

---

## U V O D N I K

---

*Primož Jesenko*

**Kako soustvarjati  
svetovno kulturno krajino?**

3

---

## P O G O V O R

---

*Alenka Suhadolnik:*

**“Vloga diplomata je v resnici  
zelo filigransko prevajalsko delo.”**

7

---

## R A Z P R A V I

---

*Barbara Orel*

**Eksperimentalne gledališke prakse na Slovenskem:  
zgodovinski pregled**

23

*Aldo Milohnič*

**Partizanski Molière kot simbolna  
gesta upora**

34

---

## B R A N J E

---

*Jan Cvitkovič*

**Vsemir**

59

*Tibor Hrs Pandur*

**Notranje zadeve**

66

*Tomislav Marković*

**Nepotrebne izbrisati**

73

*Barbara Korun*

**Vmes**

62

*Marko Golja*

**Vse najboljše za rojstni dan!**

80

---

## K U L T U R N A   D I A G N O Z A

---

### — R A Z S T A V A —

*Nataša Kovšca*

**“Krik v času”**

89

*Nataša Kovšca*

**Moč niti**

96

*Boris Gorupič*

**Raznolikost  
v kiparskem izražanju**

100

— B A L E T I N M O D E R N I P L E S —

*Nataša Berce*

**Baletna umetnost  
na presečišču**

104

— K U L T U R N E P R I E D I T V E —

*Žiga Brdnik*

**Serijske nesporazumov  
mlade igralke**

109

— K N J I G E —

*Matic Majcen*

**Preračunljiva predstava  
kot temelj družbe**

114

*Nika Švab*

**Odločilna izkušnja**

119

*Matic Majcen*

**Neumeščene razsežnosti  
filmske industrije**

121

— F I L M —

*Nace Zavrl*

**Fikcija resnice in resnica fikcije:  
1001 noč Miguela Gomesa**

125

DRUGI  
POGLED

*Matic Majcen*

**Twin Peaks: avtorstvo in  
filozofija zla**

131

---

D N E V N I K

---

*Vilma Štritof*

**Ibsen migrira na Kitajsko**

139

---

S U M M A R Y

---

157

## U V O D N I K

# Kako soustvarjati svetovno kulturno krajino?

*Primož Jesenko*

Pojem kulturne diplomacije ni sinonim za avantgardo, a vendar morajo biti njeni tvorci vselej korak pred resničnostjo ter tako (in le tako) ostati relevantni. Pri tem ostane vprašanje "kaj se dogaja s Slovenijo", z njeno socialno in politično sliko, manj bistveno ozadje. V sestavljanju kombinacij, ki naj bi dosegle stik, so vpadljivo drzni pristopi manj priporočljivi, saj utegne z njimi diplomatska misija spodleteti. Današnji (še zlasti zahodni) svet je v bistvu naraščajoče konservativno, preplašeno bitje, učinkovita diplomacija pa utrjuje ravno še neuhojene poti.

Ko kultura ni več alibi, ki bi združeval politike na premierah, otvoritvah razstav ali športnih manifestacijah in v tovrstnih ambientih rahljal bilateralna nesoglasja (kot v času Jugoslavije ali Gibanja neuvrščenih), pa kulturna politika EU (katere del je Slovenija) budi skepso, saj financira tudi "projekte kar tako", proglašča častne "ambasadorje", se uglašuje na sredinsko mero, ki ekstremske navzgor in navzdol poreže, ali se v svojem zavzemanju za medkulturni dialog izmika konfliktnim temam. Delno tolažilo je dejstvo, ki je značilno za moderno razumevanje statusa kulture, namreč da le redko kdo še verjame v kulturo kot dekoracijo. Kaj natanko politika želi, pa ostaja dostikrat misterij, ki priključuje skomig z rameni. Smer umetnosti največkrat določijo avtonomni umetniki sami. Izkušnja kaže, da je med hotenji političnih instanc in stvarnim odtisom, ki ga kultura pušča med ljudmi, vse težje postaviti enačaja. Presoje domače kulturne politike, če

nanje pogledamo skozi prizmo strokovnih komisij, so sprožale cinične komentarje že pred leti, zdaj pa so pomisleki prešli v brezup. Ta običajno analizira socialni in politični okvir, ki določa ekonomske pogoje kulturne produkcije. Kaj dodati temu ducat let po priključitvi Slovenije EU, kaj se je spremenilo po vstopu na globalni trg umetnosti? In tudi do katere mere ima kultura za svoje porabnike še emancipatoren potencial?

Pa pustimo potrebo po spremembi ob strani, saj gre za zgodbo in iskanje alternativ, ki je brez konca. V tej številki Dialogov je nekaj prispevkov, ki zožijo pogled na dejansko stanje in se ukvarjajo tudi z vpetostjo slovenske kulture v tujino, kot jo doživljajo strategije diplomatske prakse. Od politike na mednarodnem parketu se namreč pričakuje, da deluje in ne le teoretizira brez upa zmage ali s temnim pogledom v očeh. Kaj to pomeni? Precej bolj preudaren (in bolj tvoren) korak od rotečega pogledovanja v nebo in jeze nad lastno revo je pristop v duhu stališča osrednje sogovornice v intervjuju te številke – ki izreče prepričanje, da Slovenija NI majhna, prav tako pa odstopi od splošnega prepričanja, da je sleherni poraz fatalen vzrok za potolčen umik v ozadje.

Številčna razširitev držav članic Evropske unije je seveda ogrozila preveč ognjevite debate o nacionalni identiteti in jih podredila skupnosti, tudi diktatom iz bruseljske prestolnice, še zlasti je to obveljalo za vsako od desetih novink ob pristopu leta 2004. Slovenija je to občutila precej radikalno, saj je svojo državnost prvič v zgodovini pridobila šele dobro desetletje pred tem, 1991, in so se je kot odrasle novinke deloma še držale plenice. Potreba po učinkovitem profiliranju svoje nacionalne identitete je vztrajno tlela v ozadju, hkrati pa je evrobarometer leta 2003 pokazal, da le 48 % tedanjih državljanov Evrope ve, da naj bi Slovenija maja 2004 pridobila polnopravno članstvo v EU.<sup>1</sup> Globalizacijski proces in glasna potreba po priznavanju kulturne različnosti je zelo kmalu trčila ob refleksi nerazgledanosti ali preproste odsotnosti interesa. Vsekakor pa se zdi resigniranost ob majhnosti svojega nacionalnega obličja ustrezna le, če nam kalimerovski refleksi preprečuje vitalistični elan. V resnici temu ni tako, nakaže v intervjuju diplomatka Alenka Suhadolnik.

Približamo se temu, kar je 2008. razbrala Alenka Pirman v svoji kolumni v *Večeru*: da je termin “promocije Slovenije v tujini” izrabljena fraza, ki so jo slovenski kulturni producenti in ustvarjalci presegli že pred časom.<sup>2</sup> Takšen razmislek je do neke mere podlaga in izhodišče diplomatske dejavnosti Alenke Suhadolnik. Hkrati pa drži tudi, da “je globalizirani svet v kontradikciji z izoliranim ustvarjalcem” – kot v zadnji številki *Razpotij*, časopisa humanistov Goriške, pove Vinko Globokar, referenčno ime glede vpetosti v svetovno kulturno prizorišče mimo nareka družbeno izmerjenih trendov. Imperativ se zdi prav nasproten. Kot pravi, zaupa (le) v posameznika.

Termin promocije kot opozarjanja na svojo kakovost je mogoče razumeti širše, kot kompleksen termin, ki sili v povezovanje in izhaja iz njega. Zdi se, da se je svet premaknil naprej od ambivalentnega zvena promocije k nečemu bolj stvarno oprijemljivemu. Naša sogovornica, ki se

<sup>1</sup> Prim. Suhadolnik, Alenka. »Overview of the Slovene foreign cultural policy«; Foreign Cultural Policy in Europe. Institut für Auslandsbeziehungen e. V. <http://www.ifa.de/fileadmin/pdf/europanetz/suhadolnik.pdf>

<sup>2</sup> Alenka Pirman: Evroambicija ni evrodosežek. *Večer*, 28. 6. 2008, str. 12.

s to dejavnostjo srečuje vsak dan in je ne prebira le iz naslonjača, teoretsko, jasno pove, da pri tem dolgoročnem nacionalnem podvigu ne gre za kaj tako prozaičnega, kot je izvoz slovenske kulture, ki naj državo prikaže svetu v čim lepši luči – sama že dlje organizira udeležbo Slovenije v soustvarjanju svetovne kulturne krajine na način profesionalnih sodelovanj, koprodukcij, združevanja moči. Dejavnost je smiselna in kaže rezultate natanko zaradi nevsiljive, bistro poantiranosti, ki jo poganja. Ne gre namreč za enosmerno prodajanje samega sebe, prej za projekte, v katerih se ujame splet okoliščin, čeprav brez denarja, in se jih ne odkljuka zgolj za potrebe ministrstva. Zato Suhadolnikova tudi ne govori o vseh podpisanih in nepodpisanih meddržavnih sporazumih o sodelovanju (ali o faktografsko preverljivem usihanju sredstev za mednarodno sodelovanje, ki je golo dejstvo: podatki MZZ iz februarja 2015 pričajo o 30-odstotnem upadu sredstev v letih 2011–2014 na tej postavki). Suhadolnikova govori izključno o svojem delu in dosežkih, ki jih lahko otipa z roko in to omogoči tudi nam.

Tako imenovani norveški finančni mehanizem je že prispeval k izgradnji slovenske kulturne infrastrukture, tudi zaradi njega stoji denimo Mini teater. Da se ambiciozna agilnost norveških mednarodnih izmenjav, v tem primeru družbe *Ibsen International*, nadaljuje s spodbujanjem skrbi za razvoj dramskega pisanja tudi v krajih z nekoliko bolj podhranjeno kulturno infrastrukturo, pa pokaže izkušnja dramaturginje Vilme Štritof, ki je sodelovala kot ena od treh mentorjev, ki so zbrali osem (bolj ali manj izkušenih) piscev iz Evrope, Afrike, Azije, Severne Amerike ter jih na delavnicah dramskega pisanja na Kitajskem vključili v laboratorij oblikovanja besedil, ki so se tako ali drugače vezala na teme migracij in soočanja z migracijskimi tokovi. Norvežani si še lahko privoščijo odmik od evromehanizmov, evroambicij in evrodosežkov – ter omogočijo naslednji primer slovenske udeležbe v izgrajevanju prihodnje kondicije svetovne kulture, tokrat povsem mimo sredstev slovenske države. V tej luči kulturna vizija slovenske države torej obstaja kot odvisnost od prepuščanja naključju.

Zato smo poimenovali naslovni blok te številke vpetost slovenske kulture v svet. In pokazali na dva primera povezav, ob katerih govor o Sloveniji ni pripoved o agoniji potapljajoče se ladje.



• Vse fotografije so iz osebnega arhiva Alenke S. (portretirana) in Aleksandre V. (fotografirala), leto 2006 v New Yorku.

---

**P O G O V O R**

---

Alenka Suhadolnik:

**“Vloga diplomata  
je v resnici  
zelo filigransko  
prevajalsko delo.”**

Pogovarjal se je *Primož Jesenko*

Alenka Suhadolnik je v skladu z naravo svojega poklica in poklicanosti karijerne diplomatke pomembna, a ne nujno vidna osebnost na različnih ravneh svojega delovanja in v različnih delih sveta. Na tem mestu se bomo posvetili njeni posebnosti, kajti kar nekaj njenih korakov in premikov je povezanih s kulturo.

Diplomirala je na Univerzi v Ljubljani iz mednarodnih odnosov, na Univerzi v Zagrebu pa opravila magisterij iz ekonomije. Končala je tudi specializacijo na Diplomatski akademiji na Dunaju. Na Ministrstvu za zunanje zadeve RS je zaposlena od leta 1990, njena prva napotitev v tujino je bila na začetku leta 1996 na veleposlaništvo v London (1996–2000). Po vrnitvi v Ljubljano je vodila *sektor za mednarodno kulturno sodelovanje*. Zatem je nastopila funkcijo generalne konzulke v New Yorku (2004–2008). Tam sva se tudi spoznala, ko je 2008. posredovala pri vzpostavitvi sodelovanja tedanjega Slovenskega gledališkega muzeja na razstavi *Performing Revolution in Central and Eastern Europe* v New York Public Library for the Performing Arts.

Po New Yorku je na MZZ vodila Sektor, kasneje Direktorat za mednarodno razvojno sodelovanje in humanitarno pomoč (2009–2011), nato je bila veleposlanica v Tel Avivu (2011–2015). V Izraelu se je v času njenega delovanja zvrstilo okrog 50 kulturnih dogodkov. Trenutno dela v *Direktoratu za skupno zunanjo in varnostno politiko; Sektor za Afriko, Bližnji vzhod, Azijo in Oceanijo* v Ljubljani.

Diplomatski značaj Alenke Suhadolnik – nekako spontano, zanjo kar samoumevno – torej vključuje tudi delovanje na poljih kulture in umetnosti.

Neposredni povod za ta intervju je bila 5. mednarodna konferenca Dan Afrike, ki je v Ljubljani potekala 25. in 26. maja. Letos je prireditev prvič vključevala tudi tedenski kulturni in akademski program, ki je odpiral širši vpogled v kontekst konference, ki v prvi vrsti obravnava razvojne izzive kontinenta in priložnosti okrepljenega gospodarskega sodelovanja med Slovenijo in Afriko. Dialektika tega spremljajočega programa je bila značilna: dodatno usmeriti pogled na ta ogromni kontinent, oživiti razmislek o gibanju neuvrščenih in afriški dimenziji Grafičnega bienala v letih 1955–1991, Nollywoodu in stripu, ritmu duha s pomočjo afriške diaspore v Sloveniji, pa tudi o paradoksih v sodobnih afriških kulturah.



**Delo diplomatov običajno ni postavljeno v ospredje in se o njem ne govori, čeprav kroji vsakdan iz ozadja. Tudi kulturna diplomacija se zdi samoumevna in samodejna, pa v resnici ni. Glede na širino in obseg vaših dejavnosti se najprej postavi vprašanje, kaj bi pomenil termin diplomacije, vezane na promocijo nacionalne kulture?**

Pri kulturni diplomaciji gre za zvrst javne diplomacije oz. mehke moči, kot jo je definiral Joseph S. Nye, ki vključuje izmenjavo idej, informacij in ostalih aspektov kultur in družb, z namenom, da se krepí medsebojno razumevanje in nacionalne pozicije.

Ko smo v Izraelu promovirali antologijo slovenske poezije in smo zato organizirali vrsto branj skupaj z izraelskimi pesniki, prevajalci in drugimi., sem dostikrat rekla, da lahko vlečemo paralele med Izraelom in Slovenijo in da je teh paralel več, kot bi si kdo mislil. Ena kurioziteta je, da smo oboji običajno med prvimi po številu izdanih publikacij na prebivalca, običajno si delimo drugo ali tretje mesto; prvi so Islandci, ki pa jih nekako pozabimo. Ko govorimo o tem, govorimo seveda tudi o pomenu jezika za obe skupnosti. Oba jezika sta preživela v zelo težkih okoliščinah.

**Nedavno sem imel stik z Izraelcem, ki je natanko utemeljeval cionistično pozicijo, pri čemer pa denimo še slišal ni za Amosa Oza ali za Prima Levija. Po drugi strani ste vi opremljeni z diplomatskimi strategijami ...**

To je pač naše delo. Da razložimo. Če vzamemo zelo splošno definicijo, je naloga diplomacije ustrezno predstaviti in okrepiti pozicijo svoje države in sicer z vsemi sredstvi razen z nasiljem. Izjemno pomembno je, da našim partnerjem razložimo državo, prostor, družbo, iz katere prihajamo, in kaj je tisto, zaradi česar smo, kar smo. Veščina diplomatskega odzivanja predvideva, da kot diplomat poznaš prostor, v katerega si bil poslan in v njem deluješ. To se ne zdi nič zelo posebnega, ni pa nujno preprosto. V okolju, v katerem deluješ, ne moreš uporabljati istih strategij, razlag in orodij, kot jih uporabljaš doma. Če prostor dobro razumeš, se lahko odzivaš na način, ki bo produktiven, in tako pripomoreš k medsebojnemu razumevanju.

Vloga diplomata je v resnici zelo filigransko prevajalsko delo. Najbrž tudi dobri prevajalci ne morejo prevajati direktno, pač pa prevedejo besedilo tako, da bralec v prevodu najde tudi duh časa in prostora, pa tudi intenco. Tega docela neposredno ni mogoče početi.



Alenka Suhadolnik: “Izjemno pomembno je, da našim partnerjem razložimo državo, prostor, družbo, iz katere prihajamo, in kaj je tisto, zaradi česar smo, kar smo.”

## **V čem vidite pomen prepleta diplomatskih prizadevanj s kulturo? Pred leti ste povedali, da diplomacija ni performans za domačo rabo ...**

Nekajkrat so me že vprašali, od kod moje zanimanje za umetnost in kulturo. Zelo enostavno. En razlog je povsem subjektiven: velik užitek je spremljati, kar se dogaja na polju kulture, objektivni dejavnik pa je drugje: če hočeš biti dober pri svojem delu, potem je dobro biti pozoren na tista polja, ki napovedujejo svet, ki bo šele nastal. Prav umetniki se mi zdijo tisti, ki nam nakazujejo svetove, ki šele nastajajo. Tu smo zato, da svet, v katerem živimo, razumemo, ga ustrezno prevedemo in posredujemo odločevalcem v svoji državi. Naša naloga je spremljati spremembe v okolju in kaj to pomeni za naše bodoče mesto v svetu

## **Da se temperaturo sveta odkrije in hkrati prehit?**

Tako.

## **Nedavna tematizacija Afrike je spodbodla točke, o katerih se ne govori ali se govori premalo, najbrž pa to sledi zdaj. Teme so ves čas tu, vendar se jih ne problematizira ...**

To je bil pravzaprav namen letošnje konference Dan Afrike. Da odpremo Afriko kot spregledan kontinent širši javnosti in ne poskušamo senzibilizirati le ožjega kroga ljudi, se pravi diplomacije in gospodarstva. Da odpremo razpravo in razmislek o Afriki tudi širše. Še posebej se nam je zdelo to pomembno zato, ker smo izkusili migracijsko krizo, že tako in tako pa se Afriko vidi skozi prizmo kriz in je razumevanje sodobne Afrike izjemno majhno.. Kar smo prav tako želeli doseči s konferenco, je strateški razmislek o kontinentu, ki je v resnici v naši sosesčini, nam najbližji kontinent, pa čeprav je videti zelo daleč.

## **Med diplomatsko izkušnjo v Izraelu, ki vas je očitno zelo zaznamovala, ste osvajali spodbujevalka razumevanja.**

Pri čemer pa razumevanje ne pomeni nujno strinjanja, razumevanje ni enako strinjanje, pomeni pa, da razumeš logiko prostora. Če presodiš, da je logika prostora napačna, se lahko zares upreš temu šele na točki, ko imaš vpogled v situacijo in jo lahko spodbijaš z argumenti, ki jih bo nasprotna stran razumela. To je naloga diplomacije.

## **Odhod v Izrael je bil torej izziv. Vedeli pa ste, v kaj se spuščate.**

Preden gremo v tujino, smo dobro pripravljeni, gremo skozi množice dokumentov, priprav, srečanj, razmislekov, usmeritev itn., tako da prostor do neke mere

spoznaš. Vendar te vsak prostor po definiciji preseneti. Če je tako kompleksen kot Izrael, še tolikanj bolj. Prvi je kompleksnost države in družbe – pripadajo ji državljani več kot 120 držav sveta, gre za zelo heterogeno strukturo, saj so ljudje po 1948 pač emigrirali v Izrael. Znotraj države pa obstajajo danes zelo različne skupine. Med 8,5 milijona prebivalcev Izraela je 65 odstotkov Judov, 10 odstotkov je ultra ortodoksnih Judov, 21 odstotkov je Arabcev, ostalo so druge, manjše etnične skupine. Nekateri izmed njih nimajo veliko stikov druga z drugo. Kmalu se vzpostavi občutek, da je Izrael država paralelnih naracij. Obstoj paralelnih naracij se pravzaprav ne zdi nič zelo posebnega, tudi če pogledamo Slovenijo. Vendar pa se za te naracije v Izraelu zdi, kot da so brez presečišča.

### **Da živijo v vzporednih realnostih.**

Vzporedno, in kot da ni veliko točk, kjer bi se stikali.

### **To je povezano z odnosom do religije in količino religije, ki jo priznajo za svojega določevalca?**

Absolutno tudi z vero, od tod izvira razlika med sekularnimi in ortodoksnimi Judi. Med njimi, kot pravijo sami, pravzaprav ni velikega prekrivanja.

### **Kot pri nas ne med katoliki in ateisti?**

Le da je to v Izraelu izrazito zaostreno. V trenutkih resignacije (glede mirovnega procesa) sem si pomagala s šalo, da je v “deželi čudežev” najbolj racionalna strategija verjeti v čudeže. Ker smo bili v deželi čudežev, se je zdelo to upravičeno.

In če se vrnem na vaše predhodno vprašanje o specifikah Izraela tudi na polju umetnosti. Ravno vprašanje bojkota umetnosti je izjemno zanimivo. Kendall Geers, južnoafriški konceptualni umetnik in eden od gostov v okviru Dneva Afrike, ki je kot beli Južnoafričan zapustil državo zaradi nestrinjanja z aparthei-dom, njegova umetnost pa je odigrala pomembno družbenokritično funkcijo, je sicer absolutno proti bojkotiranju umetnosti tudi zato, ker temu po njegovem mnenju sledi zgolj najbolj progresivni del družbe. Opozoril je na pomembno funkcijo, ki jo je imel v predmestju Johannesburga neodvisni Market Theatre, ki je od leta 1976 deloval brez rasne določenosti (“non-racial”), in to v času, ko je režim na vso moč prakticiral apartheid. Prav s pomočjo produkcije tega posebnega gledališča, ki je združevalo ločena rasna dela Južne Afrike, pa so beli Južnoafričani sploh začeli razumeti, kaj se v njihovi družbi in državi dogaja. (Pri čemer so Market Theatre deloma podpirale tuje države.) To se mi zdi zelo pomembna informacija.

Alenka Suhadolnik:  
 “Nekatere nevladne  
 organizacije so  
 prepričane, da je bojkot  
 izraelske umetnosti na  
 mestu. Sama mislim, da  
 temu ni tako /.../  
 Stvarnost je manj  
 enoznačna in se kaže kot  
 izrazito zapletena.”



**Leta 1976, ko je pri nas že deloval drugi val eksperimentalnega gledališča (radikalnost je že preselila svoj aktivistični fokus drugam), so v JAR torej preizkušali eksperimentalne taktike, čeprav tega niso tako imenovali, vsaj omenjeno ni.**

Ravno polje umetnosti se mi zdi pomembno za razumevanje stanja družbe. Pri razumevanju ne moremo spregledati vprašanja bojkota izraelske umetnosti. Nekatere nevladne organizacije (ne le v Sloveniji) so prepričane, da je bojkot na mestu. Sama mislim, da temu ni tako, enako je tudi naše uradno stališče. Stvarnost je manj enoznačna in se kaže kot izrazito zapletena. Naj omenim primer: moji izraelski znanci, ki delujejo znotraj polja psihoanalize in psihoterapije, so organizirali dvodnevno konferenco v spomin na psihiatra, ki je vzpostavil psihiatrijo v Gazi, in ta naj bi se zgodila na telavivski univerzi. Kot vemo, kontaktov med Izraelom in Gazo tako rekoč ni, Gaza je zaprta. Kaj je sledilo? Mednarodni udeleženci se konference niso želeli udeležiti, ker je telavivska univerza financirana iz državnega proračuna, s politiko te države pa se oni ne strinjajo. Nato je bila konferenca prenesena v telavivsko Kinoteko, ki je sponzorirana iz proračuna mesta, deloma pa prav tako iz državnega proračuna – zato se je pojavilo vprašanje, ali bodo udeleženci iz tujine pristali na prenos prireditve v Kinoteko. Zanimivo je, da je Kinoteka le teden pred tem gostila festival

Nakbe – nakba ali katastrofa je palestinski termin za nastanek države Izrael leta 1948 – zaradi česar je ministrica za kulturo postavila pod vprašaj financiranje Kinoteke. Ob istem času smo mi na priložnostni razstavi v Kinoteki, kjer se je na koncu omenjena konferenca tudi odvila, predstavili fotografsko serijo o Gazi Jošta Franka, mladega dokumentarnega fotografa iz Slovenije, ki je po mojem vedenju prvi pokazal telavivski javnosti fotografije Gaze po vojni leta 2014. Ko govorim o kompleksnosti, govorim o tem.

**Cikel pogovorov v vaši telavivski rezidenci naj bi združeval tako Palestinece kot Izraelce in odpiral pot do komunikacije med njimi. Pa ste to preizkusili in se je obneslo?**

Dobro vprašanje. V zadnjem času, ko se razmerja med Izraelci in Palestinci tako ostrijo, je zelo težko dobiti Izraelce in Palestinece na isto mesto. Naj omenim primer: junija 2014 sem organizirala kosilo za predstavnike mreže po imenu *Breaking the Impass* (Preseči zastoj); združevala je relativno malo članov, manj kot 100, predstavljali pa so domala četrtino vsega gospodarstva Izraela in Palestine. Zakaj se mi je ta partikularna mreža zdela tako zanimiva? Ker so bili v njej veliki gospodarstveniki, tako izraelski kot palestinski, in to z različnih polov, levega in desnega. Omenjena pola v Izraelu se v veliki meri oblikujeta v razmerju do Palestine. Zato se mi je pobuda zdela še posebej zanimiva. Nato pa se je v juliju istega leta začel 52-dnevni oboroženi konflikt med Izraelom in Gazo. Po mojem vedenju se od vojne 2014 *Breaking the Impass* ni več sestel. To je realnost.

**Zagovarjate, da je potrebno posebno pozornost nameniti omogočanju partnerskih sodelovanj z lokalnimi institucijami, ki pripeljejo do kulturnih in akademskih izmenjav in sodelovanj?**

Če poskušam razumeti neki prostor, se poskušam tistemu okolju predstaviti tako, da bi lažje dosegel želeni učinek. Da sporočilo ne bi zgrešilo poante. Dobro pa se je držati nekaj pravil: če želiš doseči učinek, ki bo segel dlje in bolj trajno od dogodka samega, je nujno angažirati ustrezne partnerske institucije, svojo predstavitev ustrezno kontekstualizirati in uporabiti ves potrebni instrumentarij. Nena zadnje tudi zato, ker so naša sredstva vedno strašno omejena. Ne moremo preprosto poslati v javnost nečesa, kar se nam zdi dobro, pač pa je vedno dobro poslušati še nekoga iz države gostiteljice, saj bo njegovo uho primerno senzibilno za odziv prostora. Od tega je odvisno, ali bo izjemno delo padlo na plodna ali na manj plodna tla. To sploh ni povezano z odličnostjo opravljenega dela. Naslednje vodilo pa je izraba možnosti in potenciala za vzpostavitev dolgoročnejšega sodelovanja.

Toda brez tveganja v življenju ne gre in včasih se zgodijo napake. Zanje nam je žal, vendar nas možnost napak ne sme odvrniti od tega, da vztrajno delamo v smeri, za katero mislimo, da je pravilna.

### **Vam je izkušnja potrdila to filozofijo?**

Veleposlaništvo je v začetku leta 2014 organiziralo prvi slovensko-izraelski Dan znanosti in inovacij – odvijal se je v Ljubljani v sodelovanju s Kemijskim inštitutom pod vodstvom izjemnega dr. Janka Jamnika. Oblikovali smo koncept in pripeljali ljudi, denimo Nobelovega nagrajenca za kemijo dr. Dana Schechtmana. Naj povem, da je Izrael drugi v svetu (za ZDA) po številu *startupov*, Izrael kot država, ki je pravzaprav tako velika kot Slovenija. Z dr. Schechtmanom sva, preden je odpotoval v Ljubljano, govorila o tem, kaj bi lahko povedal v Ljubljani. Vedela sem, da je prejel Nobelovo nagrado leta 2011 za raziskavo, ki jo je opravil v osemdesetih letih, vendar je bilo to njegovo odkritje dolga leta spodbijano in velika znanstvena kontroverza. Na lovu za koristnimi informacijami odprem njegovo Nobel Prize Speech (Nobelov nagovor). Zagledam *power point* predstavitev, ki ima na eni izmed strani fotografijo 15 nemških ovčarjev na napeti vrvi, pred njimi pa hodi majhna muca. In pod tem napis: Tudi če bi hodil po globeli smrtne sence, se ne bojim hudega (Psalm 23).

Nobelovo nagrado je prejel za strukturo kvazikristalov, nekako za nazaj, svetovna znanstvena srenja s polja kristalov ga je dolgo časa proglašala za šarlatana, ki nima osnovne rigoroznosti pri znanstvenem delu. Vprašala sem ga, kako je zdržal ta pritisk in vztrajal? "Ker sem vedel, da imam prav." Zato sem predlagala, naj govori o svojem razumevanju pojma neuspeha, naj razloži razliko v razumevanju neuspeha. In res, v hotelu Union je povedal, da neuspeh pomeni le vzrok za vztrajanje pri tem, v kar si prepričan. Vztrajaš ne glede na vse. Publika, v njej so bili znanstveniki in slovenska *startup* scena, je začela ploskati. Nekdo je končno povedal, da ni nič hudega, če ti ne uspe. Poskusiš ponovno in še enkrat. To se mi zdi nekaj, kar bi bilo dobro cepiti na Slovenijo.

Naj mimogrede omenim, da je prof. Schechtman pred 25 leti zasnoval tehnološki seminar na Technionu, ki je v zadnjih nekaj letih vzgojil tri Nobelove nagrajence. Kar se mi je zdelo zanimivo pri Izraelcih, je prav njihovo razmerje do neuspeha. Če povem zelo preprosto: če tam poveš, da ti je posel že petkrat propadel, ti bodo rekli: odlično, to pomeni, da si že naredil vse napake, ki jih lahko narediš, in ti še stič tako rekoč po pravilu mora uspeti.

## **Programi s področij kulture, umetnosti, znanosti so bili v okviru diplomatsko-konzularnih predstavništev pod vašim vodstvom stalnica.**

Če razčlenimo diplomatsko delo, obsega več dejavnosti. Eno je vodenje političnega dialoga (srečanja na visoki ravni, konzultacije itn.). Izjemno pomembno je gospodarsko sodelovanje, to je drugi veliki segment. Naslednje je polje izmenjave ljudi, znanja, umetnosti, kulture, družbe in medijev. Izrazito smiselno je investirati v krepitev kontaktov na področju izmenjav. To ustvarja največji dobiček za prihodnost. Storiš nekaj malega, iz tega pa običajno zraste nekaj veliko večjega. Bistveno je vzpostaviti mrežo in stike, iz česar se bo mimo nas razvilo ogromno.

Če se vrnem na področje kulturne diplomacije: veliko dogodkov se dogaja tudi popolnoma mimo države in veleposlaništva, na neformalni ravni, tako da bi lahko o kulturni diplomaciji govorili šele v trenutku, ko diplomati poskušajo formalno kanalizirati naravni pretok z namenom, da se okrepi pozicija njihove države. To je tudi ena od definicij kulturne diplomacije. Moja izkušnja na področju kulturne diplomacije je, da je treba biti zelo previden, da ne zapademo v cenzuro, v ukalupljanje podobe.

## **Je ritem dela v New Yorku bolj neusmiljen, trši?**

London je v resnici prav tako trd kot New York in tudi velik trg. Ima pa London zelo dobro institucijo po imenu Visiting Arts. British Council skrbi za promoviranje britanske kulture v tujini, medtem ko je bila Visiting Arts v mojem času (1996–2000) majhna institucija z izjemno sposobnimi ljudmi (iz povezave ob podatkovni bazi Culture Profile je zrasel današnji portal [www.culture.si](http://www.culture.si) – op. p.). Visiting Arts je skrbela za predstavitev tujih kultur po celem Združenem kraljestvu. Z njimi sem prišla v stik in vprašala, kaj lahko storijo, kakšni so njihovi kriteriji. Kaj so odgovorili? Dovolj je, če nas prepričaš. Pri objektivnih kriterijih je bilo dovolj to, da se jih prepriča. Pri tem lahko povlečem paralelo med Londonom in New Yorkom. Za prvi nastop je to dovolj. Prihajaš iz nekega prostora, imaš zanimivo idejo in z njo prepričaš. To je treba znati in to je dovolj, da ti institucija prisluhne. Za zaresno delo pa so potrebna sredstva. In vsaj srednjeročna strategija. Ko sem se 2008. vrnila iz New Yorka, je bilo relativno veliko denarja za kulturo, to je bil čas našega predsedovanja EU. Takrat je bilo precej enostavno. Zdaj so pa časi, ki so manj dobri.



**Kakšen je bil odzven East Coast Europe (ECE) kot projekta in kot zbornika, ki sta z različnimi umetniki in teoretiki obravnavala dva robova, geografsko vzhodno obalo ZDA in imaginarno (politično) “vzhodno obalo” EU, tj. Vzhodno Evropo?**

Učinek projekta zunaj je bil večji kot v Sloveniji. Tako se včasih zgodi. Če se govorijo o učinkih, pa lahko ti včasih pridejo tudi z velikimi zakasnitvami. Projekti, ki jih začnemo, imajo lahko zelo različna nadaljevanja. V Londonu smo sodelovali z Architectural Association (AA), ki je ena najbolj znanih šol za arhitekturo v svetu. Dogovorjeni smo bili, da se pripravi potujoča razstava *Jože Plečnik and the making of a capital*. Pomembno se nam je zdelo načelo kontekstualizacije. V Sloveniji imamo izjemne strokovnjake za Plečnika, oni pa seveda niso iz prostora, kjer smo postavljali razstavo. Tako smo za kuriranje razstave zaprosili Mela Goodinga, teoretika, ki je bil pri Phaidon Press že avtor knjige o ljubljanskem NUK-u, torej je Plečnika poznal. Omenjena razstava šole AA je postala najbolj objavljana in najbolj potujoča razstava šolskega leta 1999/2000 v Veliki Britaniji, obiskala je še 5 drugih prostorov: poleg Londona še Dublin, Dundee, Glasgow, Edinburgh, Aberdeen. Takrat je bil direktor AA Mohsen Mostafavi, Iranec, ki je v trenutno direktor Fakultete za arhitekturo in dizajn na Harvardu. Razstava je Plečnika, ki je bil takrat sicer že relativno znan, vendar pogosto v britanskem časopisu uvrščen v sekcijo Arts & Crafts (rokodelskih izdelkov), prvič predstavila kot tistega, ki je definiral mesto. Ta privilegij je imelo zelo malo arhitektov in malo mest tega sveta: tako na primer Barcelona, Pariz, Ljubljana.

V času mojega vodenja sektorja za kulturo na MZZ smo s kolegi z Ministrstva za kulturo razmišljali, katera so tista polja, ki bi jih poskušali v nekem srednjeročnem obdobju promovirati in jih predstaviti tuji publiki, saj zadovoljijo vse kriterije odličnosti in imajo tudi svojo zgodbo. Zedinili smo se, da sta to dve polji: arhitektura in oblikovanje. Ker so sredstva vedno omejena, smo se odločili za arhitekturo. Kako to? Prav takrat smo namreč imeli generacijo arhitektov, ki so zelo kmalu pričeli prevzemati velika naročila in velike projekte. To je bil fenomen. V Italiji denimo veljaš za mladega arhitekta tudi, ko imaš 50 let, naši arhitekti pa so bili dejansko mladi. Bila je tudi zelo enostavna zgodba, ki je predstavila Slovenijo kot deželo priložnosti za mlade arhitekte. Tako je bila pripravljena potujoča razstava in tehten katalog z naslovom *6ix pack: nova slovenska arhitektura*.<sup>1</sup> Kolege na ambasadah po svetu smo zaprosili, da stopijo v

---

<sup>1</sup> Projekt 6ix pack: Slovenian Contemporary Architecture je vključeval šest arhitekturnih birojev: Bevk Perović arhitekti (Matija Bevk, Vasa Perović) Dekleva Gregorič arhitekti (Aljoša Dekleva, Tina Gregorič) Elastik (Mika Cimolini, Igor Kebel) Mächtigt Vrhunc arhitekti (Tomaž Mächtigt, Urša Vrhunc) Ofis arhitekti (Rok Oman, Špela Videčnik) Sadar Vuga arhitekti (Jurij Sadar, Boštjan Vuga)

Alenka Suhadolnik:  
“Mislim, da naša država  
ni majhna. Nikoli nisem  
imela tega občutka. To  
sploh ni kategorija, v  
kateri bi lahko  
razmišljali. Četudi kdo  
misli, da smo majhni,  
nas to še ne odreši  
odgovornosti.”

kontakt z referenčnimi galerijami, kulturnimi institucijami v državi, kjer delujejo. V publikaciji smo med drugim razložili, kakšni so bili pogoji, ki so lahko omogočili njihovo pot do novogradenj, pomembnih natečajev, ki jih je osvajala generacija, ki se je dodatno izobrazila v tujini.

Financial Times je objavil kratek članek o Sloveniji kot “new architectural hub of Europe”. Ko sem zapuščala New York leta 2008, pa zagledam zapis v New York Timesu, da je nov predstojnik fakultete za arhitekturo Mostafavi. Z njim se nisva videla vse od Londona 2000. Srečala sva se in navdušeno mi je pokazal razstavo o slovenski in hrvaški arhitekturi, prvo razstavo v svojem času predstojništva na Harvardu. Mlada kuratorica, ki je vodila po razstavi, pove, da je temo razstave določil predstojnik, ampak ali vem, kako veliko stvar je Slovenija naredila s *6ix packom* (2003/2004).

Poanta za tem pa je, da imajo stvari, ki jih delamo, čvrste nastavke za žetev v prihodnje. Mohsena sem vprašala, kako da se je odločil prav za temo slovenske in hrvaške arhitekture. Povedal je, da jima je sledil vse od naše male razstave o Plečniku. S tem želim povedati, da je na nas samih, da ugotovimo, kaj je zanimivo polje za tujce. Ne moremo promovirati individualnih umetnikov, lahko pa pogledamo, katero je tisto polje, ki je ne le odlično po sebi, pač pa ga lahko tudi hitro kontekstualiziramo. Arhitektura se je pokazala kot tak prostor in to se je nato tudi res zgodilo.

**V čem vidite dodano vrednost kulturnih in informacijskih centrov (Skica na Dunaju deluje že nekaj let, zdaj se bo odprl center v Berlinu)? Je njihova uspešnost odvisna v prvi vrsti od ljudi, ki so tam zaposleni?**

Mislim, da res. Problem v slovenski administraciji, ki je majhna, ena najmanjših na glavo prebivalca na svetu (pa čeprav vsi mislijo, da je neznansko obsežna), je, da je veliko vsebin, ki niso razumljene kot najbolj vitalne, odvisnih od strasti, to pa za institucijo ni nikoli dobro. Strast je nujna za katerokoli početje, o tem sem trdno prepričana, zgolj strast pa ni dovolj. Pred leti sem za Delo rekla, da v kulturno-informacijske centre ne verjamem najbolj in da so smiselni le, če služijo publiki v prestolnici, kjer delujejo, in ne svoji nacionalni publiki. To velja še danes. Še zmeraj je dobro sodelovati z referenčnimi lokalnimi partnerskimi institucijami. Posebno v primeru (ki je precej običajen), ko za projekte nimamo veliko sredstev. *East Coast Europe* smo denimo lansirali na Švicarskem inštitutu v New Yorku. Koncept tega inštituta je, da je usidran v New York, večina tam predstavljenih umetnikov je Američanov, umetniki iz Švice pa so bolj točka sporadične intervencije, kot osrednji predmet predstavitve. Vendar švicarskim umetnikom, ravno z umestitvijo v tamkajšnjo kulturno sceno, omogočijo tudi istočasno umestitev v ameriško in s tem svetovno referenčno polje

Kakšna je korist kulturnih centrov? Zelo smiselni se mi zdijo v sosednjih državah, ker je v odnosu do njih potrebno pokazati še posebno, dodatno odgovornost, in je pozicija naše države in družbe tako še posebej jasno predstavljena in razvidna. Kulturne centre v sosednjih državah asolutno podpiram, enako v svetovnih kulturnih središčih, kot je to New York ali Berlin, več od tega pa je seveda odvisno od sredstev, ki so na razpolago. V vsakem primeru je potrebno dobro poznavanje okolja in prostora ter predvidljivost obsega sredstev, da je možno načrtovanje. Velikih stvari se ne dela čez noč ali *ad hoc*.

**V tem trenutku ste v Ljubljani, imate že določen cilj za prihodnost?**

To so me vprašali enkrat na predavanju, ki sem ga imela za skupino bodočih diplomatov v Izraelu, ki morajo opraviti zelo kompliciran izpit, in so me vprašali, kaj bi še želela narediti v svojem profesionalnem življenju. Odvrnila sem: oprostite, najbolj zanimivo obdobje je že za menoj. Zakaj? Začela sem delati na začetku te države in če si diplomat, ki mora vzpostaviti in določiti mesto svoje države na svetovnem zemljevidu, ni bolj zanimivega dela.

## **Vaše izkušnje “na terenu” kažejo, da je alienacija naših umetnikov navzven zaradi domnevne majhnosti kot pristop zgrešena.**

Mislim, da naša država ni majhna. Nikoli nisem imela tega občutka. To sploh ni kategorija, v kateri bi lahko razmišljali. Četudi kdo misli, da smo majhni, nas to še ne odreši odgovornosti. Razmisleka o stvareh in svetu, v katerem živimo.

“Majhne velike države”, kot je Slovenijo poimenoval eden izmed visokih gostov na nedavnem 5. Dnevu Afrike, imajo lahko ogromno prednosti. Ker morajo biti hitrejši in bolj precizni v razmisleku, ker nam kaj drugega ne preostane. Nikoli pa nisem imela občutka, da prihajam iz majhne države. Tako pač je.

Ko govorimo o arhitekturi, smo v Izraelu preizkusili še nekaj drugega, vzpostavili smo sodelovanje med dvema šolama: študentje Vase Perovića z ljubljanske fakultete za arhitekturo so pripravili idejni osnutek za slovensko ambasado v Tel Avivu, izraelski študentje pa za izraelsko v Ljubljani. Bilo je zelo zanimivo, ker sva morala oba z Vasom imeti predstavitevno predavanje, razložiti sem morala, kaj je diplomacija. Naslov predavanja je bil “Kaj vidimo, ko govorimo o diplomaciji?”. In sem našla primere v umetnosti: z diplomacijo so začeli Benečani, ki so pošiljali svoje odposlance po svetu. Prva slika kaže, kako na majhnem podiju pred vrati Damaska, pred obzidjem, sprejemajo beneškega odposlanca (delavnica G. Bellinija, 1511 “Sprejem beneških ambasadorjev v Damasku”). Lahko gledamo celotno genezo diplomatskega poklica, ki jo lahko spremljamo v umetniških delih pa vse do arhitekture. Kje je začetek? Z diplomacijo začnemo na trgu. Začnemo z dialogom. To je diplomacija: kako uveljaviti pozicijo svoje države z vsemi sredstvi razen z nasiljem? To je tisto, kar naj bi počeli. Od tu pomen dialoga.

Zanimivo pa je pogledati, kakšna veleposlaništva danes: če so bili prvi odposlanci sprejeti na trgu, sledijo historične palače, nato modernizem. V petdesetih letih je ameriški State department v istem času, ko se je promoviralo abstraktni ekspresionizem, vodil program promocije države s pomočjo sodobne arhitekture in oblikovanja. Takrat so zaprosili svetovno znane arhitekte, da so jim projektirali in gradili veleposlaništva, v tem trenutku pa smo na žalost v trdnjavah. Če se pogleda veleposlaništva velikih držav, so to bunkerji. Kar pomeni, da se moramo tudi mi vprašati, kako dobro nam gre delo od rok. Kaj smo počeli, da smo prišli od trga do trdnjave. Kar veliko vprašanje.





# **Eksperimentalne gledališke prakse na Slovenskem: zgodovinski pregled**

*Barbara Orel*

Članek podaja pregled eksperimentalnih gledaliških praks na Slovenskem in preuči njihov razvoj v odnosu do tradicije gledališča na eni strani ter drugih umetniških disciplin, medijev in tehnologij na drugi strani. Ob tem pokaže, da je njihov razvoj v drugi polovici 20. stoletja potekal neprekinjeno.

Eksperimentalne gledališke prakse imajo v slovenskem prostoru bogato zgodovino in zanesljivo kontinuiteto vse od petdesetih let 20. stoletja, zaslediti pa jih je mogoče že v prvi polovici 20. stoletja.<sup>1</sup> Skozi desetletja so se jih prijele različne oznake: do konca sedemdesetih so bile imenovane eksperimentalno gledališče, v osemdesetih alternativno, v devetdesetih neodvisno gledališče oziroma zunajinstitucionalna gledališka produkcija, po letu 2000 pa jim najbolj ustreza oznaka produkcija nevladnega sektorja. Tako kot v drugih državah vzhodne Evrope je eksperimentalno gledališče tudi na Slovenskem povezovalo estetske izzive s politično opozicijsko držo.<sup>2</sup> Prekinitve v tradiciji gledališča, ki se odvrčajo od tradicionalnih načel estetike in mimetičnega načina predstavljanja, je usmerjal intermedialni dialog z drugimi umetnostmi, mediji in tehnologijami ter preoblikoval polje gledališča v širše področje scenskih umetnosti. Gledališke inovacije je odločilno zaznamovalo tudi iskanje novih življenjskih slogov, ki so ustvarili nova okolja bivanja, izkustva in čutenja v slovenski družbi.

V času, ko je bila Slovenija del Jugoslavije (od 1945 do 1991), so eksperimentalne oblike gledaliških skupnosti vzpostavljale prostor, alternativen politično nadzorovanim in ideološko reguliranim prostorom umetnosti v družbi samoupravnega socializma. Varuhi režima niso bedeli le nad repertoarjem institucionalnih gledališč, temveč so bili še posebej pozorni na eksperimentalne gledališke prakse. Kot ugotavlja Tomaž Toporišič, je te prakse – ne glede na stopnjo njihove družbene angažiranosti – politika ves čas razumela kot izzivalno umetnost oziroma politično gledališče, ki mu je treba določiti zgornjo mejo tolerance (2008, 140–41). Jugoslovanski in slovenski komunistični vrh sta imela do novih smernic v kulturi ambivalenten odnos, saj sta se zavedala, da je “svobodnejše in pluralnejše kulturno vzdušje pomemben odvod izobraženskega in širšega ljudskega nezadovoljstva, na drugi strani pa sta razumela, da odpiranje kulturnega prostora ogroža monopol njunih nazorskih in ideoloških izhodišč” (Vodopivec 2007, 356). Oblast je sicer poskušala ustvarjati vtis o Jugoslaviji kot državi svobodne ustvarjalnosti, pri tem pa je avtoritarno nasprotovala modernizmu in sodobnim avantgardnim gibanjem, saj se njihova načela niso ujemala z režimskimi tradicionalističnimi pogledi na umetnost.

Prvi val gledališkega eksperimenta v petdesetih letih 20. stoletja (1955–1967)<sup>3</sup> je izšel iz potrebe po prenovi konvencionalnega gledališkega izraza in redefiniranju tradicionalnega komunikacijskega razmerja med igralci in gledalci. Prva povojna eksperimentalna skupina, Eksperimentalno gledališče Balbine Battelino Baranovič (1955–1967), je v slovenski prostor vpeljala gledališče v krogu. Baranovičeva in prav tako Draga Ahačič, ki je ustanovila Gledališče ad hoc (1957–1965), sta iskali oporo prenovi gledališkega jezika predvsem v aktualizaciji

<sup>1</sup> Mednje se uvrščajo dela predstavnikov slovenske gledališke avantgarde: režiserja Ferda Delaka (na Novem odru 1925 v Ljubljani in njegove uprizoritve na Delavskem odru v letih 1932–1933, prav tako v Ljubljani), uprizoritve dram Ivana Mraka v prvi polovici 20. stoletja v t. i. Mrakovem gledališču v Ljubljani, gledališke inovacije Frana Žižka v Neodvisnem gledališču (ustanovljenem leta 1938 v Mariboru) in v Mestnem gledališču Ptuj (1938–1940).

<sup>2</sup> Da ta teza Valentine Valentini drži tudi v slovenskem primeru, potrjuje Tomaž Toporišič (2008, 140).

<sup>3</sup> Eksperimentalne gledališke prakse v tem obdobju natančneje razižče Primož Jesenko v monografiji *Rob v središču* (2015).

<sup>4</sup> V Eksperimentalnem gledališču sta bila uprizorjena prvi Beckett (*Konec igre*, v režiji Balbine Baranovič, 1960) in Albee (*Zgodba o živalskem vrtu*, v režiji Žarka Petana, 1962) na Slovenskem, Gledališče ad hoc pa je bilo osredotočeno na francosko in izvirno slovensko dramo.



dramskega repertoarja,<sup>4</sup> težnja po modernizaciji režije pa je ostajala zavezana imanentnemu branju besedila, ki so mu drugi znakovni sistemi odra podrejeni. Integriteti dramskega besedila so podeljevali primat tudi na Odru 57 (1957–1964), ki so ga ustanovili študentje Akademije za igralsko umetnost in Filozofske fakultete.<sup>5</sup> Njihova prizadevanja niso bila usmerjena le v preobrazbo gledališča, temveč so bila družbeno kritično angažirana in so deklarativno izražala aktivistična stremjenja po preoblikovanju samega polja mišljenja v širši družbi: zgodovina Odra 57 je obenem tudi “zgodovina boja slovenske kulture in zavesti zoper totalitarizem in za avtonomijo svobodne prakse, za civilno družbo” (Kermauner 1995, 76–77). Močna spodbuda izvirni dramski ustvarjalnosti je med drugim prinesla tudi eno najpomembnejših del slovenske dramatike: *Antigono* Dominika Smoleta (1960). Leta 1964, ko je bila zaradi političnih izgrediv prekinjena premierna uprizoritev drame Marijana Rožanca *Topla greda*, je bilo delovanje Odra 57 ukinjeno.<sup>6</sup> O načrtnem zatiranju intelektualnega življenja priča tudi ukinitve vplivne revije za kulturo in družbena vprašanja *Perspektive* tega istega leta. Kontinuiteta je bila z raziskavami uprizarjanja sistemsko vzpostavljena šele leta 1970, ko je bilo v Ljubljani ustanovljeno Eksperimentalno gledališče Glej in za njim Pekarna (1972–1977). Kljub temu eksperimentalna produkcija v letih med 1964 in 1970 ni povsem zamrla. Alternativa institucionalnim gledališčem so predstavljale: skupina Jurija Součka Stranski vohod (1965–1970), Študentsko aktualno gledališče (1965–1966) in Gledališče Pupilije Ferkeverk (1969–1971), eksperimenti pa so potekali tudi na odrih repertoarnih gledališč.<sup>7</sup>

V drugi polovici šestdesetih je nastopilo krajše obdobje liberalnejše partijske politike, ki je sovpadlo s širitvijo svobodomiselnega levičarskega duha v okviru študentskega gibanja (1968–1971). Gledališki eksperiment je v tem času postopoma začel prehajati iz t. i. literarnega tipa eksperimenta v polje t. i. totalnega gledališča. To je dobro razvidno v primeru Gledališča Pupilije Ferkeverk, ki se je razvilo iz skupine neoavantgardnih pesnikov 441/442/443 in je s prelomno predstavo *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* leta 1969 utirilo pot performansu. Kot je že takrat lucidno ugotovil pesnik in gledališki kritik Veno Taufer, je *Pupilija* “ustvarila s svojo totalno, gledališko novo predstavo zarezo,” s katero se na Slovenskem začne obdobje radikalno drugačnega razumevanja gledališča, “prejšnjemu celo v marsičem nasprotnega pojmovanja avantgardnosti in eksperimentiranja v gledališču.” (Taufer 1975, 12–13) Vstop v polje rizomskega prepletanja med različnimi področji umetnosti in mediji (vizualne umetnosti, literature, filma, teorije) pa je markantno zaznamovala tudi skupina OHO (ena prvih skupin v Jugoslaviji, ki je razvijala konceptualizem) in je v slovenski prostor vpeljala prve hepeninge.<sup>8</sup>

V sedemdesetih so raziskave uprizarjanja segale vse od revnega gledališča (navezujoč se na Jerzyja Grotowskega) do multimedijskega gledališča. V zarisu revnega gledališča so se oblikovale skupnosti, ki prinašajo izvirne koncepte ritualnih oblik gledališča v evropski prostor: v

<sup>5</sup> Oder 57 je odprl vrata eksistencializmu, antidrami in gledališču absurda, moderni filozofski, poetični in politično angažirani dramatiki, ob tem pa je pomembno spodbujal izvirno slovensko dramatiklo.

<sup>6</sup> Prepoved uprizarjanja *Tople grede* vse do danes ni bila preklicana.

<sup>7</sup> Seznam eksperimentalnih uprizoritev v gledaliških institucijah v obdobju 1945–1969 navaja Primož Jesenko (386–394).

<sup>8</sup> Skupina OHO je izvajala hepeninge v letih 1966–1969. Prvega je izvedla le sedem let po hepeningu Allana Kaprowa *18 Happenings in 6 Parts* (1959), po katerem je ta zvrst dobila svoje ime.

skupini Tomaža Kralja (ki je nadaljeval delo Gledališča Pupilije Ferkeverk in je uresničeval koncept t. i. “neprevedljivega gledališča”), skupini Vetrnica Vlada Šava (ki je razvijala izvirno različico “srečanja” med igralci in gledalci) in t. i. “grupnega gledališča”, ki ga je – navezujoč se na antropološke raziskave igre in ambientalnega gledališča (*environmental theatre*) Richarda Schechnerja – gojila Pekarna Lada Kralja.<sup>9</sup> Tej generaciji, ki je izšla iz hiپیjske kulture, se je ob koncu sedemdesetih pridružila generacija, ki se je uveljavljala pod vse večjim vplivom množičnih medijev in pop kulture. S paradigmo *performance theatre* so utrli pot multimedijскому gledališču (v projektih študentske alternative, FV 112/15, Dušana Piriha Hupa, Pocestnega gledališča Predrazpadom, Gledališča Ane Monró, Meje kontrole št. 4, v gledaliških skupinah, ki so jih sestavljale izključno ženske avtorice in so bile prve tovrstne skupine v Jugoslaviji: Podjetje za proizvodnjo fikcije in Linije sile). Za vse te skupine je bilo značilno, da so opuščale polje estetike, deležne pa so bile tudi očitkov o instrumentalizaciji amaterizma. Etabilirano gledališče je bilo do njih zadržano, saj v novi senzibiliteti ni prepoznalo odrske kvalitete, ki je vodila v performans. Priznavalo je t. i. literarni tip eksperimenta v Eksperimentalnem gledališču Glej in raziskovanja, ki so jih na odre institucionalnih gledališč pripeljali režiserji, med njimi Dušan Jovanović, Zvone Šedlbauer, Ljubiša Ristić idr. Eksperiment je bil prepoznan za integralni del stabilne gledališke strukture, saj so institucije v ta namen ustanovljale tudi t. i. male odre (Slovensko narodno gledališče v Mariboru že leta 1959, Slovensko narodno gledališče Drama v Ljubljani je odprlo Komorni in eksperimentalni oder v Viteški dvorani v Križankah leta 1963, ki je leta 1965 dobil ime Mala drama, ob izgradnji prizidka v lastni stavbi leta 1967 pa se je ta preselila na Igriško ulico; Mestno gledališče ljubljansko je malo sceno, imenovano Stara garderoba, odprlo leta 1979).

V obdobju poostrenega ideološkega nadzora v t. i. svinčenih sedemdesetih je bilo izražanje kritičnih stališč zakonsko omejeno, v kulturni politiki pa so bili obujeni vzorci iz prve polovice petdesetih, ki naj bi sledili načelu t. i. podružbljanja kulture in jo ponesli med delavski razred. Alternativna scena sicer ni bila nadzorovana z neposredno cenzuro, pač pa je bila režimsko regulirana s finančnim in prostorskim onemogočanjem. Kljub temu je z neizmernim entuziazmom kljubovala nadzoru in z iznajdljivimi strategijami počasi, a vztrajno vzpostavljala infrastrukturno mrežo alternativnih prizorišč (s centrom v kletnih prostorih četrtega bloka v Študentskem naselju v Ljubljani, ki je bil prizorišče novih družbenih in umetniških praks, med njimi performansa, ulične umetnosti, pisanja grafitov, pankovske in novovalovske glasbe, videoumetnosti, in ga je kot “bazo kulturne avantgarde” od leta 1970 vodila študentska organizacija Forum).<sup>10</sup> Po dolgoletnem gverilskem delovanju na klubski sceni so leta 1980 v Ljubljani prvič organizirali Spomladanski festival. To je bil prvi festival pouličnega gledališča na Slovenskem in izjemen dosežek eksperimentalnih gledaliških praks.

<sup>9</sup> Več o teh treh skupinah: Orel 2010, 296–304. Aleksandra Schuller ugotavlja, da je Vlado Šav že med leti 1970–73 (s skupino Beli krog v Kopru) brez neposrednega izkustvenega stika z delom Grotowskega razvijal paragledališke dejavnosti, ki jih je poljski reformator nekaj let pozneje poimenoval aktivna kultura. V stik z njegovim delom je Šav prišel pozneje – leta 1973, ko se je študijsko izpopolnjeval v Teater Laboratorium v Wrocławu.

<sup>10</sup> O tem natančneje piše Neven Korda (2008).

Leta 1980 je s smrtjo državnega in partijskega voditelja Josipa Broza – Tita sistem začel opazno pokati po šivih in je konec devetdesetih tudi razpadel. Kritika samoupravnega socializma, ki je virusno preplavila vso družbo, se je subverzivno razmahnila v alternativnih prostorih umetnosti, pa tudi v institucionalnih gledališčih. V osemdesetih letih, ki so se izkazala za najbolj plodno obdobje v povojni zgodovini slovenskega gledališča, se je razcvetelo politično gledališče. Najbolj udarno se je odrazilo na odru Slovenskega mladinskega gledališča,<sup>11</sup> ki se je v času umetniškega vodenja Dušana Jovanovića (1978–1985) preobrazilo v prostor eksperimenta. Novo prizorišče alternativnega gledališča je zastopalo postmoderne težnje, ki izkazujejo afiniteto do artaudovskega gledališča poezije. Na njem so se porodile najbolj markantne estetike, ki so zaznamovale obrat od t. i. logocentrizma k scenocentrizmu, premik k artaudovskemu gledališču poezije in v slovenski prostor vpeljale *gledališče podob* v prepletu “podobe-giba-glasbe-teksta-tehnologije” (Marranca 1996, 164), poudarjeno v režijah Ljubiše Ristića, Vita Tauferja in Tomaža Pandurja. Gledališče Glej je mladi generaciji režiserjev (Matjaž Zupančič, Vinko Möderndorfer, Eduard Miler, Igor Likar idr.) pomenilo “oazo za ustvarjanje eksperimentalnega teatra, ki v institucijah ni bil mogoč.” (Poštrak 2012, 90) Sredi osemdesetih je alternativa prodrla v osrednje prizorišče slovenske kulture: novo zgrajeni kulturni in kongresni center Cankarjev dom v Ljubljani. Tedanji vodja gledališko-filmskega oddelka Goran Schmidt je svojo programsko politiko oblikoval z drzno potezo: asimilacijo med subkulturnimi gibanji in dominantno kulturo. Ta je izzvala dva nasprotujoča si očitka: “Očitek, da je alternativa izdala samo sebe in svoje socialno zaledje z vstopom v elitno državno kulturno institucijo, in očitek institucije alternativni, da vstopa v etabrirano kulturo z neprimerno vsebino.”<sup>12</sup> To protislovje je kulminiralo ob izvedbi multimedijskega performansa skupine Borghesia *Ogolelo mesto* (1985), ki so ga morali umakniti s programa zaradi spornega kolaža fikcije in dokumentov, vzetih iz politike in popularne kulture, pank, totalitarnih sistemov (to je bila tudi sicer značilna ikonografija alternative osemdesetih). Že naslednje leto je škandal v Cankarjevem domu sprožil retrogardistični dogodek *Krst pod Triglavom* (v režiji Dragana Živadinova in izvedbi Gledališča sester Scipiona Nasice), ki je v diskurzu gledališča podob in z eklektičnim privzemanjem vizualnih naracij iz zgodovine umetnosti, zlasti avantgardnih gibanj, provokativno de- oziroma re-konstruiral slovenski nacionalni mit.<sup>13</sup> Ta prelomna predstava je odločilno vplivala na novo generacijo režiserjev, ki se je uveljavila v devetdesetih: Matjaž Berger, Emil Hrvatin/Janez Janša, Marko Peljhan, Vlado Repnik, Igor Štromajer, Bojan Jablanovec. Ni jim šlo za to, da bi posnemali estetiko *Krsta*, pač pa jih je prevzela totaliteta umetniškega dela, ki po zgledu celostnega umetniškega dela, t. i. *Gesamt-*

**11** Predvsem v režijah Ljubiše Ristića, Dušana Jovanovića, Janeza Pipana. Mladinsko gledališče je leta 1955 ustanovila Balbina Baranovič. Gl. monografijo *Ali je prihodnost že prišla?: petdeset let Slovenskega mladinskega gledališča*.

**12** Citat je vzet iz filma *Staro in novo* (po scenariju Zemire Alajbegović in v režiji Nevena Korde), ki je dostopen tudi na spletni strani <<http://www.ljudmila.org/scga/ip/zanka/dok-TV.html>>. Alternativna scena v Ljubljani je predstavljena v monografiji *Ljubljana, Ljubljana*. Čeprav je bila alternativa osemdesetih ves čas podvržena nadzoru oblasti, ni bila le potlačen subjekt represivnega režima, saj je načrtno vztrajala v marginalnem položaju. Poskušala je vzpostaviti sebi lasten organizacijski model, pravzaprav vzporedno institucijo, ki bi zagotovila avtonomen medijski prostor in ponudila “utopični model sobivanja v dominantni kulturi” (Korda 2008, 331).

**13** Skupina Gledališče sester Scipiona Nasice (ustanovljena leta 1983 in po letu 1987 preoblikovana v kozmokinetično gledališče Rdeči pilot, ki se je v začetku devetdesetih preimenovalo v kozmokinetični kabinet Noordung) je delovala v okviru retro-avantgardnega kolektiva Neue Slowenische Kunst. O dekonstrukciji *Krsta* gl. Erjavec 165–66.

*kunstwerk*, sintetizira in emancipira izrazna sredstva; v odnosu do le-te so razvijali interdisciplinarne prakse in uresničevali svoje lastne vizije.

Z ustanovitvijo samostojne države Slovenije leta 1991 se je prostor slovenskega gledališča korenito prestrukturiral.<sup>14</sup> V času tektonskih ideoloških premikov ob razpadu komunizma, zloma enopartijskega sistema in razvoja pluralne družbe po zgledu zahodnih demokracij je bilo gledališče izjemno previdno. Vezi z jugoslovanskim kulturnim prostorom so bile začasno pretrgane (v institucijah, ne pa tudi v alternativni in popularni kulturi). V primerjavi z osemdesetimi, ko se je razmahnilo politično gledališče (razumljeno je bilo kot prostor svobode in izrekanja kritike do oblasti), je bilo po letu 1991 opaziti izrazit upad reflektiranja aktualnih političnih razmer. Alternativno gledališče, odslej imenovano zunajinstitucionalna gledališka produkcija,<sup>15</sup> je politike reprezentacije usmerilo v vzpostavljanje povezav z mednarodno mrežo zahodnega gledališča, ob tem pa se je ukvarjalo predvsem z raziskovanjem samega gledališkega medija. V preiskovanju stičišč z drugimi področji umetnosti, poudarjeno z likovno umetnostjo (v režijah Vlada Repnika, Barbare Novakovič, Eme Kugler) in plesom (Damir Zlatar Frey, Matjaž Pograjc, Tomaž Štručl), teorijo (Matjaž Berger, Emil Hrvatin/Janez Janša, Bojan Jablanovec) in novimi mediji (Marko Peljhan, Marko Košnik, Igor Štromajer) so se devetdeseta vzpostavila kot odprto polje interdisciplinarnih oblik uprizarjanja. Ob odkrivanju novih jezikov odra je v ospredje stopilo raziskovanje govornice telesa. Pravi razcvet sta doživela plesno gledališče in sodobni ples, ki se je vzpostavil kot avtonomen, profesionalen umetniški žanr z ustanovitvijo Plesnega teatra Ljubljana na pobudo Ksenije Hribar leta 1985 (osrednji protagonisti plesne scene so bili Iztok Kovač, Matjaž Farič, Mateja Bučar, Sinja Ožbolt, Tanja Zgonc, Brane Završan, Brane Potočan, Maja Delak idr.).<sup>16</sup>

K afirmaciji novih estetskih praks je odločilno prispevala revija Maska, ki je leta 1991 prešla v uredništvo mlajše generacije.<sup>17</sup> Prostor za redno sprotno refleksijo so si izborile tudi v dnevni periodiki. Pred tem so eksperimentalne gledališke prakse v časopisih dobivale kritike naključno oziroma so bile prezrte. Festivalski boom, ki se je zgodil v devetdesetih, pa je omogočil mreženje in kulturne izmenjave v okviru novoustanovljenih mednarodnih festivalov za sodobne scenske umetnosti: Ex-Ponto (1993, z jugoslovanskim prostorom in vzhodnoevropskimi državami), Exodos (1995, predvsem z zahodnoevropskimi državami), Mesto žensk (od

<sup>14</sup> O delovanju slovenskega gledališča v času gospodarske, politične in identitetne krize pred razpadom Jugoslavije in po osamosvojitvi Slovenije (med 1980 in 2005) natančneje piše Barbara Sušec Michieli.

<sup>15</sup> Neodvisnost je opredeljevalo v razmerju in opoziciji do vzpostavljenega sistema institucionalnih oz. repertoarnih gledališč. Pregled neodvisnega gledališča devetdesetih prinaša monografija *Kastracijski stroji: gledališče in umetnost devetdesetih/Castration machines: theater and art in the nineties*.

<sup>16</sup> Ples ima na Slovenskem kontinuirano zgodovino vse od tridesetih let, ko so moderni ples začeli razvijati Pia in Pino Mlakar (po zgledu svojega učitelja Rudolfa Labana) in Meta Vidmar (po zgledu svoje učiteljice Mary Wigman). V sedemdesetih sta bila ustanovljena Studio za svobodni ples v Ljubljani (1973) in Plesni teater Celje (1975); oba izhajata iz srednjeevropske tradicije modernega plesa (Ausdruckstanz). Ksenija Hribar (bila je tudi soustanoviteljica London Contemporary Dance Theatre) pa je v slovenski prostor pripeljala ameriško tradicijo sodobnega plesa (Graham). O zgodovini sodobnega plesa v Sloveniji glej članka Roka Vevarja in Bojane Kunst.

<sup>17</sup> Revija Maska se uvršča med najstarejše gledališke revije v Evropi. Ustanovljena je bila leta 1920 in je v uredništvu Rada Pregarca izhajala eno sezono. Redno je začela izhajati leta 1985 (pod imenom Maske, v uredništvu Petra Božiča in Toneta Persaka). Leta 1991 je novo uredništvo (pod vodstvom Maje Breznik in Irene Štaudohar) prevzelo prvotno ime revije.

1994 predstavlja ustvarjalnost žensk ne glede na mesto njihovega izvora, vključno s produkcijo držav t. i. tretjega sveta, ki jo je bilo le redko mogoče videti v Evropi) in Mladi levi (ki od 1997 vzpostavlja povezave med mladimi ustvarjalci iz evropskega prostora).

Na začetku devetdesetih so zakonske spremembe omogočile nastanek novih organizacijskih oblik nevladnega sektorja. Leta 1993 so umetniki začeli ustanavljati zasebne nepridobitne zavode, kar jim je omogočilo prijave projektov na javnih razpisih (mednarodno najbolj uspešni so Maska, Projekt Atol, EN-KNAP, Muzeum, Bunker, Intima, Aksioma, Via Negativa). Poudariti je potrebno, da ti “niso nastali iz kontinuitete ‘neodvisnih’ oziroma ‘alternativnih’ inštitucij prejšnje generacije (ŠKUC, PTL, ŠOU, GLEJ, itd.) in v katerih se nove oblike produkcije, razmišljanja in estetike niso mogle ali niso hotele prepoznati.” (Peljhan 2007, 66) Zakonodaja je po eni strani omogočila obstoj in razrast produkcije nevladnega sektorja, po drugi strani pa je privedla do paradoksalne situacije: umetniki so morali postati producenti samim sebi. Režiserji novih estetik so vzporedno delovali v svojih zavodih in repertoarnih gledališčih. Generacija, ki je nastopila sredi devetdesetih (Sebastijan Horvat, Jernej Lorenci, Tomi Janežič, Diego De Brea, Matjaž Latin, Ivana Djilas, Ivica Buljan idr.) se ni več obremenjevala z vprašanjem, v katerem institucionalnem okviru ustvarja.

Nove estetike so prehajale v osrednji tok, obenem pa se je prostor, ki je bil v okviru infrastrukturne mreže repertoarnih gledališč namenjen eksperimentu, krčil. Lesk identitete alternativnega (v Slovenskem mladinskemu gledališču) in eksperimentalnega (v gledališču Glej)<sup>18</sup> je oslabil; prav tako na malih odrih, ki so v devetdesetih postali prostor za komorne uprizoritve. Novo prizorišče sodobne umetnosti je postala Galerija Kapelica (leta 1995 jo je ustanovila Študentska organizacija Univerze v Ljubljani), ki se je že po nekaj letih uveljavila v mednarodnem prostoru kot eno najradikalnejših prizorišč performansa in novomedijskih umetnosti. Interdisciplinarne prakse so si zagotovile prostor za delovanje tudi na osrednjih prizoriščih alternativne kulture v Sloveniji: v okviru avtonomnega kulturnega centra Metelkova mesto v Ljubljani (od leta 1993)<sup>19</sup> in multimedijskega centra Kibla v Mariboru (ustanovljena leta 1996). Akutna potreba in vztrajna prizadevanja nevladnega sektorja po vzpostavitvi skupnega centra za scenske umetnosti so se uresničila leta 2004, ko je zavod Bunker dobil v upravljanje prostore Stare elektrarne v Ljubljani.<sup>20</sup> Slovenija je ena redkih evropskih držav, ki nevladnim organizacijam omogoča sklepanje večletnih pogodb za upravljanje javnih institucij. Drugi izstopajoči primer je kulturni center Španski borci v Ljubljani, ki je bil leta 2009 zaupan v upravljanje skupini EN-KNAP.<sup>21</sup>

**18** Gledališče Glej v devetdesetih ni več vzpostavljalo svoje identitete v eksperimentalnem in alternativnem gledališču (iz svojega imena je izpustilo tudi oznako “eksperimentalno”), temveč se je profiliralo kot mainstreamovsko gledališče, ki želi prodreti v mednarodno špico (s stalnimi avtorji: Matjaž Pograjc s skupino Betontanc, režiser in scenograf Tomaž Štruel ter Iztok Lovrič s skupino Grapefruit).

**19** Ob osamosvojitvi Slovenije leta 1991, ko je prostore nekdanje vojašnice Jugoslovanske ljudske armade vojaško osebje zapustilo, je bil objekt namenjen rušenju. Leta 1993 so ga zavzeli aktivisti, povezani v Mrežo za Metelkovo.

**20** Opuščena hala Mestne elektrarne ljubljanske je kot prizorišče interdisciplinarnih umetniških praks zaživela že v devetdesetih. Leta 1991 jo je odkrila Ema Kugler, ko je iskala prostor za izvedbo performansa *Mankurt 1*.

**21** V Španskih borcih deluje tudi mednarodna plesna skupina EnKnapGroup, prvi stalni ansambel za sodobni ples v Sloveniji (po štirinajstih letih projektne delo jo je leta 2007 ustanovil Iztok Kovač).

Kot poudarja Eda Čufer (2006, 31), so interdisciplinarne prakse zahtevale novo mišljenje v vseh segmentih gledališkega sistema: v načinih produkcije, distribucije in izobraževanja. Med leti 1991 in 1999 je Zveza kulturnih organizacij Slovenije organizirala Gledališko in lutkovno šolo (GILŠ), na kateri so večinoma poučevali protagonisti z alternativne scene. Zavod Maska je od leta 2001 v okviru svojega izobraževalnega programa Seminar sodobnih scenskih umetnosti gostil domače in mednarodno priznane strokovnjake. Nove estetske prakse so dobile podporo tudi v prenovljenih učnih programih Univerze v Ljubljani; na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo so jih začeli izvajati leta 2009.

Po letu 2000 se trend hibridiziranja umetniških disciplin in medijev pospešeno nadaljuje. Vzpostavil je heterogeno polje uprizarjanja, v katerem je načelo interdisciplinarnosti postalo norma in je že prešlo v območje transdisciplinarnosti. Po osemdesetih in devetdesetih, ki so minila v znamenju deklarativnega odvrčanja od dramskega gledališča, je znova postalo aktualno raziskovanje besede. S tem namenom je bila ustanovljena skupina PreGlej, ki je iznašala tudi novo zvrst, t. i. ready made dramo in organizirala prvi festival dramske pisave v Sloveniji PreGlej na glas!<sup>22</sup> Gledališče Glej se je po večletnem obdobju odprtega, a stihijskega delovanja ponovno vzpostavilo kot prostor eksperimenta.<sup>23</sup> Od leta 2007 je utemeljen tudi v jasni programski viziji: v zgodnjih delih mlade generacije gledališčnikov (Mare Bulc, Jaka Andrej Vojevec, Jure Novak, Simona Semenč, Luka Martin Škof, Marko Čeh, Nina Eva Lampič, Jaša Jenull, Vida Cerkenik Bren, Ajda Valcl, Tijana Zinajić idr.) in programskem sklopu umetniških raziskav, ki so bile zasnovane kot delo v nastajanju (*work in progress*), z mesečnimi javnimi predstavitvami (t. i. Miniaturke). Sodobni odprti formati v sferi "neodvisnega" gledališča temeljijo na procesualnosti in participativnosti (nespregledljivi zgled imajo v neoavantgardi šestdesetih), ob tem pa izpostavljajo vprašanja o metodologijah dela, o samih pogojih za ustvarjanje, predstavljanje in distribuiranje umetnosti v neoliberalnem kapitalizmu. Inovacije potekajo v širokem spektru postdramskega gledališča. Na novem gledališkem prizorišču, v Mini teatru (ustanovljenem leta 1999 v Ljubljani) je program za odrasle zasnovan prav v estetski postdramskega gledališča.<sup>24</sup> V temelju jo opredeljuje igra z realnim, ki je spodbudila preiskovanja avtentičnosti, resničnosti in izvirnosti, ter prispevala k porastu dokumentarnega gledališča, t. i. *verbatim theatre* in *re-enactment*. Rekonstrukcije eksperimentalnih predstav, ki so bile v zgodovini slovenskega gledališča doslej prezrte,<sup>25</sup> so prerasle v trend in pomembno prispevale k ovrednotenju pomena avantgardnih gibanj za razvoj slovenskega gledališča. Progressivne smernice v vmesnem polju med umetnostjo in znanostjo je – v okviru ne le slovenskega gledališča – začrtal režiser Dragan Živadinov, ki je odločilno vplival že na generacijo devetdesetih. Leta 1999 je njegova ekipa v Zvezdnem mestu nad Bajkonurjem v Kazahstanu

<sup>22</sup> Raziskave besede, razumljene kot izhodišče v nove jezike odra, so v tistem času markantno zaznamovale tudi režijske pisave Sebastijana Horvata, Jerneja Lorencija in Diega De Brea.

<sup>23</sup> Gledališče Glej je v letih med 2003–2007 delovalo brez umetniškega vodje. Leta 2007 je umetniško vodstvo prevzel Jure Novak. Razvejano delovanje Gleja po letu 2000 je predstavljeno v monografiji *Glej, 40 let* (155–73).

<sup>24</sup> Drugi programski sklop v Mini teatru je namenjen otrokom in mladini.

<sup>25</sup> Ta trend je leta 2007 sprožila rekonstrukcija predstave oziroma prvega performansa na Slovenskem *Pupiliča, papa Pupilo pa Pupiliči* (v režiji Janeza Janše).



raziskovala možnosti gledališča v breztežnostnem stanju (*Biomehanika Noordung*). Živadinov in njegova ekipa v novem tisočletju gradi t. i. postgravitacijske gledališke abstrakte in se poveča kulturalizaciji vesolja (v okviru 50-letnega telekozmističnega projekta *1995–2045 Noordung*, inspiriranega z delom pionirja vesoljskih poletov Hermanna Potočnika Noordunga).

Potem ko so si eksperimentalne gledališke prakse skozi desetletja uspele izboriti in razširiti prostor za ustvarjanje, je produkcija nevladnega sektorja v organizacijskem pogledu razdrobljena, v neoliberalnem kapitalizmu pa (tako kot kulturna produkcija sploh) ostaja na robu družbene pozornosti. Kot ugotavlja Eda Čufer (2006, 33–34), ne gre za to, kaj Ministrstvo za kulturo financira in česa ne, ampak za to, da kulturna politika ni reformirala lastnega vertikalnega sistema, to je splošnih ideoloških parametrov in pravil igre, ki bi določali kriterije vrednotenja in s tem omogočali uveljavljanje novih kulturnih dinamik v horizontalnih sistemih.

## Literatura

- Čufer, Eda: *Naša stvar*. Sodobne scenske umetnosti. Ur. Bojana Kunst in Petra Pogorevc. Ljubljana: Maska, 2006. 16–34.
- Erjavec, Aleš in Marina Gržinić: *Ljubljana, Ljubljana. Osemdeseta leta v umetnosti in kulturi*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1991.
- Erjavec, Aleš: *Neue Slowenische Kunst – New Slovenian Art. Slovenia, Yugoslavia, Self-Management, and the 1980s*. Postmodernism and the Postsocialist Context. Political Art under Late Socialism. Ur. Aleš Erjavec. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 2003. 135–74.
- Jesenko, Primož: *The Edge in the Centre (Theatre Experimentation in the Knight's Hall in the Križanke Complex 1955–1972)*. Occupying spaces : experimental theatre in Central Europe: 1950 – 2010. Ur. Ivo Svetina, Tomaž Toporišič in Tea Rogelj. Ljubljana: National Theatre Museum of Slovenia, 2010. 470–521.
- Jesenko, Primož: *Rob v središču. Izbrana poglavja o eksperimentalnem gledališču v Sloveniji 1955–1967*. Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut, 2015.
- Kermauner, Taras: *Perspektivovci*. Ljubljana: Znanstveno raziskovalno središče, 1995.
- Korda, Neven: *Alter zore*. FV Alternativa osemdesetih./Alternative Scene of the Eighties. Ur. Breda Škrjanec. Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, 2008. 281–343.
- Kunst, Bojana: *Plesni in koreografski koncepti v sodobnem slovenskem gledališču*. Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja. Ur. Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan in Maja Šorli. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo in Maska, 2010. 329–65.
- Marranca, Bonnie (ur): *The Theatre of Images*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University, 1996.
- Orel, Barbara: *K zgodovini performansa na Slovenskem : eksperimentalne gledališke prakse v obdobju 1966–1986*. Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja. Ur. Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan in Maja Šorli. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo in Maska, 2010. 270–327.
- Peljhan, Marko: *Monadologija/Monadology*. Maska 105–106/2007, 64–67.
- Perne, Ana (ur): *Glej, 40 let*. Ljubljana: Gledališče Glej, Slovenski gledališki muzej, 2011.
- Pintar, Boris and Jana Pavlič: *Kastracijski stroji: gledališče in umetnost devetdesetih/Castration machines: theater and art in the nineties*. Ljubljana: Maska, Center za raziskave scenskih umetnosti DELAK, 2001.
- Postrak, Marinka: *Še pomnite Eksperimentalno gledališče Glej?* Glej, 40 let. Ur. Ana Perne. Ljubljana: Gledališče Glej, Slovenski gledališki muzej, 2011. 88–95.
- Schuller, Aleksandra: *Vlado Šav in aktivna kultura*. Annales. Series historia et sociologia. 21.2/2011, 397–412.

Sušec Michieli, Barbara: *Out of Control? Theatre in the Grip of the Economic and Political Crisis*. Amfiteater 1.2/2008, 31–51.

Taufer, Veno: *Avantgardna in eksperimentalna gledališča*. Živo gledališče III. Pogledi na slovensko gledališče v letih 1945–1970. Ur. Dušan Tomše. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1975. (Knjižnica MGL, 65).

Toporišič, Tomaž, Barbara Skubic, Tina Malič, Mateja Dermelj (ur.): *Ali je prihodnost že prišla?: petdeset let Slovenskega mladinskega gledališča*. Ljubljana: Slovensko mladinsko gledališče, 2007.

Toporišič, Tomaž: *Levitve drame in gledališča*. Maribor: Aristej, 2008.

Toporišič, Tomaž: *Spatial Machines and Slovene (No Longer-) Experimental Theatre in the Second Half of the 20th Century. Occupying spaces: experimental theatre in Central Europe: 1950-2010*. Ur. Svetina, Ivo, Tomaž Toporišič in Tea Rogelj. Ljubljana: National Theatre Museum of Slovenia, 2010. 418–468.

*Uprizarjanje vizualnega, uprizarjanje življenja: umetnostne prakse od 60. do 80. let v Sloveniji./Performing Visuality, Performing Life: Art Practices in Slovenia from the 1960s to the 1980s*. Ur. Katja Praznik. Maska 123–124/2009.

Vear, Rok: *Predlogi za konceptualizacijo zgodovine sodobnega plesa v Sloveniji*. Sodobne scenske umetnosti. Ur. Bojana Kunst in Petra Pogorevc. Ljubljana: Maska, 2006. 92–110.

Vodopivec, Peter: *Od Pohlinove slovnice do samostojne države. Slovenska zgodovina od konca 18. stoletja do konca 20. stoletja*. Ljubljana: Založba Modrijan, 2007.

## Povzetek

Pregled eksperimentalnih gledaliških praks na Slovenskem prikaže, kako so se oznake zanje skozi desetletja spreminjale: do konca sedemdesetih so bile imenovane eksperimentalno gledališče, v osemdesetih alternativno, v devetdesetih neodvisno gledališče oziroma zunajinstitucionalna gledališka produkcija, po letu 2000 pa jim najbolj ustreza oznaka produkcija nevladnega sektorja. Tako kot v drugih državah vzhodne Evrope je eksperimentalno gledališče tudi na Slovenskem povezovalo estetske izzive s politično opozicijsko držo. Prekinitve v tradiciji gledališča, ki se odvrčajo od tradicionalnih načel estetike in mimetičnega načina predstavljanja, je usmerjal intermedialni dialog z drugimi umetnostmi, mediji in tehnologijami ter preoblikoval polje gledališča v širše področje scenskih umetnosti. Članek izpostavi mejnike v razvoju progresivnih smernic uprizarjanja, opozori na njihov družbeni pomen in natančneje opredeli estetske in produkcijske novosti, ki so jih prinesle v slovenski prostor.



## Summary

An overview of experimental theatre practices in Slovenia shows how the labels for them have changed over the decades: up until the end of the 1970s, they were called experimental theatre, then in the 1980s alternative, in the 1990s independent or extra-institutional theatre production, and after 2000 the most suitable name for them is production by the nongovernmental sector. As in other countries of Eastern Europe, experimental theatre in Slovenia thus also connected aesthetic challenges with a stance of political opposition. Breaks in the tradition of theatre that turn away from traditional principles of aesthetics and the mimetic mode of presentation were guided by an intermedial dialogue with other arts, media, and technologies, and this transformed the field of theatre into a wider field of performing arts. This article sets milestones in the development of progressive staging guidelines, draws attention to their social significance, and defines more precisely the aesthetic and production novelties they brought to the Slovenian space.

### **Ključne besede**

eksperimentalno gledališče, alternativa, avantgarda, interdisciplinarne prakse, scenske umetnosti, druga polovica 20. stoletja, Slovenija

### **Key-words**

experimental theatre, alternative theatre, avant-garde, interdisciplinary practices, performing arts, second half of the 20<sup>th</sup> century, Slovenia

# Partizanski Molière kot simbolna gesta upora

*Aldo Milohnić*

---

*V spomin na Aleksandra Valiča,  
nepozabnega partizanskega igralca*

Jugoslovansko partizansko gledališče je bilo enkratni pojav v zgodovini uporniškega gledališča v času 2. svetovne vojne. V zgodnjem obdobju so partizanski gledališčniki ustvarjali v zelo bornih razmerah, zato so pogosto improvizirali in eksperimentirali. Pozneje so začeli uprizarjati tudi klasična dramska besedila, kar lahko interpretiramo bodisi kot odpoved prvotni revolucionarnosti ter pristajanje na vzorce in rutino meščanskega gledališča, bodisi kot radikalno gesto, s katero dramska klasika na odru partizanskega gledališča zaživi kot simbolni “upor literature” v zgodovinskem kontekstu svoje aktualizacije.

Ko sem se leta 2014 lotil organizacije simpozija *Gledališče upora*,<sup>1</sup> me je k temu gnala zaprepačenost nad dejstvom, da je častitljiva obletnica – 70 let od ustanovitve Slovenskega narodnega gledališča na osvobojenem ozemlju v Beli krajini (12. januarja 1944) – minila skoraj brez omembe, kaj šele dostojnega članka ali javnega dogodka v počastitev tega pomembnega dogodka. Temu novodobnemu čudaštvu (svojevrstni selektivni amneziji) se je pridružilo celo ljubljansko SNG, ki se sicer ima za dediča tega partizanskega gledališča. Kajti prav z ustanovitvijo belokranjskega SNG je prvič v zgodovini nastala javna kulturna institucija, ki se je uradno imenovala Slovensko narodno gledališče. V kontekstu jugoslovanskega partizanskega gledališča lahko s SNG primerjamo le še Gledališče narodne osvoboditve (Kazališče narodnog oslobođenja – KNO), ki je delovalo pri Vrhovnem štabu narodnoosvobodilne vojske in partizanskih odredov Jugoslavije. Kvalitativno, kvantitativno in organizacijsko sta bila SNG in KNO sam vrh jugoslovanskega partizanskega gledališča, tega enkratnega pojava v zgodovini uporniškega gledališča v času 2. svetovne vojne. O delovanju in ključnih dosežkih SNG in KNO sem že pisal v tematski številki *Dialogov* (Milohnič 2015), v kateri je izšla večina prispevkov z omenjenega simpozija, zdaj pa izpolnjujem obljubo, s katero sem končal takratni prispevek – da bom namreč vprašanju o revolucionarnosti in/ali meščanskosti partizanskega gledališča posvetil poseben članek.

Za osvežitev spomina: partizansko gledališče se je začelo z značilnim “pisanim programom”, ki je bil navadno sestavljen iz glasbenih in pevskih nastopov, duhovitih poročil o vojnih dogajanjih, krajših skečev ipd. Pozneje so uprizarjali tudi enodejanke in celo – to zlasti velja za SNG in KNO – zahtevnejša dramska besedila. “Ob partizanskem repertoarju se postopoma krepi klasični – drame in komedije znanih pisateljev. Partizansko inventivnost brez mask, kostumov, rekvizitov in scenografije nadomesti stari dobri meščanski teater”, je pozneje označil ta premik v repertoarni politiki KNO njegov član Braslav Borozan (1983, 50). Toda, ali ni morda ta vrnitev na “stari dobri meščanski teater” dejansko korak nazaj? Ali ne bi bila tista prava, pristno partizanska in revolucionarna repertoarna politika, vztrajanje pri novem (ne meščanskem, temveč) avantgardnem in političnem gledališču? V kontekstu tega hipotetičnega vprašanja moramo vzeti resno tole Borozanovo (1983, 50) ugotovitev: “Partizanski umetniki kot da so se zbal, da bi prestrašili mirne meščane s svojim avantgardizmom. Naredili so vse, da vstopijo v institucije nacionalnih gledališč v mestih primerno pripravljeni, da bi se lahko prilagodili njihovi obliki organizacije.”

<sup>1</sup> Simpozij je potekal 23. in 24. oktobra 2014 v organizaciji Raziskovalnega programa (P6-0376, ki ga financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije) in Centra za teatrologijo in filmologijo UL AGRFT, pri organizaciji dogodka je vzorno sodeloval Festival Borštnikovo srečanje, v svojih prostorih pa ga je prijazno gostil Muzej narodne osvoboditve Maribor.

## OD PARIŠKE KOMUNE DO PARTIZANSKEGA UPORA

Zavoljo sodobnih revizionističnih posegov v zgodovino narodnoosvobodilnega boja bi rad najprej poudaril, da tudi za partizansko gledališče velja, kar so že mnogi povedali o partizanskem gibanju na sploh: motivi svobodomiselnih ljudi, ki so se v času 2. svetovne vojne pridružili temu gibanju, so bili sicer različni, a to ne more biti argument za poskuse, da bi vseljudsko vstajo proti okupatorju delili na "dobro" narodno osvoboditev in "slabo" socialno revolucijo.<sup>2</sup> NOB je nedeljiva zmes obeh komponent; poklicni ali amaterski zgodovinar, ki povzdiguje eno in hkrati zaničuje (ali vsaj zanika) drugo, je pri tem svojem ideološkem početju groteskno komičen – kakor čudaški restavrator, ki bi namenoma restavriral le (njemu všečni) del freske kakega starega mojstra, drugo pa bi najraje prepustil propadanju. Za partizansko kulturo in umetnost je namreč značilno, da je bila sestavni del narodnoobrambnega impulza ljudskih množic (od tod znamenita prisposoba člana ameriške zavezniške misije pri Glavnem štabu NOV in POS, poročnika Vuchinicha,<sup>3</sup> o nepremagljivosti naroda, ki se bori s puško in knjigo) in hkrati vpeta v revolucionarno tradicijo proletarskega internacionalizma. Emblematični primer slednjega je nemara legendarna Umetniška četa, ki je delovala leta 1941 v Užicu, na prvem osvobojenem ozemlju v času 2. svetovne vojne (znanem pod imenom Užiška republika); vodja orkestra je bil predvojni solist mariborske opere Fridrih Emanuel, ki je skladal *Partizansko koračnico* (to je bilo sploh prvo orkestralno delo, ki je nastalo v času NOB), svoj prvi javni nastop je Umetniška četa začela s sklepnim prizorom iz opere *Nikola Šubić Zrinski* hrvaškega skladatelja Ivana Zajca, zadnja uprizoritev, ki so jo pripravljali (a do izvedbe žal ni prišlo zaradi – kako ironično – ofenzive nemškega okupatorja), pa je bil Goethejev *Egmont*. Kot je hudomušno pripomnil Đorđe Radišić, "nemška ofenziva je preprečila užičkim partizanskim igralcem uprizoritev *Egmonta* in tako Goetheju – po zaslugi njegovih neslavnih potomcev – ni uspelo priti na partizanski oder" (Radišić 1984, 27).

Radišić in nekateri drugi avtorji (npr. Hribar Ožegović 1965) revolucionarno komponento partizanskega gledališča povezujejo s tradicijo radikalnih umetnostnih praks, ki se porajajo v turbulentnih časih socialnih revolucij. Zgodnji primer je Pariška komuna (1871), ki se je sicer obdržala približno enako časa (72 dni) kot Užiška republika (67 dni), a je kljub temu vsaj nakazala, da ima vizijo nove, svobodne in emancipacijske umetnosti. Tako je bil npr. sprejet Dekret o gledališčih, ki je predvidel predajo gledališč v upravljanje umetnikom, a žal ni bil uresničen,

**2** Krepitev nacionalistične ideologije v poosamosvojitveni Sloveniji je – poleg drugih perversnih učinkov – proizvedla svojevrstno spravo med zagovorniki in nasprotniki NOB, o čemer piše Miklavž Komelj v knjigi *Kako misliti partizansko umetnost?*: "Danes se v Sloveniji v nacionalističnih interpretacijah medvojne dobe 'zagovorniki' in nasprotniki NOB na trenutke presenetljivo strinjajo prav v tem, da bi radi nacionalno osvoboditev ločili od revolucije, saj vladajoča ideologija restavriranega kapitalizma predpostavlja zgolj nacionalni moment kot nekaj 'pozitivnega' in socialno revolucijo kot nekaj 'negativnega' in nelegitimnega." V svoji obsežni študiji je Komelj pokazal, da je NOB – vključno z njegovimi kulturnimi in umetniškimi manifestacijami – "mogoče *misliti* šele onkraj tega nacionalističnega horizonta" (Komelj 2009, 28).

**3** "Govor predstavnika ameriške vojske poročnika Vuchinicha [na zboru kulturnih delavcev januarja 1944 v Semiču]", ki ga hrani Arhiv Slovenije (AS 1645, uredništvo Slovenskega poročevalca, Bregarjev arhiv, mapa II).

ker so že devet dni po njegovem sprejetju reakcionarne sile vdrle v Pariz in v morju krvi (v bojih in izvensodnih eksekucijah je bilo pobitih najmanj 10.000 komunardov) zadušile revolucijo. Več možnosti za uresničitev so imele avantgardne težnje sovjetskih umetnikov po oktobrski revoluciji; zmagovita socialna revolucija je tako prvič v zgodovini vzpostavila politične in materialne pogoje, da je nastala neverjetno razvejena in kakovostna revolucionarna umetnost, ki je brstela do Stalinovega prevzema oblasti, ko se je začelo sistematično preganjanje svobodomiselnih ljudi, vključno z mnogimi avantgardnimi umetniki. V Nemčiji je po koncu 1. svetovne vojne delovalo Piscatorjevo proletarsko gledališče, ki je bilo vrelec idej in navdih za mnoge poznejše eksperimente, med drugimi tudi za Brechtovo gledališče in tudi za nekatere slovenske avantgardne umetnike. Partizanska umetnost, ali vsaj njen najnaprednejši del, se je naslonila – tako vsebinsko kot kadrovsko – zlasti na predvojno mrežo delavskih odrov, ki je bila dobro razvita povsod po monarhistični Jugoslaviji, v Sloveniji pa je bil njen vodilni predstavnik Ferdo Delak. Njegova uprizoritev Cankarjevega *Hlapca Jerneja* je bila antologijska predstava Delavskega odra, višek revolucionarnega gledališča v Sloveniji pred 2. svetovno vojno in morda celo ena najboljših predstav proletarskega gledališča v takratni Jugoslaviji. Delakovo dramatizacijo *Hlapca Jerneja*, ki jo je pripravil za to predstavo, so potem uporabili pri številnih amaterskih in poklicnih uprizoritvah v Sloveniji in Jugoslaviji, med partizanskimi gledališkimi skupinami pa je bila eno najbolj iskanih uprizoritvenih besedil.

Priljubljena teza revizionističnih kričočev (ne le slovenskih), da naj bi revolucija “ugrabila” narodnoobrambno iniciativo ljudskih množic in jo “zlorabila” za svoje politično-prevratniške namene, je seveda ideološka puhlica za dnevno politično rabo, a če odmislimo to tendenciozno interpretacijo medvojnih revolucionarjev kot “ugrabiteljev”, je navsezadnje zgodovinsko dejstvo, da so socialne revolucije, od Pariške komune naprej, pogosto sprožale prav vojne razmere. Kot piše Gerald Raunig v knjigi *Umetnost in revolucija*, “strategija, ki je bila v komuni prvič zmagovita in so jo zato pozneje večkrat posnemali, je izkoristila okoliščine mednarodne vojne, ki se je spremenila v državljansko vojno, v nacionalno, medrazredno vojno” (53). Vse nakopičene frustracije razreda izkoriščanih in ponižanih, ki jih te turbulentne vojne razmere še dodatno radikalizirajo, se navadno manifestirajo v izbruhu nezadovoljstva in navsezadnje tudi v oboroženem uporu proti gnilih režimom, kakor je nemško-francoska vojna, v kateri je Bismarckova armada prodrla vse do Pariza, privedla do revolucionarnega upora v mestu, v katerem je nekaj časa (prvič v zgodovini) oblast prevzelo delavstvo. Povsem verjetno je – čeprav o tem seveda lahko samo ugibamo –, da bi tudi v Pariški komuni, kakor pozneje v sovjetski Rusiji v letih po oktobrski revoluciji, vzcvetela revolucionarna avantgardna umetnost, če je ne bi tako hitro uničili reakcionarji iz Versaillesa.

## INOVACIJE V PARTIZANSKEM GLEDALIŠČU

Jugoslovansko partizansko gledališče je delovalo v zelo težkih razmerah, z minimalnimi tehničnimi sredstvi, navadno brez lastnih prostorov, v nenehnem gibanju in v hudih preizkušnjah oboroženega boja. O tem lahko najdemo veliko pretresljivih pričevanj v memoarski literaturi in strokovnih prispevkih; kot primer navajam pričevanje pesnika Draga Ivaniševića, ki pravi, da so partizanski igralci svoje nastope pripravljali "po dolgem maršu v odredu ali brigadi, po spopadih in bitkah, utrujeni, lačni, izčrpani in pozebli (...), v kakšni bajti, razrušeni šolski stavbi ali preprosto pod milim nebom, pogosto ponoči, ob slabi luči 'krompirja' (izdolben krompir, v katerem je v masti ali olju cvrčal košček vate ali krpe)". V zimskem času so nastopali na "majhnem, ozkem odru, izdelanem iz nekaj desk na stebričkih, sodih, škatlah ali stoli, s sposojenim dekorjem iz ponjav in odej (ker je pozneje, veliko pozneje, z neba prihajalo padalsko platno!), zvečer ob bog vedi kakšni razsvetljavi (ker elektrike skoraj nikjer ni bilo!), in vse to zbito in sestavljeno na hitro, v kakšni šolski sobi ali malo večji kamri", v poletnem času pa "varianta istega, samo na gozdni jasi" (v Matković 1984, 205). Vse to je bilo mogoče le zato, ker so bili partizanski igralci izjemno motivirani, kar so ne nazadnje opazili tudi obveščevalci okupatorjev, kot lahko preberemo npr. v neki zabeležki italijanskega vojaškega guvernerja Črne Gore iz leta 1943: "Da bi ohranili moralo in izvajali propagando med svojimi pripadniki, partizani uporabljajo vsa mogoča sredstva: zabave, koncerte, glasbo, plese, mitinge, gledališke predstave ipd. To počnejo celo v težkih situacijah, v premoru med dvema spopadoma." (*Zabeležka* 1976, 476)

Po sili razmer so partizanski gledališčniki izumljali nove prijeme (ali pa so v teh razmerah uporabljali že znane načine improvizacije preteklih revolucionarnih praks), ki so proizvedli svojevrstne estetske učinke, ne da bi se sploh pretirano obremenjevali z lepoznavskimi subtilnostmi. Nove razmere so terjale nove pristope, kot je poetično ubesedil Karel Destovnik – Kajuh (234): "Čisto drugače, drugače je treba zapeti, / kakor pojejo nam ti vražji poeti." Ali z drugimi (Brechtovimi) besedami, ljudstvo je edino, na katerega se lahko zanesemo v boju proti nacističnem barbarstvu, zato je nujno, da govorimo njegov jezik.<sup>4</sup> Ključno pa je, da si partizanska umetnost ni domišljala, da je lahko nadomestek za politiko, kaj šele za oboroženi boj proti okupatorjem in njihovim kvizlinškim podpornikom, temveč je bila dvojno artikulirana – v razmerju do takratnih družbenih pogojev in do same sebe. Miklavž Komelj meni, da je ta umetnost, ki je bila del partizanskega gibanja, participirala v revolucionarnem trenutku na način, da je ta "transformativni proces" hkrati deloval nanjo: "Mejnost partizanske umetnosti namreč ni v tem, da bi se umetnost prilagodila mejni situaciji, ampak v tem, da se je prav v

<sup>4</sup> "Proti naraščajočemu barbarstvu imamo samo enega zaveznika: ljudstvo, ki tako zelo trpi pod barbarstvom. Samo od njega lahko kaj pričakujemo. Torej je razumljivo, da se obrnemo na ljudstvo, in bolj nujno kot kdaj prej je, da govorimo njegov jezik." (Brecht 1987, 229.)

mejni situaciji, ki je v umetnosti stopnjevala notranje napetosti in protislovja, zastavilo načelno vprašanje: Kaj je umetnost in čemu ter za koga je umetnost.” (Komelj 2009, 47)

Poglejmo si zdaj nekaj primerov partizanske iznajdljivosti, ki so bili bodisi novi prijem bodisi novi načini uporabe že znanih oblik in metod improvizacije in eksperimenta v gledaliških in gledališču sorodnih performativnih praksah.

## Gledališče kot informativno-zabavni medij: “Zvočni tednik”

Po oktobrski revoluciji, ko se je mlada sovjetska država borila za lastni obstoj in preživetje prebivalstva, za kulturo in umetnost ni bilo na voljo prav veliko denarja, tudi množičnih medijev ni bilo na pretek. To materialno pomanjkanje pa je spodbujalo inventivne načine, kako se da s skromnimi sredstvi pripeljati kulturo in umetnost tudi v bolj oddaljene kraje. Tako so ustvarili razna mobilna prizorišča – agitprop vozila. V ta namen so predelali več vlakov, pa tudi nekaj ladij, tramvajev, avtomobilov in drugih prevoznih sredstev, s katerimi so se po Sovjetski zvezi prevažali igralci, glasbeniki, literati, novinarji, politični komisarji ... Kompozicije so imele vagon gledališče, vagon kino, razstavni vagon, vagon čitalnico ipd., bili so pa tako okrašeni in poslikani, da so že navzven razkrivali svoj namen. Te mobilne kulturno-agitacijske enote so v obdobju od leta 1918 do leta 1921 opravile velikansko delo v odročnih krajih, kjer so bile za lokalno prebivalstvo in vojake na fronti vir informacij o dogajanju v prestolnici in pomembna popestritev kulturne ponudbe. V tem duhu sovjetske avantgarde je Zvone Sintič, režiser Frontnega gledališča – tako se je imenovala partizanska gledališča skupina 7. korpusa – razvil posebno glasbeno-scensko formo, ki so ji rekli *Zvočni tednik*, njen namen pa je bil, da s humorjem, glasbo in petjem opisujejo aktualno dogajanje doma in po svetu. V pogovoru, s katerim smo odprli simpozij *Gledališče upora*, se je “frontnik” Aleksander Valič takole spominjal *Zvočnega tednika*:

*“Začel se je takole: ‘Ker vemo,/ kako ste radovedni,/ vam zapojemo/ naš novi ZVOČNI TEDNIK,/ ki pove/ v besedi in v pesmi,/ kaj vse počenja ta znoreli svet.’ Potem je napovedovalec najavil prvo točko: ‘Obrnimo se na vzhod! Kaj se tam dogaja?’ Pa smo zapeli ob glasbeni spremljavi harmonike: ‘Na ruski fronti je spet ofenziva,/ že ruski valjar vali se na zapad./ Pred sabo Švabe bežeče odriva,/ vso nemško šaro zvrnil bo v prepad.’ In spet je napovedovalec najavil novo točko. Tako smo z našim Zvočnim tednikom orisali aktualno dogajanje na vzhodni in zahodni fronti, v Rusiji, Franciji, Italiji, Nemčiji in seveda tudi pri nas.” (Valič 2015, 12)*



• Partizanska igralka Aleksander Valič in Ivanka Mežan na otvoritvi simpozija *Gledališče upora*, Maribor, 23. oktober 2014 | Fotografija: Boštjan Lah

Zvočni tednik je kmalu postal zaščitni znak Frontnega gledališča in je vedno požel simpatije občinstva. Podobne zabavno-informativne nastope, ki so jim v drugih delih Jugoslavije navadno rekli “vrabec”, so izvajale tudi druge partizanske skupine.



## Gledališče reapropriacije

Glede na nekatera pričevanja udeležencev NOB, so že takrat znali duhovito uporabljati metodo, ki jo v sodobni teoriji performativnih umetnostnih praks imenujemo *subverzivna reapropriacija* – prisvojitve ali posvojitve žaljivih, difamacijskih izrazov ali prispodob, s katerimi oblastniki (ali tisti, ki reproducirajo ideologijo vladajočih) skušajo očrniti neko določeno družbeno skupino, a jih ta skupina z lastnim angažmajem rekuperira in jih, kot bumerang, zaluča nazaj tistim, ki so jih prvotno izstrelili v javnost kot ofenzivno konstruirane verbalne ali ikonične degradacije. Zanimiv primer partizanskega gledališča reapropriacije najdemo v Kocbekovih dnevniških zapisih, ki so bili po vojni objavljeni v knjigi *Listina*. V enem takih zapisov priporoča, kako so nekega dne v bazi vodstva OF v Rogu (Baza 20) priredili “zabavni večer”. Najprej je nastopil moški zbor, potem je nastopil Jože Brejc (po vojni je priimek spremenil v Javoršek) z dvema svojima skečema – šlo je torej za svojevrstno bralno uprizoritev. Najprej je prebral skeč *Zelene in rumene tete*, s katerim je, kot pravi Kocbek, “v poslušalcih prebudil pravo smejalno histerijo”, potem pa je bil na vrsti drugi skeč, v katerem si je privoščil belogardistično groteskno- absurdo propagando:

*“Drugi skeč je na posebno živahen domišljjski način parafraziral vsebino belogardističnega lepaka, ki nam je prišel v roke proti koncu lanskega novembra in je govoril: ‘V Žužemberku so partizani vdrli v cerkveno grobnico in premetavali krste in kosti. Med voditelji te tolpe so bili Kocbek, Brilej in Brejc.’ To, česar ni bilo in so si belci tako pretresljivo izmislili, je Brejc shakespeareško obdelal. Iz krst so se pred našimi očmi vzdignili davni dekani, župniki in kaplani in se začeli pogovarjati s tremi skrunilci grobov, nastal je dvogovor dveh dob, ki se v ničemer ne moreta več ujeti, zato se izteče v grotesken prepir in v novo nirvano. V rokah skrunilcev ostanejo le njih glave, krogle prešerne igre, kajti v letaku je pisalo, da smo z lobanjami balinali.” (Kocbek 1982, 132)*

Skeč se žal ni ohranil in avtorjeva “bralna uprizoritev” za člane IOOF je tako bila edina izvedba “enega najbolj nenavadnih del partizanske dramatike” (Komelj 2009, 519). Primere uporabe reapropriacijske metode uprizarjanja najdemo tudi v drugih partizanskih enotah v Jugoslaviji, kjer so na podoben način ironizirali topoumno ustaško in četniško propagando proti partizanom kot nemoralnim razvratnežem, banditom, boljševikom, antikristom ipd.

## Partizansko antično gledališče (tragedija in komedija v enem dnevu)

Navajam še en primer iz Kocbekove *Listine*, kjer je orisal dogajanje v Jajcu v času zgodovinskega zasedanja AVNOJ-a.<sup>5</sup> Prav v tem času je padel narodni heroj Ivo Lola Ribar, ki so ga pokopali v Jajcu. Na pogrebu sta najprej govorila Moša Pijade in Edvard Kocbek, potem pa še oče padlega partizana, dr. Ivan Ribar, sicer predsednik zasedanja: “Tedaj je nastalo razpoloženje, ki nas je za nekaj hipov spremenilo v priče antičnega prizora.” (543) Kocbek je z “antičnim prizorom” verjetno mislil na antično grško tragedijo, a to, kar je sledilo, je šele ustvarilo celoto, saj je, tako kot (v enem obdobju) antičnega gledališča, tragediji že isti dan, celo samo v nekaj urah, sledila komedija. Kmalu po pogrebu so bili namreč odposlanci zasedanja AVNOJ-a že v dvorani Kulturnega doma, kjer so igralci Gledališča narodne osvoboditve uprizorili skrajšano različico Gogoljevega *Revizorja*. Kot piše Kocbek, sta z Josipom Vidmarjem gledala “tovariše, ki so se udeležili pogreba in takoj zatem sedli v gledališče in uživali komedijo: nobeden med njimi ni občutil nasprotja med žalostjo in veselostjo ali nemira spričo naše iskrenosti v bolečini in spričo pristnosti v smehu, ki ji je sledil” (544). Ta situacija, ki v času NOB, ko se je vsak dan umiralo in hkrati moralo živeti naprej, gotovo ni bila redkost, je povsem v skladu s tem, kar naj bi – po Kocbekovem pričevanju – odgovoril britanski major, ki jih je nekoč obiskal na Bazi 20, na očitek njegovih nadrejenih, “da imajo njegova politična poročila liričen značaj”. Povedal jim je, pravi, “da je za razumevanje partizanske stvarnosti resnično potrebna domišljija” (ibid., 122).

## Commedia dell’arte po partizansko

Partizanska dramatika je bila s popkovino povezana s partizanskim gledališčem ter časom in okoliščinah, v katerih je nastala. Ko se je to obdobje končalo in z njim tudi partizansko gledališče, se je tudi partizanska dramatika – vsaj tista besedila, ki so se ohranila – preselila v arhive. V tem je podobna scenarijem commedie dell’arte. Kot pravi Marijan Matković, “vse skice besedil, ki so jih uporabljali v času, ko je v gledališču prevladovala italijanska commedia dell’arte, so izdihnjile v trenutku, ko je umrl ta gledališki slog, ki je bil prav tako zasnovan na

---

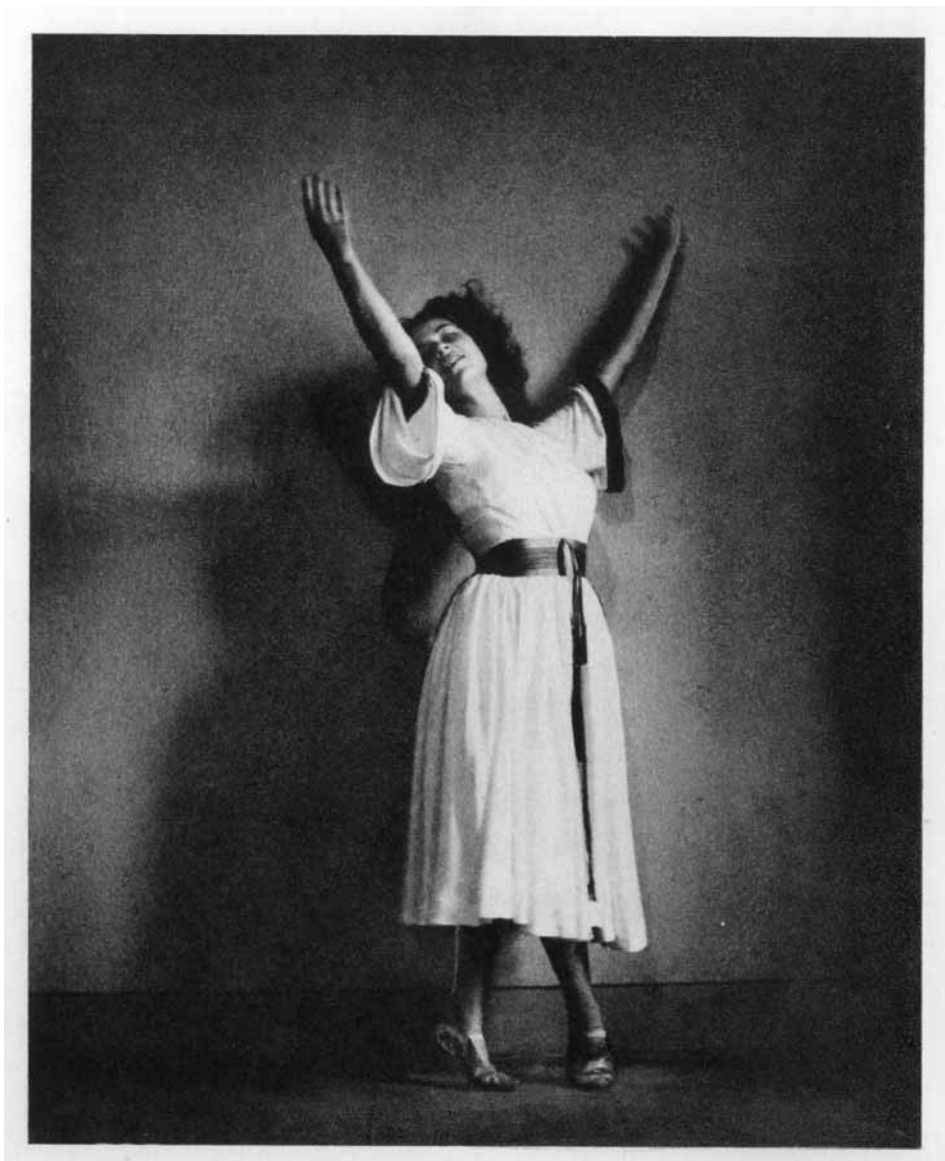
<sup>5</sup> Antifašistični svet narodne osvoboditve Jugoslavije (ASNOJ); v članku uporabljam bolj uveljavljeno kratico AVNOJ (Antifašistično veče narodnog oslobođenja Jugoslavije).

stilizirani improvizaciji” (215). Tako kot *commedia dell’arte* je tudi partizansko gledališče imelo svoje tipizirane like: “debelega predvojnega eksploatorja, gestapovca, ustaša, četnika, nemškega vojaka, konspiratorja, partizanko, kmetico, kmeta, delavca, konfidenta in idealnega borca za svobodo, komisarja, komandanta, navadnega vojaka in intelektualca” (ibid.). Nešolanim, amaterskim igralcem partizanskega gledališča, ki jih je bilo veliko več kot poklicnih, je bila ta preprosta tipologija v pomoč pri pripravi vlog, zato “črno-bela karakterizacija v vseh besedilih partizanske dramatike ni toliko posledica morebitne pisateljske šibkosti avtorjev, temveč prej specifičnih zahtev tega tipa gledališča” (ibid.). K tem Matkovičevim vzporednicam lahko dodam, da je bila prostorska zasnova partizanskega gledališča (majhni, preprosti oder z minimalistično scenografijo in nekaj najnujnejših rekvizitov, predstave na odprtem itn.) prav tako zelo podobna tisti, ki so jo uporabljale potujoče igralske skupine *commedie dell’arte*.<sup>6</sup> Partizansko gledališče se je morda zgledovalo po tej renesančni obliki gledališča, toda ne moremo govoriti o kopiranju že izdelanega modela, temveč kvečjemu o njegovi adaptaciji na specifične okoliščine partizanskega (gverilskega) načina bojevanja, v katerih je to gledališče delovalo. Tako kot so npr. italijanski futuristi pisali manifeste o “varietejem gledališču”, njihovi performansi (*serate futuriste* in drugi) pa so zgolj uporabljali idejno ogro-dje varieteja, ne da bi ga dobesedno posnemali.

---

**6** Poleg tega so bili partizanski gledališčniki zelo iznajdljivi, ko so neobstoječe scenske rekvizite spretno nadomeščali s fizično improvizacijo. Tako so npr. neobstoječe stole pričarali tako, da so igralci počepnili okrog (realne ali imaginarne) mize in tako nakazali, da sedijo na (sicer nevidnih) stolihi (prim. Rutić 1952, 331–332); če je predstava potekala v nočnih urah in ni bilo elektrike, so nekateri člani skupine, ki takrat niso bili v zasedbi, držali karbidne svetilke v iztegnjenih rokah in tako osvetljevali prizorišče (prim. Radišić 1984, 69–70); nezasedeni igralci so lahko “odigrali” tudi zaveso, če te ni bilo – postavili so se v vrsto na “rampo”, predstava pa se je začela, ko so se pri sredini “razcepili” in se je s premikanjem ene skupine v levo, druge v desno gledalcem odstrl pogled na oder (prim. ibid., 69) ipd. Bile so še razne druge duhovite in preproste improvizacije “po partizansko”, kar je navadno pomenilo “znajdi se” (kakor veš in znaš).

## Partizanski moderni ples



• Mira Sanjina, solistični baletni nastop v Jajcu, november 1943, glasba: F. Chopin: *Revolucionarna etuda*  
Vir: Žorž Skrigin: *Rat i pozornica*. Beograd: Turistička štampa, 1968, str. 229 (z dovoljenjem Vedrane Madžar)



• Marta Paulin – Brina, solistični plesni nastop  
na prireditvi za borce Rabske brigade, Mašun,  
24. september 1943  
Fotografija: Jože Petek; hrani Muzej novejšje zgodovine  
Slovenije



Slovensko partizansko gledališče je imelo v svojih vrstah prav posebno umetnico – plesalko modernega plesa Marto Paulin, s partizanskim imenom Brina.<sup>7</sup> V tridesetih letih je bila učenka Mete Vidmar, ki je ustanovila šolo modernega plesa v Ljubljani, ko se je leta 1927 vrnila iz Dresdna, kjer je končala plesno šolo znamenite Mary Wigman.<sup>8</sup> Sredi poletja leta 1943 je prišla v partizane in postala članica kulturniške skupine 14. divizije, v kateri je bil, med drugimi, tudi legendarni pesnik Karel Destovnik Kajuh.<sup>9</sup> Marta Paulin se je svojih plesnih nastopov v partizanih spomnila trideset let pozneje:

*“Ko sem kot plesalka stala sama med množico borcev z zavestjo, da bom zmogla s svojim plesnim darom in s šibkim telesom izpovedati, kar nas je družilo, da bom zmogla obvladati tudi neizmerni naravni prostor, sem čutila v nogah moč, ko sem teptala trda zemeljska tla. Roke so čutile razsežnost gozdov in se vzpenjale čez vrhove dreves. V mojem plesanju ni bilo nikakega posnemanja, ki bi izhajalo iz formalističnih kretenj. Zavrgla sem skoraj vse, kar sem se v letih plesnega šolanja ‘naučila’, iskala sem plesni izraz, izviren, svež, ki izhaja iz človekove življenjske potrebe po gibanju.”* (Paulin 1975, 25–26)

Na področju gledališkega plesa je bila ost zahtev avantgardnih gibanj z začetka 20. stoletja za ukinjanjem razmejitve med umetnostjo in vsakdanjimi življenjskimi praksami usmerjena proti baletu, njegovi fizični in psihični represiji. Tako je npr. Isadora Duncan pisala že leta 1902 v eseju “Plesalka prihodnosti” o pogubnem vplivu baleta na telesne degeneracije plesalcev in plesalk. Po njenem mnenju balet uporablja zgrešene metode, ker “telesa ne smemo siliti, da izvajajo gibe, ki zanj niso naravni” (Duncan 1988, 153). Zato je celotno gibanje modernega plesa propagiralo vrnitev k “naravnemu” telesu, ki naj ne bi bilo več podvrženo baletnemu drilu, temveč naj bi poiskalo nove izrazne možnosti v “svobodnem” gibu. Poleg teoretske (diskurzivne) kritike ideologije gracioznega, virtuoznega telesa, se moderni ples upira baletu tudi na ravni plesne prakse (telesne izraznosti). To je opazno zlasti v ekspresionističnem plesu Mary Wigman. Tako kot Isadora Duncan tudi ona nasprotuje fanatični in izumetničeni virtuoznosti baleta in zagovarja moderni ples kot “izraz mladosti in sodobnosti” (Wigman 1988, 182).

<sup>7</sup> V ansamblu KNO pa sta sodelovala Žorž Skrigin in Mira Sanjina, ki sta bila izšolana baletna plesalca. Pred prihodom v partizane je bil Skrigin član baleta Hrvaškega narodnega gledališča v Zagrebu, v KNO pa je večkrat izvajal plesne točke v okviru “pisanega programa”, koreografiral je (in v njem tudi nastopal) celo krajši balet (prim. Hribar Ožegović 1965, 140). V njegovem primeru bi verjetno težko govorili o modernističnem plesu, saj so – vsaj po meni znanih podatkih – to bili klasično baletni nastopi s primesmi folklornih elementov (navadno ruskih). Vsekakor pa bi bilo zanimivo raziskati partizanske plesne nastope Mire Sanjine, ki se je šolala v Zagrebu pri Ani Maletić, na Dunaju pri Kurtu Jossu in v Londonu pri Rudolфу Labanu. Braslav Borozan, tudi sam član ansambla KNO, trdi, da je Sanjina sicer “poskušala uresničiti nekatere ideje, ki so izhajale iz njenega šolanja, a je, tako kot drugi [člani ansambla], te ideje le delno uresničila” (Borozan 1984, 681).

<sup>8</sup> Mary Wigman je bila učenka Émila Jacques-Dalcroza in Rudolfa Labana. Nasprotovala je fanatični virtuoznosti baleta, ki ima za podlago torturo telesa. Nasproti temu baletnemu drilu je postavila lastno prakso ekspresionističnega plesa (*Ausdrucksstanz*).

<sup>9</sup> Partizanski fotograf Jože Petek (o njegovem partizanskem fotografskem opusu glej Zgonik 2015), ki žal ni preživel vojne vihre, nam je zapustil nekaj fascinantnih fotografij Brine, ko pleše na gozdni jasi pred številnimi borci Rabske brigade. (Brigada se je imenovala “rabska”, ker so bili njeni pripadniki nekdanji interniranci fašističnega koncentracijskega taborišča na otoku Rabu, po rodu večinoma Slovenci, ki so bili tam zaprti do kapitulacije Italije v septembru leta 1943, potem pa so jim partizanske enote na Hrvaškem pomagale, da so se vrnil v Slovenijo. Brigada je bila ustanovljena na Mašunu, kjer je, po svečani zaprisegi novih partizanskih borcev s solo plesno točko nastopila tudi Brina.)

Marta Paulin, ki je po prihodu v partizane, kot je povedala v omenjenih spominih, "postala plesalka na odru v naravi", je torej po eni strani zvesto sledila idejam izraznega plesa (neizumetničeni, naravni gibi itn.), po drugi strani pa se je zavestno upirala tudi tehnikom izraznega plesa, ki se jih je naučila pri Meti Vidmar. Prav s to gesto *dvojnega upora* je ostala zvesta reformističnim idejam modernega plesa in je hkrati izpričala vso radikalnost lastnega avantgardizma. Povsem nesmiselno bi bilo, če bi še naprej vztrajala pri plesnem izrazu, ki ga je prakticirala pred prihodom v partizane (npr. na odru ljubljanske Opere, kjer so nastali nekateri izmed njenih najbolj opaženih in hvaljenih nastopov); nove razmere so zahtevale nove pristope: "Namesto na odrskih deskah plešem naenkrat kjersižebodi. Občutek ravnotežja postane znova 'problem'. Muskulatura je delala drugače, ker si je noga iskala oporo zdaj v kamnitih, zdaj v mehkih tleh. (...) Iz majhnega giba v zaprtem gledališču nastane na odprtem naravnem odru cel pohod. Tako naj bi postali tudi plesni vzgibi veliki, jasni, široki, če sem hotela obvladati ta ogromni prostor in v njem obveljati." (Paulin 1975, 25-26) Zavoljo svoje umeščenosti v jedro odporniškega gibanja se je ta svojevrstna partizanska koreografija približala idealom avantgarde, kajti, kot je to opazil Miklavž Komelj, "[t]ako se je v najbolj primitivnih razmerah pravzaprav uresničilo nekaj, za kar si je prizadevalo avantgardno gledališče" (Komelj 2009, 120), in to je neposredna in neločljiva povezanost performerja in občinstva.

## Šepetajoče gledališče

Vjeko Afrić, vodilni igralec, režiser in umetniški vodja KNO, je v svojih spominih na nastope tega partizanskega gledališča v Liki leta 1942 orisal nenavadno predstavo, ki so jo uprizorili v vasi Dugi Dol, ko so bili na poti iz Drežnice v Korenico. Vas je bila na "nikogaršnji zemlji", na eni strani je bilo ozemlje pod nadzorom partizanov, na drugi strani, le kakih sto metrov od hiše, v kateri naj bi prenočili, pa so bili že sovražnikovi položaji. Ko so slišali, da so v njihovi vasi čisto pravi igralci, se je pred hišo zbralo kakih petdeset vaščanov in jih prosilo, da jim nekaj odigrajo. Takrat se je že stemnilo, vse je utihnilo, vsaka glasno izgovorjena beseda bi seveda odmevala v sovražnikovih postojankah, iz katerih bi nemara z veseljem streljali na nočne obiskovalce iz partizanskega gledališča. A vaščanov nikakor niso hoteli razočarati in predstavo so vendarle izvedli. Vaščani so okrog prizorišča postavili straže, ki so skrbele za varnost, nek vaščan se je povzpel na sod in ves čas uro trajajoče predstave držal v roki karbidno svetilko, občinstvo se je nagnetlo okrog igralcev, ki pa so celotno besedilo – šepetali. "To je bil zares fantastičen komorni teater!", se je pozneje spominjal Afrić. "Recitirali smo, igrali, deklamirali – šepetaje. Vsi smo se spremenili v suflerje (šepetalce). Občasno smo ponavljali fraze: najprej eni, potem drugi zbrani skupini, šepetaje smo zrecitirali celo neko zbornsko recitacijo. Na koncu smo zapeli 'Internacionalo', a tudi njo tako, da smo šepetali." (Afrić 1964, 541) Gledalci so bili prevzeti, a svojega navdušenja seveda niso smeli izraziti z aplavzom, temveč so jih, kot

pravi Afrić, “obdarovali z nemimi poljubi in tihimi objemi”. Afrić pravi, da mu ni znan noben primer take uprizoritve v dotedanji zgodovini gledališča. Tudi jaz menim, da je – po vsej verjetnosti – prav KNO prvo uprizorilo to nenavadno “šepetajoče gledališče”.

## Participativno gledališče

Danes je modno govoriti o tako imenovanem participativnem gledališču, ki naj bi se začelo s hipijevsko razpuščenimi performansi ameriškega neoavantgardnega gledališča (Living Theatre Judith Maline in Juliana Becka, The Performance Group Richarda Schechnerja itn.), a številne primere soudeležbe občinstva lahko najdemo že v predstavah partizanskega gledališča. Zanimivo pričevanje najdemo v knjigi Žorža Skrigina, baletnega plesalca, fotografa in ustanovnega člana KNO, *Rat i pozornica* (249). KNO je v šolski stavbi v neki vasi na Kozari uprizarjal Kočićevega *Jazbeca na sodišču*, prizorišče je bilo ozko in plitvo, v prve vrste so se nagnetli otroci, ki so napeto spremljali dogajanje na improviziranem odru. Igralec Ljubiša Jovanović je prinesel vrečo, v kateri naj bi imel ujetega jazbeca. Vrečo je odložil na stran, da se je lahko približal igralcu, ki je igral sodnika in mu povedal, kaj očita tatinskemu jazbecu. Nek otročiček, ki ga je zelo mikalo, da bi videl tega famoznega jazbeca, se je priplazil do vreče, jo odprl in pogledal vanjo. Nekoliko razočaran je z roko nakazal občinstvu, da v vreči ni jazbeca. Seveda se je na to razkritje malega gledališkega detektiva občinstvo odzvalo z glasnim smehom, a za Jovanovića kot izkušenega igralca to ni bila pretirana zadrega – takoj je zimproviziral repliko: “Kaj če mi je res zbežal ta hudodelec?!” kar je izzvalo še glasnejši smeh in predstava se je lahko nadaljevala. Zabeleženih je tudi več pričevanj (npr. Rutić 1952, 333; Radišić 1984, 70) o tem, kako ni bil redek primer, da so nekateri gledalci morali spremljati predstave v nogavicah, ker so si igralci od njih izposodili škornje, če je kostumografija predvidevala tovrstna obuvala (igralci pa svojih navadno niso imeli).

Lahko bi še nizal podobne improvizacijske, eksperimentalne in tudi avantgardistične prireme, ki jih je razvilo partizansko gledališče, veliko je bilo tudi najrazličnejših paragledaliških dogodkov – nekatere je zbral Miklavž Komelj v svoji knjigi o partizanskem gledališču (2009) in članku “Kje so meje, pregrade za partizansko gledališče?” (2015)<sup>10</sup> –, a ponujeni izbor verjetno

**10** V ta že kar bogati Komeljev kompendij lahko prispevam še eno anekdoto iz Kocbekove *Listine*. V dnevniškem zapisu Kocbek poroča o duhoviti potegavščini tovarišev v času ofenzive na Dolomite, ki nekoliko spominja na “nevidno gledališče” Augusta Boala (pa tudi na Goffmanovo teorijo “predstavljanja sebe” v vsakdanjem življenju): “O svojem nenavadnem znancu sem slišal anekdoto iz lanske ofenzive na Dolomite. Da bi v polnem bunkerju, kjer je tisti čas živel z drugimi, hajko laže prebili, so nekatere prebivalce poslali v četo, med njimi tudi njega. Preden pa je odšel, mu je znanec na skrivaj položil v nahrbtnik nekaj velikih in dokaj težkih kamnov s ceste. (...) Vsi so ga pospremili s hudomušnimi željami in želeli biti priče božanskega prizora, ko bi nekje sredi hajke odkril kamne v nahrbtniku in jih jezen pometal od sebe ali celo na Italijane. Toda zgodilo se je nekaj, česar nihče ni pričakoval: velikan se je vrnil s kamni v nahrbtniku. Ves bunker se je do solz nasmejal, ko so mu vpričo njega pregledali prtljago in slovesno vzeli kamne iz nje. (...) Danes sem ga vprašal, češ kako je bilo vendar s tistimi krogli, pa je odgovoril, kakor da bi že čakal na vprašanje: ‘So trenutki v življenju, ko maraš igrati pred sočlovekom. Zato, da mu storiš dobro, kajti sla po igri je nezadr-



zadošča za namen tega prispevka in ta je, da opozorim na kompleksnost pojava, ki se skriva za generičnim pojmom "partizansko gledališče". Za te oblike gledališke (in tudi paragledališke) produkcije partizanskega gledališča, ki so jih navadno prakticirali v zgodnjem obdobju, ko se še niso lotevali zahtevnejšega repertoarja, sta bila značilna prav eksperiment in improvizacija. Lahko ugotovimo tudi to, da je bila specifična estetska prefinjenost teh primerov partizanskega gledališča natanko v njegovi "neobremenjenosti" z estetskimi oziri. Pri tovrstnih umetnostnih praksah se namreč orodje umetniškega izražanja spontano spreminja v orožje upora – pač v sozvočju z Brechtovim geslom: "Knjiga je orožje, vzemi jo v roke!" – in na način, kot je svoj ples in poezijo svojega vojnega tovariša, pesnika Kajuha, razlagala partizanska plesalka Brina: "Kot ustvarjalka plesnih izpovedi sem se postavila ob pesnika, ki mu je bila poezija orožje" (Paulin 1975, 26). V tej optiki lahko beremo tudi zapis iz Kocbekove *Listine*, ko opisuje obisk Lunačkove partizanske bolnišnice. Tam so si predstavniki OF ogledali dogodek, ki so ga izvedli bolniki, osebje in zdravniki na "majhnem, iz kamenja zgrajenem odrčku z zaveso iz padalske svile". Kocbek sicer pravi, da bi bila takšna prireditev v mirnih časih označena kot primitivna, "v tem okolju in okoliščinah pa je nerodna oblika samo povzdigovala neposredno vsebino" (246–247).

---

žna in zdrava. Kaj misliš, da res nisem vedel za kamne v nahrbtniku? Toda spričo svojih tovarišev sem moral zaigrati bedaka in ga izpeljati do konca. Igra je igra in moji tovariši so veliki otroci, pametni in neusmiljeni otroci. Zato jih je treba od časa do časa usmiljeno razblaziti. Morda tihotapim na tak način vanje dobrotnejši pogled na življenje." (Kocbek 1982, 51–52)

## LA RÉVOLUTION EN MARCHÉ

Politični komisarji in drugi vodilni v narodnoosvobodilnem gibanju so si sicer želeli, da bi partizansko gledališče porodilo svojega “Shakespearja revolucije” (Afrić 1975, 39), a ga ni bilo na spregled. Čakali so, da bodo partizanski pisatelji zložili besedila, ki bi, kot pravi Kumbatovič, “ustrezala zapletenim ideološkim potrebam nemirnega časa, boljše: novi vsebini tega časa (...), ki bi jo veljalo označiti s tisto znano Napoleonovo besedo, izrečeno ob Beaumarchaisovi komediji o Figarojevi svatbi: ‘La révolution en marche’” (1975, 149). Skratka, zelo je primanjkovalo novih, aktualnih dramskih besedil, ki bi presegala raven propagandno-zabavnega skeča, kajti “kar so vsaj na videz revolucionarnega napisali pravi pisatelji ali novi, med vojno vznikli začetniki, to je bilo napisano ali s takšno aktualistično ihto, da je to pisanje zastarelo tako rekoč že med samim pisanjem, ali pa je bilo sestavljeno brez sleherne izkušnje o uprizorljivosti, o gledališki učinkovitosti, tako da bi bilo celo ob domiselni uprizoritvi zapisano hrupnemu neuspehu” (ibid., 149).

• Molière: *Namišljeni bolnik*, režija Jože Tiran, SNG, 1944, z leve proti desni: Lojze Potokar, France Presetnik, Jože Gale, Draga Ahačič  
Fotografija: Alfred Kos, negativ hrani Muzej novejšje zgodovine Slovenije, digitalna fotografija v arhivu Centra za teatrologijo in filmologijo UL AGRFT





Naveličanost nad čakanjem na rojstvo “Shakespearja revolucije” je torej prispevalo k temu, da sta SNG in KNO segla po dramski klasiki, a to, kot ugotavlja Đorđe Radišić, ni bil edini razlog, kajti “dramski klasiki, zlasti tisti iz svetovne književnosti, niso po naključju zašli na repertoar partizanskih gledališč, niso bili na programu samo zato, ker ni bilo sodobnih besedil, temveč zaradi nečesa, kar je bolj pomembno in kar v celoti pojasni širino naše revolucije in njeno odprtost do vsega lepega in dobrega, ne glede na to, kje in kdaj je bilo ustvarjeno” (Radišić 1974, 87). Joža Rutić pa v svojih spominih poroča o pogovoru članov KNO z Mošo Pi-jadejem in Aleksandrom Rankovićem (oba sta bila člana Vrhovnega štaba) jeseni 1942, ki se je končal z ugotovitvijo, da bi bilo dobro, če bi iz njihove igralske skupine nastalo gledališče, ki bi imelo na repertoarju “dela naših in tujih klasikov, ne pa kratke enodejanke sumljive umetniške kakovosti, ki smo jih v tem gledališču igrali do zdaj” (Rutić 1952, 330). Poleg tega so se igralci že naveličali propagandnih skečev in, kot se spominja Kumbatović, “kakor je padla beseda ‘skeč’, so malodane vsi znoreli”, kajti skeč “je vselej samo dramatizirana politična ura” (Kalan 1975, 150).

Tako so se tudi v belokranjskem SNG nekega dne odločili, da morajo “uprizoriti na partizanskem odru takšne igre, ki dokazujejo našo pripadnost velikemu izročilu evropske kulture” (Kalan 1975, 166). Izbrali so Molièrovega *Namišljenega bolnika*. Ko je po petintridesetih letih ponovno razmišljal o partizanskem Molièru, je Dušan Moravec zapisal, da “ga lahko presojamo ne kot odmik od dnevne aktualnosti, temveč kot znak resnične, globlje revolucionarnosti tega teatra” (1979, 59). Avantgardnost te geste moramo namreč presojati glede na posebne okoliščine nastanka predstave, na surovost časa in na brutalnost zgodovinskega dogajanja, v katero so bili – posredno ali neposredno – vključeni tudi akterji partizanskega gledališča. Kot je povedal režiser *Namišljenega bolnika* Jože Tiran v izjavi za *Slovenski poročevalec*, je SNG hotelo z uprizoritvijo Molièrovega besedila “pokazati našim ljudem, predvsem tistim, ki nam očitajo na vsakem koraku brezbriznost do kulture in zametavanje vsega, kar je ustvarila preteklost, da sprejemamo ne le vso bogato kulturno dediščino slovenske zemlje, ampak da sprejemamo in da smo pripravljeni vedno znova obnavljati vse, kar so nam velikega, v resni ali vedri besedi ohranile vse dobe prav do današnje” (Tiran v Moravec 1944).<sup>11</sup> Tudi uprizoritve klasičnih besedil na partizanskem odru so bile torej del kulture upora, ki je, kot pravi Ivanka Mežan, igralka SNG na osvobojenem ozemlju, “prinašala žarek upanja” v teh težkih časih: “Eden mojih najglobljih spominov na ta čas so obrazi borcev, ko so nas poslušali. (...) Med njimi je bilo veliko takih, ki so prvič prišli v gledališče in so to dogajanje na odru jemali zelo zares. Gledajo Molièra in si verjetno mislijo, pa saj vendarle obstaja tudi drugačen svet, in ko bomo to trpljenje nekako prebrodili, bo na svetu lepše, boljše...” (Valič, Mežan, Konjajev 2015, 18).

<sup>11</sup> O tem, kako pomembna je bila kakovost izvedbe članom SNG, priča tudi intervju Viktorja Smoleja z Jožetom Tiranom, ki je nastal po premieri *Kralja na Betajnovi* januarja 1944. Pogovor bi moral biti objavljen v kulturni rubriki *Slovenskega poročevalca*, a je zmanjkalo prostora. Ostal je ohranjen v Smolejevem arhivu, objavil pa ga je veliko pozneje, leta 1965, ob smrti Jožeta Tirana. Na Smolejevo vprašanje, kaj menijo igralci o bivanju med partizani in o svojem delu med njimi, Tiran odgovarja, da so opravili “veliko kulturno delo”, sami pa so se “naučili ogromno, prišli do nešteto dragocenih spoznanj, od katerih omenim le eno: naš narod pravo umetnost dobro razume in popolnoma je zgrešeno mnenje, da moramo popustiti v kvaliteti, če hočemo izpolnjevati svoje dolžnosti do naroda, do skupnosti.” (Smolej 1965, 208)

Že samo dejstvo, da so bili baročni kostumi, ki so jih gledali v *Namišljenem bolniku*, sešiti iz vojaškega materiala (iz svile padal, s katerimi so zavezniki pošiljali materialno pomoč partizanom), je moralo pri takratnem občinstvu izzvati nekaj podobnega Brechtovem potujitvenem učinku, zato "meščanskost" partizanskega gledališča nikakor ni enostaven in enoznačen pojav. Z njim so se ukvarjali zlasti nekateri vidnejši člani KNO, ki so v letih in desetletjih po osvoboditvi vedno znova (samo)kritično premišljevali o delovanju svojega partizanskega gledališča z vidika njegove revolucionarnosti in/ali meščanskosti. "Repertoar, ki se je oblikoval kot neponovljiva *partizanska zgodba*, se je čedalje bolj ponavljal kot *zgodba o partizanih*", pravi Borožan (1983, 50). Afrić meni, da so sicer bili pomembno *gledališče v revoluciji*, a jim je žal spodletelo, da bi postali še nekaj več – *revolucionarno gledališče*: "Bili smo preveč plašni in previdni, da bi se spustili v pogumne in odločne scenske eksperimente, zmanjkalo nam je poguma, da s svojim delom negiramo staro meščansko gledališče (čeprav smo to pogosto počeli v medsebojnih razpravah). Ne glede na to, kako veliko in zelo pomembno vlogo je odigralo to gledališče v času vojne in revolucije, sta bila to usodni spodrsrljaj in neodpustljiva napaka." (1965, 511)<sup>12</sup> Radišić, ki sicer ni bil član KNO (vodil je kulturniško skupino 12. proletarske brigade), je prav tako neizprosno, ko piše o (ne)revolucionarnosti partizanskega gledališča, ki "v skupni hoji z revolucijo ni sledilo njenemu poletu, njenim težnjam po spreminjanju obstoječega reda", vendar mu prizanese, ko pravi: "Povsem gotovo je, da ne moremo očitati dramski klasiki, da je partizansko gledališče prenehalo z iskanjem svoje nove fiziognomije, novega pomena in novega bistva, ki bi bili bolj skladni z duhom revolucije. A prav gotovo drži tudi to, da se partizansko gledališče – tudi v primeru, da bi mu uspelo najti svojo pot in vztrajati pri zasledovanju novega – ne bi moglo odpovedati vsemu lepemu in dobremu, kar je nastalo pred njim." (Radišić 1974, 91)

Teoretske konsekvence te Radišićeve teze (ki je hkrati tudi Kumbatovičeva, Moravčeva in Tiranova) nam bo pomagal dognati Walter Benjamin, ki pravi (v znamenitem eseju *O pojmu zgodovine*), da je čas historičnega materializma diskontinuirani čas, ki pretrga linearni kontinuum homogenega zgodovinskega gibanja vladajoče historiografije in tako ustvari pogoje za dialektični "tigrov skok v preteklost". Čeprav se Benjamin pri tem sklicuje na Marxa – "tako je Marx razumel revolucijo", pravi – je med njunim razumevanjem razmerja med revolucijo, temporalnostjo in tradicijo tudi pomembna razlika. Za Marxa so namreč buržoazne revolucije zazrte v preteklost, socialne revolucije pa v prihodnost.<sup>13</sup> Pri njemu je tradicija tisto, kar "leži kakor môra na možganih živih ljudi", socialna revolucija se zato ne more začeti, dokler se ne otrese te "prazne vere v preteklost" (1979, 452). Za Benjamina pa je tradicija bojno polje, je pomemben zastavek, ki ga zatirani ne morejo kar tako prepustiti zatiralcem v imenu zazrtosti v prihodnost, ker je *prisvojena tradicija* orodje v rokah vladajočega razreda. "V vsaki dobi je treba," pravi Benjamin, "na novo poskusiti iztrgati tradicijo konformizmu, ki se je hoče polastiti" (1998, 217). Uprizori-

<sup>12</sup> V tem kontekstu je zanimivo tudi razlikovanje med "gledališčem upora" in "gledališčem upornikov", ki jo je vpeljal Gašper Troha in referatu na simpoziju *Gledališče upora* (prim. Troha 2015).

<sup>13</sup> Kar zgoščeno pove v prvem poglavju *Osemnajstega brumairea Ludvika Bonaparta*: "Socialna revolucija 19. stoletja ne more črpati svoje poezije iz preteklosti, temveč le iz prihodnosti. Ne more se začeti, dokler se ne otrese vse prazne vere v preteklost. Prejšnjim revolucijam so bili potrebni spomini na minule dni svetovne zgodovine, da so se lahko oplajale s svojo lastno vsebino. Revolucija 19. stoletja pa mora pustiti mrtvim, da pokopljejo svoje mrtvake, če se hoče dokopati do svoje lastne vsebine. Tam je fraza presegla vsebino, tu presega vsebina frazo." (Marx 1979, 455-456)

tve klasičnih besedil na partizanskih odrih (in pred tem tudi na odru republikanskega gledališča Guerrillas del Teatro, ki je v času španske državljanske vojne prav tako uprizorilo *Namišljenega bolnika* – o tem več v Milohnić 2015) tako potrjujejo tezo, da političnost<sup>14</sup> gledališča ni le stvar vsebine, temveč je lahko politična že sama gesta programske odločitve za določeno dramsko besedilo, s katero celo dramska klasika zaživi kot simbolni “upor literature” v zgodovinskem kontekstu svoje aktualizacije. Če torej partizanskega Molièra interpretiramo v horizontu “historične artikulacije preteklosti”, ki Benjaminu pomeni “polastiti se spomina, ki se /historičnemu subjektu/ zabliska v trenutku nevarnosti”, bomo nemara tudi v tem spogledovanju z meščanskim gledališčem zaznali pomembno simbolno gesto upora.

## Literatura

- Afrić, Vjeko: *Lika i teatar bez kulisa*. Šesta proleterska divizija. Ur. Dragan Grubor et al. Zagreb: Epoha, 1964.
- Afrić, Vjeko: *Sa Kazalištem narodnog oslobođenja u Bihaću. Po zapisima iz ratnog dnevnika*. Bihaćka republika: 4. 11. 1942 – 29. 1. 1943, zbornik članaka, prva knjiga. Bihać: Muzej Avnoja i Punja, 1965.
- Afrić, Vjeko: *Dramsko stvaralaštvo u Narodnooslobodilačkoj borbi*. Književnost o NOB i revoluciji. Beograd: Društvo za srpskohrvatski jezik i književnost SR Srbije, zvezek 10, 1975.
- Benjamin, Walter: *O pojmu zgodovine*. Izbrani spisi. Ljubljana: Studia humanitatis, 1998, 213–225.
- Borožan, Braslav. *Avangardno i inovacije u kazalištu NOB-a*. Dani Hvarskog kazališta, zv. 10, št. 1. Split: Književni krug Split in HAZU, 1983, 41–52.
- Borožan, Braslav: *Teatar u NOB-u*. Kultura i nauka u narodnooslobodilačkom ratu i revoluciji. Ur. Mihailo Apostolski. Skopje: Savet akademija nauka i umetnosti SFRJ, 1984, 675–691.
- Brecht, Bertolt: *Umetnikova pot*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1987.
- Destovnik-Kajuh, Karel: *Zbrano delo*. Ur. Emil Cesar. Ljubljana: Založba Borec, 1978.
- Duncan, Isadora: *Plesačica budućnosti*. Ples kao kazališna umjetnost. Ur. Selma Jeanne Cohen. Zagreb: cekade, 1988, 149–155.
- Hribar Ožegović, Maja: *Kazališna djelatnost u Jugoslaviji za vrijeme NOB-a*. Doktorska disertacija. Zagreb: Filozofski fakultet, 1965.
- Kalan, Filip: *Veseli veter*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1975.
- Kocbek, Edvard: *Listina. Dnevniški zapiski od 3. maja do 2. decembra 1943*. Ljubljana: Slovenska matica, 1982.
- Komelj, Miklavž: *Kako misliti partizansko umetnost?* Ljubljana: Založba /\*cf., 2009.
- Matković, Marijan: *Kazalište i dramska književnost u narodnoj oslobodilačkoj borbi Hrvatske*. Kultura i nauka u narodnooslobodilačkom ratu i revoluciji. Ur. Mihailo Apostolski. Skopje: Savet akademija nauka i umetnosti SFRJ, 1984, 203–217.
- Marx, Karl: *Osemnajsti brumaire Ludvika Bonaparta*. Marx – Engels: Izbrana dela, tretji zvezek, tretja izdaja. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1979, 445–574.

<sup>14</sup> “Bistvena političnost partizanske umetnosti ni šele v politizaciji njenih formulacij; politično je že to, da je v kontekstu partizanskega gibanja nastajala poezija in grafika, da so v najtežjih razmerah tiskali knjige, da so uprizorjali gledališke predstave...” (Komelj 2009, 359)



Milohnič, Aldo: *O dveh sunkih veselega vetra partizanskega gledališča in o "veliki uganki partizanske scene"*. Dialogi, let. 51, št. 1-2, 2015, 57-76.

Moravec, Dušan: *Molière v našem narodnem gledališču*. Slovenski poročevalec, 24. 11. 1944.

Moravec, Dušan: *Gledališče v narodnoosvobodilnem boju*. Kultura, revolucija in današnji čas. Ljubljana: Plenum kulturnih delavcev OF in Cankarjeva založba, 1979, 56-60.

*Partizansko gledališče*. Elektronska razstava. Avtorji: Simona Ješelnik, Andreja Cafuta in Blaž Lukan. Ljubljana: AGRFT, www.partizanskogledalisce.si (zadnjič pregledano: 10. 6. 2016).

Paulin, Marta - Brina: *Plesna umetnost v partizanih*. Filip Kalan in drugi, Partizanska umetnost. Ljubljana: Zveza kulturno-prosvetnih organizacij Slovenije in Delavska enotnost, 1975, 20-27.

Radišić, Đorđe: *Dramski klasici na partizanskoj sceni*. Teatron, let. 1, št. 2, 1974, 81-91.

Radišić, Đorđe: *Partizansko pozorište*. Beograd: Narodna armija, 1984.

Raunig, Gerald: *Umetnost in revolucija. Umetniški aktivizem v dolgem 20. stoletju*. Ljubljana: Maska, 2011.

Rutić, Joža. *Sjećanje na Kazalište narodnog oslobođenja Jugoslavije*. Kulturni radnik (Zagreb), let. 5, št. 7-8, 1952, 327-334.

Smolej, Viktor: *Jože Tiran o partizanskem Kralju na Betajnovi* [intervju z Jožetom Tiranom iz leta 1944]. Gledališki list MGL, št. 7, 1965, 206-208.

Troha, Gašper: *Gledališče upora ali gledališče upornikov?* Dialogi, let. 51, št. 1-2, 2015, 45-56.

Valič, Aleksander, Ivanka Mežan in Zora Konjajev: *V tistih hudih časih je kultura prinašala žarek upanja*. Pogovarjala sta se Aldo Milohnič in Petra Tanko. Dialogi, let. 51, št. 1-2, 2015, 9-22.

Wigman, Mary: *Filozofija modernog plesa*. Ples kao kazališna umjetnost. Ur. Selma Jeanne Cohen. Zagreb: ceka, 1988, 177-182.

*Zabeležka guvernera Crne Gore iz prve polovine 1943. o organizaciji i načinu vođenja borbe jedinica NOV i POJ*. Zbornik dokumenata i podataka o narodnooslobodilačkom ratu naroda Jugoslavije, zv. XIII, knjiga 3, Dokumenti Kraljevine Italije 1943. Beograd: Vojnoistorijski institut, 1976, 474-479.

Zgonik, Nadja: *Od partizanskega mitinga do akcije. Vloga fotografije v delovanju kulturniške skupine 14. divizije*. Dialogi, letn. 51, št. 1-2, 2015, 77-88.

## Povzetek

Jugoslovansko partizansko gledališče je bilo enkratni pojav v zgodovini uporniškega gledališča v času 2. svetovne vojne. V zgodnjem obdobju so partizanski gledališčniki ustvarjali v zelo bornih razmerah, zato so pogosto improvizirali in eksperimentirali. Pozneje so začeli uprizarjati tudi klasična dramska besedila. To preusmeritev na repertoar, s katerim naj bi partizanski umetniki pokazali, da zmorejo "uprizoriti na partizanskem odru takšne igre, ki dokazujejo našo pripadnost velikemu izročilu evropske kulture" (Kalan), na prvi pogled lahko interpretiramo kot odpoved prvotni revolucionarnosti ter pristajanje na vzorce in rutino meščanskega gledališča. Po drugi strani pa se lahko vprašamo, ali ni pristno revolucionarna že sama gesta programske odločitve, s katero dramska klasika na odru partizanskega gledališča zaživi kot simbolni "upor literature" v zgodovinskem kontekstu svoje aktualizacije. V osrednjem delu besedila avtor oriše nekaj primerov partizanske iznajdljivosti - novih prijemov ali novih načinov uporabe že znanih oblik in metod improvizacije in eksperimenta v gledaliških in gledališču sorodnih performativnih praksah.

## Summary

Yugoslav partisan theatre was a unique phenomenon in the history of resistance theatre during the time of the Second World War. In the early period partisan theatre artists worked in very difficult conditions with scarce resources, and so they frequently improvised and experimented; later on they also began to stage classical dramatic texts. This shift to a repertory through which partisan artists showed their ability to “enact on the partisan stage the kind of plays that demonstrate our belonging to the great tradition of European culture” (Kalan) can at first glance be interpreted as a rejection of the original revolutionary fervor and acceptance of the models and routine of bourgeois theatre. On the other hand, we can ask whether the gesture itself of the program decision by means of which dramatic classics came alive on the partisan stage as a symbolic “resistance of literature” in the historical context of its actualization is not genuinely revolutionary. In the central part of the text the author outlines some examples of partisan ingenuity– new approaches or new ways of using already known forms and methods of improvisation and experiment in theatre and related performative practices.

### Ključne besede

partizansko gledališče, gledališče upora, Slovensko narodno gledališče, Kazalište narodnog oslobođenja, meščansko gledališče, revolucionarno gledališče

### Key words

partisan theatre, the theatre of resistance, Slovenian National Theatre, Theatre of National Liberation, bourgeois theatre, revolutionary theatre







---

**B R A N J E**

---

*Jan Cvitkovič*

# Vsemir

**vse**

naključne živali so se zapletale v ograjo in poskušale umret. sonce se ni imelo za nekaj več. sonce se ni delalo da je več kot je. sonce je vedelo da ni več kot je v resnici. samo navadna zvezda planet. otroci v volkswagnu so bili bodoči mrličji. njihovi očetje so bili pripovedovalci zgodb. vsak je želel preživeti. vsak je želel da se to ne bi nehalo. pljunila je na tla. pomislila je na svojega ogabnega nerojenega otroka. pomislila je na nerojenega morilca v svojem trebuhu. grdi ptiči iz oddaljenega otočja so preletavali nebo. kdo se bo rodil iz te svinje. kdo bo vozil tanke v naslednji vojni. kdo se bo šalil. sosede so se hodile klanjat smrti. sosede so se hodile naslajat. tramovi so pokopavali njihove sorodnike. jih pohabljali. traktorji so rjovel za nafto. mulci so poskušali preživeti na svojih mopedih. borovci so jih poskušali zakopat med korenine. mali usran planet se je tresel. dojenčki so še zadnjič odgriznili majčine sise. železnice so se odbijale od največjih vrhov. človek fantom se je snel iz pragozda da bi se še zadnjič predstavil. dimniki so se sušili, zadnje večerje so se kadile iz dimnikov. starci so se zvijali v svojem ogabnem pričakovanju konca. kovinski predmeti so bili vse bližje površju. trepet je sledil. trepet vsake družine. molitve. bedne molitve, beda od bede, čisti strah je tresel telesa. smrdljive vodnjake so poskušali skriti, skušali zakopati. igrače iz otroštva so poskušali skriti v jame za apno. bedniki. prestrašeni od zla.

**mir**

in se je naenkrat razletel mir, mir čez pokrajino. nem veter. kisik je polzel ob licih. led je drsel čez trepalnice. pokal. zapiral oči. govoril da je konec, najlepši konec. in pod stopali je narahlo trepetala ta velika krogla. kroglica. in kar naenkrat sem vedel da nisem sam. kar naenkrat sem se ulegel med vse. pokril sem se z vsem. z desne, in potem z leve. zaprl sem se. zaprl to oranžno zadrgo. in hotel sem da se ta slap usuje name, ampak nežno, tako da me ne poškoduje preveč.

### **slast udarca krogle ob ustno nebo**

sam bom klečal na zdrobljenem steklu in kri mi bo štropotala iz ust  
gostje se bodo smejali z malce strahu v očeh  
ona bo vrgla glavo krohotajoč nazaj  
in stara ženska na drugi strani se ji bo plaho pridružila  
stene se bodo tresle od smeha od smeha od smeha  
nazadnje bom iz grla iztisnil malega združenega dečka  
ki ne bo vedel kaj je zlo

### **geto**

gazim po blatu  
s koli me mlatijo po kosteh  
stare rože ovijajo nekoč moje okno  
starci po sobah čakajo smrti svojih psov  
voda je voda je voda je voda  
pozabljenega otroka me poskušajo vtikat v pozabljene omare  
rane se odpirajo v zidovih v hišah v rekah  
mene ni mene ni mene ni

### **cerkev je zaprta**

ljudje cigani se radi ustavljamo pod pisanimi tendami  
posedamo na pisanih stolih  
in gledamo letala na nebu  
vemo da smo brez orožja  
in vemo da bomo brez orožja tudi v vojni  
ki se bliža  
in nežno polaga roko na ramena naših otrok

### **brez naslova**

prišla si razžarjena in lepa in v žepu si imela skrit majhen revolver.  
kasneje, na parkirišču, sem ti previdno polizal zrkla oči meni neznane barve,  
česar ni storil še nihče.  
ponoči, v sanjah, si bila debela in na balin obrita in se smejala,  
da te je lahko zjutraj skozi šipo v avtu bog ljubeče odrl  
in mene s tabo oblil.

**vidijo se vse podrobnosti**

vsakič znova, res, prav vsakič znova me mika, da bi se s terase pogнал v krošnjo fige. poletel bi z glavo in rokami naprej, tako kot v vodo. na slepo. ampak stavim, da bi se oprijel kakšne veje. hkrati pa morda ne in bi si polomil hrbtenico na stopnicah v klet. in niti ne vem, če je to vredno zapisa. res pa je, da sem maloprej na nočnem nebu videl obraz odločnega možakarja z brado in brki. zdel se mi je kot kakšen Rus iz romanov. zbudil sem sina, da ga vidi. nekaj časa ga je opazoval in rekel: vidijo se vse podrobnosti.

**se lomi in poka in melje**

moje telo je bolj zanikrno, skoraj narkomansko  
pa saj tudi sem nekaj med pijancem in narkomanom  
ampak moji orgazmi so pa čista helijeva bomba  
rjojenje crkujočega bika  
iskra iz boka v bok  
šestpasovni promet v pekingu  
in vislice na vratu ostarelega moža

**punčka kdaj se vrneš v svoje telo?**

tista ki zdaj stanuje v njem je nora in zlobna  
in nima me rada

**moški s čolnom gre po svoje bobne**

iz vlaka gledam temno grapo  
počasi iz njiv vznikajo kristalne palače  
pretežko in prelepo je to zame  
zato se zjutraj dvakrat zjočem  
in skozi okno  
od mize  
ki sem jo sam naredil  
se mi bog odbije naravnost v oči

*Barbara Korun*

# Vmes

## Čakalnica na letališču v Beogradu

Na letališču v Beogradu v nekem redkem trenutku, ko lahko premagam otrplo sovražnost do same sebe in s tem do sveta in začnem govoriti o svojem belem mehkem trebuhu kot o nekakšni čudni, beli, zmečkani gobi z luknjo v sredini, kot o mlahavem testu, za katerim lahko samo slutim vretje zastrupljenih sokov, kar sem uzrla v ogledalu s priprtimi očmi in z neznanskim odporom. Potem je tu neznosno skeleča srbeča koža, suha, da padajo od rok in nog dolge krpice kože, in boleča na dotik, pod njo pa drobne žilice temno rdeče in vijolične barve, razpokanine tudi od znotraj. Čudno ljubeče gnusen je ta odnos, in vendar me pogled na hrbtno stran mojih rok, iz katerih izstopajo plave žile, skoraj spravi v ekstazo. Kot bi nemirno preverjala, ali grem po pravi poti, in se hotela prepričati, ali bo moja koža kmalu tako pergamentna kot prej babičina in zdaj očetova.

## Prihod v Ratkovce

Med šestimi smrekami, ki rastejo okrog podzemnega rezervoarja z vodo, piha veter in raznaša majhne muhe kot aeroplan v mavričnih oklepih, tudi jaz poganjam korenine globoko v zemljo in srkam vodo iz zajema, ki je, upam, tako globok, da se bomo odžejali vsi.

Zrak je topel in sedim za hrbtom človeka, čigar noge so kot mesečeve pokrajine, razbrazdane od skrotovičenih krčnih žil, zaznamovane z neznano indijsko boleznijo, ki je za seboj pustila na pol pojedena meča in temno barvo kože. Oči ima skoraj zaprte in posluša glasbo, ki prihaja iz srebrnega appla, položenega na z mahom obraslo paletu.

## Čakalnica v zdravstvenem domu

Ni se še zdanilo, a prostor, osvetljen z umetno lučjo, je poln starih, uvelih ljudi. Kar je grozljivo, niso njihova debela, zanemarjena telesa brez zavedanja, ampak duša – prazen, otopel pogled, zapičen v neko točko na tleh ali v brezplačen katalog cenene trgovinske verige. Spomnim se na prizor v kletki z gorilami v wuppertalskem živalskem vrtu – koliko bolj žive, čeprav bolj obupane, žalostne, poblaznele od zločina, ki se jim godi, zaprtim v majhen prazen prostor brez sončne svetlobe. Neskončna globina njihovih oči! Popolna prisotnost, zavedanje resničnosti, čeprav v krutem! Tu pa: razpadajoča snov brez duha, telesno udobje brez drobca resnice. Potem skoz prostor zavaluje hoja na visokih petah – od povsod pogledi, prišla je zdravnica, mlada in lepa kot boginja, kodrastih las in širokega nasmeha, pogledi so polni vere v odrešitev.

## Odhod iz Ratkovcev

Sicer se ne vidi, je kot zrak: brez barve, vonja in otipa, pa vendar ključna. Ko me objameš, rahlo zaukrivi prostor in grozdi oddaljenih galaksij in iglice smrek nad nama se približajo. Neskončno in tukajšnje, povečana gravitacija. Zdaj se prikaže: za vsem, kar je, je, izvor in pogon, kot zrak, ki napaja vsako poro telesa in uma, dotik, milina, ki vstaja iz vonja po zemlji in mahu. Rastje iz razpada. (In mrtvo, mrtvo postane hrana!) Zasvetijo se koruzna stebela in trta me poboža z viticami skozi zrak. Nisem več le eno telo, vse sem, ves nemirni mrčes, ptice, žužki in hroščki, gobice in glivice, smreke, voda, sončna svetloba, kamenje, vse se tre ob zrak in to trenje s svojim brezglasnim škripanjem povečuje radost srečanja.



## Prihod na letališče v Miamiju

Vse je v številkah in znakih. Napnem svojo znakovno polovico možganov, dušo nosim zloženo čez roko kot plašč. Neskončne množice ljudi urejene v dolge vrste pred številkami. Obrazci, formularji, razpredelnice. Osebni dokumenti. Še več števil, še več črk. Na velikih zaslonih nad vrstami ljudi pet belih debelih uniformiranih mož s pendreki podre na tla enega črnega moža in se mu usede na roke, noge in trup. Potem ga uklenjenega odpeljejo z zaslona. Hip za tem se naslikan možiček slači, odpenja uro in pas, odlaga računalnik v zaboj, potem se prikažejo prečrtane posodice s tekočinami, prečrtane pincete in škarjice za nohte, prečrtan revolver, prečrtano meso, prečrtan sir. Ponovno dolge vrstice črk in števil. Ponovno prizor s črncem – ne vidimo mu obraza. Beli obrazi uniformirancev so potni. Nihče nikogar ne gleda v oči.

## Na vlaku za Rim

Želim si, da bi ta vožnja trajala večno  
in da ne bi nikoli padla v odprta usta  
zaspalega potnika nasproti mene.  
Kakšna temna črnina!

Skoz okno zagledam kolute sena  
na travniku, že skoraj popolnoma  
prerasle s travo.  
Potem pokošeno trato pred hišo,  
na njej le en bel stol, obrnjen narobe.

Vse mi je prav: beli oblaki na nebu,  
ruševine hleva, polje sončnih celic za  
elektrarno. Ravnina je zdaj že zadihala,  
okameneli vdihljaji sienskega gričevja,  
Toscana. Vinogradi, spleteni v kitke,  
in kuštravi nasadi oljk. Vmes pa prašne poti  
in le dve barvi – bakreno rjava in temno zelena.

To je življenje, ki ga zapuščam.  
In zapuščam. In zapuščam.  
Zazrta v minulo, se s hrbtom  
približujem cilju, ki ga ne poznam.  
Zelo si želim, da bi zdaj trajal večno.  
Naj se čas kar ustavi pri 294 km/h,  
kot se je pravkar prikazalo  
na displeju v kupeju.

*Tibor Hrs Pandur*

# Notranje zadeve

## A room of ones' own

Fantek je videl ljudi  
In vse pomešal, da se je sižej debelil  
Dokler ni pogruntal, da ni preprostih rešitev  
Na drevesu je odkril, da gre tukaj pravzaprav  
Za kompleksne intervale zgodbe,  
Ki konstantno oscilira v izmeničnem toku  
Med zunaj in not  
V neskončnem prehajanju  
Med mrtvimi in živimi  
Med nočjo in lučjo

## II.

Marku se je dokončno zmešalo  
Ko je postal Virđinija Vuf  
In je orgazmiral ob lepoti filmov z bejbo  
Ko je dobil klic, da so vsi, ki jih je poznal, nedosegljivi  
Mrtvi, obležani, neznano kje in nezmožni javljanja  
Da so se vsi kulturniki med praznikom onegavili  
Oblečeni v pajke, ki so plezali po zidovih  
In inscenirali pajkove mreže gospodarjev  
S katerimi prekrivajo okna naših spalnic  
Kako se je moral znajt v spominih Virginie Woof  
Ki ni bila sigurna ali je kriva umora ali ne  
Ali je vse tiste poročnike zares ubila  
Ali samo maštala  
In kako je lahko sploh tako mlada  
Vse tiste valove napisala  
Ne vem  
Pisal je, da je zver prisotna  
Da na vrhu hriba roj čebel zletava in kroži  
Čez postromantični pejzaž

Med prizori ganljive drame  
Razlitih barv  
In melanholičnih pokrajin  
Čez katere potuje glavna igralka  
Rešena ljubezni, sestavljena in najdena  
S svojimi kovčki privatnih lastnin  
Rešena pred zasledovalci  
In mirna v objemu prijateljev in znancev  
Roj čebel vzhaja in pada  
Kot pričakovan razplet  
Ki nedvomno prihaja

### III.

Vidi ljudi, ki preko njega podoživljajo  
Svoja pretekla življenja  
Kje so umrli in kako  
Se lepijo nanj  
Da se skupnost nar'di  
Prihajajo sami od sebe  
Na seanse  
In vidijo kako so  
Bili ubiti  
In delijo izkušnje  
Mrtvi in živi  
Prihajajo k njemu  
Da bi se naučili  
Kako bi se pri miru pustili  
Da zrazumejo  
Kako jih konstantno spominjanje omejuje  
Kako so se izgubili v projiciranih pričakovanjih drugih  
Ki so jih narobe zinterpretirali zase  
In končno zaživel kot se spodobi

#### **IV.**

Ta film je vse pojasnil  
Njena zadnja soba je masovna knjižnica  
Skrivna soba, ki prodaja znanja  
Zgodovino organizacij, ki zaslužnjujejo svet  
To smo izgubili  
Freske dinastij, ki so zaslužnjevale  
kontra freske dinastij, ki so osvobojevale  
Etiopski kralji in kraljice  
Proti krvoločnim francozom  
In razvajenim rimljanom  
Tega je strah ljudi, da bi jih videli brez mask  
Takšne kot so, same doma  
Krhke in mehke in svobodne in same  
Brez zgodovine  
Denarja  
Zakonov  
Samo oni  
Takšni kot smo  
Zlomljeni, ranjeni in odprti  
Pripravljeni vedno znova začet  
Od začetka  
Takšni smo

### **Teohtitlan**

Voda lije iz skal pragozda  
Iz krogov lije  
Prepisujem telefonske  
Iščem templje  
Odkrijem skupnost Malinowskega  
V okolici Benetk  
Kjer so častili prvo čačko kot prvo materijo  
O – kar se mu je prvič zarisalo je bil bog  
Iz tega človek  
Iz tega skupnost  
Vračam se v Mehiko  
Razsuti templji sredi pragozda  
Gledal predstave kot televizijo  
Vsrkaval vse  
Zadet z mejo popolne golote

Klemenčič ga je pil in težil  
Držal vso tuno zase  
Šlajhal za mladoletnim mesom  
Gol, mlad in regeneriran v pragozdu  
Iskre so padale namesto dežja  
Iz luknje na nebu je tekla voda  
Nevihta je prihajala  
Me zakrižala po pesku  
Psi so me napadali  
Potem cartali  
Skoz luknjo v roki  
Sem gledal skoz  
Avtomobili ki so se lovili  
Pločniki kamor sem se usedel

## Assange

Je probal pobegnit  
In ni mogu  
Na koncu je moral spat  
S hčerko ambasadorja  
In so vsi ploskali  
Bil tudi na konferenci  
Kjer se je D. Berg  
Ob vhodu v dvorano pogovarjal  
Da dokler lahko še putka putka  
Je v redu  
Ne bo pa več mogel dolgo  
Zunaj je bil koncert  
Lih ko je Šalamun polil Livijo  
In se ravsar  
Natakar je že pograbil nož  
Pa sem ga pomiril  
Da je samo pesnik  
Aja, pesnik pol pa okej  
Preklet al rešen  
Da ti je nekdo  
Eno telo  
Njene akcije  
Za tvoj pogled  
Al pekel  
Al nebo

## Žival sem sam v gozdu

Gledal proti obzorju  
Tam je živel še nekdo  
Isti kot jaz  
Pokaže mi vas ki jo poplavlja  
Reče da je on kriv  
On skrbi za cevi in skomigne  
Boli ga kurac  
Šel po mostu  
Nimam pojma kam

## Grenka je noč

Pomečkajva se  
Pod oknom  
Primalna pomanjkanja  
Popridigajva o bogu  
Jemljiva si svobodo  
In jočiva divje  
Poganjajva se o stvareh  
Ki nimajo za najine grehe  
Trde in mehke  
Po kafkarjanski vožnji z dvigali  
Na postelji ogromni  
(Drugi ljudje so v sobi)  
Nekak hoče it  
Ampak se zlekne name  
In ko njena oblačila drsijo z nje  
Naj greva pod odejo  
Naj ji krožno cuzam uho  
In vzdihla ko se spustim do njene ključnice  
Ki jo ližem in njene majhne trde prsi  
Kako me vzburi in potem čaka  
Da ga zajame s prsti in liže  
Hočem dol  
Dvignem jo, da bi jo lizal

Bil je to čas, ko so pridni ljudje vstajali  
Da bi zakorakali skozi mrak v službe  
In so tisti, ki so si umišljali, da pišejo o njih, pisali o njih  
Preden so zaspali v svojih toplih podedovanih posteljah

## Marina Abramović

Je šla v vesolje  
Nardili so nov planet  
Iz cevke  
Je cuzala kisik  
Dokler je ni zadelo  
Lebdela je gor  
In zaplavala v atmosfero  
Kjer so spermiji in jajčeca  
Krožili v kolobarjih  
Civilizacije so se formirale  
Nebesa zlatih struktur  
In je vse sijalo  
Zgledalo je magično  
Neponovljivo in čisto  
Dokler se ni nekdo odšlajhal  
Na WC  
Mimo čistilcev burekdnic  
In odprl skrita vratca  
Kjer je stlačena zavest  
In narava koloniziranega planeta  
Njegovo oko te je gledalo ven  
In govorilo o Kastru  
Kako hara svojo poezijo neusmiljene vojne  
Tanki rolajo čez civiliste  
V nasilnem bitu  
Kot bi citiral Nerudo na tripu:  
Za nič  
Odsekane glave domorodcev  
Tonejo obdavčene v močvirja zalučane  
Za 200 tisoč penězov  
Tepta moja armada svetove  
Za 200 tisoč penězov  
Rolajo moji tanki čez pragozdove  
Za 200 tisoč penězov  
Denar menja roke  
Za 200 tisoč penězov  
Poraz bližnjega  
Moja parada

Žile brez rok  
Neskončni banketi umetnih proslav



Zadušene sile upora preden so šele  
Zares začele  
Usta brez hrane  
Jeziki brez knjig  
Mlohav moralizem glasov degeneracij  
Pesmice o poeziji preživetja  
In plitkih strasti  
Sred klanja industrij  
Za 200 tisoč penezov  
Rolajo moje armade čez tvoje armade  
Za 200 tisoč penezov  
Bandam oderuških medporočениh dinastij  
In birokratom, ki so jim nasedli  
Ubogim in slepim za znanosti njih tiranij  
Presežnih vrednosti in teorij  
Za 200 tisoč penezov  
Medpovezani svetovi  
Neskončnih vibracij  
Morja energij

Kjer je kri Zemlje družbi gorivo  
In brez vrednosti kar je kupljivo

Za 200 tisoč penezov  
Za nas blagostanje  
Za vas kar ostane  
Za 200 tisoč penezov  
Ovce mirne mitske za pašo ograj  
Zobajo hrano za runo  
Hrano za mleko  
Ki bilo jim bo vzeto

*Tomislav Marković*

# Nepotrebne izbrisati

## Kurji možgani

*Prolegomena v vsako prihodnjo ornitologijo*

Kurji možgani vladajo Srbiji!

Kurji možgani so skrajni produkt nacionalne evolucije.

Kurji možgani so upravljali z Državno varnostjo in sodelovali z mafijo.

Kurjim možganom je šinila ideja o humani preselitvi, ko so  
urejali knjižnico: knjige v cirilici na eno, v latinici pa na  
drugo polico.

Kurji možgani so risali karto Velike Srbije, inspirirani z deli  
faliranega nemškega slikarja.

Kurji možgani so izvajali ekonomsko reformo in vso državo spremenili  
v tovarno za proizvodnjo topovske hrane.

Kurji možgani so vrnili Nemcem *milo za drago*, ko so  
porušili sarajevsko narodno knjižnico.

Kurji možgani priganjajo vojake strelskega stroja, da pritiskajo na  
petelina, dokler ne dobijo žulja na kazalcu.

Kurji možgani so si izmislili taborišča, da bi se zabavali z mučenjem,  
trpinčenjem in posiljevanjem ujetnikov.

Kurji možgani ubijajo čas z ubijanjem.

Kurji možgani sejejo smrt in žanjejo zlate palice.

Kurji možgani so zajedavski organizem, ki živi večno menjajoč  
gostitelje kakor nogavice.

Kurji možgani jemljejo siromašnim in dajejo bogatim po vzoru  
Superhika.

Kurji možgani imajo roko za vsak žep.

Kurji možgani obvladujejo očesna zrkla prek jumbo plakatov, oglasov,

city-lightov in reklamnih spotov.  
Kurji možgani si želijo, da bi vsi imeli kurje možgane.  
Kurji možgani so tlakovali pot rešitve, temno magistralo, ki pelje  
od nikoder do nikamor.  
Kurji možgani pišejo in izdajajo *Kurir*, *Press* in *Pravdo*.  
Kurji možgani so napisali *Čas smrti* in *Razkoščičenje*.  
Kurji možgani so postali ljudski bard, potujoči prerok, ki poveljuje  
blaženost Kurjih možganov.  
Kurji možgani ne sproščajo notranjega duševnega dialoga, če ne slišijo zla.  
Kurji možgani gorijo od želje, da bi ga pofafali Putinu in šli k obhajilu s hostijo  
mistične moči.  
Kurji možgani Američanom zavidajo Guantanamo, Irak,  
Afganistan in vse nekaznovane zločine.  
Kurji možgani sanjajo, kako se prebuja v telesu Georga Busha, Busha mlajšega,  
zajtrkujejo predružačeni hotdog (osišče zla v kruhu)  
rigajo napalm in mečejo poželjive poglede na rdeč gumb  
uničenja.  
Kurji možgani se hranijo s človeškim mesom, se opijajo s koktelji,  
narejenimi iz solz, znoja in krvi.  
Kurji možgani so človeški, dovoljujejo nam, da dihamo brezplačen  
zrak.  
Kurji možgani so hibrid, ki je nastal s križanjem srbstva in kovaštva.  
Kurji možgani gnijejo pod požarevsko lipo.  
Kurji možgani so živi in bodo živeli!

## Fahrenheit 451

*Srbski remake*

(Anonimni prostovoljec iz okolice Sarajeva,  
iz zbirke *Ali je treba zažgati Kiša?*, cikel *Zbogom, obvezno branje*)

Zažigam podnevi, zažigam ponoči,  
Zažigam brat, ker sem pri moči,  
Zažigam barok in moderno,  
Razne izme in postmoderno,

Zažigam Joycea, zažigam Jamesa,  
Różewicza, Cervantesa,  
Zažigam Brodskega, Saint-Johna Persa,

Heideggerja in Jaspersa.  
Zažigam Lorco in Borghesa  
In Rimbauda in Marqueza,  
Zažigam Kafko in Voltaira  
In Haška in Baudelaira.

Zažigam Wilda, zažigam Prousta,  
V pederska jih porivam usta,  
In Ionesca in Becketta,  
Ker mi je dovolj absurda.

In Andriće in Pekiće  
—knjige gorijo kakor hiše!—,  
Gori Ji Djing, Zaratustra,  
Gorijo Vede, Kamasutra,

Sveto pismo, Koran, Talmud,  
Gorita Kristus in Mohamed,  
Gori Buda in Jehova,  
Ta ogenj jih pomirja.

Zažigam tuje, zažigam naše,  
Zažigam Raša in ustaše,  
Aralico in Čosića,  
Bečkovića, Brozovića.

Jing in jang naj bosta eno,  
Ko imam na norem ognju naloženo.  
Kar ljubezenski plamen sestavi,  
Naj pepel ne loči.

Pisatelji plamenijo, jaz uživam,  
V sanjah o svetu brez knjig plavam,  
Brez Kvržica, duhovnika Čira,  
Gutenbergga in obveznega čtiva.

Knjige le tepec požira,  
Srbski junak se mesa nažira,  
Sarme, čebule in žolice,  
Njemu papirček ne paše!

Kaj bo knjiga, kjer je moja miza?  
Tukaj je prostor za vročega vola  
In režnje slanine  
In polič žganine.

Zažigam podnevi, zažigam ponoči,  
Zažigam bratec, delam karkoli,  
In kaj morem, če to lahko,  
Samo nekaj še ne bo šlo:

Da bi poletel z zemljice,  
Penetriral skozi zvezdice,  
Da bi Božje duri razbil  
In življenja knjigo upepelil.

Vse dosjeje bom zbrisal  
In bom gotovo knjigo smrti spisal,  
Ni luči, izginejo temnine,  
Vse sanje so grde in prahnine.

## **ABC o Radovanu Karadžiću**

(signalistična poezija Radovana Karadžića,  
iz zbirke *Utopljenec je odličen plavalec*)

### **Kupujte samo radovanistično poezijo**

v vsaki hiši, taborišču, ustanovi!  
novo na balkanskem tržišču!  
že znana tovarna smrti  
radovan karadžić ob majhni pomoči  
prijateljev iz združenja za obrambo  
radovana karadžića je začela s proizvodnjo  
(produkcijo) najbolj sodobnih  
poetičnih tekstov.  
gre za poezijo visoke kvalitete,  
ki se lahko bere, gleda,  
posluša, zabija pod nohte,

z njo se lahko giljotinira, strelja,  
 reže (suhi) vrat, bombardira porodnišnice,  
 žari in zažiga, na živo odira kožo,  
 nabija na nenaoljen kol,  
 s konji raztrga na kose,  
 posiljuje večkrat zaporedoma,  
 potegne otroka iz drobovja: gre  
 za poezijo, s katero se lahko  
 zažigajo druge knjige poezije,  
 kopljejo oči, trgajo nohti,  
 sekajo ušesa, dajejo elektrošoki,  
 delajo množična grobišča.  
 za te produkte, ki se ne morejo  
 uvažati, saj so na svetu redki,  
 vlada veliko zanimanje na  
 domačem in tujem tržišču.  
 posamezniki, gospodinjstva, ustanove,  
 vojaške organizacije, ministrstva nasilja,  
 tajna policija, vodi smrti,  
 službe državne varnosti,  
 teroristične skupine, paravojaške formacije  
 in prebujeni narodi lahko še ta mesec  
 poiščejo naš novi proizvod:  
 radovanistično poezijo.  
 novi proizvod, ki se producira na  
 najbolj sodobnih elektronskih napravah,  
 računalnikih iz pradedovih kosti,  
 in ob Božji pomoči po kompliciranih  
 matematičnih in drugih eksaktnih metodah  
 visoke kvalitete in ni niti najmanj  
 dražji od zastarelih in že povoženih  
 proizvodov iste vrste, niti ne dražji  
 od samega človeškega življenja.

### **radovan karadžić je učiteljica življenja**

radovan karadžić lovi glinene golobe  
 pod sarajevskimi strehami  
 ne varčujte z radovani karadžići  
 tudi vaši otroci si zaslužijo vsaj enega radovana karadžića  
 radovan karadžić vam lahko podari ves svet

če mu boste posvetili vsaj dve minuti sovraštva  
 radovan karadžić je zadnja beseda tehnike  
 zadnji krik mode iz Omarske\* in Keraterma\*\*  
 radovan karadžić je plod domačijske pameti  
 za prižiganje ognja v sosedovi hiši  
 vedno se lahko zanesete na radovana karadžića  
 radovan karadžić je nezamenljivo orodje na kolinah  
 nož žlica slaninica  
 radovan karadžić je človekov najboljši prijatelj  
 radovan karadžić je učiteljica življenja  
 poslušajte nasvete radovana karadžića  
 in daleč boste prišli  
 samo radovan karadžić vas lahko pogleda v oči  
 skozi ostromreliki daljnogled  
 radovan karadžić je proizvod ki bo realiziral vaše sanje  
 življenje je sen radovan karadžić je resničnost  
 samo z radovanom karadžićem  
 lahko pridete na sedmo nebo brez turbulenc  
 v žepu nosite radovana karadžića  
 in povsod se boste počutili kot doma  
 obstajajo trenutki v dnevu ki pripadajo samo vam  
 preživite jih z radovanom karadžićem  
 radovan karadžić je eliksir mladosti  
 vsak srb je radovan  
 vsak mladenič je karadžić  
 vsi smo nekoliko radovan karadžić  
 mi gradimo radovana karadžića radovan karadžić gradi nas  
 ohranite fiskalni račun ko boste kupili radovana karadžića  
 pošljite ga na naslov Vojnih dobičkarjev BB, Beograd na Palah  
 in čakale vas bodo bogate nagrade:  
 stanovanje iz katerega so bili pregnani krivoverci  
 blindiran audi z vgrajenim mitraljezom  
 tank s počitniško prikolico  
 križ z ročajem iz rožnega lesa  
 bel plašč radovana karadžića  
 prenosnik premera 120 mm  
 nabojnik poln verzov  
 štirje brusni kamni za brušenje pile

---

\* Omarska – kraj pri Prijedoru, taborišče za muslimane za časa vojne v BiH

\*\* Keraterm – taborišče za muslimane za časa vojne v BiH

hibrid plinov in dinamita  
 krogla za imetek strelišče puščic za srnice  
 zarjavela bomba mina iz okostja puška jakić  
 zaboj SMB piva dva puha brez sluha  
 klima za zaklonišče akustične gosli  
 maketa taborišča smrti v razmerju 1:1  
 elektrošok drenaža v SPA centru  
 vibrator z bajonetom vibrator napolnjen s smodnikom  
 japonske kroglice z bodečo žico  
 sončenje na ražnju v solariju "Sonce tujega neba"  
 glinena posoda za starinsko puško pištolca v babuški  
 smučka kakor damaščanska sablja španski škorenj (desni)  
 ostra mačeta prvega srbskega lorda  
 kakor peresce lahek ameriški veliki revolver dva revolverja iz operete  
 bodalo za liziko dalaj-bodalo za budiste  
 dva tedna v zaporu čarterski polet na drugi svet  
 štirje električni stoli za obednico  
 ogrlica iz velikih ustrahovanih oči  
 zapestnica iz razparanih ušes  
 oklep iz čiste runske volne  
 video posnetek upora proti janičarskim voditeljem  
 zmaga v vojni – poraz v miru  
 in večno sovraštvo obrazov v vesolju

---

Tomislav Marković se je rodil leta 1976 v Mladem  
 novcu. Piše poezijo, prozo, eseje, predvsem pa ra-  
 zlične pamflete in satirična besedila, ki jih  
 objavlja na najbolj branem kulturniškem srbskem  
 portalu e- novine, kjer je zaposlen kot pomočnik

glavnega urednika. Objavil je več knjig, zadnja  
 zbirka pesmi pa nosi pomenljiv naslov *Človek  
 zeha po vojni* (2014).

**Prevod in opomba Jurij Hudolin**



# **Vse najboljše za rojstni dan!**

Naredilo je tk. Ja, slišal je tk in skoraj neopazno prikimal. Datum na uri se je premaknil, pravkar se je začel nov dan. Polnoč in trenutok, lahko bi že šel spat. Toda namesto tega je ponovno stopil v dnevno sobo in naredil nekaj korakov do regala. Tam je našel steklenico in pravi kozarec. Nekoliko hitreje je natočil kot prvič, nekoliko. Vendar se tokrat ni ustavil pri prstu, ne, kar nadaljeval je. Prst in pol, dva prsta, dva prsta in ... Potem se je ustavil, postavil steklenico na isto mesto in se neslišno spustil na kavč. Pomemben del rituala je vedno bilo gretje kozarca, njegove vsebine, previdno ovohavanje, toda za vse to kot da ni bilo časa. Dvignil je kozarec in ga nagnil. Naenkrat je imel ustno votlino polno konjaka – kot da ni želel uživati, kot da si je želel splahniti umazanijo minulega dne, leta, celega kosa življenja.

Rojstni dan, nekaj najlepšega v življenju, ha! Kje so ti časi?! Zdaj je življenje v drugi polovici, morda v tretji tretjini, zadnji četrtini, rojstni dan ti je dan šoka, zadrege, nelagodja, umirjenosti, celo vdanosti, dan, za katerega upaš, da ga ne bi bilo, ker si z njim vsakokrat leto starejši in ti ostane leto manj. Kje so časi, ko si se rojstnega dne veselil?! Zdaj bi najraje videl, da ga ne bi imel. Da bi prišel na svet kar tako, nekako mimogrede. Da bi kar naenkrat bil brez rojstnega dneva. Časi, ko si se veselil rojstnega dne, so res pase. Pase. Kako se to že piše? Mimo, skratka. Časi, ko si ugibal, kaj boš dobil za rojstni dan. Kaj ti bo podarila mama, kaj oče.

Mama je praviloma podarila tri reči: nekaj za telo, nekaj za duha in nekaj, česar se je res veselil. Nogavice je še nekako prenesel, jih je pač obul in to je bilo to, pa naj so bile še s tako čudnimi nordijskimi vzorci, so se ti nekako skrili. Jopice so bile neskončno težji problem, brezrokavniki tudi. Vsake toliko jih je pač oblekel, a v njih se je počutil kot opica in ker se nihče ne počuti rad kot opica, jih je čim redkeje nosil. Knjige je tudi še nekako prenesel; če ne drugega, jih je vsake toliko nekoliko prelistal, da ga je mama videla in da je bila zadovoljna. Ampak, ali so ga res nekoč davno zanimale kitajske in japonske pravljice? Lomil se je, ko jih je bral, lomil, ko ga je mama vprašala, ali so mu všeč, on bi samo nekoliko prikimal, hkrati pa že odkimal, češ, berem, pusti me pri miru, zdaj res nimam časa, vendar mama ni bila užaljena, nasprotno, nekako vesela je bila, da jo njen sin skoraj odganja zato, da bi bral knjigo, ki mu jo je podarila. Pod jopico in knjigo pa se je praviloma skrivalo še tretje darilo, darilo, ki ga je bil res vesel. Enkrat je bil super avtomobilček, drugič kalejdoskop, tretjič ... pravzaprav se je spomi-

njal le redkih daril in po letih in desetletjih je bilo daril, ki jih je hitro pozabil, neskončno več kot onih, ki jih je še danes pogrešal. Kje je končal rumeni avtomobilček, kje legice, kje kalejdoskop? Z vsakim rojstnim dnem je bilo več daril, ki jih je pozabil še isto leto, še isti mesec, in vse manj, ki se jih je spominjal, ki jih je pogrešal, o katerih je tuhtal, kje neki so končala.

Definitivno ni pogrešal očetovih daril, ki so bila izpolnitev njegovih lastnih želja, včasih tudi pripomoček, s katerim naj bi oblikoval sina po svojih predstavah. V prvo skupino daril je najverjetneje sodil električni vlakec, album z znamkami, še en električni vlakec in maketa železniške postaje, v drugo uteži, raztezne vzmeti, mikroskop, minilaboratorij, pa orodje, s katerim se ni nikoli, nikoli igral električarja, pač vsako leto nekaj, kar je obležalo na mizici v dnevni sobi, na koncu pa je nekako skrivnostno izginilo. Je oče odnašal darila v kak svoj skrivni kotiček, jih je zlagal v kletno omaro, jih je komu podaril, tega ga ni nikoli vprašal. Še ko je oče ležal oslabeled v postelji, ko je bilo vsakomur jasno, da ne bo več dolgo, in je razmišljal, ali naj ga vpraša ali naj samo molče stoji ob postelji, kot da bo kaj povedal. Ničesar ni rekel, a tudi vprašal ga ni. Oče je odšel iz njegovega življenja, tako kot je živel: neopazno, neslišno, samo zahropel je agh in že ga ni bilo več.

Izginile so igrače, oče je izginil in še mnogi drugi, vse izginja, je pomislil, vendar zato se ni počutil nič bolje. Morda je včasih med silvestrsko večerjo zamrmral na glas Kje so moje igrače, kje je moj kalejdoskop, toda kot da so se vsi že zdavnaj navadili, da je bil tam in vendar tudi neke druge. Kot da bi, pa čeprav še ni bil tako star, počasi že vadil za vlogo očeta, ki se poslaavlja. Včasih se je zalotil, da premišljuje o tem, kako bo umrl? Ga bo povozil avto? Bo nerodno stopil, se polomil in se nato posušil? Ga bo zvalo? Udarilo? A njegovo premišljanje je bolj spominjalo na sanjarjenje, kot da bi nekako užival v mislih na svoj odhod.

Pred leti je nekako poskušal olupšati svoje življenje, ga celo osmisлити s konjički. Nekaj časa je mislil, da bo vseeno zbiral znamke, vendar je zelo hitro ugotovil, da za znamke tudi zdaj, v zrelih letih nima potrpljenja. Pinceta? Zbirke? Menjave? Dopisovanje s posrednikom in člani filatelističnega društva? Navduševanje nad znamko, ki jo je sosed kupil v Münchnu? Da nima potrpljenja za sestavljanje modelov vojnih ladij, je odkril še hitreje. Kar naj bi bil rušilec, je prej spominjalo na vrtno uto, pasjo utico, moderno skulpturo in ostanke kabine na plaži po cunamiju, tako da je bil skoraj jezen nase, kako se ni iz znamk ničesar naučil. Potem je potreboval še nekaj mesecev, da je dopovedal tajniku modelarskega društva, da ga modelčki res ne zanimajo in da je po srcu ljubitelj narave, pravi gobar. Oni mu najverjetneje ni verjel, še zlasti, ko ga je vprašal, katere gobe najraje nabira, on pa je po nekaj sekundah zadrege odgovoril, da užitne. Seveda gobe niso bile zanj ne prej, ne pozneje in ne vmes. Misel, da bi hodil po gozdu, po vlažnem gozdu, kjer lahko danes srečaš medveda, jutri spuščene psa, mimogrede snameš še kakega klopa, ga je hitro in dokončno odvrnila od misli, da bi hodil po gozdu, odgrinjal listje, brkljaril s popotno palico, se sklanjal in ovohaval te čudne poganjke, ne, to pa res ne.

Ko konjički niso odigrali vloge, ki naj bi jo, ko ga niso povlekli naprej in v višave, se je prepustil lebdenju. Opravke je opravljal vestno in natančno, celo zbrano, in direktor je večkrat pohvalil njegove analize: Kakšne analize, kakšne analize! Pri tem je pogosto razvlekel a, tako da je beseda analiza zvenela zelo nenavadno. Sodelavci so vneto prikimavali, ko pa ni bilo direktorja v bližini, so njegov prihod v sejno sobo pogosto pospremili s posmehljivim pozdravom. Naš analitik, hkrati visokostno in vendar spakljivo. Doma je vsako soboto dopoldne vestno po-

čistil stanovanje; uporabljal je nova in nova čistila, vedno močnejša, brnenje sesalnika ga je pomirjalo, celo nekoliko osrečevalo. Tihi brr se je širil po sobah, umazanije je bilo vse manj, redno je tudi čistil pod posteljo in kavčem, pod regali in omarami, tako da je bilo njegovi ženi včasih že kar nerodno, še zlasti, če je bila na obisku sosedu. Ta ga je pogosto pohvalila:

Kako je tvoj mož priden! Toda v podtonu pohvale je zvenelo Kako je tvoj mož čuden. Vedno sem si želela bolj pridnega moža, ampak zdaj, ko vidim pridnega moža pri tebi, si ga ne želim več. Ne, ne želim si ga več.

Žena je še kako slutila, da so te pohvale dvoumne, celo neprijetne, vendar ni vedela, kaj bi lahko storila. Leta in desetletja je porabila zato, da ga je navadila, da pospravlja za sabo, da da umazano posodo v pomivalni stroj, da vsaj občasno pospravi, da pospravi obleko v omaro in klobuk na obešalnik, zdaj pa ima potrpežljivega picajzlja in z njim nekako ni bila zadovoljna.

Seveda je čutil njeno nezadovoljstvo, kako ga ne bi čutil. Čutil ga je vsaj tako močno, kot je čutil svoje. Tako je izdelal pravo življenjsko filozofijo: življenje je živel v prvi, največ v drugi prestavi, tako je opravljal, kar je imel opraviti, vmes pa je lebdel, bil nekako v prostem teku. Takrat bi zamižal, se zagledal skozi okno ali v televizijski ekran, s pogledom spremljal mušico, opazoval rože na okenski polici, listal neprebrane knjige, pregledoval oblačila in vsake toliko kaj izločil za Rdeči križ in Karitas, zamišljeno, celo odsotno poslušal ženo, brisal stara telefonska sporočila in dnevnik klicev, premišljeval, ali je stanovanje potrebno pleskanja, kam bi šel na dopust, s kakšno barvo bi prebarvali spalnico, naj grejo ponovno na Hvar, ali naj kupi novi sokovnik, tu pa tam je previdno povohal svoje copate, kot da bi iz njihovega vonja poskušal razbrati, kako se počuti in ali je zdrav, kar pogosto je prikimaval, včasih sebi, drugič svojim mislim, tretjič kot da bi želel prikimati življenju, vendar tisti hip in ne pozneje ne bi znal odgovoriti, kateri strani življenja je prikimal. Je kimal življenjskim radostim, za katere je vedel, da nekje obstajajo, je kimal življenjskim absurdom, ki jih ni razumel, a jih je vseeno nekako možato sprejemal, je kimal, kot da bi sporočal življenju Sprejemam te življenje, skratka, je kimal kot da izvaja nekakšno novodobno mantro ali zgolj zato, ker je bil kimavec? Če je bil kimavec, je bil tak po naravi ali ga je tako oblikovalo okolje, ki je omogočalo kimavcem, da so živeli mirno in lagodno življenje kot on, ki so malce kimali in predvsem lebdeli? Ali pa je bil kimavec zato, ker se je po tehtnem premisleku tako odločil? Se je morda iz mladostnih let spominjal vseh tistih knjižnih junakov, ki so nekaj želeli, nato pa tega niso dobili in so omagali? Kakšna razlika je med njimi in njim, ki je prav tako nekako omagal? Omagali so oni, omagal je on. Toda oni so si vsaj nekaj želeli, kaj pa si je želel on. In kaj si želi?

Težko vprašanje. Z leti so se njegove želje nezadržno spreminjale. Mnoge si je izpolnil, toda spet ne vseh. Vozi saaba, todi nikoli ni sodeloval na nobenem rallyju, še omejitve hitrosti vedno spoštuje, tako da sploh nekako ne ve, česa je zmožen njegov avto. Ampak saaba vseeno vozi, se nasmehne. No, na mnoge želje je nekako pozabil. Nekaj časa, včasih tudi več let jih je imel v zavesti, včasih si jih je celo zapisal v zvezek, v katerega je nekoč pisal dnevnik, a potem so minila leta, želje so vse bolj vegetirale, na koncu je od njih ostalo bore malo, včasih spomin, pogosto pa še to ne.

Zato je z leti čutil vse hujšo tesnobo pred rojstnim dnem. Kak teden, dva pred praznikom ga je žena vprašala Kaj si želiš za rojstni dan?, on pa pri najboljši voljni ni vedel, kaj. Zato mu je dala kak dan časa za premislek in nato ponovila vprašanje, toda tudi dan, dva pozneje ni bilo

nič bolje. Ko ga je vprašala tretjič, je bila že nekoliko nejevoljna, še bolj pa, ko ji je odvrnil kaj podobnega kot Nič ne rabim, vse imam, res ničesar ne rabim. Njegovo lebdenje, njegova zama knjenost je vplivala tudi nanjo. Počasi se je sprijaznila z mislijo, da želje živijo kot vse ostalo na svetu, da se nekeje spočnejo, pojavijo, nato se prebujajo, rastejo, zorijo, vzcvetijo, nato ... Do njega je bila vljudna. Nikoli ga ni direktno vprašala, zakaj njegove želje redko cvetijo in predvsem nekako ugašajo, izginjajo, ne, spoštovala je njegovo tiho zasebnost in s svojimi vprašanji ni vrtala v njegovo glavo. Vedela je namreč, da njenih vrtanj ne bi prenesel, toliko ga je poznala. Morda zaradi obzirnosti, morda tudi zaradi vsega, kar je prebrala v frizerskem salonu o moških njegovih let, si je mislila, da je to običajno, da je to naravni proces, češ, ženske imamo menopavzo, moški tudi, oziroma nekaj podobnega, tako nekako. On se ni pretirano potrudil, da bi pregnal njene predstave o svoji menopavzi ali kakršni koli pavzi že, ne, sedel je na kavču in gledal kaktus, kot da bo zdaj zdaj vzcvetel. Ko je tako gledal kaktus, je morda z rahlim nasmeškom pomislil, da je rastlina podobna njegovi želji. Ne moreš je zgrabiti, vseeno pa cveti. Prisposodba mu je bila všeč in k njej se je še večkrat vrnil, še zlasti, ko je kaktus nekoč res vzcvetel.

Želje je razvijal počasi, zelo počasi. Ko je nekega dne v videoteki naletel na dvd z naslovom Rad imaš ženske v uniformah, si je zapomnil naslov, samo to. Večina moških njegovih let bi si na njegovem mestu sposodila film ali pa si vsaj ogledala njegovo naslovnico, morda prosilo izposojevalca, naj jim pokaže kader ali dva, ne pa on. On si je zapomnil samo naslov: Rad imaš ženske v uniformah. V naslednjih dneh se je občasno spomnil nanj, toda spet brez nekega spremnega filma, brez vizualnih predstav. Bil je zgolj stavek, ki ga je občasno zamrmral v mislih, kot nekakšno mantra, ki ga je pričela počasi in neopazno spreminjati. Pozneje se je vprašal, za kakšne uniforme gre? Je bila to vojaška uniforma? Če ja, je bila delovna uniforma? To misel je hitro zavrgel. Vojaške delovne uniforme so tako ohlapne, ničesar ne poudarijo, si je pojasnil pokop misli čez nekaj dni. Še pozneje je premišljeval, da bi lahko bila uniforma medicinske sestre.

Ko si je nekajkrat predstavljal ženske, še brez razvidnega obraza, zgolj obrise postave in ne povsem jasnega obraza, je misel zavrgel. Ne, ne, misel na ženske v uniformah medicinskih sester mu ni bila ljuba. Sicer si je z lahkoto predstavljal, da ženske v uniformah medicinskih sester nastopajo v filmih, ki jih že dolgo ni gledal. Hromilo ga je čustvo, ki ga je čutil do medicinskih sester, hvaležnost. Spomnil se je, kako so lepo skrbele za njegovega očeta, ko je umiral v bolnišnici, spomnil se je, kako so ga previdno prevezovale in kako so nekaj let pozneje skrbele najprej zanj, nato pa isto zimo še za starejšega sina. Ne, na trditev oziroma trdilno zastavljeno vprašanje Rad imaš ženske v uniformah, s skrivnim pomenom ženske v uniformah medicinskih sester, ni mogel pritrditi. Tako je nekaj dni premleval, večkrat prikimal v sebi, da jim je hvaležen, toda nikakor jim ni mogel prisoditi vloge v svojem intimnem filmčku. Potem pa mu je pomagalo naključje. Neke sobote se je napotil v Kranj, vendar ga je že na začetku poti zastavila nesreča na obvoznici. Na srečo je pravočasno zavrl, nato pa je sedel pri miru v avtu in čakal, da se je sprostil promet. Med čakanjem je opazil tudi zanimiv dogodek. Avtu, ki je stal nekaj vozil pred njim na desnem pasu, se je približala policistka. Čisto ta prava policistka, s policijsko kapo, v uniformi in z orožjem, lisicami, radiem in vsem, kar sodi k čisto pravi policistki. Ustavila se je ob avtu, ob kot zemlja starem hrošču in s kazalcem umirjeno potrkala po voznikovi šipi. Način, kako je potrkala, kako se je sklonila k šoferju in nato še nekoliko bolj, ga

je naelektril. Hkrati je opazoval, kaj se dogaja, in vrtel film nazaj, kako se ona bliža, kako pridivja policijski avtomobil, kako rešilec, kako pred tem tip iz hrošča pomaga ponesrečencem ... V njegovi glavi se je naenkrat dogajalo več kot prej v dneh in tednih. Naenkrat je srkal življenje in premišljeval, naenkrat je stal pred težjo izbiro kot kaj izbrati iz polnega hladilnika in s čim obložiti polnozrnatih kruhke.

Policistka je bila oblečena v tesno bluzo, kot da se ji je skrčila pri pranju, kot da ji bodo zdaj zdaj odleteli gumbi in po mnogih letih je spet gledal film v glavi, film, ki se je nekako vrtel tudi pred njim. Pozneje, ko si je policistka očitno zapisala voznikove podatke in ko je počasi, skoraj kot mačka odšla proti službenemu avtomobilu, je miže čakal, da se je kolona premaknila.

Toda čeprav se je kolona premaknila kot nešteto krat poprej, so stvari potekale drugače kot običajno. Najprej je sunkovito speljal, nato se je zmotil in namesto v Kranj zapeljal na domače dvorišče. Žena je bila nemalo presenečena, ko je prišel domov vsaj dve, tri ure prezgodaj, toda njenega presenečenja nekako ni zaznal. Ko ga je vprašala, kako to, da se je že vrnil, je rekel, da je bila na obroču huda prometna nesreča in da je zdaj doma, toda povezave med obema dejstvoma ni pojasnil. Lahko bi rekel, da so bili na nebu črni oblaki in je zdaj doma – to bi zvenelo podobno nesmiselno kot pojasnilo z avtomobilsko nesrečo. Njegovega pojasnila najverjetneje ni razumela, morda si ga je razlagala kot pretresenost zaradi nesreče, zaradi srečanja s poškodbo, krvjo, morda celo smrtjo. Misel, da se je tako presunjen vrnil domov, ji je bila všeč in morda se je nasmehnila. Vendar se v soboto, kakšno uro pred zgodnjepopolnanskim kosilom, ni spomnila, kako naj mu pojasni svoje občutke. Naj mu reče, da je lepo, da je prišel domov? Da je srečna, ker je živ? Toda to se ji je zdelo pretirano, še zlasti, ko ji je pojasnil, da se je zgodila nesreča nekaj avtomobilov pred njim, praktično na izvozu, pri nizkih hitrostih in da je z lahkoto zavrl. Ko ga je tako poslušala, je poskušala razumeti, ali je drugačen kot običajno ali je postalo običajno, da je drugačen kot nekoč. Bolj miren, neopazen, še bolj umaknjen vase.

Njenih vprašujočih pogledov in previdnih tipanj ni zaznal, a morda se je tako samo naredil. Listal je sobotno Delo, se za dolge sekunde ustavljal s pogledom na skoraj celostranskih fotografijah, v mislih pa gledal neko drugo podobo, podobo mlade, jedre in ležerne policistke. Bolj kot jo je videl, bolj si jo je želel spoznati.

Toda kako najti policistko, ki si jo videl za nekaj kratkih trenutkov po avtomobilski nesreči na avtocesti? Naj pokliče Policijsko upravo Ljubljana in reče ... Reče kaj? Zgodila se je nesreča na izvozu proti severu in rad bi pohvalil policistko, ker je tako prisebno ravnala. Kaj pa, če ga sogovornik vpraša, kdo je, ali še huje, kaj je naredila? Kaj je naredila?, bi ponovil kot idiot, potem pa bi si najbrž moral neskončno prizadevati, da ne bi odvrnil telefonske slušalke. Samo strah bi ga zadržal, ker iz hollywoodskih filmov ve, da policija takoj ugotovi, od kod kličejo sumljivi tipi. Zato bi nekaj zajeceljal, nekako takole: Ja, pomagala je, pomagala je ljudem. Le ... Pogumna je bila. In tu bi se vse definitivno nehalo. Policist na centrali ga najverjetneje ne bi prevezal, in četudi bi ga, kaj pa bi naredil trenutek pozneje, ko bi se oglasila kaka policijska živina s strogim glasom ... Koga hočete? Kdo ste? Kaj pravite? Ne, tega res ne bi zmožel. Tako so mu spet ostale podobe policistke, kako se bliža prapotopnemu hrošču, kako potrka po avtomobilskem oknu, kako se skloni proti soferju, vendar ji zaradi njih ni bil nič bliže. Ali pa ji je morda vseeno bil, ko je svaljal podobe v mislih, kot da bi ponavljal isto filmsko sekvenco

večkrat zapored. Včasih se ji je poskušal približati tako, da je zamižal. Toda to spet ni bilo dovolj. Toda bilo je dovolj zato, da so njegove analize postale bolj drzne, da so upoštevale še kako neznanko več, pa tudi zato, da je manj čistil, morda počasneje, in včasih se je povsem izgubil, sesalnik bi kar vlekel na prazno, on pa bi obstal zamišljen. Tako se je spremenila narava njegovega lebdjenja. Prej je lebdel v praznem prostoru s prazno glavo, zdaj pa je svet okrog njega dobil nekaj obrisov in nekaj skoraj fiksnih podob.

Te podobe so ga spremljale tudi tistega dne, ko je imel rojstni dan. Ko je zjutraj skoraj zaspal, ko se je na hitro obril, ko je v naglici popil samo požirek vroče kave, ko je delal kot nor zelo kompleksno analizo totalno nestabilnega zahodnobalkanskega tržišča, da ga je moral šef skoraj nagnati domov, kjer je na kuhinjski mizi našel listek Sem v Beteceju in potem v savni in na kozarcu vina z Barbaro; sinov tako ali tako ni nikoli doma, je pomislil, nato pa obsedel v tihem stanovanju in gledal kazalca, kako se premikata. So mu nameravali tik pred koncem dneva pripraviti zabavo s presenečenjem? Nekaj kratkih trenutkov je to verjel, potem pa je čutil, da mu tišina prija. Ne gneča, ne kupi nekoristnih daril, ne tišina kinodvorane, ampak neme podobe policistke v uniformi. In čeprav je od nesreče minilo že nekaj dni, podobe niso zbledele, nasprotno. Vsakokrat, ko si jih je ogledoval, ko se je potapljal v njih, so postajale nazornejše. Zdaj je opazil, da ima privihan nos. Ljubko, je pomislil, morda. Poskušal si je predstavljati, kako se skloni nad avto, nato kako se skloni nad saaba, vendar mu ni kar takoj uspelo, da bi jo videl. V mislih se je poskušal prestaviti, nato je naredil napako in si poskušal pomagati tako, da se je nekoliko obrnil. Toda njegov pogled je ostal nespremenjen, še zmerom je nekoliko s strani opazoval policistko, ki se je še vedno sklanjala nad hroščem. Dobro, videl jo je s strani, videl, da ji je njena bluza nekoliko tesna, videl, da prikimava, vendar ni verjel, da kima njemu, njegovemu neslišnemu šepetu, naj se vendar nekoliko obrne. Ona pa nič. Občutek je bil grozen. Ni je videl pred sabo, ona se ni odzvala na njegovo šepetanje, vse je bila tema, ko je mižal, ni videl ničesar, zgolj temno temno sivo mračino, proti kateri se je boril s posameznimi fotografiji in vse bolj čudnim sedenjem na kavču. Tako je zadnje minute svojega rojstnega dne preživel nekako čudno obrnjen v levo, kot da bo nekako zlezel v tisto staro kripo in tako od blizu videl policistko. Pa saj to ne more biti res, je pomislil. Videl jo je, kako prihaja, čutil, kako prihaja, videl kako odhaja, čutil, kako prehaja, toda naj se je še tako trudil, je ni mogel uzreti od blizu, v obraz, ne prej in ne pozneje. Potem se je nekoliko uredil, popil kozarec vode, vendar jo je še vedno videl tako s strani, sklonjeno k voznikovemu oknu. Mar jo bom vedno gledal takole, s strani, se je vprašal. Smešno, čeprav jo je še tako poskušal videti od blizu, čeprav se je zadovoljil s pogledom s strani in od daleč, čeprav se je tako čudno zviral, se ni počutil slabo. Nasprotno, počutil se je bolje, morda celo dobro. In ko je ura odbila eno, si je končno lahko oddahnil. Potem je pospravil posodo, pripravil pribor za zajtrk, skorajda že olupil in narezal salamo in sir, ko je v vratih zaškrtalo. Žena je vstopila po prstih, kot da bi se bala, da ga bo zbudila. Ali si je želela, da že spi in da spi naprej? Ali je vstopila kot zadovoljna mačka, ki po savni, klepetu in kozarcu vina ali dveh stopa kot mačka, nalahno, elegantno, sproščeno? Tako ga je tudi pozdravila, ga bežno poljubila, nato je odkolovratila v kopalnico. Kmalu je šumela voda, vendar je zelo hitro prenehala, tuš je zaropotal, verjetno ji je padel v kad, nekaj je govorila, skoraj odsekano, iz kopalnice je prišla dosti prej, kot običajno. Očitno je preskočila nočno kremo za obraz, kremo za stirijske in kremo za krepitev trebušnih mišic, pa tudi tisto za zadnjico, ki je



dišala naravnost omamno, in kremo za vratne gube, kajti privihrala je iz kopalnice, se je sploh obrisala, je pomislil, oblečena v kopalni plašč in že na poti v dnevno sobo ponavljala Sori, sori. Seveda je vedel, zakaj se opravičuje, vendar je ni prekinil, ampak je čakal in poslušal.

Povsem sem pozabila, ne vem, kako se mi je zgodilo. EMŠO, veš, toliko skrbi, vsak dan več, čisto sem pozabila, oprosti, dragi, res mi je žal, je govorila in govorila, on pa je samo skoraj nevidno kimal. Je v tistih trenutkih užival, se je spomnil na policistko, je mislil na ženo, še nekoliko mokro, ogrnjeno v kopalni plašč, ki mu je nekaj dopovedovala, na katero je takrat mislil, je kaj sanjaril? Kot da bo sanjarijo obranil, je kimal ženi, še bolj, potem je na njeno vprašanje odkimal, toda očitno ne dovolj, zato je še odkimal in odkimal. Med njenimi besedami je razbral *darilo*, kakšno darilo da si želi, je sklepal, toda pri najboljši volji ji ni znal odgovoriti. Kaj si želi? Ji naj reče, da bi rad videl neznano policistko, ne s strani, ampak frontalno, ne v odmaknjenem, ampak v bližnjem kadru, tako blizu, da bi se je lahko dotaknil, čeprav se policistk v uniformah praviloma ne dotika, se je nasmehnil globoko v sebi, še bliže, da bi jo lahko zavohal, ne le njen parfum, ampak njo, njeno kožo, vrat in ... Ne, tega ji ni mogel reči, to res ne bi bilo dobro, to bi že tako zagatno situacijo samo še poslabšalo. Ker ni vedel, kaj naj reče, jo je poslušal: kako govori in govori, kako se mu opravičuje, kako pojasnjuje, da sta sinova v teh letih noro zasedena, kako mu bo kupila darilo jutri, kako mu bo kupila, kar koli si želi, Kaj si želi, ponavlja, on samo posluša in ničesar ne reče, ona vztraja in trmoglavijo, ponavlja, da ji je žal, da bo res vse popravila. Vsake toliko šine skozi njega, kako je lahko pozabila, kako sta lahko pozabila sinova, kako so lahko vsi pozabili, starši niso nikoli, zdaj pa, tako pozabljen, se počuti skoraj zapuščenega, najraje bi se umaknil, toda ona ga ne spusti, prej ga je res pustila samega, toda zdaj je njegova želja še kako pomembna. Kaj si res želi, ne ve, najverjetneje ne ve niti potem, ko se pogovarjata ob kozarcu vina, ko se ji nekoliko razpre halja, ko on uzre, zasluti toliko ljubkovane in ljubljene prsi, ko začuti, da njegova užaljenost, izgubljenost nekako kopni, narašča pa njegova osredotočenost, zbranost, celo zavedanje, da to, kar bo rekel, ni dobro, da morda ne bo sprejela dobro, da bo verjetno sprejela slabo, in vendar iz neke užaljenosti, morda prebujene želje, morda iz maščevalnosti dan pozneje, morda ... reče:

Rad imam ženske v uniformah.

Na začetku je bila tišina, natančneje njen molk, potem se je nadaljevalo skoraj kot v filmu: Najprej je plitvo vdihnila, kot da bi pazila, da ga z nenadnim gibom ne bi prestrašila, nato je vdihnila nekoliko globlje, kot da bi se želela nagraditi, ker je v miru poslušala njegov stavek do konca in ker ni takoj reagirala, nato je komaj opazno prikimala, zgolj toliko, da mu je sporočila, da ga je slišala, potem je pazila, da se ni nasmehnila, da ni prikimala razumevajoče Vem, kaj si želiš, ne, prikimala je skoraj povsem neopazno, nato se je nagnila nekoliko bliže, zagotovo se ni sklonila, to bi bilo tisti trenutek še prehitro, ne, zgolj toliko, da mu je nekako sporočila, da sprejema, kar je rekel, da ga ne zavrača, da lahko nadaljuje, če želi, če ne, je tudi v redu, mu je tisti hip nekako namignila, on je njen namig razumel, se še nekoliko sprostil, naenkrat se mu je vse zdelo dosti lažje, kot da ne bi bil več on on, ampak kot da bi se gledal nekako od zunaj, kot da bi za trenutek zapustil svoje telo, že nekoliko mlahavo, odsotno, skoraj nezainteresirano, kot da ne bi končno izgovoril stavka, na katerega še včeraj ne bi upal niti pomisliti, zdaj pa je bilo nekako vse že za njim in vse pred njima, se je nasmehnil, kot da bi se njegovo utrujeno telo, bilo je pač krepko čez polnoč, njegov morasti rojstni dan je bil končno mimo, lahko si je oddahnil, spet

je lahko bil on sam, ne pa nekdo, ki nekaj čaka in nikoli ničesar ne naredi, lahko je spet čutil svoje telo, spet se je počutil eno in čuden občutek, da on ne bi bil on, je bil nekako mimo, še zlasti, ko je bolj umirjeno dihal, ko se je z vsakim vdihom in izdihom sprostil in nagnil naprej – ni bil prepričan, ali se vse to res dogaja, ji je res vsak trenutek vse bliže, ji je res rekel, kar ima občutek, da ji je rekel, čeprav česa takega ne bi verjel še pred nekaj urami, ko je imel rojstni dan, kaj šele, da bi rekel kaj takega kadar koli, pri belem dnevu in polni zavesti, ne, kaj takega si je lahko še manj predstavljal, skoraj odkimaval je z glavo tej podobi, ko ji je prikimaval, nevidno in neopazno, ko se je še bolj nagnil bliže, ko je bilo samo še vprašanje nekaj komaj slišnih vdihov in izdihov, kdaj se ji bo toliko približal, da ... se je vznemiril, ko je pričakovanje še kar naraščalo in je imel občutek, da naenkrat ni več sam, da tega, kar čuti te dolge, že kar omamne trenutke, ne čuti samo on, da to čuti tudi ona, neko bližino, napetost, ki narašča, ki se ga polšača, ki se ju polšača, da je samo še vprašanje trenutka, trenutkov, da se bo zgodilo, ne ve še, kako, toda zdaj prav čuti, čuti nemir, kot že dolgo ne, nemir, vznemirjenje, ki se lahko dopolni samo na en možen način, in potem se to res zgodi, vse, skoraj tako, kot si je predstavljal, ona je v tesni uniformi, on nemočen, ona gospodarica, najmanjšega dvoma ni, kdo je kdo, kdo leži na hrbtu in kdo sedi okobal, kdo bi rad stegnil roke in grabil, kdo grabi, kdo ukazuje in kdo uboga, kdo je konj in kdo jezdi, kdo poskuša zakričati in kdo mirno opazuje, kdo vidno in kdo neslišno drgeta, kdo s prsti obupano grabi rjuho in kdo skoraj nezainteresirano opazuje napeto telo, kdo bi zdrvel in kdo upočasnjuje, kdo dviguje glavo in kdo je ne spusti, kdo je zafrustriran in kdo sproščen, kdo z ledji rine navzgor in kdo z mednožjem pritiska navzdol, kdo ima suha usta in kdo počasi pije šampanjec, kdo bi mahal z repom za en sam poljub in kdo se ne bi sklonil za vse poljube tega sveta, kdo ponavlja njeno ime in kdo ne izgovori njegovega, kdo prosi, prosjači in kdo ne usliši, zavrača, kdo se slini, kdo ima suho grlo, kdo hladno diha, kdo mrzlo gleda, komu valovi po žilah in udih, komu šine nasmešek čez obraz, kdo kriči in kdo drugemu v usta zatlači spodnje hlačke, kdo bi se odpovedal vsem sorodnikom in knjigam, kdo je stoodstotno pri stvari, kdo joče v sebi in ihti in narica, kdo je gluhi in slepi in noče ničesar videti, kdo želi biti eno in kdo sporoča Nisva eno, kdo bo zaradi izčrpanosti buden globoko v noč, kot da ni dokončal, kar je začel, in kdo bo v hipu zaspal, kot po dobrem delu ali še bolje, po dobro opravljenem delu, ne, najmanjšega dvoma ni, vse je še kako res, prekleto res, boleče res, za eksplodirati res, tako res, da še kar traja in traja vso noč, do treh, štirih, do petih, do šestih, do sedmih in ko se zjutraj zbudi, je vse v najlepšem redu: rojstni dan je nepreklicno mimo, žena spi, sinova sta se očitno tudi vrnila domov, on pa ... ne, verjetno ne ... morda ... morda pa ...

Popoldne po rojstnem dnevu so mu vsi trije z nekoliko zadrege dali darilo za rojstni dan. Kalejdoscopa ni bil pretirano vesel. Sinova sta to verjetno opazila in njegovo zadržanost razumela kot užaljenost. On svoje ravnodušnosti ob živopisnih in neponovljivih podobah ni znal pojasniti, ne njima, ne sebi. V mislih se je zmerom znova vračal k nekim drugim podobam, občutkom. In imel je občutek, da ga žena gleda drugače, verjetno.





## KULTURNA DIAGNOZA

## RAZSTAVA

Nataša Kovšca

## “Krik v času”

**Krize in novi začetki:  
umetnost v Sloveniji 2005–2015**

Muzej sodobne umetnosti

Metelkova | Ljubljana

22. december 2015 – 3. april 2016

Razstava *Krize in novi začetki: umetnost v Sloveniji 2005–2015* zagotovo sodi med pomembnejše slovenske razstavne projekte zadnjih let. Predstavila je namreč nadaljevanje obsežne trilogije desetletnih pregledov razvoja domače umetnosti od leta 1975 do danes, ki jih je Moderna galerija pripravila med letoma 2003 in 2005. Kot lahko razberemo že iz naslova, je razstava obravnavala turbulentno obdobje zadnjega desetletja, ki so ga na eni strani zaznamovale različne krize (od finančne, gospodarske in socialne do begunske), na drugi strani pa bliskovit razvoj sodobnih tehnologij, vsesplošna digitalizacija ter dostopnost na internetu.

Vzporedno z družbeno problematiko pa so avtorji razstave Bojana Piškur, Igor Španjol in Vladimir Vidmar poskušali redefinirati pojem muzeja, ki se je začel “veliko bolj dinamično odzivati na širše družbene spremembe”.

Trije kustosi so si obsežno razstavo zamislili kot celovito “revizijo” dogajanja na področju vizualnih umetnosti v zadnjem desetletju, saj vključuje poleg “umetnosti v ožjem smislu” tudi strip, fotografijo, oblikovanje, arhitekturo, film in performans. Izhodišče razstave naj bi bil torej poskus zgodovinenja umetniške produkcije zadnje desetletke, ki pa ni zastavljen enciklopedično, pač pa želi (po besedah kustosov) opredeliti glavne pojave, razvojne težnje in probleme, s katerimi se soočajo sodobni ustvarjalci.

Na podoben način – definiranja ključnih slogovnih premen v izbranem časovnem izseku – so bili zasnovani že pretekli pregledi slovenske umetnosti. Prvega, ki je obravnaval obdobje med letoma 1945 in 1978, je Moderna galerija pripravila leta 1979. Razstava je nastala v sodelovanju strokovnjakov z različnih področij umetnosti, ki so predstavili tako klasične likovne zvrsti kot tudi fotografijo, arhitekturo, urbanizem ter grafično in industrijsko oblikovanje. V novem tisočletju so sledili še trije podrobni pregledi domače umetnostne produkcije (*Doba in naprej: slovenska umetnost 1975–1985, Razširjeni prostori umetnosti: slovenska umetnost 1985–1995, Teritoriji,*

*identitete mreže: slovenska umetnost 1995–2005*), pri katerih je kot kustos sodeloval Igor Zabel, eden najpomembnejših poznavalcev in analitikov moderne in sodobne umetnosti v Sloveniji. Vse tri razstave so bile zastavljene sistematično, saj so podrobno definirale nove tendence v umetnosti – še posebej tretja edicija, ki je vključila sodobne oblike slikarstva, umetnost novih medijev ter intermedijsko umetnost. Pri pripravi vseh treh razstav so ponovno sodelovali zunanji sodelavci s področij arhitekture, oblikovanja in filma, drugi del trilogije (pregled med letoma 1985 in 1995) pa je obravnaval celo gledališče in ples. Moderna galerija je ob razstavah izdala tudi izčrpne kataloge z referenčnimi teoretskimi razpravami, ki so postale osnova za vse nadaljnje študijske raziskave domače umetnosti druge polovice minulega stoletja in začetka novega tisočletja.

Ta razstava, ki je bila posvečena leta 2005 preminulemu Igorju Zabelu, se na prvi pogled ni razlikovala od prejšnjih pregledov, saj je obravnavala različna področja vizualnih umetnosti, v katalog pa so bili vključeni eseji povabljenih piscev (Aneja Korsike, Blaža Lukana, Tjaše Pogačar Podgornik in Katje Praznik). Vendar sta tako ogled razstave kot branje kataloga pokazala, da so posamezna poglavja vizualnih umetnosti bila obdelana zgolj parcialno in manj sistematično – predvsem v smislu prepoznavanja in definiranja novih smernic razvoja.

Obiskovalec je ob vstopu v Muzej sodobne umetnosti najprej trčil v kronološko dokumentacijo, ki naj bi predstavila vse najpomembnejše dogodke na področju kulture v Sloveniji v preteklem desetletju, a je pri ogledu razstavljenega gradiva kaj hitro opazil, da se podatki navezujejo pretežno na dogajanje v Moderni galeriji in Škucu. Ob

infografiki smo se seznanili s posledicami finančne krize, ki se je v kulturi in umetnosti odrazila kot drastično krčenje sredstev Ministrstva za kulturo v proračunu Republike Slovenije. Dokumentacija nas je spomnila, da je bila Moderna galerija v tem obdobju zaprta zaradi prenove, da je bilo leta 2011 ukinjeno Ministrstvo za kulturo, ki je pozneje ponovno postalo samostojno, da so bile leta 2012 velike protivladne demonstracije itn. Infografika je torej podala osnovne podatke o družbenem dogajanju v zadnjem desetletju, ki naj bi obiskovalca napeljali k razmisleku, kakšni so danes pogoji delovanja muzejev, komu so namenjeni in kakšna je trenutna kulturna politika.

Nezavidljiva situacija, v kateri so se znašle kulturne institucije, predvsem pa ustvarjalci, je seveda pomembno vplivala tudi na umetniško produkcijo v zadnjem desetletju. Umetniki so bili namreč prisiljeni v iskanje novih, alternativnih oblik delovanja, ki sicer v umetnosti niso nove, saj jim (kot piše v razstavnem katalogu Bojana Piškur) lahko sledimo vse od šestdesetih let minulega stoletja dalje, a so dandanes ponovno aktualne. Posebej zato, ker so neformalne skupine, ki vključujejo akterje z različnih področij (umetnike, kustose, teoretike, filozofe, aktiviste) nujne ne le za preživetje ustvarjalcev, ampak vnašajo prepotrebne spremembe tudi v umetnostne institucije in v širše družbeno okolje.

Med razstavljavci smo pričakovano zasledili Delavsko-punkersko univerzo (od 2014 Inštitut za delavske študije), ki je bila predstavljena z zvočno-vizualnim gradivom iz let 1997–2015. Ob tem ni nezanimljivo poudariti, da je Delavsko-punkerska univerza leta 2007 organizirala študijsko-bralni seminar, posvečen Marxovemu *Kapitalu*, ki je posamezne umetnike spodbudil, da so za-

čeli reinterpretirati njegove ideje. V Muzeju sodobne umetnosti Metelkova je denimo bilo razstavljeno delo Jožeta Baršija, ki je pretipkal celoten *Kapital*, saj slovenskega prevoda takrat ni bilo mogoče nikjer kupiti.

V kontekstu alternativnih oblik povezovanja akterjev z različnih področij umetnosti je bila povsem utemeljena tudi predstavitev dokumentacije skupine TEMP, ki se je v času svojega delovanja (2004–2006) ukvarjala s problematiko privatizacije mesta in izginjanja javnega prostora. Presenetila je le vključitev Kolektiva Neteorit (samoorganiziranega, neformalnega javnega programa seminarjev, predavanj in pogovorov s področja sodobne umetnosti in filozofije), ki pravzaprav deluje znotraj Moderne galerije, čeprav ni njen del. Sodelovanje na razstavi je namreč po mnenju članov zamajalo položaj, ki ga je kolektiv zavzemal v razmerju do institucije.

Finančna kriza je seveda močno prizadela tudi arhitekturo in gradbeni sektor. Gradnja številnih načrtovanih objektov je v zadnjem desetletju zastala. Tudi arhitekturnih naročil je bilo bistveno manj kot v preteklosti, a to zagotovo ne bi smel biti razlog za predstavitev zgolj ene realizirane arhitekture. KSEVT (Kulturno središče evropskih vesoljskih tehnologij), ki je nastal v sodelovanju štirih arhitekturnih birojev (Bevk Perović, Dekleva Gregorič, Ofis, Sadar Vuga), združenih pod skupnim imenom Arhitekturno združenje za Vitanje, je resda referenčni primer sodobne muzejske zgradbe (mimogrede, nominirana je bila tudi za Evropsko nagrado Mies van der Rohe). Pa vendar ne moremo reči, da je edini primer kvalitetne arhitekturne stvaritve v zadnjih desetih letih.

Vtis nedosledno obdelanega arhitekturnega področja je nekoliko popravil projekt

Anje Planišček in Katarine Čakš "Arhitektura v delu – odprta shema" (2015), ki je vključeval iniciative različnih skupin arhitektov in drugih strokovnjakov, za katere lahko rečemo, da presegajo arhitekturo kot dejavnost, omejeno na načrtovanje objektov. Projekt pravzaprav temelji na štirih izhodiščih, ki so postala sestavni del družbene realnosti: praznjenju objektov (kot posledici razprodaje, privatizacije, denacionalizacije ali slabega upravljanja), motnjah v realizaciji arhitekturnih in urbanističnih projektov (ki se v prostoru kažejo kot zapuščena gradbišča), izginjanju javnega prostora (kot posledici komercializacije mestnega prostora in privatizacije skupnega prostora v stanovanjskih naseljih) ter rekonstrukciji identitete (do leta 2005 je bilo porušeni nekaj kvalitetnih stavb iz obdobja socializma, ki niso bile ovrednotene kot dediščina). Šlo je torej za nekakšen poskus evidentiranja tistih hibridnih praks na področju arhitekture, ki se ukvarjajo z družbenimi vprašanji. In ker gre za shemo v nastajanju, so lahko svoje predloge in sugestije izrazili tudi obiskovalci.

Poleg alternativnih sistemov delovanja v umetnosti so kustosi na razstavo uvrstili pretežno dela tistih ustvarjalcev, ki so se odzvali na krizne dogodke preteklega desetletja provokativno ali aktivistično. Izbor projektov je dajal sicer navidezno vtis razpršenosti, vendar bolj natančna analiza kmalu pokaže, da so na razstavi prevladovala dela, ki odpirajo predvsem družbeno-politična vprašanja, institucionalno kritiko, položaj delavcev ter problematiko migracij in azilne politike. Leto 2006 je bilo na primer prelomno za skupino Irwin in njen projekt *NSK država v času*, saj je veliko število migrantov, pretežno iz Nigerije, zaprosilo za državljanstvo fiktivne države brez teritorija. Posnetki



• Lenka Đorojević in Matej Stupica, *Monomat*, 2015 | foto: Matija Pavlovec (© Moderna galerija, Ljubljana)

intervjujev, ki so jih člani skupine napravili s prosilci za azil v njihovi londonski pisarni, lepo pokažejo, kako velik je razkorak med realnim življenjem ekonomskih emigrantov in abstraktnim umetniškim projektom.

Vrsta razstavljenih projektov izpostavlja izkoriščanje delavcev, zlasti v gradbenem sektorju, ki je v obravnavanem obdobju propadel in za seboj pustil horde neplačanih gradbincev (večinoma) iz držav nekdanje Jugoslavije. Film Nike Autor *V deželi medvedov* (2012) govori o samoorganizaciji in

aktivizmu neplačanih delavcev, ki so zahtevali plačilo za opravljeno delo – slovenska država je namreč nanje pozabila. Izstopal je tudi video Maje Hodošek s pomenljivim naslovom *Obljubljena dežela* (2010), v katerem avtorica problematizira eksistencialni položaj migrantskih delavcev, ki prihajajo v Evropsko unijo v želji po boljšem življenju, a so v resnici izkoriščani in podplačani za svoje delo.

Položaj delavskega razreda so obravnavali tudi nekateri umetniki, ki ustvarjajo v



• Deli Uroša Potočnika (levo) in Tomaža Furlana (desno)  
na razstavi *Krize in novi začetki: umetnost v Sloveniji 2005-2015* | foto: Matija Pavlovec (© Moderna galerija, Ljubljana)

klasičnem slikarskem mediju. Uroš Potočnik je denimo ustvaril *Delavca* (2014) po motivu slike *Lomilca kamenja*, ki jo je Gustav Courbet naslikal leta 1849 (leto dni po izdaji Marxovega in Engelsovega Komunističnega manifesta) in z njo opozoril na težek položaj delavstva v tedanji Evropi. Potočnik je sicer originalni motiv precej spremenil, saj si je za ozadje izbral newyorški *ground zero* in lomilca kamenja nadomestil z delavcema v sodobnih uniformah, zaščiten s čelado in rokavicami. Vendar sporočilo

slike ostaja enako, kot je bilo pred stopetdesetimi leti: opozarja na nenehno izkoriščanje delavstva, ki je dandanes vse bolj vpeto v prekarna razmerja, kar še posebej velja za ustvarjalce v umetniški sferi.

Zaradi proračunskih rezov v kulturi se je v zadnjem desetletju drastično poslabšal položaj kulturnih delavcev, zlasti samozaposlenih. Umetniki pravzaprav tvorijo t. i. novi družbeni razred, ki ima ne le v Sloveniji, ampak v celotni Evropski uniji nekaj skupnih karakteristik: fleksibilnost, prekarno

delo in odsotnost vsakršne socialne varnosti. Problematika položaja umetnikov sicer na razstavi ni bila izrecno izpostavljena, a smo jo lahko slutili v posameznih projektih, kot je bila instalacija *Monomat* (2015) Lenke Đorojević in Mateja Stupice. Šlo je namreč za monumentalno maketo nekakšne pisarne z vsemi pripadajočimi pisarniškimi pripomočki (mizo, stolom, računalniškim zaslonom, tipkovnico, pisali, knjigami), ki z enakomerno ponavljajočimi se premiki posameznih kovinskih elementov ustvarjajo zvok. Z delom sta umetnika želela ponazoriti produkcijske odnose v sodobni družbi. Po drugi strani pa je njuna instalacija tematizirala odnos med strojem in človekom, ki je popolnoma vpet v kapitalistično resničnost, zaznamovano s prekarnim delom in potrošnjo.

V sklopu del, ki so namigovala na trenutni položaj ustvarjalcev, je nadvse zgovoren tudi zvočni performans Irene Tomažin *Obrazi glasov / Šum* (2015), v katerem je poskušala ustvariti "video portrete" določenih glasov (na primer mrmranja, vzdihov, hlastanja, blebetanja), ki na njenem obrazu oblikujejo različne izraze. Glas namreč lahko, kot pravi ustvarjalka, oblikuje "tudi krik v času, ko je to edino, kar nam še ostane, ko se vzpostavi krik kot jeza in upor ter izraz vsega nasilno potisnjenega v molčanje ..."

Sicer pa so performativne prakse na razstavi nekoliko pomanjkljivo zastopane (kar postane zelo očitno predvsem ob branju izčrpnega teksta Blaža Lukana v razstavnem katalogu). Poleg video performansa, ki ga vizualni ustvarjalci uporabljajo za dokumentiranje lastnih performativnih dejanj, so izstopale le fotografije Gorana Bertoka (*Obiskovalci*, 2005), ki jih lahko označimo kot dokument fotografskega beleženja "nehotnega" performativnega dogajanja, natan-

čneje, sežiga trupel v krematoriju. Omeniti pa je potrebno tudi "tkivni performans" Polone Tratnik z naslovom *Las in vitro* (2011), ki se (po Lukanovih besedah) ne ukvarja s telesom v njegovi "čisti" obliki, pač pa zgolj z deli telesa, s kožo in z lasmi.

Podobno kot performativne prakse bi si na razstavi več pozornosti zaslužila predstavitve avtorske fotografije, ki je v zadnjem desetletju doživela velik razcvet predvsem po zaslugi številnih mlajših, v tujini izobraženih avtorjev. Bolje je bil zastopan film, ki je vključeval pester nabor del od animiranega filma do celovečercov. Precejšnjo pozornost pa so avtorji (presenetljivo) namenili tudi strategijam sodobnega slikarstva in stripu, ki je pravzaprav v tovrstni pregled umetnosti uvrščen prvič, kar je deloma tudi razumljivo, saj je bil kot enakovreden segment drugim likovnim zvrstem predstavljen šele na razstavi *Risba v stripu na Slovenskem*, ki so jo leta 2011 pripravili v Mestni galeriji Ljubljana. Za dela petih odličnih striparjev, Tomaža Lavriča, Marka Kocipra, Izarja Lunačka, Iztoka Sitarja in Zorana Smiljanića, lahko rečemo, da s svojimi neposrednimi in sporočilno močnimi stripovskimi zgodbami vnašajo v projekt svežino in družbeno kritični humor, ki nekoliko zamegli občutke nemoči, stagnacije in melanholije, ki jih izžareva večina razstavljenih del.

Ogled razstave *Krize in novi začetki: umetnost v Sloveniji 2005--2015* je pustil mešane občutke. Po eni strani je bila razstavljena vrsta kvalitetnih del, ki nazorno govorijo o času in razmerah, v katerih živimo in delamo. Nekateri avtorji bi sicer lahko bili predstavljeni tudi z drugimi, bolj referenčnimi deli, vendar je izbor eksponatov do določene mere vselej subjektiven – razstava je na primer ponujala več klasičnih medijev, medtem ko je novomedijskih projektov

manj, kot bi pričakovali. Po drugi strani pa je vsakdo, ki kolikor toliko aktivno spremlja dogajanje na domači umetniški sceni, hitro uvidel, da je bil pravzaprav problematičen sam koncept razstave, ki naj bi bila muzejska oziroma zgodovinski pregled razvoja umetnosti zadnjega desetletja. V resnici pa je šlo za razstavo, ki je definirala aktualne probleme sodobne slovenske umetnosti, kar naj bi bila naloga trienala U3 in na kar so avtorji pravzaprav namignili že v besedilu razstavnega kataloga – namreč, da so razstavo “bolj kot klasičen pregled posameznih obdobj, fenomenov in področij izoblikovali kot problemsko interpretacijo,” ki želi “identificirati temeljne in najzanimivejše probleme sodobne umetnosti v Sloveniji ter njena presečišča ali protislovja.” Res je sicer, da je vizualna produkcija zadnjega desetletja heterogena in da so se v tem času skoraj popolnoma zabrisale tudi meje med umetnostjo in neumetnostjo, a to ne bi smela biti ovira pri ugotavljanju novih smernic razvoja (v katalogu je namreč jasno definiran zgolj razvoj performativnih praks).

Ob tem je treba pripomniti, da obiskovalec razstave – posebej tisti iz oddaljenih krajev – nikakor ni mogel dobiti celovitega vpogleda v razvoj umetnosti zadnjega desetletja, saj so spremljajoči dogodki (predavanja, okrogle mize, performansi, projekcije filmov) pravzaprav predstavljali njen integralni del. Isto velja tudi za predstavitev nekaterih umetnostnih zvrsti, kot so angažirana arhitektura, urbanizem in oblikovanje, o katerih so strokovnjaki z omenjenih področij razpravljali zgolj na okroglih mizah.

Zdi se torej, da je bila razstava kljub bogatemu spremljevalnemu programu namenjena v prvi vrsti strokovni javnosti in ne širšemu občinstvu, ki je brez dodatne razlage težko izluščilo bistvene tematske poudarke. Prav interpretacija vsebine in njeno posredovanje javnosti pa je eden ključnih elementov za uspeh vsake razstave.



*Nataša Kovšca*

## **Moč niti**

**Skupinska razstava  
Rdeča nit**

*Mestna galerija Piran*

16. oktober 2015 – 24. januar 2016

Umetnine, ustvarjene s šivanko in nitjo, so sodile vse do sedemdesetih let 20. stoletja med nižje ovrednotena umetniško-obrtna dela, s katerimi so se ukvarjale večinoma ženske. Preobrat v vrednotenju ročnih del se je zgodil šele ob pojavu feministične umetnosti, ko so ustvarjalke začele v svoja dela vključevati tudi vezenje, šivanje in druge vrste tekstilne umetnosti. S tem so feministične umetnice opozorile na zapostavljeno vlogo ženskih, večinoma gospodinjskih opravil v preteklosti. Po drugi strani pa so veliko pripomogle k rušenju meja med visoko in nizko umetnostjo oziroma med elitno in popularno kulturo.

Danes so ročna dela, med katera prištevamo tudi rezbarjenje in keramiko, vrednotena povsem enakovredno kot druge umetniške prakse, slikarstvo, kiparstvo ali novomedijske umetnosti. Za šiv na slikarskem platnu lahko rečemo, da ima vlogo slikarske poteze, ki je sicer precej bolj kontrolirana kot ročna risba, narejena s

svinčnikom ali čopičem. Prepleti in vozlišča raznobarnih niti na slikovnem polju nas spomnijo na abstraktne kompozicije, medtem ko so prostorske skulpture, izdelane iz tekstilnih materialov, že povsem običajni eksponati sodobnih razstavišč. Da vse omenjeno drži, smo se lahko prepričali na piranski razstavi sodobne tekstilne umetnosti, ki je nastala v sodelovanju tekstilnih ustvarjalk in ustvarjalcev iz Slovenije in Hrvaške – natančneje, tekstilne sekcije hrvaškega društva ULUPUH in slovenskega Društva oblikovalcev Slovenije. A ne le to, razstava je potrdila dejstvo, da v sodobni umetnosti ne moremo več govoriti o ločnicah med posameznimi umetnostnimi zvrstmi niti o mejah med moškim in ženskim delom ali o delitvi na likovno (visoko) in uporabno (nizko) umetnost. Za dela dvajsetih vizualnih ustvarjalcev in oblikovalcev tekstilij, ki so bila predstavljena v piranski Mestni galeriji, pravzaprav lahko rečemo, da rušijo tradicionalno predstavo o niti kot nosilki zgolj uporabno-dekorativne funkcije. Razstava je bila namreč koncipirana kot prikaz različnih pomenskih vrednosti, ki jih lahko uteleša nit ne samo kot osnovni gradnik tekstila, ampak tudi širšega arhitekturnega prostora. Na razstavi, ki je bila najprej na ogled v zagrebški Galeriji Karas, je sodelovalo devet slovenskih avtorjev in oblikovalska skupina (Anda Klančič, Eta Sadar Breznik, Jana Mršnik in Vesna Štih, Urh Sobočan, skupina Oloop, Marjeta Godler, Elena Fajt, Ksenija Baraga, Saba Skaberne), ter deset hrvaških ustvarjalcev (Matija Čop, Duje Kodžoman, Jadranka Hlupić Dujmušić in Petra Krpan, Ivan Midžić, Vesna Pleše, Valentina Stepan, Sanja Šebalj, Josipa Štefanec, Marjana Tkalec).

K razmisleku o tem, kakšno vlogo ima nit oziroma tekstil pri oblikovanju notra-

njega ambienta, je gledalca napeljalo že prvo delo slovenskih oblikovalk Jane Mršnik in Vesne Štih, ki je bilo razstavljeno v vhodni veži. Avtorici sta predstavili visečo krožno instalacijo (*Rastoča svetloba*, 2010), oblikovano iz nekakšnih tekstilnih valjev, izdelanih iz prosojnega blaga, ki so zaradi velikega števila plasti transparentnega materiala in umetnega vira svetlobe ustvarili vtis, da je prostor večplasten. S formo sta namreč želeli poudariti dejstvo, da sta bili tehniki pletenja in tkanja pravzaprav prvi tehnološki, s pomočjo katerih so naši predniki v preteklosti oblikovali stene. To potrjuje tudi tako imenovana "teorija obleke" (*Bekleidungstheorie*) nemškega arhitekta in teoretika Gottfrieda Semperja, po kateri naj bi imela arhitektura svoj izvor v nomadskih šotorskih strukturah, bogato dekoriranih s preprogami, ki naj bi predstavljale nekakšne mobilne stene.

Da je s tekstilom mogoče učinkovito oblikovati prostor, potrjuje tudi monumenalna *Lasna stena* (2014) vizualne umetnice Elene Fajt, ki je bila v piranski Mestni galeriji razstavljena kot preproga. Avtorica v svojih delih sicer ne raziskuje odnosa med materialom in prostorom, ampak želi izpostaviti predvsem vsebino svojih del, s katero gledalca usmerja h kritičnemu razmisleku o estetskih kriterijih in kulturnih vrednotah, ki prevladujejo v današnji družbi. Tekstilne objekte namreč ustvarja iz ostankov človeških las, ki v tistem hipu, ko jih odrežemo, izgubijo identiteto njihovega lastnika, s tem pa tudi svojo estetsko vrednost. Prelevijo se v neprijeten odpadke, ki je istočasno znak človeške minljivosti. Ob tem ni nezanimljivo omeniti, da daje *Lasna stena* sprva vtis, da gre za živalsko kožo, kar delno tudi drži, saj je lasem (zaradi lažje tehnične izvedbe) dodana volna. Ko pa gledalec izve, da so

osrednji material človeški "ostanki", zavzame do objekta varno distanco.

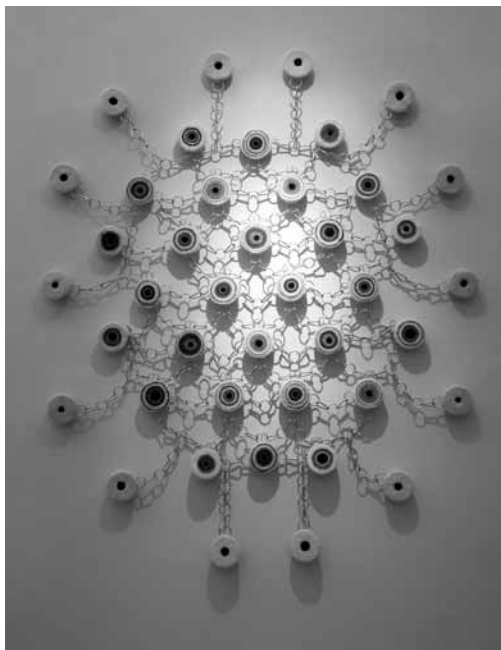
Družbeno-kritična so tudi dela Duja Kodžomana, mladega hrvaškega modnega oblikovalca, ki uporablja za sporočanje svojih misli o življenju in sodobni družbi naivno otroško risbo. V Piranu se je predstavil s portretom ženske, ki plete resnično volneno pletivo – klobček rdeče volne se namreč nadaljuje v prostor pred sliko. Še posebej sugestivna pa je misel ob podobi, zapisana z okornimi črkami: *pletem, da ne ubijam ljudi* (*pletem, da ne ubijam ljude*), ki zagotovo ne potrebuje dodatnega komentarja.

Med štirimi moškimi ustvarjalci je potrebno izpostaviti še dela Urha Sobočana, ilustratorja, ki išče nove formalne in vsebinske možnosti oblikovanja idrijske čipke, s katero se njegova družina ukvarja že več kot štiri generacije. V projektu *Vrnitev* (2007) je tradicionalno čipko osvobodil njene zgolj dekorativne funkcije, saj je ornamente, ki jih poznamo s prtičkov in z zaves, nadomestil s figuralnimi prizori iz Biblije, mitologije, ljudskega izročila in sodobnega življenja. Ob tem je treba poudariti, da avtor čipk ne izdeluje sam, ampak je k projektu pritegnil babico Ivo, eno najboljših žirovskih klekljaric. Uokvirjene "klekljane" slike pravzaprav dajejo vtis, da je Sobočan čipko združil z ilustracijo. Na ta način je namreč ohranil vse formalne značilnosti arhaične obrti, hkrati pa je izpostavil njeno pripovedno noto, ki v tradicionalni motiviki nikoli poprej ni bila tako močno poudarjena.

Iz čipke izhaja tudi oblikovalka tekstilij in oblačil Anda Klančič, ki pri svojem delu pogosto uporablja inovativno tehniko zračne čipke. Slednja ji namreč omogoča ustvarjanje večjih instalacij, ki delujejo kot prostorske risbe, ustvarjene z večbarvno nitjo. Zračna čipka temelji na principu redukcije



• Urh Sobočan, *Skušnjava* (detajl), 2008



• Saba Skaberne, *Povezani*, 2014

materiala, saj avtorica med ustvarjanjem gracilnih objektov odstrani njihovo osnovo. Nasprotno pa kiparko Sabo Skaberne zanima dodajanje materiala: kipe oziroma objekte ustvarja iz polsti – starodavne volnene preje, ki jo obravnava kot kiparski material.

V Piranu je Skaberne predstavila več del iz cikla *Jedrnat*, katerih skupni imenovalec je (po njenih besedah) iskanje bistva oziroma razkrivanje jedra, kar je očitno že na prvi pogled, saj so polsteni objekti delno ali v celoti prerežani, da lahko vidimo barvne plasti volnenega materiala. Večina razstavljenih del je ponazarjala kiparkine osebne zgodbe, izjema je bila le stenska skulptura *Povezani* (2014), ki sodi v sklop njenih družbeno angažiranih projektov. Mrežna struktura, narejena iz barvitih polstenih

polkrogel, ki so povezane s kovinskimi elementi, namreč zaznamuje medsebojno vpetost ljudi v družbeno-politično in socialno okolje. Gre torej za povsem sodobno temo, ponazorjeno z arhaičnim materialom, ki ga tudi sicer v kiparstvu le redko zasledimo. Hkrati pa kiparkina dela, v katerih združuje dva kontrastna materiala, mehko in toplo volneno prejo ter hladno kovino, poudarjajo občutek velikih nasprotij, ki jih seveda lahko ponovno apliciramo na dogajanja v današnjem svetu.

Čeprav so bila v piranski Mestni galeriji na ogled tudi posamezna dela, ki vključujejo svetlobne efekte in sodobne medije (na primer video posnetek ambientalne instalacije *Bela soba* hrvaške slikarke Valentine Stepan), je bilo sporočilo razstave o pomenu

obujanja ročnih tehnik jasno berljivo. Ustvarjalci se namreč dobro zavedajo, kako pomembna je za človeka izkušnja neposrednega občutenja materiala, ki v digitalni dobi vse bolj izgublja svoj pomen. Članice oblikovalske skupine Oloop denimo od leta 2009 razvijajo obsežen raziskovalni projekt *Super roke*, ki vključuje tudi serijo lesenih izdelkov (*Vajenice*), namenjenih vezenju. Ustvarile so pravzaprav participatorno tekstilno instalacijo, ki ponuja obiskovalcem priložnost, da med ogledom razstave tudi preizkusijo svoje ročne spretnosti in pripomorejo k nastajanju izvirnih lesenih objektov.

Razstava *Rdeča nit* pokaže, da je tradicionalne ročne tehnike mogoče nadgraditi tako v formalnem kot vsebinskem smislu. Oblikovalci seveda v večji meri preučujejo materialnost niti, tako da vsebina v posameznih delih (tudi povsem) izostane, medtem ko je v projektih vizualnih ustvarjalcev (pričakovano) bolj poudarjena vsebinska komponenta. Nekateri avtorji v svojih delih tematizirajo prakso tekstilnih tehnik, drugi poudarjajo ročna opravila kot proces, ki zahteva daljši čas poglobljenega dela in intenzivne kontemplacije. Ob posameznih delih pa

se gledalec zave tudi dolge zgodovine ročnih del, preden so kot avtonomna umetniška praksa z lastno vizualno govorico lahko vstopila v polje visoke umetnosti. Pri tem ni nezanimljivo poudariti, da so se v preteklem stoletju ukvarjali z oblikovanjem umetniških tapiserij tudi nekateri vidni slovenski umetniki, med njimi Lojze Spacal, France Mihelič in Marij Pregelj. Pomembno vlogo pri uveljavljanju tekstilne umetnosti v slovenskem prostoru pa so imele prav Obalne galerije Piran, ki so v osemdesetih letih organizirale mednarodni bienale tapiserije.

Glede na to, da je bila razstava na ogled v eni od osrednjih slovenskih institucij, ne moremo več reči, da so ročna dela v sodobni umetnosti kakorkoli zapostavljena. V tem smislu razstava ruši stereotipe o manjvrednosti tekstilne umetnosti in jo postavlja v enakovreden dialog z drugimi umetnostnimi zvrstmi. Res pa je, da dela utelešajo izrazito ženski princip čutnosti, kar daje kljub prisotnosti moških ustvarjalcev vtis, da je tovrstno ustvarjanje še vedno v domeni žensk.

---

## RAZSTAVA

---

*Boris Gorupič*

# Raznolikost v kiparskem izražanju

---

**Pogledi na slovensko kiparstvo  
1975–2015 po izboru likovnih kritikov**

*Galerija Velenje*

17. december 2015 – 30. januar 2016

*Obalne galerije Piran*

12. februar – 25. marec 2016

Razmere v novejši umetnosti so neprimerno bolj pluralne kot kdajkoli v preteklosti. V delih posameznih avtorjev se srečuje tradicija z njihovo lastno inovativnostjo na zelo različne načine. Tako recimo slog kot ena izmed bistvenih lastnosti nekega obdobja ali posameznika v današnjem času še zdaleč nima takega pomena, kot ga je imel v preteklosti. Prav tako umetniki uporabljajo praktično vse materiale, ki so jim na voljo in jih vključujejo v svojo produkcijo.

Takšen pluralizem smo prepoznali tudi na razstavi *Pogledi na kiparstvo 1975–2015 po izboru likovnih kritikov*, ki jo je pripravilo Slovensko društvo likovnih kritikov v sodelovanju z Galerijo Velenje ob izteku preteklega in na začetku tega leta (najprej je bila razstava postavljena v Galeriji Velenje, potem pa se je selila v Mestno galerijo





• Katja Oblak, *Razširjena kontura*, posnetek performansa ob kiparski postavitvi v odprtem ateljeju Kiparski azil, skupaj z Ryuzom Fukuharo, 2015  
foto: Janez Klenovšek





• Negovan Nemec, *Mladostna zvedavost II*, 1985, kararski marmor, 35 x 45 x 17 cm | foto: Primož Breclj

Piran). Šlo je za eno obsežnejših razstav v tem času pri nas, gotovo pa tudi eno kakovostnejših, saj so pri izboru avtorjev in njihovih del sodelovali naši pomembni poznavalci novejšje umetnosti, natančneje, devetnajst likovnih kritikov.

Obdobje štiridesetih let, ki ga je razstava zajela, predstavlja v družbi in tudi umetnosti čas, v katerem so se dogajale številne spremembe. V sedemdesetih letih je bil pri nas še uveljavljen modernizem, progresivni umetniški tokovi pa so postopoma začeli dajati značaj tudi naši umetnosti, če omenimo le nadaljevanje konceptualizma, ki

sicer v kiparstvu ni bil toliko prisoten. Precej novosti pa so prinesla osemdeseta leta. Generacija kiparjev in slikarjev je predstavila način umetnosti, ki je izrazito poudarjala konvencionalne pristope, klasične materiale, povzemala je posamezne načine in sloge, temu primerne pa so bile tudi vsebine, zlasti poudarjanje figuralike. Šlo je za postmodernizem, ki je poleg modernističnega načina uveljavljal še prakse iz raznih preteklih obdobj.

Prehod v novo stoletje je tudi v umetnost vnesel številne novosti, ki se razlikujejo od prej omenjenih slogov. Prva novost je po-

vezana z gospodarstvom, kajti z razširjanjem trgov so se sprostili tudi pretoki vplivov v umetnosti, saj so v zahodnih galerijah pričeli razstavljati avtorji iz najrazličnejših dežel. Takšna neposredna izmenjava informacij prav gotovo bogati umetniški prostor in mu daje nove razsežnosti. Nekaj časa je bilo tudi popularno zagovarjati stališče, da je praktično "vse" umetnost, in nekateri avtorji in kustosi so resnično razstavili marsikaj. Vendar se ta praksa ni uveljavila v večjem obsegu, čeprav se z njo še vedno srečujemo. Največjo spremembo pa je prinesla uvedba videa. Tehnika je postala vsakomur dostopna, zato so jo začeli mnogi uporabljati, a kot je v takšnih situacija praksa, je nastalo ogromno del, kakovost pa ni bila v enakem razmerju s količino produkcije. Vsekakor pa je video produkcija pustila značilno težo v novejši umetnosti.

Na razstavi *Pogledi na kiparstvo 1975–2015* so bili omenjeni tokovi predstavljeni v vsej svoji raznolikosti, zato izpostavljam kot značilne primere le nekaj del iz posameznih obdobj. Leta 1985 je Negovan Nemec ustvaril eno izmed svojih številnih skulptur iz kamna (*Mladostna zvedavost II*). Gre za delo, ki ponazarja mladost, slogovno pa izhaja iz abstraktne sheme. Avtor je namreč značilni predstavnik umetnosti, ki se

je v različnih oblikah razvijala v dvajsetem stoletju in je še sedaj zanimiva za mnoge avtorje. Mlajši Mirsad Begič je v istem obdobju pričel oblikovati povsem nove kiparske pristope. Galerijo je razumel kot celoto, ki jo je dograjeval z instalacijami, to prakso pa ohranja še danes. Na razstavi je bilo sicer predstavljeno le eno Begičevo delo, a prepoznavno za njegovo kiparstvo. Kipar Peter Černe je razvil značilno postmodernistično strukturo v seriji, ki je utemeljena na posebnostih istrske pokrajine. Za njegove skulpture je značilno, da ponazarjajo hribe, ki so dopolnjeni z arhitekturo, hkrati pa so skulpture obarvane, kar povečuje njihovo slikovitost in jim daje značaj sestavljenega likovnega dela. Če gre pri treh omenjenih avtojih za dokaj tradicionalni kiparski način, pa se pri Katji Oblak srečamo s kombinacijo skulpture, performansa in videa. V svoje delo vključuje predhodno omenjene novejša načine izražanja, ki so še vedno v nenehnem razvoju.

Razstava s sedeminštiridesetimi udeleženci je sicer predstavila le majhen del iz našega obsežnega in raznolikega kiparstva preteklih štirih desetletij, vendar je bil izbor dovolj reprezentativen.



---

# BALET IN MODERNI PLES

---

*Nataša Berce*

## Baletna umetnost na presečišču

---

### Meso srca

avtorja Rosana Hribar in Gregor Luštek

### Katusi

avtor Alexander Ekman

*Opera in balet SNG Ljubljana*

premiera 29. 10. 2015

Baletna umetnost soobstaja na dveh poljih. Najprej kot rekonstruktivna umetnost kano- niziranih baletov, kot so Labodje jezero, Giselle, Trnuljčica, ipd., česar se je vedno lotevalo zaradi spoznavanja baletne dediščine in da bi ohranili tradicijo, hkrati pa ta plesna zvrst širi meje svojega koda, komunicira s sodobnostjo in se prepleta s sodobnoplesnimi razumevanji plesnega telesa. Zgledni prenosi zgodovinskih konceptov zadoščajo ohranjanju vrednot in struktur, vpeljanih v določenem času in mi-ljeju, zraven se stalno oplajajo s sodobnimi zmožnostmi vseh elementov uprizoritve: baletna telesa z izbrušenostjo izvedbe ves čas prebijajo meje delovanja starodavnega plesnega koda, koreografske, pa tudi scenske in kostumske postavitve razpirajo nova



mesta sodelovanja. A problem tiči drugje: ne v spoštljivem ohranjanju tradicije, ki recimo da v arhaični umetnosti, kot je balet, mora obstajati, temveč se dotika robov baleta kot umetnostne zvrsti, ki naj ne bi bila namenjena zgolj recikliranju starega. Spodmikanja in raz-stavljanja baletnega koda so od začetka 20. stoletja z Djagilevim Ruskim baletom in posamezniki, kot so bili npr. Ni-žinski, Balanchine in Forsythe, baletno umetnost odvezala tradicionalnih spon in jo pripela na razmerja tedanjega časa in pro-stora. Baletni kod je izgubljal formo odprtih pozicij nog, s preobračanjem navznoter je



bila premeščena njegova centralna telesna pozicija, z drznim opuščanjem ravnotežja kot ene njegovih glavnih premis je bila zamajana tradicionalna arhitektura baletnega telesa. Spremembe so se kot obrat od ključnih zapovedi sistema neizbrisno vpisale v baletni kod.

Učinkovito prečenje umetniških tokov 21. stoletja z vrhunsko discipliniranimi telesi baletnih plesalcev, dekonstrukcija tega koda v času, ko nas destabilizacija sveta s tehnološkimi in socialnimi spremembami potiska v zapletena razmerja do sebe in drugih, je težavna naloga. Kako se lahko torej balet,

plesna oblika dvornih etiket in noblese sedemnajstega stoletja, pripenja na hiperrealno sodobnost, odmaknjeno od zvišenosti in idealiziranja, z močno vizualno podobo, odkrito in neizbežno globalizacijo, s postopnim pešanjem nacionalnih vrednot in meja ter z vedno močnejšo potrebo po neprestani, hipni povezanosti?

Možen odgovor na sodobne premisleke o baletni umetnosti je ponudil dvodelni baletni večer *Meso srca/Kaktusi*. *Meso srca* je poseg dveh sodobnih plesalcev in koreografov, Rosane Hribar in Gregorja Luštko, v baletna telesa, v *Kaktusih* pa klasično iz-

obraženi plesalec in koreograf Alexander Ekman pokaže vizijo sodobnega baleta.

Uprizoritev *Meso srca* preiskuje interpretacijske kode baletne umetnosti, jih razstavlja, pregleduje z varne razdalje, spet drugič ironizira, briše meje med sodobnim plesom in baletom ter potiska baletna telesa v od konvencij razklenjena razmerja do svojih in drugih teles, do prostora, tišine in glasbe. Razstavna razmerja dinamizira, zastavlja in pospešuje do končne zaustavitve, ki je najsilovitejša ravno v neizbežnem trenutku negibnosti. Negibnost ostaja del gibalnega procesa, v katerem končno ni nikoli dokončno ali statično. Uvodna igra z lutko aludira na Craigovo nadmarioneto, telesno nezmotljivo in skorajda breztežno bitje, ki ji dušo vdahne šele zunanja manipulacija. Z gibno zanesljivostjo lutke se razgrinja (iluzorna) težnja po perfekciji baletnih teles, ki se gradi tako z vztrajno manipulacijo lastnega telesa kot z zunanjim diktatom do njega. Manipulativnost je del vseh posameznih delov uprizoritve. Tudi glasbenega izbora, sestavljenega iz prepoznavnih klasičnih skladb in odlomkov iz njih. Začetni plesni pogon razpre Ravelov Bolero, ki je podlaga sunkoviti dinamiki, s katero v blago osvetljeni diagonalni vstopajo in izstopajo posamezna ali duetno združena baletna telesa. Bolero narekuje premišljeno tempirano koreografijo, ki pa je v uprizoritvi sestavljena iz glasbi neprimerne plesne dinamike in ne dosega moči njene podlage. Z glasbo slabo komunicirajo tudi nekateri drugi deli koreografije.

Kostumska podoba s preoblikovanimi, v nekakšne raztrganine spremenjenimi tradicionalnimi krinolinami in tutuji razpada, baletnim plesalcem s tem omogoča trganje od priučenih interpretacijskih gest, ki jih krinoline in tutuji določajo. Množične scene

so v baletnem kanonu del jasno začrtanih struktur, v uprizoritvi *Meso srca* vsakdo od plesalcev prevzame svojo, z individualno gesto izraženo obliko. Preplet teh intenzivnih, čustvenih gest je nadgradnja individualnih soočenj s tradicijo.

Celotna uprizoritev je razrezana na več samostojnih in zaključenih delov, vsak med njimi je solipsistično zazrt vase do te mere, da je njihov učinek na celotno uprizoritev pogosto zamegljen. V gibalnih materialih je prepoznavna eksplozivna, često celo brutalna dinamika iz duetov Hribarjeve in Luštki, ki jo baletna telesa posvojijo, v svojih telesih razmestijo in jo začinijo z lastnim gibalnim materialom. Kljub temu njihov gibalni vložek ostaja bolj kot ne na površini in ne posega v globino giba določenega telesa. Uprizoritev se zaključi z na klavir odigranim odlomkom iz Rahmaninove Simfonije na Paganinijeve teme, medtem ko se v okvir žive slike okrog klavirja na portalu in stran od njega, namestijo nenavadna "bitja", vznikla iz zapletene sinergije baleta, sodobnega plesa, njunih možnih povezav in pogostih nerazumevanj.

V drugem delu baletnega večera, naslovljenem *Kaktusi*, se srečamo s prostorsko dokaj statično formo strukture plesnih teles, razmeščenih na kvadratne podstavke ali vrženih v igro z njimi, ki pa je kljub temu fizično dinamična, razpeta med hitre in ritmično zahtevne pasuse ter med bolj umirjena, a napeta, skoraj komorna stanja. Scensko dogajanje *Kaktusov* mreži interakcija z na oder nameščenim godalnim kvartetom, ki z dialoškimi razmerji staplja ritmične zapovedi gibalnih manifestacij. Kvartet je del gibalnega procesa uprizoritve, njegovi akterji prestopajo značilne meje med izvajano glasbo in plesalci, saj z lastno gibalno angažiranostjo (premiki iz ozadja, menjave



vzdolž odra) razpirajo interaktivnost glasbe in plesa. Ekmanovi Kaktusi z absurdističnimi elementi razkrivajo sodobno umetnost kot pogosto nerazumljeno. Scenski elementi kaktusov vseh oblik in velikosti, ki jih na oder privlečejo plesalci, absurdizem še poudarjajo. Zabavna simbolika kaktusov sega od faličnosti, ostrine z bodicami, naježenosti pred nečim, do teže in voluminoznosti, kar vse se lahko dotika tako umetnosti ali pa vsakdanjega življenja. Uprizoritev neprestano prepredata hudomušnost in kritična distanca, ki kot da spenjata zbanalizirano vsakodnevnost z brezmejno umetniško radovednostjo. Posredovani govor plesne se-

kvence poudarjajo, lomi ali povezuje, a vendar ne zastaja v razlagalni vlogi, ampak bolj služi notranjemu monologu, ki šče nove prostore za svojo prezentacijo.

Tematsko se predstava pogosto izmuze iz zanesljive strukture, s čimer v določenih delih izbriše razumljive nastavke koncepta. Ostali parametri predstave so skladno vpeti v ritmiziran, pogosto odsekan, iz razlomljenih baletnih linij izhajajoč gibalni jezik. Predstavo izvede šestnajst gibbalno odličnih plesalcev, katerih individualnosti reducira poenoten gib. Prostor pulzira simetrično na več nivojih, od natančne usklajenosti plesalcev do natančnih

scenskih in svetlobnih postavitev. Spuščanje reflektorjev skoraj do tal grozeče krči prostor in s tem neoskrunjeno svobodo odločanja. Igra s prostorsko dimenzijo ves čas deluje kot zdrs v časovno zanko, ki ta prostor ali posrka vase ali ga razprši naokoli.

Ekmanova koreografija izpostavlja po eni strani izurjene enakosti plesalcev kot v klasični baletni predstavi, po drugi strani to enakost vztrajno lomi s kratkimi dueti. Z enim daljšim duetom, ločenim od vsega, izpostavlja narcisoidnost in pretencioznost plesnih teles, nevoščljivo tekmovalnost med njimi.

Kljub (navidezno) različnim izhodiščem je obema uprizoritvama skupna ironična distanca do umetnosti. Kljub pomanjkljivemu dramaturškemu premisleku obeh delov in mestoma tudi koreografski strukturi prvega dela je gibalni material intenziven in sega čez robove klasičnega koda. Postavitvi ga priženeta do eksplozivnosti in različnih ekstenzij, ga soočita s scenskimi, kostumskimi, prostorskimi in svetlobnimi invencijami, zabrišeta razlike med sodobnoplesnim in baletnim pristopom

in s tem ustvarita stik med sodobnimi umetniškimi tokovi in baletnimi telesi. Za ta stik se zdi, da bolj kot ne površinsko in eklektično zajema iz skorajda neomejenih možnosti, ki jih sodobna tehnološkost omogoča, s čimer lahko brez dvoma dosega vrhunskost določene uprizoritve. A v sodobnih pristopih pogrešam zanimanje za čisto esenco baletnega gibanja in potrebo po razstavitvi klasične arhitekture baletnega telesa, pogrešam iskanje smiselnih vpetosti v nestabilno sodobnost in poseganje onkraj čudenja nad času morda neprimernim plesnim kodom oziroma več kot zgolj fascinacijo nad njim.

Instinktivno umetniško eksperimentiranje je pogoj za nova odkritja, za tok zavesti, ki bi se obračal k zgodovinskim paradigmam in jih preko sodobnosti naredil brezčasne. Morda je današnja nujnost hipne in neprestane povezanosti s svetom in z drugimi pripeljala do opuščanja časovno zahtevnega raziskovanja umetniških vizij, ali pa intuitivna umetniška gesta baletne umetnosti še ne ve, kako odkriti sodobne tokove, da bi ponovno razprli baletni kod.

---

## K U L T U R N E P R I R E D I T V E

---

Žiga Brdnik

### Serija nesporazumov mlade igralke

---

#### Gostovanje Milade Kalezić

v seriji javnih pogovorov  
*Ekstremno slovensko 2016*

GT22 Maribor | 20. maj 2016

Intervju, ki je kot del serije pogovorov s slovenskimi filmskimi ustvarjalkami Ekstremno slovensko 2016 v organizaciji Mobilnega Udarnika potekal v GT22, se je začel v njenem slogu, skromno in šaljivo. "Vesela sem, da ste me povabili. A zdi se mi zelo nenavadno, da sem kot gospa pred upokožitvijo gostja na takšni alternativni sceni. Kot igralka sem v fazi, ko se sprašujem, ali lahko predvojna striptizeta še kaj pokaže. Tako da bodite prizanesljivi." Takšna je Milada Kalezić, brez dlake na jeziku, polna spominov na dolgoletno igralsko kariero in s tem več kot dobrodošla sogovorka. Redki so izključno filmski pogovori z njo, zato je šlo za izjemno priložnost, ko smo lahko delili njene filmske prigode in doživljanje njej sicer ne najljubšega medija, saj ostaja zapisana predvsem gledališču.

Najprej v celjskem Ljudskem gledališču, nato pa še v mariborski Drami je ustvarila izjemen opus, za katerega je bila letos tudi nagrajena z najvišjimi mariborskim kulturnim priznanjem Glazerjevo nagrado za življenjsko delo, pred petimi leti pa si je nadel tudi že najvišje igralsko priznanje Borštnikov prstan. A zanimivo je, da je svoje igralske podvige uspešno začela s filmom, in to kar z enim najbolj priljubljenih v Sloveniji doslej, *To so gadi* (1977) režiserja Jožeta Bevca. V njem je upodobila eno najznačilnejših slovenskih filmskih junakinj Meri, za katero je bila na Tednu domačega filma nagrajena kot debitantka leta.

*"Nerodno mi je razlagati, kdaj je bil film posnet. Takrat sem bila še popolnoma mlada igralka, komaj sem končala akademijo." Akademijo za gledališče, radio, film in televizijo v Ljubljani, kjer jo je v filmsko avanturo prepričal eden od mladih asistentov. "Idi tja in šarmiraj režiserja, mi je rekel. Ko sem prišla na pogovor, sem si mislila, pa kako naj ga šarmiram, kaj naj delam. Moram omeniti gospoda Bevca, saj je ta film res njegov labodji spev. Takrat je imel na televiziji kratke smešnice o meščanu Urbanu. To smo vsi zelo radi gledali in je bilo res uspešno, saj je bil v tem vrhunski. In potem je rekel, da bi želel na podoben način posneti svoj prvi celovečerni film. Ob tem se je razširilo čudno vzdušje, da iz tega tako ne bo nič. Bil je star 60 let in vsi so takrat govorili: 'Pa zakaj dajemo denar temu človeku, veš da ne bo nič skupaj spravil. A ima to kak smisel. Dajte raje nekemu mlademu.' Potem pa je vseeno začel snemati in jaz sem po nekem čudnem slučaju dobila vlogo. Najprej me je tako čudno gledal, ni se mogel navdušiti, potem pa je prišla maskerka, mi nadela krasno lasuljo in iz mene naredila res hudo bejbo. Rekel je 'v redu, no' in mi dal vlogo. Noro."*



Kot absolventka je že živela nazaj v Mariboru, kamor se je z družino preselila iz črnogorske vasi Rovala. Zdelo se ji je nemogoče, da se snemanje na Vibi lahko začne ob petih zjutraj, zato je že na prvi snemalni dan zamudila. *“V tistih časih ni bilo mobilnih, in ker so snemalni dnevi dragi, so pome na naša vrata poslali miličnike. Javili so jim, da naj me poiščejo in me takoj dajo na vlak. V Ljubljano sem prišla čisto šokirana, moj oče pa je bil tudi šokiran in mi rekel, da naj to naslednjič drugače uredim, ker je vsa soseska gledala, kako me policija nekam pelje.”* A s tem se je “serija nesporazumov mlade igralkice” na njenem prvem velikem filmskem projektu šele začela. *“Sedela sem na stolu, kjer so mi delali masko in slišala maskerko, ko je odšla v drug prostor: ‘Jaz sploh ne vem, če bo ta to zmogla. Kaj je s to žensko. Jaz tako mrtvega bitja nisem imela na tem stolu.’ Bilo je jutro in sem bila še čisto zaspana in šokirana, ker so me zbudili in vrgli na vlak.”*

Potem so jo za prvi kader posadili v gostilno v Trnovu, kamor jih je Štebe (Bert Sotlar) peljal jest bučke, zgodilo pa se je tudi prvo srečanje Meri z voznikom avtobusa Tonijem (Boris Cavazza). *“Na snemalno mesto sem prišla kot popolna začetnica, nihče od kolegov me ni poznal, ker moj letnik na akademiji ni igral nič, saj nam profesor ni dovolil. Vsi so me gledali, kaj je to prišla neka bejba. Tam pa nenadoma cvet slovenskega igralstva: na enem vogalu Boris Cavazza, tam Bert Sotlar, sama velika imena, jaz pa ‘niko i ništa’ ... Samo gledala sem.”* Že med prvim velikim planom, ko zaljubljeno pogleduje proti Toniju, kar je med pogovorom tudi vnovič nekoliko karikirano in z nasmeškom zaigrala, se je spoznala z režiserjevimi nenavadnimi prijemi. *“Bevc je sedel zraven mene in mi govoril: ‘Predstavljaš si zdaj Union, temo, vsi gledajo vate.’ Mislila sem si,*

*pa kaj si nor, kaj mi ta zdaj govori, o kakšnem Unionu. Vse je bilo tako nenavadno. No, potem pa sem se počasi navadila.”*

Film si je ogledalo več kot 200.000 gledalcev in je do *Kajmaka in marmelade* iz leta 2003 držal prvo mesto po gledanosti v slovenskih kinematografih. Samo v prestolnici Ljubljani si ga je ogledalo 112.394 ljudi, s čimer je prehitel Vesno s 96.000 obiskovalci, Marcel Stefančič ml. pa piše, da se je vrtel tako dolgo, da so se že bali, da se bo “znucala” kopija. *“Vsi smo bili šokirani, kako uspešen je postal film. Tako uspešen, kot da bi posnela pet filmov. Srečujem kolege, ki mi rečejo: ‘Vsi naši otroci so gripo prebolevali ob tem filmu.’ Seveda so potem razočarani, ko jim kdo reče: ‘Ona pa je igrala Meri’, ti pa nimaš gor tistih lepih rdečkastih las. Razbitje iluzije, kar je pri filmu normalno.”*

Dogodkov je bilo še in še, se živo spominja Kalezičeva, ki bi se morala naučiti voziti avtobus, a ji ni šlo od rok, saj še danes nima vozniškega izpita. V znamenitem kadru, ko se kot novopečena voznica Viatorja pripelje z avtobusom in preseneti Tonija, se je poleg nje pri oknu stiskal “revček”, ki je dejansko šofiral, medtem ko je ona držala roke na volanu. *“Tudi mopeđa se nisem mogla naučiti voziti. Medtem ko so vpili, kaj naj počnem, sem tako zdivjala skozi križišče, da so se vsi prijeli za glavo, saj je bilo smrtno nevarno. In potem so spremenili kader. Skratka, nisem se izkazala, a bilo je fino. Koliko sem bila zmešana, priča tudi to, da pol snemanja nisem vedela, da bo to, kar se med snemanjem govori, tudi v filmu. Mislila sem, da bo nadsinhroniziran, da se mi tako ni treba truditi, ker bom kasneje posnela. Potem pa sem enkrat preslišala, da je to to in začela igrati. Ampak vidiš, imela sem srečo, film je res v redu, in konec koncev je toliko igralških legend noter, da tako ali tako na njih vse sloni.”*

Kalezićeva se ni mogla nagledati izjemne Mile Kačič, ki je z opravlljivo Merklanko postavila filmski spomenik ljubljanskim kofetaricam. *"Zdelo se mi je, da lahko živim še 200 let, pa ne bom mogla tako dobro odigrati. Neverjetna je bila."* Občudovala pa je tudi improvizatorske sposobnosti Cavazze, Ratka Poliča in Dareta Valiča. *"Zelo so improvizirali znotraj scenarija, zato so se kar naprej šalili. Jaz lahko odigram samo to, kar je dogovorjeno, in potem znotraj tega razvijam lik. Ko je nekdo začel govoriti kar nekaj, sem samo zmedeno kot kokoš pogledovala okoli sebe. To so res bili mojstri takrat, moram priznati. Zadnjič sem spet gledala tisto sceno, ko Maks Bajc pijan vozi kolo. Čez petdeset je že bil star in ves dan je padal s tistim kolesom, se zaletaval v vrata, jaz nisem mogla verjeti."*

A sama se nekako ni mogla sprostiti, se spominja, saj se je kot študentka bolj videla v filmih "bergmanovskega tipa" z dolgimi kadri in tišino. Tudi ponarodeli stavek *"Jok, brate, odpade!"* ji zaradi tega ni posebej dišal. *"Zelo sem se vznemirjala, kako bo vse skupaj izgledalo in nekako z zadnjimi atomi moči našla v sebi ta lik. Ta stavek 'Jok, brate, odpade!' me je tako živcirjal, da tega ne morem opisati. Ker sem južnjakinja in vem, da je to predvsem moški stavek. Režiserja sem ves čas prosila, da ne bi več tega govorila, a mi ni dovolil ugovarjati. Vztrajal je in vztrajal: 'Ne, ne, to je važno!'"*

A veselja si ob uspehu filma ni pustila vzeti. Morala je izkusiti malo zvezdniškega "lajfa". *"Zavila sem v ljubljanski butik Krik, kjer so se oblačile vse pevke zabavne glasbe. Res je imel lepe obleke, iz Anglije, posthipijevski stil. Prej sem si kot revna študentka samo ponoči ob sobotah, ko ni bilo nikogar tam, drznila ogledovati izložbo. Kupila sem si še nekaj stvari, kozmetike, raznih oblek, tujih*

*revij in potem sem si naročila taksi, saj se moram domov odpeljati kot gospa, sem si rekla."* V Ribniškem selu sta jo pričakala njen kasnejši mož Peter Boštjančič in njegov prijatelj Vlado Novak. Kot zanimivost dodajmo, da je v njuni družbi sploh prvič stopila oder, ko so v tretjem letniku gimnazije pri amaterskem društvu Slava Klavora skupaj nastopili v Brechtovi Beraški operi. *"Od honorarja za Gade sem še zelo dolgo živela, takrat so še bili zelo veliki, lepi honorarji. Tako da imam na film res krasne spomine."*

To so gadi naj bi bil tudi prvi slovenski feministično navdahnjen film, ki izpostavlja, da lahko tudi ženske opravljajo takšne poklice, kot je voznica avtobusa, in da moški brez žensk ne morejo v gospodinjstvu. Moogoče se je tudi zato Bevc odločil za *"Jok, brate, odpade!"*, ki simbolizira, kako ženska prevzema moško vlogo in panično reakcijo moških nanjo. Peter Stanković Meri v *Zgodovini slovenskega celovečernega igranega filma* uvršča med dve arhetipski slovenski filmski emancipatorki, ob bok partizanki Magdi iz filma *Ne joči, Peter*. *"To je vse res. Ampak nekdo je dobro napisal, da pa je vseeno to možno samo v komediji. In mislim, da je res. Doma sem z globokega juga in ko so moji sorodniki šli to gledat, so bili ogorčeni. Češ, ženska se ne more tako obnašati, ker se tako nikoli ne bo poročila. To je bila sramota za celo družino. To je edini film, ki ga je moj oče šel gledat v kino, potem pa nikoli več ni hotel gledati, kaj igram. Bila sem simpatizerka feminizma, ampak sem to skrivala. Kakšen feminizem pri patriarhalnih Črnogorcih, to je propad za ženo. Ko so prebirali še kritike Čarovnice iz Zgornje Davče, se jim je zdelo, da tonem v propad. Igralka za nas južnjake ni poklic, zato so bili vsi zelo nesrečni."*

Ta vloga, ki jo je prvič odigrala isto leto kot Meri, in sicer 30. decembra v Ljudskem



gledališču v Celju, ji je prinesla številne odmevne gledališke nagrade: Zlati lovorjev venec v Sarajevu, nagrado Sterijevega pozorja v Novem Sadu, nagrado Združenja dramskih umetnikov Slovenije in Borštnikovo nagrado za mlado igralko v domačem Mariboru. Kri-tik Lojze Smasek je v časopisu Večer 5. januarja 1978 o predstavi zapisal: *“Čarovnica zato, ker je drugačna kot oni, ker se ne pusti spremeniti, ker vztraja pri svojem, čeprav tega svojega prav nikomur ne vsiljuje. Že tako večinski pogledi na svet in življenje pa bi radi še po vsi sili pokončali te manjšinske, miroljubne, predvsem pa pristne razigrane, lepe, sproščene, naravne, elementarne.”* Izpostavil pa je tudi igralske dosežke Milade Kalezić, *“ki ji je zelo lepo uspela ustvaritev žive, svoje-glave, izvirnosti zapisane, poetično razigrane in končno pokorjene ‘čarovnice.’”*

Karakteristike, ki bi jih lahko pripisali tudi filmski Meri, še bolj pa nedvomno Kalezićevo sami, le da se sama nikoli ni pustila “pokoriti”. *“Ko sem prišla iz Celja v Maribor in moja mati ni vedela, kako je videti, ko ure in ure vadiš in ponavljaš svoje tekste, je nekega dne stopila v sobo in mi rekla: ‘Reci ti meni: boš ti vse življenje govorila sama s sabo?’ Rekla sem ji, mudi se mi, nimam zdaj živcev za pogovor s tabo. Pri kosilu pa je dodala: ‘Kdaj si boš končno našla pošteno službo?’ Bila sem stara že petdeset let. Ko sem jo vprašala, kakšno pošteno službo, pa je rekla: ‘Neka kancelarija.’ Zdaj je že pozno, mama. To so gadi so se še kar naprej gledali, vsake toliko so bili na televiziji. In ko je kdo rekel: ‘Spet so gadi na televiziji’, je moja mati naredila samo ‘auuu!’. No, na njeno srečo potem nisem več toliko snemala. A v nekaterih filmih sem bila kar zelo slečena, to bi se le bil ‘shit’, če bi bili tako gledani.”*

Pri tem je imela v mislih svoj naslednji filmski projekt *Prestop*, ki ga je leta 1980

snemala z režiserjem Matijo Milčinskim, in kjer mora odigrati seks v grmovju, splav in posilstvo. Omeniti velja še eno njeno feministično filmsko epizodo, saj je nastopila tudi v prvem slovenskem filmu, ki ga je posnela ženska: v *Varuhu meje* (2002) Maje Weiss. A njena igralska krivulja se je že pred tem hitro obrnila v smer gledališča, saj po *Prestopu* praktično ni dobila več vidnejše vloge na filmu. Pravi, da tako zaradi narave slovenskega filma, ki v valovih snema filmske mladenke in jih ob naslednjem novem obrazu tudi hitro pozabi, priznava pa tudi, da ji filmska igra nikoli ni bila preveč blizu, saj je svoje like raje oblikovala na odrskih deskah. *“Ko igralka zanosi in se to razve v filmskih krogih, potem še deset let vsi mislijo, da je noseča. V gadih figuriram kot mlada punca in na filmu, vsaj v Sloveniji, je to šlo v valovih. Pride ena mlada punca, jo posnamejo, in ko pride druga, prvo pozabijo. Zato je malo igralk, ki so razvile filmski opus. To je v Sloveniji skorajda nemogoče. V glavnem sem, ko sem premišljevala o sebi kot igralki, imela v mislih predvsem gledališče. Zdelo se mi je že nenavadno, ko sem prišla v poštev za kakšno filmsko vlogo.”*

Kljub temu se je ravno v času nastajanja intervjuja po dolgem času vnovič podala pred filmske kamere in v Mariboru z režiserjem Markom Naberšnikom konec maja snemala film *Slovenija, Avstralija in jutri ves svet*, ki na kinematografska platna predvidoma prihaja prihodnje leto. *“Tega se je res težko navaditi. Ker v gledališču, sploh če igraš veliko vlogo v triurni predstavi, res razviješ lik in to je krasen igralski občutek. Tukaj sicer nimam prevelike vloge, ampak vseeno smo snemali zadnji dve sceni filma. In veš kak ‘horror’ je to. Prideš v dvanaajsto nadstropje v abdominalni oddelek, te položijo v bolniško posteljo in pokrijejo, zdaj pa umiraš.”*

*Nič še nisi posnel, pa si že takoj prvi dan mrtev. Moraš biti tip za to. Nekoč so bile kamere zelo statične. Zdaj pa so jo razstavili, na novo sestavili in jo postavili na nek žerjav, da sem samo gledala, kaj je zdaj to. In potem je šla kamera po meni, ko ležim, do obraza - veš, kako je to grozno! - in se dvignila dva metra nad mano. Imela sem zelo zoprni občutek, če so vse dobro pritrdili. Pa še kameraman je skozi govoril: 'Pa kak si ti to prišraufal?' Drugi dan pa mrliške vežice na Pobrežju in pogreb Vlada Novaka, mojega filmskega moža. Cvetje, njegova fotografija ... O, moj bog! Potem pa smo se tako smejali, ko so se mladi igralci šalili: 'Daj pokliči Novaka, to mu je edinstvena priložnost, da pride na lastni pogreb.'"*

Tudi banalnosti, ki jih velikokrat govorijo v filmih, ji gredo težko z ust, pravi, zato ji je bilo res grozno na enem poletnem snemanju pred leti. "Govorila sem si: samo zdrži še to, potem pa nikoli več. Ker je bilo tako stra-

*šno izgovoriti vse tisto, kar moraš. Hkrati sem igrala tudi Lauro v Stekleni menažeriji in se s snemanja vrnila vsa obupana. In potem stopiš na oder, začneš govoriti Tennesseeja Williamsa in se počutiš, kot da si tri metre nad tlemi. Je problem s scenariji. Je pa res, da vrhunskih igralcev to ne moti, ampak res znajo narediti karkoli."*

Pod črto, za konec pestrega pogovora, je sledilo še vprašanje, kako se je soočila s tem, da so jo mnogi prepoznavali po enem filmu, enem stavku, ki ji je šel na živce, po eni filmski vlogi, čeprav jih je toliko ustvarila v gledališču. "Sploh ne razmišljam o tem. Če se ukvarjaš s tem poklicem, si tako ali tako lahko vsak misli, kar si hoče, in to moraš sprejeti. Pač naj misli. Sem pa vesela, če mu je dobro. Jaz imam svojo pot že zaključeno in se s tem sploh več ne ukvarjam, že nekaj časa ne."

Matic Majcen

## Preračunljiva predstava kot temelj družbe

---

Erving Goffman  
**Predstavljanje sebe  
v vsakdanjem življenju**

Studia Humanitatis | Ljubljana 2014

Knjižna dela kanadsko-ameriškega sociologa Ervinga Goffmana so v slovenski knjižni prostor kljub svojemu klasičnemu in pomembnemu statusu v zgodovini vede začela vstopati šele v preteklih letih, najprej s prevodom knjige *Stigma* (2008, Aristej), izvirno izdane leta 1963, nato pa je po za-  
slugi založbe Studia Humanitatis vendarle izšel tudi prevod njegovega prvega in ob-  
nem ključnega dela *Predstavljanje sebe v vsakdanjem življenju* iz leta 1956. Razlogi za takšno zapoznelo izdajanje teh klasičnih so-  
cioloških tekstov so večplastni, zagotovo pa so nekateri izmed ter razlogov nadvse pričakovani. Najprej je vsekakor potrebno omeniti dejstvo, da je Goffman v oporoki izrecno prepovedal vsakršno izdajanje prevodov svojih knjig, če le-ti vključujejo kakršnokoli na novo napisano spremno besedo. Ni povsem jasno, kako je založba

Studia Humanitatis zaobšla ta problem, saj prevod Polone Petek vključuje tudi spremno besedilo Mirjane N. Ule. Takšnim pravno-formalnim zadržkom na stran pa lahko o siceršnjem izostanku Goffmanovega monografskega dela v našem prostoru na široko špekuliramo in če se že lotevamo takšnega razmišljanja, lahko kar takoj ugotovimo, da se Goffman vsekakor ne sklada z dominantnimi teoretskimi strujami, ki so v našem akademskem polju vladale od 2. polovice minulega stoletja naprej. Goffman je pripadal anglosaški sociološki misli, ki je v svojih metodah in ambicijah že v izhodišču daleč stran od evropske in s tem tudi sloven-  
ske. Še več, za Goffmana bi težko rekli, da se je sploh pripenjal h kakšni ožje definirani teoretski struji, k čemur je pripomogla tudi njegova afiniteta do nesistematičnega pristopa k mikrosociologiji, ki je že tako na nasprotnem spektru vsakršni makrosociolo-

ški misli, katere pripadnike je veliko lažje oblepiti z enostavnimi oznakami. In nadalje: ne samo, da Goffman ni imel svojega sistema ali teoretskega okvira, temveč je bilo za njegovo pisanje večkrat rečeno celo, da sploh



ni znanstveno, temveč da njegov slog močno spominja na esejistiko in pripovedništvo. Britanski dramatik Alan Bennett je leta 1981 ob pisanju o Goffmanovi knjigi tako citiral pasajo iz Proustovega *Iskanja izgubljenega časa*, v katerem je francoski pisatelj opazoval pretvarjanje ljudi v družbenih situacijah, Bennett pa je ob tem pokazal, da je Goffmanov slog zelo podoben in zatorej bližje literarnim opisom izbranih družbenih

situacij, kot pa kakršnikoli znanosti. Vse to skupaj porodi logičen zaključek, da se nedavno prevajanje Goffmana pri nas lažje umešča v poosamosvojitveno odkrivanje novih, še neraziskanih teoretskih in metodoloških teritorijev. To pa seveda ne pomeni, da Goffmanovo pisanje v slovenskem akademskem prostoru ni bilo znano. Daleč od tega. Pravzaprav si je težko predstavljati sleherni učni načrt iz osnov sociologije, ki se v poglavju o mikrosociologiji in o simbolnem interakcionizmu ob Georgeu Herbertu Meadu in Herbertu Blumerju ne bi dotaknil prav Goffmana. Morda pa je vseeno ob tej sprejeti umestitvi njegovega dela bolj zanimiva primerjava tega avtorja s teoretsko in miselno vejo, ki bi se na prvi pogled morda, zaradi vsega zgoraj naštetega, lahko zdela zelo oddaljena, pa ni. Namreč, s strukturalizmom. A da bi prišli do tja, je potrebno najprej opisati, kakšna sta sploh metoda in sporočilo knjige *Predstavljanje sebe v vsakdanjem življenju* in v kakšnem času, tako drugačnem od današnjega, je to delo nastalo.

Erving Goffman se je staršem ukrajinsko-judovskega porekla rodil 11. junija 1922 in je odrasčal v burnih časih gospodarske depresije in kasnejše II. svetovne vojne – diplomiral je prav leta 1945 na Univerzi v Torontu. Svojo akademsko kariero je torej v petdesetih letih v ZDA gradil v času, ko je institucija ameriške srednjerazredne družine že začela kazati prve razpoke v obliki sovjetske grožnje, mladostniškega popkulturnega upornštva ter raziskav spolnosti Alfreda Kinseyja. Kot pravi Charles Lemert, so se “*vsí ti in mnogi drugi pojavi čutili na znotraj, in sicer kot kriza v srcu ameriške duše, v kateri je milijone Američanov posumilo, da so bile njihove sanje o dobrem življenju utemeljene na napačnih okoliščinah.*” Vendar pa, kot pravi Lemert, ni Goffman v svojem

pisanju nikoli neposredno kritiziral ameriške družbe kot take, niti kasneje ne, ko je civilna družba ob koncu šestdesetih že eksplodirala v množičnih uporih, manifestacijah in bitkah za pravice segregiranih družbenih slojev, a v njegovem pisanju vseeno ostaja nekaj nezgrešljivo emancipatornega. Natančneje, Goffman morda teh pojavov ni opisal neposredno, je pa začel sistematično, bolj kot kdorkoli drug pred njim, razkrivati strategije potvarjanja resničnega sebe in sprejemanja dominantnih družbenih norm, ki nam preko intersubjektivnih situacij velevajo, kaj je v našem vsakdanjem vedenju prav in kaj ne. Zaradi tega se njegovi temeljni koncepti danes berejo nekoliko drugače kot v šestdesetih letih, ko se je njegovo pisanje začelo širiti po ZDA. Če so ti koncepti svojčas nosili latentno subverzivnost, imajo danes bolj univerzalno in že danaj sprejeto veljavo individualnega psihološkega osvobajanja in osveščanja. Vsekakor se dandanes veliko širši slog prebivalstva že zaveda ideologij in pritiskov, ki prežijo na njih na vsakem koraku, a se vsak med njimi vseeno vedno znova znajde v situacijah, ko je potrebno – začasno ali trajno – vzdrževati nek videz, neko podobo. Malce bolj slikovito povedano: če Goffman v skrajnem primeru danes nagovarja ekstremnega svobodnjaškega flegmatika, kakršen je Veliki Lebowski, je bilo svojčas njegovo ciljno občinstvo sestavljeno iz ukrojenih zakoncev, kakršna sta April in Frank Wheeler iz Mendesove *Krožne ceste*. To, da se v tem radikalnem prehodu, v tej osebni osvoboditvi Goffmanova misel ni izjalovila, kaže na njeno arhetipsko veljavnost, morda pa še bolj na njeno metaforično privlačnost.

Goffman svoj knjižni prvenec začenja z neke vrste navodilom, da naj to delo beremo

kot *“nekakšen priročnik, ki podrobno popisuje sociološko perspektivo, iz katere je mogoče preučevati družbeno življenje,”* ob tem pa je njegov namen popisati *“niz potez, ki skupaj tvorijo okvir, ki ga je mogoče uporabiti za katero koli konkretno družbeno institucijo, pa naj se tiče družine, industrije ali trgovanja.”* Navedba teh treh institucij z današnjega vidika zveni zelo ozko in skromno odmerjena, a na koncu knjige avtor vseeno poudari, da je njegov namen razkriti, kako uprizarjamo takšne nastope na primeru konkretnega kulturnega prostora angloameriške družbe. V tej opredelitvi lahko prepoznamo ta omenjeni družbeni duh petdesetih let, v katerem so se tovrstna vedenjska potvarjanja materializirala prav v naštetih institucijah, a obenem si je z današnjega vidika težko predstavljati katerekoli druge institucije, kulturni prostor ali nasploh situacije, kjer njegova metoda *ne bi* bila uporabna. Avtor nato na isti, prvi strani knjige opredeli svoj glavni koncept oziroma metaforo, namreč tisto teatarskega uprizarjanja, to, *“kako posameznik v vsakdanjih situacijah na delu predstavlja sebe in svoje dejavnosti drugim, kako usmerja in nadzoruje vtise, ki si jih drugi ustvarijo o njem, in kakšne reči počne oziroma česa ne počne, medtem ko ohranja svoj nastop pred njimi.”* In s tem Goffman začne obsežno, 280 strani dolgo popisovanje konkretnih situacij, v katerih si posameznik v družbenih situacijah nadene masko in pred občinstvom uprizori nastop, s katerim *“sprejema in ponazarja uradno potrjene družbene vrednote”*. Mimoregreda, Goffman v citatu Roberta Ezre Parka bralcem postreže s podatkom, da takšno potvarjanje lastnega sebe v družbenih okoliščinah ni povsem brez etimoloških povezav, saj celo *“beseda oseba [person] v svojem prvotnem pomenu pomeni masko.”* Izmed

nešteto navedenih situacij je tukaj primer ugašanja cigaret na ameriških pogrebih, ki ga voznik mrliškega voza opravlja na standardiziran način, da bi izpadel primeren, spet drugje je tu primer medsebojnega podpiranja učiteljskega ali zdravniškega osebjaja kot ilustracija ekipnega delovanja pred zunanjim občinstvom učencev ali pacientov, nadalje so tu standardizirani tipi govorjenja, ki izražajo razredno ali etnično pripadnost in omogočajo medsebojno prepoznavo in konec koncev so tu mnogi primeri iz Goffmanovega lastnega druženja s prebivalci Shetlandskih otokov, kjer je avtor opravljal študijske raziskave med leti 1949 in 1951. Kot v spremni besedi poudari Mirjana N. Ule, so bili prav prebivalci vasi Baltasound na otoku Unst njegov *“naravni laboratorij” za študij vsakdanjega življenja* in osnova, iz katere je izpeljal celoten okvir svojih ugotovitev v knjigi *Predstavljanje sebe v vsakdanjem življenju*. Goffman v tem neumornem navajanju nikdar ne postane akademski, njegov jezik nikdar preveč gost ali težak, temveč ohranja preprostost podajanja osnovnih konceptov, ki jim sledi večje število konkretnih primerov. Svoje opise sproti razporeja v tipizacije določenih situacij, ki ustrezajo njegovim formam odnosov med nastopajočimi (bodisi posamezniki kot skupinami) in njihovimi občinstvi, a njegovo pisanje v največji meri sestavljajo tako zelo vsakdanji opisi preprostih ljudi, da vzporednice z esejističnim in literarnim pisanjem zares niso v nobenem trenutku preveč oddaljene. Še posebej zato, ker se, kot poudarja Charles Lemert, Goffman niti ne zateka k neposrednemu opazovanju in v knjigi večkrat uporablja izraze, kot so *“Shetlandci so mi povedali, da...”*, s čimer je zlahka videti, zakaj je še posebej pri metodoloških puristih s svojo metodo vzbudil marsikateri dvom.

Poudariti je potrebno, da Goffmana v *Predstavljanju sebe* zanima nekoliko ožja manifestacija njegove metafore, kot bi si utegnili misliti razmišljajoč o vseh njenih razsežnostih. Avtor se namreč v največji meri zanima za tista nastopanja, v katerih *zavestno* uprizarjamo svoje vloge pred družbenim občinstvom. Tako zapiše, da “posameznik deluje popolnoma preračunljivo in se izraža na neki način zgolj zato, da bi pri drugih ustvaril vtis, s katerim bo pri njih verjetno izzval povsem določen odziv, ki si ga želi doseči.” A takšno pisanje odpira prostor tudi nadaljnjemu razmišljanju ne samo o tem, kar uprizarjamo *zavestno*, temveč kako potekajo dolgoročni procesi gradnje posameznikove družbene identitete, ki vključuje *nezavestno* ponotranjanje takšnih predstav skozi njihovo nenehno ponavljanje v vsakdanjih družbenih situacijah. Goffman v obstoječi obliki družbenim subjektom zatorej še pripisuje določeno mero svobode v svojih dejanjih in odločitvah, čeprav se v aktu konformizma nenehno (svobodno) podreajo prevladujočim normam. V tem aspektu se že najdemo zelo blizu Althusserjeve teorije ideologije in Goffmanove knjige v tej luči ni težko videti kot praktične enciklopedije situacij, ki jih je teoretsko pokrtil Althusser s svojimi ideološkimi mehanizmi. A četudi te komponente nezavednega ponotranjenja Goffmanovo pisanje nima, je z današnje perspektive *Predstavljanje sebe* zelo težko brati, ne da bi bralec sam vzpostavil povezavo s to razsežnostjo njegovega pisanja, ki se neposredno dotika in tudi zelo dobro ujema s strukturalistično mislijo. Goffman ravno tako v istem duhu razblinja iluzijo, da so izkušnja sveta, naša svoboda, naše izkušnje in identiteta zares naše in nam argument za argumentom kaže, da sebstvo ni zares last tistega, ki mu je pri-

pisano. In če je jezik pomemben del Goffmanovega pojmovanja nastopanja, se Goffmanov projekt kaže kot bolj celovita, v realnosti zasidrana strategija teles, ki se soočajo v večplastni komunikaciji drug z drugim in kjer jezik igra samo eno plat celotnega doživljanja vsakdanjosti. Skratka, kot pravi Lemert, če se družba v svojih vsakdanjih manifestacijah na nek način vzpostavlja in reproducira, potem je jezik v Goffmanovem pisanju nedvomno prisoten že od vsega začetka, kajti brez njega si ni možno zamisliti nobene človeške komunikacije, še najmanj tiste intersubjektivne, ki jo opisuje Goffman. Temeljna podstat zatorej postane zelo blizu strukturalističnim tokovom: človeške esence ali povsem neodvisnega sebstva ni, identiteta in zavedanje o sebi lahko zraste zgolj s pomočjo prevzemanja dominantnih družbenih vzorcev. Pravzaprav kljub geografski oddaljenosti izvorni izid te knjige duhovno ni bil tako daleč od dela poznih strukturalistov. Kot poudarja Mirjana N. Ule, je ta knjiga prvotno izšla v istem času z več knjigami takrat aktualnega, a nekoliko širšega antipsihiatričnega gibanja, z naslovi, kot so *Razdeljeno sebstvo* Ronalda Lainga, *Mit in duševne bolezni* Thomasa Szasza ter na kontinentalni strani seveda tudi *Zgodovina norosti* Michela Foucaulta, kar kaže “na neko globlje (...) zgodovinsko in obenem miselno ujemanje, ki to Goffmanovo delo postavlja v kontekst tedanjih emancipatornih družbenih gibanj.”

To, da je Goffman bolj verjel v realnost, ne pa v jezikovne strukture, v prakso, ne pa v teorijo, njegovega pisanja torej še ne izvzema iz povezav s kontinentalnimi teoretskimi strujami tistega časa. In če so v *Predstavljanju sebe* te povezave vzpostavljene bolj posredno, pa se je avtor kasneje v svoji karieri dejansko približal struktura-



lizmu, še posebej v knjigi *Frame Analysis* (1974), a tak pristop se je za sociologija izkazal za vse prej kot uspešnega. To delo so pogosto proglasili za njegovo najmanj uspešno delo, ki je kar klicalo k njegovi vrnitvi k bolj proznim opisom vsakdanjosti. Knjiga *Predstavljanje sebe v vsakdanjem življenju* s svojim izročilom še danes uspešno igra vlogo ozaveščanja in podajanja znanja o tem, da so vsaj nekateri deli naše osebnosti družbeno skonstruirani. Podobno kot pri psihoanalizi ali teoriji nacionalizma, če izberemo samo najočitnejša primera, nas avtor s tem, ko bralcem posreduje znanje o tem, tovrstna misel omogoča osvoboditev iz teh jarmov, če jih seveda sploh prepoznavamo kot obremenjujoče, in šele ko so ti

učinki in mehanizmi razkriti, se lahko zares distanciramo od njih. Na koncu knjige Goffman prizna, da njegovih metafor – še posebno tiste splošne shakespearijanske, da je ves svet oder – ne gre jemati prerresno, da je v gledališču uprizorjeno dejanje vendarle “razmeroma premišljena iluzija, ki tega dejstva niti ne prikriva.” A kakor privlačnost tega dela več kot 50 let kasneje dokazuje, so sociologu dobro služili za posredovanje njegove misli. Kot poudarja Mirjana N. Ule, je Goffmanu uspelo “pokazati, kako pomenljivi in pomembni so na videz trivialni dogodki vsakdanjega življenja.” Če kje v Goffmanovem delu, potem je ta ideja najbolj strnjeno in najbolj nazorno prikazana prav v tej knjigi.

## K N J I G A

Nika Švab

## Odločilna izkušnja

George Orwell  
**Burmanski dnevi**Prevedla Tina Mahkota  
Beletrina | Ljubljana 2015

Dejstvo, da se je George Orwell s pravim imenom Eric Arthur Blair rodil v kolonizirani Indiji, je na njegovo življenje in literarno zgodovino 20. stoletja imelo večji vpliv, kot bi človek pričakoval. Z imperializmom, ki ga je kasneje tako zasovražil, se je ponovno srečal po končanem šolanju na kolidžu Eton, ko je v Burmi (zdajšnjem Mjanmaru) služboval kot policist. Ta izkušnja ga je močno zaznamovala, kar se kasneje opazi tudi v njegovem opusu. O njej je napisal roman *Burmanski dnevi*, ki mu je sledila še *Pot v Wigan*. Orwell se je posvečal predvsem zapostavljenemu, ponižanemu in razžaljenemu prebivalstvu, ki je živelo na socialnem dnu. S to tematiko se je tudi sicer (poleg totalitarizma) v svojem literarnem opusu največ ukvarjal in dolgo časa tudi sam živel na pragu revščine, potem pa je staknil tuberkulozo in umrl pri 46 letih. Najbolj poznan je kot novinar, toda zaradi ideoloških razlik je dobro plačano službo pri BBC-ju pustil. Na srečo je kmalu po tem izšel njegov

roman *Živalska farma*, pet let kasneje pa še 1984. Od prihodkov iz prodaje je živel do konca svojega življenja. V bistvu ni preveč pomembno, koliko so njegovi romani o zatiranih (Burmanski dnevi in Pot v Wigan) prepredeni z avtobiografskimi motivi in koliko je Orwell živel takšno življenje iz solidarnosti. Največja vrednost njegovih del je kritičnost do sistema in do diskriminacije ter opozarjanje na napake in zmote človeštva.

Tako v *Burmanskih dnevih* s pomočjo svoje izkušnje (ki bi sicer lahko bila tudi popolnoma fiktivna zgodba) reflektira odnos Angležev do takrat podrejenih Burmancev. Protagonist romana je zdravnik Flory, ki sicer ne odobrava večvrednostnega kom-

pleksa Angležev in njihovega dejanskega sužnjelastništva Burmancev.

Flory je hudo kontradiktoren: po eni strani nasprotuje rasiističnim izjavam svojih sonarodnjakov, v resnici pa tudi sam ne mara vonja domačinov, spolno ga Bur-



manke privlačijo le začasno in jih ne dojema kot sebi enakovredne. Njegova ljubica Ma Hla May mu je večinoma tako podrejena, da je že skoraj njegova sužnja. Z njo bi se ukvarjal le, ko si je zaželi, sicer pa se mu ne zdi potrebno, da bi ji namenjal pozornost.

Vsekakor nimata niti približno enakovrednega odnosa. Bistveno ljubše so mu belke, kar izrazi kasneje, ko Mo zapusti zaradi mlade Angležinje Elizabeth in s tem pokaže svoj večvrednostni položaj. Hkrati pa Flory sebe dojema kot mesijo ubogih, revnih in zatiranih domorodcev, ki jih bo prav on rešil iz



njihove bede. Z likom Floryja je Orwell elegantno portretiral svojo dilemo o tem, kako popraviti krivice in dati nekemu enakovreden položaj, ne da bi bil pokroviteljski. Odgovora Orwell tukaj še ne najde. Flory v znak nestrinjanja zapusti kolonizirano Burmo in se vrne v Anglijo bojevat za srednji razred in socializem, - ker, kot je zapisano za hrbtni platnici izdaje: "Pozabil je, da se večina ljudi prijetno počuti v tuji deželi, samo če omalovažuje njene prebivalce."

Z jezikovnega vidika je nujno potrebno izpostaviti rabo nekaterih burmanskih izrazov – babu, longy, ingy, burra sahib ..., ki so na koncu knjige zbrani v mini slovarčku. S tem Orwell pokaže tudi svoje nadpovprečno poznavanje burmanske kulture in tradicije. In prav tukaj mu pride njegova prvoosebna izkušnja s to deželo najbolj prav – spretno manevrira med domišljjskim prostorom in faktografskim opisovanjem, ravno dovolj, da si bralec kraje lahko nazorno predstavlja (k temu pripomore tudi zemljevid, vstavljen pred besedilo), kljub temu pa pusti dovolj prostora za bralevo lastno vizualizacijo.

Burmanski dnevi zelo iskreno prikazujejo rasizem v koloniziranih državah. Imperialna politika je v Angležih zakoreninjena tako globoko, da so res prepričani v superiornost belske rase. Ta situacija je bila le malenkost drugačna od sužnjelastništva, ki so ga prakticirali v Ameriki, in praktično identična tisti, ki jo v državah (jugo)vzhodne Azije Zahod povzroča še danes: premalo plačani delavci, ki zaslužijo na dan približno toliko kot v Sloveniji povprečen študent na uro (toda tam je tako ali tako vse ceneje, tako da

je skoraj enako in od petih dolarjev na dan pa bi res lahko živela cela družina, a ne?!). Velik problem privzgojenega rasizma je, da človek niti ne ve, zakaj so drugačni nujno slabši, in se s tem ne ukvarja pretirano. Orwell to ponazori s pogovorom med tremi člani evropskega elitnega kluba, ki so res pretreseni zaradi zahtev služabnikov po rednem in višjem (še vedno pa absolutno človeka nevrednem) plačilu ter razočarano razpravljajo o izginjanju zvestih in dobrih služabnikov, ki si jih zaradi nezadostno opravljenega dela lahko poslal tudi v zapor po tepež. Žalostno je, da je takšno delo danes še vedno (ali ponovno) aktualno, ko smo vsi sužnji kapitala (prebivalci južno od Ekvatorja pa do Zahoda) in odhajamo v Azijo iskat same sebe (in hkrati na cenovno dostopne počitnice).

Orwell se v *Burmanskih dnevih* sicer rahlo dotakne tudi položaja žensk, ki je takisto manjvreden (ne se preveč oglašati, za štedilnikom je tvoje mesto), toda s feminizmom se v svojem opusu nasploh ni toliko ukvarjal kot s socialnim realizmom. Prav izkušnja v Burmi je njegovi toleranci do imperializma izbila dno. Kljub kasnejšim kritikam proti komunistični politiki je ostal levičar in velik zagovornik socializma (ki ga je zaradi pomembnosti vedno zapisal z veliko začetnico). Burmanski dnevi so za literarno zgodovino najpomembnejši prav zaradi te izkušnje, ki je iz povprečnega angleškega študenta ustvarila enega najbolj kritičnih pisateljev 20. stoletja.

## K N J I G A

*Matic Majcen*

# Neumeščene razsežnosti filmske industrije

*Ramon Lobato*  
**Sive ekonomije  
filma**

Slovenska kinoteka | Ljubljana 2014

Svetovna filmska industrija je že desetletja predmet rigoroznega raziskovanja iz najrazličnejših možnih perspektiv, še toliko bolj od osemdesetih let dalje, ko je filmski teoriji nekoliko pošla sapa pri ustvarjanju novih konceptov, s katerimi bi lahko na nove načine razlagali film. Vseeno pa je takšno raziskovanje vedno imelo določeno temno liso, ki bi jo bilo možno opisati kot nekoliko neprijetno. Še posebej ob prelomu stoletja so z nelegalnim internetnim pretakanjem filmskih vsebin dodaten zagon dobila neuradna filmska kroženja, ki so bila poprej pod oznako "piratstvo" v obliki uličnih prodajalcev dokaj preprost in lahko razumljiv pojav. Sedaj, le nekaj let kasneje, pa smo dobili hitro spreminjajoče se in nepregledno številne pojave in ponudnike, ki so ustvarili povsem nove kanale filmske distribucije,

katerih obstoja ni mogel zanikati nihče, a jih je bilo izredno težko raziskovati, kaj šele kvantificirati. Poleg tega so bili množični mediji zasuti z "uradnimi" razlagami velikih studiev v obliki moralnih sporočil o napačnosti poseganja po takšnih storitvah, kar je realno sliko o tem pojavu dodatno potiskalo v sivo cono. Primer: medtem ko nenehno bemo o tem, kakšno veliko škodo so utrpeli največji filmski akterji zaradi nelegalnega spletnega pretakanja, praktično nikoli ne bemo o realni kompleksnosti tega pojava, ki bi problematiko predstavila z obeh strani – kdo se zares s tem ukvarja, kako vse skupaj deluje in ali je res vse skupaj tako zelo nelegalno, kot nam to predstavljajo veliki studii? Razen posameznih člankov ali raziskav na spletu, ki jim zaradi hitro spreminjajoče se situacije grozi zastaranje, je bilo obširnejše raziskovanje sivih ekonomij filma v knjižni obliki zelo težavno in posledično dokaj skromno.



*Sive ekonomije  
filma* je knjiga avstralskega avtorja Ramona Lobata, ki se na izčrpen način sooči prav s to dilemo. Monografija je v izvirniku izšla leta 2012 in se na videz morda kaže kot nekoliko zapoznel odziv na globalni fenomen, ki je

z digitalno revolucijo v filmsko industrijo zarezal že vsaj pred desetletjem. Izkaže se, da čeprav to še zdaleč ni prva knjiga, ki bi načela ta težaven prostor, za tovrstno raziskovanje ni nikoli prepozno. Še več, glede na prebojnost Lobatovega pisanja se zdi, kot da se pisanje o tej temi v obliki knjižnih del šele dobro začinja. Avtor že takoj na prvi strani reče bobu bob, ko na glavo postavi mnogo-

krat še vedno prevladujoče mnenje, da je film še vedno povezan z obiskovanjem kino dvorane, ter zapiše, da “*uradno kinematografsko prikazovanje ni več epicenter filmske kulture*”, ampak se namesto tega mednarodna filmska kultura v svojih *dejanskih* oblikah (torej ne tistih propagiranih) v veliki meri zanaša na črne trge in podtalna omrežja. Ne samo to, njegova osrednja teza se glasi, da “*področje neformalne distribucije še zdaleč ni nepomemben dejavnik na obrobju filmske kulture, pač pa je dejansko ključno gonilo distribucije na globalni ravni.*” To lahko vključuje kupovanje filmov na obcestnih stojnicah, mestnih tržnicah v državah, kot sta Indija ali Kitajska, nezakonito pretakanje s spleta v zahodnem svetu ali pa neopazeno predvajanje filmov po restavracijah, mestnih vogalih, trgovinah in barih kjerkoli na svetu in ravno zaradi teh nenehno spreminjajočih se uličnih in spletnih pojavov je ta “temna plat” filmske industrije tako težko popisljiva.

Pomembno je poudariti temeljno razlikovanje, ki ga Lobato privzame v raziskovanju svojega objekta. Njegov pogled je namreč izrazito transnacionalen, kar je še posebej pomembno za razumevanje svetovne sive ekonomije na področju medijskih vsebin. Zato njegov namen ni raziskati odnos med Hollywoodom in filmskimi industrijami držav v razvoju, odnos med komercialnim in art filmom ali kakršne izmed drugih standardnih dihotomij, temveč zgolj odnos med formalno in neformalno distribucijo, s čimer si prizadeva preseči uveljavljene kategorije in jih reorganizirati. Avtor se nato usmeri v konkretne pojavne oblike sive ekonomije in svojo pot začne s *straight-to-video* distribucijo, sestavljeno iz nizkoprorračunskih B filmov, ki nikoli ne ugledajo velikih platen kinodvoran, temveč jih izdajo neposredno

na nosilcih zvoka in slike. Potem ko avtor opiše njihovo značilno estetiko, ki na vsakem koraku kaže svoj ceneni značaj, se zo-perstavi mnenju, da ta neodvisni segment filmske industrije tekmuje z uradno industrijo, in namesto tega pravi, da ponuja povsem lastno logiko in užitke. To vključuje tudi primer lastnih žanrov, ki so izpeljani iz uradne kinematografije, denimo žanr *mockbusterja*, ki se s filmi kot *Transmorferji* in *Da Vincijev zaklad* pretvarjajo, da gre za uradne franšize, v resnici pa gre za pogosto ironične nizkoprorračunske izpeljave. Ta segment industrije ima svoj lastni zvezdniški sistem, kjer zaslovijo imena, ki pogosto ne uspejo narediti nikakršnega vtisa v uradni sferi, tu pa imajo nič manj kot status ikon, primer je zvezdnica filmov borilnih večšin Cynthia Rothrock. Lobato opiše pogosto zabavne prakse te industrije, lep primer tega je italijanska serija filmov *Črna kobra*, katere ustvarjalci so v več nadaljevanjih reciklirali posnetke iz prejšnjih delov, morda dodali kakšno novo sekvenco, zgodilo pa se je tudi, da v filmu sploh ni zaigrala zasedba, ki je bila obljubljena v začetni špici. Prav zaradi takšnih praks avtor *straight-to-video* opiše kot “klavnico filma”, saj “*večina teh filmov ni narejenih za to, da si jih zapomnimo ali cenimo; zasnovani so tako, da priskrbijo skromen od-merek užitka in gredo v pozabo.*” Prav to dvigne vprašanje kanona – če so bili ti filmi občasno tako množično oboževani in so proizvedli kulturna občinstva, kako potem sploh meriti takšno vrednost, ki ima povsem drugačna merila kot uradne filmske produkcije? Ti filmi so iz uradnih indeksov filmske industrije mnogokrat izpuščeni, saj niso niti umetnost niti množična kultura, so obrobni, a uveljavljeni v nekih povsem svojih distribucijskih krogih, zaradi česar je njihova analiza težavna, a so zaradi svoje transnacional-

nosti (npr. iskanje zatočišč v davčnih oazah) pogosto korak pred industrijo in so na svoj način inovativni v svojih produkcijskih praksah.

Drugi pomemben pojav je Nollywood, nigerijska filmska industrija, ki zaradi slabe infrastrukture temelji na načelu *straight-to-video* ter na neformalni ulični distribuciji, a dosega izjemno visoko participacijo občinstva. Kljub temu pa do leta 2009, ko je Unesco Nigerijo priznal kot drugo največjo filmsko producentko na svetu, v mednarodnih statistikah ni bilo nikakršnega prepoznavanja Nigerije kot omembe vredne filmske industrije. Način njenega funkcioniranja je zelo različen od tistega, kakor dojemamo filmsko kroženje na Zahodu, saj vse kupčije potekajo s stiskom roke, ogledi filmov pa se odvijajo bodisi doma, v videosobah ali na ulici. Nigerijski gledalci so bojda znani po svoji pripravljenosti kjerkoli, kadarkoli in kakorkoli stati ali sedeti, da bi si na ulici ogledali film. Ta uspešen recept, ki se na prvi pogled zdi kaotičen, pa je hkrati tudi največja ovira, saj preprečuje, da bi se Nigerija zatekla k bolj konvencionalnim modelom industrije, ki bi omogočali, da bi se njihovi filmi prodajali na Amazonu ali iTunesu ter bili predstavljeni na evropskih filmskih festivalih. A ker so to industrijo zgradile piratske infrastrukture, Lobato dvomi, ali bi občinstvo s takšno formalizacijo Nollywooda res kaj pridobilo, saj obstoječa ureditev omogoča nizke cene ter ekstremno raznoliko ponudbo.

Ko se Lobato preseli na svetovni splet kot najbolj aktualno razsežnost pojava sive ekonomije, ugotovi, da spletna kroženja vendarle niso povsem na neformalni strani gospodarstva, temveč obstajajo nekje vmes na nejasni liniji med formalnostjo in neformalnostjo, v sivi coni polzakonitosti, kjer inte-

girajo tako zakonite kot črne trge. Kot primer tega poda primer iskanja možnosti brezplačnega ogleda preko Googla, ki uporabnika vodi od raznih katalogov povezav, spletnih skladišč, storitev pretočnega videa, kjer ni povsem jasno, na kakšna spletna mesta je uporabnik voden, iz katere strani se vsebine zares predvaja, za nameček pa so takšne storitve, ki hlinijo legalnost, podprte z oglasi za velike korporacije, ki vsemu skupaj dajo še dodaten pridih zakonitosti. Uporabnikova presoja, ali gre za legalno ali nelegalno aktivnost, se lahko v tem primeru nagne na katerokoli stran. Lobato se loti umeščanja aktualne spletne ponudbe tovrstnih storitev, tako tistih neformalnih kot formalnih. Predvsem pri slednji naleti na nemalo težav – tu so denimo geografske omejitve, ki uporabnikom kljub želji po plačilu storitve onemogočajo ogled filma v določenih regijah sveta. Prav v tovrstnih ovirah legalnega pretakanja avtor še naprej vidi privlačnost neformalne in nelegalne distribucije, saj slednja kljub pomislekom še naprej ostaja preprosta, hitra, brezplačna in ponuja izjemno široko ponudbo.

Ena glavnih odlik Lobatovega pisanja je, da se potrudi predstaviti obe plati medalje izjemno kompleksne problematike spletnega pretakanja, torej tako tiste, ki v tem vidi krajo intelektualne lastnine, kot tiste, ki zagovarja svobodo in uporabnikove pravice pri brskanju po spletnem okolju. Avtor se upira temu, da bi v skladu z diskurzom velikih studiev preprosto obsodil tovrstne neformalne ekonomije. Ta sektor namreč obenem omogoča preživetje milijonov ljudi, ki so izključeni iz meznega dela, in to ne po lastni krivdi. Po drugi strani tudi trditve studiev, da nelegalno pretakanje filmov s spleta ustvarja samo gospodarsko škodo, ne držijo vedno. Takšen primer, ki ga industrija raje

zamolči, ponuja film *Elitni vod*, ki je doživel močno piratsko širjenje še pred kinematografskim predvajanjem, a to ni imelo nika kršnega negativnega vpliva na končni izkupiček, temveč je to kvečjemu vzpodbudilo kasnejši ogled filma v kino dvorani, kjer je bil film izjemno uspešen in je porodil tudi nadaljevanje. To je tista druga plat diskurza o tej temi, kakršno v množičnih medijih sila redko zasledimo in če se avtor v tem vmesnem položaju zavzema za kakršnokoli stališče, to ni zazvzemanje položaja na eni ali drugi strani brega, temveč je moč zaznati predvsem širše prizadevanje, da bi tudi te neformalne mreže tvorile legitimno priznan sektor filmske industrije, saj postajajo “vse bolj ključne za politično ekonomijo filma v digitalni dobi.”

Lobatovo pisanje se ne zanaša vseskozi na lastne raziskave, temveč se v precejšnji meri zanaša na druge vire, zato ima njegovo

pisanje prevladujoč sekundarni pridih. Vseeno pa avtor ob mnogih osebnih anekdotah z ulic svojo metodo kompenzira z izčrpnostjo in treznostjo, zaradi katere se knjiga kaže kot izjemen dokument o neformalnih filmskih ekonomijah v tem trenutku. Slovenska kinoteka je s hitrim prevodom tega dela napravila najboljšo možno potezo, saj bi knjiga zaradi hitro spreminjajočih se tehnologij in trendov že v nekaj letih utegnila postati zastarela ter potrebna revizije. V tem trenutku pa se knjiga *Sive ekonomije filma* kaže kot dragocen prispevek raziskavam tiste plati filmske industrije, ki je bila do sedaj bodisi razpršena po posameznih člankih, sedaj pa je dobila tudi suvereno knjižno obliko.

## F I L M

Nace Zavrl

# Fikcija resnice in resnica fikcije: 1001 noč Miguela Gomesa

**1001 noč  
(As Mil e Uma Noites)**

Režija Miguel Gomes | 2015  
Portugalska, Francija, Nemčija, Švica  
381 min.

“Zgodbe, liki in kraji, o katerih nam bo pripovedovala Šeherezada, so svojo fiktivno obliko privzeli iz dejstev, ki so se med avgustom 2013 in julijem 2014 dogodila na Portugalskem.”

Še preden se prvi del Gomesovega šesturnega epa zares začne, nas napis na platnu opomni, da “*ta film ni adaptacija knjige 1001 noč, kljub temu da temelji na njeni zgradbi.*” Šeherezada se kot oseba pojavi res šele proti koncu tretje (in zadnje) epizode, pa še tam le za nekaj minut, ogrnjena v bež vezeno ter odeta z zlatim nakitom: na tem mestu film za kratek čas vstopi v morda svoj najočitnejši domišljjski del, ki nas po slabih petih urah potovanja po bolj in manj sodobni Portugal-

ski za trenutek (navidez) prestavi v srednjeveški Bagdad, v čas in prostor literarne Šeherezade. Tako kot junakinjo ter očeta, kraljevega vezirja, za en krog zavrti panoramsko kolo sredi zapuščene plaže, Gomes tudi gledalca popelje na kratek, a zaslužen oddih v celoti izven okvirov stvarnosti in sedanjosti; prvič po dolgem času lahko prepričljivo zatrdimo, da na zaslonu spremljamo *fikcijo* in ne realnost. A naše dojemanje resnice, fantazije ter njunih medsebojnih odnosov film kaj hitro postavi na glavo: pri vznožju kolesa poleg fantazijskih duhov iz stekleničke najdemo še *breakdance* plesalca “Elvisa kradljivca”, zraven katerega se v bližnjem planu znajde še kar režiser Gomes sam, s turbanom na glavi, cigareto med usti ter prodajalno pokovke v ozadju. Kar je za nekaj trenutkov delovala kot Šeherezadina Perzija, se kmalu izkaže za mlačni in deževni Marseille enaindvajsetega stoletja. A Gomes dveh nastavljenih svetov ne združi, niti ju ne prepleta v skladno celoto, ki bi med arabsko zgodovino in evropsko sedanjostjo poskušala brisati meje in tvoriti hibridno, a enovito zmes iz elementov obeh. Z drugimi besedami, *1001 noč* se homogenosti časa in prostora odpove: Gomesove pripovedi so del portugalske sedanjosti, sočasno kot iz te iste sedanjosti bežijo. So plod tako dejstva in resnice kot domišljije ter odkrite fikcije; njegove zgodbe niso niti tu niti tam, so nekje vmes ali pa, še bolje, na obeh mestih hkrati. Režiserjev estetski princip ni anahronizem, temveč soobstoj. Fikcija od stvarnega ne odstopa, niti ne obratno. *1001 noč* nam namigne, da je v vsakem kosu resnice vedno že vsaj delček domišljije, v vsaki fikciji pa več kot le drobec resnice. Ena je hkrati že prisotna v drugi in obratno; Gomesova resnica je vedno vsaj delno fikcijska, fikcija pa vsaj na trenutke že resnična.







Dvanajstega marca 2011 se je na ulicah skoraj vseh večjih portugalskih mest skupaj zbralo okoli 250.000 protestnikov, večinoma diplomiranih dvajset- in tridesetletnikov, ki so po uvedbi strogih varčevalnih ukrepov Evropske unije in portugalske vlade ostali brez sredstev za preživetje. Zajetnih 78 evropskih reševalnih milijard se je v naslednjih treh letih pretočilo v banke in finančne sklade, medtem ko je stopnja brezposelnosti med mladim in starim prebivalstvom še naprej naraščala. Kot nam Gomes zatrdi na začetku prve epizode, se mora vsak filmski in umetniški ustvarjalec v sodobnem portugalskem prostoru, ne glede na lastno politično pripadnost, zavedati svojega položaja in položaja družbe: film, ki bi ekonomski kontekst grobega zategovanja pasov izpustil ali potisnil nekam v ozadje, v Gomesovem trenutku preprosto ne bi bil mogoč. V *1001 noči* prevzame kruta realnost že od začetnega prizora osrednjo vlogo: med leti 2013 in 2014, kot pojasni napis v prvi epizodi, *“je program ekonomskega varčevanja, ki ga je vlada izvrševala brez vsakršnega socialnega čuta, vzel državo za talca.”*

Hkrati se mora Gomes na tem mestu soočiti z osnovno dilemo: kako in pod kakšnimi pogoji lahko njegov film sploh poskuša prepletati mizerno situacijo trenutne Portugalske z elegantnimi fabulami, ki naj bi jih drugo za drugo pripovedovala Šeherezada? Je mešanje in spajanje dveh med seboj nesoglasnih vsebinskih linij – ene dokumentarne, druge fiksijske – smiselno? Ali je sploh možno? Režiser tu ostane skeptičen:

*“Zdelo se mi je, da lahko posnamem krasen film, poln čudovitih in zapeljivih zgodb. Istočasno pa sem dobil zamisel, da bi projekt eno leto lahko sledil trenutno obupni situaciji na Portugalskem. Vsak butec bi takoj razumel, da je izmed teh dveh filmov možno posneti le enega; narediti oba naenkrat, je preprosto nemogoče. To*



je stvar zdrave pameti. Ne moreš posneti militantnega filma, ki bi svojo militantnost čez čas pokazal ter stvarnosti obrnil hrbet. To bi bilo izdajstvo, pobeg, dandizem. Prav tako je neizmerno neumno tudi pripovedovanje sijanjih zgodb in večnih bajk, ki bi jih k stvarnosti ob istem času tiščali okovi realnega ter zaprto obzorje sedanjosti.”

Pred filmarjem je zagotovo zastrašujoča naloga: kako, če sploh, se kritično spoprijeti s sodobnostjo, a sočasno ohraniti do nje mero poetične distance, ki krutih plati realnosti ne bi podcenjevala, temveč jim le pridihnili kanček umetniške svežine? Gomes po lastnih besedah pazljivo stopa po ozki črti med resnim in čarobnim, med surovim opazovanjem in fantazijskim olupševanjem, med umetnostjo in pobegom. Za režiserja postane pritisk previsok: pod bremenom skoraj neizvedljive naloge se Gomes že v prvih minutah svojemu projektu preprosto odpove, s filmskega prizorišča kar se da hitro pobegne, medtem pa ga v teku iz ozadja zasleduje preostanek skromne snemalne ekipe. Namesto režiranih prizorov za nekaj minut spremljamo močno tresoče, komajda razločne kadre Gomesa in sodelavcev, ki režiserja na begu čez hotele, parke in kavarne na vsak način poskušajo ujeti, kar jim kmalu tudi uspe.

Po neuspešnem pobegu s prizorišča se režiser in scenarist kot ujetnika lastne snemalne ekipe kmalu znajdeti nekaj metrov od morja na neznani plaži, do glave zakopana v pesku, z besnim snemalcem in tonskim mojstrom v ozadju. Ekipa v sestavi lučkarjev, scenografov ter asistentov režije zahteva, da se produkcija čimprej nadaljuje; po nešteti izkušnjah neplačanega in zastojkarskega dela v filmski industriji se upravičeno in učinkovito uprejo možnosti, da bi jih na enak način brez plačila pustil še Gomes. Ta svojo dolžnost proti koncu pri-

zora vendarle sprejme – produkcija se ponovno zažene. Režiserjev krizni umik z lastnega snemanja je seveda namišljen in skrbno zaigran, a tudi tu se Gomesov trenutek fikcije ne odmakne daleč od resnice: če so razsežnosti incidenta nedvomno potisnjene do meja fantazije – pokop sredi plaže si težko predstavljamo –, je jedro prepira v osnovi plod stvarnih okoliščin portugalske (ter širše evropske) filmske industrije, v kateri se pri pomanjkanju kapitala in investicijskih sredstev produkcija umetniških kinematografij izplača le redkim. Če je Gomesov nekajminutni izpad dodobra komičen in fantazijski, vsebuje hkrati tudi več kot le skromen delček resnice. Fikcija *1001 noči* je, vsaj za nekaj trenutkov, deloma že resnična. Tudi če je Gomes pred nekaj trenutki trdil, da tovrstno prepletanje dokumentarnih in fiktivnih komponent ni nič drugega kot “*izdajstvo, pobeg, dandizem*”, bo preostanek šesturnega filma to tezo na več kot le en način popolnoma ovrgel.

Teorija dokumentarnega filma se je v zadnjih letih oddaljila od togega dojemanja odnosov med realnostjo ter njeno reprezentacijo na filmskem platnu: namesto tradicionalnih predpostavk o objektivnosti in avtentičnosti so v ospredje stopile obravnave, ki v potezah dokumentarne forme zaznajo vsaj delček domišljije in umetne konstrukcije. Dokumentarni film ni (niti ni nikoli bil) neposreden prenos zunanje stvarnosti na filmski trak; v njegovi konstituciji se vedno in vsakič skriva več kot le malenkost umetnikovega osebnega izraza ter ročno izdelanih in predelanih elementov, ki do opazovanega sveta nosijo le bežno povezavo. *1001 noč* ni dokumentarec, a to še ne pomeni, da ni na nek način vseeno dokumentaren. Tudi če je večji del Gomesovih (oz. Šeherezadinih) pripovedk precej očitno

fikcijskih, izvirajo njihova literarna jedra iz nadvse stvarnih pojavov. Leta 2013 je režiser za nekaj mesecev najel skupino novinark in novinarjev, ki so do sredine naslednjega leta pregledovali in prečesavali širok nabor portugalskih medijev, v upanju da bi med tisočimi stranmi novic in raziskovalnih člankov odkrili nekaj drobcev zgovornih incidentov ali anekdot, ki bi jih Gomesova ekipa lahko dramatizirala v filmsko adaptacijo. Čez nekaj časa se je raziskovalna odprava z režiserjem na čelu kar sama podala na pot po najbolj obetavnih kotičkih Portugalske: v že tako neverjetne in bizarne zgodbe lokalnih prebivalcev so Gomesovi scenaristi vnesli še dodaten element fikcije ter pripovedi z igralško pomočjo krajanov samih prenesli na filmski trak. Enajst pripovedi, ki skupaj tvorijo večji del *1001 noči*, je brez dvoma močno fantazijskih ter do velike mere namišljenih, vendar jedro Gomesovega epa svojo temeljno moč in energijo črpa prav iz še tako nemogočih prvin realnosti same. Če režiserjeva Šeherezada svojim fabulam pridihne mero fantazije in brezčasne pravljичnosti, ostaja njihova osnovna srž ozemljena globoko v portugalski sedanosti.

Filmova skrb za večplastno vsajanje stvarnih prigod v okviru fikcije in domišljije je najočitnejša v Šeherezadini *Pripovedi o sodničnih solzah*. Polurni prizor se za razliko od večine filma v celoti dogaja ponoči, v skromno osvetljenem grškem amfiteatru, ki za režiserjeve potrebe tu služi kot neke vrste sodna dvorana, s sodnico v sredini ter množico na tribunah. Vse se začne z banalno, na videz enostavno tožbo: da bi odplačala dolg ženi svojega sina, si najemnica nekega lizbonskega stanovanja dovoli odprodati nekaj kosov pohištva, ki so last najemodajalca. A sodba se kaj hitro zaplete in zavozlja do točke, ko z izvirnim zločinom izgubimo vsa-

kršen stik. Sinova žena takoj za pričevanjem svoje tašče obtoži še bogatega lastnika nje-nega stanovanja, češ da ta vsak dan ponoči za šalo kliče reševalno službo na domove sosedov z namenom, da bi, kolikor je le v njegovi moči, spodjedal učinkovitost portugalskega javnega zdravstva. Iz občinstva se zatem oglasi tretja Lizbončanka, ki po opisu sprva nepovezane tragedije zanj kmalu poda preprosto razlago: rešilec je kakopak prispel pol ure prepozno. Vsaka še tako oddaljena pripoved izvira iz tiste prejšnje, do točke, ko v samem zaključku prispemo kar do kitajske mafije, ki naj bi za ugrabitev neke črede konjev in krav plačala zajetno vsoto denarja, ki jo sodnica po verigi pričevanj izsledi vse do izvirne kraje pohištva. Četudi je potek absurdnega niza dogodkov in zapletov v celoti namišljen, so posamezni incidenti, o katerih sodnici pripovedujejo storilci in žrtve, resnični: Gomesov scenarij je snov za tudi najbolj groteskne pripetljaje povzel kar po konkretnih izkušnjah vpletenih posameznikov, ki so lastno vlogo v celovečercu ponekod odigrali kar sami. *1001 noč* nam v sicer domišljijem zaporedju predstavi vrsto bolj in manj zločinskih dogodkov, v celoti zasidranih globoko v kraj in čas portugalske sodobnosti. Gomesova forma in estetska zasnova sta fikcijski, dramatizirani; a njuno sestavno gradivo prihaja iz družbene stvarnosti same.

O nečem podobnem je sredi osemdesetih pisal že Tomás Gutiérrez Alea, kubanski teoretik in ustvarjalec militantnega *Tretjega filma*. Po Aleevih besedah naj politični ter revolucionarno angažirani film realnosti ne bi neposredno prenašala na filmski kolut, temveč jo vedno in vsakič že dialektično negirala, jo obrnila na glavo ter iz njenih stvarnih gradnikov izpeljala poteze fikcije in domišljije, ki pa svoje trdne vezi z zuna-

njostjo ne bi presekali, temveč jo ohranili in negovali. Tretji film naj sveta ne bi prikazoval takšnega, kot je: preoblikovanje realnosti lastnih elementov v plodove čiste fikcije za Aleo ni le zaželeno, temveč v celoti nujno, če želi politični film pri občinstvu doseči svoj želeni učinek. Po vrnitvi iz kinodvorane naj bi se gledalec v vsakdanje življenje vrnil *“duhovno obogaten ter spodbujen za boljše življenje”*. Videti družbo in svet, preoblikovana v nekaj, kar to sicer nista, v alternativno upodobitev, ki snov iz realnosti resda črpa, a jo hkrati pretvori v nekaj sebi tujega in nerazpoznavnega, nosi po Aleevem mnenju nadvse transformativno moč, moč po kreiranju nove in boljše

prihodnosti iz obstoječih ovir sedanjosti. Ali ne nosi Gomesov svet prav podobne transformacijske sile, pravzaprav nuje in potrebe po domišljanju drugačne realnosti, ki bi se osvobodila verig krute sedanjosti, a vendarle z njo ohranila neke vrste navezavo? Fikcija *1001 noči* je vedno vsaj že malo resnična, njena resnica pa na trenutke tudi že izmišljena. V Gomesovih negotovih pripovedih se fikcija uči od resnice, resnica pa od domišljije; filmski svet ostane odprt tako svetu kot sanjam, tako surovi resnici kot utopičnosti fantazije.

## F I L M

DRUGI  
POGLED

Matic Majcen

**Twin Peaks:  
avtorstvo in  
filozofija zla****Twin Peaks**Režija David Lynch in Mark Frost  
1990-91 | ZDA

Kdo je avtor serije Twin Peaks? Ali ga sploh ima ali pa je to serijo možno označiti kot paradigmatski primer filmskega postmodernističnega pastiša? To je vprašanje, ki se mu ni mogla izogniti praktično nobena razprava o tej kultni TV seriji, razlog za to pa je ujetost značaja serije v dveh dilemah: prvo, v fakturni, ki zadeva Lynchev prispevek pri nastanku serije, in drugo, v teoretski dilemi, ki serijo v takšni ali drugačni meri opisuje s pomočjo teorije postmodernizma, ob tem pa zaradi prakse kategoriziranja spodleti ustrezno opisati, kakšna oblika avtorstva je zares na delu v tem filmskem izdelku.

Ustavimo se najprej pri fakturni dilemi. Dejstvo je, da gledalci zaradi neskladja v renomeju obeh avtorjev intuitivno podcenjujejo prispevek Marka Frosta pri nastanku serije. Res je, da je bil David Lynch sredi osemdesetih let, ko je serija začela nastajati, že močno uveljavljen cineast, ki je s

filmi *Eraserhead* (1977), *Človek slon* (1980) in *Modri žamet* (1986) že dosegel ogromen umetniški in komercialni uspeh, Mark Frost pa se je projektu pridružil kot "zgolj" izkušen televizijski scenarist. Razlog, zaradi katerega ju je agencija Creative Artists Agency s sodelovanjem studia ABC združila, sta njuna diametralno nasprotna poklicna značaja in avtorska sloga, s katerima bi vsak izmed njiju dal seriji svoj različen prispevek. Če je bil Lynch umetnik ter avtor z izdelanim pripovednim dispozitivom z lastno ikonografijo, je bil Frost predvsem izreden pripovedovalec v tehničnem vidiku tega poklica. Še več, izhodišče za celoten pripovedni univerzum *Twin Peaks* pravzaprav izhaja iz osebne izkušnje Marka Frosta, čigar družina je imela v lasti podeželski vikend ob jezeru, ob katerem je živela vrsta nenavadnih prebivalcev, prav v tem mestecu pa je krožila stara zgodba z začetka 20. stoletja o dekletu, ki so jo umorjeno našli v jezeru, in ki jo je Frostu povedala njegova babica. Ugotovimo lahko, da medtem ko je Lynchev podpis dejansko viden na vsakem koraku – denimo v motivičnih podobnostih z njegovima najbolj osebnima filmoma do takrat, *Eraserhead* in predvsem *Modrim žame- tom* –, je Frostov prispevek veliko bolj skrit in vključuje piljenje karakternih potez likov in gradnjo narativne strukture serije. Skratka, Frostovo avtorstvo *Twin Peaks* je veliko bolj skrito – bolj latentno strukturno kot manifestno – in je zato tudi povsem drugačnega tipa kot Lynchevo.

Seveda bi tu lahko v razpravo vpeljali veliko bolj grob produkcijski vpliv na avtorsko shemo serije, kjer je studio ABC vsilil konkretno izpeljavo pripovedi, predvsem glede razkritja temeljne uganke serije, imenovanja morilca Laure Palmer. Lynch po nekaterih podatkih v seriji sploh ni želel raz-







kriti morilca (niti na koncu serije) ter je namesto tega želel pripoved peljati v nedogled in vmes odpirati nove in nove uganke (kar si je kasneje prizadeval uresničiti tudi v seriji *Mulholland Dr.*). To mu je preprečilo nenehno padanje gledanosti, kar je dalo večjo legitimnost zahtevam studia ABC. Vseeno pa je toliko bolj zanimiv nek drug aspekt Lynchevega in Frostovega prispevka: dejstvo, da ne enega ne drugega v dobršnem delu (predvsem) druge sezone sploh ni bilo na prizorišču snemanja, scenaristiko pa so vse bolj prevzemali zunanji ustvarjalci (kakor seveda tudi režiserji, ki so v začetku serije vsaj delali pod neposrednim nadzorom obeh avtorjev). Iz pričanj je moč celo ugotoviti, da sta avtorja v končni fazi svojim "praktikantom" po telefonu zgolj potrjevala ali zavračala ideje in pripovedne linije, ki so jih snovali zunanji pisci. Veliko elementov, ki se zato v seriji zdijo "lynchevski", v resnici to sploh ni, oziroma bolje rečeno, so plod drugih, sekundarnih avtorjev. Na primer: lama v čakalnici, ki se intuitivno zdi kot tipičen primer Lynchevega absurdnega humorja, sploh ni Lynchov dodatek, temveč zamisel najetega režiserja Tima Hunterja. Kri papige, ki kaplja po krofih, je delo režiserja Caleba Deschanela. Tresoče roke likov ob koncu druge sezone – nekaj, kar se v podobni obliki celo ponovi v *Mulholland Dr.* – so ideja režiserja Stephena Gyllenhaala. To, da so tovrstne poteze prepoznane kot "lynchevske", nas pripelje do zanimive ugotovitve: ti sekundarni avtorji so morali nenehno posnemati in poustvarjati Lynchov slog brez prisotnosti Lyncha samega, ali z Žižkovim besednjakom – od njih se je pričakovalo, da bodo bolj lynchevski kot Lynch sam. Avtorski slog s tem ni več nekaj, kar je neposredno povezano z izvirnim avtorjem kot fizično osebo, temveč nekaj zunanjega, materializi-

ranega, prenosljivega, nekaj, kar je bilo samo izvirno povezano z avtorjem, v resnici gre pa za nabor kodov, izstopajočih konvencij, ki jih je možno prenašati in uporabljati tudi brez avtorjeve prisotnosti, kot nekakšen koš, v katerega elemente sprva vlaga izvirni avtor, nato pa vanj vlagajo še drugi, na način, da se podreajo pravilom, ki jih je postavil prvi.

Na drugi strani spektra nad razmislekom o avtorstvu serije preži teoretski razmislek. *Twin Peaks* so pogosto označevali za postmodernistično serijo. Sheli Ayers v svoji razpravi *Twin Peaks, Weak Language and the Resurrection of Affect* celo piše, da so kritiki to serijo opisovali s termini kot "pastiš", "parodija" celo do te mere, da so v njej prepoznali "paradigmatski postmodernistični tekst". Če se nekoliko distanciramo od tako zanesenega in čistega opisa, lahko vsekakor rečemo, da gre za (največkrat ironično) apropiacijo cele vrste filmskih žanrov, med katere spadajo grozljivka, komedija, soap opera, film noir, detektivska drama in melodrama. Obenem se *Twin Peaks* kaže tudi kot film v filmu, v katerem nadaljevanka *Invitation to Love* na izmuzljiv način podvaja realno dogajanje v pripovedi. Pridevnik postmodernističen, uporabljen na tem primeru, je v Jamesonovi izpeljavi ikonično opisan v eseju *Historicizem v filmu Izžarevanje*, kjer je avtor slovito zapisal: "Vsi danes najzanimivejši filmski ustvarjalci – Robert Altman, Roman Polanski, Nicholas Roeg, Stanley Kubrick – vsak na svoj način prakticirajo žanr vendar v nekem zgodovinsko novem smislu." Za ta nov način Jameson opiše, da je značilno preklapljanje med žanri, a ne "kot stvar individualnega okusa, (...) ampak kot rezultat objektivnega pritiska v današnji kulturni produkciji." Roger Beebe v svoji razpravi *Paradoksi pastiša: Spike Jonze, Hype Williams in rasa postmoderni-*

*stičnega auteurja* poda prepričljiv ugovor Jamesonovim nastavkom. Kot poudarja Beebe, Jameson uporabo postmodernističnega sloga povezuje s širšimi kulturnimi premiki, v katerih začne učinkovanje edinstvenega izraznega stila postajati staromodno, avtor pa je svoje razmišljanje tri leta kasneje v eseju *Postmodernizem* še poglobil in zapisal, da izginotje individualnega sloga spodbuja skoraj univerzalno prakticiranje tistega, kar Jameson poimenuje pastiš. Beebe izrazi močan dvom nad Jamesonovim razmišljanjem, še posebej nad tem, da ta avtor domnevno univerzalno izginotje individualnega sloga v pastišu skrajno paradoksalno dokazuje ravno s – posameznimi filmskimi avtorji. "Ker so režiserji, na katere pokaže Jameson, ustvarili svoja dela v trenutku tranzicije (tako v sistemu hollywoodske filmske produkcije kot tudi v kulturni logiki, ko se je obrat iz industrijskega k storitvenemu gospodarstvu še hitreje udejanjil), lahko domnevamo, da bi kasnejše oblike razrešile to nasprotje in udejanjile 'čisto' obliko pastiša, ki ne bi izhajala od posameznika ali skupine posameznikov." A kot kasneje zapiše Beebe, se ta prehod ni nikoli udejanjil, saj filmski avtorji še vedno vstopajo v filmske kanone ravno preko svojega avtorstva, tudi če uporabljajo postmodernistični pastiš. Kakšna bi torej bila idealna, "čista" oblika pastiša, kakršnega opisuje Jameson? Lahko si predstavljamo filmsko prakso, v kateri avtor popolnoma izgine za recikliranjem raznoliknega gradiva, s čimer takega režiserja ne bi več prepoznali kot avtorja, temveč prej kot montažerja, in takšno prakso pod tem imenom tudi poznamo, sicer ne toliko v filmskem, kot pa v televizijskem in spletnem diskurzu. Jameson je torej opisoval nekaj drugega – prakso urejanja posnetkov, ne pa njihovega ustvar-

janja, kar sodi v povsem drug poklicni profil. Beebe medtem svoj protiprimer najde v televizijskem diskurzu, a ne v polju TV serij, temveč v glasbenem videu, kjer se je v devetdesetih letih razširila uporaba pastiša kot značilna in pogosto videna estetska poteza. Tudi tukaj bi morala avtorjeva ideja izginiti, pa se je zgodilo ravno nasprotno – ravno takrat se je v polju glasbenega videa šele dobro utrdila, in to ravno s pomočjo postmodernističnega sloga, kakršnega opisuje Jameson. Zato Beebe uvede koncept *postmodernističnega auteurja* – ne gre torej za to, da postmodernistični slog povzroči avtorjevo izginotje, temveč gre zgolj še za enega izmed umetniških slogov, ki ga na novo uporabljajo prav avtorji v istem smislu, kot so uporabljali bolj “individualizirane” sloge v preteklosti.

Če se po tem ovinku vrnemo k Lynchu in Frostu, ima teorija nasploh s *Twin Peaksom* zelo podoben problem. Njegova postmodernističnost in uporaba pastiša sugerira (in to ravno v opisanem ključnem trenutku zgodnjih devetdesetih let), da se prav s to serijo dogaja prehod v novo kulturno logiko, kjer pojem avtorja in modernističnega pojma izvirnega sloga ostaja v ozadju. Težava pri *Twin Peaksu* pa je, da kljub očitnim indicem, da se mešanje žanrov v tem izdelku res dogaja, v njem vseeno ostaja tudi močan pridih Lynchevega avtorskega sloga iz njegova dotedanje (in nedvomno tudi kasnejše) filmografije. (Da bi bil konsistenten z zapisom iz prejšnjih odstavkov, v tej točki ne gre za ignoriranje Frosta, temveč za osredotočanje na elemente, ki so več kot očitno lynchevski, čeravno jih, kot smo videli, ni nujno ustvaril Lynch sam.) *Twin Peaks* namreč kaže kar nekaj motivičnih podobnosti predvsem z njegovima najbolj osebnima filmoma do ta-

krat, *Eraserheadom* in *Modrim žametom*. Tu je tematika disfunkcionalne družine, iskanje razpok v kulturi petdesetih let, do takšnih podrobnosti, kot so vzorčasta tla, ki se prvič pojavijo v *Eraserheadu* in se ikonično ponovijo v *Twin Peaksovem* Black Lodgeu. Ta avtorska linija se tu ne ustavi in se najbolj očitno nadaljuje v *Mulholland Dr.*, kjer nedolžno dekle pogoltne industrija, temelječa na patriarhalni satanski ureditvi nasilja, naslade in denarja, kjer so v ospredju psihoanalitični koncepti dvojnika, ponavljanja, sanjanja, kjer tako kot velikan v *Twin Peaksu* tudi kavboj napove svoje trikratno pojavljanje ter kjer konec koncev v zelo podobni vlogi nastopi tudi igralec Michael J. Anderson. Postmodernistični pridih *Twin Peaksa* torej tvori en del v širši sliki izrazito osebnega in individualnega avtorskega sloga Davida Lyncha, oba koncepta, tako postmodernističnega pastiša kot modernističnega avtorstva, pa drug drugega ne izrinjata, temveč brez težav soobstajata.

V neki točki je s pojmom avtorstva povezan tudi drugi osrednji motiv *Twin Peaksa*: vprašanje zla. Velik del privlačnosti serije namreč izhaja iz njene prepletenosti s filozofijo in religijo, ki svojo širino najbolj impresivno razkaže prav pri tem vprašanju. Pripoved bi lahko v njenem jedru videli kot neke vrste spiritualno izpeljavo tradicionalne *whodunnit* kriminalne drame. V tipični obliki ta podžanr zlo pripiše dejanju posameznika v skladu z racionalističnim mišljenjem zahodnih družb, ki odgovornost za zločin pripiše individuumu in je kvečjemu posledica slabih družbenih razmer – revščine, alkoholizma, drog, razbitih družin ipd. S tovrstne perspektive bi bilo možno logično izpeljati, da bi lahko v neki utopični situaciji obstajala tudi družba, ki bi bila popolnoma brez zla. V teoretični



idealni družbi, v kateri vlada stalno blagostanje, zlo torej ne bi obstajalo in posledično ne bi bilo zločina. *Twin Peaks* pa, nasprotno, v ključnem trenutku ujetja morilca Lelanda Palmerja v katarzičnem trenutku krivdo dvigne z njegovih ramen ter jo ponese na nek neujemljiv energetski nivo. Na ta način zlo ni samo iztirjeni posameznik in njegovo dejanje, temveč univerzalna sila, krožeča v vesolju, ki v takšnem ali drugačnem obsegu venomer obstaja v ljudeh in se v nekem stalnem toku vrašča v izbranih človeških gostiteljih. Če bi za vsako ceno hoteli najti odgovor, katera izmed obeh definicij je bolj resnična, bi hitro pristali pri nerazrešljivi dilemi, kakršna je tisto o kuri in jajcu, a *Twin Peaks* se igra z obema perspektivama, ko išče individualiziranega krivca za dekletovo smrt, obenem pa razpravo vse bolj pelje proti spiritualističnim razlagam.

Že dolga leta je splošno znano, da je David Lynch zvest praktikant transcedentalne meditacije po šoli indijskega maharišija Maheša Jogija, a po virih sodeč je vzhodnjaški, natančneje budistični dotik *Twin Peaks*a v precejšnji meri plod Marka Frosta. V seriji je "nosilec" budistične tradicije prav osrednji lik, detektiv Dale Cooper, ki se večkrat nanaša in citira *Tibetansko knjigo mrtvih*, s čimer serija igra vlogo vsaj delnega zanikanja trenutnih, predvsem zahodnjaških filozofskih resnic v korist starodavnih interpretacij iz raznih domorodnih religij in verovanj, iz česar nedvomno izhaja tudi drugačnost in posledična privlačnost serije. O razlogih za Cooperjevo budistično preteklost pred dogajanjem v seriji se je možno poučiti iz knjige *Avtobiografija agenta Dala Cooperja*, pisni transkripciji fiktivnih diktafonskih zvočnih zapisov, ki jih je Cooper snemal že od svojega 13. leta. Cooperjev budistični interes vznikne v

skrivnostnem obdobju njegovega življenja po smrti njegove mame, ko je za 3 leta izginil in praktično ni posnel nobenega zvočnega zapisa. V tem času se je začel ukvarjati z meditacijo, obenem je začel kazati tudi znake nerazumljivega vedenja in govorjenja, denimo odpiranja omar, da se v njih ne bi skrivali škrti. V tem obdobju je začel verjeti, da ime Dale ni primerno zanj, in da bi mu moralo bilo biti ime Deset palic (Ten sticks). Ta sprememba je pospremljena tudi s sledečim zapisom: "*Ali zlo obstaja v otipljivi obliki kot recimo virus? Ali lebdi kot pero na tokovih zraka, ki prinašajo življenje temu svetu? Ali se premika ven in not iz naših življenj, ter se včasih ugnezdi na nesrečne duše?*" Cooper se začne norčevati iz krščanstva, s katerim se je srečal samo enkrat, namreč ko so ga poskušali zvabiti v cerkev s tem, da so mu hoteli zaračunati naročnino na cerkveno revijo. Cooperja zaradi takšnih stvari močno zaznamuje razcep med zahodnjaškim analitičnim racionalizmom in vzhodnjaško ter domorodsko spiritualno tradicijo. Njegova pozicija Američana, ki ga zanimajo vzhodnjaške filozofije, je ključna: Cooper je v svojem poklicu uspešen *ravno* zato, ker obvlada obe struji, ker ju razume kot dihotomijo, kot dve strani kovanca, v kateri nobena ni resnična ali napačna, temveč gre za dve različni metodologiji, ki jih kot edini v *Twin Peaksu* zna uporabljati za razrešitev kompleksnega problema. Cooper se na grozo – denimo na nelogične nočne more, ki bi povprečnega človeka predvsem prestrašile – odziva s humorjem, kajti on je neke vrste *budistični psihoanalitik*, gospodar nezavednega, ki svoje psihološko brezno do popolnosti razume in ve, da mora privzemati obliko grozljivosti, če je to res tisto resnično najgloblje nezavedno. Budistična metoda je tista, s katero se Cooper dvigne nad deka-

denco in skušnjave zahodne civilizacije, v katerem se kot močna omejitev izkaže tudi prevladujoči racionalizem in materialna logika. Cooper je fizično res znotraj ZDA, a spiritualno vseskozi neke drugje.

Argument Twin Peaksa zato ni razloževanje med eno in drugo definicijo zla, temveč hkratna kombinacija obeh interpretacij – da, zlo kot univerzalna vesoljska sila res obstaja, a tudi ne more izbruhniti naenkrat, temveč čaka na primerno priložnost, na primerne kaotične družbene razmere, ki mu ponudijo gostitelja, v katerega se naseli. V tej točki se tema zla zelo povezuje z Lynchevo temo disfunkcionalnosti institucije družine petdesetih let, ki jo je denimo ikonično povzel v prvem prizoru *Modrega žameta*. Če gledamo širše, lahko ta motivični okvir povežemo s širšimi podedujočimi občutki krivde, ki jih ni možno odpraviti, in s pomočjo katerega mlajše generacije postajajo nosilci političnega zla prejšnjih generacij, pri čemer

sploh ni nujno, da se ga ta nosilec zaveda. V Cooperjevi avtobiografiji se zaradi grozljivih sanj njegove mame o moškem, ki vdira skozi njena in Cooperjeva vrata, potrdi, da je Cooper že vnaprej bil, ob Lelandu Palmerju, idealen kandidat za gostitelja zla, povezuva teh travm z njegovimi idealističnimi sanjami o pridružitvi FBI pa globlje mateforično tematizira recikliranje temačne strani ameriške politične zgodovine in način njenega izbruha iz nezavednega v obliki nočnih mor. Glede na to, da se je izkazalo, da je *Twin Peaks* kljub komaj 25-letni razliki med 2. in 3. sezono nastal v povsem drugačni zgodovinski dobi (praktično pred padcem berlinskega zidu in predvsem pred 11. septembrom ter svetovno gospodarsko krizo), bo zanimivo videti, kako bosta Lynch in Frost to svojo filozofijo zla priredila novemu *Zeitgeistu*. Strahu, da bi bila serija videti zastarela, zagotovo ni – zlo je žvečilni, ki ne gre nikoli iz mode.



*Vilma Štritof*

# Ibsen migrira na Kitajsko\*

Do Kitajske sem bila zelo dolgo pravzaprav pasivna. Kot otrok sem poslušala starša, ki sta zavzeto spremljala zunanjo politiko. Vedela sem za Maa, za nekaj njegovih najbolj izpostavljenih sodelavcev in za njegovo doktrino, za uniformirana oblačila in za pravilo imeti le enega otroka. Poznala sem nekaj ljudi, ki so se z njo zares in aktivno ukvarjali, jo proučevali in raziskovali njeno kulturo, zgodovino, politiko ... Kot povprečna prebivalka te poloble sem novodobno Kitajsko spoznavala preko hitro rastočih kitajskih restavracij in poceni tekstilnih izdelkov, slišala in brala o poceni delovni sili in velikem onesnaženju. Vedela sem za dosežke starodavne kitajske civilizacije, ki jih uporabljamo vsak dan, pa ne vemo več, od kod so prišli. Slišala in videla sem, da je Kitajska najhitrejša rastoča gospodarstvo, za ogromna gradbišča in megalomanske načrte. Slišala, brala in videla sem, s kakšno silo so Kitajci preganjali Tibetance. Ampak ta velikanska dežela je bila daleč, na oni strani sveta, drugačna, in če bi izbirala cilje potovanj, Kitajske ne bi bilo v mojih načrtih. Do nje sem oblikovala ambivalenten odnos: ob zavedanju, da je velesila, ki ne vpliva le na gospodarstvo, na situacijo v svetu, pač pa na naše vsakdanje življenje.

\* Dramaturginja Vilma Štritof trenutno poleg redne zaposlitve na Radiu Slovenija sodeluje z norveško družbo *Ibsen International* na Kitajskem, kjer s še tremi dramaturgi na delavnici dramskega pisanja dela z osmimi dramatikami s štirih celin na temo migracij. Projekt delavnic je dveleten. Povabljen je k dramaturškemu delu pri predstavi v Pekingu julija in v Tromsøju na Norveškem decembra letos.

## Moderna Kitajska

Slovenci zdaj že pogosteje potujemo na Kitajsko, okrepile so se gospodarske in kulturne povezave zlasti po obdobju kulturne revolucije, ko se je dežela spet odprla. Na Filozofski fakulteti v Ljubljani je bil leta 1995 ustanovljen Oddelek za azijske študije. Študij ni namenjen le učenju tujih jezikov, temveč predstavlja temeljno orodje za razumevanje tujih kultur. Vanj sta vključena sinologija in japonologija. Oddelek se trudi za izmenjavo študentov univerz v Sloveniji in na Kitajskem. Interdisciplinarni študij kitajščine, kitajske zgodovine in kulture pomeni tudi vzpostavljanje novega znanstvenega in družboslovnega diskurza, ki bi segel globlje in pomagal bolje razumeti del sveta, ki postaja v vseh pogledih čedalje bolj relevanten. Prevladujoči evroameriški pogled tega ne omogoča v zadostni meri.

O povezovanju Kitajske in Slovenije lahko beremo v dragoceni knjigi etnologa, kustosa za Azijo, Avstralijo in Oceanijo v Slovenskem etnografskem muzeju Ralfa Čeplaka Mencina z naslovom *V deželi nebesnega zmaja – 350 let stikov s Kitajsko* (2012). Viri navajajo kot prvega Slovenca na Kitajskem frančiškana Odorika iz Pordenona, rojenega na obrobju takratnega slovenskega etničnega ozemlja pred približno 700 leti. Veliko vlogo pri odkrivanju Kitajske in povezovanju z njo so imeli jezuiti. Med njimi je gotovo prvi Avguštin Hallerstein, ki sodi med najuglednejše misijonarje na Kitajskem. Rojen je bil leta 1703 v premožni plemiški družini v Mengšu. Ta je imela v posesti Ravbarjev grad (Hoffmansburg). Po temeljitem šolanju v jezuitski gimnaziji v Ljubljani in nato v Leobnu ter s poučevanjem na Dunaju, v Ljubljani in v Celovcu je postal pomembna osebnost, zlasti še kot vodja kolegija v Temišvaru. Oddal je prošnjo za misijon na Kitajskem in precej časa čakal na njeno odobritev. Po dolgi in naporni morski poti okrog Afrike je prispel v Macao in se tam začel učiti kitajsko. Vladajoča religija je bila budizem, krščanstvo pa prepovedano v vseh delih dežele razen v Pekingu. Hallersteina je pred usmrтитvijo zaradi misijonarskega delovanja rešil sam cesar Qianlong (Čjanlong), na katerega dvoru je bil na koncu povišan v mandarina z imenom Liu Songling in tam ostal kar 40 let. Uveljavil se je kot polihistor, predvsem kot kartograf, saj je izrisal zemljevid Mandžurije (takratne Tatarske), domovine tedanje cesarske dinastije, ter kot astronom, kot demograf, preučevalec kitajskih ljudstev. Njegovo življenje je bilo bogato, intenzivneje ga odkrivajo šele v zadnjem času. O njem so pisali Lojze Kovačič, Zmago Šmitek, Mitja Saje, s čisto svojim, kitajskim pogledom pa se je njegovega dela in življenja lotila Huiqin Wang, kitajska slikarka, poročena in že nekaj desetletij živeča v Sloveniji (Wang Huiqin: *Ferdinand Avguštin – Hallerstein: Slovenec v Prepovedanem mestu*, 2014). Treba je vedeti, da so takrat potovali na Kitajsko le premožni ljudje oziroma potomci premožnih staršev. Veliko jih je stopilo med jezuite, zato je bilo takrat največ potnikov na Kitajsko prav jezuitov. Morda so tja potovali tudi drugi, anonimni posamezniki, vendar viri o tem ne obstajajo, saj jih potujoči tudi niso zapisovali. Slovensko misijonstvo na Kitajskem so predstavljali še drugi pomembni moške.

Med osebnostmi, ki so v preteklosti predstavljale povezovanje slovenske in kitajske kulture, jih velja omeniti še nekaj. Anekdotično je v zvezi s Kitajsko predznačeno ime barona Žiga Herbersteina, ki je v 16. stoletju izdelal zemljevid z njeno napačno vrisano lego. Posebno poglavje pa si zasluži Alma Karlin. Njeno zanimanje za tuje kulture, religije, mitologijo, antropologijo in botaniko ji je dajalo vedno novo snov za pisanje. O njej smo posneli igrano-doku-

mentarni film *Samotno potovanje* leta 2009 v režiji Marte Frelih, zanj sva skupaj napisali scenarij. Ko so Karlinovi po diplomi iz osmih tujih jezikov v Londonu zaupali odgovorne prevajalske naloge, je začela angleščino poučevati nekega Kitajca. Njeno uspešno delo se je nadaljevalo tudi po njegovi selitvi v Pariz. V uk je nato dobila še enega kitajskega učenca po imenu Hsu Singyung Lung, ki pa se je vanjo zaljubil in jo zaprosil za roko. Pripeljala ga je v Celje, kjer ga niso sprejeli z navdušenjem. Tudi ona zanj ni bila zagreta in je zaroko razdrila. Med potjo po Aziji je nekaj časa potovala tudi po Kitajski. Vključila jo je med pomembnejše kraje svojega popotniškega načrta. Obiskala je Mandžurijo, Šanghaj in pristaniška mesta ob morju, v Pekingu pa je najbolj uživala v potepanju po starih, zakotnih ulicah. Poleg sprotnega objavljanja v različnih časopisih in pisanja o Kitajski v literarnih delih je posebej o Kitajski pisala v romanu *Moj mali Kitajec – roman iz Kitajske* (1921) in v noveli *Najmlajši vnuk častitljivega I Chaa: novela iz Kitajske* (1948).

Čeplak Mencin konec svoje knjige opremi tudi z navodili za izgovorjavo v *pinjinu*, ki je mednarodno priznana latinična pisava kitajskih imen. Pisava je v marsičem poenostavila sporazumevanje in učenje kitajščine, sicer zapisane v pismenkah.

## Kratka zgodovina Kitajske

Kitajska je ena redkih dežel z bogato, nepretrgano zgodovino brez večjih zunanjih vplivov, ki traja že 3500 let. Začetek tradicionalne kitajske družbe sega v 3. stoletje pred našim štetjem, ko je dinastija čin prvič združila Kitajsko pod enotno vlado. Razvoj kitajske civilizacije se kulturnozgodovinsko deli na arhaično, klasično, tradicionalno in moderno obdobje. Slovenski ekonomist in sinolog, avtor kitajsko-slovenskega slovarja, tudi soustanovitelj Oddelka za azijske študije na Filozofski fakulteti, Mitja Saje, je v knjigi *Kitajska zgodovina* (1994) preučeval vsa obdobja. Knjigi je dodal sistematičen pregled dinastij tradicionalne Kitajske in pregled cesarjev zadnje mandžurske dinastije z nazivi obdobj njihovega vladanja. Nazivi vladavin so namreč pomembni za določanje časa v tradicionalni Kitajski. Razpad tradicionalne družbe zaznamuje 1. opijska vojna (1839–1842), saj se je bila po njej Kitajska prisiljena odpreti tujim vplivom. Vojna se je začela zaradi zatrtja angleškega ilegalnega trgovanja z opijem na Kitajskem. Leta 1911 je bilo konec dinastije Qing (Čjing) in cesarstva. Konec 19. in začetek 20. stoletja je bila Kitajska razpeta med notranjimi političnimi in družbenimi konflikti in zunanjo grožnjo tujega, še posebej pa japonskega imperializma. Mlada meščanska republika je bila ranljiva. Pod vplivom oktobrske revolucije leta 1917 so se komunistične ideje okrepile tudi na Kitajskem. Po koncu japonske okupacije leta 1945 in državljanske vojne leta 1949 je bila istega leta ustanovljena Ljudska republika Kitajska. Zanimivo je, da je kljub koncu dinastičnega sistema ozemlje Kitajske tudi pod drugim družbenim redom ostalo enako in da je nova oblast vladala istim ljudstvom kot prej dinastična.

Leta 1976 se s smrtjo komunističnega voditelja Maa Zedonga konča tudi tako imenovana *kulturna revolucija*. Demokratizacija, še zmeraj pod nadzorom komunistične partije, se razmahne in Kitajska postane do začetka devetdesetih let najhitreje rastoče gospodarstvo na

svetu. Leta 1997 tudi Hongkong pride pod kitajsko oblast, vendar ohranja relativno avtonomijo. Macao, prva in zadnja tuja kolonija na Kitajskem, je samo še do leta 1999 ostal pod oblastjo Portugalcev. Ljudska republika Kitajska sicer hlepi tudi po Tajvanu, močni državi, ki ob Južni Koreji, Singapurju in Hongkongu tvori tako imenovano skupino finančno in gospodarsko najmočnejših *štirih azijskih tigrov*.

S sprostitvijo po kulturni revoluciji se je delno revidiral tudi pogled na kitajsko zgodovino. In to ne le na intrigantno obdobje kulturne revolucije. Simptomatičen je novi pogled na zgodovinsko vlogo in pomen regentke Cixi (Čiši) za vzpostavitev in razvoj moderne kitajske družbe. Šele zdaj ji, sicer z mnogimi predsodki in zadržki, na podlagi temeljitih raziskav obsežne in raznovrstne dokumentacije, priznavajo vlogo kreatorke sodobne Kitajske. Oporečnica Jung Chang, živeča v Londonu, avtorica dveh na Kitajskem prepovedanih in v tujini precej prevajanih del, avtobiografije z naslovom *Wild Swans* (1992) in biografije *Mao Zedong, Mao: The Unknown Story* (2005) v knjigi s preprostim naslovom *Empress Dowager Cixi* (2014) postavlja na glavo zgodovinski pogled na njeno vladavino in raziskuje tudi njeno življenje za dvornimi kulisami. Priznava ji nekaj napačnih odločitev, ki so za stoletje in pol zastrla uvid v ključne kvalitete njenega vladanja. Razlogi: bila je ženska, vladala je v senci svojega mladega sina in nato mladega posvojenca, obeh, ki sta se izkazala za nesposobna oziroma nezainteresirana za vladanje. V štiridesetih letih njenega regentstva se je bilanca Kitajske kot moderne države odražala v izgradnji železniške, električne, telefonske infrastrukture, v uvedbi telegrafa, zahodne medicine, moderne vojske in ladjevja, modernih načinov trgovanja in diplomacije. Restriktivni tisočletni izobraževalni sistem je zamenjala z zahodnim. Prvič so prebivalci Kitajske postali uradno popisani državljani in ne anonimneži. Spodbujala je ženske k samostojnosti in neodvisnosti, kakršna je bila, seveda z dvornimi omejitvami, tudi ona. Njena preobrazba dežele je minila brez vojne, z relativno malo nasprotovanja in uporov. Na drugi strani je uporabila vojaško silo za ponovno osvojitve Xinjianga in brutalno zadušila tamkajšnji oboroženi upor. Njeni poskusi zlorabe bokserjev za boj proti tujim agresorjem so se končali v obsežnih grozodejstvih v *boksterski vstaji*. Pobitih je bilo veliko kristjanov in misijonarjev. Avtorica Jung Chang pa vendarle primerja obdobje po Cixi in obdobje po Mau: v sedemindvajsetletni Maovi vladavini je bilo v mirnem času pobitih več kot 70 milijonov ljudi, kar z žrtvami v daljšem času regentkine vladavine sploh ni primerljivo, pobijanje pa je prekinila šele njegova smrt; Mao se za to ni nikoli opravičil, Cixi se je ob koncu opravičila za vse žrtve, ki so bile pobite zaradi njenega režima. Tisto, kar so Mau Kitajci ob zgodovinskih očitkih še posebno zamerili, je bil izkop in izropanje Cixijinega groba in izpostavitve njenega golega trupla, ki so mu prej slekli dragocena oblačila. Nobelovka Pearl Buck je pripovedovala, da je od starejših Kitajcev, Cixijinih sodobnikov, slišala, da so jo imeli njeni ljudje zelo radi in čeprav je kmetje in podeželani niso marali, so se ob njeni smrti vsi spraševali, kdo bo poslej pazil nanje. Pearl Buck je zaključila: "To je najbrž vladarjeva poslednja sodba."



## Moderna Kitajska

Mitja Saje je v intervjuju z Nino Zagoričnik na Valu 202 povedal, da so leta 1976, ko je prvič prišel na izolirano Kitajsko, kjer je veljal strog režim, na ulicah prevladoval hladne barve, le kakšen otrok je nosil barvno obleko. Štirideset let pozneje je slika, vsaj kar se tiče oblačil, povsem drugačna. Mene je presenetila raznobarvnost. Ljudje, stari in mladi, se oblačijo v močne barve, največ je toplih in žarečih, oranžne, rumene, rožnate, tudi bele. To sem opazila v Pekingu in Guangzhouju, v Šanghaju pa se oblačijo bolj umirjeno in šik. Šanghaj namreč postaja mednarodno trgovsko in komercialno središče z dobrimi 25 milijoni meščanov. To je tudi posledica njegove zgodovine.. Najbolj se je razvil v 19. stoletju, ko je postal glavno carinsko območje in trgovsko pristanišče v regiji. Med kulturno revolucijo je njegov status zamrl, od devetdesetih let prejšnjega stoletja pa so se vrnili tuji vlagatelji in mesto cveti. Gospodarski razcvet je čutiti na vseh področjih. Med delom smo stanovali v francoskem delu Šanghaja in v novembru je bil vsak dan deževen. V vsaki večji ulici smo lahko pili francosko vino in jedli francoski sir. Najbolj kitajski je Peking, s 15 milijoni prebivalcev drugo največje kitajsko mesto. Razumljivo je kulturno in upravno središče najbolj pazilo na zaščito svoje kulture, cesarsko in Maovo mesto je bilo namenjeno ohranitvi vsega kitajskega. Guangzhou je s 14 milijoni prebivalcev najmanjše med mesti, ki smo jih med delavnico obiskali, vendar deluje najbolj živahno. Kanton je zaradi bližine Hongkonga in plovbe po Pearl River (Biserni reki) zadnje čase eno najbolj cvetočih mest (vzdevek Guangzhouja je "mesto cvetja", saj zaradi izredno vlažnega toplega podnebja rastlinstvo bujno uspeva, sredi mesta rastejo tudi tropska drevesa z lijanami).

Sodobna Kitajska se otepa s posledicami nenadnega skoka iz trdega komunizma v dobo neoliberalizma. Sistem demokratizacije je sicer ves čas potekal pod nadzorom Komunistične partije, tako da je oblast kljub spremembam še zmeraj centralizirana in cenzura še zmeraj obstaja. Kaže se tudi na spletu. Družbena omrežja, kot je na primer Facebook, so onemogočena, prav tako Google. Do vsebin je treba dostopati na primer prek Binga in komunicirati prek Viberja, Wechata, Whatsappa in drugih komunikacijskih aplikacij. Kitajska je po nekajletnem rahlem zastoju ponovno pridobila primat v BDP in v tem presegla ZDA. Vendar se tega ne opazi. Ogromne socialne razlike zamegljujejo resnično stanje. Obilo je revščine, najbogatejši Kitajci pa so tako bogati, da se lahko na primer kdo od njih ekscesno baha med nakupovanjem po najdražji ulici v Guangzhouju v spremstvu osmih robotk, ki mu nosijo vse nakupljeno. Vendar se je Kitajska okrepila iz drugačnih razlogov, ki ustvarjajo tako ekstremno bogastvo kot veliko revščino. Zaradi cenene delovne sile izdela ogromne količine blaga, ki ga potem tudi poceni izvaža. Vendar s poceni izdelki "vzgaja" ne le tujega, temveč tudi domačega potrošnika, saj ga sili v nenehno kupovanje – poceni izdelkov. Krog je zaključen, posel cveti. Pritiski na posameznika pa so ekstremni. V borbi za obstoj se gnete čedalje več revnega prebivalstva, ki dnevno predstavljajo največjo migrirajočo maso na svetu. Kmetje, ljudje s podeželja, se selijo v mesta, kjer za ekstremno majhno plačilo poprimejo za vsako delo in živijo v mizernih razmerah. Na ulicah vse mrgoli, vsakdo nekaj počne. Če ne drugega, pelje prazne škatle v drugo ulico in morda nekaj malega zasluži. *Nine Million Bicycles in Beijing* Katie Melua pa se spremenja v *nine million motorbikes*: prireajo si stara, napol polomljena motorna kolesa, nanje privežejo in

pritrldijo vse mogoče in tudi prevažajo vse mogoče. Med pločniki in voziščem za avtomobile je širok pas, namenjen te vrste prevoznim sredstvom. Po cesti vozijo tudi ekstremno luksuzni avtomobili.

Pravila enega otroka na par ni več, je pa drugi otrok velikanski strošek, saj država zanj ne plačuje socialnih bonitet. Sistem izobraževanja je prav tako restriktiven. Starši množično puščajo otroke v varstvo starim staršem, če jih imajo, odidejo za zaslužkom, se vračajo le na obisk in zbirajo denar za otrokovo izobraževanje. Tako otrok postaja investicija, v katero vložijo vse svoje prihranke, in če se investicija ne obrne, pride največkrat do katastrofalnih posledic. Gre namreč za množični pojav, ne le za nekaj primerov. Simptomtičen in žalosten je tudi indeks samomorov, ki je najvišji na svetu. Neuspešnosti si ne morejo odpustiti. Zelo uspešni in izobraženi mladi ljudje pa bežijo v tujino. Kitajska je tako rekorderka tudi v begu možganov. Močno patriarhalno okolje še posebej vpliva na percepcijo samskih žensk in homoseksualnosti. Ta je socialno stigmatizirana, vendar se največ premika v umetniških krogih, kjer predvsem mladi v aktivističnih umetniških akcijah opozarjajo na pravice istospolnih. Javno se sicer o tem skoraj ne govori. Stigmatizirane so tudi ženske, ki se niso poročile do svojega petindvajsetega ali vsaj do tridesetega leta. Antiintelektualistično okolje jih tudi ne spodbuja k študiju in h karieri, temveč jih raje vidi kot matere, zaprte v gospodinjstvu ali pač kot poceni delovno silo. Participatornega principa v civilni družbi za ženske še dolgo ne bo, saj se zase ne zavzemajo dovolj, ugotavlja sinologinja Jana S. Rošker v intervjuju za portal Pomurje.si ob izidu svoje knjige *Odnos kot jedro spoznanja* s podnaslovom *Kitajska filozofija od antičnih klasikov do modernega konfucijanstva* (2010): "Za razpravo o ženskih vprašanjih v družbi sem vedno zelo zainteresirana, ta moja knjiga je tudi prva knjiga o kitajski filozofiji, ki vključuje dve ženski filozofinji. Moram priznati, da sem porabila veliko časa, da sem ju izbrskala na plan. Kitajsko okolje je zelo patriarhalno. Ženske so v glavnem zamočane, žalostno pa je, da nihče tega niti ne opazi – še najmanj pa ženske same."

Poleg tega se intelektualci na Kitajskem ne ukvarjajo dovolj s problemi korupcije, okolja in z drugimi, ki jih je povzročil nenadni prehod iz enega v drugi družbeni sistem. Vlada je deklarativno sicer socialistična, realnost pa popolnoma neoliberalistično kapitalistična. Zdi se, da je nalogo opozarjanja na družbene probleme prevzela umetnost, zlasti uprizoritvena. Eden od primerov je sodelovanje med Goethejevim inštitutom in posameznimi gledališči pri produkciji predstav na temo sprememb in posledic spremenjenih vrednot in odnosov na najbolj občutljivem področju, v družinah, med mladimi, v ranljivih skupinah. Sklop gledaliških predstav se imenuje *Brave New World* (*Krasni novi svet*) po istoimenskem Huxleyjevemu romanu, poteka že tretje leto v Pekingu, vključuje pa predstave na podlagi raziskav in dela na terenu, med ljudmi. Za eno izmed njih, ki bo letos poleti uprizorjena v Pekingu, so me povabili k sodelovanju kot dramaturginjo. Režiser je mladi Nemec Matthias Jochmann, producent Italijan, ki že dlje časa živi na Kitajskem, Fabrizio Massini, igralci pa bodo Kitajci.

## Sodobna kitajska misel

Presenetilo me je, da so Kitajci tako radovedni – vsaj tisti, s katerimi sem delala. Veliko sprašujejo, po predstavi na primer obsedijo, počakajo, da pridejo ustvarjalci na oder in jih sprašujejo. Druga lastnost, ki sem jo opazila, pa je bila pragmatičnost. Tako rekoč povsod sem jo srečala. Vse rešujejo na takšen način, tudi manj konkretne težave. Odgovor mi je ponudila Jana S. Rošker v knjigi *Odnos kot jedro spoznanja*: sodobna kitajska filozofija, sodobni konfucionizem, skuša zapolniti vakuum vrednot postmoderne dobe: avtonomno soustvarjanje odnosov med avtonomnimi osebnostmi. Odnosi so torej tisti, zaradi katerih rastemo in zorimo. Kitajska filozofija je bila od nekdaj prežeta z etiko – ne metafizično, ne religiozno, pač pa pragmatično. To pomeni, da je etično obnašanje pomembno za vse, da ne pride do diktatur ali kaosa avtokratskih družbenih sistemov. Torej je odnos do Drugega tisti, ki definira in predvsem usmerja tudi nas. Sposobnost učiti se od koga drugega je pomembna vrлина. Šele z odkrivanjem različnosti lahko odkrivamo komplementarnost. Zato ni arogance. Klasično nasprotje med posameznikom in družbo ni nujno, torej tudi ne med individualizmom in kolektivizmom. Veliko bolj gre za organsko strukturo medsebojnih povezav na različnih ravneh in v dinamičnih razmerjih. Zasnova ene in edine resnice ne obstaja, saj gre za nenehno dinamiko v (samo)spoznavanju. Ta smoter Kitajce filozofsko opredeljuje. Filozofija je zato nenehen proces proučevanja in spoznavanja. Prav to vidi Jana S. Rošker kot največji prispevek sodobnemu svetu, ki doživlja globalno krizo vrednot in ne zna več naravnati etičnega kompasa. In Kitajci se učijo vsega od sveta, ki prihaja k njim in v katerega vstopajo sami. Z veliko vnemo kopirajo vse: od oblačil, tehnologije, znanja z vseh, od praktičnih do najbolj abstraktnih področij – ker so odprti, ne nadeduti in ne samozadostni. V tem je prav gotovo njihova največja moralna moč in to jih še dodatno utrjuje kot velesilo.

Globalizacija je torej kriza v tradicionalnem kitajskem razumevanju tega pojma: pismenka *wei* je sestavljena iz dveh simbolov za dva pojma. Eden pomeni nevarnost, drugi pa priložnost.

## Sodobna kitajska umetnost

V 258. številki Časopisa za kritiko znanosti, posvečeni sodobni Kitajski in z naslovom *Kitajska: veliki skok v globalizacijo* (2014), Nataša V. Suhadolnik navaja zanimiv in simptomatičen podatek o globalizaciji umetniškega trga: med petnajstimi najbolj iskanimi umetniki na trgu umetnin je kar deset Kitajcev. Kitajska kulturni primat prevzema od New Yorka, ta pa ga je še prej prevzel od Pariza.

Obdobje na pragu 20. stoletja predstavlja začetek modernizacije kitajske umetnosti. Čas med leti 1912 in 1949 preveva družbeno-politična kriza, hkrati pa je to izjemno ploden čas za literaturo in njeno refleksijo svojevrstnega obrata v kitajski družbi na političnem, gospodarskem, kulturnem in miselnem področju. Umetnost reflektira dolgotrajni proces modernizacije kitajske družbe zaradi problemov z Zahodom, ki so se začeli po opijskih vojnah. Razprave o

tem še trajajo, Kitajska se v tem še išče. Leta 1985 je vzniknilo prvo kitajsko avantgardno gibanje v umetnosti, leta 1989 pa je bil ta proces nasilno prekinjen ob demonstracijah študentov in intelektualcev in pokolu na pekinškem Trgu nebeškega miru. Sodobna kitajska umetnost je hkrati tudi žrtev tranzicije, umetniki pa v boju za preživetje potisnjeni v komercializacijo. Na dolgi rok je pomanjkanje kriterijev slabo tudi za ustvarjalce, v isti ediciji ČKZ ugotavlja Matic Urbanija.

Kitajska literarna teorija se zaradi zapoznelosti oziroma poznega uveljavljanja romana in drame kot samostojnih literarnih zvrsti ukvarja pretežno s pesniško umetnostjo in senzibilnostjo, kjer se najbolj uveljavlja ideja filozofov Lao Zija in nato Zhuang Zija o tem, da je mentalna praznina pogoj za intuitivno doumetje Daa (*Dao = kozmično načelo*).

## Sodobno kitajsko gledališče

Začetek sodobnega kitajskega gledališča sega v začetek 20. stoletja, ko so imeli prvi študentje možnost videti sodobne predstave po svetu, bistveno drugačne od strogo kodiranega tradicionalnega kitajskega gledališča: pekinške in kantonske opere. Kulturna revolucija je prišla prekmalu, da bi gledališče razvilo mnogotere glasove dramske pisave in odrske poetike. Pomembno je bilo kolektivno in propagandistično. Tako kot na vseh drugih področjih ustvarjanja, raziskovanja in svobodne misli je kot pomembna prelomnica v razvijajoče se sodobno gledališče zarezalo dogajanje na Trgu nebeškega miru leta 1989. Strah je bil prevelik, sporočilo oblasti premočno in ultimativno. Ščasoma se je ozračje sprostilo. Kitajska je z odpiranjem novim trgom in sočasnim ustvarjanjem največjega trga odpirala vrata tudi na kulturnem in umetniškem področju. Njena pragmatična misel je tudi tu videla priložnost za konkurenčnost v globalnem smislu.

Posebej se je kitajsko sodobno gledališče razcvetelo v zadnjem desetletju. Odpirajo se majhna gledališča, ki omogočajo intimnejši stik z gledalcem. Vanje zahajajo ljudje, ki so si izbrali gledališče za središče svojega kulturnega življenja, največ je mladih navdušencev. Kvaliteta dramskega pisanja prav tako narašča. Univerze povsod po državi odpirajo študijske smeri za različne gledališke poklice, vabijo tuje predavatelje in praktike. (Na enem takih seminarjev bom poleti v Pekingu tudi sama predavala o praktični dramaturgiji.) Gledališča vse pogosteje uprizarjajo predstave v interakciji z občinstvom, majhna gledališča pa to omogočajo.

## Ibsen na Kitajskem

Zgodba o Lu Xunu (Lu Šunu), očetu sodobne kitajske literature, ki je živel na prelomu devetnajstega v dvajseto stoletje, in o največjem norveškem dramatik Henrik Ibsenu, je pomenljiva: na odprtju drugega dela delavnice, v Šanghaju, je tamkajšnji norveški generalni konzul Øyvind Stokke v svojem pozdravnem nagovoru povedal, kako je Lu Xun predstavil Ibsena kitajskim bralcem: najprej v članku v reviji leta 1908 in kasneje na pekinškem učiteljsku za ženske v predavanju o *Hiši lutk* in drugih njegovih dramah. Študentke je spraševal, kam je šla Nora, kaj se je zgodilo potem, kakšne možnosti je imela po odhodu. *Hiša lutk* je doživela kitajsko premiero v Šanghaju že leta 1914 kot prvo uprizorjeno Ibsenovo besedilo na Kitajskem.

Tako ne čudi, da se Ibsen še zdaj pojavlja na Kitajskem – v drugačni obliki. Ime (in podoba) največjega norveškega izvoznega kulturnega artikla se pojavlja tako na primer na repu letal norveškega nacionalnega letalskega prevoznika ASA kot še drugod, kjer lahko ponesejo njegovo ime v svet na raznolike načine. Nesporni nacionalni ponos. In Norvežani so veliki patrioti.

*Ibsen International* je norveška družba, ustanovljena leta 2010, da bi sprožila mednarodno izmenjavo, sodelovanje na področju kulture in umetnosti. Zasnovana je na humanih načelih in odprtosti brez predsodkov. Tako kot Kitajska verjame v kreativni potencial, ki se sproži v srečanju z Drugim. Skrbi za kreativni proces projektov od njihove iniciacije do končne predstavitve – s pomočjo partnerjev po svetu. Sprva je bil cilj ožji: Ibsenova dela širiti in jih preizkušati na svetovnem prizorišču. Ibsen se je zato pojavil v kitajski operi, v sodobnem, tudi plesnem gledališču, postal je resna tema kongresov, delavnic, razstav, študijskih programov ipd. V zadnjem času *Ibsen International* enako uspešno "izvažajo" 'novega Ibsena', Jona Fosseja – ob pisanju dram, s katerimi je najbolj zaslovel, je tudi romanopisec, pesnik, piše za otroke, je pisatelj in esejist. (Naša gledališča so doslej uprizorila tri njegove drame: *Noč poje pesmi svoje*, Mala drama SNG Ljubljana, 2003; *Jesenski sen*, SNG Drama Maribor, 2004; *Punca na zofi*, SLG Celje, 2007.) Leta 2010 je prejel mednarodno Ibsenovo nagrado (pred njim je bil njen prvi prejemnik britanski dramatik in režiser Peter Brook, druga pa Ariane Mnouchkine, francoska režiserka in ustanoviteljica Théâtre du Soleil v Parizu).

Dolgotrajno sodelovanje med Norveško in Kitajsko na področju umetnosti, kulture, znanosti, trgovine, industrijskega razvoja in drugih gospodarskih panog je bil razlog za ustanovitev posebne veje delovanja *Ibsen International: Ibsen in China*. Poleg osnovne ustanoviteljice jo podpirajo še norveško veleposlaništvo v Pekingu in generalna konzulata v Šanghaju in Guangzhouju. V vseh treh mestih je gostovala delavnica dramskega pisanja z naslovom *New Text, New Stage* (Novo besedilo, novi oder). Prva tovrstna delavnica se je zgodila že leta 2013. Dva dramaturga sta izbrala štiri mlade dramatike in jim pomagala razviti dramsko besedilo. Med tremi srečanji v letu in pol sta dramaturga ves čas sodelovala z avtorji, jih usmerjala, jim svetovala, dokler niso napisali zadnje verzije. Skupina igralcev je brala besedila v več fazah – v

zaprti skupini in na javnih predstavitev, kjer so odziv lahko dobili tudi od občinstva. Štirje režiserji so preizkušali drame še v procesu nastajanja in tako raziskovali njihove možnosti uprizoritve. Besedilo italijanskega avtorja M. Demiana Vitanze je doživelo uspešno premiero v Pekingju in gostovalo pozneje tudi na festivalih in v gledališčih na Norveškem. Besedilo Norvežanke Ode Fiskum je bilo premierno uprizorjeno julija lani v Pekingju.

## New Text, New Stage II

Cilj druge delavnice dramskega pisanja je veliko bolj ambiciozen: predstavitev vseh osmih dramskih besedil na posebnem festivalu v Šanghaju jeseni leta 2017. Besedila naj bi bila kvalitetnejša, saj jih pišejo bolj ali manj izkušeni dramatik s štirih celin, in zato zanimivejša tudi za druga svetovna gledališča. Temelji na prepričanju, da je drama najbolj živ način pripovedovanja najbolj bistvenih zgodb o človeku in človeštvu. Dobra dramska besedila so univerzalna, lahko so uprizorjena povsod in nagovorijo vsakogar. Funkcija sodobnega gledališča naj bi bila raziskovanje, preverjanje, merjenje sodobnega časa.

Živimo namreč v izjemno bogatem obdobju, zgrajenem na kontradiktornosti in hkratnem potencialu za velike premike v človeški zgodovini. Migracije vsebujejo in prinašajo oboje. Migriramo, da bi zbežali iz vojn, od lakote, zatiranja, toda preizkušamo nove poti, možnosti, naseljujemo nova ozemlja.

V zadnjih tridesetih letih je bila Kitajska pravi laboratorij za mnoge spremembe v svetu: gospodarske, okoljske in socialne. Gledališka scena na Kitajskem cveti in vsi naštet razlogi kažejo na Kitajsko kot idealen prostor za nov gledališki projekt.

Dramaturška vodja delavnice in dramaturginja v Narodnem gledališču v Oslu Hege Randi Tørresen je najprej predlagala več svojih sodelavcev, izbrani smo bili trije, poleg mene še Norvežan Yngvar Yulin in Italijan Fabrizio Massini, ki že več let živi in dela na Kitajskem. Po branju številnih dramskih besedil smo se dramaturgi odločili za osem dramatikov s štirih celin: s Kitajske, iz Italije, Norveške, Rusije, Južne Afrike in Združenih držav Amerike. Izstopali so zaradi razvoja tem, strukturiranja besedil in značilnih pisav. Pisanje besedil o migracijah namreč terja močne in odmevne avtorske glasove.

Prvi del delavnice julija v Pekingju je bil namenjen odpiranju migracijskih tem. Povabljeni so bili tudi štirje znanstveniki, strokovnjaki za migracije. Predavali so nam o različnih vidikih migracij: podnebnih, spolnih, socialnih in ekonomskih. Pogovarjali smo se o osebnih migracijskih zgodbah. Skupina kitajskih igralcev je predstavila odlomke iz prejšnjih dramskih del udeleženih dramatikov tamkajšnji gledališki publiki. Naloga dramatikov pred naslednjim srečanjem v Šanghaju novembra lani je bila napisati sinopsis in vsaj dve krajši sceni novega dramskega besedila.



• Vilma Štritof druga z desne

V Šanghaju so se dramatikci novembra srečali s prvimi odzivi dramaturgov. Individualna srečanja z nami in prvi preizkusi na odru s kitajskimi igralci so bili pomemben preizkus, navdih in usmeritev za nadaljnji razvoj besedil. Naslednja naloga je bila izpisati prvo verzijo celotnega besedila, vendar jih je čakal že bolj profesionalen preizkus na odru. Trije režiserji iz Nemčije, Norveške in Hongkonga so se nam pridružili, da so z igralci vadili kratke odlomke iz novih besedil. Vsi so se predstavili na zaključni predstavitvi pred publiko.

Intenzivno in navdihujoče delo je bilo za marsikoga povsem nova izkušnja. Večina dramatikov ni nikoli delala z dramaturgi, prav tako ni imela neposrednega stika z igralci in z odrom. Intenzivno delo z njimi je tudi za nas, dramaturge, vajene dela z avtorji, zgostilo naše siceršnje izkušnje. Predvsem je na vse skupaj vplivalo dejstvo, da smo 'migrirali' na Kitajsko, vsakič v nekakšen laboratorij, soočeni in raziskujoči nove povezave in tudi izkušene postavljeni pred nove izzive.



## Dramatiki

**Hanne Ørstavik** je ena najbolj markantnih in občudovanih avtoric sodobne norveške literature. Največji uspeh je doseгла z romanom *Ljubezen*. Njena dela so bila prevedena že v osemnajst jezikov in večkrat nagrajena. Gostuje povsod po svetu in s svojo posebno in krhko senzibilnostjo v edinstvenem jeziku govori in piše o najglobljih, mnogokrat težkih rečeh. Pred nekaj leti jo je Narodno gledališče iz Osla povabilo k pisanju za gledališče, zato se zdaj temu najbolj posveča. Dramaturško delo z njo pomeni zame predvsem močno senzibilizacijo. Proces poteka iz sveta precej introvertirane literature, od koder jo je treba pripeljati v stanje, da sicer razgibano notranjost povnanji, poosebi, da osebam iz svojega besedila vdahne živost in dinamiko.

*Drevo moje sestre* je intimna drama o osamljeni zreli ženski, ki se je pravkar vselila v novo hišo in je pisateljica. Z mladim moškim, ki je migrant, se po naključju srečata ob selitvi in se zblížujeta, čeprav prihajata iz povsem različnih okolij, generacij, družbenega in drugih kontekstov. Dramatično ustvarja prav skrita napetost zamolčanega ali povedanega na metaforičen način, zblíževanja in oddaljevanja, postopnega odkrivanja bolečih izkušenj, predvsem njegovih, saj uteleša podobo mladega vojnega migranta.

**Liv Heloe** je norveška igralka in dramatičarka. Igrati je začela že z enajstimi leti in se je preizkusila tako v klasičnih kot sodobnih dramah. V devetdesetih je začela pisati za gledališče, televizijo in radio. Prejela je tudi Ibsenovo nagrado za najboljšo dramatičarko za igri *Lise L*, ki je v radijski izvedbi zmagala

na festivalu *Prix Europa* v Berlinu, in še za igro *Danes in jutri*. Kot izkušen gledališki človek je zahtevna sogovornica, pri delu z njo sem tudi jaz zelo natančna in pozorna. Kot igralka hoče osvestiti vsak trenutek drame.

*Jaz sem pes* je sodobna zgodba o mladem fantu v globoki identitetni krizi. Mamo zapusti, saj ne more več obstati v majhni vasi, kjer ga nič ne spodbuja in motivira. S sanjami o plesni karieri se odpravi v veliko mesto, ki pa ga pogoltne. Tam postane del podzemlja in se srečuje z migranti vseh vrst. Zlomljen in razočaran se na koncu vrne k mami, ki pa je njegovo odsotnost srečno nadomestila s psom. To ga sprva potre, nato pa olajšan odide novim priložnostim naproti. Drama preizkušenj in močan izziv za avtorico, kako pripeljati mladega nepokvarjenega fanta skozi pasti velikega mesta in mu dati na koncu novo priložnost.

**Sombel Gaffarova** je mlada Tatarka iz Kazana, po poklicu novinarka in dela kot urednica ženske revije. Je hči znanega tatarskega pisatelja. Njene drame so zmagovale na natečajih za dramska besedila v Kazanu, vendar jih doslej niso uprizarjali. Umetno skonstruirani prizori, vendar le anekdotično umeščeni v nejasno celotno zgodbo seveda niso dovolj vznemirjali gledaliških ustvarjalcev. Zato sem ji pomagala najti bolj čisto zgodbo z jasno konstrukcijo. In prav rezultat tega postopka je bil na koncu res osupljiv.

*Smešne zgodbe iz življenja mojega dedka* (že dlje časa jo prosim za spremembo naslova) so zasnovane po resnični družinski zgodbi. Mladega Tatara so med drugo svetovno vojno zaprli v koncentracijsko taborišče



v Nemčiji, kjer je kot nadarjen in predan urar popravljajl ure nacistom in si tako zagotovil preživetje. V trenutku, ko bi se lahko vrnil domov, je soočen z ultimatom. Če gre domov, bo trpel on in zaznamovana bo njegova družina, saj ga bodo zaradi ur obravnavali kot izdajalca. Ali pa pozabi na svoje in zbeži. Srečamo ga v Kanadi, srečno poročenega starejšega gospoda, vendar z nikoli pozabljenimi prizori iz mladosti. Zgodba je na prvi pogled preprosta, vendar je Sombel spretno povezala prizore različnih časov, hkrati pa napisala duhovito in ganljivo besedilo o usodi mnogih Tatarov. Nastala je sicer realistična, vendar univerzalna zgodba o vojni, njenih grozotah in posledicah.

**Zhu Yi** je mlada dramatičarka iz Šanghaja, ki živi tudi v New Yorku. Piše v angleščini in v mandarinščini. Napisala je tudi nekaj scenarijev za žanrske kratke filme, posnete v New Yorku. Loteva se različnih žanrov, sodeluje na različnih natečajih in pobira nagrade ali pa pride vsaj v ožjo selekcijo. Pravi, da jo poganja radovednost. Je dinamična, bistra in občutljiva opazovalka in se hitro odziva. Kot dramaturginja nisem delala z njo.

*Hrup* je prava migrantska igra. Najprej migrira hči bogatih kitajskih staršev v New York, kjer študira igro. Starša jo presenetita z obiskom in šokirata z novico, da bosta kupila hišo na Manhattnu za milijon dolarjev, ki sta jih pretihotapila s Kitajske kar v gotovini. Igra iluzij in razočaranj, sanj in deziluzij je duhovita, pod njo pa je zaznavna boleča resnica. Besedilu daje kvaliteto tudi avtoričino stališče, saj je enako kritična do obeh, do Kitajske in do Amerike.

**Kim Davies** je mlada dramatičarka iz New Yorka, ki je članica *Youngblood* in *New Georges Jam*. Njene prve igre je uprizorilo gleda-

lišče *Ensemble Studio Theatre*, največji preboj pa doživlja z igro *Smoke*, saj so jo uprizorili že v več manjših gledališčih po Ameriki, pripravljajo pa jo tudi na Portugalskem. Kim je pri delu natančna in hitro odzivna sogovornica z obilico kreativnega potenciala.

*Hčerka* je besedilo o dekletu, ki odide v mesto daleč od doma in se zahtevni materi povsem oddalji. Da bi prikrila svoj neuspeh, pred materinim obiskom najame agencijo, ki zaigra njeno popolno in uspešno življenje. Pri delu srečuje različne migrante, ki vsak na svoj način skušajo preživeti tudi z umazanimi posli. Ves čas je čutiti hčerino anksioznost, tudi v prizorih, kjer je samozavestna in kjer dogajanje teče brez motenj.

**Mike van Graan** je najbolj izkušen med izbranimi dramatikami. Je izvršni direktor *African Arts Institute* in tehnični strokovnjak pri UNESCO. Je dobitnik številnih nagrad za svoje dramske tekste in politični aktivist. Aktivizem uveljavlja tudi v svojih delih. Prizadeto in skorajda dokumentaristično evidentira konfliktna stanja, prizorišča in meri pulz današnjemu svetovnemu političnemu prostoru. Migracijske teme so že vgrajene v njegov način razmišljanja, delovanja in pisanja. Z njim kot dramaturginja nisem delala.

*Ko lastovke jokajo* je dramski triptih, ki le afirmira van Graanovo naravnost in pisavo. Trije prizori nasilja zaradi globokih prepadov med kulturami, primitivizma, ogroženosti in rasizma so brutalni in polni napetosti. Vendar gre Graan na takšna prizorišča, kjer neusmiljeno razgali interes vladajočih elit, uporniških milic in relativne nemoči posameznika.

**Gu Lei** je mladi kitajski dramatik in režiser. Kljub ne najbolj veselim življenjskim izkušnjam so njegova dela posuta z duhovitim črnim humorjem. Uporablja tradicionalno gledališko estetiko, vendar z dodatkom duhovite kritike in šolske discipline dosega visoko kakovost in vzpostavlja ravnovesje med estetskimi in vsebinskimi elementi. Z njim kot dramaturginja nisem delala.

*Evolucija* je duhovito-grenka zgodba o kitajski sodobni realnosti, o absurdnosti birokratskega sistema, o nečloveškem odnosu oblasti do mladih in ambicioznih ljudi in do družine. Mladi par sicer načrtuje družino, vendar se najprej dekle odpravi v Ameriko, kjer naj bi se zaposlila in dobro zaslužila, potem pa se vrnila na Kitajsko. Migracija je v tem besedilu ves čas prisotna – kot možnost,

kot hotenje, kot tipična zgodba starega kitajskega taksista, ki se je priselil s podeželja.

**Letizia Russo**, mlada italijanska dramatičarka, je začela pisati že pri sedemnajstih in takrat prejela prvo nagrado na natečaju za mlade. Odtlej se ukvarja s pisanjem, njena besedila so bila prevedena in uprizorjena v Franciji, Nemčiji, Angliji, na Portugalskem, v Čilu, Braziliji in Romuniji. Je kritično naravnana do ideoloških vprašanj in zanima jo človekova usoda, na katero vplivajo. Zaradi objektivnih razlogov svojega besedila ni mogla dokončati, izpisala je le nekaj prizorov, iz katerih je razvidno, kako so ljudje v stiski povezani in kako se tisti na oblasti ne zavedajo posledic svojih odločitev, kar se še posebej kaže v primeru množičnih migracij.

Dramatiki so trenutno v fazi dokončanja svojih del z različnimi roki. Vmes se direktorica *Ibsen International*, Inger Buresund dogovarja s partnerskimi gledališči po svetu za uprizoritev novih besedil. Januarja bodo odlomki predstavljeni na odru gledališča v Tromsøju na severu Norveške, kamor bodo povabljeni vsi avtorji, direktorji partnerskih gledališč, režiserji novih dram in dramaturgi. Tam bom preživela mesec in pol kot dramaturginja pri pripravi predstave. Projekt bo povsem zaključen na že omenjenem festivalu v Šanghaju prihodnje leto. Vsi upamo, da le ne zares in da bo prireditev le točka, iz katere bodo nova dramska besedila 'migrirala' naprej in nagovorila še marsikoga. Vodstvo *Ibsen International* se dogovarja o podobnih delavnicah še drugje po svetu. Kuba, morda Kanada. Prav gotovo pa še Kitajska. Toliko radovednosti, znanja, gledališkega erosa je težko čutiti še kje drugje. Kitajci verjamejo v gledališče, v njegov mnogokratni smisel in obstoj, saj so se že zdavnaj premaknili od tradicionalne podobe gledališča k sodobnejši. Zanima jih kot polje srečevanja, preizpraševanja, soočenja, dialoga, igre ranljivosti in moči, odkrivanja in aktivne (so)udeležbe.

## Za konec

Na prvi pogled in s povprečnim evropocentričnim vedenjem, ki nam bolj ali manj zastira jasen pogled na oddaljene dele sveta, Ibsen, Kitajska in migracije nimajo veliko skupnega. V treh obrokih, v treh največjih kitajskih mestih, sem začela zgolj slutiti razsežnosti, katere del smo. Kitajska se po obdobju kulturne revolucije sooča z mnogimi izzivi. Nenadoma se je znašla v brutalnem kapitalizmu, ki obvladuje ves svet, z dolgo zgodovino mogočnega cesarstva, s kratko, vendar usodno zgodovino trdega komunizma. Njen vrtoglavi razvoj v zadnjem času ji je sicer prinesel primat na svetovnem trgu, od katerega živimo vsi in za katerega plačujemo visoko ceno brezposelnosti in posledično manjše kupne moči. Po drugi strani pa kitajska marljivost in vedoželjnost najbrž prekašata vse velike nacije. Konfucijanska filozofija, osnova sodobne kitajske misli, temelji na odnosu do Drugega. Odprtost za učenje in posnemanje in tako konstantno spreminjanje sebe so prednosti, ki v krizi moralnih vrednot na Zahodu zmagujejo in so v nematerialnem smislu še kako konkurenčne. Iz njih izhajajoča pragmatičnost pa dodatno določa držo Kitajcev: vse je koristno, kar se naučim od drugega – če je uporabno, sprejemem, če ne, opustim in iščem drugo pot. Tudi na področju umetnosti in kulture je enako. Dežela, ki je v besedni umetnosti sublimirala pesniško besedo, ki do pred dobrim stoletjem ni poznala dramskega gledališča, doživlja razcvet sodobne dramatike in nedramskih oblik gledališča, ki temeljijo na dialogu z gledalcem in ki na odru vzpostavljajo aktualne družbene, socialne diskurze vseh vrst. Zato ni nobeno naključje, še več, prava izbira za s kitajsko kulturno že dolgo povezano Norveško, da organizira srečanja, izmenjave, delavnice ipd v tej deželi. V skrajno dinamičnem družbenem dogajanju pa kitajski intelektualci ne morejo reflektirati vseh velikih družbenih tem, ki jih ta dinamičnost prinaša, kot so na primer ženska in okoljska vprašanja. V gledališču je tako nastal prostor za odpiranje občutljivih in aktualnih tem. Na Kitajskem se ta trenutek dogajajo najboljše migracije v zgodovini človeštva zaradi mnogih razlogov, med katerimi je največji socialna stiska kmečkega prebivalstva, ki zato dere v mesta.

Na poti iz Šanghaja sem se za nekaj dni ustavila v Abu Dabiju, kjer živi in dela moja hčerka. Ležala sem na dolgi javni peščeni plaži in se miže spraševala, zakaj ob toliko peska in vode nihče ne dela peščenih gradov. Ko sem sedla, se mi je pred očmi prikazal visok, lep peščeni grad s špičastimi stolpi. Pravkar ga je dokončeval mlajši moški s čepico in sončnimi očali, popolnoma predan svojemu početju. Skozi glavo mi je šinila misel, da tako gradi svoje sanje. Morje je grad kmalu podrlo in moškega tisti dan nisem več videla. Prihodnji dan sva se ponovno oba znašla na istem mestu, v enakem položaju, in se tokrat drug drugemu nasmehnila. Začela sva se pogovarjati. Izvedela sem, da je elektroinstalater in da je pravkar izgubil delo. Čakal je na delo na naftni ploščadi. Če se to izjalovi, bo moral iz države. Najbrž nazaj domov. Ko me je vprašal po moji deželi, sem povedala, da sem iz Evrope. Iz katere države? Odgovorila sem, da je naša država tako majhna, da ne verjamem, da ve zanjo. Vztrajal je in povedala sem mu. Grenko se je nasmehnil in dejal: "Seveda vem zanjo. Slovenija postavlja na mejah ograje za moje ljudi. – Če ne dobim dela na ploščadi ... Te lahko pokličem, če bom tudi jaz moral peš čez Slovenijo?" Dragi Mohamed, upam, da si na naftni ploščadi in da iz Sirije sprejemaš le dobre novice o domačih.



• Mohamed

## Literatura

- Čeplak Mencin, Ralf: *V deželi nebesnega zmaja: 350 let stikov s Kitajsko*. Ljubljana: Založba \*cf, 2012.
- Migracije – Begunci – Avantgarda 21. stoletja: delovno gradivo simpozija-situacije* (Uredila Marko Peljhan in Barbara Hribar). Ljubljana: Zavod Projekt Atol, 2015. (Zbirka Re-lax, 02)
- 30 Years of Experimental Theatre*. Shanghai: Mingyuan contemporary art Museum, 2015.
- Kitajska: veliki skok v globalizacijo*. Ljubljana: Časopis za kritiko znanosti, 2014. (17/258).
- Chang, Jung: *Empress Dowager Cixi: the Concubine who Launched Modern China*. London: Vintage, 2013.
- Rošker, Jana: *Odnos kot jedro spoznanja: kitajska filozofija od antičnih klasikov do modernega konfucijanstva*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2010.
- Saje, Mitja: *Zgodovina Kitajske*. Slovenska matica, 2015.
- Rituper Rodež, Nana: *S sinologinjo dr. Jano S. Rošker o tem, kaj nam lahko da moderna kitajska filozofija*. 23. 1. 2011. <http://pomurje.si/aktualno/pomurje/s-sinologinjo-dr-jano-s-rosker-o-tem-kaj-nam-lahko/>
- Zagoričnik, Nina: *Mitja Saje, sinolog*. Intervju na Radiu Slovenija, Val 202. 17. 4. 2016 <http://val202.rtvsl.si/2016/04/mitja-saje-sinolog/>





---

## S U M M A R Y

---

On the cover of Dialogi's issue no. 1-2/2016, which appears in a new graphic makeover, the work of designer and photographer *Matjaž Wenzel*, is the title "The involvement of Slovenian culture in the world".

It seems as though the world has already moved forward from the time of the promotion of national cultures to something more real and tangible, writes *Primož Jesenko*, performing arts editor, in the editorial. He also contributes an interview with career diplomat *Alenka Suhadolnik*, who has a great deal of experience in the field of culture and who has formerly worked as the Slovenian Consul General in New York, the head of the sector for international cultural co-operation at the Slovenian foreign ministry, and ambassador in Tel Aviv. Among other things, Alenka Suhadolnik clearly states that this long-term national endeavor is not about something as prosaic as the export of Slovenian culture in order to show the country in the most flattering light, but rather a much more fundamentally organized co-creation of a world cultural landscape by means of professional collaboration, co-productions, and a joining of forces.

How Norwegians do this through their company Ibsen International, which was originally intended to disseminate the works of Ibsen around the world, is described in a *diary* by Slovenian dramaturge *Vilma Štritof*. She is participating in Norwegian drama workshops in China, in the course of which dramaturges help young playwrights from all over the world and in this way put into practice international exchange and cooperation in culture and the arts.

Next are two *articles*, each one of which in its own way touches on theatre experiments. Sociologist of culture *Aldo Milohnič*, who edited a thematic issue of Dialogi last year on the theatre of resistance, concludes in an article titled *Partisan Molière as a symbolic gesture of resistance* that experiment and improvisation were typical for the early forms of Yugoslav partisan theatre during the Second World War while later performances of classical dramatic works were in



no way an unequivocal phenomenon, even though it seems at first glance that they could be interpreted as a rejection of the original revolutionary fervor and an acceptance of the models of bourgeois theatre. Theatrolgist *Barbara Orel* contributes an article providing an overview of experimental theatre practices in Slovenia in the second half of the 20th century and examining their development in relation to theatre tradition on the one hand and other artistic disciplines, media, and technologies on the other.

In *Reading*, the literary part of the issue, we publish a short story by *Marko Golja* titled *Happy Birthday!* and poetry by *Jan Cvitkovič*, *Barbar Korun* and *Tibor Hrs Pandur*. Satirical poems by the contemporary Serbian social critic and poet *Tomislav Marković* are selected and translated by *Jurij Hudolin*.

In *Cultural diagnosis* visual arts editor *Nataša Kovšca* reviews the exhibition *Crises and New Beginnings* at the Metelkova Museum of Modern Art and *Red Thread*, an overview of modern textile art by artists from Slovenia and Croatia, in the Piran City Gallery. *Boris Gorupič* reports on the exhibition *Views of Slovenian Sculpture* at the Velenje Gallery and Coastal Galleries. *Nataša Berce's* piece titled *Ballet arts at the crossroads* reviews the performance *Meat of the Heart/Cactuses* by the Opera and Ballet of the Slovenian National Theatre Ljubljana. Among *cultural events of the recent period* Žiga Brdnik highlights the conversation with actress Milada Kalezić in the Maribor GT22. *Matic Majcen* writes about the long overdue Slovenian translation of the sociological classic *The Presentation of Self in Everyday Life* by Canadian-American sociologist Erving Goffman, and *Nika Švab* writes about the early work of George Orwell *Burmese Days*. *Matic Majcen*, film editor of Dialogi, writes about the translation of the topical book by Australian author Ramon Lobato *The Shadow Economies of Cinema*, then offers us his *Another view* of the cult series *Twin Peaks*. *Nace Zavrl* analyzes the six-hour epic film *Arabian Nights* by director Miguel Gomes, which is devoted to Portugal's cruel reality.

[www.aristej.si](http://www.aristej.si) | [www.facebook.com/revijadialogi](https://www.facebook.com/revijadialogi)

