role in the context of improv. Furthermore, I address the pivotal topic of embracing mistakes in improv and the associated mindset. Additionally, I incorporate insights from students who have pursued improv for a year, shedding light on their experiences within this creative discipline.

## Keywords

improvisational theatre, improv, theatre pedagogy, group work, mistakes

# **Radijska improvizacija kot regulacija vnaprej pripravljenih vsebin**

*Klemen Markovčič*

Igrani radiofonski format, ki je praviloma posnet vnaprej in v radijskem etru zgolj predvajan, primeri iz tokratnega članka širijo v improvizirano kontakt-nost in participativnost živega programa na eni strani in na drugi v delno žive izvedbe, ki kažejo na njegovo uporabno gibkost tudi v performativni praksi, s katero ga sicer ne bi neposredno povezovali. Izhodiščno temo improvizacije tako širi izven ustaljenega razumevanja tega pojma.

## Izhodišča namesto uvoda

V tokratnem članku v presečišče postavljam tri projekte igrane radiofonije, ki improvizacijo kot osrednjo izhodiščno temo postavljajo v širši kontekst. Pojem improvizacije me tokrat zanima predvsem kot sklepna ali skrajna oblika natančno in vnaprej pripravljene vsebine in njene izvedbe. Torej v nasprotju s splošnim razumevanjem tega pojma. Ker sem režiser in zato izrazit praktik, bo tudi članek poskušal obratnosorazmerno že v praksi izvedeno vsebino, v mojem primeru režijo, opredeliti še teoretično.

Sicer pa radio, kot ga poznamo danes, obstaja že več kot sto let, kar temu množičnemu mediju daje svojevrstno suverenost in kredibilnost, tudi zaradi njegove ključne zgodovinske vloge v dvajsetem stoletju. Morda je prav časovnost tista, ki ga je otesala tako, da je tudi eden najbolj strukturiranih in jasnih medijev. Takt v linearnem programu mu namreč določajo sekunde in predvidljiva programska struktura. V tem pogledu je tudi improvizacija na radijskih valovih praviloma vnaprej regulirana, kar bodo pokazali trije primeri specifične igrane radiofonije.

Igrano radiofonijo pri nas edini razvija nacionalni Radio Slovenija pod ustaljenim pojmom radijska igra, v članku pa uporabljam tudi, morda celo bolj ustrezen, pojem slušna igra ali *Hörspiel*, kot se je ustalil na nemško govorečem območju. Gre za tako rekoč ustanovno programsko vsebino našega nacionalnega radia, saj ta obstaja skorajda že vse od njegovih začetkov leta 1928, ko je bila sprva še izvajana v živo in zato ni ohranjena; sicer prvi posnetki segajo v začetek petdesetih let dvajsetega stoletja. Torej gre za umetniško obliko z izjemno dediščino in svojevrstno tradicijo na Slovenskem; nacionalni radijski arhiv danes hrani več kot štiri tisoč enot radijskih iger.

Skozi leta se je izoblikoval tudi svojevrstni izvedbeni princip, ki je bližje dramskemu gledališču, torej uprizoritveni umetnosti, s katero si je pri nas v preteklosti delil skupno polje. Danes pa se, predvsem zaradi tehnološkega razvoja, pa tudi percepcije poslušalca, radijska igra vse bolj približuje filmu ali spletnim formatom. Ne le v principih snemanja in postprodukcije, pač pa tudi v dramaturgiji, ritmu in dolžinah. Če se je nekoč za radijsko igro uporabljal tudi pojem »slepo gledališče«, danes prej govorimo o »filmu brez slike«.

Vrnimo se k osrednji temi. Kot bodo pokazale obravnavane prakse v tem članku, je improvizacija, zlasti v nacionalni radiofoniji, možna in prisotna, a zares ves čas regulirana in do neke mere tudi predvidljiva. Linearni program je namreč preveč strukturiran in verizno povezan, da bi si lahko dovolil večje odklone; če nič drugega, ga zamejujejo t. i. programske rezervacije z jasnimi časovnimi omejitvami. Kljub vsemu je polje znotraj takšnih rezervacij še vedno zelo široko. Kot bodo pokazali prikazani primeri, je improvizacija v reguliranih kontekstih lahko izvrstna nadgradnja, celo oplemenitenje vnaprej pripravljene, v našem primeru igrane vsebine, kar je zagotovo tudi ena najkompleksnejših oblik improvizacije, ko ta ni prepuščena popolnemu naključju, temveč se razvija premišljeno in deluje v izkušnji komplementarno.

## Ko poslušalec usmerja tok posnete radijske igre

Naša nacionalna igrana radiofonija iz preteklosti že pozna nekaj dobro sprejetih igrano-kontaktnih nanizank, zlasti v kriminalnem žanru npr. *Pokličite gospo Milo* (več avtorjev, 1999), *Zanke inšpektorja Kocjana* (več avtorjev, 1997) ali pa *Inšpektor Gaber* (Vinko Möderndorfer, 1992). V tokratnem članku podrobno predstavljam igrano-kontaktno nani-zanko *Pri psihiatru*. Gre za izvirni igrani format, ki je nastajal med letoma 2014 in 2017 v produkciji Uredništva igranega programa Radia Slovenija po izvirnih radijskih predlogah Mateje Perpar. V treh sezonah je nastalo osemintrideset epizod s triinosemdesetimi različnimi nastopajočimi dramskimi igralci.

Serija je bila velik produkcijski zalogaj, predvsem zaradi njene kompleksne dramaturške strukture. Igrani del je imel namreč poleg tematskega izhodišča, ki je vsakič znova nakazal problem osrednjega junaka v pismu psihiatru, še dva možna razpleta zgodbe, med katerima so v živem, kontaktnem delu oddaje odločali poslušalci. To je v praksi pomenilo zasnovno dveh mikro igranih delov znotraj ene epizode. Skupaj s še preostalimi igranimi gradniki, že omenjenim izhodiščem in psihiatrovim odgovorom, so ti oblikovali okvir poteka žive oddaje; govorimo o skupno več kot sto igranih elementih za uporabo v kontaktne namene oddaje na sezono. Zaradi števila posnetkov je bil v sodelovanju z Mediateko RTV Slovenija oziroma digitalnim arhivom oblikovan tudi čisto nov model njihovega arhiviranja za prihodnjo programsko uporabo.

Vnaprej pripravljena igrana struktura je bila torej predpogoj za neposreden in nepredvidljiv kontakt s poslušalci na telefonski liniji. Carmen L. Oven, voditeljica kontaktnega dela, je bila stik med igranim, vnaprej posnetim delom nanizanke in njenim živim delom, poslušalci in klicatelji. Hkrati je bila tudi tista, ki je ta povsem improvizirani del usmerjala. Čeravno je vsaka živa izvedba v radijskem etru imela svoj scenarij in jasno redakcijo, vse kaže na to, kako vnaprej pripravljena struktura, daje suvereno svobodo tudi za nepredvidljivost kontaktnega dela. V tem delu so namreč poslušalci razmišljali o tem, kako se bo zgodba za osrednjega junaka ali junakinjo s praviloma intimnimi ali prezrtimi temami iz zasebnih življenj tudi iztekla. Klicatelji so namreč odločili o zaključku posamezne epizode. Voditeljica se je namenoma ognila kakršnikoli sugestivnosti in je usmerjala le posamezne razmisleke. Klicatelji pa so na osnovi svojih življenjskih izkušenj, povezanih z osrednjo temo epizode ali pa predvidevanji, poznavajoč izhodiščno dilemo, odločili o njeni možni razrešitvi. Prav ta del kontaktnega dela nanizanke, je z izjavami poslušalcev-klicateljev igrano temo razširil in s tem delno prešel že na dokumentarno polje, saj je bilo nemalo izjav izrazito osebnih. To je tudi najvišja oblika identifikacije, ki jo fiktivna, torej igrana radiofonija lahko doseže.

Projekt *Pri psihiatru* je s svojim obsegom nudil možnost prevpraševanja uporabe igranih radiofonskih oblik v živem radijskem programu za namen njihove participativne uporabe pri poslušalstvu. Improvizacija je bila v tem kontekstu varno vpeta v jasno strukturo igrano-kontaktne oddaje. Komplementarni del je vnaprej posnete igrane dele vsebinsko razširil in jih ni zgolj reprezentiral v radijskem etru kot končne in zaključene celote.

## Radijska igra za dramsko igralko in tonskega mojstra

Kratka radijska igra *Zapeljivka* je nastala po istoimenski izvirni predlogi Mateje Perpar. Igra se dogaja v izrazito slušnem okolju dveh sogovornikov na telefonski liniji domnevno s pornografsko vsebino, na kateri se po naključju srečata Dušan – Sebastijan Cavazza in socialna delavka Jana – Polona Juh in temelji na zavedanju, da človekov položaj v družbi in njegovo samozavest opredeljujeta dve močni sidri – partnerstvo in delo. Vsaj eno od obeh je za človeka nujno. Dušan ima oboje, vendar je v partnerskem odnosu nepotešen. Socialna delavka Jana, tudi lastnica linije, pa nima niti partnerja niti službe, ki bi ustrezala njeni izobrazbi in hotenju. Po dolgem in neuspešnem iskanju zaposlitve, Jani upade pogum, kar Dušanu omogoči, da se ji osebno približa. Odnos je zaradi njegove navezanosti na družino obsojen na neuspeh, česar se Jana zave in ga prekine. Z najdeno službo v njej dozori odločitev, da ne želi zasilnega ljubezenskega odnosa.

Opisano zvočno dualnost igre je narekovala tudi poslušalčevo percepcijo in pozicijo identifikacije. To je v praksi določala modulacija glasu dveh osrednjih protagonistov – socialne delavke v prvem planu in klicatelja skozi filter telefonske slušalke v drugem. Ker je prvi plan zmeraj močnejši, je šlo tudi v našem primeru za subjektivno pozicioniranje poslušalca na stran socialne delavke. Ko pa se je opisani odnos glavnih junakov prelomil, se je poslušalca subjektivno preselilo h klicatelju v prvem planu, torej Dušanu, ki je zdaj socialno delavko slišal skozi telefonsko linijo, torej v drugem planu, s čimer je bila podčrtana tudi slušna distanca, enako kot med junakoma zgodbe.

Leta 2013, ko je 3. program Radia Slovenija – program Ars (v nadaljevanju Ars) obeležil svojo petdeseto obletnico, je bila želja, da se to slušno miniaturo oblikuje tudi za javni dogodek kot živo izvedbo igre v javnem mestnem prostoru.

Objektivno »naključje« je hotelo, da se je žive izvedbe lahko udeležila zgolj igralka, kar je terjalo nov domislek režijskega in izvedbenega ključa. Omenjena jasna dualnost igre je naposled omogočala in logično narekovala, da sem igro razdelil na živo in dvainsedemdeset posnetih replik. Že posneto igro smo za dogodek »razrezali« na posamezne posnete replike in seveda ohranili tudi vse efekte, ki so bili tokrat izrazito utilitarne narave, kot vsebinska podpora zgodbi. To je v praksi pomenilo, da je igralka narekovala ritem žive igre, torej dialog s sogovornikom na telefonski liniji, tonski mojster Nejc Zupančič, tokrat v vlogi »drugega« na liniji, pa ji je sledili s posnetimi replikami.

Takšna oblika igre je bila naposled izvedena na Trgu francoske revolucije v Ljubljani. Presenetljivo je bilo, da se je prazen trg tik pred igro in med njo napolnil do zadnjega kota z naključnim, uličnim občinstvom. Pokazala se je neverjetna intimna moč radia in to ne le zaradi teme igre. Jasen vizualni fokus z igralko na odru na eni strani in dialog z »nevidnim« na telefonski liniji na drugi, je namreč ustvaril svojevrstno čustveno atmosfero v javnem prostoru z vezjo med občinstvom, igralko na odru in posnetim zvokom.

Projekt je nehote nakazal nove pristope k igrani radiofoniji. Pripravljen in izveden je bil tako natančno, da sta se originalna posneta igra in delno živa izvedba po minutaži po-



vsem ujemali, pa čeprav se ritem govora in interpretacije, ko nista v t. i. kontroliranem okolju studia, ki ju med snemanjem narekujejo in spreminjajo tudi ponovitve in vnovična snemanja posameznih delov, po navadi precej razlikujeta; stanje igralca v snemalnem studiu in pred občinstvom seveda ni enako.

Improvizacija je bila tokrat, drugače kot v kontaktnem delu, ujeta v ritem igralke in predvsem odzivnosti tonskega mojstra. Poslušalci, ki so spremljali neposredni prenos pred sprejemniki, so zaradi natančne žive izvedbe slišali malone njeno studijsko inačico, tisti na trgu pa zaznali slušni medij v vsej širini javne izvedbe – od žive igre, posnetih zvočnih gradnikov do naključne akustike mesta – in ga kot soudeleženci s svojimi odzivi tudi sooblikovali.

## Radijska igra kot kontekst

Med nastajanjem tega članka se je zgodila še ena, delno živo izvedena radijska igra, o kateri sprva sicer nisem imel namena pisati, a je vendarle praksa pokazala, da je morda celo najbolj ključna za razmisleke v kontekstu naše osrednje teme.

Drugi Avdiofestival Radia Slovenija (Cukrarna, 2023) je v tematsko osišče postavil mlado poslušalstvo. Ars je na festivalu sodeloval z radijsko igro *Proge* po izvirni radijski predlogi Helene Šukljan, ki se s petimi dramskimi osebami in njihovimi osebnimi izpovedmi v povečavah dotika spolnih zlorab.

Zahtevna in prepogosto družbeno utišana tematika je v slušnem mediju zagotovo našla pravega zaveznika, a z javno izvedbo zahtevala pretanjen pristop. Ker sem vedel, da nas čaka dvojna naloga – studijsko snemanje za arhiv in živa izvedba, sem se odločil, da bomo obrnili sicer ustaljeno sosledje v takšnih izvedbenih primerih. Namreč, v osnovi se žive izvedbe radijskih iger praviloma najprej izvede javno, šele nato v studijski inačici. Zaradi teme se mi je zdelo primerneje z igralci najprej »osvojiti« materijo v studiu in se šele s to izkušnjo spopasti z njeno živo izvedbo.

Dramaturška struktura omnibusa sama po sebi ne nosi dramskega naboja, a je bilo tokrat drugače. Struktura predloge je namreč prepletala različne glasove, hkrati pa tudi tempo izjav, kar je igri dajalo notranjo dinamiko. Igro dramskih igralcev kot osrednje izrazno sredstvo sem namenoma, kot je to tudi sicer eden od mojih pogostih režijskih pristopov, oblikoval izrazito dokumentaristično, skoraj na meji verizma, kjer poslušalec postane slušni voajer. Zavedal sem se, da je tema preprosto prezahtevna, da bi jo uporabili (zgolj) za (re)prezentacijo problema. To bi bilo nespoštljivo, celo etično vprašljivo. Zato sem hotel igro vpeti v širši kontekst z okroglo mizo, s katero bi temo iz igranega dela premaknili v stvarni kontekst, kjer spolna zloraba ni več na ravni subjektivne izpovedi, pač pa družbenega dejstva in problema. Še posebej, ker je bila igra že v osnovi namenjena mlademu odraslemu poslušalcu.

Igra brez dialogov je omogočala delitev na glasove, kjer smo uvod in zaključek igre, kjer junaki nastopajo skupaj, pustili v obliki posnetka, kot tudi moške like – Klemen Kovačič in Primož Vrhovec. Ženski liki – Marijana Breclj, Gaja Filač in Ajda Smrekar – pa so bili odigrani v živo. Odločil sem se tudi, da ne bom imel posnete glasbe, torej glasbene opreme, pač pa je glasbo v živo ustvarjala DJ-ka in avtorica glasbene zasnove Nina Kodrič. Ker je šlo pri javnem dogodku tudi za t. i. vizualni radio, sem za performativni del slušne igre uporabil še video projekcije obrazov dramskih igralcev; te je zasnovala fotografinja Nada Žgank. Povečave obrazov vseh petih »žrtve« so tako postale središčno vizualno go-rišče. Pri javnih izvedbah slušnih iger, ki niso zgolj javno poslušanje, je takšen fokus poslušalca skorajda nujen. V tem konkretnem primeru so »žrtve« v fotografskih povečavah tudi glasu dale podobo.

Nastala je kompleksna, večnivojska struktura slušne igre. Posnetki, žive izvedbe in živo glasbeno izvajanje je zahtevalo usklajen ritem vseh deležnikov – dramskih igralk, DJ-ke in tonskih mojstrov Urbana Grudna, Sonje Strenar in Matjaža Mikliča. Ravno zato je bil javni dogodek sneman večkanalno, kar nam je omogočilo nadaljnjo postprodukcijo po ločenih segmentih in obdelavo posnetega gradiva za nadaljnjo uporabo v linearnem programu, na spletu kot vsebine na zahtevo in seveda v arhivu.

Živi izvedbi igre je sledila okrogla miza *Spregovorimo o nasilju!*, ki jo je z gosti Vlasto Nussdorfer, Robertom Tekavcem in Ranko Ivelja zasnovala Darja Groznik. Z neposrednim nagovorom dijakom, glavnini publike v avditoriju, je temo igre postavila v jasen družbeni kontekst, poleg tega so sogovorniki usklajeno in neposredno nagovarjali prav mlade odrasle. Dialog tako ni tekel zgolj z voditeljico, ampak neposredno med njimi in avditorijem.

Tudi tokrat govorimo o natančni in vnaprej pripravljeni strukturi dogodka in javne izvedbe; ta je prepustila še manj prostora improvizaciji kot denimo že opisani projekt *Zapeljivka*. Se je pa »improvizacija« zgodila v nadgradnji igrane materije. Skupaj s publiko se je ustvarilo neverjetno metaenergijsko polje, kjer so ob spremenjenem izvedbenem kontekstu tudi dramske igralkle svojo igro in interpretacijo pred mikrofonom oblikovale popolnoma drugače kot v studiu. Zazdelo se je, da so izpovedi, čeravno igrane, postale stvarne. Še posebej zanimiv je bil lik Marka, sedemletnega dečka, ki ga je na posnetku upodobil odrasli glas Primoža Vrhovca, saj je v akustiki prostora Cukrarne in z živo glasbeno kompozicijo zazvenel na način, da se je slušno zbrisala meja med storilcem zlorabe in žrtvijo samo; tega studijska inačica ni razkrila, javna izvedba pač. Čeravno je bil igrani del dogodka izrazito fiktiven, je v javnem kontekstu postal surovo stvaren. V tem pogledu je »nekontrolirano okolje«, ki je izrazito nepredvidljivo, podvrženo torej improvizaciji, nadgradilo materijo in jo prestavilo iz fikcije v skorajda dokument, pričevanje. Kar je zagotovo najvišja stopnja, ki jo lahko doseže fikcija igranega radijskega formata. Projekt je torej z izhodiščno temo, materijo in dramaturško strukturo nakazal še eno pot razvoja tovrstnih dogodkov in približevanja slušne igrane produkcije novemu občinstvu. Tudi odziv šole, ki je z dijaki sodelovala na dogodku, je pokazal, da se je prav ob tem generacija Z po večini tudi prvič srečala s slušno igro kot umetniško in tudi medijsko obliko.

## Premislek namesto zaključka

Prakse iz tega članka kažejo, da je gotovo dobro, če tudi igrana slušna umetnost širi svoje meje, a na način, da nove ali različne pristope gradi iz sebe in okoli sebe in se ne prilagaja ali celo podreja drugim izvedbenim praksam. Šele v tem kontekstu namreč lahko govorimo o nadgradnji igrane slušne umetnosti, saj bi v nasprotnem ostala zgolj na povnanjeni ravni sredstva. Vsekakor pa tudi pri slušnih igrah velja prvo načelo vsebine in sporočila, ki narekujejo vse ostale korake. In temeljno zavedanje, da so najmočnejše v intimnih in neposrednih nagovorih poslušalca, v čemer leži tudi osrednja moč slušnosti, ki krepí abstraktno mišljenje človeka in ga iz vizualne konkretnosti usmerja v asociativnost naših notranjih miselnih svetov.

### Povzetek

Članek predstavlja tri (ne)ustaljene prakse, ki kontekst igrane radiofonije širi daleč onkraj linearne radijskega programa kot njenega izvirnega domicila. Predstavljena praksa performativnih in participativnih pristopov k igrani radiofoniji kaže, kako ravno improvizirani ali bolj nekontrolirani konteksti lahko delujejo tvorno in predvsem komplementarno na vnaprej pripravljeno slušno igrano vsebino. In tako širijo njen precej za-  
mejen in v preteklosti opredeljen značaj.

### Ključne besede

radijska igra, radio, radijski eter, slušnost, igrana radiofonija, improvizacija, performativnost, participativnost

### Summary

This article presents three (un)established practices that expand the context of radio plays far beyond the linear radio program as its original domicile. The presented practice of performative and participatory approaches to radio plays shows how precisely improvised or uncontrolled contexts can act constructively and above all complementarily to prepared auditory drama content, and in this way expand its rather limited character as it was defined in the past.

### Keywords

radio play, radio, broadcast, auditory, feature radio, improvisation, performativity, participation

---

**I M P R O V I Z A C I J A**

---

# Nelagodje, spekulacija, razvez

*Miha Zadnikar*

Avtor se esejistično sprašuje, kaj vse se lahko pripeti med koncertom, ko ga nenadoma neha zanimati. Kam vse nas lahko privedejo vprašanja, ki se porodijo med poslušanjem? Ali je nemara nastop uspešen že zato, ker sproža obilico vprašanj, dvomov, dilem? Med celo vrsto primerjav, pripomb, odvodov, opazanj in končno razrešitvijo se naniza nekaj temeljnih značilnosti improvizirane godbe in avtorjevih lastnih pogledov nanjo.

*Berlin, 5. novembra 2023*

Nedelja zvečer. Sedim na ravno prav udobnem — ne mehkem, ne trdem, na tako rekoč delovnem sedežu na balkonu ene izmed najlepših dvoran, kar jih premore Evropa: *Haus der Berliner Festspiele*. Njeni začetki segajo v obdobje »družbe kulture«, in čeprav je gradnjo, roko na srce, spodbudila ameriška okupacijska oblast, v njenem poslanstvu prepoznamo staro »nemško ideologijo«: Kultura je prejkone žlahtnejši nadomestek za umazane posle politike. Ameriški trik, s katerim so Nemčijo po nacionalsocializmu popeljali na pot *eksistencialistične demokracije* (za občutek demokratičnosti v državi so dovolj natančno in pravočasno odmerjeni paketi popularne kulture, zlasti filmov, muzike in, kajpak, ustreznih blagovnih igrack), je kazalo prenesti na novo raven. Zid je bil zgrajen že eno leto in pol pred tem, živci so popuščali. Ko je 1. maja 1963, torej slaba dva meseca pred slavnim Kennedyjevim obiskom mesta, tedanji župan Berlina Willy Brandt ključke novega hrama predal častitljivemu gledališkemu režiserju in intendantu Erwinu Piscatorju, se je poslanstvo osredotočilo k enemu samemu cilju. Piscator in drugi intendant — predvsem s področij teatra in sodobne klasične glasbe — so dobili mamljivo, a organizacijsko in produkcijsko zahtevno nalogo; zahod Berlina naj se čimprej seznani s »svobodo in novostmi v kulturi in ustvarjalnosti«: Eugènom Ionescom, Samuelom Beckettom, Living Theatrom, Johnom Cagem, Pino Bausch ... Prvotni naziv stavbe oziroma dejavnosti je bil zelo direkten: Theater der Freien Volksbühne (za razloček od stare, dobre Volksbühne, ljudskega gledališča, ki je ostalo na sovjetskem Vzhodu in kot tako »ni bilo svobodno«) ... Desetletja historične distance in današnji položaj od zvezne republike finančno izdatno podprtih dejavnosti v prelepi, zdaj tudi diskretno obnovljeni stavbi, dokazujejo, da je bila naloga izpolnjena bolje od vseh pričakovanj. Edinole z *eksistencialistično demokracijo* se ni mogla meriti.

Nedelja zvečer. Zaključuje se *60. Jazzfest Berlin*. Conny Bauer, pozavnist-improvizator in inovator, je popoldne prejel najvišje priznanje Nemške jazzovske zveze — nagrado Alberta Mangelsdorffa, svojega predhodnika, pionirskega špilavca na pozavni, ki je že pred davnimi desetletji eksperimentiral z multifonim igranjem in deloval na Zahodu. Bauer je s svojo kariero začel v Nemški demokratični republiki (NDR). Spočetka je nastopal s plesnimi in zabavnimi jazzovskimi orkestri in manjšimi zasedbami ter podoživel vse kulturnopolitične absurde v državi. NDR je namreč uradno, v skladu s svojo politično usmeritvijo, podpirala svobodnjaško in improvizirano godbo ter *free jazz*, češ da gre pri tem za protiiimperalistična in protirasistična glasbena dejanja. Seveda pa vse ni bilo idealno. Država je imela svoje čudaške muhe. Conny Bauer, od leta 1973 član duhovito poimenovanega Zentrallquartetta (seveda z jasno aluzijo na *centralni komite*) je precej gostoval na Zahodu, a ga je pri tem zmerom spremljal agent Stasija. NDR je s svojimi okornimi postopki v času nastanka slavnega kvarteta prepovedala dovolj radikalen festival jazz, češ da se »tam zbirajo sami hipiji«. Obnašanje države pa morda še najbolj ponazori tale zgled: V času, ko je imel Dresden enega največjih svetovnih festivalov *dixielanda*, torej dovolj tradicionalističnega sloga jazz, so po državi neredko prepovedovali klubske koncerte, na katerih se je *dixieland* izvajal.

Nedelja zvečer. Uživam v pogledu na čudovito, toplo, z lesom obdano veliko dvorano v *Haus der Berliner Festspiele*, ki ima 999 sedežev, velikanski vrtljiv oder in je arhitektonsko zasnovana tako, da je človek tudi na vrhu balkona relativno blizu nastopajočim. Sedeži so oblikovani dovolj razkošno – kakor koli se nagneš, tudi če si visokorasel, nikomur nikjer ne zastreš pogleda. Dvorana je akustično narejena za teater in klasično glasbo, a na današnji tehnični stopnji lahko tudi ozvočene reči delujejo izvrstno. Conny Bauer, ki je na popoldanski slavnostni podelitvi nagrade s kratkim solističnim nastopom kljub osemdesetim letom starosti očitno obdržal *ambažuro* (*embouchure*; nastavek) in pokazal vse svoje razkošno znanje, je imel za večerni koncert očitno proste roke. Izbral si je gosta iz ZDA, prekaljena muzicista. Za bobni sedi Hamid Drake, kontrabas igra William Parker. Odbir bi ne mogel biti boljši; vse teče gladko; pred nami so trije mojstri jazzovske (in, v Bauerjevem primeru, tudi »obče«, »evropske«, ne maramo izraza: »neidiomatske«) improvizacije. Toda meni je na lepem dolgčas. Sproži se teoretski niz, ki naj zdajle, na tem mestu, prejme svojo spekulativno eksplikacijo.

Tisto, kar je nastopajočim zelo pomembno, celo »usodno«, namreč dejstvo, da se morajo za ustrezen učinek zelo dobro poznati, se poslušalcu, ki je vse tri slišal že stokrat (pa čeprav nikdar v takšnem triu), zazdi povsem odveč. Po dvajsetih minutah si zaželi, da bi si bil Conny Bauer za praznični nastop izbral glasbenika, glasbenike, s katerimi še ni igral in ki jih – še bolje – sploh ne pozna in zanje ne ve, kaj bodo v tem ali onem trenutku postorili in kako bodo to izvedli. Pisec tehle vrstic je dovolj izkušen in nekaj malega ve o novinarstvu, zato bi za ta špil nikakor ne mogel napisati ničesar kritičnega ali celo negativnega. Kar zadeva estetsko, izvedbeno raven, bi v poročilu s festivala za to, čemur je priča, ne mogel uporabiti pejorativnega izrazja. Če bi hotel novinca ali novinko uvesti v čarobni svet glasbene improvizacije, bi ju zagotovo popeljal na koncert takšne vrste. Toda ne, težava nastane v tako rekoč psihoakustični dimenziji: Zazdi se namreč, da bi se zvočna štrana, ki smo ji priča, na zelo podoben način lahko odvila kjer koli in kadar koli. Opolnoči, ko vse tri prebudiš. Začnimo, hopla, in gremo s podobnim zvočnim mletjem naprej. Hamid Drake izborna in mehko preklada metrum, spretno uvaža afrikanizme, zna za hip obmolkniti, do obisti obvladuje poliritmijo. William Parker krepko in s tisto živalsko vztrajnostjo ubira strune in podaja fino zamazane sprehode po glasbilu; ima svoj značilen zven, prepoznaš ga takoj, med stotimi basisti. Nič čudnega, da med poplesavanjem v klubski situaciji često zaslišiš posemplan prav njegov enkraten kontrabas ... Vse je perfektno: Conny Bauer gruli in podaja zvonke nižine, hipoma se oglasi s tremi toni hkrati, pogrkuje in ploza, da je veselje. A obenem čisti dolgčas. Pred koncertom mi neki nemški novinar sarkastično, a v isti sapi smrtno resno prišepne, da ne bo šel v klub A-Trane, kjer domala istočasno igra trio Omawi iz Amsterdama s pianistko Marto Warelis, ki mu je strašno všeč, kajti utegne se zgoditi, da je tole poslednjič, ko lahko vidi in sliši Connyja Bauerja ...

Zapustim dvorano in grem do bližnje čumnate, kjer je profesor literarnih študijev Brent Hayes Edwards nanizal špillisto starih in manj starih muzičnih prispevkov Henryja Threadgilla. Edwards je družno s pihalcem in skladateljem tudi spisal knjigo *Easily Slip into Another World* (Enostaven zdrš v drug svet), zgodbo Threadgillovega življenja, ki je toplo priporočljivo branje tega leta med grenkimi in poučnimi spisi o glasbi in življenjskih

razburljivostih. Dam si gor »Bermuda Blues« iz leta 1986, posnet s Threadgillovom Sextettom (ta je pravzaprav septet, saj dodatni »t« na koncu ni nemški zapis zasedbene šesterice, ampak pomeni samega T-hreadgilla), se za slabih deset minut potopim v povsem druge note in zatem odpravim nazaj v dvorano. Vmes polglasno zabentim, ker tako odlično organiziran festival na nobenem od šankov – razen čez dan, v kletni interni kantini – ne ponudi kave, in se priključim soigri med Bauerjem, Parkerjem in Drakom. Očitno se vmes ni zgodilo prav nič. Zazdi se, da bi lahko teh deset minut na posnetku izrezal, pa bi se ne poznalo prav nič. Sledijo si dueti, morda droban solo, pa spet naprej. Medigra je na višku in se razvija elegantno, kakor zmorejo veščaki, pri čemer samega sebe pobaram, ali sem nemara razvajen. Bom imel – kakor starejši kolega Stane Sušnik – zdaj-zdaj dovolj jazza in improvizirane godbe ter se zapisal urejanju vrtov ali čemu še bolj odmaknjenem od zadev muzike? Kaj se dogaja? Še pred nekaj leti bi se bil navduševal, pred koncertom pregledal stare posnetke in podatke, za takle trio celo nemara celo pripotoval od daleč, se ga zelo veselil. Sem star, zadrtnjen, naveličan stvari, ki so mi, navsezadnje, pomenile zelo veliko? O katerih celo pišem ... Je to nezavedna nečimrnost? Nenadna in neznosna pretencioznost?

Med samim koncertom, kar zadeva slišano, nikakor ni nelagodno. Edino nelagodje pravzaprav povzroči sama misel, da sem se prepustil zgolj in samo *soundu* in ob njem zdaj teoretiziram in razmišljam, namesto da bi se poglobil v muzično tvarino in tokove. Kaj pa mentalno počne drugo občinstvo? Kaj se plete po vseh teh raznolikih glavah med tisočeric? Imam nemara celo kakšnega zaveznika, zaveznico? Tega najbrž ne bom nikdar zvedel ... Je oslanjanje na *sound* nekakšna bolezen, ki me je udarila za nazaj, ker sem v besedilih in v družbi precejkrat vneto zatrjeval, da je to bistveno: Če imate težave in težko sledite gradivu oziroma klasičnim glasbenim parametrom (melodija, harmonija, ritem, itd.), se osredotočite predvsem na *sound*? Ta je bistven; potem gre in se lahko potopite v gradivo. Zdrznem se, kajti psihoakustični *momentum* dolgočasje, v katerem sem se našel in ki dobiva pošastno neoprijemljivo časovno razsežnost, me navda z dvomom: Sem sploh še sposoben presoditi, kaj je dobro in zakaj in kdaj je takšno? Reč v hipu racionaliziram, češ da je skepsa dobra stvar, še huje: Morda pa je merilo izvrstnega špila tudi to, da povzroči dvom, nekakšen razcep – notranji razkol med tem, kar se na odru producira in kar subjekt potem zasliši.

Kako je mogoče, da nikdar in nikakor ne morem pisati ob kakršni koli glasbi (šumot in rahel hrup pri tem nista moteča), zdaj pa mentalno zapuščam dogajanje na koncertu, se izneverjam predanemu delu na odru in tako rekoč izdajam razredne tovariše? Bi ravnal drugače, če bi za koncert plačal vstopnico in bi ne bil gost festivala? Odrvnem povsem noro misel in si v mentalni plovbi med poslušanjem (med poskusom, da bi reči sploh več ne slišal?) zastavim staro vprašanje: Zakaj ima improvizacija v teatru več občinstva kakor tista v glasbi? Kaj postorita verbalno izražanje in gib, česar ton in zvok ne zmoreta? Predvsem pa, še pomembneje: Zakaj je teaterska publika povsem druga kakor glasbena, srečata pa se kvečjemu na kakšnih izjemnih dogodkih (pri nas, na primer, v organizaciji zavoda Sploh) ali v posebnem festivalskem okolju, pa še takrat ljudje iz teatra med špilom velikokrat zlobudrajo kje za šankom in ne dajo miru za poslušanje? Kaj moramo postoriti, da bo kdaj drugače? Ali je sploh pomembno, da je občinstvo pretočno in transpodročno, saj vendar



nismo več na začetku osemdesetih dvajsetega stoletja, ko se šele urimo v urbani koreografiji in učimo, kako se v najkrajšem času smukati po različnih prireditvah od videa prek filmske projekcije do otvoritev likovnih razstav in gremo potem (vsi skup; bolj ali manj isti osebki) še na koncert?

Z (glasbenega; gledališkega; performerskega) odra se zagotovo dobro čuti zbranost med občinstvom, nemogoče pa je od tam razbrati misli in razkrinkati, kam vse švigajo. Morda je odmik – tudi z izvajalskega vidika – celo zaželen, da se na dogajanje potem odzovemo z distanco. (Morda pa celo bolje slišim, ko med koncertom kam odplavam?) Kakor v intersubjektivni komunikaciji, se zdi, ko je distanca zaželena za *dialog*, denimo, ki nikakor ni »izmenjava mnenj« (naj si to ideologija vladajočih in komunikacijska »teorija« za svoje cilje in interes še tako želita), pač pa skupno doseganje česa novega, za kar, seveda, potrebujemo čas, umirjeno pripravljenost, zlasti pa brisanje svojega lastnega ega in prej usvojenih tez. Vešči improvizatorji, improvizatorke to dobro vedo, zato si znajo vzeti čas in so mirno pripravljeni za marsikaj. To še najbolje prepoznavamo v duih. Ena izmed najvznemirljivejših zadev, ko te zanima improvizacija, je prav raznoliko naravnano notranje uho, kadar gre za solo, duo, trio, kvartet, kvintet ... večjo ansambelsko zasedbo. Ta naravnost, kajpada, ni niti približno enaka tisti težavnejši, izvajalski, proizvaja pa zelo oprijemljive učinke in izide. Kadar pišem, ne morem enako dojeti istih dveh oseb, ko sta kdaj drugič postavljeni v trio, kvartet, itd. ali ko nastopita solistično. Kadar o koncertu pišem, nadalje, poslušam povsem drugače kot poslušam takrat, kadar koncert organiziram. In kadar koncert fotografiram ali snemam, navsezadnje, je notranje uho naravnano docela drugače kakor takrat, ko grem na koncert povsem sproščeno, brez obveznosti, z osnovno zvedavostjo: Takrat se lahko posvetim okolju, produkcijskemu prostoru, oko se lažje sprehodi po občinstvu (med koncertom rad opazujem publiko, obličja), tudi za razgovor med odmorom in po zaključku je več priložnosti, več prostora. O koncertu ne morem pisati s spontano odločitvijo, šele potem, naloga mora biti zadana že prej – ne toliko zaradi tehnične ali publicistične priprave, kolikor spričo ušesnega treninga, terenske urbane etude. Zvoki med potjo (tramvajsko cviljenje, policijske sirene, ptičje cvrkutanje v parku, otroško čebljanje na igrišču) me izenačijo s potjo, skoz katero se do koncertnega prizorišča prebijeta nastopajoča.

V dvoje. Duo. Nekaj dni pred nastopom tria, ob katerem se na Jazzfestu plete tale misel, sem bil na izjemnem koncertu dveh, ki sta – oba okrog šestdesetih – že velikokrat nastopila skupaj, a je bil vselej zraven še kdo, tokrat pa sta (vsaj javno) prvikrat v dvoje. Axel Dörner in Olaf Rupp. *Kühlspot Social Club* leži tam med južnim Pankowom in Weissensee v Berlinu in je pravzaprav umetniški prostor, a ni pretirano *arty*. Ima dostojno mestno podporo s področja kulture in si lahko privošči organizacijo treh, štirih koncertov na teden. Plac je odmaknjen z ulice, ima v lasti koncertni klavir, pred njim je prekrasno dvorišče z ravno prav neurejenim vrtom, v notrini so nameščeni lični tepihi in samopostrežni barček, interier lepo diha. Tam se zbira stalno občinstvo (med njimi tudi tipični tako imenovani *connaisseurs*, kakršne srečamo tudi na festivalih po Avstriji in Nemčiji), kakih 15–20 ljudi, ki zelo radi razpravljajo in se družabijo z muzičisti. Prav dolgo v noč in z blebetom tjavendan pač ne. V starem jeziku bi lahko rekli, da smo tam v – loftu. Poslušalski

pogoji so odlični, zadeve se mirno lahko izvedejo tudi akustično, stoli so blagodejni za ostarelo, degenerirano hrbticevje ... Kar zadeva občinstvo, velja pripomniti, da je tako v Nemčiji kakor v Avstriji starejše kot pri nas. Pisec tehle vrstic, ki jih ima že čez šestdeset, v šali že kakega četrto stoletja govori, da je tam med mlajšimi. Nekaj tega poslušalstva, kolikor ga je preživelo, se je z improvizirano godbo prvič seznanilo že tam konec šestdesetih in na začetku sedemdesetih, glavnina se je prekalila še v zlatih festivalskih letih in bila s takšno godbo kuhana in pečena v osemdesetih letih dvajsetega stoletja. Srečamo torej tudi ljudi iz časov, ko so špilavci (žensk je bilo tedaj, če sploh, občutno manj ko danes) igrali tako, kakor so živeli. Tega ni več. Se pa pripetijo izvrstni nastopi, od začetka do konca intenzivni in polni presenečenj. V splošnem bi lahko rekli, da so izvedbena, tehnična raven in standardi v zadnjem času tako visoki, da posebne vrste pulziranja in privlačnost notranjega gibanja zaslišimo tudi takrat, kadar niso v igri ustaljene, stalne, dolgožive zasedbe. Njega dni je bilo zaznati več hermetičnosti, predvsem pa več nastopov, med katerimi smo vztrajno čakali na tisto minuto, dve, ko se je pripetilo kaj izbornega, sicer pa so se reči kuhale počasi in bile velikokrat dolgovezne.

Dörner in Rupp sta dajala videz, da se utegne pripetiti nekaj izjemnega, že pol ure pred začetkom. V glasbi je tako, da so tonske vaje in opazovanje priprav zelo poučne; takrat se namreč v mnogočem prepozna poznejši koncert in razkrije prenekateri hakelj, ki bi sicer ostal skrivnost. Rupp se je med zadnjimi pripravami počasi sprehajal naokrog in nenadoma izginil v zaodrje. Dörner je domala do zadnjega sedel na svojem stolu, ga rahlo premikal, da se ja ustrezno namesti, preskušal elektrofonске naprave, z ljubeznijo premikal pedalne efekte in si urejal karseda udobno okolje za igro. Na levi je bil klavir, ta večer sicer z zaprtim pokrovom, a je eleganca njegove vijuge na desni strani glasbila nastopajočima podala nekakšno dodatno toplo zavetje; zavetje. Očitno je bilo, da se pripravlja tudi zvočno snemanje. Vse skupaj je bilo že na pogled lično urejeno in pripravno za nov podvig. V francoščini imajo za to in takšno postavitve enkratni izraz *le dispositif* (dispozitiv). Improvizacija mora poskrbeti tudi za takšne reči, ne glede na okoliščine oziroma naravo prostora, v katerem se ima izvesti. Tudi iz tega izhaja šarmantna »navadnost« improvizirane koncerta, tudi to mu podeli »navadno« veličino, pri čemer »navadnost«, kajpak, nima nobene zveze z vsakdanjostjo; banalnostjo. Dörner in Rupp sta se odločila za izraziti koncept, kar kljub svobodnjaštvu improvizacije ni nikakršna redkost: Prvi del bo izključno akustičen (akustična kitara + trobenta z ventili / trobenta na poteg), po krajšem odmoru pa se duo elektrificira (električna kitara z efekti + obe trobenti s posebnimi elektrofonskimi dodatki, napravami in efekti). Odveč je pripomniti, da sta si bila oba niza tudi vsebinsko, ne le tehnično-pojavno raznolična. Vsekakor pa se pojavi vprašanje, kaj zadrži nastopajoča, da se zdaj oni napovedanemu ne izneveri in zamenja inštrumentarij. Uvodna verbalna zapoved je očitno zavezujoča, kar podeli nastopu dodatno resnost.

Kadar poslušamo posnetke z improvizacijo in ne vemo za podatke, informacije, velikokrat zelo težko presodimo, kdaj so bili narejeni. Včeraj? Pred desetimi, petnajstimi leti? Morda pred tremi desetletji? Zgodi se, da prej prepoznamo same izvajalce in zasedbe kakor čas, v katerem je nastal posnetek. Izkušnje pa nas naučijo – in upati je, da pri tem ne zvenimo prozahodnjaško relativistično, kajti improvizira se, navsezadnje, po vsem svetu –

da dovolj lahko prepoznamo, kdaj improvizirajo ZDA in kdaj Evropa. Sam zven je lahko zelo podoben, slišimo lahko vzorce in tisto, kar je ta ali ona improvizirajoča oseba v življenju poslušala, od kod vse črpa, toda tehnični spekter, »razširjene tehnike« na glasbilih so si povsem različne. Shematično pa lahko ugotovimo, da Američane in Američanke rado prej ponese v jazz, najsi bo še tako sporadičen, avantgarden ali radikalen. Evropska improvizacija si vzame več »raziskovalnega« prostora, bolje rečeno: Prostor zna napolniti po regulativih tistega, čemur se v nemščini lepo reče: *Echtzeitmusik*. V kontekstu tega »real-time« pristopa, sprotnega, instantnega komponiranja je, seveda, lahko tudi veliko jazziranja, prav redki pa so tisti in tiste, ki so večji v obojem. Dörner in Rupp sta že med njimi in to neredko uporabita celo v enem samem nastopu, v enem samem dihu. Rezultat je posebno pulziranje, ki ga ne poganja osnovna kombinacija bobnarjevih nog in rok, ampak s poglobljanji v spekter modernistične klasike iz tega plete nove in nove zamisli in utegne celo vztrajati in se poigravati z več glasbenimi svetovi (»žanri«) obenem. Tragikomično je, da se te in takšne izvajalce, izvajalke potem označuje za »eksperimentalne«, pri čemer, prvič, sploh ne izvajajo nikakršnega (glasbenega; zvočnega) eksperimenta, ampak zelo dognane, občutene in vse resne obravnave vredne »sprotne« kompozicije, za navrh pa to počno v okolju, katerega oglaševalska mašinerija je zadevo tačas neopazno vrinila v ponudbo: Tako so eksperimentalni pop, eksperimentalni hip-hop, eksperimentalni metal ... na lepem precej v modi, medtem ko »eksperiment« v improvizaciji označuje isto kot pop – zelo posebno muziko za zelo poseben, predvsem pa ne tako širok krog občinstva, ki ga, za navrh, nikakor ne zanimajo marketinški triki oziroma so zelo daleč od njih ...

Rupp in Dörner sta podala krepko, ves čas zvočno intenzivno soigro in vse stavila na drobna presenečenja, pri čemer je občinstvo prejelo še dva celostna pogleda na večščino igre v dvoje. Pri improvizaciji te vrste velja najbolj občudovati, kako si protagonista znata vzeti čas (in poslušalski čas tedaj mineva »hitreje« kot sicer) in kako ta čas odmerita ravno prav — znata s preskoki, prelivu, navsezadnje pa še vesta, kdaj in kako zaključiti večer. Takole opremljen s spominom na nedavni duo se vrnem k triu, ki je pred menoj, in ugotovim, da je iz povsem drugega testa in niti noče iz znanega okvira: Igra jazz, igra pred številčnim občinstvom in kontrabasist in tolkalec morata predvsem podpreti slavljenca s pozavno. Končna ugovitev, preden se razleže navdušeno ploskanje, je, da ni prav nič hudega in nenavadnega, če se ustvari vtis rutine in občasne zdolgočasnosti. Conny Bauer lahko pri osemdesetih, kar je precej neverjetno, iz sebe spravi trobilske skrivnosti, kakršnih ne zmorejo niti precej mlajši od njega, mehkoba njegovih prelivov je enkratna. Preden zapustim dvorano se spomnim na njegovega pokojnega brata, pokojnega Johanna, ki je bil s pozavno precej bolj robat, oster, včasih celo ihtav. In prav to osupljivo bogastvo razlik nam krepi in obnavlja ljubezen do improvizirane glasbe, pri čemer nikakor ne more biti dolgčas.

## Povzetek

Ta esej seže na področje psihoakustike oziroma k tistim poglavjem sociologije glasbe, ki obravnavajo pogoje, značilnosti in nelagodje, ki prevevajo način poslušanja, ko se izvaja precej specifičen festivalski koncert. Avtor se mentalno zdrzne, ker mu na lepem postane dolgčas med poslušanjem izvajalcev, ki jih sicer izjemno spoštuje, in nas po tej ugotovitvi popelje na intimen izlet, kot ga sam doživi med koncertom. Ali obstojajo vprašanja, ki se lahko pojavijo zgolj med poslušanjem konkretne izvedbe v zelo določujočem prostorskem kontekstu? Mar smo sploh lahko skoncentrirani zgolj in samo na glasbeno gradivo, ki se podaja pred nami, ali pa je zmerom navzoča še neka »dodatna« misel? Kdaj gre ta misel še kam »ven«, torej seže »iz« same glasbe, jo tako rekoč »izda«? Avtor z nami vred za nekaj minut pobegne iz dvorane, nadaljuje analizo dvomov in dilem, se, nadalje, primerjalno poda v povsem drug kontekst, v klubsko situacijo, pri čemer obravnava nekaj temeljnih značilnosti improvizacije in free jazza in jim doda svoje lastne ugotovitve. Miselni napor se mu navsezadnje poplaca, saj ugotovi, da so vprašanja med samim koncertom lahko izjemno produktivna: Ne le za samo pisanje, pač pa predvsem zato, da se razblini poslušalski dolgčas in najde smisel za nadaljevanje ljubezni (do glasbe).

### Ključne besede

improvizirana godba, free jazz, teorija poslušanja, *Echtzeitmusik* (»instantna, sprotna kompozicija«), dispozitiv, psihoakustika, festivalski koncerti, klubski koncerti

## Summary

This essay is in the field of psychoacoustics, or those chapters in the sociology of music that deal with the conditions, characteristics and discomfort that pervade the way of listening when a rather specific festival concert is performed. The author mentally cringes because he gets bored while listening to performers whom he admires immensely, and after this observation he takes us on an intimate trip, as he himself experiences during a concert. Are there questions that can only arise when listening to a specific performance in a very defining spatial context? Can we even concentrate solely on the musical material being presented in front of us, or is there always an "extra" thought present? When does this thought go "out" somewhere else, i.e. reach "out" of the music itself, "betray" it, so to speak? The author escapes from the hall with us for a few minutes, continues with the analysis of doubts and dilemmas, and then, comparatively, goes into a completely different context, the club situation, discussing some of the fundamental characteristics of improvisation and free jazz and adding his own conclusions. The mental effort ultimately pays off, as he finds that questions during the concert itself can be extremely productive: not only for the writing itself, but above all to dispel the listener's boredom and to find a sense of continued love (for the music).

### Keywords

improvised music, free jazz, theory of listening, *Echtzeitmusik* ("real-time music"), dispositif, psychoacoustics, festival concerts, club concerts

---

**I M P R O V I Z A C I J A**

---

# Spotikanje pogleda

*Špela Trošt*

V prispevku, izhajajoč iz Rancièrove teze o aktivnem pogledu, opredeljujem, analiziram in utemeljujem improvizacijo kot pomemben in bistven postopek v procesu percepcije izvedbenih dogodkov. Najprej predstavim Derridajev koncept improvizacije in paradoks, ki ga proizvede njegova misel o nemogoči improvizaciji. Nato poskušam na praktičnem primeru dokazati gledalsko improvizacijo in jo zatem še konceptualno utemeljiti.

## Spotikanje pogleda

*Prav v tej moči povezovati in razvezovati je emancipacija gledalca, se pravi emancipacija vsakega od nas kot gledalca (Rancière 2010, 15).*

Z gotovostjo lahko zatrdim, da sem že kar lep čas emancipirana gledalka. Z mojo postopno, a vztrajno emancipacijo je tudi postopno in vztrajno napredovalo zavračanje bolj konvencionalnih pristopov in oblik v polju izvedbenih umetnosti, tako uprizoritvenih kot glasbenih.<sup>1</sup> Kot gledalka želim biti dejavna, želim oddelati svoje in po svoje delo gledalke. Ko mi dogodek tega ne omogoči, ne dovoli, ko mi vsiljuje edino in absolutno resnico, brez prelomov, trkov, vrzeli, tistega vmes, me potisne v stanje pasivnosti in posledično indiferentnosti, izgubi me. Kot emancipirana gledalka se torej najraje soočam z izvedbenimi praksami, ki udejanjajo performativ, izpostavljajo procesualnost, se ne bojijo zablod in izumljanja popravkov, ki ustvarjajo enkratne dogodke, prežete z naključji in zaznamovane z nepredvidljivostjo. Efemerne dogodke, ki jih ni mogoče ponoviti in ki se utelešajo kot neposredna prisotnost. Kot emancipirana gledalka sem prisotna, spremljam, odkrivam, izbiram, primerjam, vzporejam, povezujem, pletem, motrim, ločujem, izključujem, pozabljam, se izklapljam, vstopam, sestavljam, gradim, predelujem. Sem delavka pogleda (Janša 2010, 89). Kot emancipirana gledalka sem vseskozi na križišču, vozlišču, razpotju. (Ne)odločujoč se za poglede in prisluhe, improviziram. Sem improvizatorica lastnega uprizarjanja. Sem ustvarjalka in izvajalka lastne prek improvizacije sprotno nastajajoče kompozicije. Kot gledalka mislim improvizacijo kot osnovno sredstvo svojega gledalskega dela, ki se realizira v edinstvenosti spremljanja umetniškega dogodka, z največjo možno stopnjo, ko je ta improviziran.

*»Dogodek, ki se zgodi, nima cene«. »An event has no price.« What does that mean?*

*Da nima cene pomeni, da je neskončno dragocen, najprej zato, ker se ne prodaja, ne kupuje, ne kalkulira, je tuj trgu in marketingu. It's beyond calculation: incalculable, unpredictable« (Derrida 2020, 270–271).*

## Kaj pa, če (gledalska) improvizacija sploh ni mogoča?

*Zato verjamem v improvizacijo in se borim za improvizacijo. Toda vedno prepričan, da je nemogoča (Derrida 2005 po Gallope 2013, 151).*

---

**1** Tudi glasbi se skoraj izključno posvečam kot gledalka in ne kot poslušalka. Celo otroštvo in zgodnjo mladost sem presedela pred televizijo in gledala vsemogoče glasbene oddaje na RAI. Po spletu življenjskih naključij se že nekaj časa kot producentka, organizatorica in še kaj srečujem s sodobno glasbo, s prepletom komponirane in improvizirane glasbe, za marsikoga neposlušne in neposlušljive, ki pa jo tudi predvsem gledam. Glasba, ki se utelesi kot dogodek, ima vse attribute uprizoritve.

Leta 1997 je Jacques Derrida na svoji koži doživel frustrirajočo izkušnjo improvizacije. Ameriški jazz saksofonist, trobentač, violinist in skladatelj Ornette Coleman je francoskega filozofa povabil k improvizaciji na enem od koncertov na jazz festivalu La Vilette v Parizu, kamor je bil povabljen v duu s pianistom Joachimom Khünom. Derrida je za to priložnost pripravil besedilo, naknadno objavljeno z naslovom *Joue – le prénom (Igraj – ime)*. V (ne)določenem trenutku ga je Ornette poklical na oder. »Vidite, vi, tukaj imam nekakšno napisano partituro, mislite, da je ne improviziram, a se motite. Pretvarjam se, da ne improviziram, *I just pretend*, igram, da berem, medtem ko improviziram.« (Derrida 1997 po Pelgreffi 2017, 8) Ni se mu uspelo do konca prebiti skozi besedilo, a improvizacija je uspela; gledalci so ga z žvižgi, hrupom in neodobravanjem spodili z odra. »Frustrirajoče je. Še zlasti, ko moram improvizirati,« je nekaj let kasneje ob neki drugi priložnosti izjavil v intervjuju z Joelom Steinom za revijo Time (Gallope 2013, 144).

Derridajev koncept improvizacije implicira prečenje meja in robov lastnega mišljenja, pri čemer preseganje ohranja strukturo nedoločljivosti med prej in potem. Improvizacija je odnos z nemogočim, ki vključuje prepoznavanje lastnih omejitev in obenem prečenje le-teh, ne da bi se jim izneverili. Improvizacija, da bi sploh bila možna, je preplet navad in pripravljenost, da jih zaobidemo, prekinemo in presežemo. Tu vstopi v igro telo, (re)akcije potekajo v telesu, na telesu, s telesom. Improvizacija je telesna gesta. Dinamika se odvija med techne in bios, disciplino in spontanostjo, ponavljanjem in prisotnostjo.

Improvizacija je lahko le tisto vmes, kjer subjekt še ne obstaja, kjer se vedenje šele oblikuje, kjer je na delu fizična telesnost, telesna gesta ustvarjanja ne programiranega. Protagonist improvizacije je pred-logos, pred-logična telesnost. Vmesnost med logosom in telesno inercijo, a z obema v komunikaciji. Z vprašanjem o (ne)mogoči improvizaciji Derrida odpre temo dekonstrukcije binarnih parov teorija – praksa, ponavljanje – razlika, določeno – naključno, habitus – nepričakovano.

Po Derridaju je vsaka improvizacija že zaznamovana s ponavljanjem. Ponavljanje kompromitira in ogroža koncept improvizacije, saj »se edinstveni dogodek, ki se proizvede le enkrat, kljub vsemu ponovi v sami strukturi« (Derrida 1997). Sprašuje se, ali ni improvizacija le nezavedno ponavljanje kodov, ki smo jih nekoč davno že osvojili in so zdaj trdno zasidrani v naših telesih? Navade, utečenosti, vzorci, instinkti in red ovirajo spontanost in preprečujejo neobremenjeno in intuitivno aktivacijo. Pogledi, prisluhi, občutja in odzivi, ko se dogodijo, ne da bi jih predhodno načrtovali, po njegovo zmotno veljajo za povsem svobodne in avtonomne, enako zgrešeno pa je tudi prepričanje, da so rezultat improvizacije. Derrida namreč trdi, da improvizacija ne more biti več improvizacija, saj, ko se je kot take enkrat zavemo, že imamo opravka z utopično idejo.

Po analogiji s čisto prisotnostjo, ki je nemogoča, ker je že prečena s ponavljanjem in z reprezentacijo, izvede tudi dekonstrukcijo improvizacije in jo deklarira kot nemogočo.



## Poskus dokaza nenačrtne gledalske improvizacije

*[A] v resnici prav moje telo zaznava telo drugega in v njem naleti na neke vrste čudežen podaljšek svojih lastnih namenov, skupen način obravnavanja sveta; in ker vsi deli mojega telesa skupaj tvorijo sistem, sta odslej telo drugega in moje telo ena sama celota, sprednja in zadnja stran enega samega fenomena (Merleau-Ponty 2006, 362–363).*

Po spominu poskušam zabeležiti, kaj sem delala na improvizacijskem dogodku (Ne)forma #103 (23. avgust 2023 ob 20. uri v Španskih boricah), na katerem so sodelovali udeleženci PARL-a: Anna Bjørgulf, Becca Carter, Claire Leith, Rok Kravanja, Jaka Škapin, Sara Jana-šković in glasbenika Eduardo Raon in Boštjan Gombač. Tudi odločitev, da bom beležila svoje delo gledalke, je padla šele nekaj dni po dogodku, zato nikakor ni mogla vplivati na mojo percepcijo in/ali participacijo. Prepričana sem, da bi vnaprejšnje vedenje o samoopazovanju mojega spremljanja (Ne)forme to mojo gledalsko aktivnost močno zaznamovalo in spremenilo.

Ker sem ena od gostiteljic dogodka in ker je zunaj neznosno soparno, se prestavim na oder, ki je hkrati prijetno ohlajeno prizorišče in gledišče, še pred uradnim pričetkom in povabilom, naj občinstvo vstopi. Vidim, da nekaj izvajalcev sedi na stoli ob zavesi, nekaj jih je na tleh. Klepetajo. Ne slišim, kaj govorijo. Izvem le, da enega od izvajalcev, Gregorja Krpiča, še ni, le rastlina v loncu, za katero je prosil, stoji na prizorišču. Stoli so razporejeni v krogu, toda nepravilno, ponekod v več vrstah in po nekaj skupaj, vmes pa prazni prostori. Levo pri vhodu stoji harfa, nasproti je prostor za klarinetista. Slednji vadi, zvok je zame preglasen. Izberem si stol na desni blizu vhoda. V prostor stopi gledalka Tisa Neža Herlec (gledalka z nalogo beleženja dogodka) in sede poleg mene. Čudim se, da se nihče ne vznemirja zaradi samovoljnega vdora posameznih gledalcev. Vse je torej dovoljeno, vse je možno, ni dogovora za začetek. Začutim nemir v telesu, pospešeno bitje srca, najbrž zaradi preglasne glasbe in vročine. Odnese me z odra v klimatizirano klet Španskih borcev, pod prho si ohladim noge in roke. V tistem trenutku si želim, da fizično počutje ne bi oviralo moje prisotnosti na dogodku. Že drugič vstopim, izvajalci zdaj sedijo na tleh v krogu. Rastlina v loncu je na istem mestu. Harfa je prestavljena na drugi konec dvorane. Tokrat si izberem stol ob steni, postavljen najdlje od prizorišča. Vidljivost ni najboljša. Preverim, kje stojita zvočnika in se prestavim bolj na sredino, a še vedno ob steni. Telo ostaja trmasto živčno, ne uspe mi ga umiriti. Gledalec Jurij Konjar me preseneti z vprašanjem, ali me lahko zmasira. Vidim odrešenje in se ga brez premisleka oprimem. Mižim in se mu prepuščam, vprašanja, ali me je spregledal, ne izrečem, čeprav me gloda. Medtem slišim, da se prostor polni z obiskovalci. Slišim gledalca Bojana Jablanovca, da naju nagovori, a vsebine ne dojamem. Konec masaže. Telo se je umirilo.

Zdaj so že skoraj vsi stoli zasedeni. Tisa je še vedno na istem stolu. Prizorišče je prazno. Slišim škripanje stolov. Gledalec Uroš Kaurin se premika in škripa, Uroš rad in pogo-

sto sodeluje. Poleg njega opazim gledalko Enyo Belak. Preverim, ali še kdo izvaja enako gesto. Naletim na Claire, ki se s telesom nežno zaletava ob dansko scenografko, sedečo na stolu med občinstvom. Tudi njen stol škripa in še kar nekaj drugih. Nekdo se glasno smeji. Postane mi jasno: izvajalci so gledalci in gledalci so izvajalci. Jaz se ne vključim.

Potem zaslišim tleskanje z jezikom. Ne vem, kdo je začel. Zdi se, kot da si tleskanje podajajo, in zdi se, da v tem vztraja nekaj izvajalcev in gledalcev. Mojo pozornost privabi najodločnejše tleskanje, Jaka sedeč med gledalci si tleske podaja z Anno, sedečo na drugem koncu dvorane. Obračam glavo, kot da bi gledala ping pong: Jaka, Anna, Jaka, Anna, Jaka ... Gledam Jako, kako vstane, med hojo na prizorišče krči telo in to stopnjuje, še vedno tleska z jezikom. Boštjan se zboji za klarinet in ga umakne, prevzame zvok, z rokami udarja po plešasti lobanji, to *foro* že poznam, nekateri gledalci se smejijo. Ploskanje izvajalcev v ritmu, kakšna banalnost!

Zvok harfe, glasbenika ne vidim, zakrivajo ga sedeča telesa pred mano. Prvi nežni zvoki konvencionalnega arpeggia me »ubijejo«. Zavem se, da ne maram harfskega idioma. Lahko bi si zatisnila ušesa, pa se raje mučim.

Sledim Roku, impulzivno vstane, nekomu vzame kozarec piva in sede na prizorišče poleg Jake. Potem še Anna ponovi gesto, le da ona nekomu vzame kozarec vina. Trojica pije izmenjujoč si kozarce. Rokov prežvrkljani pljunek konča v vinskem kozarcu, Anna ga spiže na dušek. Vidim gledalko Enyo, kako si del obraza zakrije z rokami in se z vsem telesom obrne stran. Dejanje se ji gnusi. Prostor preplavi rahla napetost.

Zvočna slika je bolj dejavna od podobe. Izstopa Jakino petje. Občutek čakanja. S pogledom spremljam gledalca Jurija, ki se s stola presede malo naprej na tla. Kasneje ga vidim, da vstane in se prestavi, nato ga še večkrat vidim, ko menja mesto gledanja. Tudi gledalka Anita Wach v nekem trenutku vstane in zamenja svoj prostor v občinstvu. Prestavlja se v podobnem ritmu kot gledalec Jurij. Vidim jo, kako se dobrovoljno nasmiha. Ne vem, kaj v tem trenutku gleda. Zanimanje usmerim proti fotografu, ki s skoraj neznosne bližine lovi podobe plazeče se Claire. Sledim gledalcu Tomažu Gromu, ki se pomika po krožnici za stoli gledalcev od kamere do izhoda in izgine. Tudi jaz si želim, da bi izginila, a se mučim še naprej.

Ko Claire trga liste rastline, jih mečka in meče po prostoru, začutim, da je moje telo trdo. Oddahnem si, ko na videz nasilno dejanje konča z meti v Beccin obraz. Ni uničena! Vrniti jo moram v kotno sobo Španskih borcev. Spet čakam in spet nič, le arpeggio harfe.

Sarina gibalna akcija z dvema kozarcema in pljunki, ki jih izpije Anna. Pogledam gledalko Enyo, podoben zasuk telesa v stran. Ponovitev.

Potem je dogajanje razpršeno in paralelno. Pogled lovi le delčke in vidim druge, kako lovijo trenutke obračajoč glave. Pozornost prevzame Rok, kratek ples z rastlino, ki asociira na ogromen penis. Potem zviranje drugih teles po podu. Vseskozi se nekaj začenja in pred koncem prekinja. Spet čakam in spet občutek praznosti. Dejanja, razen redkih, ne sprožajo asociacij, branj in prevajanj.

Ana vzame gledalcu mobilni telefon, ponuja mu ga, a ne da. Igra se z gledalcem. Smeh se iz spontanega namenoma sprevrže v posiljenega, prednjači Rok. Spet zviranje in vlečenje teles po podu. In spet čakanje. In ena sama misel, ne vejo zakaj, ves njihov kaj je brez

misli. To pot je njihov topot ob tla banalen, banalen izhod v sili. Vztrajajo, prevzame glasba, gledam ritual ... Namerno kovinsko udarjanje straši, je zvočno nasilno in vabi pogled, je visoko na steni, med škripci in vrvimi – Rok pleza. Vztrajajo, gledam glasbo, ritual, ples, zabavo, ki se ne dogodi. Vztraja le eno telo. Drugo se s počasnim ritualnim gibom pridruži. Rok briše njeno prepoteno telo, ki za trenutek obmiruje in spet oživi. Čiščenje. Ja, dajmo spucat navlako! Stran z balastom! Stran z najedajočo tehno glasbo mašine! Gledalko Anito diskretno prosim, naj izklopi aparaturo. Gledalec Jurij pritiska utripajoče gumbe, a mu uspe samo spremeniti ritem. Jaka prevzame nadzor nad svojo igralko. Ima me, da bi izklopila mašino. Ne odločim se. Ne vem, kateri gumb pritisniti. Ne upam si. Rada bi spremenila tok dogajanja, a čakam. Premislek nadvlada notranji impulz. Počasno usihanje glasbe v tišino je do konca konvencionalno in predvidljivo. Kaj je še hujšega kot glasbenik, ki ne posluša drugih, le sebe! Spet čakam. Vsi čakamo, se oziramo in iščemo. Iščem smisel. Ne najdem misli. Misel je prazna. Inscenirajo še skupinsko fotografijo, mimo grede Sara navrže, da je rastlina nadomestek za manjkajočega izvajalca. Rok reče: »Konec.« Počutim se prazno, neizzvano, nepotešeno. Brez sprožilca, brez naboja, brez šusa, streljanje v prazno. Frustrirajoča teža improvizacije.

Potem si pogledam posnetek in spoznam, da marsičesa nisem videla in ne slišala, da je marsikaj šlo v pozabo. Da je tudi drugi pogled prazen pogled. Da se je moje gledalsko delo zataknilo nekje med čutno-čustveno improvizacijo in le oplazilo misel.

## Gledam, torej sem

*[T]udi gledalec ima, poleg enciklopedičnih in intertekstualnih kompetenc, telo in s svojim telesom in v svojem telesu (v resnici telo-um, telo-spomin) doživlja uprizoritev, jo zaznava, živi, razume, se nanjo odziva (De Marinis 2014, 9).*

Večkrat se zalotim, da opazujem gledalce, njihove kretnje, pozornost, odzive, izraz. Včasih namenoma ne sledim dogajanju na prizorišču, spet drugič kljubujem logiki privabljanja pozornosti na podlagi hierarhije prevladujočega dogajanja, da bi v na videz nepomembnih detajlih uveljavila lastno moč povezovanja in razvezovanja. (Ranciére 2010, 15) Moji telesni odzivi za razliko od morebitnih hotenih telesnih dejanj so popolnoma spontani in ne načrtovani. Slina, pomešana s sluzjo, ki Gregi Zorcu v uprizoritvi *Out* (Via Negativa, 2008) obvisi iz ust, potem ko do onemoglosti kriči: »Dajte mi tekst!«, mi je obrnila želodec in povzročila dvigovanje hrane ter skorajšnje bruhanje. Zvočno nasilje ekstremnih jakosti ali poudarjenih basovskih zvenov, ki deluje telesno, je zame nevzdržno in me je nedavno odgnalo s predstave *Vstajenje 2.0*. (Benó Novak, Elvis Homan, Boštjan Simon, 2021, Pe-kinpah) V smeh prasnem tudi, ko se drugi ne smeji in obratno, ko se drugi smeji, se jaz ne. Enkrat sem na predstavi nenadzorovano bruhanila v glasen jok in nemudoma nemočna

zapustila dvorano.<sup>2</sup> Ko sem na predstavitvi del v nastajanju v okviru Parla gledala pijano balerino, ki je že petič ali šestič stala na eni nogi z drugo dvignjeno visoko v zrak in stežka lovila ravnotežje, sem prešla celo paleto stanj in občutkov; od smeha, naslajanja, bolečine v telesu, napetosti, strahu, želje po prekinitvi in prevzemanju odgovornosti. In slednjič občutek sramu, ko sem se ovedla svoje prisotnosti, okužene z dvojnostjo trpljenja in užitka, zavračanja in sprejemanja.

Odzivam se čutno, čustveno in miselno. Prepuščam se (ne)načrtnemu beganju po prisotnih telesih, motrim razporejanje teles, lovim, kako smo v prostoru in času, kako smo skupaj in narazen v vseh smislih, kakšne relacije vzpostavljamo. Ustvarjam lastni svet in verjamem, da to delajo tudi drugi. Predpostavka za vznikanje lastnih svetov je vzpostavljanje okoliščin za nedoločnost. Pogoj za ustvarjanje lastnega dela, kot ga opredeli Rancière (2010, 48), je kritična umetnost, »ki noče odpravljati pasivnosti gledalca, ampak namesto tega znova preiskuje njegovo aktivnost«. Ko opredeljuje paradoks estetske učinkovitosti, ki jo pripisuje estetskemu režimu umetnosti, vpelje sintagmo »učinkovitost diskonsenza«, (prav tam, 38) da bi pokazal na nujnost konsenza o obstoju preloma, vrzeli med umetniško produkcijo in gledalsko produkcijo, med proizvedenimi oblikami in oblikami, ki si jih gledalka prisvaja. Ta pretrgana vez med obema, ta »nova razmerja med videzom in realnostjo, posameznim in skupnim, vidnim in njegovim pomenom« (prav tam, 41), ustvari vmesni prostor, kjer se v polnosti uresniči komunikacijski potencial in se dogodi umetniško delo. Dogodka ni na prizorišču, dogodek je v srečanju mene in njih, v mojem pogledu.

Delo *Poljub* (Via Negativa, 2021) Kristine Aleksove se zgodi nekje vmes, v premeščanju vlog med izvajalci in gledalci, v preizpraševanju razmerja med izvajalskim in gledalskim delom, v tematiziranju pasivnosti in aktivnosti izvajalcev in gledalcev. Že sama prostorska umeščenost gledalcev na oder in izvajalcev v dvorano je pomenljiva. Prav tako pomik »gledalca« na sedež ob kontrabas, postavljen na rob odra, nekje vmes med sedišči na odru in sedišči v dvorani. Potemtakem smo gledalci »izvajalci« in izvajalci »gledalci«. Ne, izvajalci so hkrati gledalci in gledalci smo hkrati izvajalci. Moč je v pogledu in pogled je neznosen. Z obračanjem in sprevračanjem pogleda, z uprizarjanjem dihotomije pasivni izvajalec-aktivni gledalec *Poljub* poudari pozicioniranje in delovanje obeh, tako izvajalcev kot gledalcev. Zame je najvažnejši in najbolj vznemirljiv aspekt, ki ga delo *Poljub* poleg drugih odpira in obravnava, gledalsko delo, ki parira izvajalskemu. Potem, ko se zavesa že drugič odpre, v dvorani sedita gledalca, zazrta v nas, sedeče na odru in zazrte v njiju. Pogled iz dveh smeri ali dvosmerni voajerizem? Glasbenik, ki s pomikom »gledalca« postane izvajalec, je nekje vmes, še vedno na odru in še ne v dvorani. Je v dvojni vlogi. Je izvajalec in gledalec. Je izvajalec v uprizoritvi, v kateri izvaja koncert, za nas na odru in za njiju v

<sup>2</sup> Doživeto je tesno povezano z bolečo osebno izkušnjo. Zgodilo se je na predstavi *Sprožilec sreče*. Med mladimi nastopajočimi je bila tudi Lara Lavrič, sošolka in tesna prijateljica sina mojega življenjskega sopotnika Tomaža Groma. Rуска roleta ji je določila kot izziv, naj spregovori o nesreči, ki jo je zaznamovala. Besedi »25. april« sta sprožili eksplozivno reakcijo, telo se je odzvalo v hipu in po svoje. To je dan, ko je umrl Nuka Grom. Tudi odločitev, da zapustim dvorano, da ne bi motila drugih, je bila hipna. Morala sem se do konca izjokati.

dvorani. Je gledalec, ki gleda izvajanje njiju v dvorani in izvajanje kontrabasa. Njegovo delo je izvajanje in gledanje glasbe.<sup>3</sup>

Kaj gledam jaz? Avtorica trdi, da plesni performans. Jaz pravim, delno improvizirano uprizoritev, morda celo improvizirani koncert ali predstavo o gledalki in njenih fantazijah, odvisno od izbire pogleda. Improviziram.

Moj dispozitiv: dogajanje med sedišči v dvorani je uprizarjanje domišljije dveh gledalcev, ki gledata improviziran koncert dua glasbenika in kontrabasa ter (nemega) zbora. Pred mano se dogaja gledalska improvizacija kot prosti tok sprotne uprizarjanja, ki ga proži moj pogled. Ne le ena, dve imaginaciji sta na delu, zdaj mimobežni, zdaj prepleteni, oddaljeni in bližnji, ločeni in skupaj. Gledam svoj pogled in/ali pogled sosede na svoji levi in/ali pogled soseda na svoji desni. Lahko je pogled kogarkoli in nikogar od nas sedečih na odru. Minimalistično, reducirano, zakrito in kot da bi bilo le nakazano dogajanje učinkovito izziva mojo gledalsko zaznavo, saj mi ne dovoli, da se naslonim na že ustaljene predstave. Sili me, da praznino polnim s svojo gledalsko domišljijo, z lastnimi asociacijami, odmevi, projekcijami in svetovi. Sili me k intenzivnemu angažmaju in tako poudarja važnost prisotnosti mene kot ustvarjalne gledalke. Kliče po delu gledalke, po prilaščanju in nadgrajevanju ponujenega materiala. Ko se *Poljub* poigrava z načini in pogoji pogleda, s konteksti in strategijami gledanja me prepričuje, naj se soočim z lastnimi mehanizmi gledalskega dela. Z neoprijemljivostjo ponujenega arzenala zvokov in podob, z vzporednostjo dogajanja, ki ga je nemogoče zaobjeti s pogledom, s prikrivanjem in nevsiljivimi predložki, z radodarnostjo prepuščanja mnogoterih možnih konotacij mi dovoli, da improviziram. *Poljub* je raziskava neskončnih potencialov gledalske improvizacije.

*Poljub* je predstava o gledalki in njenih fantazijah.

## Ne-pred-videno

*Razjasnimo eno: čustvena stanja, razodetja, izbire, kombinacije, ki jih gledalec izvaja med uprizoritvijo, so skoraj v celoti nepredvidljive. Toda nepredvidljivo ni sinonim za naključno. Preučevati performativno izkušnjo gledalca ne pomeni razumeti, kaj gledalec misli ali občuti; prej pomeni poskušati identificirati intersubjektivne mehanizme, ki gledalcu omogočajo, da performativno izkušnjo gradi in doživlja (Sofia 2013 po De Marinis 2014, 7–8).*

<sup>3</sup> Enako važen dispozitiv, ki ga sproža Gromov način ustvarjanja zvočnosti in glasbe, je poleg poslušanja tudi gledanje. Žogice, ki poskakujejo v zvočniku, strune, ki vibrirajo in odbijajo žogice, pripete nanje, loka, ki drgneta strune, kot da bi jih želela prerezati, palčke, ki udarjajo po telesu kontrabasa itd. proizvajajo glasbo kot uprizarjanje.

Konotacija latinskega izraza *improvisus* napotuje na omejitev zmogljivosti napovedovanja, na uresničevanje nepredvidljivega, na prihodnost, kjer obstajata negotovost in nevednost. In gledalka je v nenehnem stanju pričakovanja. Vseskozi si zastavlja vprašanja, kaj se dogaja, kaj bo sledilo, v katero smer bo šlo, kakšna bo strategija rešitve iz zablode, če sploh bo ... Gledalka ve, da je v stanju miopije. Potopljena v lastno nestabilnost in celo nerred. Gledalka se je pripravljena postaviti v prehodno območje, prepojeno z nepredvidljivim, v cono, ki jo upravlja princip kontingence, kar vključuje vsako alternativo. Sprejela je položaj odprtosti za katerokoli možnost, za menjanje smeri pogleda in prisluha, za improvizacijo percepcije in participacije. Njeno delo ima status sprotnega dogajanja, obstaja kot izmikajoč proces v uveljavljanju, odlagajoč trenutek razbremenitve z rešitvijo, kot nepovratno potrošen proces. Njeno delo je sprotna dejavnost, utemeljena na spremembah in katere smer ni vnaprej določena ali predvidljiva. Nestabilna dejavnost iskanja, ki temelji na sondiranju in zmotljivosti in ki predpostavlja tavanje, prepletanje trenutkov prekinitev in vztrajanj, napačnih presoj in popravkov. Čeprav se zaveda, da sta pri sprotne urejanju materiala mogoči remodulacija in resegmentacija, je močno prisoten potencial neuspeha, entropije, zmotnih zaključkov, spodletele percepcije in participacije. Gledalka se zaveda lastne nepopolnosti, ko se sooča s pomanjkanjem vedenja, ko se občasno znajde v grozljivem trenutku nepoznavanja. To proizvede napetost. To je podobno frustrirajoče kot položaj nenehnega pričakovanja, ki ostane brez končne izpolnitve, ali kot želja brez potešitve ali obljuba brez uresničitve. Kot na primer improvizirani dogodek za gledalko v pričakovanju predstave.

Improvizacija je spodletela reprodukcija, spodletela ponovitev, spodletela predstava. Je pobeg izpod nadzora. Gledalka performativnega dogodka je, ko vstopa v odnos z dogajanjem, v območju nezanesljivosti, izmuzljivosti, neobvladljivosti, nestabilnosti in negotovosti. Močno občuti živost dogodka in lastno prisotnost. Hočeš nočeš se znajde znotraj improvizacijskega procesa. Gledalska improvizacija je realna izkušnja percepcije, občasno transformirajoče v participacijo. Vselej pa ostaja na nivoju materialne realnosti, ki jo proizvaja sprotno delo gledalke. Gledalsko improvizacijo vzpostavlja naključno pozicioniranje, kadriranje, fokusiranje, izoliranje, izbiranje, montiranje idr. Gledalka je popolnoma avtonomna, če se lahko brez kakršnihkoli posledic izklopi, zaspi in izstopi. Ves čas se medsebojno prepleta in kombinira dvojnost fizičnega in miselnega procesa, pogled in prisluh implicirata razločevanje, urejanje, povezovanje, analiziranje, rekonstruiranje, branje, interpretiranje in odzivanje. S tem ko se sproti odloča, ali vztrajati ali prekiniti dialog, se spustiti v interakcijo ali participacijo, vse to praktično že počne, tudi v primerih, ko na zunaj morda to ni očitno. Na ta način ne pristaja na avtoriteto od zunaj, na avtoriteto dispozitiva predstavljanja, ki proizvaja edino možno resnico. Edina resnica je ona sama.

Gledalska improvizacija je še zlasti izrazita, ko je dogodek improviziran, o katerem gledalka predhodno ni imela priložnosti ali ni želela dobiti nobenih napotkov in predbe-sedil, saj se v neposredni prisotnosti uprizarjanja aktivira serija improviziranih čutnih, čustvenih in interpretativnih procesov. Gledalka je nosilka niza aktivacij, ki se dogajajo preko živčnih, bioloških in s tem telesnih mehanizmov, in spoznanj, ki jih proizvaja njen pogled. Improvizacijski dogodek verjame v gledalsko delo, z njim računa in mu tudi po-



vsem zaupa, saj se odreka režimu ponovitve (Janša 2010, 95), s katero bi sicer omogočil popravni izpit gledalskemu delu. Improvizacijski moment izenačuje in kompatibilizira izvajalsko in gledalsko delo, za izvajalce in gledalce je to prvič in edinič. Nevedneži so tako na prizorišču kot na sedišču, potisnjeni v položaj tukaj in zdaj. Prisotnim v največji možni meri omogoča, da postanejo proizvajalci lastne prakse ter da se zavejo samega sebe in svoje dejavnosti. Gledalci improvizacijskega dogodka, kot smo že omenili, niso postavljeni pred predstavo, temveč so prisotne in dejavne priče, udeležene v neponovljivem procesu, uprizarjanju, utelešenju dogodka. Slednjega tudi percipirajo kot živo realnost, kot sprotno nastajanje, uprizarjanje. So živa skupnost, množica heterogenih zaznav, pogledov in prisluhov, odzivov, sodelovanj in branj. So subjektivne prisotnosti, ki se raznoliko vpenjajo v proces percepcije in/ali participacije. Dovolijo si ustvariti svojo resnico, ki je lahko popolnoma drugačna od resnice drugega. V tem so avtonomne. Njihova recepcija je karseda izvirna in avtentična, obenem tudi krhka, saj podvržena situacijskosti in prekarnosti, je posledica neposredne prisotnosti, skupnega in hkrati ločenega preživljanja v prostoru in času dogodka. Kot rezultat soprisotnosti, improvizacija sili, da se zavemo, da ni enega in enotnega vira, ki bi napotoval na edini možen pomen.

Toda čeprav gledalka želi doživeti improvizirani dogodek brez predhodnega vpogleda in referenc, trči ob lastno zgodovino, izkušnje, poznavanje. Njeno sidrišče, njena orožja in orodja, drobcji preteklosti vselej posežejo v spontanost in kontaminirajo improvizacijo njenega dela gledalke. Subjektivno in objektivno se prepletata, zlivata, soočata, spopadata, povezujeta in razvezujeta. Gledalska improvizacija se torej uteleša kot trenje, kot razkorak med spontanim telesnim odzivom in banko virov, korpusom podatkov, zbirko referenc. Je odprt teritorij, kjer poteka živahen spopad med razpoložljivostjo za nepoznano, neobičajno, presenetljivo in ujetostjo v pričakovanja, predvidevanja in omejitve. V gledalki se vzpostavi vozlišče fizičnega in intelektualnega, čutnega in miselnega, izvirnega in znanega. Improvizacija ne biva v njej, nastaja na presečišču osebnega, medosebnega in kontekstualnega. Ni njena last, ampak nekaj, kar nastaja med.

## Literatura

Derrida, Jacques: Unpublished Interview, 1982. [https://www.youtube.com/watch?v=xT106qB65-A&ab\\_channel=JoeCollins](https://www.youtube.com/watch?v=xT106qB65-A&ab_channel=JoeCollins) (7. 10. 2023)

Derrida, Jacques: *The Other's Language: Jacques Derrida Interviews Ornette Coleman*, 23. 6. 1997. [https://www.ubu.com/papers/Derrida-Interviews-Coleman\\_1997.pdf](https://www.ubu.com/papers/Derrida-Interviews-Coleman_1997.pdf) (17. 9. 2023)

Derrida, Jacques: *Quand Ornette Coleman improvisait avec Jacques Derrida*, 1997.

<https://www.lesinrocks.com/actu/ornette-coleman-et-jacques-derrida-la-langue-de-lautre-94053-20-08-1997/> (17. 9. 2023)

Derrida, Jacques: *Ornette Coleman, la filosofia è jazz*, 2014. <https://ilmanifesto.it/ornette-coleman-la-filosofia-e-jazz> (17. 9. 2023)



- Derrida, Jacques: Toca – el nombre. *Hybris, Revista de filosofía* 11 (1), 2020, 267–280.
- Dick, Kirby, Amy Ziering Kofman in Jacques Derrida: *Derrida: Screenplay and Essays on the Film*. Manchester: Manchester University Press, 2005.
- Gallope, Michael: Is Improvisation present? V: Piekut, Benjamin in Lewis George E. (ur.): *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies, Vol. 2*. Oxford: Oxford University Press, 2013, 143–158. <https://bpb-us-w2.wpmucdn.com/campuspress.yale.edu/dist/1/2391/files/2017/12/07-Gallope-Is-Improvisation-Present-1q2pvr1.pdf> (19. 9. 2023)
- Merleau-Ponty, Maurice: *Fenomenologija zaznave*. Ljubljana: Beletrina, 2006.
- Pelgreffi, Igor: Appunti su Derrida e l'improvvisazione. *Kaiak. A Philosophical Journey* 3, 2016, 1–21. <https://www.kaiakpj.it/improvvisazione/> (19. 9. 2023)
- Pustianaz, Marco: Crepuscoli dello spettatore. Attività, inattività e lavoro dello spettatore nell'economia performativa. V: Laudando, Carmela Maria (ur.): *Reti performative. Letteratura, arte, teatro, nuovi media*. Trento: Tangram edizioni scientifiche, 2016, 97–115. [https://www.academia.edu/37947105/\\_Crepuscoli\\_dello\\_spettatore\\_Activit%C3%A0\\_inattivit%C3%A0\\_e\\_lavoro\\_dello\\_spettatore\\_nelleconomia\\_performativa\\_](https://www.academia.edu/37947105/_Crepuscoli_dello_spettatore_Activit%C3%A0_inattivit%C3%A0_e_lavoro_dello_spettatore_nelleconomia_performativa_) (5. 10. 2023)
- Rancière, Jacques: *Emancipirani gledalec*. Ljubljana: Maska, 2010.
- Schino, Mirella: Spettatore, spettatori, pubblico. *Mimesis Journal* 7(2), 2018, 123–144. <https://journals.openedition.org/mimesis/1299> (21. 9. 2023)
- Sofia, Gabriele: *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alla neuroscienza e ritorno*. Rim: Bulzoni, 2013.
- Trošt, Špela: *Genealogija pojma prisotnosti v uprizoritvenih umetnostih*. Doktorska disertacija. Koper: Univerza na Primorskem, Fakulteta za humanistične študije, 2015.
- Trošt, Špela: Paranje robov. V: Zagoričnik, Luka (ur.): *Narobe/Na robu glasbene prakse*. Ljubljana: Sploh, zavod za umetniško produkcijo in založništvo, 2022, 138–165.
- Zardi, Andrea: La percezione del corpo in scena e lo spettatore. *Mimesis Journal* 7(1), 2018, 89–109. <https://journals.openedition.org/mimesis/1299> (21. 9. 2023)

## Povzetek

Gledanje je delo s kompleksno strukturo, zlasti ko izvedbene umetnosti razumemo kot nabor procesov in praks, obenem produktivnih in receptivnih, ki jih je treba izkusiti, raziskati, odkrivati, reflektirati. Ko govorimo o izvedbenih praksah kot kompleksnih intersubjektivnih relacijah, ki udeležujejo performativ, moramo govoriti o posameznih pogledih in nikakor posploševati, enotiti in zvajati prisotne subjektivnosti zgolj na kolektivno telo. Performativni dogodek vsaki prisotnosti šepeta drugače in spodbuja vzklikanje subjektivnih vizij. Gledalki omogoča in dovoli, da si proizvajanje oziroma uprizorjanje prilašča po svoje. Gledalka tako ni potrošnik, ampak postane producent umetniškega dela. S premeščanjem zaznave umetniško delo postane plod gledanja in ne izvajanja. Sprotno odkrivanje proizvedenega kot še neodkrite realnosti zagotovo deluje najbolj učinkovito na

gledalko in vzpostavlja tudi percepcijo kot improvizacijo. Pogled umešča opazovano znotraj modelov, konvencij, kodov, sistemov. Zaznavo artikulira na osnovi že predelanega, izkušenega, doživetega. Aktivacija gledalke je pogosto najmočnejša ob krutih, radikalnih posegih v telo, ki zarežejo v resničnost in spodbudijo participacijo. Gledalka tako postane subjekt neposredne akcije z resničnim učinkom.

### **Ključne besede**

izvedbene umetnosti, improvizacija, prisotnost, dogodek, performativ, gledalsko delo

## **Summary**

Spectating is work with a complex structure, especially when the performing arts are understood as a set of processes and practices, both productive and receptive, that must be experienced, explored, discovered, and reflected on. In discussing performance practices as complex intersubjective relations that enact the performative, we must talk about individual views and in no way generalize, unify and apply the present subjectivities to the collective body alone. The performative event speaks differently to each presence and encourages the emergence of subjective visions. It enables and allows the viewer to appropriate the production or performance in her own way. The viewer is thus not a consumer, but becomes a producer of the work of art. Through a shift in perception, the work of art becomes the product of viewing rather than performance. The ongoing discovery of the produced as an as yet undiscovered reality certainly works most effectively on the viewer and also establishes perception as improvisation. The view places the observed within models, conventions, codes, systems. It articulates perception on the basis of the already processed, encountered, experienced. The activation of the viewer is often strongest during cruel, radical interventions in the body that cut into reality and encourage participation. The viewer thus becomes the subject of direct action with a real effect.

### **Keywords**

performing arts, improvisation, presence, event, performative, spectator work

## KULTURNA DIAGNOZA

## FILM

*Simona Jerala***Posladkane trpkosti  
madžarske  
sodobnosti****Pojasnilo za vse (Magyarázat mindenre)**

2023 | Madžarska, Slovaška | 151 min. |  
Režija Gábor Reisz | scenarij: Gábor Reisz,  
Éva Schulze | direktor fotografije Kristóf  
Becsey | glasba: Kálmán András, Gábor Reisz  
Igrajo: Adonyi-Walsh Gáspár, István Znamenák,  
András Rusznák, Rebeka Hatházi, Krisztina Urbanovits

Tretji celovečerec režiserja Gáborja Reisza, *Pojasnilo za vse*, je dveinpolurna satira, napolnjena s toplo človekostjo, humorjem in kritiko sodobne madžarske družbe. V Budimpešto postavljena drama se bliskovito odvrti v osmih dneh, od teh so nekateri šaljivo naslovljeni (*V torek se Abel zaljubi*, *V nedeljo se nič ne zgodi*). Film je letošnji jesenski hit na Madžarskem, kjer ga občinstvo sprejema s salvami smeha. Premiero je doživel na beneškem filmskem festivalu, kjer je prejel nagrado orizzonti. Sicer gre za neodvisno madžarsko-slovaško koprodukcijo, saj film ni prejel madžarske nacionalne finančne pod-

pore. Kot je v intervjuju za Variety povedal režiser, so film snemali z izrednim tempom, saj so ga s sedemnajstčlansko ekipo posneli v pičlih dvajsetih dneh. Reisz je scenarij za film spisal s svojo mentorico Evo Schulze, sodeloval pa je tudi pri komponiranju glasbe, ki sta jo ustvarila skupaj s klaviaturistom Andrasom Kalmanom, temelj zanjo pa sta našla v otroškem zborovskem petju, saj sta želela dati glas mladim, kar jima je čudovito uspelo.

Film se prične s komično družinsko večerjo, ob kateri pretirano skrbna starša preverjata znanje svojega sina edinca, ki ima naslednji dan ustni maturitetni izpit iz zgodovine. Osemnajstletni Abel med učenjem ni pretirano zbran, misli mu uhajajo k sošolki Janki, ki pa na njegova sporočila ne odpisuje. Abel po mestu vihra s svojim dirkalnim kolesom, medtem ko mu mama kupuje nove salonarje, da bo na izpitu še bolj blestel. Starša torej vanj polagata vse upe.

Na izpitu, kamor vsi pridejo v snažnih belih srajcah, Abel izbere kuverto z vprašanjem o industrijski revoluciji, ki se je ni naučil. Zato prosi za novo kuverto, čeprav zamenjava vprašanja pomeni, da izgubi možnost dobre ocene. V drugo izžreba vprašanje o Juliju Cezarju ob katerem še bolj prebledi. Ko ga posedejo za mizo, da se pripravi, opazuje Janko, kako spretno odgovarja. Ko je na vrsti on, le odsotno strmi v člane komisije, saj ničesar ne zna. Učitelj zgodovine, Jakab ga mimogrede vpraša, zakaj ima na suknjiču še vedno pripeto pentljo. Ta se navadno nosi le 15. marca,

na vsakoletno obletnico vojne za madžarsko neodvisnost izpod habsburške oblasti leta 1848. Pentlja, sicer nedolžna značka, postane od tu naprej gonilo filma.

Da bi nekoliko ublažil svoj poraz na izpitu, se Abel namreč razočaranemu očetu zlaže, da ga je učitelj zgodovine vrgel zato, ker je imel na suknjiču pripeto značko, ki jo je pozabil sneti, učitelj pa ga je pomotoma zamenjal za desničarja (značka je v zadnjih letih simbolno postala vedno bolj povezana s politično desnico).

Film spretno prehaja med perspektivami treh protagonistov – Abela, njegovega očeta Gyorgija in učitelja zgodovine Jakaba. Kamera iz roke dinamično in lakotno spremlja premike likov, ki smo jim ves čas blizu in lahko preberemo tudi male spremembe grimas na njihovih obrazih. Zdaj se zgodba odvije s perspektive očeta, konzervativnega domoljuba in volilca Orbanove stranke. Vsakič, ko ga vidimo na delovnem mestu v gradbeništvu, skuša svojega asistenta odvrniti od selitve na Dansko, češ da domovine ne bi smel zapuščati. Njegova prepirljivost je polna humorja; sodelavcu denimo navrže, da bi bilo najbolje, da se cela država Madžarska preseli na Dansko, potem pa, ko se je naveliča, naprej v Ameriko. Ko mu ta potoži, da želi imeti boljše življenje, da bo ta država padla, mu Gyorgy odvrne, da države ne morejo pasti.

Film se igra z različnim ritmom in montažo – od trenutka, ko razočarani oče pri zdravniku potarna o sfaliranem sinu, se prizori začno nizati pospešeno. Zdravnik zgodbo o znački pove taksistu – ta jo omeni svoji frizerki – ona jo pove ljubincu – in naposled seže govorica do mlade novinarke, ki piše za desničarski tabloid. Prekarna novinarica v zadevi vidi priložnost

za svoje napredovanje. Brez pomislekov o posledicah spiše naslovni članek o tem, da je bila za dijakov padec na maturi kriva pentlja. Vnamejo se strasti in cela Budimpešta govori samo še o tem.

Vrhunec filma je napet obisk učitelja Jakaba pri Abelovih starših, kjer prvotno vljudnost kmalu zamenja sovražnost. Jakab, pripadnik nižjega srednjega razreda s skromno učiteljsko plačo 500 evrov, je zaradi Abelove laži zdaj namreč v položaju, ko bo zaradi političnega pritiska na šolo in bojazljivega ravnatelja ostal brez službe, ogrožena pa je tudi njegova partnerska zveza. (S partnerko in dvema hčerama se skoraj nič ne vidi, saj daje prednost svojemu projektu – montira dokumentarni film o madžarski vstaji leta 1956. S še živimi pričevalci skuša rekonstruirati takratne dogodke, a tudi to mu ne gre najbolje, saj se spomini ljudi in njegova naučena zgodovina, ki jo tudi poučuje, ne skladajo.)

Ko v stanovanju Abelovih staršev pohvali slikarska platna v težkih okvirjih, Gyorgy zamahne z roko, češ, da je to dediščina, s katero mora zdaj živeti. Da slik čez čas k sreči ne opazi več. Njun pogovor kmalu eskalira v vpitje, saj Jakab izve, da je Abel dobil priložnost za ponoven preizkus znanja. Jezno odide, rekoč, da se je na Madžarskem možno izmazati s čimerkoli.

S prepirom režiser spretno simbolizira nezmožnost dialoga med desnim in levim političnim polom, na razkol, ki pustoši sodobno madžarsko družbo.

Gyorgy, v udobnem podedovanem meščanskem stanovanju, obdan s političnimi zvezami z desnico, svojo zmoto spozna šele, ko mu sin prizna, da si snovi ne more zapomniti. Na ponovnem preizkusu, odprtem za množico novinarjev, ki

se v razredu drenjajo s fotoaparati, Abel, ki še vedno ničesar ne zna, vsem obrne hrbet in odkoraka ven, preostanek poletja pa preživi z brezskrbnimi prijatelji na Blatnem jezeru.

Če je film po eni strani, ob kritiki družbe in medijev, tudi kritika šolskega sistema, ki od mladih zahteva pomnenje nepreglednih podatkov, je po drugi strani tudi prepričljiv vpogled v duševno malodušje mladega človeka, ki ga tlači teža odločitve o prihodnosti, nespretnost bojevanja z lastnimi čustvi ter pomanjkanje samozavesti.

S svojo prihodnostjo se soočajo tudi mladi v slovenskem filmu *Vzornik* (2023) Nejca Gazvode. Le da gre tam za osnovnošolce na prehodu v srednjo šolo. Gazvoda se sicer tematsko osredotoča na posledice izolacije med pandemijo in njen vpliv na duševne stiske mladih ter na medvrstniško nasilje, zato je filma težko primerjati. Pa vendar: v *Vzorniku* se na glavnega ju-

naka Jana zgrnejo težave, ki ga presegajo, pa jih mora vseeno reševati čisto sam – mama samohranilka se pred njegovimi očmi spreminja v alkoholičarko, sošolci ga trpinčijo, edini prijatelj se izkaže za kriminalca. Nasprotno v *Pojasnilu za vse* glavni junak, ki živi v popolni družini, ne reši nobene (svoje) težave, težave le ustvarja, rešujejo pa jih vsi okrog njega, razen Janke, ki prav zato nad njim obupa. Če je moral v *Vzorniku* glavni lik v roke pograbit puško, da bi dogajanje pognal naprej, – kar žal izpade neprepričljivo na ravni scenarija –, pa se v *Pojasnilu* družba in politika na svoj burlesken način v dogajanje v šoli vmešata do te mere, da je Abel lahko še naprej pasivno zasanjan brezciljen najstnik.

*Pojasnilo za vse* prepričljivo nastavi ogledalo madžarski in tudi širši zahodni družbi, filmski jezik pa spretno uporabi v svoj prid, da gledalce posrka vase kot dobra šala, ki prehitro mine.



## G L A S B A

Katarina Juvančič

## Mračni sestop v drobovje tradicije

*Lankum*  
False Lankum

Rough Trade Records | 2023

V šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja so Sweeney's Men, Planxty, The Bothy Band, De Dannan, pa tudi The Dubliners, The Clancy Brothers in drugi bendi ne le vzhodno, ampak tudi zahodno od Irskega morja, iskali nov zvok za anti-kvarno ljudsko muziko z domačih polj, ki so jo približno desetletje pred tem v imigrantskih inačicah, najdenih na ameriških tleh, na novo obelodanjali njihovi sodobniki čez lužo. Vpeljava novih aranžmajev, instrumentarija, načinov petja in glasbenega ustvarjanja, ki se je zgledovala predvsem po popularnih muzikah tistega časa, je stilsko in ideološko preobrazila irsko tradicionalno glasbo ter ustvarila novoljudski kanon, po katerem od tedaj posega in ga preoblikuje vsaka prihajajoča generacija. V zadnjih nekaj desetletjih, ko so irski globalni fenomeni iz osemdesetih in devetdesetih let, kot so bili denimo The Pogues in Sinéad O'Connor, počasi poniknili s svetovnih odrov, je irska novoljudska

glasba izgubljala glasbeni primat kelt-skega obrobja. V iskanju nove nacionalne in glasbene identitete jo je z inovativnim prisvajanjem modernih oblik elektronske in plesne glasbe ter ustvarjanjem podžanrov, kot so *acid ceilidh*, *acid croft*, *celtictro-nica*, *celtic rock*, prehitela Škotska.

Danes pa se kritiške in folk fenovske glave znova obračajo proti Dublinu. Iz irskega glavnega mesta namreč odzvanja aktualni album folk zasedbe *Lankum*, s katerega utripajo zvočni in vokalni snopi, ki spominjajo denimo na »folk revivalovske« zasedbe, kot sta bili The Watsons, Planxty, pa tudi na Pink Floyd, Portishead, Nicka Cava, na Fauste, celo na čustveno predirljivo petje lokalnih »travelerskih«

nosilk pevske tradicije. Slednjega pooseblja izjemna pevka in edina članica kvarteta *Radie Peat* (irski »travelerji« so pripadali polnomadskim, etnično irskim skupnostim,



ki so se preživljali denimo kot sezonski delavci, brusači in lončarji, bili pa so tudi odlični pevci, igrci in zgodbarji).

V sedanji zasedbi Lankum obstaja že desetletje, čeprav so se do oktobra 2016 imenovali Lynched, kar izhaja iz priimka bratov *Daragha* in *Iana Lyncha*, ustanovnih članov. Razlog za spremembo imena iz »linčani« pa je političen, saj po eskalaciji umorov in nezakonitega preganjanja črnškega prebivalstva v ZDA niso želeli biti več povezani s svojim prvotnim imenom. Namesto tega so si naredili ime po krvavi, mračni baladi viktorijanskega zbiralca folklornega gradiva, britanca Fran-



cisa Jamesa Childa, *False Lankum*, kar je tudi naslov njihovega četrtega albuma. Ta je izšel letos spomladi in bil nominiran za prestižno britansko glasbeno nagrado Mercury, seveda ne brez razloga. Že njihov kritiško odmeven predhodnik z naslovom *The Livelong Day*, ki je izšel leta 2019 in takrat postal irski album leta, je napovedoval razširjanje zvočne palete in daljše pejsažne odklone od predvidljivih melodičnih struktur, značilnih za folk muziko, iz katere so člani benda izšli. Predvsem je bilo to opaziti v pesmih *Ode to Lullaby* in *Katie Cruel*.

Če so na prvih dveh ploščah *Cold Old Fire* (2015) in *Between the Earth and Sky* (2017) še zveneli kot vernejši nasledniki že omenjenih »folkrevivalovskih« sestavov, je najnovejši album, ki je nastajal med covidnimi izolacijami v stari utrdbi na otočku nedaleč od Dublina, zarezal globoko v srž temne baladne tvarine. Stare, mračnijaške balade in krute pripovedne pesmi so sicer že dolgo prepoznavni repertoar skupine. A Radie Peat (glas, kromatični harmoniki koncertina in bajan, harmonij, klavir, orgle, melotron), Daragh Lynch (glas, kitare, tolkala, klavir, lupingi), Ian Lynch (glas, irske dude, koncertina, kositrna piščal) ter Cormac Mac Diarmada (glas, gosli, viola, bendžo, kontrabas, vibrafon, klavir, tolklala) so s čedalje bolj kompleksnim inštrumentarijem, ambicioznimi aranžmajskimi bravurami, tesno prepletenimi vokalnimi sinergijami, skrbno izbranimi kuriozitetami pesemske tradicije ter dvema avtorskima skladbama postregli z atmosferično, kot zimsko morje razbrazdano in mestoma svinčeno težko mitološkostjo, ki se zdi tako prastara kot hkrati popolnoma aktualna. To (in še kakšno) protislovje Lankum pestuje skozi

celoten narativni lok albuma. V njihovih plovbah med paradoksi se zdi, kot da jih je podžgala ideja, da je sedanjik v folklornem kanonu postal nekaj zatohlega, standardiziranega in dolgočasnega, ter da se lahko razreši zgolj z nerazrešljivostjo, popolno odsotnostjo vsakršnega optimizma in upanja, z nalahnim, a konstantnim puščanjem krvi. S prostim padcem v goltanec oceana, ki te že z naslednjim huronskim valom izpljune na svoj penasti vrh. In tako vsakič znova, kot na ringlšpilu, brez možnosti izhoda.

Na potovanje po blodnjavih, apokaliptičnih glasbenih krajinah nas vpelje priredba znane ljudske balade *Dig My Grave*, sicer bolj znane kot *Butcher Boy*, kjer se nesrečna ljubezen konča s samomorom dekleta. V številnih inačicah se je pojavljala v repertoarjih Peggy Seeger, Joan Baez, Elvisa Costella, Kirsty MacColl, Sinéad O'Connor. Lankum pa so v njeno meso najprej zarili starikav, naricaajoči, bodikav alt Radie Peat, edinstven v interpretacijah temačnega ljudskega gradiva, ki se po vokalnem delu zlije v zlovesče dronovsko zavijanje s poudarjenimi elektronskimi ter kovinsko perkusivnimi zvoki. Večina »težkokategornih« balad in pripovednih pesmi, kot denimo *Newcastle*, *The New York Trader*, *Lord Afore and Mary Flynn*, *On a Monday Morning*, tudi avtorska *Netta Perseus*, se nam sicer odpira zelo intimno – navadno z vokalom, ki ga spremljata eden ali dva melodična inštrumenta, a se kmalu znajdemo v obteženih, dronovsko repetativnih glasbenih krajinah, po katerih se pretakajo lebdeče harmonije vseh članov in članice benda. Morda zato določene skladbe v aranžmajskem smislu lahko zazvenijo malce šablonsko. Plesni napev irsko-ameriškega



porekla *Master Crowley's* odkriva bendovske korenine muziciranja v gostilniških folk sessionih ter obenem njihovo strast po odkrivanju starega, marginalnega grada. Robato melodičnost, ki pooseblja igranje naključno zbranih glasbenikov v »zakajenem« pubu nekje na pol poti preseka dominantni elektronski beati. Pa vendar se osnovna melodija skozi plastenje sintov in perkusij preriva iz ozadja v ospredje, iz ospredja v ozadje, kot del igre moči med obstajajočimi svetovi. Del narativne niti plošče so tudi kratki, improvizirani instrumentalni vezniki, poimenovani fuge oziroma *Fugue I, II in III*, ki zvenijo tako zlovešče dromljajoče in zvončkljajoče kot *Songs from the Bardo* Laurie Anderson in Jesse Paris Smith. Album se zaključi z avtorskim, skoraj trinajstminutnim komadom *The Turn*, kjer se začetna nežna melodija potajeno razrašča v mrakobno zvenečo kakofonijo, ki grozi, da se bo sesula sama vase, dokler je ne odtrga konec. False Lankum lastno zvočnost in poslušalčevo narativno izkušnjo preizprašuje tudi z grobimi rezi v zvok, odsekanimi konci, nepričakovanimi pavzami, nenadnimi harmonskimi zasuki. Edina razrešitev napetosti je surov prelom v tišino.

False Lankum ni običajna izkušnja poslušanja novoljudske muzike iz keltskih koncev. S preobrazbo v »folk noir«, ki sicer bolj pritiče skandinavskemu melosu in se spusti v elektronske vode, postaja vse bolj samosvoja, skrivnostna, oddaljena od znanih obal.

Ta plošča gotovo predstavlja enega večjih prelomov z estetiko in ideologijo irske poveljne »folkrevivalovske« glasbe, hkrati pa jo lahko tolmačimo kot velik poklon njenim prvotnim ustvarjalcem in

vzornikom. Njihovi dedje so v svoje vide-nje novega ljudskega zvoka vnašali optimizem, zanos, sanje in upanje, ki so prevevali tedanji čas. Lankum taisti zvok oplajajo z dožemanjem sveta tukaj in zdaj, kot ga vidijo sami. Kar pomeni, da svoj čas berejo zelo drugače, a prav tako elokventno in senzibilno, kot so ga nekoč njihovi predhodniki. Pomeni tudi, da tradicija v svoji navidezni paradoksalnosti močno sloni na začasnosti, saj je vedno sooblikovana v tukaj in zdaj, prav tako, kot ta tukaj in zdaj tudi sama sooblikuje. In se nato vedno znova razgradi in razgraja. V tem se morda skriva njena največja moč in obstojnost.

## G L A S B A

Igor Bašin

## Reaktualizacija zapuščine

*The Jeffrey Lee Pierce Sessions Project*  
**The Task Has Overwhelmed Us**

Glitterhouse Records | 2023

Čez dobri dve leti bo že trideset let od odhoda *Jeffreyja Leeja Piercea* v večna lovišča. V zgodovino rocka se je ta samonikli kitarist, pevec in tekstopisec zapisal kot idejni vodja in motor zasedbe *The Gun Club*, ki je s križancem punka in bluesa, močvirja in južne utehe, tradicije in sodobnosti segla globoko čez pekel rokenrola. Izhajajoč iz punkovskega miljeja Los Angelesa je že na prvcu *Fire Of Love* (1981) drzno udarila s punkrockovsko predelavo bluesovske klasike *Preaching The Blues* Roberta Johnsona, omamila s *She's Like Heroin To Me* in spodnesla tla pod nogami z udarnima *Sex Beat* in *Fire Spirit*. Po besedah Ronija Sariga v *The Secret History of Rock* je redefinirala punk kot voodoo glasbo, ki se jo igra z grlom steklenice, kot glasbo, ki po avtocesti sledi hudobnim duhovom. V smeri divjega zahoda je šel tudi naslednji album *Miami* (1982), na katerem je producent Chris Stein iz Blondie pretirano izpostavil petje in krike Jeffreyja Leeja Piercea, kot da bi hotel poudariti ne le njegovo pridigarsko-vizionarsko avtentičnost, ampak predvsem jezo in bo-

lečino. Skladbe o grehu in odrešenju na tretji plošči *The Las Vegas Story* (1984) so se oddaljile od punkovske robustnosti, s spiritualističnim nabojem in na pol mistično nedotakljivostjo so segle še globlje v smeri kozmične Amerike. Leta 1985 so *The Gun Club* razpadli, tudi zaradi preglobokega Pierceovega pogleda v flašo viskija. Po selitvi v Anglijo in objavi samostojnega albuma *Wildweed* je Pierce sestavil novo postavbo *The Gun Club*, ki je leta 1987 izdala izpiljen album *Mother Juno* v produkciji Robina Guthrieja iz Cocteau Twins. Ob gotskem blues-rokenrolu v *Bill Bailey*, *Thunderhead*, *Lupita Screams* so prele-

stne balade *Yellow Eyes*, *The Breaking Hands* in *Port of Souls* začarale še zadnje dvomljivce in *The Gun Club* so utrdili svoj kultni status na polju tedanjega alternativnega rocka, ki jih je leta



1991 pripeljal tudi k nam, na Drugo godbo. Z leto poprej izdanim albumom *Pastoral Hide & Seek* se je zasedba z odmikom od bluesovske tradicije k bolj stiliziranemu rhythm'n'bluesu aklimatizirala v evropskem okolišu. Jeffrey Lee Pierce je bil vitalen avtor odprtih ušes, ki pa ga je opazno spodjedal alkohol, s katerim je preganjal strahove in klical duhove, njegova nestanovitnost pa je bila povod za sprotne rošade znotraj zasedbe. Iskanje sorodnega duha ga je v začetku devetdesetih let pripeljalo do kitarista *Cypresa Grova*, s katerim je leta 1992 objavil album *Ramblin' Jeffrey Lee & Cypress Grove With Willie Love*. Obilica žlahtnih blues predelav *Dona Nixa*, *Sona Housa*, *Charlieja Pattona*, *Che-*

sterja Burnetta, Skipa Jamesa je podčrtala njegovo obsedenost s koreninami in duhovni rokenrola. V spremstvu Cypressa Grova se je Pierce oglašil pri nas še enkrat novembra 1994, ko sta v Mladinskem gledališču v Ljubljani z akustičnima kitarama preigravala tako tradicionalne bluesovske skladbe kot komade Sona Housa, Charlieja Pattona, Jamesa McCoya, Boba Dylana, Willieja Nelsona, Frankieja Leeja Simsa, Paula Simona in tudi skladbe The Gun Cluba. Posthumno, leta 2011, so izbrani posnetki tega koncerta izšli na enojni vinilni plošči *Anarchic Blues*. Leta 2018 ji je sledila še dvojna izdaja s celotnim posnetkom, ki smo ga letos junija lahko ulovili tudi v Sobotnem glasbenem večeru Janeta Webra na prvem programu nacionalnega radia. Čeprav je zadnji album *Lucky Jim* (1993) namigoval na preporod The Gun Cluba in rehabilitizacijo Jeffreyja Leeja Piercea, ki je med drugim napovedoval projekt z Markom Lanegonom iz The Screaming Trees, je ta optimizem grobo prekinila možganska kap. Na zadnji dan marca 1996 je ugasnilo njegovo srce, so pa njegov duh in pesmi, kitara in glas, ostali z nami na uradno objavljenih nosilcih zvoka in tudi neuradnih, na novo odkritih posnetkih.

Deset let po Pierceovi smrti je Cypress Grove, s pravim imenom *Tony Chmelik*, med čiščenjem ropotarnice nalezil na avdiokaseto z oznako »JLP songs« oziroma z delovnimi posnetki skladb, ki sta jih skupaj zastavila v zgodnjih devetdesetih letih za omenjeno skupno ploščo. Nastavki, po(ne)srečeni posnetki in zvočni osnutki nikoli dokončanih skladb so porodili idejo za *The Jeffrey Lee Pierce Sessions Project*, v katerega je povabil številne Pierceove glasbeniške sodobnike, sopotnike in prijatelje, denimo Nicka Cava,

Debbie Harry, Micka Harveyja, Lydio Lunch, Marka Lanegana in druge, ki so iz drobcev in zapiskov dokončali dela. K restavraciji zamuščin so veliko pripomogli ustanovitelj fan kluba The Gun Club *Gene Temesy*, ki je leta 1998 objavil Pierceovo avtobiografijo *Go Tell The Mountain*, publicist in glasbenik Phast Phreddie Patterson s svojim arhivom Pierceovih del ter Jeffreyjeva sestra *Jacqui* s po smrti odkritimi še drugimi nedokončanimi pesmimi in dotlej nevidenimi spisi in zapiski. Projekt je prerasel v serijo kompilacij, na katerih so se ob na novo odkritih in posthumno dodelanih skladbah znašle tudi številne predelave skladb iz bogate zamuščine Jeffreyja Leeja Piercea. Po kompilacijah *We Are Only Riders* iz 2009, *The Journey Is Long* iz 2012 in *Axels and Sockets* iz 2014 je bila letos po celih desetih letih objavljena še četrta *tribute* kompilacija *The Task Has Overwhelmed Us*.

Odpre jo pravšnja predelava *Mother of Earth* (s plošče Miami) v elegantni prilagoditvi *Dava Gahana*, frontmana Depeche Mode, ki je western-countryjevski drnec izvirne skladbe nadomestil s komorno spremljavo in že tako markantni skladbi dodal elegični podton, je pa v njej dovolj odprtega prostora za razvnetje kitarske vihre, s katero je že uvodoma v kompilacijo priklican nazaj duh Jeffreyja Leeja Piercea. Blizu elegije zvenijo tudi skladbe *Secret Fires* (z The Las Vegas Story) v folk izvedbi avstralske pevke Suzie Stapleton in strunarja Duka Garwooda, ambientalna predelava *Idiot Waltz* (z Lucky Jim) Cypressa Grova, alt-folk-country Chrisa Eckmana in Chantal Acda naslovne skladbe zadnjega albuma *Lucky Jim* ter duet Nicka Cava in Debbie Harry v *On The Other Side*, ki jo je Pierce izvajal samo v živo v hitrejši izvedbi. V *Time*

*Drains Away* je Lydia Lunch v glasbeni spremljavi režiserja Jima Jarmuscha na kitari in Jozefa van Wissema na lutnji dopolnila Pierceovo poezijo s svojim zloveščim *spoken-word* poudarkom. V podobnem slogu odzveni tudi *I Was Ashamed*, v kateri sta groteskno izpoved škotske modne kreatorke Pam Hogg komorno zabelila Warren Ellis iz Dirty Three in The Bad Seeds ter Youth iz Killing Joke. Slednjima izstopajočima odklonoma na kompilaciji lahko postavimo ob bok še *Vodou* v izvedbi Marka Stewarta, ki jo je s pomočjo Pierceovih zabeležk stvoril v postpunkovskem duhu svoje matične zasedbe *The Pop Group*, in konfuzno *Bad America* (z The Las Vegas Story), v kateri se je valežanska zasedba *Sendelica* v sodelovanju s pevko Wonder iz zasedbe Secret Knowledge in raperjem Dynamaxom Robertsom naslonila na Pierceovo obsedenost s hip hopom in free jazzom, hkrati pa priklicala gotško srhljivko *Virgin Prunes*. Oba eksperimentalno zastavljena primera se zarežeta v uho z reaktualizacijo Pierceove karme, ki kot deja vu stopi na plano že v tretji skladbi na kompilaciji *Yellow Eyes* (z Mot-her Juno), ko se oglasi on osebno, Jeffrey Lee Pierce na kitari in vokalu ... Nick Cave in njegov vrli sodelavec in violinist Warren Ellis sta se mu namreč pridružila na izvornem (koncertnem) posnetku The Gun Club in ga oplemenitila s klavirjem in drugimi zvočnimi posegi. Cave in Ellis sta prispevala še eno tribalno predelavo *Go Tell The Mountain* (s plošče *Ramblin' Jeffrey Lee & Cypress Groove*) z raskavim glasom Marka Lanegana.

Razmršena punk skladba *La La La Los Angeles* v izvedbi deklškega rock tria iz Atlante *The Coathangers* brčne naravnost v garažo prvinskega zvoka, h kateremu je posegel tudi tandem *Amber Lights*

Avstralcev Micka Harveyja in J. P. Shila. Na plošči sta zastopana z dvema skladbama, z na novo poustvarjeno punkovsko klofuto *Debbie by the Christmas Tree* in garažno poskočnico *Tiger Girl*, ki jo je Pierce spesnil konec sedemdesetih let za svoj prvi bend *The Red Lights*. Slišimo jo tudi v blues-rockovski izvedbi Huga Racea. Med skladbe, ki na kompilaciji ohranjajo rockovsko vibro, sodita še *Going Down The Red River*, ena zgodnejših pesmi The Gun Cluba, ki jo je nasršil z na pol maničnim vokalom Jim Jones v spremljavi nekdanjega benda *The Righteous Mind* ter jo s slidom razvlečenimi kitar-skimi disonancami sprevrgel v rockovski voodoo ples. Posrečeno ji na plošči sledi še mračna psihedelično-shoegazeovska blues rock epopeja *The Stranger In Our Town* (z Las Vegas Story), ki sta jo ustvarila Peter Hayes in Leah Shapiro iz Black Rebel Motorcycle Club v sodelovanju s projektom producenta Roba Marshalla *HUMANIST*. Še najbolj tradicionalna predelava na kompilaciji pa je *From Death To Texas* v močvirski rhythm'n'blues izvedbi Alejandra Escoveda.

Na *The Task Has Overwhelmed Us* se torej zvrsti vrsta pevk in pevcev, glasbenic in glasbenikov, ki so se vsak na svoj način lotili zapuščine Jeffreyja Leeja Piercea. V njegovem svobodnem ustvarjalnem slogu so se lotili prepesnitev in si dovolili pri-krojiti tako besedila kot same aranžmaje, v katerih se začuti globoko spoštovanje do tega neobrušenega bisera. Na sledi predhodnih treh kompilacij The Jeffrey Lee Pierce Session Projecta tudi ta sledi reaktualiziranju Pierceove zapuščine do te mere, da so kot njegove sledilke in sledilci ostali zvesti predvsem samim sebi ter nas tako napotijo k izvorom te nesmrtnosti in inspirativne zakladnice.

## K N J I G A

Silvija Žnidar

## Nelagodna narava resničnosti

Hervé Le Tellier  
**Anomalija**

Prevod Janina Kos

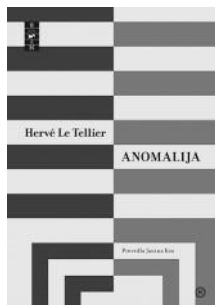
| Mladinska knjiga | Ljubljana 2023

Z nagradami ovenčan roman *Anomalija* je na prvi pogled ali vtis zanimiva literarna oziroma romaneskna mešanica. Zanj bi težko našli primerno žanrsko krovno oznako, saj skorajda vsako poglavje z novim likom vpelje drugačen (žanrski) kolorit: ko nas začetek že malodane zavede, da gre za triler ali kriminalko, nas druga poglavja peljejo v vode romana o umetniku, v družinsko dramo, ljubezensko zgodbo, znanstveno fantastiko itd. Stilske, značajske in dogajalne premene so hitre, vse pa drži skupaj osnovna dogajalna nit: misterij letala in njegovih potnikov, ki so se po turbulentnem marčevskem letu 2021 podvojili in še enkrat, identični, kot *doppelgangerji* pristali junija 2021. Roman ima vsekakor dovolj skrivnostno, spekulativno in kompleksno zasnovo, da bralstvo prilepi na svoje strani, čeprav je po drugi strani morda bolj misteriozno ustoličenje *Anomalije* na francoski literarni Parnas s podelitvijo Goncourtove nagrade. Seveda v

današnjem času, ko se odkriva njihovo inventivno in inherentno vrednost, ni več presenetljivo, da tudi žanrska ali žanrsko podkrepljena dela dobivajo svoje mesto v kanonu oziroma procesu kanonizacije, vednar pa je morda nenavadno, ko gre ena najprestižnejših francoskih literarnih nagrad prav takšnemu delu (o katerega ustroju bomo pisali v sledečih vrsticah). Anomalija ali pravilnost?

No, Hervé le Tellier svojega romana nikakor ni prepustil (zgolj) žanrskim oznakam, temveč mu je podložil postmodernistični, oulipovski, ludistično-matematični koncept. Nobena skrivnost ni, da avtor pripada mednarodni literarno-eksperimentalni skupini Oulipo (*Ouvroir de*

*littérature potentielle*, kar bi lahko na hitro poslovenili kot *Delavnica za potencialno literaturo*), da je občudovalec Itala Calvina (še posebej njegovega dela *Če neke zimske noči popotnik*), da rad zasnuje svoje romane po matematičnih, kombinatoričnih



principih. Že eno izmed njegovih prejšnjih del *Dovolj o ljubezni* (*Assez parlé d'amour*) kombinira in prepleta zgodbe dveh parov, ju spaja na različne načine, vendar je pri tem delu v ospredju predvsem psihološka, analitična komponenta. *Anomalija* gre (velik) korak naprej, saj naniza plejado likov z lastnimi zgodbami, ter jih vplete v zgodbo o replicirani, simulirani resničnosti, v pripoved, ki pretresa temelj samega modusa (človeške) eksistence. Vse lepo in prav, bi lahko rekli, tudi postmodernisti so pretresli fiksnost in trdnost resničnosti,



so "fikcionalizirali", "histerizirali" in "paranoizirali" stvarnost(i), oulipovci so se igrali s formo, da so zmedli koncepte avtorstva, arbitranosti, naključja itd., torej bi se lahko le Tellier brez dvoma vpisal v nadaljevalno linijo, jo poživil z lahkotnim, neobremenjeno rabo žanra in vpeljavo eksistencialne, spekulativne filozofije oziroma misli. Pa vendar se zdi, da je v nasprotju s svojimi vzorniki Tellierjeva knjiga vseeno nekoliko ohlapna, da svojega »vsebinskega« koncepta ustrezno ne podpre s formo, da nekatere dileme izpelje na hitro, preskoči kompleksne zagate. "Zakaj ostajati v Perecovi senci? Zakaj se nikoli ne otrese vseh vplivov in vzornikov? Zakaj se vselej počuti če že ne kot prevarrant, pa vsaj kot otrok, ki čaka, da mi bo kdo naklonil priznanje?" se v enem izmed mnogih metaliterarnih momentov v *Anomaliji* sprašuje Victor Miesel, avtor knjige *Anomalija* v romanu (kar bi lahko navedli kot manjši *myse en abyme* obravnavanega dela). Dokaj jasno je, da se avtor spogleduje s Perecovim opusom, še posebej z romanom *Življenje, navodila za uporabo*, vendar *Anomalija* ne »doseže« kompleksnosti tega predhodnega dela, njegove osupljive kombinatorike likov, zgodb, pomen-skih iger, ki se prepletajo na različnih ravneh, ki delujejo kot nikoli popolnoma sestavljena sestavljanica. *Anomalija* sicer uvede številne zanimive, barvite like s potencialom dobre pripovedi (plačani morilec Blake, pisatelj Victor Miesel, ki piše knjigo, ki bo končala njegovo življenje in izstrelila med zvezde njegovega dvojnika itd.), a jih naniza, pripenja na eno narativno linijo, ne uporablja jih niti za neko širšo poanto, niti za užitek v oblikovanju, zapletanju naracije. Tudi (sicer) bombastičen pojav dvojnikov (glavnih li-

kov) ne zaplete narativnih niti, kvečjemu rešitve z dvojniki nekako razočarajo v razpletu. Zdi se, da liki ne izživijo svojega potenciala v poglavjih, ki bi občasno lahko delovala tudi kot kratke zgodbe (no, nekoliko samoironično pisatelj vsaj prizna svoj obup v Perecovi senci). Seveda bi morda lahko to utemeljevali s calvinovsko primerjavo, češ, tudi poglavja *Če neke zimske noči popotnik* so hitro prekinjena, se zlijejo v neko drugo pripovedno linijo – a tukaj je znova na delu druga »fora«, ki temelji v sami naravi »zgodbarstva«, v ustroju (ne)ustaljenega pripovedovanja. Zdi se, kot da je Tellier želel ustvariti svojstven, zelo berljiv literarni eksperiment, a je vseeno dal preveč poudarka klasični zgodbi, linearnemu odvijanju naracije, pri čemer je ostalo preveč zgodbenih odvodov »mlačnih«, žanrskih potencialov neizkoriščenih, zgolj nakazanih.

Da pa ne bomo samo negativni: seveda ima roman plati, ki po svoje fascini-rajo. To so predvsem razmisleki, ekskurzi v filozofske, ontološke debate o naravi naše resničnosti, o načinu bivanja biti(j) v svetu. Ko pride do kataklizmičnega dogodka podvojitve letala in 243 potnikov na njem, najrazličnejši znanstveniki mrzlično iščejo odgovore na ta nemogoči pojav; končno pridejo po različnih debatah do sklepa, da smo del simulirane resničnosti, da tako ali tako živimo kot simulakri, kopije, rekonstrukti oziroma programi (»V *Matrici* stroji izkoriščajo telesno energijo pravih človeških bitij, sužnjev iz mesa in krvi, in jih prisilijo, da živijo v virtualnem svetu. Pri naši hipotezi pa je ravno nasprotno: mi sami nismo realna bitja. Zgolj mislimo, da smo človeška bitja, v resnici pa smo samo programi. Zelo izpopolnjeni programi, ampak še vedno le programi.

Tako kot agent Smith v matrici, gospod predsednik. Le da agent Smith ve, da je program.«) Podvojitve letala lahko tako dojemamo kot anomalijo, divergenco v programu, veliki programski mreži. Tellier tako zaide v skorajda baudrillardovske vode, kjer ima simulirana realnost več ravni, kjer se reprezentacija resničnosti razcepi, zamegli, kjer se razlika med kopijo in originalnom, oziroma stvarnostjo in fikcijo zabriše, premeša. Tellier vmeša v debato različne reference na zahodno kontinentalno filozofijo (Descartes, eksistencialisti ...), a dodatno poživijo debato o (ne)gotovosti človeške identitete in načina obstoja različne popkulturne, filmske reference, od omembe *Črnege ogledala*, *Bližnjih srečanj tretje vrste*, *Štoparskega vodnika po galaksiji* do očitnih vzporednic s serijo *Izgubljeni otok*. Seveda bi si tudi tukaj želeli, da bi se poglavja o ustroju resničnosti in fenomenu dvojnikov globlje in dlje razvijala; na primer poglavje, kjer se srečajo verske vodje različnih svetovnih religij, deluje precej »karikaturno«, vsak predstavnik je v tem, kar pove o naravi dvojnikov, zelo tipiziran, preveč »reprezentativen« (predvsem bi si želeli slišati več od budistov, ki pridejo morda najbližje debati o iluzornosti stvarnosti).

Po svoje je intrigantna tudi reakcija dvojnikov (tako imenovanih marčevskih in junijskih) drug na drugega; pričakovali oziroma predstavljali bi si sicer ogromno paniko, zlom osebnih prepričanj, popolno tesnobo zaradi njihovega sesutja. A večinoma se ljudje v nekaj dneh, če ne urah prilagodijo situaciji, sklenejo različne dogovore in ureditve s svojimi dvojniki. Po eni strani bi nas lahko takšen odziv razočaral, podvomili bi lahko v avtorjevo po-

znavanje človeške psihe itd. Po drugi strani pa lahko celotno zadevo jemljemo kot (v sicer literarno-absurdni situaciji) sprejetje edine temeljne, fiksne resnice o naši bitnosti. Ali kot lahko beremo na nekem mestu v knjigi: »Mogoče pa se naše življenje začne šele takrat, ko se zavemo, da ga v resnici nimamo. In navsezadnje, bi se zanju zaradi tega sploh kaj spremenilo? Naj smo simulirani ali ne, pač živimo, čutimo, ljubimo, trpimo, ustvarjamo, in ko bomo umrli, bomo v simulaciji vsi pustili za seboj majčkeno sled.« Morda lahko junijski, ležerni Victor Meisel lažje preživi temeljni pretres svoje biti kot marčevski, ki je po zapisu skorajda cioranovsko, nihilistično obarvane knjige o človeškem obstoju, storil samomor. Sprejel je dejstvo, da je soočenje z bistveno negotovostjo, možnostjo iluzije, dejansko edina, čeprav kruta gotovost, in da življenje, četudi je simulirano, še vedno živiš, tako ali drugače. »Dan za dnem živimo v popolni nevednosti glede dejstva, da smo del precej širše in nenavadnejše realnosti, kot si sploh lahko predstavljamo«, beremo v romanu *Temna snov* (*Dark Matter*) Blaka Croucha, ki po svoje zelo spominja na *Anomalijo*: no, v slednji se ta nenavadna realnost hitro ponotranji, sprejme se absurdnost, bizarnost. Ali pa lahko navsezadnje kataklizmično, neverjetno situacijo, kot človeštvo to pač zna, liki obrnejo v svoj prid, celo v senzacionalizem (dvojnici sodelujeta v ameriškem talk showu), ali pa v stopnjevanje nove katastrofe, ki bo zakrinkala prejšnjo (teroristični napadi na »hudičevske« dvojnike itd).

*Anomalija* nikakor ni dolgočasno branje, ni pa nikakor najbolj presenetljivo ali vrhunsko izpeljano v svoji tematiki, žanrski maniri. Tellier se gotovo spozna na ri-



tem naracije, na (površinsko) očaranje bralstva, ve, katere teme se bodo v današnjem času prodajale. A kot bralstvo bi si želeli, da ko odložimo knjigo, ostane še nekaj več. A liki in njihove zgodbe hitro poniknejo v zmedo, se pomešajo med sabo, konec zgodbe se zdi preveč rokohitrsko razvezan, razložen: vse skupaj deluje kot velika senzacija, ki pa za sabo hitro pušča tiha in prazna mesta. Branja knjige nikakor ne odsvetujem: ima jasne, humorne elemente, razpira aktualna filozofsko-eksistencialna vprašanja, predpostavi nekaj dobrih misli o simulaciji oziroma simulakru, kako ga obravnavati v navezani s človeško zgodovino (ali si na primer sploh drznemo pomisliti, da so človeške grozote, kot je holokavst, vse del krute igre nekega programa, simulakra). A si ob vsem tem želim, da bi roman šel dlje: ali v eksperimentalnosti svojih prednikov, ali v temeljitejšem razpletanju osnovne premise, filozofije, zaradi česar še vedno kdaj pa kdaj podvomim v njegovo ovenčanost s številnimi nagradami.

---

## K N J I G A

---

*Robert Kuret*

# Preboji in slepe ulice intenzitete

*Tereza Vuk*

**Zakaj ima moj hudič krila**  
Beletrina | Ljubljana 2023

Roman Tereze Vuk *Zakaj ima moj hudič krila* je – preprosto povedano – roman o odvisnosti. Odvisnosti od drog, alkohola, seksa ... V tem smislu smo priča prepričljivo izpisanim, čeprav tudi nekako predvidljivim mestom neke odvisniške izkušnje, kot

so razna kolovratenja po barih, zabijanje časa na klopici pred blokom, evforije in odtegnitve, narcisistične grandomanije in padcev v depresijo. Tereza Vuk – tudi osrednja junakinja romana – se sicer bolj drži linije raznih eskapad, zdi se, da se njen roman stalno dogaja v peti prestavi, hitrost oz. dinamiko pa ohranja tudi s kratkimi poglavji, ki stalno preskakujejo po času: covidna sedanjost, družinska preteklost, komunski čas.

Čeprav je komunikativen stil lahko kvaliteta sam po sebi, se vendar lahko vprašamo, kaj Tereza Vuk prinaša novega,



glede na v romanu večkrat omenjenega Bukowskega ali pa recimo *Džank* Williama S. Burroughsa ali pa – prav tako pri Belettrini izdane – *Vse moje grehe* Felixa Plohla. Zdi se, da je poleg vratolomne prvoosebne izkušnje to tudi širša socialna slika, ki bi lahko bila bolj razvita.

Veliko poglavij se namreč sklicuje na covid, na zahtevo po PCT-jih in cepljenju, a zdi se, da nekako ostane pri teh splošno znanih medklicih, ki ravno zaradi tega postanejo ponavljajoči se in monotoni. Druga zadeva je sama reprezentacija izkušnje osrednje junakinje, saj ta piše kolumne za Crnkovičev portal FokusPokus in obenem tudi – zd se – to knjigo: tu je nastavljena privlačna tema kapitaliziranja njene izkušnje, vsakotredenski roki za novo kolumno, kjer se v nekem trenutku tudi sama pripovedovalka zave, da v svojem življenju potrebuje zgodbe, eskapade kot material za pisanje. Ta tema je zopet v uvodu zgolj nastavljena, a odnos med njenim življenjem in njenim zapisovanjem tega življenja, ki tudi za hip potuji njeno pisavo in razgrne njen produkcijski kontekst, se kmalu zopet splošči na bolj neposredno zapisovanje, kjer se pripovedovalka nahaja v različnih situacijah, njen odnos z medijem, samoreprezentacija in produkcija pa niso več prevpraševani. Tretji element, ki je sicer skozi roman najbolj prisoten, a ki tudi obeta večji potencial, pa je socialno družinsko ozadje, iz katerega izhaja pripovedovalka. Čeprav se stalno nahaja v družbi obrobnežev in marginalcev, pa iz pripovedi izvemo, da sama prihaja iz višjega srednjega sloja, kjer se skozi pripoved kot lajtmotiv ponavlja odsotni očetov objem.

Tu pravzaprav Tereza Vuk zbudi referenco na filme Michaela Hanekeja, ki veli-

kokrat obravnavajo prav položaj otrok v odtujenih družinah potrošniško opolno-močenega višjega srednjega razreda. Haneke v svojih zgodnjih filmih z vizualnim jezikom spretno pokaže instrumentalizacijo soljudi: odsotnost velikih planov obrazov, kadri, v katerih se pojavljajo zgolj deli telesa oz. artefakti srednjega razreda. Ko gre recimo adolescent Benny v *Bennyjevem videu* (Benny's Video, 1992) v videoteko, nam Haneke nikdar ne pokaže prodajalca oz. delavca za pultom: Bennyjeva perspektiva vidi zgolj roke, denar in videokaseto. Ko Benny v prvi tretjini filma stori delikt – k sebi domov povabi neznano punco, kjer jo pred prižgano kamero ubije – je reakcija staršev popolnoma šokantna: nihče Bennyja ne sooči z dejstvom, s kaznijo, z zavedanjem o odgovornosti, ampak je prva skrb, prvo vprašanje očeta »Ali te je kdo videl?«. Skratka, družina je postala prizorišče mafijsko-korporativne logike, kjer je treba nastali zločin čim prej prikriti, da bi lahko družina nemoteno funkcionirala dalje. Prav to zanikanje soočenja postane še bolj boleče očitno, ko se mama in Benny odpravita na kratko potovanje v Egipt, da bi oče v vmesnem času počistil sledove: pri tem spremljamo razne videospotske pasaže doživljanja v Egiptu, kar v filmih ponavadi funkcionira kot ilustracija občutka, da se ima nekdo nekje dobro. V *Bennyjevem videu* pa te podobe učinkujejo popolnoma odtujeno, saj se stalno zavedamo, da nekje spodaj ostaja povsem zakrit Bennyjev zločin, ki postane simptom tako določene družinske celice kot nekega družbenega sloja kot neke družbe v celoti (čeprav Haneke sam zavrača branje svojih filmov v smislu metaforizacije avstrijskega odnosa do lastne nacistične preteklosti).

Tu v *Zakaj ima moj hudič krila* tudi Tereza Vuk razkriva oz. namiguje na širšo družbeno-družinsko simptomatiko, kjer je sama kot problematična najstnica družini predstavljala predvsem težavo, s katero se je soočalo tako, da se je je družina znebila (oče jo odpelje v popravni dom pri 16. letih, od koder se več ne vrača domov, kasneje jo zgolj napotijo na letalo za Portugalsko, kjer bo več let preživela v centru za odvajanje od drog ...). Tako se tudi pripovedovalkina grandomanija, ki je tesno povezana s samoprezirom in odvisniškim vedenjem, prikaže v nekem širšem družinsko-socialnem kontekstu. Zdi se, da ima tu pripoved dve osnovni možnosti (in seveda celotno polje med njima): ali vzpostavi refleksivno distanco do osrednje pripovedovalke in secira oz. z različnimi prizori ponudi uvid tako v družinsko dinamiko kot v socialni položaj, ki na to dinamiko vpliva, ali pa se povsem potopi v perspektivo in občutenja pripovedovalke in s pomočjo njenih izrekaj, dejanj, pozicij itd. kot simptom širše družbeno-družinske razkriva njo samo kot tudi njeno zaledje.

Tereza Vuk v svojem romanu izbere drugo možnost, pri čemer je pri razgrinjanju širših okoliščin najbolj učinkovita, ko izvaja nekakšno notranjo kritiko svoje pripovedovalke: ko boleča iskrenost ni vezana samo na njeno bolečino, ampak tudi na njen egoizem, kar je element, ki velikokrat umanjka v sodobni slovenski avtofikciji oz. pripovedi, ki črpa iz avtobiografije avtorja: perspektivo pripovedi naseli predvsem pozicija žrtve, s čimer zaseda lepo-dušniško zunanjo pozicijo, ki naj ostane nekako čista, kot da obstaja skrita predpostavka, da bo s pretirano notranjo kritiko odpadla tudi bralčeva simpatija. Ta pro-

blem Tereza Vuk na marsikateri točki s svojo intenzivnostjo enostavno predre: in prav v teh trenutkih, ko je recimo egoizem pripovedovalke *Zakaj ima moj hudič krila* prignan do skrajnosti, postane očitno, da je ta egoizem tudi nekako neoseben, večji od nje same; je del likinje, njena karakterna lastnost, obenem pa je prisoten občutek, da vanjo raste od nekod drugod in ravno s tem razkriva ta »drugod«, ki je v primeru romana družbeno-družinsko oza-dje neke partikularne družine višjega srednjega razreda; v tem smislu je pove-den odnos do očeta.

Po eni strani tu roman deluje površno, ko prek stalno ponavljajočega se motiva/zaklinjanja, kako je oče ni nikdar objel (in kako najbrž tudi njega ni nihče objel), nekako reducira problematiko njunega odnosa (in širšega odnosa družine) na eno stalno ponavljajočo se krilatico. Po drugi strani pa so zagotovo navdahnjeni trenutki, ko se »razkrije« tudi sama pripovedovalka, s čimer – kot rečeno – razkrije še veliko več kot zgolj sebe, ampak neko nevidno podstrukturo oz. odnose, iz katerih je zrasla. To najbolj pride do izraza, ko pri petinštiridesetih očeta še vedno terja za denar, vzdrževanje stanovanja, ko skratka očeta povsem instrumentalizira v smislu zagotavljanja določenih uslug kot povračilo za njegov odnos do nje v njeni mladosti. Čeprav o tem odnosu – razen krilatic o objemu – ne izvemo kaj dosti (kar je recimo romanov neizkoriščen potencial), pa ga po drugi strani lahko slutimo ravno iz pripovedovalkininega odnosa. Odnos do mame ostaja skozi roman veliko bolj zmolčan (pri čemer se Tereza Vuk tudi povsem avtobiografsko na nekem mestu izpostavi, češ da bo oče lažje odpustil literarni obračun kot mama), kar zagotovo

predstavlja romanovo nereflektirano slepo pego (na tem mestu postane očiten eden od razlogov, zakaj je človeštvo sploh izumilo fikcijo).

Podobna simptomatika se razkriva tudi v pripovedovalkinem odnosu do partnerja, ki ga po več letih zapusti zaradi ljubimca: ne partner ne ljubimec nista predstavljena podrobneje, ampak delujeta kot nekakšna instrumenta; partner za izkoriščanje in podporo v kriznih časih, ljubimec pa kot objekt seksualne zadovoljitve, kjer se v ozadju sicer skriva neka bolj temeljna vez, ki pa se v romanu manifestira predvsem kot odnos stalnega zapuščanja in vračanja in ponovnega zapuščanja, ki nikdar ne more biti dokončno. Karakterizacija obeh ni nujno pomanjkljivost romana, saj se s pomočjo te karakterizacije, ki je posledica pripovedovalkine perspektive, razkrivajo neki širši družbeni mehanizmi, ki so veliko večji od nje in ki se lahko razkrivajo ravno, ko so potencirani z deviantnim vedenjem posameznika. Romanova refleksivnost se tako pokaže ravno v trenutkih intenzivirane simptomatike.

Tu se sicer zdi, da ima roman še precej manevrskega prostora, tako glede pripovedovalkega odnosa do staršev kot do ljubimcev, kolegov in pajdašev v eskapizmu. Zdi se, da so vrhunci romana trenutki, ko odvisniškost poveže z njenim družinsko-socialnim kontekstom, ko socialno dno poveže z adolescentnim narcizmom višjega srednjega razreda in tako riše veliko širši problem, kot je ta, da gre za zgodbo posameznice, ki se znajde v težavah z odvisnostjo. Obenem pa ravno zaradi teh vrhuncev postane bolj očitno, da roman po drugi strani velikokrat zgolj praska po površini, kjer se zadovolji s hitrimi posplošitvami in se raje vrne v – že več-

krat slišano – popisovanje odvisniškega delirija. Tudi konec romana se zdi kot nek prisiljen happy end, ki travmi odvisniškega odraščanja in odraslosti nujno želi pripeti nekakšno razrešitev v obliki dokončanja knjige, konca toksičnega odnosa, konca odvisniškega vedenja, skratka nekega popolnega – in komaj verjetnega – fantazmatskega očiščenja, ki se zgodi kot strela z jasnega, kot nenadna spreobrnitev, po tem ko se z nekim kratkim spominskim flešbekom pripovedovalka vrne v otroštvo, kjer se spomni, kako so imeli tudi njeni starši in starši njenih prijateljev težave s policijo.

Tu *Zakaj ima moj hudič krila* – glede na poprejšnjo vsebino – zazveni nenavadno moralistično, kot da mora po vseh eskapadah bralca nekako odrešiti in ga moralno podučiti s tem, ko pripovedovalka doživi popoln življenjski preobrat. A na srečo tudi tu roman ni povsem enostranski in enoplasten, saj se zaključna poglavja – v nasprotju s poglavji celotnega romana, ki so ponavadi datirana – dogajajo v nekem nedorečenem času oz. prihodnosti ter se vrnejo k mehanizmu, ki poskrbi za najbolj kvalitetne trenutke romana: ravno s pretiravanjem happy enda pokažejo na njegovo fantazmatskost in bralcu, ki je morda mislil, da se je končno znašel na varnem, še poslednjič zamajejo tla pod nogami.

## S U M M A R Y

In the *Editorial*, music editor *Igor Bašin* writes about the former close ties between the Ukrainian and Russian music scenes and about Kyiv as a center for music events. Since the outbreak of the war, Ukrainian performers who had been singing in Russian until that point have renounced singing in that language, cut ties with Russia, and withdrawn their music from Russian streaming platforms. “Ukrainian music has disappeared from Russian television and radio, and its performers ended up on the lists of banned compositions together with their Russian colleagues who had likewise spoken out clearly and loudly against the war.” Many Russian musicians today work in the diaspora. At the same time, since June of last year, the playing of Russian music in the media and in public has been banned in Ukraine. Bašin summarizes the impressions of the Slovenian culturologist Mitja Velikonja after a recent trip to Ukraine, who admires the steadfastness and self-sacrifice of the Ukrainians, but at the same time warns of the overcharged nationalistic weaponization of folklore and the militarization of Ukrainian society, reminiscent of the intensification of Croatian nationalism in the 1990s.

Editor for critical thought *Boris Vezjak* interviews fellow philosopher *Gorazd Andrejč*, who deals mainly with the philosophy of religion, the relationship between religion and science, and the philosophy of language, and lectures at the University of Groningen in the Netherlands. Among other things, they discuss issues of religious dialogue and conflicting views in Christianity and Islam, problems in the philosophy of religion and the attitude towards science, the rise of New Atheism and the decrease in believers, and at the same time the rise of the Christian right and authoritarian right-wing politics.

*Jasmina Založnik* is the editor for a thematic set of articles on *improvisation*. The topic was inspired by the vitality of improvisational artistic practices in Slovenia, the multitude of innovative artistic approaches and formats, and the pronounced

importance of the role of improvisational tools and methods in educational processes. “The field of contemporary art, and of science as well, is imbued with improvisation. Even if the final products are fixed and structurally closed, improvisational principles form the foundation for their building blocks, regardless of whether a work is individual or collective. It turns out that there is almost no artistic and cultural milieu in which improvisation does not find its place. Even if improvisational forms and procedures are not dominant, they are essentially present in them. /.../ In this spirit, I understand improvisation as a resistance to capitalistic controls, technocratism, artificial intelligence (even if developers try to humanize artificial intelligence with planned programming of errors), normativity, rigidity, predictability, systemic obedience.” The thematic set consists of the writings of practitioners and experts with many years of experience. In their essays they explore the field of improvisation in art, in educational processes, and in life itself. Articles were contributed by the following authors: *Maja Dekleva Lapajne*, *Norbert Sven Fö*, *Rajko Muršič*, *Robi Kroflič*, *Mojca Dimec*, *Jošt Jesenovec*, *Klemen Markovčič*, *Miha Zadnikar* and *Špela Trošt*.

In *Cultural diagnosis* *Simona Jerala* reviews the Hungarian film hit *Explanation for Everything*, *Katarina Juvančič* the new album of the Irish folk band *Lankum*, and *Igor Bašin* the legacy album for the self-made guitarist, singer and songwriter *Jeffrey Lee Pierce*. *Silvija Žnidar* is critical of the Goncourt Prize-winning novel *The Anomaly* by the French author *Hervé Le Tellier* in its Slovenian translation, and *Robert Kuret* is critical of the novel *Why My Devil Has Wings* by Slovenian writer *Tereza Vuk*.