

---

**U V O D N I K**


---

*Primož Jesenko*

**O nenapisani knjigi proizvodjanja občinstva**

3

---

**P O G O V O R**


---

*Ludvik Pandur:*

**“Ne smem biti krivičen; bil sem dobro sprejet,  
tudi moja slikarska govorica, a sem vedno bolj ugotavljal,  
da sem nekakšen volk samotar.”**

7

TEMA

---

**GLEDALIŠČE OSEB Z OVIRAMI**


---

– **UVOD V TEMO** –

*Amelia Kraigher*

**Gledališče oseb z ovirami**

35

*Zala Dobovšek*

**Od politične nekorektnosti  
do glorifikacije**

36

*Ana Obreza*

**Videti in slišati – biti viden  
in biti slišan**

46

*Sandra Jenko*

**Dostopnost  
uprizoritvene umetnosti  
senzorno oviranim  
obiskovalcem**

61

*Zala Dobovšek*

**Spominjati  
se pozabe**

70

*Nika Arhar*

**Nelagodje, navdušenje  
in politična korektnost**

75

---

**P R E P O V E D A N I P O L O Ž A J**


---

**Center alternativne in avtonomne produkcije – CAAP**

82

---

**J E Z I K O V N I K O T**


---

*Emica Antončič*

**Poslušanje Andreja Stareta**

92

---

# KULTURNA DIAGNOZA

---

## – KNJIGI –

*Mojca Pišek*

**In roman leta tudi**  
97

*Kaja Kraner*

**Disciplinirana umetnost in umetnost**  
**kot sredstvo discipliniranja**  
100

## – RAZSTAVA –

*Nataša Kovšca*

**Zadetek v črno**  
106

## – SCENSKA UMETNOST –

*Nataša Berce*

**Čutno zaznavanje**  
**sopostavljenih odrskih**  
**elementov**  
113

*Blaž Gselman*

**Izvirnen domač dramski**  
**tekst in njegovo**  
**uprizorjanje**  
115

*Blaž Gselman*

**Vrnitev k tekstu**  
**in igri**  
119

*Blaž Gselman*

**Ugledati**  
**D drugega**  
122

*Blaž Gselman*

**Humor, ki nam pomaga**  
**preživeti v hudih časih**  
125

*Blaž Gselman*

**Razpiranje gledališke**  
**strukture**  
128



*Blaž Lukan*

**Pr(a)va**  
**beseda**  
131

---

## SUMMARY

---

139

# O nenapisani knjigi proizvajanja občinstva

*Primož Jesenko*

**Z**e bežen prelet slovenske gledališke zgodovine po letu 1950 ne more spregledati, da so bila “gledališča na robu in ob robu” sistemsko vpeta v mrežo uprizoritvene ustvarjalnosti. Stanje je mogoče ponazoriti kot razcepljenost na kulturniški center in provinco (obrobje). V ospredju takratne politike je prizadevanje za čim širšo vključitev ljudi v kulturo, poteka nenavadno hitro ustanavljanje gledaliških hiš, četudi brez polnega materialnega, kadrovskega in organizacijskega kritja. Strukturiranost gledališke dejavnosti usmerja živa zavest o nuji po regionalizaciji (ki je bila vsejugoslovanski fenomen). Kulturna politika v začetku petdesetih let tako ob osrednjih nacionalnih gledaliških hišah v Ljubljani, Mariboru in Trstu ustanavlja poklicna regionalna gledališča (Kranj, Celje, Ptuj, Koper). Dvomilijonski narod in njegov kulturni trg tako izoblikujeta mrežo slovenskih gledališč.

Vse naj ne bi obstajalo le v Ljubljani in njenih institucijah in naj ne bilo le stvar prestolnice. To načelo je poznala Francija; zaradi procesa denacifikacije je tudi v povojni Nemčiji večina mest dobila svoja gledališča, ki naj bi skrbela za omiko publike zunaj centra. Enaka zavest je dooločala slovensko kulturo po letu 1950, in to v času, ko je kultura veljala za preplet izobrazbe in omike in ko je stike zagotavljala kultura verižnih dopisovanj in pisanj v gledaliških listih, revijah, časopisih in zbornikih. Prvi nosilci zgodovinskega razvoja moderne gledališke dejavnosti (omenimo tri: Herbert Grün, Lojze Filipič, Balbina Baranovič) niso bili del boja za prevlado, ki v produkciji kulture bolj ali manj zaznavno poteka ves čas – ampak je šlo, pa čeprav na nezavedni ravni, za nekaj več, za izgradnjo in utrditev temeljev, ki bi omogočali nadaljnjo rast in razvoj mo-

dernega dramaturškega koncepta tudi zunaj centra. Vizionarsko. Ti tvorci koncepta sodobne gledališke kulture so nenehno sodelovali in polemizirali z državo kot financerjem in upravnikom, z lokalno skupnostjo in drugimi, da je zadeva lahko delovala. Stavbi je bilo snov treba vdihniti. Ekskurz v 20. stoletje seže le 65 let nazaj, a nas presune z dejstvi, ki se ob tem razkrijejo.

Kaj je pokazal pogovor o možnostih policentričnega kulturnega razvoja v Sloveniji leta 2018, ki ga je v okviru 48. Tedna slovenske drame konec marca v Kranju organiziralo Društvo gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije? Lahko bi govorili o festivalih, ki so postali nujnost, o majavi kulturni politiki, o neodzivanju strokovne kritike na dogodke zunaj Ljubljane, ki vključuje tudi uredniško politiko in finančno strukturo lastništva medijev, ali o koprodukcijah, ki so že vsakdanji pojav in prinašajo tudi nagrade. Izbrana tema o porušenih regionalnih razmerjih v kulturni politiki se je osredotočila na položaj nekoč pomembnih regionalnih gledaliških institucij, kot so o njih pričali sedanji umetniški vodje. Kako se na stanje strateško odzivajo gledališča, ki jih je kulturna politika po letu 1950 ustanovljala domala programska (politika je oblikovanje publike aktivno utrjevala), nato pa jih v letih 1957 in 1958 tudi v sunku zapirala (to pa je že del druge zgodbe). Kot vidi Aleš Gabrič, zgodovinar z Inštituta za novejšo zgodovino in osrednji poznavalec te tematike, zgodovinska situacija ne odgovori na vprašanje, kako ta element socializma prenesti v današnjo družbo, kjer je pomembna le ekonomska plat, vsi ostali družbeni vidiki pa odpadejo. Zaveza do sveta kot celote je po Borisu Groysu pač odsotna, razbita, le še potrošna.

Zgodba slehernega gledališča je posebna, doseže svoj zenit in nato spet rahlo usahne, tržaško in celjsko gledališče sta bila v sedemdesetih in osemdesetih letih v samem vrhu, slovensko gledališče je dosegalo uspehe v jugoslovanskem kontekstu, strokovna gledališka kritika v medijih je segla do regionalnih/mestnih odrov. Kako pa so se razvijale gledališke institucije v regijah od devetdesetih let naprej? Skepticizem, ki ob bujno mnogovrstnih načinih umetniškega vodenja podvomi v prihodnost slovenskih regionalnih gledališč in kliče po spremembah, seznanitvi in uku iz preteklih izkušenj, se glede na dejstva o preteklem upravljanju regionalnih gledališč ne potrdi kot najbolj upravičen. Izkušnja govori prej nasprotno, o kombinaciji in prepletu (od države spodbujane) koproducijske usmerjenosti na eni strani (MG Ptuj), predajanju historično in lokalno pogojeni (mediteranski) afiniteti do komedije na drugi strani (Gledališče Koper), do bolj tveganih in ambicioznih taktik v upravljanju z gledališko publiko (v prvi vrsti PG Kranj, tudi SLG Celje). Zunanje družbene okoliščine in splošno ozračje vzpostavljanju umetnostnega produkcijskega sistema ne pomagajo ne tu ne tam.

Zakaj spajamo kategoriji, ki sta na videz daleč vsaksebi? Vzrok je preprost: v srčiki regionalizma je oblikovanje publike. Gre za proces, katerega učinki se porajajo centripetalno. Podpiranje regionalne mreže gledališč je pomembno za krepitev publike, ta proces pa povratno krepi vsa polja kulturnega ustvarjanja. Tema je občinstvo in tisti občutek za ceremonialnost, ki se tiče ukvarjanja z občinstvom (ne le mladim) in z njegovim potencialom, ki je končni seštevek več dejavnikov. Očitno smo imeli v domnevno svinčenih časih to srečo z oblastjo, da so pogosto naključni, šibko koordinirani in celo zgrešeni, pa vendar s posebej titansko močjo vizije podprti politični prijemi samodejno krepili profil gledalcev. Zdaj pa smo se znašli v času kapitalistične demokracije, kjer se preprosti *homo sapiens* po prav tako samodejnem ključu nagne k popreproščenosti. In se zdi misija projektne oblikovanja občinstva pogosto že vnaprej izgubljena.

Tudi zato kot posledico žanjemo nekatere simptome v drugih sferah istega gledališkega pri-zorišča. Dobre igralce v vlogah, ki omogočajo močne odrske kreacije, vidimo vse redkeje. Odlo-ženi so v zaodrje in, kot je to običajno pri igralcu, hirajo ali si pač iščejo angažmaje drugod, po gle-dališčih, kjer predstave slonijo natanko na njih. Po drugi strani vabila igralcem, katerih ugled izvira iz televizijskega ali iz zabavljanskega miljeja, v repertoarne predstave osrednje nacionalne inštitucije, dolgoročno ne prinašajo profesionalne stabilnosti ne ansamblu ne občinstvu. “*Cross-over*” postopek premešanja in pritegnitve publik je lahko izpeljan bolj ali manj elegantno. Svet s svojo logiko gre svojo pot, teče svoj maraton, le zdi se, da je treba servirati dopińške napitke, da sploh vzdržimo. Kakor da se vsem, vključno z obetavnimi mladimi obrazi, mudi umreti, še preden dosežejo umetniško zrelost. Izid so običajno približki optimumu v določenem trenutku.

Pomik k podpori ustvarjalnosti v regijah so pokazali nedavni rezultati programskega razpisa MK za nevladne organizacije, ki so namenili sredstva tudi kulturnim akterjem, dejavnim v Mur-ski Soboti (Zavod Flota s plesnim festivalom Front@) in Mariboru (KUD Moment na Intimnem odru v GT22). Ustavljeni Predlog Nacionalnega programa za kulturo 2018–2025 se je zavedal po-trebe po zmanjšanju centraliziranosti dejavnosti in po njeni večji razpršenosti, kot tudi deprivi-legiranosti nekaterih delov Slovenije. Regijam in mestnim občinam država pri kreiranju kultur-nih programov in izboru gostovanj od drugod dopušča avtonomijo.

Toda kako meriti napredek, razmišljanje o progresizmu v kontekstu sistemskih problemov kulturne politike? Možnosti sodelovanja gledaliških institucij z nevladnim sektorjem in nevlad-nega z mestnimi gledališči ostajajo marsikje na deklarativni ravni, premisleka zmanjka, ministr-stvo je zaspalo. Pri očitnem dejstvu, da do vizionarsko podkletenega, dejansko sodobnega kultur-nega modela v Sloveniji ne sežemo, pa se zdi problematično samo odkrivanje problema, ki se tiče pridobivanja občinstva (“audience building”), na kar mora misliti sleherni producent, tudi neod-visni. Strateški dokumenti kot NPK pač ostanejo golo strateški – medtem pa je strokovno pod-prta distribucija kulturne ponudbe po terenu ključna tema, nič manj vezana na regionalizem. “Javnega interesa za kulturo” ni, če se pozabi na občinstvo, v čigar interesu kultura nastaja.

Kot vselej, situacija ni docela črna: potekajo gostovanja gledaliških institucij zunaj regional-nih centrov; obstaja Transferzala, gledališko-plesni abonma, ki ponuja izbor predstav petih ljub-ljanskih neodvisnih odrov; Zveza kulturnih društev Slovenije je maja (v predvolilnem času) za-čela kampanjo Čas je za kulturo in umetnost; deluje Art kino mreža Slovenije. V širši javnosti je o pozitivnih premikih slišati manj, medijem so zanimivi le kratki stiki in prekinitve financiranja, zanimivo pa bi bilo izvedeti, kako so z rezultati svojih dejavnosti zadovoljni izvajalci.

V prevladujoči predstavi, ki jo oblikuje tudi sprotna intelektualna refleksija, sicer prevla-duje imperativ po vzdrževanju sodobnosti (sodobnega potenciala) pri občinstvu, ki se od odrskega uprizarjanja nadeja več od golega obnavljanja dramskih matric. Sodobni gledalec, h ka-teremu stremi slovenska gledališka scena ali poskuša skrbeti za njegove potrebe, ga oblikovati, kaže t. i. kaotično naravo sodobnosti (o kateri piše Maja Breznik v *Posebnem skepticizmu v umet-nosti*, 2011), zaradi katere se je tudi enotna tendenca recepcijskega aparata razpršila, se pomno-žila. Zato je iskanje afinitet sodobnega občinstva legitimno, pa naj se zdi oblika tega početja še tako bizarna. Ideja o napredovanju – poznata jo kršćanska teologija odrešitve in razsvetljensko gibanje –, ki predpostavlja postopno zgodovinsko napredovanje k boljši, srečnejši družbi, ni sa-moumevna, opozarja Terry Eagleton. Z “dokazi” o napredku je namreč križ, saj ob teh, kako kapi-talizem investira v inventivno misel, obstajajo tudi znaki, da jo zavira.



• Ludvik Pandur v svojem ateljeju v Mariboru ob božiču leta 2014 | foto: Andrej Predin

Ludvik Pandur:

**“Ne smem biti  
krivičen; bil sem  
dobro sprejet, tudi  
moja slikarska  
govorica, a sem  
vedno bolj ugotavljal,  
da sem nekakšen  
volk samotar.”**

Pogovarjala se je *Breda Kolar Sluga*

Ludvik Pandur (rojen 1947. v Slovenj Gradcu) je akademski slikar, ki je študiral na Akademiji za likovno umetnost v Zagrebu, kjer je 1970. leta diplomiral v razredu Antuna Mezdjića, kasneje pa do 1973. leta obiskoval mojstrsko delavnico Krsta

Hegedušiča. Od tedaj je bil vse do leta 2013 zaposlen na Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru, kjer je bil od leta 1998 redni profesor slikarstva. Med številnimi študijskimi bivanji, potovanji, predavanji in razstavami izpostavimo Italijo, Španijo, Nemčijo in ZDA. Predstavil se je na več kot 70 samostojnih razstavah ter sodeloval na mnogih skupinskih predstavitev. Prejel je več nagrad, nazadnje, v marcu 2018, najprestižnejšo mariborsko nagrado na področju kulture – Glazerjevo nagrado za življenjsko delo.

S slikarjem Ludvikom Pandurjem sva pogovor pričela že ob pripravah na predstavitev slikarjevega opusa ob razstavi *Vis-a-vis*, ki je bila v Umetnostni galeriji Maribor 17. avgusta 2017, nato sva pogovor nadaljevala v obliki pisnega intervjuja in ga končala marca 2018.



**Gospod Pandur v letu 2017 ste ob svoji 70. obletnici razstavljali v mnogih razstaviščih; marca samostojno v Društvu likovnih umetnikov v Mariboru, nato v Grajskem razstavišču Koroške knjižnice na Ravnah na Koroškem, na kateri ste predstavili svoja najnovejša dela, septembra ste imeli manjšo retrospektivno razstavo v Društvu likovnih umetnikov Slovenije v Ljubljani. Ob teh samostojnih razstavah ste odmevno sodelovali tudi na skupinskih razstavah tako v Umetnostni galeriji Maribor kot v graščini Novo Celje, na obeh lokacijah z avtoportreti. Prekipevate od energije. Nastajajo nove slike, nove serije, zdi se, da doživljate ustvarjalno eksplozijo. Od kod jemljete energijo? Kaj vas navdihuje?**

Res je. Leto 2017 je bilo zame jubilejno leto in se je kot tako tudi začelo. Že januarja smo odprli mojo samostojno razstavo avtoportretov v Cankarjevem domu, v sklopu razstav Likovni kritiki izbirajo. Temu je kot jubilejna razstava sledila samostojna predstavitev moje novejše produkcije v razstavišču DLUM v Mariboru. Kot rezultat nekajdnevnega bivanja v likovni koloniji Kope 2016, kjer me je po tolikih desetletjih spet navdihovala rodna Koroška, je spomladi 2017 stekla organizacija razstave mojih najnovejših del z naslovom *V svetu barve in geste*, ki smo jo odprli 28. junija. Pa še razstave v Kranju, v Novem Celju, v UGM Maribor ... Ja, se kar nabira. Pa še poglavitna stvar – slikarija. Naj odgovorim še na bistveni del vprašanja, od kod vsa ta energija!? Zdravstvene težave minulih let so me izučile, da je z energijo treba biti varčen, jo izrabljati z razumom, kar pa je pri vehemenci in zanosu, ki sta zame značilna, kar težko.

Precej olajšanja mi nudi zavedanje, da to, kar počnem, počnem že vsa leta z navdušenjem in trmo. Ta trenutek me navdihujejo prav tiste prve spominske, vizualne usedline, ki jih kot nekakšne palimpsestne tekste nosim s seboj še iz najzgodnejšega otroštva. Ob tem pa z avtoportreti kot svojevrstno avtorefleksijo tudi še zdaleč nisem opravil.

**Začniva prav z *Avtoportreti*, ki intenzivno nastajajo v olju in risbi vse od leta 2015. Gre tako za radikalen obračun s seboj in z vizualno podobo kot za premišljevanje o sebi in svoji umeščenosti v prostor. Stroka jih ocenjuje kot enega viškov v vašem opusu. Kako nastajajo ta dela? Imate poseben ritual?**

Trenutki odločitve za avtoportret kot svojevrstno, ob tem pa vedno zelo individualno obliko likovnega obračuna s samim seboj, pridejo na plano povsem spontano. Vsaj pri meni. Na splošno obstaja pri vseh klasičnih in novodobnih vizualnih medijih, v slikarstvu in risarstvu pa še prav posebej, projiciranje lastnega videza tudi v trenutkih krize, preloma ob mejnikih lastne slikarske govornice in podobno. V vprašanju je dobro umeščena trditev o razmišljanju o sebi in lastni umeščenosti v prostor.

Trenutno prav to počnem in sicer z metodo nadzorovane spontanosti, ko postane neta barva in poteza nosilki zapisa o videzu in čustvenem stanju ... V presledkih se poigram z umeščanjem svoje podobe v zame običajno slikarsko tkivo nekega lebdečega, imaginarnega "prostora" in tako postanejo slike vse bolj sublimne.



• Ludvik Pandur, Avtoportreta, olje na platnu, 2015 | foto: Ivo Vek



**Glasba je za vas zelo pomembna. Velikokrat ste že omenili, da se v vaši glasbeni zbirki nahaja Mozart. Seveda dobro poznate Wagnerja, saj je vplival na nekatere teme v vašem delu. Predvsem pa ste velikokrat z navdušenjem omenjali jazz. Kaj sedaj poslušate? Ali poslušate glasbo, tudi ko slikate?**

Glasbo sem imel od nekdaj rad, saj smo doma poslušali veliko dobre glasbe. Takrat, ko sem bil še majhen, je bil to seveda samo radio. Predvsem se rad spomnim lepih trenutkov, ko je oče slikal, jaz pa sem včasih smel sedeti na fotelju in sva skupaj poslušala glasbo, predvsem klasično – včasih pa tudi jazz. Oče me je (bil je izvrsten pedagog) spretno usmerjal v poslušanje, tako da tega takrat nisem niti opazil, mi je pa njegova razlaga ostala za vedno. Ker so starši dajali prednost romantiki, italijanski operi – Rossiniju, Verdiju in verizmu, je to zbudilo v meni zanimanje za Offenbacha, Mozarta in končno Wagnerja ter Mahlerja, pa Richarda Straussa.

Jazz sem imel sicer od nekdaj rad, na podiplomskem študiju pa se je vendarle zgodil premik, ko mi je hči profesorja Hegedušiča prinašala jazzovske plošče – imela je zelo dobro zbirko –, da bi jih med delom poslušal. Včasih sem slikal še pozno v noč, danes te navade nimam več – postal sem bolj jutranji, še vedno pa mi v ušesu odzvanjajo glasovi Sarah Vaughn, Billie Holliday, pa Dizzie Gillespie, Arta Blakeyja, Oscarja Petersona in drugih. Veliko let kasneje sem bil z družino na jazzovskem koncertu v Old Knitting Factory na spodnjem Manhattnu (v času moje razstave v Montclair University Galleries) in šele takrat smo prvič začutili živi jazz.

Pa še ena pomembna podrobnost: kadar si hočem pričarati razpoloženje pod Kalvarijo v Mestnem parku, si zavrtim uverturo Wagnerjevega Tannhaeuserja, kadar pa me sredi slikanja zamika, da bi pasel domišljijo po nekoč nedotaknjeni gmajni za tremi ribniki, si zavrtim Parsifalov Čar velikega petka ... in roka kar sama poleti. Je pa vse to kot nekakšna proustovska metoda iskanja izgubljenega časa, kot sem pred časom povedal v nekem intervjuju za koroške medije. Zadnje čase ob slikanju veliko poslušam Jona Faddisa, Cheta Bakerja, Dona Byrona, Billa Evansa, Bena Webstra, Ahmada Jamala, Milesa Davisa in še in še ...

**Vrniva se na vaš slikarski začetek. Ste sin uveljavljenega slikarja Lajčija Pandurja starejšega. Velikokrat ste izpostavili vajino povezanost. Pogosto sta z očetom debatirala o slikarstvu. Gotovo ste kot odrasla oseba vi vplivali nanj, ampak zdi se tudi, da je oče s svojo strastjo in ljubeznijo do slikanja v vas sprožil vašo ljubezen do slikarstva in umetnosti. Zdi se, kot da vam je bilo usojeno postati slikar, umetnik?**

Živo se še spominjam pogovorov z očetom, še posebej tistih, ki sva jih imela že v času, ko sva postala poklicna kolega in so najini pogovori običajno trajali do poznih ur. Bil je to čudovit čas medsebojnega zaupanja, vzajemnega bogatenja, zajemala sva iz likovne zakladnice dveh različnih svetov in si bila vedno bliže. To je bil najlepši čas, ki je vse prehitro minil. Prezgodnja očetova smrt je pretrgala nit nekega dragocenega obdobja.

V zgodnejših letih mojega zorenja, v času najstništva in raznih "morskih" odločitev, mi je, skupaj z mamo, ki je tudi njemu brezpogojno stala ob strani, z veliko pedagoškega takta spretno pomagal krmariti mojo barko, da je naposled varno pristala v svetu umetnosti. Spominjam se, kako me je na najinih skupnih potovanjih, največkrat po Italiji, z velikim občutkom opozarjal na bistvo, ki je z njim moč prebroditi navidezno razliko med Tizianom in Rothkom, med Raffaellom in Burrijem itd. Vse te galerije stare in nove umetnosti. In vsi beneški Bienali.

Pozneje sem od ljudi pogosto slišal, da sem rojen "s čopičem v roki". Imel sem veliko srečo, da so to opazili moji najbližji. In veliko srečo imam, da je tudi danes tako.

**Verjetno je tudi z očetom povezana vaša odločitev za študij v Zagrebu, ki je za vašo generacijo nekoliko neobičajna, saj je takrat, po drugi svetovni vojni, že bila ustanovljena v Ljubljani slovenska Akademija?**

Moja odločitev za študij slikarstva v Zagrebu je vsekakor povezana z očetom, vendar pa čisto drugače, kot se zdi na prvi pogled. Oče je nekako ves čas računal na to, da pojdem nekega dne, če se bom seveda odločil za ta poklic, študirat v Ljubljano. Kadar smo se vračali z morja domov in smo se v Ljubljani zadržali nekaj ur, mi je vedno govoril: "Vidiš, Lajček, tu boš pa študiral." Ko sem mu nato proti koncu gimnazije omenil, da bi pa jaz vendarle želel študirati v Zagrebu, je bil nemalo začuden. Vprašal me je, zakaj sem se tako odločil. Jaz pa sem mu povedal svoje pomisleke glede tega; da ne bi hotel imeti nobene protekcije pri profesorjih, ki so bili očetovi dobri kolegi, nekateri med njimi celo prijatelji še iz časov študija na zagrebški akademiji. "Veš, oči, jaz bi pa rad šel k samemu izviru ..." - sem mu dejal. Pritrdil mi je, sam pa tudi nisem imel slabega občutka, saj sem velike mojstre slovenskega povojnega modernizma – Stupico, Preglja, Miheliča, zelo občudoval, hotel pa sem "rasti" na nevtralnem terenu.

Zagotovo je moji odločitvi botrovalo tudi to, da sem od malega z zanimanjem poslušal očeta, ko je pripovedoval o svojem študiju, o svojih profesorjih (Ljubu Babiću, Omerju Mujadžiću – slednji je še tudi meni predaval risanje velikega akta) in kolegih (Mušiču, Stupici, Preglju, Šimunoviću, Glihi).

Danes ugotavljam, da sem se prav odločil, da mi je prostor, drugačen od domačega, dal neko določeno širino in novo razsežnost. Bil pa sem nemalo začuden, ko sem spoznaval svoje zagrebške profesorje in ugotavljal, da so ti prvaki hrvaške in jugoslovanske, takrat skoraj docela abstraktne scene (le nekaj mojih profesorjev je bilo še zapisanih figuraliki!), bili odlični interpreti človeške figure (Ljubo Ivančić, Ferdinand Kulmer itd.) in so nam znali s sodobnimi prijemi razložiti bistvo likovne problematike in vizualnosti.

**Mojstrsko delavnico Krsta Hegedušića bi danes lahko opisali kot nekakšno specialko? Mojster je sam izbiral svoje učence in slovel po izjemni odprtosti. Med drugimi je bila vaša sošolka za eno leto tudi Marina Abramović, danes svetovno znana performerka, in Miroslav Šutej, ki ga je zanimala izključno abstrakcija, oziroma že takrat prav posebna zvrst, optična umetnost. Kaj je tako pisani družbi študentov posredoval g. Hegedušić?**

Že v času študija sem ugotovil, da so nekateri moji starejši kolegi uspešni na likovnem prizorišču zaradi zelo svobodnega in široko zasnovanega študija v takratnih mojstrskih delavnicah likovnih umetnosti. To je bila svojevrstna oblika podiplomskega študija, ki je nastala kot alternativa klasičnim specialkam po drugi svetovni vojni v vseh treh središčih likovnega študija v takratni državi, vendar se je v šestdesetih letih ohranila le še v Zagrebu.

Zakaj? Verjetno zaradi tega, ker že v petdesetih letih ni ostalo od sorealizma nič, ostale so le tiste “mojstrske delavnice”, ki so bile sposobne sprejeti izzive sodobnosti in so s tem postale *coles libres* v smislu razvijanja individualnih osebnih poetik. Tako je v šestdesetih letih delovalo v Zagrebu pet “mojstrskih delavnic” in sicer Majstorske radionice slikarja prof. Krsta Hegedušića, kiparjev profesorjev Antuna Augustinčića, Frana Kršinića in Vanja Radauša ter arhitekta Draga Galicia, naslednika velikega Draga Iblerja. Vsi so bili habilitirani redni profesorji na akademiji, imeli so mednarodne reference in bili so člani JAZU. Za razliko od klasičnih specialk je bilo težko priti v “majstorsko”, bil je razpis, celo mednarodni. Ne morete si misliti, kako sem bil srečen, ko sem izvedel, da sem bil sprejet. Tega leta je bila sprejeta tudi danes svetovno znana Marina Abramović, kar še potrjuje širino mentorja, ki je pred tem spravil v “široki svet” Vlada Veličkovića, op-artista Miroslava Šuteja, Nives Kavurić-Kurtović, Ferdinanda Kulmerja in še bi lahko naštevati. Mislim, da mi je pomagala tudi odlična ocena pri predmetu Risanje malega akta, ki mi ga je predaval na ALU prav prof. Hegedušić.

Zdaj pa se je šele prav začelo! Mentor je terjal od slehernega študenta iskanje lastnega izraza, obvezno razstavljanje na razstavah, kot so bile Zagrebški salon, Salon mladih na Reki ipd. in soočanje z javnostjo. Bil je neusmiljen kritik, ki se je v celoti zavedal odgovornosti do vsakega študenta in se je s svojim odličnim poznavanjem sodobnosti skušal živeti v svet vsakega posameznika in mu svetovati, kako naprej. To je bila edinstvena sposobnost življenja v tako različne svete! Marini Abramović, ki se je kot že uveljavljena akterka beograjske konceptualne scene želela preizkusiti tudi v, kot bi danes rekli, "analognem mediju", je to omogočil z vsemi potrebnimi nasveti in tehnološkimi napotki, na koncu pa ji je svetoval, naj vendarle ostane zvesta svoji načrtani poti ...

### **Fascinantno vzdušje. A vendar ste se vrnili iz Zagreba v Maribor?**

Spomladi leta 1971 sem pripravil svojo prvo samostojno razstavo in sicer v Mariboru, v takratnem Razstavnem salonu Rotovž. Takrat sem prvič samostojno stopil na slovensko likovno prizorišče in imel sem dober občutek! Na otvoritev so prišli celo kolegi iz Zagreba, iz Hegedušičeve Mojstrske delavnice. Tudi Marina Abramović s takratnim možem, beograjskim konceptualistom, Nešom Paripovićem, pa risarka Ana Žalac, slikar pop-artist Ratko Janjić in večina takratnih Hegedušičevih sodelavcev. In kot najvažnejše – prišel je "ves Maribor", zaradi česar sem bil še posebej srečen. Razstava je bila zelo odmevna, dobil sem celo štipendijo iz Prešernovega sklada, ki mi je omogočila študijsko potovanje v Pariz in London v letu 1972. Slednje pa je bilo ključno za moj nadaljnji razvoj! Po vrnitvi so nastali cikli slik *Individui*, *Dogodki* in *Omizja*, ki so mi prinesli nagrade, tisto odkupno z 8. Zagrebškega salona, s katero bi naj realiziral samostojno razstavo v Zagrebu (pa do uresničitve zaradi očetove smrti in okoliščin, ki so sledile, nikoli ni prišlo). In imel sem prvo samostojno razstavo Ljubljani ...

Kakorkoli sem se v Zagrebu dobro počutil in sem, vsaj za nekaj časa, še načrtoval, da bi bil prisoten na tamkajšnjem likovnem prizorišču, kjer sem bil že tudi opažen in sem začel dobivati prve ugodne kritike, me je nezadržno vleklo nazaj, v Maribor. Potem pa se je zgodilo ... Oče, s katerim sva načrtovala "timing" mojega nadaljnega delovanja, je nepričakovano umrl 7. maja 1973 okoli 11. ure ponoči. Še zdaj se spomnim, da sem mu pred 9. uro istega večera po telefonu sporočil, da sem prejel odkupno nagrado na 8. Zagrebškem salonu, in da mi je zagrebški kritik Zdenko Rus v reviji za kulturo *Oklo*, nekakšnih hrvaških *Razgledih*, napisal zelo ugodno oceno. Spomnim se še očetovega glasu, kako zelo je bil vesel in ponosen name ...

Treba je bilo torej začeti misliti na vrnitev v Maribor, saj bi v Zagrebu moral na kakšen zadovoljiv vir prihodkov najbrž kar dolgo čakati, da bi se lahko preživljal in nadaljeval umetniško kariero. Po drugi strani pa sem se tako ali tako namera-



• Ludvik Pandur, *Jutro*, olje na platnu, 1973 | foto: Ivo Vek



val prej ali slej vrniti v domače mesto. S pomočjo prijateljev in ljudi, ki so v meni videli nekakšen potencial, sem urejal potrebne korake in kandidiral za mesto asistenta za predmet Risanje na likovnem oddelku takratne Pedagoške akademije v Mariboru. Poučevanja sem se sprva zelo bal, češ, kako bom izzivu kos; ampak – šlo je in danes se z veseljem ozrem tudi na ta segment svojega delovanja.

### **V Mariboru ste prvič, kot ste navedli, razstavljali leta 1971. Kakšno mesto je takrat bil Maribor? Živahno ali sivo?**

Kot sem že omenil, me na to razstavo vežejo izredno lepi spomini, ki seveda vključujejo tudi odgovor na drugi del vprašanja – kakšno mesto je bil takrat Maribor. Bil je živahen in siv, oboje, nikoli pa ni bil brez iniciative, še posebej v tistem času pa so se porajale tudi želje po spremembah in te so se ravno v letu moje omenjene razstave začele kar dogajati. Premiki so nastajali tudi v glavah, s tem seveda tudi v glavah vizualcev. Maribor je imel v tistem času raznoliko in polivalentno likovno sceno, ob “klasičnih modernistih” predvsem tudi Tihca in Kotnika, pa Jeraja, pa plejado mladih, ki smo hoteli poleteti. Pridno smo zahajali na beneški Bienale, bili ponosni na slovenske nagrajence, včasih obiskali tudi Dokumento v Kasslu, sam se rad spomnim Mušičeve in kasneje Kokoschkove razstave na Dunaju leta 1971 v zgornjem Belvederu, Vzporedno s tem je bilo opaziti tektonske premike tudi v mariborski književnosti, gledališču, glasbi ... Na Maribor torej ni vplivalo samo leto '68 in povečanje potrošnje, ampak tudi nekateri, takrat že tradicionalni stiki mariborskih umetnikov s Švedsko (Lund), Regensburgom (Donauwaldgruppe), Zahodnim Berlinom - Reinickendorfom, Marburgom, londonskim Greenwichem, madžarskim Szombathelyjem.

Nastajajoča univerza je te premike v glavah pospeševala nič manj kot recimo razmah pop in rock glasbe ali razcvet športa, to pomeni področij, ki sta v tistem času pritegovali pozornost širšega prostora v mestu ob Dravi. Takrat smo tudi zelo radi potovali in hoteli biti del širše svetovne “srenje”. Skratka, bili smo mladi, hoteli smo svet pisano obarvati in razstreljevati beton v glavah in živ krst nas ni mogel prepričati, da je to Siziſovo početje.

**Vaša generacija, kot se za mlade spodobi, je v sedemdesetih želela “obračunati” s prevladujočimi smernicami, torej z abstrakcijo, in se ponovno posvetiti figuraliki in novim temam v slikarstvu oz. umetnosti. To ste že poskušali z nekaterimi kolegi v Zagrebu, po akademiji pa ste se povezali še s kolegi v Sloveniji. Zdi se, da v sedemdesetih vaši generaciji še ni povsem uspelo prodrati na uradno sceno. Tudi ob razstavi pop-arta ugotavljamo, da so posamezne galerije in kustosi podprli spremembo, naša nacionalka pa še ne. Ali je v drugih jugoslovanskih mestih bilo drugače? Kje ste dobili največ podpore? Kot kaže, vas ugovor figuraliki ni ustavil, kako bi opisali poskuse svoje generacije?**

Takoj na začetku je treba omeniti, da sem se tako rekoč “rodil v figuraliko”. Oče, sicer tudi priznan krajinar, je bil zaprisežen častilec človeške figure in je tudi sam prispeval vidne dosežke na tem področju. Temu bi bilo dobro dodati vzgibe in čar zgodnjih vizualnih doživetij mariborskega gradu, nekaterih domačih cerkvenih interierjev, očetovih monografij o umetnosti, Kolbovih alegorij s fasade na Gosposki ulici, očetovih slik in še veliko drugega. Temu so kasneje sledila potovanja z očetom po Italiji z značilno dvojnostjo: obiski muzejev in cerkva, prenapoljenih s staro umetnostjo, in kot pendant temu redni obiski beneškega Bienala in razstav moderne umetnost. V meni je tako nastajal, ne bi temu rekel kolaž, ampak veliko prej nekakšen preplet, ki v meni traja in zori še danes.

V času študija na akademiji so nas študente, tako pri “praktičnih”, kakor tudi pri teoretičnih predmetih temeljito “prečistili” – češ, vizualno ima prednost pred pripovedno posnemovalnim, likovna govorica je izvirna umetniška govorica, vendar brez poznavanja klasike ni svobodne interpretacije itn. V sebi nas je večina pestovala željo po individualnem pristopu in lastni poti. Ta proces pa je bil, razumljivo, dolg, saj so nas profesorji svarili pred prehitrim doseganjem nekakšnega “stila”. Do preloma je prišlo na podiplomcu v Mojstrski delavnici, kjer je mentor terjal in pomagal iskati osebni likovni izraz, ki pa naj bi bil čim bolj izvirin in iskren. Tu mi je neskončno pomagala občutljivost za dogajanje, razpoloženja in poseben, nezamenljiv pečat, ki ga je imel tisti čas – pozna šestdeseta in začetek sedemdesetih. Spodbujenega z dogajanjem na svetovnem likovnem prizorišču, ki je opuščalo čisto estetiziranje abstraktnih praks in se je usmerilo ali v nove tendence, ali pa v družbenokritično figuralno grotesko, me je pritegnilo slednje.

Takrat je na zagrebški likovni sceni “kraljevala” izrazita polivalentnost, ki pa še zdaleč ni pomenila anarhije, prej zaostrovanje kriterijev. Sam se nikoli nisem povezoval s kakšnimi “grupami”, niti s takšnimi z notnim likovnim kredom, kaj šele s takimi z nekakšnim manifestativnim programom. Z njimi sem bil povezan preko občutenja trenutka, občutenja ogroženosti človekove svobode, ogroženosti bivanja, ki je povzemalo že takrat vedno bolj groteskne in grozeče oblike. V Zagrebu je takrat delovala skupina “Biafra”, ki so jo sestavljali nekaj let starejši kolegi iz Mojstrskih delavnic, ogorčeni in angažirani, s presenetljivo notnim

neoekspressionističnim likovnim jezikom (nekateri so bili kasneje profesorji na zagrebški ALU, npr. Kauzlarić, Gračan, Vuco), ki je navdušil tudi mene.

Hkrati sem, že med študijem, zlasti pa po njem, navezal stike z nekaterimi slovenskimi mladimi likovniki, pa tudi poeti (Bard Iucundus, Kostja Gatnik, Lojze Logar, Milan Jesih, Matjaž Kocbek, Ivo Svetina ...). Vsi omenjeni in tudi jaz smo takrat čutili potrebo po drugačnosti, provokativnosti in uporu proti konvencijam in togosti establishmenta, nenasitnosti, ki se je takrat kazala z razraščanjem potrošništva ipd. (Gledališče Pupiliya Ferkewerk).

Ob vsem tem pa sem vedno bolj ugotavljal, da sem nekakšen volk samotar, ki v noben kontekst prav "ne paše", razen v svojega. Tu pa je bilo treba zelo veliko potrpljenja, stiskanja zob in trme. Ne smem biti krivičen; bil sem dobro sprejet, tudi moja slikarska govorica, kritike dobre in kaj vem, domala vse – nikoli pa nisem bil kolektiven tip, ali pa, da bi se pehal za tem, da bi tisto, kar sem – mogoče celo napačno – videl kje v "belem" svetu, hotel "presaditi" v ta naš prostor. Skozi čas se je, sicer polagoma, a vendarle izkristalizirala presoja o vlogi generacije, ki je po eni strani na lastno pobudo, po drugi strani pa ob soočenju s svetovnim dogajanjem spoznala potrebo po ponovni humanizaciji vizualnega. Nismo mogli zgrešiti, saj so enako razmišljali tudi fotografi in filmarji. Sam nimam pretiranega občutka, da v katerem od središč likovnega dogajanja v takratni skupni državi, pa tudi doma, v Sloveniji, ne bi bil dobro sprejet, pa naj je šlo zame ali za mojo generacijo. Zavedati pa se moramo določene orientacijske negotovosti spričo naše večne fobije, češ, kaj bojo pa drugi rekli, kar je prisotno še danes.

Bistvo vprašanja, na katerega še do zdaj nisem dal odgovora, zadeva (ne)uspeh moje generacije, da bi "obračunala" z abstrakcijo. Mislim, da kaj takega ni moglo uspeti že samo zato, ker je takratna likovna scena v Jugoslaviji in Sloveniji ob abstrakciji, ki je ugašala, premogla alternativne scene, nove tendence, že konceptualno in začetke kibernetične umetnosti, op-artiste, pop-art, skupino OHO in kaj vem, kaj še vse. Smo že kar malo pozabili, kako raznolikost bogati! Pri nas na Slovenskem je bilo prizorišče toliko drugačno, ker je "uradna scena" vedno zelo rada vključevala, še raje izključevala, in vem, da sem v nekem trenutku tudi sam začutil potrebo po nekakšnem "uporu", ko smo, takrat prezrti "mladi slovenski umetniki" leta 1976 izsilili svojo predstavitev pod tem imenom.

Seveda tega ne morem kar tako posplošiti, saj sem leta 1977 razstavljal na razstavi "Atelje 77" v ljubljanski Moderni galeriji (z Ido Brišnik in Marjanom Remcem) v režiji Zorana Kržišnika, takrat prvega imena domače likovne kritike, in požel prav zaradi svoje drugačnosti veliko laskavih odzivov ... Nato pa se mi je tako odvijala cela vrsta predstavitev doma in v tujini. Seveda je od takrat minilo veliko let, polnih vzponov, padcev in osebnostnega zorenja – vse to pa tudi in predvsem zaradi trme in neomajne vere, kot opažam zdaj, v svoje videnje in občutenje sveta. Največja nagrada, se mi zdi, pa je, ko imaš občutek, da ves čas "odslikavaš" samega sebe.

**V vašem delu se ves čas prepletata dve temi, figura in krajina. Če se za trenutek posvetiva figuri, omenili ste “slikarske navdihe” velikih mojstrov, kot tudi začetke, vendar, kdo je figura Ludvika Pandurja. Opazamo, da jo včasih navdahne mitologija, ljudske bajke, svetniške legende ... literatura, vsakdan ... Pogosto gre za žensko figuro, vendar nikakor ne vedno. Kako ta tema odslikava vas, kot ste zapisali zgoraj?**

Vse to sega daleč nazaj, v čas mojega otroštva, to je bil čas, v katerem so se mi posamezna doživetja, pretežno seveda tista vidna, globoko zasidrala v zavest, še bolj pa v podzavest. Šele veliko let kasneje sem v gimnaziji izvedel za Prousta in njegovo izkušnjo ter metode ustvarjanja, na akademiji, pri umetnostni zgodovini pa za fenomen eidetičnih tipov ljudi, ki doživljajo in pomnijo svet in dogodke predvsem v podobah ... Mednje očitno sodim tudi sam. Nekatere podobe iz življenja so zgolj sanjavo lepe, druge te globoko pretresejo.

Od tod prihajajo na plan vse “prapodobe” in “pravtisi”, ki so bili tudi kasneje ključnega pomena pri motivno-vizualnem osamosvajanju moje slikarske govorice, ki jo povsem obvladujeta človeška figura in krajina. Seveda imata pri tem pomembno vlogo humanistična vzgoja doma, kjer sem rasel ob očetovi umetnosti in bil deležen nenehnih, sicer rahločutnih namigov v smeri ustvarjene in naravne lepote. Vtisi alegoričnih Kolbovih podob na fasadi v Gosposki ulici, ženski liki lepe Simonette Vespucci z *Rojstva Venere* in obeh Tizianovih lepotic s slike *Sveta in posvetna ljubezen*, pa presunljivo trpeče in izmaličene upodobitve človeških likov v sodobni umetnosti (Dali, Picasso, Pregelj, Beckmann, Kokoschka) – vse to se je sčasoma ponotranjilo in postalo del mene. Kar zadeva krajino, je bil proces domala enak – očetova “druga” komponenta, vzporedna s figuraliko, je bila krajina. Pa vtisi s sprehodov in potovanj. Nastajala je nekakšna dvojnost, ki se je kasneje srečno prepletla in postala eno v mojem opusu. Morda je bil za to ključen tudi Ovid s svojimi Metamorfozami. Bilo pa je treba prehoditi kar dolgo pot, pot k samemu sebi. Šele ko je minil “čas razgretih glav”, sem zares dobil občutek, da sem spregovoril o svojem svetu z zares svojo govorico in začel še bolj živeti svojo slikarsko zgodbo. Krajina določa človeški lik, hkrati pa se dogaja prav obratno. Dvojnost postane enost!



## **In krajina? Prav tako stalnica v vašem delu, občasno neverjetna moč narave, drugič zaznamo nekaj, kar vam je zelo blizu, kot so zapisali nekateri strokovnjaki, gre za intimno kroniko ...**

Res je, o tej vzporedni komponenti moje poetike je treba določeneje spregovoriti. Vtisi parkov in krajin, ki sem jih od otroštva naprej intenzivno doživljal, in v določenem trenutku je bilo treba doživeto tudi zapisati. To se je prvič zgodiloavnega 1974, ko sem sredi intenzivnega ustvarjanja ekspresivne figuralike, ki so jo navdihovala predvsem doživetja grotesknosti Zahoda, Fellinijevi in Antonionijevi svetovi, začutil potrebo po krajinah. Te so bile drugačne od dotedanjih. Bile so, še zdaj jih čutim, moje, ponotranjene podobe krajine. To so bili t. i. "Pohorski motivi" ... Dvajset let pozneje se je zgodilo, da so se krajine te vrste začele zlivati s figuraliko, ki pa je prav tako še čakala na potrebno "kilometrino" ...

Devetdeseta leta prinesejo svetlobo, krajine s cvetočimi grmi, Parsifalov čar Velikega petka generira skoraj povsem bele slike, pod trpko izkušnjo bolnišničnih pogledov žari skoraj pravljlična lepota Treh ribnikov. Temu sledi Španija, nastaneta cikla "*Kastiljska polja*" (ob intenzivnem branju pesnika Antonia Machada) ter "*Rime in legende*" s poudarjenim zlitjem krajinskega in figuralnega.

## **Kaj pa urbana krajina? Pomladni praznik vstajenja, 1991, vaš odziv na tedanje družbene premike z rdečo barvo na sredini, odnos do vsakdanjega; konjske dirke, izleti; ameriška mesta ...**

Urbana krajina se začne oblikovati kmalu, na začetku podiplomskega študija, ko je bilo treba začeti po svoje: takrat sem nosil v sebi nostalgичne prizore primestja, mestnih zakotij in jih naseljeval s potepušskimi psi, nato pa s tavajočimi človeškimi liki ... V osemdesetih so to brezprostorja t. i. "črnih Benetk", ki obdajajo gestualno zapisane like, v devetdesetih letih pa nastanejo metamorfne podobe Manhattna, ko urbane oblike povzemajo podobo ljudi in dreves.

Odzivi na vsakokratno tektoniko družbenega dogajanja so bodisi neposredni in mimetične narave (*Omizja*, *Dogodki in Tribune*) s kritično ostjo v obliki groteskni oblik in intenzivni paleti barv, ali pa so predstavljeni s simboli in likovno interpretacijo podzavestnega.

Upam si trditi, da je moja likovna govorica tudi v fazi največje sublimnosti vedno angažirana in globoko zavezana humanizmu!

## **Vaša dela so sodobna, gestualna. Veljate za velikega intelektualca, vendar vehementna slikarska poteza govori o drugačnem slikarju, morda tudi o prvinskem pristopu?**

Kot odgovor imam pripravljen drobec ocene iz svojega madridskega kataloga, kakor je razstavljena dela (pretežno iz ciklov "Parki", "Metamorfoze" in "Parsifal") označila gospa Carmen Guttierrez: "... Dualismo por doquier ..." (dvojnost vsepovsod). Vedno me mika, da bi v tudi najnežnejši pianissimo zarezal s kakšno črto ali mastno slikarsko materijo. Kot da bi se bal, da me sicer ne bodo razločno slišali?! V času "Parkov" in "Kastiljskih polj" so bili to vehementno zapisani ovali, s katerimi sem zaključeval svoje podobe.

## **Nekateri slikarski plani delujejo povsem abstraktno, barva in druge likovne prvine so se povsem osamosvojile. Po drugi plati pa, ali sploh obstaja abstrakcija?**

Morda bi lahko rekli, da je poetični odsev realnosti ali pa eno od njenih agregativnih stanj.

## **Svoja dela povezuje v cikle. Kako jih poimenujete, koliko časa nastajajo, kako se prepletajo, katerega bi izpostavili?**

Svoje cikle običajno poimenujem po prevladujoči literarni in likovni vsebini. Seveda je na tem mestu nujno omeniti, da se cikli med seboj prepletajo in organsko prehajajo drug v drugega. Intimni cikel lirične narave na samem začetku opusa združuje slike, kot so *Pianistka*, ki je čisto lirično intimistična, sledijo pa slike, ki se vse bolj polnijo z nelagodjem, negotovostjo in celo paničnostjo. To so slike *Sama*, *Prekinjeni pogovor*, *Po koncertu* in *Sam*, pa še dve različici slike *Panika*, vse iz let 1970/71. Sledijo bolj vehementne, že kar agresivne slike iz ciklov *Dogodki*, *Tribune* in *Omizja*. Te prištevam med svoje najboljše in najbolj strastne začetne slike. Sledita prvi španski in prvi beneški cikel, "La Serenissima", ki sodita v samo jedro mojega početja. Bistvo slike je strnjeno v slikarsko-kaligrafski zapis figure, od katere ostajajo samo jedro, gib in brezprostorje. Kasnejši, pripovedno eksistencialistični cikel "Tržnic" pomeni osvobajanje barve in navdušeno odkrivanje formul Klimta, Kokoschke, De Kooninga in Auerbacha. In neposredno zatem moj veliki in usodni trk s samim seboj, ko odkrijem formulo bistva svoje poetike – kako prenesti srh navidez lepe mitološke zgodbe v snovno, koloristično materijo ... Tu izpostavljam cikle "Parki", "Velikonočni cikel", "Ameriški cikel", "Pokrovi", "Kastiljska polja" in "Čas vrtnic". Menim, da sem okoli slikarske interpretacije Ovidijevih Metamorfoz kar nekaj postoril in se mitološki cikli kar sami vračajo v vedno novi in vedno bolj moji preobleki. Zdaj imam res občutek, da slikam samega sebe. Tokrat sem se k mitološkemu vrnil preko svojih slikarskih "selfijev", avtoportretov! Okoli njih pa poplesavajo odsevi čarobnih krajin otroštva ...





## V pogovoru v vašem ateljeju, ste omenili, da včasih slika zori 15 let, drugič nekaj ur – mogoče kakšen primer ... Ali obstaja osrednja slika vašega opusa?

Natanko tako. Gre seveda za proces zorenja za razliko od svežega, trenutnega slikarskega zapisa. Morda bi bilo zanimivo postaviti na tehtnico eno izmed slik iz cikla "*Kastiljska polja*" ali "*Cvetličnih deklet*" velikega formata in katerega od avtoportretov iz zadnjega obdobja. Diametralno nasproten proces oziroma čas nastajanja se v teži likovne sporočilnosti povsem izenači.

O osrednji sliki svojega opusa bi le težka govoril, saj če bi omenil katero od zgodnjih slik, na primer *Sam, Rdeče omizje* ali *Dogodek*, bi gotovo storil krivico prav kateremu od *Kastiljskih polj*, *Parku* ali *Avtoportretu*, morda *Parsifalu* ...

## Veliko ste potovali. Kakšno izkušnjo vam je prinesla Španija in kakšno Amerika?

Potovanja so mi dajala vedno občutek vpetosti v prostor in čas, občutek, da nekako premoščam širjave in postajam del svetovnega občestva. Od tistega prvega potovanja pri dvanajstih letih naprej ...

Španijo sem prvič obiskal leta 1978. Bilo je sredi poletja. Katalonija je bila prvi vtis. Takole sveža, ob morju. Barcelona je tonila v sinjino, v globoki ultramarin Sredozemlja. Kot na slikah Joana Mirója. Nato pa pot skozi pustinsko Aragonijo v osrčje Španije, v Novo Kastilijo. Nikoli ne bom pozabil prvega vtisa Toleda. Žarel je v rdečkasto oranžnem razkošju, posejanem z olivnimi pikicami hrastov-črnik in oljk ...

Po mnogih letih sem se vrnil na Meseto, v srce Španije, skupaj s soprogo. Nekaj dni po odprtju moje razstave v srcu starega Madrida naju je prijatelj slikar popeljal z vlakom na ogled Toleda. Tisti dan so na nebu bile "ovčke", bilo je maja in kastiljska polja so zelenela, posejana z maki. Nato je prav tisti hip, ko smo se izkrcali iz vlaka, začelo liti kot iz škafo in mesto je bilo videti kot rožnato-olivna tvar, prepredena z arhitekturnimi čipkami. Nato pa je posijalo sonce in mesto je oranžno zažarelo. V Granadi sva doživela oster večerni hlad nasproti Alhambre in nad reko Darro se je oranžno-modro večerilo. Lorca.

Ko sem dve leti zatem popotoval čez gorske pregrade v Staro Kastiljo, v Burgos, je v večernem mrazu rožnato žarela gotska katedrala. Naslednjega jutra sem se odpravil na pot čez Kantabrijsko gorovje in polja okoli El Cidovega gradu so bila polna makovih cvetov. V roki pa *Poesias completas* Antonia Machada. Tako je začel nastajati cikel "*Kastiljskih polj*". Ves čas potovanja sem risal. Ko sem končno prispel v Nojo, v Kantabrijo, so me bili iskreno veseli. Še morda bolj pa mojih del, ki so tam nastala in cikel sem poimenoval po Machadu.

V času moje druge madridske razstave je moja hči Ana študirala flamenko na znameniti šoli Amor de Dios pri sloviti plesalki Merche Esmeraldi. Spomnim se tega iskrivega dogodka kot ponosen oče in slikar. Na zadovoljstvo vseh sem napolnil skicirko s krokiji plesnih gibov, na podlagi katerih je nastal moj "*Flamenko cikel*". Tega sem kasneje posvetil hčerki.





• Ludvik Pandur, *Flamenko* (iz prvega "Španskega cikla"), olje na platnu, 1980 | foto: Ivo Vek



• Ludvik Pandur v ateljeju v španski Noji, 2004, kjer je sodeloval v okviru simpozija (Simposio internacional de artistas plasticos Noja 2004), eno leto kasneje pa še z razstavo (Sala de exposiciones Jose Hierro) | foto: Manolo Saenz Mesia.

Ameriška izkušnja je vtis mogočnosti kontinenta, rjavkasto vijoličnih kamnitih sten, Niagarskih slapov, Apalaškega gorja in mehkih, valujočih ravnice Virginije. Mogočni New York, kjer so nebotičniki očarljivo lepi v soju večernih zarij in so pod večer magično osvetljeni. Pa zvečer glasba v jazzovskih klubih kot zvočna kulisa v najžlahtnejšem pomenu. Čez dan so bili pa ogledi umetnostnih zbirk, Moma, pa Gugenheim, pa male galerijice v očarljivem Greenwich Villageu – Andy Warhol, Appel, Basquiat ... Zvečer pa party na spodnjem Manhattnu v penthousu hiše, v kateri je nekaj časa bival Einstein. Pa bleščeči Broadway. Med "krošnjami" nebotičnikov so letali t. i. city hawks, mestni jastrebi, prav srhljiva podoba superurbanega okolja, ki se mi je zdela vredna slikarske interpretacije. Tako je v neposredni bližini, na Montclairu, začel nastajati t. i. "Ameriški cikel". Posebno mesto v njem imajo slike z naslovom *Manhattan in New Jersey Turnpike*, slednja kot podoba srhljive ameriške infrastrukture. Ves čas sem imel v mislih poezijo Walta Whitmana, mogočnosti in vseobsežnosti njegove skoraj dvestoletne poezije. Medtem je bila tudi moja razstava zelo toplo sprejeta in komunikacija s publiko, zlasti s tamkajšnjimi študenti, mi je ostala v zelo ljubem spominu. Ameriški cikel pa sem dokončal doma, ko so vtisi dozoreli in povzeli rdečo nit mojih *Parkov in Metamorfoz* ...

Ob zaključku moje ameriške razstave mi je rektor (president) montclairske univerze podelil priznanje, v katerem sem – pomenljivo – prvič kjerkoli omenjen kot visual artist ...

**Očitno se vaši bližnji dobro prepletajo z vašo slikarsko ustvarjalnostjo, omenili ste očeta, hčerko, vendar imajo redki srečo, da jih podpira tako sposoben življenjski partner; Božena Pandur je organizatorica in producentka vaših razstav v tujini?**

Res je. Sicer pa je tudi moja soproga vizualka, je modna oblikovalka, ki ima posebno pretanjen občutek za materijo in materiale. Prav zaradi tega tudi mene izdatno zalaga ne samo z materialom, ki ga potrebujem pri svojem delu, ampak je izvrstna tudi kot ocenjevalka mojih rezultatov. Prav tako je uspešna promotorka moje umetnosti. Sam pa ji skušam biti v pomoč pri njenih zamislih in realizaciji le-teh. Tako se tudi, kar zadeva najino delo, imenitno dopolnjujeva. Najbolj dragoceno pa je, da meni in moji umetnosti neomajno stoji ob strani.



• Ludvik Pandur s študenti prve generacije štiriletnega programa likovne pedagogike, generacija 1988/92, med temi tudi danes uspešna oblikovalca porcelana (Brijur) zakonca Bricman - Jurgec, po otvoritvi v Kunstpavillonu v Münchnu, 1988.

### **Pred kratkim ste zaključili svojo dolgoletno profesuro. Ali ste radi opravljali poklic pedagoga? Kako vidite razvoj mariborske univerze in ali podpirate nastanek Akademije za umetnosti v Mariboru?**

Leta 2013 sem se odpravil v pokoj in pri tem naivno mislil, da je zdaj pač konec "tlake" in bom zdaj pa čisto zares lahko samo "malal". Toda kavelj je tičal v tem, da sem skozi desetletja pedagoško poslanstvo vzljubil in spoznal, da to ni Damoklejev meč, ki visi nad mojo ustvarjalnostjo, ampak je dragocena povratna informacija tudi za moj slikarski razvoj. Sam sem imel imenitne pedagoge, kasneje tudi študente in sem vedno bolj spoznaval, da se je vredno truditi in mladim ustvarjalcem pomagati odpirati vsa okna in vrata na poti iskanja lastne slikarske poetike.

Seveda podpiram študij umetnosti na domači univerzi. Na tem mestu bi citiral svojega pokojnega kolega, ki je nekoč dejal, da je univerza brez umetnosti kot človek brez duše. Vedno sem bil za razvoj v tej smeri, s ciljem, da tudi humanistična



• Ludvik Pandur, *Preobrazbe in odsevi*,  
olje na platnu, 2017

orientacija brez umetnosti ni mogoča. Kakor tudi zgolj tehnološki razvoj brez humanistike ne more biti živ in je samo replika. Jin brez janga ni celota. Sicer bomo še naprej, zaverovani v trenutne muhe, na stežaj odpirali vrata vsesplošnemu razcvetu barbarstva in primitivizma, površnosti. Tako bomo brez lastne vizije vedno bolj capljali za drugimi.

**Pravkar ste prejeli najprestižnejšo mestno nagrado na področju kulture – Glazerjevo nagrado za življenjsko delo. Ali je za vas to presenečenje? Vaše delo so podprle številne ustanove in posamezniki, gotovo še posebej dobro dene tako obsežna podpora.**

Najbolj človeka razveseli odmev, eho domačega okolja, v katerem živi in dela. Nikakor ne želim ne taktizirati in ne ugajati s svojim besedičenjem in formulacijami. Čisto preprosto bom povedal, da mi je toplo pri srcu in čutim zadoščenje. Trmasto vztrajati pri svoji govorici spominja na Prešernovo *Gloso* in ima tudi svojo ceno. Slednjič pa sta tu zadoščenje in občutek, da se je splačalo vztrajati. Res dobro dene, ko svoje zrcalne podobe ne gledaš več sam.

**Katera knjiga je ta teden v vaši bližini?**

Ah, te knjige! Večno jih prekladam in iščem trenutke neke srhljive sreče, ki bi se nemara odrazila v kakšnem mojem zapisu. Župančičeve *Pesmi za Berto*, pa Miklavža Komelja *Rosa*, Borisa A. Novaka *Alba* in vedno ob meni Proustova *V Swanovem svetu*.

**Gospod Pandur, iskrena hvala za vaš čas in slikovite odgovore.**







# Gledališče oseb z ovirami

*Amelia Kraigher*

Tema, ki je pred vami, se osredotoča na pojav, ki je v zadnjem desetletju na svetovnih in slovenskih odrih vse bolj opazen: osebe z ovirami na odru in/ali v gledaliških dvoranah. Ob proučevanju tega pojava vselej dregnemo v zapletena vprašanja gledališke reprezentacije, povezane z vprašanji etike (v gledališču) in (družbene) stigmatizacije, in to ne glede na žanr ali poetiko samih postavitev (od t. i. peep showov prek avtobiografskih performansov pa vse do zahtevnih gledaliških spektaklov). Zato se članki Zale Dobovšek, Ane Obreza, Sandre Jenko in Nike Arhar z različnih zornih kotov ukvarjajo s temeljnim problemom, kako pogled (na) "drugega" in "drugačnega" umestiti in razumeti v polju sodobnih scenskih praks in njihovih teorij?

V tematskem bloku objavljamo študijske obravnave primerov uprizoritev različnih, tudi svetovno znanih avtorjev (Jérôme Bel, Pippo Delbono, gledališki kolektivi Back to Back Theatre, Theater HORA, Rimini Protokol, Societas Raffaello Sanzio, Matjaž Pograjc, Barbara Novakovič ...), ki so v svojih uprizoritvah angažirali izvajalce z duševnimi/razvojnimi motnjami in/ali invalidne osebe. Njihove predstave so kompleksne gledališke umetnine, ki na novo odpirajo vprašanja političnosti, aktivizma, angažiranosti, včasih celo gole propagande v gledališču; ta vprašanja pa se oblikujejo in prepoznavajo zlasti glede na položaj gledalca, njegovo prepričanje in intelektualno dovtetnost.

# Od politične nekorektnosti do glorifikacije

Izvajalci z ovirami in sodobne scenske prakse

*Zala Dobovšek*

Eden od kompleksnejših pogledov je pogled na *drugega, drugačnega*. Na kategorijo drugega kot nekoga, ki odstopa od prevzetih, standardiziranih vzorcev splošno veljavnega in predstavlja ne-nas. Naš pogled lahko zato nehote izraža tudi usmiljenje, izmik pogleda pa tvega ignoranco. Zdi se, da “pravilen” odziv preprosto ne obstaja. Stik z drugačnim pogosto povzroči nehoteni sram in nenadno tesnobo, ki ju je tako rekoč nemogoče izničiti. Nelagodje se sicer zdi osebno/individualno, a v resnici izvira iz moči ukoreninjenega družbenega ustroja in navad, ki presegajo posameznikovo (samo)voljo in podzavest.

Če je ta psihološka in sociološka zanka problematična že na ravni vsakdanjosti, kako pogled na *drugega* in *drugačno* razumeti in umestiti v polje sodobnih scenskih praks? V tem članku bomo področje gledališča, ki se tako ali drugače navezuje na angažiranje izvajalcev z ovirami, zamejili na tiste, ki delujejo v okvirih profesionalnega gledališča, obenem pa se bomo osredotočili predvsem na ustvarjalce z duševnimi motnjami in ne na telesne invalidnosti.

Trend terapevtskih in pedagoških pristopov, ki z namenom razvijati motoriko in umske sposobnosti povezujejo umetnost in prizadete osebe, je v družbi že trdno vzpostavljen in bi zahteval posamično obravnavno. Formalni začetki zdravljenja oseb z duševnimi težavami z umetnostjo naj bi segali v sredino 20. stoletja, na prakticiranje pa je vplivala zlasti psihoanaliza, kasneje tudi humanistična psihologija in vedenjska ter gestalt terapija.

Stigmatizacija oseb z duševnimi motnjami je trdovratna in odvisna od družbene vzgoje, zato jo je skoraj nemogoče izkoreniniti. Dva najpreprostejša načina, na katera nestigmatizirani ljudje posredujejo občutek temeljne inferiornosti stigmatiziranim, sta družbeno zavračanje/družbena izolacija in zmanjšana pričakovanja.<sup>1</sup> Škodljivo prenašanje stigme pomeni, da stigmatizirani ljudje razvijejo enake zaznavne probleme, kot jih imajo nestigmatizirani. Nase in na svoja življenja začnejo gledati skozi stigmo, oziroma, kot piše Sartre o Judih, "pustijo se zastrepiti s stereotipom in živijo v strahu, da se bodo skladali z njim".<sup>2</sup>

Od tod tudi zadrege še tako uveljavljenih in suverenih režiserjev, ki jih kljub jasnim neškodljivim namenom pri izvajanju tovrstnih praks vselej spremljata skeptičnost in etično-moralni krč. Spajanje uprizoritvenih/izraznih nasprotij, kot so *estetsko* in *reprezentacija* ter *spontano* in *aventično*, je drzna, tudi negotova gesta, ki se vseskozi giblje na spolzkih tleh navideznega moraliziranja, poglobljanja stereotipov in nekakšne prisilne inkluzivnosti drugečnega v širši družbeni (umetniški) prostor.

Vstop oseb z motnjami v razvoju v sodobne scenske prakse se zdi diametralno nasproten ustaljenemu redu. Zaradi slabe senzorike je zaznavanje oseb nenatančno, informacije predelajo počasneje, imajo težave pri videnju bistva, njihova osredotočenost je fiksirana in ne razpršena. Poleg tega je navzoče tudi intenzivno čustvovanje, ponekod apatija, drugje agresivnost in vzburljenost, ki se zaradi okvarjenega centralnega živčnega sistema kažejo kot preobčutljivost, impulzivnost in labilnost. Izjeme so osebe z Downovim sindromom, ki so bolj zadovoljne, sproščene in prijazne.

Zanimiva je "priljubljenost" uprizarjanja, interpretiranja oseb z duševnimi motnjami. Že podatek, da je veliko oskarjev romalo k igralcem, ki so odigrali tovrstne like, govori sam zase (npr. Tom Hanks za vlogo Forresta Gumpa, 1994, Dustin Hoffman za vlogo Raymonda Babbitta v filmu *Rain Man*, 1988 ...). Gre za svojevrsten perceptivni model, ki gledalce vpelje v območje ugodja, v katerem je jasno, da nismo priče dejanski bolečini ali bitki stigmatiziranega posameznika z okolico, a smo kljub temu globoko posrkani v njegovo navidezno čutno in mentalno obdelavo.

---

1 Gl. Mirjana Ule, *Predsodki in diskriminacije*, Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1999, str. 209.

2 Gl. prav tam, str. 208.

Igralci lahko pri oblikovanju lika raziskujejo in se srečujejo z resničnimi osebami z motnjami, nato dodajo še svojo domišljijo in empatijo, kar vodi v oblikovanje povsem verjetnih likov. A neposredno izkustvo ostaja nemogoče in nedosegljivo. To pomeni, da občinstvo zmore uživati v pogledu, ne da bi se pri tem moralo soočiti z resnično naravo in dejanskim položajem duševno prizadetih oseb. Gre za navidezno razumevanje in sočutje, ki vsebinsko sicer lahko prodreta v kritiko ideologije drugačnosti, a pravzaprav ostajata popolnoma ločena in distancirana od realnosti. Sta nekakšen zastoj na položaju deklarativnega.

Seveda pa obstaja niz predvsem neodvisnih filmov, ki v svet duševno motenih vstopajo z vso dokumentarno ostrino, angažirajo duševno prizadete ljudi in v njihovo "problematiko" vstopijo z načelno odgovornostjo, pozivom k ozaveščanju marginaliziranih skupin ali pa z ironijo (na primer *Idioti* Larsa von Trierja, 1998). Če samo za hip primerjamo film in gledališče, se prav v reproduciranju med njima pojavi velik razkol: medtem ko je film reproduciran tehnično, odrsko uprizorjanje zahteva docela drugačno politiko ponavljanja, kar je v primeru sodelovanja z duševno motenimi osebami vse prej kot lahka naloga. Je zapleten proces, ki mora vseskozi skrbno negovati ne le dinamiko odrskega dogajanja, temveč tudi vsakokratno stabilno psihofizično pripravljenost izvajalcev.

Prisotnost osebe z motnjami v razvoju na odru zmeraj dregne v serijo vprašanj ne glede na žanr in poetiko postavitve. Gre za kompleksne plasti političnosti, aktivizma, angažiranosti, včasih celo gole propagande, ki se oblikujejo in prepoznajo glede na položaj gledalca, njegovo prepričanje in intelektualno dovzetnost. Naletimo na teorije, kjer posamezniki čutijo velik odpor do vpeljevanja duševno motenih oseb v okolje (sodobnega) gledališča, v katerem naj bi prvenstveno "služile" kot element fascinacije, usmiljenja ali zgražanja – ne glede na kvaliteto uprizoritve.

Michael M. Chemers v knjigi *Staging Stigma* (2008) pojem stigmatizacije duševno in telesno oviranih naveže na (zgodovinski) uprizoritveni format *freak showov*, pri čemer se osrednje vprašanje glasi: je bolj pristen in politično korekten format *freak showov*, v katerih akterji predstavljajo sebe v svoji lastni in razmeroma neponarejeni naraciji, ali vpeljevanje ljudi z motnjami v razvoju v prostor institucionaliziranega kanona umetnosti, kjer bodo zaradi družbene standardizacije vselej učinkovali kot tujki, drugi. V primeru *freak showov* se izvajalcem ni treba podrežati vedenjskemu, govornemu in občevalnemu sistemu večine, tam lastno stigmatizacijo presega tako, da svojo spačenost, invalidnost ali iznakaženost častijo kot neločljivi del človeškosti. *Freak show* postane samorefleksivni politični performans, ki izkorišča problematiko umetnega konstrukta pojmov invalidnosti in drugačnosti z namenom, da bi se kritično lotil globalne stigme, ki sicer ostaja nerazrešena.<sup>3</sup>

Etične dileme in razmerja jaz-drugi se v tovrstnih praksah tesno prepletajo, pomembno mesto pa zaseda tudi vprašanje stopnje zavesti uprizorjanja. Koreograf Jérôme Bel, ki je z osebami z duševnimi motnjami iz skupine Theater Hora ustvaril uprizoritev *Disabled Theater*

---

3 Gl. Michael M. Chemers, *Staging Stigma: A Critical Examination of the American Freak Show*, New York: Palgrave Macmillan, 2008, str. 109–110.

(2012), pravi, da je eden od problemov vprašljivost njihovega zavedanja, torej, v kolikšni meri se izvajalci sploh zavedajo, pri čem sodelujejo in kakšni so pri tem njihovi performativni znaki ter funkcija – tako na umetniško estetski kot širši družbeni ravni.

Kaj se zgodi z etiko, če je gledalec že v izhodišču v superiornem položaju, če se njegov objekt opazovanja ne zaveda totalitete akta in fenomenološkega razmerja med gledalcem in izvajalcem. Bi lahko do neke mere položaj te osebe na odru, ki dogodek dojema na precej intuitivni ravni in se ne zaveda večine registrov svoje reprezentacije, povezali s performativnim zasukom, ko na odru nastopa telo, ki spi ali pa je pod vplivom močnih psihoaktivnih substanc, skratka telo, ki ne zaznava pogleda drugega, se nanj ne more in ne zna odzivati ali pa ga dekodirati.

Jérôme Bel je prav za omenjeni projekt dobil kar nekaj negativnih “etičnih” kritik, očitali so mu manipulacijo in utrjevanje predsodkov do duševno motenih. Eden od argumentov kritike je bil tudi, da je izvajalce na oder postavil točno takšne, kot so, da jim ni dodal nobenega simbolnega



pomena, vsebinske globine, skratka neke presežne performativnosti. Prav s tem, ko jih ni obremenjeval s spreminjanjem, ampak jih je pustil v vsej njihovi avtentičnosti, je zasadel morebitni občutek determinacije in stereotipizacije: “Ne morete biti nič drugega kot vi sami.”

Avstralska gledališka skupina Back to Back Theatre pod vodstvom režiserja Brucea Gladwina razvija povsem drugačno politiko uprizarjanja. Izvajalci so stalni sodelavci in ne le priložnostni udeleženci, kar seveda pomeni, da je vključena medsebojna kontinuiteta, ki je pogoj za bolj kompleksne projekte. Leta 2009 smo si lahko na ljubljanskem mednarodnem festivalu Exodos ogledali njihovo intervencijo v javni prostor z naslovom *Small Metal Objects* (2006), na Festivalu svetovnega gledališča 2014 v Zagrebu pa uprizoritev *Ganesh Versus the Third Reich* (2011).

Čeprav gre za dve popolnoma različni strukturi izvajanja, je tendenca angažiranja oseb z duševnimi motnjami enaka. Gre namreč za enakovredno pozicioniranje duševno motenih, kar pomeni, da njihova izvedbena investicija zajema profil “običajnega” performerja: torej njegovo zasebno in javno nianso, fiktivno in realistično podobo ter nenehno fluidnost vseh teh ločnic. V predstavi *Ganesh Versus the Third Reich* je njihovo angažiranje toliko bolj kočljivo, saj se odrski dogodek ne spopriema le z izzivi gledalčeve percepcije na izvajalskem nivoju, pač pa tudi na vsebinskem.

V *Ganeshu* je sporočilnost nenehno večplastna, opira se na izvajalsko tehniko, na zasebnost igralcev (oziroma njihovo diagnozo), njihovo razumevanje odrske vsebine in navsezadnje na vsebino samo; ta z namenom razložiti izvor simbola svastike potuje od hindujske ezoteričnosti do nacistične agresije. Izvajalci z motnjami v duševnem razvoju se na odru z mizanscenskega in tekstovnega vidika sicer udinjajo (režiserski) disciplini, toda v sprotno refleksnem in značajsko-vedenjskem pogledu ostajajo avtentični. Mestoma muhasti, pretihi, štorasti, komični, a hkrati sposobni resnobe, močne koncentracije in doslednosti. Ker se predstava ne ukvarja s stigmatizacijo, se ta dejansko izniči, izvajalci celo prekosijo gledalce, jim izbijejo sleherni predsodek in zavrtinčijo njihov percepcijski sistem.

O tem, kako resnična je nevarnost, da režiser ob tovrstnih projektih postane tarča nenaklonjenega javnega mnenja, govori tudi italijanski režiser Pippo Delbono. Izvajalci v nekaterih njegovih projektih so osebe s skrajnimi življenjskimi izkušnjami, zaznamovani s trpljenjem, boleznijo, marginalizirani, pogosto s takšnimi in drugačnimi duševnimi motnjami. V okolje umetnosti, ki največkrat prisega na elitizem, estetiko, lepoto in perfekcionizem, Delbono izvajalce vpelje kot izvedbeno anomalijo. Spomnimo le na predstavi *Vojna (Guerra)*, ki je leta 2010 gostovala tudi v Sloveniji, in uprizoritev *Evangelij* (Hrvaško narodno gledališče v Zagrebu, sezona 2015/2016), kjer se figura odraslega moškega z Downovim sindromom v dogajanje umešča predvsem kot nemi lik. A ravno ta molk razpira moč njegove simbolne govorice in obenem poudarja njegovo vizualno podobo kot izstopajoči element s svojimi lastnimi zakoni bivanja in nastopanja. Hkrati s tem pa se seveda vzpostavi tudi kot “napaka” sredi “urejenega, racionalnega, logičnega” sistema – tako uprizoritve kot družbe.









Čeprav nihče od Delbonovih izvajalcev (gre za stalne člane njegove skupine) ni izšolan za igralca, niti formalno niti neformalno, se morajo priučiti večšine, kako svojo osebnostno izrednost podkrepiti z intenziteto gest in gibov ter kako esenco svojega življenja preslikati v diskurz umetniškega dogodka (performativnih nanosov). S svojo bivanjsko avtentičnostjo vstopajo v polje dokumentarnega: njihova telesa, ki so v realnosti preživela ekstremne preizkušnje, čustvene pretrese in telesne mejnosti, naj bi na odru vzpostavila občutek absolutne navzočnosti, spontanosti, a obenem tudi stroge in natančne gestikulacije.

Kot najbolj svež primer se v debato ponuja tudi nedavna uprizoritev *Slovenska popevka* v režiji Matjaža Pograjca (Slovensko mladinsko gledališče, premiera oktober 2017). Gre za t. i. gledališki koncert po besedilih Gregorja Strniše. Plasti vesolja, ki jih ponuja avtor, so kot nalašč večpomenske in že v izhodišču obravnavajo vesolje kot pojem, ki izstopa iz modela družbene (zemeljske) normativnosti, jo želi preseči, preizprašati, "osvoboditi".

Nastopajoči z motnjami v razvoj, ki so v dogodek vpeti, da bi postali izvedbeno enakovredni s profesionalnimi igralkami in igralci, pravzaprav večino časa delujejo po principu/razporeditvi "odrskih parov", ki jih sestavljajo – če se navežemo na zgornjo misel – dve vesolji, ki v toku dogajanja stremita k združitvi in človeški enakosti. Tako profesionalna zasedba kot ustvarjalci in ustvarjalke z motnjami v razvoju stremijo k enemu: prezentirati svoje potenciale ne glede na to, kakšni so. Dvanajst nastopajočih iz centra Draga ima pri tem dvojno vlogo: najprej

• Vojna | foto: Jean-Louis Fernandez

predstavljajo sebe v najbolj primarnem pomenu (v nekem zanje in za nas neobičajnem prostoru) in nato sebe kot odrske izvajalce. Ker je to zanje prostor in pogled občinstva, na katera niso vajeni, je njihova navzočnost mestoma deležna prekinitev reda, motenj, zadreg, prekinitiv, tišin, vzklikov, skratka neke nepričakovane “nepopolnosti”, ki nam, opazujočim, nastavlja še dodatne percepcijske zanke. Nepopolnost (po Jensu Roseltu) se tu izraža kot namerno razbitje splošno sprejetih norm (kamor spada med drugim tudi angažiranje izvajalcev z ovirami, prestopnikov, starostnikov, brezdomec ...).

Motrenje telesa drugega v takem primeru namreč poraja številne vzgibe, in ko gledalec to zaznava, ne more ostati pri sebi, njegovo izkustvo se zmeraj začne pri drugem. Tujost, tujki, ki jih ugledamo znotraj umetniškega dogodka, nas povežejo z resničnostjo, z našo realno dovzetnostjo do drugega, drugačnega. “Zmotijo” nas v našem ustaljenem vzorcu koncentracije, kjer so prostori imaginarnega, utvare in resničnosti načeloma jasno razporejeni in medsebojno razločeni.

Nemški teoretik Jens Roselt v svoji knjigi *Fenomenologija gledališča* zapiše, da se z *neperfektnim v gledališču slavi estetska praksa, katere cilj ni proizvajanje perfektne iluzije, temveč spoprijem z obstoječim – z intervencijo in izborom. Ne gre samo za kreacijo, ampak tudi konfrontacijo. To gledališče zaposli svoje gledalce, je izziv, ki se mu ne more priti do živega z vrednotenjskimi kriteriji, kot so dobro, prepričljivo, doumljivo. Tu odpadejo kategorije značaj, preobrazba, vživljanje.*<sup>4</sup> Torej, ko na odru ne-perfektno pokaže svojo “ranljivost”, se s tem občinstva dotakne na način, ki ga siceršnje geste igralske superiornosti le stežka prekašajo. V primeru ne-perfektnega namreč ni idealne perspektive in ni idealnih gledalcev.

V uprizoritvi *Slovenska popevka* lahko slutimo namero po popolni vključenosti oseb z motnjami v razvoju v neko institucionalno okolje, v katerega kot izvajalci in izvajalke načeloma (še vedno) nimajo enakovrednega vstopa (oz. priložnosti), to okolje pa jim ponudi vse pogoje, da izrazijo svoje talente; plešejo, pojejo, igrajo inštrumente, skratka, svoje potenciale umestijo v neki utečeni red, in četudi ti potenciali morda niso presežni (so tako rekoč povprečni), pa v teh okoliščinah dobijo nove razsežnosti, predvsem zato, ker je že *naš pogled na njih vselej – hoteli ali ne – superioren*. Kljub vsemu tak režijski koncept vsekakor lahko razumemo kot politično gesto, a prav zato je v širši in kritiški javnosti prišlo do polarizacije mnenj. Ta se je zgodila na treh straneh: ustvarjalni, kritiški in strokovni.

Na dogodek so ustvarjalna zasedba, nekateri kritiki in zdravstvena stroka (ki se z osebami z motnjami v razvoju ukvarja poklicno) gledali skozi tri popolnoma različne vidike. To je le še en dokaz, da se, ko “realnost” v svoji dokaj neponarejeni podobi vstopi v polje (scenske) reprezentacije, sprožijo številni nepričakovani pomeni in konteksti, na katere je nemogoče gledati enoznačno. Status družbenega in umetniškega se zmore zlahka razdvojiti (ali si celo nasprotovati), javni dogodek na odru je morda res lahko pomembna in hrabra aktivistična poteza, a odvisno, s katerega vidika jo gledamo. Meja med dobrohotnim dajanjem priložnosti in izkoriščanjem za doseg umetniškega užitka je lahko včasih ekstremno tanka.

V bogatem naboru možnih izhodišč in avtorjev smo jih izpostavili le nekaj. Ob koncu pa je umestno omeniti, da so znotraj obravnavane teme posebne vloge deležni tudi kritiki, ocenje-

---

<sup>4</sup> Jens Roselt, *Fenomenologija gledališča*. Ljubljana: Knjižnica MGL, 2015, str. 390.

valci tovrstnih projektov. Kako se s kritiškim zapisom lotevati takšnih predstav in ustvarjalcev? S pretirano pazljivostjo, občutljivostjo, politično korektnostjo ali neprizanesljivo, iskreno in neposredno? Odgovor je brzokone: tako kot "vseh drugih".

## Povzetek

Eden od kompleksnejših pogledov je pogled na drugega, drugačnega. Kategorija drugega kot nekoga, ki odstopa od prevzetih, standardiziranih vzorcev splošno veljavnega in predstavlja ne-nas. Če je ta psihološka in sociološka zanka problematična že na ravni vsakdanjosti, kako pogled na *drugega* in *drugačno* razumeti in umestiti v polje sodobnih scenskih praks? Članek se osredotoča na nekaj primerov uprizoritev različnih avtorjev (Jérôme Bel, Pippo Delbono, Back to Back Theatre), ki so v svojih projektih angažirali izvajalce z duševnimi in razvojnimi motnjami. Ti projekti na različne načine raziskujejo in preizprašujejo potenciale, ovire in etične dileme, ki jih tovrstno umetniško/gledališko udejstvovanje sproža v javnosti.

## Summary

Looking at the *other*, the *different*, entails one of the more complex points of view, as it means looking at the category of the other, they who deviate from the familiar, from the assumed, standardized patterns of the generally accepted, they who represent the not-us. If this psychological and sociological riddle is problematic at the level of the everyday, then how can we begin to locate and understand the view of the *other*, the *different* at present in the field of contemporary performing arts? The article focuses on a few examples from productions by different artists (Jérôme Bel, Pippo Delbono, Back to Back Theatre's Bruce Gladwin) who in their projects engage with performers with mental and physical disorders. These projects use different means to investigate the potential, obstacles, and ethical issues that this kind of artistic/theatrical engagement raises in society.

### Ključne besede

sodobne scenske prakse, motnje v razvoju, gledališče oseb z ovirami, stigmatizacija, etika v gledališču, reprezentacija.

### Keywords

Contemporary performing arts, mental and physical disabilities, theatre by disabled performers, stigmatization, ethics in theatre, representation

# Videti in slišati – biti viden in biti slišan

Gledališče slepih in slabovidnih,  
gledališče gluhih in naglušnih

*Ana Obreza*

Gledališče je avdio-vizualna umetnost. Že etimologija slovenske besede gledališče nas opozarja na to, da nekdo nekje nekaj gleda, da je nekdo in/ali nekaj gledano. Da si želi biti gledan(o) in viden(o).

Videni si želijo biti tudi slepi in slabovidni, gluhi in naglušni, ki so zaradi svojih telesnih okvar pogosto odrinjeni na rob družbe, strnjeni v skupine enakih med enakimi – potisnjeni v okvire “svojih zmožnosti”, venomer v položaju tistega, za katerega je treba “skrbeti”. Vendar se vsi s tem svojim položajem v družbi ne morejo in nočejo strinjati; to ni tisto, kar si želijo od življenja. Tako so si nekateri, da bi bili videni in slišani, za svoj medij izbrali gledališče. Z gledališkim delovanjem si želijo spregovoriti o sebi, četudi z besedo drugega, preizkusiti vrednost priljubljenih krilatic o enakopravnosti in enakih (z)možnostih. Z vsako predstavo se uporno trudijo dokazati svojo moč in prodreti skozi splošno uveljavljene predstave o nemoči, iz zavesti družbe izbrisati neumestne pomilovalne občutke.

Treba se je upreti tabujem, klišejem, zmotnim prepričanjem. Treba se je boriti s sabo in svojimi mejami. Gledališče je tako za slepe in slabovidne kot tudi za gluhe in naglušne lahko odlična priložnost za odkrivanje sveta zunaj vsiljenih meja. V tem prispevku sem usmerila pogled na delovanje Gledališča (slepih in slabovidnih) *Nasmeh* in prisluhnila Gledališki skupini (gluhih in naglušnih) *Tihe stopinje*, ki že vrsto let delujeta v slovenskem kulturnem prostoru. O prednostih in slabostih, iskanju in najdevanju, poteh in ciljnih teh dveh gledaliških skupin sem se pogovarjala z Alenko Bole – Vrabec, mentorico Nasmeha, in Lado Lištvanovo, vodjo in režiserko predstav Tihih stopinj. Morda mi ni uspelo v polnosti zagledati in zaslišati specifičnega gledališkega delovanja teh dveh skupin, vendar sem videla in slišala dovolj, da sem jasno začutila neustavljivi uporni duh, ki preveva prizadevanja vseh njihovih članov.

## Gledališče vidno/slušno oviranih

Iz zgodovine nam je znano, da so bili tako ali drugače ovirani z umetnostjo močno povezani na različne načine: na vzhodu so bili maserji in glasbeniki pogosto slepi; na balkanskem prostoru so bile znane združbe slepih guslarjev in potujočih pevcev; slep naj bi bil tudi veliki epik Homer ... Da pa bi se slepi oziroma kako drugače ovirani ukvarjali z gledališčem?

Od vseh umetnosti je gledališče najbolj neposredno komunikativno. Človek s človekom. Tako na odru kot v razmerju med odrom in avditorijem. Gledališče za prenos misli uporablja predvsem igralčevo telo. Igralci tako delujejo na več fizičnih, čutnih ravneh, da bi dosegli gledalce v avditoriju, zavzeli njihove čute in jim s pomočjo fizičnega pomagali priti na raven metafizičnega ... Glas, gib, gesta, grimasa, vsak premik telesa, vsak utrip očesa – vse ima svoje mesto v kodu gledališke predstave, ki jo igralci predajajo svojemu občinstvu. Prav zato se zdi v primeru slepih in slabovidnih oziroma gluhih in naglušnih izbira gledališča po eni strani nenavadna, skoraj absurdna, po drugi pa povsem organska, naravna. Zakaj bi vidno oziroma slušno ovirani za svoj medij izbrali prav gledališče? Mar ne bodo v gledališču le še globlje začutili svojega "primanjkljaja"? Pa vendar: slepi vidijo s tipom, in kaj je gledališče drugega kot tipanje? Gluhi bolj kot z glasom govorijo z rokami in telesom, zakaj jim ne bi prisluhnili z očmi?

Kljub organski povezanosti nosilcev sporočil in medija se v procesu priprave gledališke predstave slepi in slabovidni ter gluhi in naglušni soočijo z marsikatero nalogo in izzivom, ki za običajno videče in slišče predstavlja preproste vsakdanjosti.

*Uporaba telesa v vsakdanjem življenju se bistveno razlikuje od njegove uporabe v situacijah prikazovanja. V vsakdanjem kontekstu telesno tehniko pogojujejo kultura, družbeni položaj, poklic; v situaciji prikazovanja pa obstaja drugačna telesna tehnika. Tako lahko ločujemo vsakdanjo od izven vsakdanje tehnike. Bolj kot so vsakdanje tehnike funkcionalne, bolj postajajo nezavedne.<sup>1</sup>*

1 Eugenio Barba, *Papirnati kanu: razprava o antropologiji gledališča*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2005, str. 37.

Zavedati se moramo, da so za vidno in slušno ovirane nekatere telesne tehnike, ki so sicer najpogosteje v rabi in veljajo za povsem vsakdanje, nevsakdanje. Obrazna mimika in govornica kretenj, ki ju videči jemljemo kot samoumevni telesni tehniki, za slepe in slabovidne predstavljata neznan komunikacijski kanal. Za slušno prizadete so nevsakdanje nekatere vrste govora in oglašanja, sploh petje. Te tehnike, ki jih videči in sliščeči opravljamo nezavedno, mimogrede in skorajda neprestano, od njih zahtevajo poseben napor, učenje in rabo novih tehnik. Kljub novim usvojenim tehnikam pa bodo te ostale rezervirane za odrsko predstavljanje. Za njih nareč niso funkcionalne, zato ne prehajajo v njihovo nezavedno.

Poraja se vprašanje o smiselnosti učenja teh tehnik, češ zakaj bi se bilo za slepega igralca smiselno učiti mimike in kretenj, zakaj ne bi raje izhajal iz svojih specifičnih vsakdanjih telesnih tehnik? Saj imajo v naboru vsakdanjih telesnih tehnik druga orodja, ki osebam brez vidnih ali slušnih težav predstavljajo popolno nevsakdanost – če le pomislimo na govornico rok! In vendar: za gledališče bo vedno najbolj produktivno preudarno uravnavanje vsakdanjega in nevsakdanjega, ki bo igralcu na odru omogočilo živost. Ali kot pravi Eugenio Barba: “Vsakdanje telesne tehnike so usmerjene h komunikaciji, virtuozne tehnike k očaranju. NEvsakdanje tehnike pa se usmerjajo k informaciji: lahko rečemo, da dobesedno dajejo formo telesu, ki tako postaja artificialno/umetniško, ampak verjetno”.<sup>2</sup>

## Gledališče slepih in slabovidnih: *Gledališče Nasmeh*

Pri slepoti oziroma slabovidnosti pravzaprav izpadejo vidne senzorne funkcije, kar sproži vrsto reakcij v celostnem delovanju posameznika.<sup>3</sup> Po stopnji vidne ostrine slabovidne osebe razvrščamo v dve, slepe pa v tri skupine (od slabovidnih z vidno ostrino 0,3–0,1 do tistih z ostrino 0, kar pomeni, da oko svetlobe sploh ne zaznava). V Sloveniji naj bi bilo po podatkih raziskav okrog 10.000 slepih in slabovidnih oseb.<sup>4</sup>

Glede na razmeroma veliko število vidno prizadetih ne preseneča, da se je z leti na zimskih in poletnih raziskovalnih taborih slepih in slabovidnih izoblikovala skupina gledaliških navdušencev. Na podlagi gledaliških poskusov teh taborov je bilo leta 1996 ustanovljeno Gledališče Nasmeh, eno zgodnejših v svetu svoje vrste – pred tem so bila tovrstna gledališča le na Hrvaškem, v Španiji in Veliki Britaniji. Vse odtlej predstave nastajajo pod mentorstvom Ma-

<sup>1</sup> Eugenio Barba, *Papirnati kanu: razprava o antropologiji gledališča*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2005, str. 37.

<sup>2</sup> Prav tam., str. 38.

<sup>3</sup> Mirjana Hafnar, “Osebe z okvaro vida ter načela komunikacije s slepimi in slabovidnimi”. Dostopno na: [http://www.lung.si/dodatki/03\\_MIRJANA\\_HAFNAR\\_razumevanje\\_slepote\\_.pdf](http://www.lung.si/dodatki/03_MIRJANA_HAFNAR_razumevanje_slepote_.pdf), zadnji dostop:

<sup>4</sup> Prav tam., loc.cit.





• Predstava Gledališča Nasmeh *Slepci*, 2011 | foto: Klemen Klemenc

teje Mlačnik ter Alenke Bole – Vrabec. Prva predstava, s katero so se predstavili javnosti, je bila komedija *Dan oddiha* Valentina Petroviča Katajeva (1997), sledila sta *Častni povabljenec* Giulia Scarniccija in Renza Tarabusija (1999) in *Namišljeni zdravnik* Hansa Weigla (2002). Leta 2010 so se odločili za spopad z drugačno vrsto dramskih besedil in tako so uprizorili simbolistično dramo Mauricea Maeterlincka *Slepci*. Z zadnjo, trenutno še vedno aktualno predstavo *Ah, te nore ženske* Alda Nicolaja so se ponovno obrnili h komičnemu pogledu na življenje in svet. Izbor besedil je v veliki meri odvisen od igralske zasedbe, ki je v sezoni krojenja in šivanja predstave pripravljena na odrske izzive.<sup>5</sup>

Zasedba vlog ter njihova izvedba sta odvisni od sposobnosti posameznega igralca. Najprej je namreč treba poudariti, da obstaja razlika med igralcem, ki je izgubil vid kasneje, in igral-

---

5 Alenka Bole – Vrabec v intervjuju z avtorico, 6. 11. 2014.



• Magistrska predstava Metke Pavšič: *Ničesar ne obžalujem*, 2013 | foto: Tomaž Gubenšek | vir: arhiv CTF UL AGRFT

cem, ki je slep od rojstva; drugače je tudi z igralci, ki imajo določen odstotek vida. Igralci, ki so izgubili vid po petem letu starosti, nosijo v sebi realne vidne predstave o svetu in se pri ustvarjanju vloge lahko oprejo nanje – od rojstva slepi te zaloge nimajo.

Za slepe in slabovidne igralce je bistvena uporaba drugih čutil, predvsem sluha, ki jim tako kot v vsakdanjosti pomaga tudi na odru. Intenzivna raba sluha jim je v bistveno pomoč pri orientaciji, ki je sicer tudi na splošno šibka točka oseb z motnjami vida. Scenografijo predstav, v katerih nastopajo te osebe, tako vedno sestavljajo tudi nujni pripomočki za orientacijo: preproge, ki so prilepljene natančno v sorazmerju s sceno; trak, ki označuje konec odra. Scena mora biti postavljena vedno v popolnoma enakem razmerju na vseh odrih, kjer skupina gostuje s predstavo.<sup>6</sup> Slabovidnim igralcem lahko pri orientaciji veliko pomenijo že temno poudarjen rob vrat ali kljuka na svetli sceni, zato je scenografija vedno pazljivo premišljena glede tega vidika. V pomoč so lahko zvočni signali, velika je tudi vloga glasbe.<sup>7</sup>

Kolikšen del koncentracije slepega oziroma slabovidnega igralca zahteva orientacija, oriše v svoji magistrski nalogi slepa igralka Metka Pavšič, ki se je že rodila slabovidna, po dvajsetem letu pa se ji je vid toliko poslabšal, da lahko z očmi zazna le svetlobo in orise:<sup>8</sup>

*/.../ sem prepričana, da mora biti del igralčeve pozornosti ves čas usmerjen v orientacijsko obvladovanje prostora, ne glede na to, ali gre za vajo ali večkratno ponovitev. Sama to občutim kot nenehno sledenje dela sebe dejstvu, kje se nahajam. To zahteva precejšnjo dodatno energijo. Če del teksta govorim na istem mestu in le-ta ne zahteva večjih premikov, za hip lahko pozabim na samokontrolo gibanja v prostoru. To si lahko resnično privoščim le za hip, že v naslednjem trenutku moram spet oživiti svojo notranjo sliko prostora, sicer bi lahko kaj hitro prišlo do neljubega zapleta, ki bi me zmedel in posledično dekoncentriral.<sup>9</sup>*

Igralci se morajo na odru počutiti varne in gotove – tako se je Alenka Bole – Vrabc pri uprizoritvi *Ah, te nore ženske* odločila, da bo nekdo spremil vse tri igralko na oder ter jih odpeljal z njega; ta “vodič” je nato prevzel tudi dramaturško vlogo veznega člana med monologi, jih povezal s pripovedjo stvarnih podatkov o avtorju monologov, njegovem gledališču itd.<sup>10</sup> Ključ do uspeha predstave se mnogokrat skriva predvsem v zaupanju in sodelovanju med igralci, kar je v gledališču slepih in slabovidnih še toliko bolj očitno: “Igralci morajo stati vedno na istem mestu, da se ne bi zgodilo, npr., da bi igralec govoril, pri tem pa gledal v napačno smer”.<sup>11</sup>

V procesu nastajanja predstave slepi poleg orientacije v prostoru s pomočjo mojstra za odrski gib skušajo usvojiti tudi kretnje in mimiko. Slepi namreč mnogokrat ne uporabljajo ne

<sup>6</sup> Metka Pavšič, *Ničesar ne obžalujem, Proces nastajanja in analiza predstave*, magistrsko delo, Ljubljana: [Metka Pavšič], 2014, str. 21.

<sup>7</sup> Alenka Bole - Vrabc, prav tam.

<sup>8</sup> Gregor Pavšič, “Igralka s hudo motnjo vida: Najtežje je, če je občinstvo čisto tiho.” Dostopno na: [http://www.siol.net/novice/junaki\\_za\\_jutri/2013/09/junak\\_metka\\_pavsic.aspx](http://www.siol.net/novice/junaki_za_jutri/2013/09/junak_metka_pavsic.aspx), zadnji dostop:

<sup>9</sup> M. Pavšič, *Ničesar ne obžalujem, Proces nastajanja in analiza predstave*, prav tam. str. 28 in 29.

<sup>10</sup> Alenka Bole - Vrabc, prav tam.

<sup>11</sup> Mateja Fabjan, *Vpliv ustvarjalnosti oseb z motnjami vida na kvaliteto njihovega življenja*, diplomsko delo, Ljubljana: [M. Fabjan], 2000

enega ne drugega ali pa jih uporabljajo “narobe”. V svojem spominu namreč nimajo “bolj ali manj klišejskih gest, izrazov obraza in telesnih položajev, s katerimi videči obogatijo svojo komunikacijo v želji, da bi čim bolj prikazali tisto, kar govorijo”.<sup>12</sup> Ko se tako torej učijo kretenj, se mojster za odrski gib postavi pred igralca s hrbtom, ta ga prime za roke, mojster izvede kret-njo in nato jo utrjuje, dokler je igralec ne usvoji. Ko se učijo mimike, se po uvodnih vajah (tj. sproščanje in napenjanje obraznih mišic) mojster posveti posameznemu igralcu, dela grimase, igralec pa tipa mojstra po obrazu in jih nato skuša ponoviti. Slepim imajo namreč drugačno mimiko od videčih; nekatere obrazne mišice so celo zakrnele in jih je treba s potrpežljivo vajo obuditi.<sup>13</sup> Pomemben je individualen pristop do vsakega igralca, vsakemu je treba pustiti dovolj časa za vajo, da med svoje telesne tehnike sprejme nova orodja. Poseben trening za slepe igralce je tudi usmerjanje oči v soigralca.

Pri ustvarjanju predstave s slepimi in slabovidnimi igralci bralne vaje nimajo svojega običajnega mesta. Igralci se morajo besedila naučiti čim prej, najbolje še pred začetkom vaj na mi-zansceni. Pri učenju jim lahko pomagajo zvočni posnetki. Alenka Bole – Vrabec igralcem *Nasmeha* tako včasih posname besedilo, kot bi brala časopis, brez čustev, robotsko, saj jim želi besedilo zgolj nevtravno in nezaznamovano prikazati ter jim tako pustiti dovolj prostora za raziskovanje in kreativno ustvarjanje vloge.<sup>14</sup>

*Pogled izolira, zvok inkorporira; vid je usmerjen, zvok je vsemeren. Vidni čut implicira zunanost, zvok ustvarja izkušnjo notranjosti. Predmet gledam, zvok se mi približa; oko se stegne, uho sprejme.*<sup>15</sup>

Zdi se, da imajo slepi igralci s tem, ko nimajo vida, na nek način možnost boljše koncentracije in osredotočenosti na tisto, kar je za njih v danem odrskem trenutku bistveno. Oko, ki bi jih zasipalo tudi z mnogimi nepotrebnimi informacijami iz okolja, ki razpršijo posameznikovo pozornost, spi. Uho pa je čuječe navznoter in navzven. Ali kot pravi A. Bole – Vrabec: slepi igralci imajo poseben čut za avditorij.<sup>16</sup> Čutijo, če je publika zbrana, s kakšno intenzivnostjo in pozornostjo jih spremlja. Občinstvo njihove predstave sprejema zelo dobro, vsak aplavz priča o posebnem priznanju, ki ga gledalci želijo izreči igralcem tako za vse uspešno premagane ovire na poti kot za doseg cilja, predstavo, ki se daje in živi. Predstava je končana. Bitka je dobljena. Vedno znova.

<sup>12</sup> Cit. po: M. Pavšič: *Ničesar ne obžalujem. Proces nastajanja in analiza predstave*, prav tam., str. 43.

<sup>13</sup> M. Pavšič, *Ničesar ne obžalujem. Proces nastajanja in analiza predstave*, prav tam., str. 44.

<sup>14</sup> Alenka Bole-Vrabec, prav tam.

<sup>15</sup> Juhani Pallasmaa, *Oči kože: arhitektura in čuti*, Ljubljana: Studia humanitatis, 2007, str.88.

<sup>16</sup> Alenka Bole-Vrabec, prav tam.

## Gledališče gluhih in naglušnih: Gledališka skupina *Tihe stopinje*

Gluhi imajo bolj stvarne predstave o svetu kot slepi in vendar se soočajo z mnogimi neskladnostmi med videnim in neslišanim, ali kakor piše Diane Ackerman v svoji knjigi *O naravi čutnega*:

*Absurdnost* v arabščini pomeni, da človek ne sliši. *Surd* pomeni *matematično neizpeljivo* in je jedro besede *absurdnost*, ki izvira iz latinske besede *surdus* (gluh ali nem), prevedene iz arabskega izraza *jadr asamm* (gluhi oz. nepregibni koren), ta pa je spet prevod grške besede *alogos* (onemel ali nerazumen). V tej etimološki pajčevini se skriva domneva, da je svet za človeka, ki je slep, brez roke ali nosu, še vedno smisel. Če pa izgubite sluh, se prekine odločilna nit in izgubimo iz vida tudi življenjsko logiko. Odrezani smo od vsakdanjega toka življenja, kot bi bili korenina, zakopana v zemljo.<sup>17</sup>

Okvare sluha so lahko lažje ali težje, govorimo o različnih stopnjah naglušnosti ali gluhoti – vse te okvare pa so biološke, fiziološke in nepovratne.<sup>18</sup> Slušno prizadeti pogosto doživljajo posledice svoje mehanske okvare na kognitivnem (slabša verbalna inteligenca), socialnem (počasnejše pridobivanje izkušenj), čustvenem (pogosto neustrezno odzivanje na izkušnje) in motoričnem (najpogostejši je problem ravnotežja) področju.<sup>19</sup> O tem pričajo tudi besede slepe in gluhe ameriške pisateljice Helen Keller:

*Težave zaradi gluhosti so globlje in bolj zapletene, če že ne tehtnejše, kot tiste zaradi slepote. Gluhost je veliko hujša nesreča. Pomeni namreč izgubo najpomembnejšega dražljaja – zvoka glasu, ki oblikuje jezik, buri misli in nas vzdržuje v intelektualni skupnosti ljudi.<sup>20</sup>*

Najbolj očitne in kompleksne težave se pri gluhih in naglušnih tako pojavljajo na področju komunikacije, ki pravzaprav izhaja naravnost iz stičišča kognitivnih, socialnih, čustvenih in motoričnih zaznav. Komunikacija je otežena obojestransko – notranji svet slušno oviranega posameznika in zunanji (zvočni) svet, v katerem biva, morata prehoditi dolgo pot, da bi se približala drug drugemu in se slišala, se (spo)razumela.

Čeprav je, sploh pri gluhih, verbalni govor otežen ali celo nemogoč, potreba po jezikovnem udejstvovanju obstaja prav tako živo kot pri slišočih. Tako se je desetletja in celo stoletja oblikoval znakovni jezik, ki temelji na uporabi rok, mimike obraza, oči in ustnic ter gibanju telesa. Skupaj z znakovnim jezikom se lahko uporablja tudi prstna abeceda. Znakovni jezik se razvija v skupnosti gluhih in je tako neodvisen od govornega jezika na določenem geografskem ob-

<sup>17</sup> Diana Ackerman, *O naravi čutnega*, Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 2002, str. 183.

<sup>18</sup> Tjaša Filipič, "Razvoj ravnotežja pri gluhih in naglušnih". Dostopno na: [http://www.pef.uni-lj.si/didaktikasv/zaposleni/OPP/SENZORNE\\_MOTNJE/CLANKI/Filipic\\_Ravnotezje\\_gluhi.pdf](http://www.pef.uni-lj.si/didaktikasv/zaposleni/OPP/SENZORNE_MOTNJE/CLANKI/Filipic_Ravnotezje_gluhi.pdf), zadnji dostop:

<sup>19</sup> Prav tam., loc. cit.

<sup>20</sup> Cit. po: Diane Ackerman: *O naravi čutnega*, prav tam., str. 200.

močju, kjer se razvija, prav tako se razlikuje od znakovnih jezikov drugih skupnosti gluhih po svetu. Šibkost tega jezika je prenos informacij, nujno potrebna bi bila tudi standardizacija.

Gluhi znakovni jezik uporabljajo kot svoj naravni jezik. Jezik, ki ima svoje govorce, je živ, se spreminja in razvija; je pomemben gradnik kulture. Da bi jezikovno kulturo gluhih približala širši okolici, se je v Zvezi gluhih in naglušnih Slovenije leta 1999 oblikovala gledališka skupina *Tihe stopinje*, ki jo je sprva vodila Veronika Gaber, tri leta pozneje pa je vodenje skupine prevzela Lada Lištvanova, ki je idejni vodja, glava in srce skupine še danes. Lada Lištvanova je po rodu Čehinja, na umetniški akademiji JAMU v Brnu je diplomirala iz vzgoje in izobraževanja gluhih. Študij je bil preplet psiholoških, pedagoških in gledaliških vsebin in znanj; sama se je najbolj našla v umetniškem izražanju, igranju. Takoj po diplomi v Brnu je tudi režirala, najprej otroške predstave, nato tudi predstave za odrasle, sedaj pa svoje poslanstvo že trinajst let nadaljuje pri nas.<sup>21</sup>

Igralska zasedba gledališke skupine *Tihe stopinje* se z leti menja in dopolnjuje, kljub temu pa je v delovanju skupine iz leta v leto opazen napredek.<sup>22</sup> Predstave, ki jih ustvarja gluha režiserka z gluhih igralci, so različnih žanrov in tematsko raznolike: obravnavajo tako šaljive kot resne tematike, njihov razpon sega od pravljic za otroke (*Čarovnik iz Oza*) do klasike (*Romeo in Julija*). Vsak projekt je za skupino dragocen iz različnih razlogov. Uprizarjanje pravljic za otroke jim tako omogoča tudi seznanjanje sliščih otrok s kulturo gluhih, spopad z *Romeom in Julijo* na primer pa jim je pomenil poskus zblizanja s klasiko, ki je zaradi svojega bogatega metaforičnega jezika gluhih pretežka za bralno razumevanje.<sup>23</sup>

Vse predstave pa povezuje ideja, da lahko gluhi in naglušni igralci prosto spregovorijo pred občinstvom z znakovno govorico. Namenjene so tako gluhemu kot sliščemu občinstvu, zato je igralski ves proces vadilo skupaj s tolmači.<sup>24</sup> Vsak igralec ima namreč svojega "dvojnika", ki ga med predstavo simultano sinhronizira občinstvu v verbalno govorico. Tolmač, ki posoja igralcu svoj glas, mora loviti barvo glasu igralca, ki govori v kretnjah.<sup>25</sup> Tolmači so pomemben del ekipe, v besedilo se morajo vživeti toliko kot igralci in jim dodati še eno razsežnost, primerno slušno podobo.

Pri igri gluhih in naglušnih igralcev je največ pozornosti namenjene delu s kretnjami in mimiko. Kretnja je v govorici gluhih beseda, telo in mimika pa to besedo dopolnjujeta in podpirata na ravni čustvovanja. Sicer tudi kretnje odsevajo čustveno stanje – če si vesel, so kretnje živahne, gibke, če si žalosten, so počasne. Znakovni jezik je že sam po sebi tesno povezan z mimiko, ki naj bi nosila 60 odstotkov informacije o besedi, ki jo v 40 odstotkih opisuje kretnja.<sup>26</sup>

Igralci odziva občinstva ne morejo neposredno slišati, imajo pa kljub temu razvit nekakšen notranji občutek zanj. Poleg tega je v zaodrju vedno kdo, ki igralcem, ko pridejo s scene,

<sup>21</sup> Lada Lištvanova v intervjuju z avtorico, 13. novembra 2014. Intervju je nastal ob pomoči tolmačke Natalije Rot.

<sup>22</sup> Prav tam.

<sup>23</sup> Prav tam.

<sup>24</sup> Prav tam.

<sup>25</sup> "Menim, da gre še bolj kot za lovljenje barve glasu, za lovljenje intenzitete in (čustvenega) naboja glasu." Prav tam.

<sup>26</sup> Prav tam.

pove, kako se občinstvo odziva, če je iz dvorane na primer slišati smeh ... Sicer so občinstvo Tihih stopinj v prvi vrsti gluhi, ki lahko takoj vzpostavijo stik z dogajanjem na odru in začutijo njegovo realnost, saj jim predstava govori v njihovem jeziku. Počutijo se domače in, kar je najpomembnejše, lahko jo brez težav spremljajo. Nastopali pa so na primer tudi že na gimnazijah, kjer so se potem v občinstvu odprla mnogoteri vprašanja – kakšen je vsakdanjik gluhega, kakšna je njegova družinska dinamika, kaj gluhoti sploh zares pomeni, kakšna je kultura gluhih in kakšna komunikacija. Spričo vseh teh vprašanjih, ki se jim porajajo ob ogledu gledališke pred-



• Predstava gledališke skupine Tihih stopinj: *Helen Keller*, 2015 | foto: Gorazd Orešnik, ZDGNS

stave gluhih igralcev, se večina mladih gimnazijcev sploh šele zave obstoja tega posebnega sveta tako imenovane tišine. Nastopajo tudi v vrtcih, za otroke – njim je najbolj zanimivo izražanje s kretnjami. Posnemajo ga, po predstavi pa jih naučijo tudi nekaj kretenj iz zakladnice besed znakovnega jezika.<sup>27</sup>

V svojih predstavah se Tihe stopinje včasih neposredno vsebinsko ukvarjajo z življenjem in doživljanjem sveta gluhih in naglušnih. Taka je bila tudi predstava *CODA*, ki je doživela premiero 13. junija 2014 v City teatru v Ljubljani. CODA je mednarodna kratica za slišče otroke gluhih staršev (Children Of Deaf Adults) in predstava je v svoje središče postavila prav te. Okviren scenarij za uprizoritev je napisala režiserka Lištvanova – pri nabiranju materiala ji je z raziskavo pomagala hčerka Vera – nato so se v proces vključili igralci s svojimi izkušnjami in dopolnili ter naselili scenarij, iz katerega je zrasla predstava.<sup>28</sup> V nizu prizorov, ki so oživljali različne situacije iz odraščanja sliščega dekleta gluhih staršev, so z resničnim razumevanjem razprostrli stiske in težave takih otrok.

Predstavo sem si ogledala in povedati moram, da sta me presenetila predvsem dva prizora. Prvi presenetljiv prizor je bil zame prizor plesa v diskoteki. Morda imajo gluhi res težave z razumevanjem sveta, imajo pa zato mnogokrat izjemen občutek za ritem, za gibanje, za ples. Najbrž zaradi tega, ker morajo ritem naprej začutiti v sebi in se šele nato prepustiti gibanju ... Drugi prizor je bil pretresljiv v svoji čistosti: gluha deklica, ki je predstavljala (sicer v kontekstu igre slišče) protagonistko v retrospektivi, je zapela Kekčevo pesem. Morda pesem res ni bila tonsko popolnoma natančno odpeta, in vendar bolj točno sploh ne bi mogla biti odpeta. V obeh scenah je utripalo življenje, volja in moč do vsega dobrega in lepega, kar življenje lahko ponudi ne glede na to, koliko se je za to treba potruditi.

## (Za)upanje in boj gledališča oseb z ovirami

Ko sem se prvič srečala z gledališčem vidno/slušno oviranih, so me mučila vprašanja, kot npr., zakaj bi slepi in gluhi sploh delali gledališče, oziroma zakaj bi ga delali na način, kot ga delajo videči in slišči, ali bi se slepi morali navajali na geste in grimase videčih in ali bi bilo treba predstave gluhih res glasovno sinhronizirati?

*Oko je organ distance in ločenosti, tip je čut bližine, zaupnosti in ljubezni. Oko pregleduje, nadzoruje in raziskuje, tip se približuje in boža. Pri močnem čustvenem doživetju največkrat izključimo distancirajoči vidni čut; kadar sanjamo, poslušamo glasbo ali božamo svoje ljubljene, zapremo oči.*<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Prav tam.

<sup>28</sup> Prav tam.

<sup>29</sup> Pallasma, *Oči kože: arhitektura in čuti*, prav tam., str. 84.





• Predstava gledališke skupine Tihe stopinje: *CODA*, 2014 | foto: Gorazd Orešnik, ZDGNS

Zdelo se mi je, kot da imajo zaradi svojih čutnih okvar nekakšen “privilegij”, saj so zaradi svoje telesne pomanjkljivosti avtomatsko odlepljeni od klišejev sporazumevanja, v katerih se videči in slišiči vsak dan utapljamo. Mislila sem si, da je njihova pot do črpanja iz notranjosti in iskanja stika s svojo notranjo resnico zatorej jasnejša in preprostejša. Med raziskovanjem pa mi je vsaj delno postalo jasno, da stvari niso tako enoznačne. Če hočejo slepi ali gluhi delati gledališče “na način videčih in slišičih”, njihov proces dela ni enak običajnemu procesu postavljanja predstave. Usvojiti morajo veliko novih veščin in se pripraviti na to, da bodo izpostavljeni. S svojim delom izkazujejo moč in pogum za spopadanje z zanje velikimi neznankami. Ne gre torej za to, da bi od zunaj sprejemali nekaj, kar ni nikoli bilo njihovo, da bi se “delali enake” in se skušali izognili stigmatiziranosti svojih telesnih primanjkljajev. Upirajo se hoji po liniji najmanjšega odpora. Učijo se, posvajajo nova znanja, se prepuščajo novim občutjem. Razširjajo in polnijo svoje notranje izkustvene svetove. Da bi vsakemu, ki se kdaj (z)najde v njihovem občinstvu, poleg sporočila neke predstave vedno predali sporočilo (za)upanja in boja: treba se je upirati lastnim pomanjkljivostim. Ne z zavračanjem, temveč s sprejemanjem. Ko pa bodo te dodobra udomačene, ne zaspimo v varni coni udobja, soočimo se z novimi izzivi in neznankami. In iz nemoči bo izrasla moč.

## Literatura

- Ackerman, Diana: *O naravi čutnega*, Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 2002.
- Barba, Eugenio: *Papirnati kanu: razprava o antropologiji gledališča*, Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2005.
- Bole – Vrabc, Alenka; intervju z avtorico, 6. 11. 2014.
- Deaf theatre: Singing with hands, hearing with eyes*. Dostopno na: <https://www.youtube.com/watch?v=vSIRivSvJCU>, zadnji dostop 28. 12. 2015.
- Fabjan, Mateja: *Vpliv ustvarjalnosti oseb z motnjami vida na kvaliteto njihovega življenja*, diplomsko delo. Ljubljana: [M. Fabjan], 2000.
- Filipčič, Tjaša: "Razvoj ravnotežja pri gluhih in naglušnih". Dostopno na: [http://www.pef.uni-lj.si/didaktikasv/zaposleni/OPP/SENZORNE\\_MOTNJE/CLANKI/Filipcic\\_Ravnotezje\\_gluhi.pdf](http://www.pef.uni-lj.si/didaktikasv/zaposleni/OPP/SENZORNE_MOTNJE/CLANKI/Filipcic_Ravnotezje_gluhi.pdf), zadnji dostop 28. 12. 2015.
- Hafnar, Mirjana: "Osebe z okvaro vida ter načela komunikacije s slepimi in slabovidnimi". Dostopno na [http://www.lung.si/dodatki/03\\_MIRJANA\\_HAFNAR\\_razumevanje\\_slepote\\_.pdf](http://www.lung.si/dodatki/03_MIRJANA_HAFNAR_razumevanje_slepote_.pdf), zadnji dostop 28. 12. 2015.
- Južnič, Stane: *Človekovo telo med naravo in kulturo*, Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, 1998.
- Kaj je znakovni jezik. Dostopno na: <http://www.zveza-gns.si/slovar-slovenskega-znakovnega-jezika/kaj-je-znakovni-jezik/>, zadnji dostop 28. 12. 2015.
- Kališnik, Grega: "Nevidni oder. Slep je, kdor se z igro ukvarja", Nedelo, 13. 3. 2011. Dostopno na <http://www.zirovnica.si/UserFiles/1485/File/KLIPING/zirovnica%2014.3.2011.pdf>, zadnji dostop 28. 12. 2015.
- Kermauner, Aksinja: *Na drugi strani vek (Opis prvoosebne fenomenološke raziskave – kako je biti slep.)*, Ljubljana: Študentska založba, 2009.
- Lištvanova, Lada v intervjuju z avtorico, 13.11. 2014. Intervju je nastal ob pomoči tolmačke Natalije Rot.
- Maeterlinck Maurice: "Slepici." *Nobelovci 67, Maurice Polydore Marie Bernhard Maeterlinck*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1981.
- Maeterlinck Maurice: *Slepici*, letak uprizoritve Gledališča Nasmeh. Dostopno na <http://www.sng-ng.si/spored/2011111615114080/>, zadnji dostop 28. 12. 2015.
- Nastran Ule, Mirjana: *Temelji socialne psihologije*, Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1994.
- Obraz meseca – Lada Lištvanova. Dostopno na: <http://www.zveza-gns.si/2011/06/14/obraz-meseca-lada-listvanova/>, zadnji dostop 28. 12. 2015.
- O gledališču Nasmeh. Dostopno na: [http://www.zveza-slepih.si/index.php?naslov=kultura\\_kdo\\_je\\_kdo\\_in\\_zakaj&action=info&\\_id=5](http://www.zveza-slepih.si/index.php?naslov=kultura_kdo_je_kdo_in_zakaj&action=info&_id=5), zadnji dostop 28. 12. 2015.
- Pallasmaa, Juhani: *Misleča roka. Eksistencialna in utelešena modrost v arhitekturi*, Ljubljana: Studia humanitatis, 2012.
- Pallasmaa, Juhani: *Oči kože: arhitektura in čuti*, Ljubljana: Studia humanitatis, 2007.
- Pavšič, Gregor: "Igralka s hudo okvaro vida: Najtežje, če je občinstvo čisto tiho". Dostopno na: [http://www.siol.net/novice/junaki\\_za\\_jutri/2013/09/junak\\_metka\\_pavsic.aspx](http://www.siol.net/novice/junaki_za_jutri/2013/09/junak_metka_pavsic.aspx), zadnji dostop 28. 12. 2015.
- Pavšič, Metka: *Ničesar ne obžalujem. Proces nastajanja in analiza predstave*, magistrsko delo, Ljubljana: [Metka Pavšič], 2014.
- Premiera skupine Tihe stopinje – CODA. Dostopno na: <http://www.zveza-gns.si/2014/08/14/premiera-skupine-tihe-stopinje-coda/>, zadnji dostop 28. 12. 2015.
- Professional deaf-blind theatre. Dostopno na: <https://www.youtube.com/watch?v=Xgcm83tyv3Y>, zadnji dostop 28. 12. 2015.
- Rot, Veronika: "Igralci, ki se premikajo v temi". Dostopno na: <http://rtvslo.si/dostopno/clanki/34>, zadnji dostop 28. 12. 2015.
- Slovar slovenskega znakovnega jezika. Dostopno na: <http://www.zveza-gns.si/slovar-slovenskega-znakovnega-jezika/>, zadnji dostop 28. 12. 2015.
- Ulčar, Miha: "V Groblje prihaja Gledališče Nasmeh s predstavo Oh, te nore ženske". Dostopno na: <http://www.domzalec.si/v-groblje-prihaja-gledalisce-nasmeh-s-predstavo-oh-te-nore-zenske>, zadnji dostop 28. 12. 2015.
- What we learn from deaf-blind theatre: Adina Tal. Dostopno na: <https://www.youtube.com/watch?v=ZY50GhhorQc>, zadnji dostop 28. 12. 2015.
- Zovko, Gojko: *Perpatologija I*, Ljubljana: Zavod republike Slovenije za šolstvo, 1995.

## Povzetek

Slepi in slabovidni ter gluhi in naglušni so zaradi svojih telesnih okvar večkrat odrinjeni na rob družbe. Da bi presegli meje – tako lastne kot družbeno vsiljene – so nekateri za svoj medij izbrali gledališče. V slovenskem gledališkem prostoru tako delujeta Gledališče *Nasmeh* (slepih in slabovidnih) in Gledališka skupina *Tihe stopinje* (gluhih in naglušnih). Če hočejo slepi ali gluhi delati gledališče “na način videčih in slišočih”, njihov proces dela ni enak običajnemu procesu postavljanja predstave. Usvojiti morajo veliko novih veščin in se pripraviti na to, da bodo izpostavljeni. Razširjajo in polnijo svoje notranje izkustvene svetove. Upirajo se lastnim pomanjkljivostim – ne z zavračanjem, temveč s sprejemanjem.

## Summary

The blind and visually impaired and the deaf and hard of hearing are often marginalized by society due to their physical impairments. In order to go beyond these limits – their own as well as those imposed by society – some have chosen theatre as their medium. There are two such groups that are active in the Slovenian theatre space, the *Nasmeh* (“Smile”) theatre, composed of blind and visually impaired people, and the *Tihe stopinje* (“Silent Footprints”) theatre group (of the deaf and hard of hearing). If the blind or deaf want to create a theatre “in the way of seeing and hearing”, their mode of operation is not the same as the usual process of setting up shows. They must take up many new skills and prepare themselves to be exposed. They expand and fill their inner experiential worlds. They defy their own limitations – not by rejecting them, but by accepting them.

### Ključne besede

gledališče slepih in slabovidnih, gledališče gluhih in naglušnih, umetnost in osebe z ovirami, Ana Obreza, Eugenio Barba, govorica rok.

### Keywords

theatre of the blind and visually impaired, theatre of the deaf and hard of hearing

# Dostopnost uprizoritvene umetnosti senzorno oviranim obiskovalcem

*Sandra Jenko*

V zadnjih letih lahko na področju povečanja dostopnosti kulture opazimo pozitivne premike, ki so med drugim posledica mednarodne Konvencije OZN o pravicah invalidov, kjer je zapisano, da invalidom pripada enaka pravica do sodelovanja v kulturnem življenju kot drugim in da je potrebno sprejeti ustrezne ukrepe, s katerimi lahko invalidom zagotovimo čim enakovrednejši dostop do kulturnih dobrin. Slovenski producenti in ustvarjalci uprizoritvenih umetnosti se načeloma zavedajo težav, s katerimi se soočajo pripadniki ranljivih skupin, ki so prikrajšani za možnost rednega obiska predstav, čeprav pod pojmom dostopnosti največkrat razumejo premagovanje arhitektonskih ovir ali pa cenovno politiko ustanove.

Toda za celovito in vključujoče spremljanje gledaliških ponudb je potrebno pomisliti tudi na informacijsko in vsebinsko dostopnost, ki omogoča med drugim senzorno oviranim osebam ustrezno zaznavanje, doživljanje in razumevanje predstav.

Med senzorno ovirane obiskovalce štejemo v glavnem osebe z okvaro vida ali sluha. Bistvene razlike v dojemljivosti slepih, slabovidnih, gluhih in naglušnih ter v njihovem senzornem zaznavanju okolja zahtevajo od ustvarjalcev uprizoritvene umetnosti posebno senzibilnost za potrebe enih in drugih ter zelo različne pristope in prilagoditve za povečanje dostopnosti. Vendar večja dostopnost umetniških izdelkov nikakor ne pomeni, da bi gledališke predstave ustvarjali ciljno za slepe in slabovidne ali gluhe in naglušne. Bolj skladna s pojmom vključenosti je uprizoritev, ki je namenjena vsem skupinam obiskovalcev in je hkrati primerna tudi za senzorno ovirane. Razmišljanje, da osebe z ovirami zanima samo problematika invalidov, je zmotno, a kljub temu je opaziti, da se pogosto naredi dostopne prav te predstave, ki govorijo o teh tematikah.<sup>1</sup> Tako se na primer dogaja, da se znakovni jezik v uprizoritvah uporablja samo kot estetski element ali kot metafora za komunikacijske težave. Namen in cilj povečanja dostopnosti kulture pa je vključevanje ranljive skupine, ki se v vsakdanjem življenju praviloma sooča z večjo socialno izključenostjo, v kulturno prireditve z ustreznimi prilagoditvami, ki omogočajo čim enakovrednejše dojetje in razumevanje predstave.

Med aktivnimi prizadevanji za povečanje dostopnosti gledališč na Slovenskem pozitivno izstopajo prostorski ukrepi. Kljub zgodovinskim zgradbam je večina gledališč fizično (vsaj delno) dostopna za gibalno ovirano občinstvo. Nasprotno na področju spletne in informacijske dostopnosti večinoma ni zaznati posebnega truda. Le malo spletnih strani je prilagojenih potrebam senzorno oviranih, tudi posebnih mesečnih sporedov, gledaliških listov in drugih tiskovin v brajici, povečanem tisku ali lažje berljivi različici pravzaprav ni. Sicer pa si številne ustanove že prizadevajo za povečanje vsebinske dostopnosti predstav, čeprav gre praviloma le za posamezne primere in priložnostne ukrepe, ki v večini ne nakazujejo jasnega koncepta ali dolgoročne vizije na področju povečanja dostopnosti. Kadar se gledališča srečujejo s povpraševanjem skupine obiskovalcev z okvaro vida ali sluha, jim praviloma poskušajo spontano ugoditi in obisk predstave individualno prilagoditi potrebam, toda ta poseben trud in prilagodljivost nikakor ne moreta nadomeščati načrtovanih ciljno usmerjenih ukrepov. Hkrati je vprašljivo, če so osebe, ki se dogovorijo za obisk gledališča, ki pripravijo prilagoditve predstav in ki sprejmejo senzorno ovirane obiskovalce, sploh ustrezno izobražene. Ali res poznajo posebnosti in dejanske potrebe slepih, slabovidnih, gluhih in naglušnih? Gledališča večinoma nimajo določene osebe, ki bi bila pristojna za področje dostopnosti in bi bila seznanjena z možnimi ukrepi v ta namen. Zato je zelo pomembno, da se strokovni delavci, ki so v stiku z osebami z ovirami, redno usposabljaajo in pridobijo specialna znanja. Poleg tega je trajno sodelovanje kulturnih ustanov s pristojnimi organizacijami in združenji slepih in slabovidnih ter gluhih in naglušnih ključnega pomena. Kajti dostopnost se začne že pred obiskom gledališča: z vzpostav-

---

<sup>1</sup> Glej: Darja Pajk, "Naglušnost in oglešlost v gledališču", *Iz sveta tišine: glasilo Zveze društev gluhih in naglušnih Slovenije*, letnik 36, št. 10, 2015, str. 34.

ljanjem in ohranjanjem stikov, s pridobivanjem informacij o željah in potrebah potencialnih obiskovalcev, z razvijanjem dostopnih ponudb v dialogu s pripadniki ciljnih ranljivih skupin ter z ustrežno komunikacijo in predstavitvijo ponudb.

Uprizoritvene umetnosti večinoma ustvarijo vizualen vtis in vizualizacija je velikega pomena pri dojetanju in razumevanju predstave. Toda kaj, če gledalec gledališke predstave ne more gledati? Le majhno število oseb z okvaro vida je popolnoma slepih, večina ima vsaj določen ostanek vida, ki ga lahko s korekcijskimi pripomočki ob primernih pogojih izkoristijo. Zato sta ustrežna pozicija v dvorani in dober pogled na oder zelo pomembna. Poleg tega je treba deficitarni vizualni vtis dopolniti, na primer s tipnim spoznavanjem elementov uprizoritve. Slepim in slabovidnim lahko pred predstavo omogočimo taktilni stik z odrom, da spoznajo dimenzije prostora, potipajo sceno, se dotaknejo kostumov, rekvizitov, lutk in drugih pomembnih elementov. Tip namreč omogoča pridobivanje dodatnih informacij o vizualni podobi uprizoritve. Sicer pa je gledališka predstava osebam z okvaro vida dostopna tudi z zvočno podobo, ki pa ne zajema le besedila, temveč tudi zvoke premikov in gibov na odru, glasbo in druge zvočne učinke. Slepim in slabovidnim imajo praviloma dobro slušno zaznavanje in lažje diferencirajo zvoke. Zato bi bilo priporočljivo, da se igralci pred nastopom predstavijo, saj tako obiskovalci spoznajo glasove in lažje identificirajo like. Toda kljub tem ukrepom ostaja dogajanje na odru slepim in slabovidnim večinoma nedostopno.

Prilagoditev, ki bi to uspela izenačiti, je avdiodeskripcija. Gre za zvočno opisovanje vizualnega dela uprizoritve, ki se izvaja v živo in je uporabnikom v gledališčih dostopno preko sprejemnika in slušalk. Opisovalec praviloma izkorišča odmore med dialogi, da poslušalcem posreduje ključne informacije. Opis nikakor ne more zajeti vseh optičnih vtisov z odra, temveč mora smiselno izbrati najpomembnejše podatke, ki podpirajo dojetanje in razumevanje predstave. Jezik opisov je praviloma jase, preprost in nevtralen. Kot pri pripravi vsake prilagoditve je tudi pri avdiodeskripcijah pomembno sodelovanje s predstavniki slepih in slabovidnih, ki preverijo ustreznost besedila. Glede na to, da se avdiodeskripcija opravlja v živo, se mora govorec kljub dobremu poznavanju uprizoritve in pripravljen skripte vedno ozirati na dejansko dogajanje na odru in se primerno odzvati na morebitne spremembe. Dober opis gledališke predstave lahko pripravi in v živo izvede samo izkušeno in ustrežno kvalificirano strokovno osebje, ki ga pri nas zaenkrat primanjkuje, kar je poleg tehničnih in finančnih težav glavni razlog, zakaj se avdiodeskripcija v naših gledališčih še ni razširila. Zato je Slovenski gledališki inštitut leta 2017 v sodelovanju s festivalom Teden slovenske drame in Goethejevim inštitutom Ljubljana organiziral petdnevno strokovno usposabljanje *Avdiodeskripcija za gledališče*. Izobraževanje so izvedli Klavdija Zupan, Sandra Jenko in Anke Nicolai, mednarodno priznana strokovnjakinja za avdiodeskripcijo iz Nemčije. Šestnajst udeležencev, med njimi dramaturgi, igralci, režiserji, pedagogi ter osebe z okvaro vida, je pridobilo tako teoretsko znanje kot praktične izkušnje za pripravo in izvedbo avdiodeskripcije za dramske in glasbene predstave. Med udeleženci je bila tudi Mateja Mlačnik, umetniška vodja ljubiteljske gledališke skupine slepih in slabovidnih *Nasmeh*, ki je leta 2015 pripravila in izvedla avdiodeskripcijo uprizoritve Škofjeloškega pasijona, enega redkih primerov zvočnega opisa gledališke predstave v Sloveniji. Uporabniki so opis ocenili kot zelo koristen, saj jim je na slikovit način približal dogajanje na ulicah Škofje Loke ter vizualno podobo te žive kulturne dediščine. Prihodnje gledališke sezone

bodo pokazale, če in kako bodo udeleženci izobraževanja novo pridobljeno znanje unovčili tudi v gledališki praksi. Kajti namesto avdiodeskripcije v klasičnem smislu je gledališkim ustvarjalcem pri nas doslej bila bližja zamisel predstav, ki so bolj oziroma v celoti verbalne narave. Bralne uprizoritve na primer so stalna ponudba številnih slovenskih odrov, med katerimi s svojimi prizadevanji v preteklih sezonah izstopa Mestno gledališče ljubljansko.

Tovrstne ponudbe, ki na odru predstavljajo dramska dela v verbalni obliki in izključijo vizualni del, so osebam z okvaro vida skoraj enako dostopne kot videčim obiskovalcem – seveda z izjemo gluhih in naglušnih. Njihovo zaznavanje vsebine in sporočilnosti temelji nasprotno prav na vidnih elementih predstave. Tudi prilagoditve za obiskovalce z okvaro sluha so večinoma vizualne narave, z izjemo tehničnih rešitev. Gluhim in naglušnim uporabnikom slušnih pripomočkov (npr. polžev vsadek) lahko gledališča s slušno indukcijsko zanko, s FM sistemom ali podobno akustično prilagoditvijo omogočijo zvočno zaznavanje in spremljanje predstave ter zmanjšajo težave pri razumevanju zvočnih sporočil. Ta ukrep dostopnosti je lahko velik korak k enakopravnosti in je v korist tudi oglušelim, starejšim obiskovalcem, ki so uporabniki slušnih aparatov. Toda doslej se je le malo gledaliških ustanov v Sloveniji lotilo te tehnične investicije, med drugim Cankarjev dom in SNG Opera in balet Ljubljana. Največkrat se za povečanje dostopnosti osebam z okvaro sluha uporabijo nadnapisi, saj je prilagoditev tehnično enostavno izvedljiva, cenovno dokaj ugodna in praktično nemoteča. Kljub temu pa smo še oddaljeni od tega, da bi ta prilagoditev postala stalnica na slovenskih odrih. Zanimiva alternativa klasičnim nadnapisom so napisi na odru, ki postanejo del scenskega koncepta in jih je ob hkratnem gledanju predstave lažje spremljati. Manj znani in uporabljeni so napisi, ki nastajajo v živo kot zapis govornega besedila. Prednost je vsekakor prilagodljivost spontanim tekstovnim spremembam, toda kadrovske, cenovne in organizacijske pomenijo zapisi v živo večjo investicijo. Ne glede na obliko je spremljanje govora v pisni obliki dobrodošla dopolnitev predstave, četudi samo za naglušne in gluhe, ki jim branje tekstovnih sporočil ne predstavlja dodatne težave.

Čeprav se gluhi in naglušni srečujejo s podobno komunikacijsko oviro, se potrebe enih in drugih ter ustrezne prilagoditve močno razlikujejo. Nekateri gluhi komunicirajo izključno v slovenskem znakovnem jeziku, ki ga naglušni večinoma ne uporabljajo. Poleg tega imajo številni gluhi zaradi omejenega besednega zaklada težave z bralnim razumevanjem, če besedila niso ustrezno poenostavljena. Edina oblika gledališča, ki je enako dostopna tako gluhim kot naglušnim, so neverbalne predstave oziroma predstave, kjer prevladajo vizualne vsebine. V primeru *klasične* dramske uprizoritve je prevod v znakovni jezik za gluho občinstvo najustreznejši ukrep za povečanje dostopnosti, kajti na ta način lahko gluha oseba predstavo spremlja v svojem materinem jeziku. Praviloma poteka tolmačenje v slovenski znakovni jezik tako, da tolmač stoji ob robu odra in simultano prevaja odrski govor. Glede na to, da je en jezik avditivne, drugi pa vizualne narave, sta lahko oba sočasno prisotna na odru, ne da bi se ovirala. Zato je ta način tolmačenja najmanj kompliciran in ne posega v obstoječo uprizoritev. Kljub temu terja veliko priprav, saj mora tolmač uprizoritev zelo dobro poznati, da lahko pripravi in v živo izvede dober prevod. Poleg primerne osvetlitve in pozicije tolmača je tudi izbor sedežev v dvorani ključnega pomena, da lahko gluho občinstvo iz pravilne perspektive spremlja tako tolmača kot predstavo. Slabost tolmačenja je namreč, da gluhi gledalci pretežno gledajo tolmača in zato težje sledijo



dogajanju na odru. Obenem se s tolmačenjem predstavo omeji na verbalno vsebino in performativni elementi se v prevodu nekoliko izgubijo. V poplavi besed na odru mora tolmač selektirati, kaj od izgovorjenega bo prevedel, kaj šele da bi zaobsegel še zvočne efekte in glasbo. Bistvenega pomena je tudi, kako tolmač izvaja kretnje, saj lahko s kretanjem tako kot igralec izraža različna čustva in govorne sloge.<sup>2</sup> Čeprav sprva deluje nevtralen, tolmač znakovnega jezika med gledališko predstavo niti ni v tako objektivni vlogi. Tako bi moral biti tudi vključen v uprizoritev – bodisi s kostumom, kot estetski element ali na drugačen način, ki poveča vrednost in pomembnost vloge tolmača kot dela uprizoritvenega koncepta. “S priznavanjem, ja, celo poudarjanjem prevajalske situacije nastane oblika tolmačenja, ki si jo izven gledališča tako ne bi mogli predstaviti: tolmači niso nevtralni in dobijo skoraj enako pozornost kot igralci in se jih razume kot del nastopajoče skupine, ki zajema tako igralce kot tolmače.”<sup>3</sup>

Težava je namreč v tem, da se večina ukrepov za povečanje dostopnosti gledališke predstave naknadno doda uprizoritvi in niso del umetniške, estetske celote. Zato lahko prilagoditve za senzorno ovirano občinstvo delujejo moteče. Najuspešnejše so uprizoritve, ki ukrepe dostopnosti kot gledališka izrazna sredstva od vsega začetka vključujejo v kreativni proces tako, da je predstava že sama po sebi dostopnejša za čim širšo publiko. Zato iščejo ustvarjalci drugačne umetniške pristope in posebne uprizoritvene strategije. Dva tovrstna projekta minulih sezon pri nas sta zvočna predstava *Krhanje lepote* Saške Rakef (premiera: 10. 11. 2015) ter komedija zmešnjav *Hamlet pa pol* Jake Andreja Vojevca (premiera: 19. 4. 2016). V uprizoritvi *Krhanje lepote* je avdiodeskripcija dogajanja kot sestavni del umetniške celote slišna vsem obiskovalcem ter poudarja verbalno in zvočno večplastnost predstave. Stvarni opisi iz zaodrja ustvarijo distanco do odrskega dogajanja in efekte potujitve, saj med drugim opisujejo tudi manjkajoče elemente, torej to, kar tudi videči publiko ni vidno. V primeru uprizoritve *Hamlet pa pol* je avdiodeskripcija integrirana v dialog, ustvarjalci z govorom in glasbo na domiselni način podajajo informacije o nastopajočih, prostoru, rekvizitih in celotnem dogajanju. K lažjemu spremljanju predstave prispeva tudi uvod pred predstavo, v katerem slepi in slabovidni med drugim spoznajo sceno, rekvizite, kostume, maske, odrske like in glasbene avize. V obeh predstavljenih primerih zvočni opis ni zgolj prilagoditev, temveč umetniški izraz ustvarjalcev, hkrati pa služi tudi povečanju dostopnosti predstave.

Za ustvarjalnejši pristop k vprašanju dostopnosti bi v primeru gluhih obiskovalcev lahko namesto *klasičnega* tolmačenja v slovenski znakovni jezik izvedli t. i. *shadow interpretation*.<sup>4</sup> Vsakemu igralcu je dodeljen tolmač, ki mu na odru sledi kot senca in prevaja akustični govor v znakovni. Ta način prevajanja predstave je seveda povezan z večjim delovnim in finančnim

<sup>2</sup> Glej: Anton Petrič, “Strokovni simpozij: Gledališča, prisluhnite! Tudi gluhi in naglušni želimo uživati kulturne dobrine”, *Iz sveta tišine: glasilo Zveze društev gluhih in naglušnih Slovenije*, letnik 36, št. 10, 2015, str. 31.

<sup>3</sup> Rafael Ugarte Chacón, *Theater und Taubheit. Ästhetiken des Zugangs in der Inszenierungskunst*, Bielefeld: Transcript, 2015, str. 169. (V izvorniku: “Durch die Anerkennung, ja sogar Betonung der Übersetzungssituation entsteht eine Form des Dolmetschens, die außerhalb des Theaters so nicht denkbar wäre: Dolmetscher sind nicht neutral, erhalten fast die gleiche Aufmerksamkeit wie die Schauspieler und sind eher als Teil einer Akteursgruppe zu begreifen, die sowohl Schauspieler als auch Dolmetscher umfasst.”)

<sup>4</sup> Glej: Rafael Ugarte Chacón, *Theater und Taubheit. Ästhetiken des Zugangs in der Inszenierungskunst*, Bielefeld: Transcript, 2015, str. 164.

vložkom ter pomeni velik poseg v samo uprizoritev. Toda za gluhega gledalca bi to pomenilo, da lahko sledi predstavi in jasneje razloči, katera oseba na odru pravkar govori, kar pri *klasičnem* tolmačenju ni tako enostavno. Še korak dlje gredo dvojezične uprizoritve, v katerih se govorni in znakovni jezik uporabljata enakopravno. Vsak igralec uporablja svoj favorizirani jezik, naj bo to akustičen ali vizualen. Posledično se na odru srečujeta igralca, ki ne uporabljata istega jezika. Gledalci pa so pri tovrstnih predstavah enakopravni zato, ker tako slišišči kot gluhi ne razumejo vsega. "Hkrati sta lahko delno nerazumevanje in začasno izključevanje posameznih skupin gledalcev tudi del estetike".<sup>5</sup>

Ta primer odpira vprašanje, koliko lahko gluhi aktivno sodelujejo v predstavah slišiščih. Dejstvo je, da slišišči igralci, ki se za uprizoritev naučijo znakovni jezik, niso tako avtentični in prepričljivi kot gluhi igralci. Prilagoditve, dopolnitve in umetniški ukrepi za povečanje dostopnosti, ki nastanejo v sodelovanju s pripadniki ranljive skupine, bodo pri ciljni skupini bolje sprejeti in učinkovitejši, saj samo senzorno ovirane osebe poznajo dejanske težave in potrebe svojih vrstnikov. Aktivno vključevanje oseb z invalidnostjo v organizacijske in umetniške procese po principu participacije jim omogoča, da z umetniškim izdelkom izrazijo svojo identiteto ter sooblikujejo svojo podobo v javnosti. Umetniško ustvarjanje ter samoizražanje z gledališčem lahko senzorno ovirane osebe sicer dosežejo tudi znotraj lastne skupnosti, na primer s sodelovanjem v ljubiteljskih gledaliških skupinah. Toda te skupine ostajajo v javnosti večinoma neopažene. Le redkim je doslej uspelo prestopiti meje amaterske dejavnosti, med drugim Damjanu Šebjanu, ki je prvi gluhi poklicni igralec v Sloveniji s statusom samozaposlenega v kulturi. Svoje gledališke veščine je izuril v ljubiteljskih skupinah, zdaj pa že več let samostojno nastopa v slovenskem in mednarodnem prostoru. Pri Šebjanovih predstavah gre večinoma za solistične programe, saj mu komunikacijske ovire in predsodki otežijo sodelovanje z drugimi profesionalnimi ustvarjalci ali pri večjih projektih. Podoben primer v slovenskem prostoru je slepa igralka Metka Pavšič, ki je na AGRFT-ju končala magistrski študij oblike govora. V okviru študija je kot igralka sodelovala v uprizoritvi monodrame *Ničesar ne obžalujem* Vinka Möderndorferja, s katero se zdaj že več kot štiri leta predstavlja slovenski in tuji publiki. Od sodelujočih v predstavi je delo z igralko z okvaro vida zahtevalo veliko natančnosti in domiselnosti pri postavitvi scene in oblikovanju svetlobe, da bi ji olajšali orientacijo in gibanje po odru.

Oba primera dokazujeta, da imajo tudi senzorno ovirane osebe velik ustvarjalni in umetniški potencial, ki je doslej ostal večinoma neizkoriščen. V sodelovanju s profesionalnimi ustvarjalci bi lahko osebe z invalidnostjo izpopolnile svoje sposobnosti, hkrati pa bi ostale sodelujoče senzibilizirali za težave in potrebe oviranih ter jim morda pokazali drugačen pristop in pogled na gledališko ustvarjanje. Za soustvarjanje z osebami z okvaro sluha se je v Sloveniji med drugim odločila režiserka Ivana Djilas, ki je z ljubiteljskimi igralci Mestnega društva gluhih Ljubljana leta 2000 in 2001 uprizorila igri *Matiček se ženi* in *Otroci manjšega boga*. V in-

---

<sup>5</sup> Rafael Ugarte Chacón: *Theater und Taubheit. Ästhetiken des Zugangs in der Inszenierungskunst*, Bielefeld: Transcript, 2015, str. 62 (v izvirniku: "Dabei können auch das partielle Nichtverstehen und der temporäre Ausschluss einzelner Publikumsgruppen Teil der Ästhetik sein.")

tervjuju s Petro Rezar je svoje sodelovanje z gluhi in naglušnimi opisala tako: “Če bi vi vedeli, koliko časa sem potrebovala, da se navadam, da me morajo vsi videti, kdaj na vaji govorim in da ne morem imeti dolgih monologov. Da se moram pripraviti za vajo precej drugače in bolj konkretno, da moram režirati na sceni več gibalno in z manj pogovori. Igralce pa sem morala učiti še osnov igre: da na odru ni treba ilustrirati teksta, da je to kot v življenju, recimo da lahko eno govoriš, drugo pa delaš ...”<sup>6</sup> V tujini je veliko več primerov tovrstnega sodelovanja med profesionalnimi ustvarjalci uprizoritvene umetnosti in senzorno oviranimi osebami. Eden izmed njih je hrvaško gledališče slepih in slabovidnih *Novi Život*, ki v Zagrebu deluje že več kot 60 let. Njihovo dejavnost so bistveno sooblikovali poklicni režiserji, kostumografi, scenografi, koreografi in drugi ustvarjalci, ki praviloma delujejo v profesionalnih gledališčih. Od leta 1999 vsaki dve leti organizirajo BIT festival, edini tovrstni gledališki festival slepih in slabovidnih z udeleženci z vsega sveta.

Zelo odmeven vključujoč gledališki projekt preteklih let je uprizoritev *Disabled Theater*, ki je nastala v sodelovanju francoskega koreografa Jérôma Bela z igralci švicarskega *Theatra Hora*. Gledališko skupino, ki deluje v Zürichu, sestavljajo poklicni igralci z motnjami v duševnem razvoju. Predstava je bila premierno izvedena 10. maja 2012, doživela je številne ponovitve, med drugim na vključujočem gledališkem festivalu *No Limits* v Berlinu, in je zelo razdvojila javnost. Nekateri so v predstavi spoznali nov nivo gledališkega dela z oviranimi osebami, drugi pa so videli zgolj razkazovanje in osramotitev igralcev z ovirami. Toda gledališče je prostor, ki je načeloma namenjen prikazovanju in opazovanju. Osebe z ovirami se v vsakdanjem življenju že dovolj soočajo s skrivanjem pred javnostjo, kot da v naši družbi ne bi obstajale.<sup>7</sup> Aktivno gledališko ustvarjanje oseb z ovirami ter njihovo zavestno umetniško izpostavljanje publikli pa postavi prav to diskriminatorno stanje pod vprašaj. Bel je želel ustvariti odrsko produkcijo, ki ne bi bila zgolj reprodukcija naučenega, temveč naj bi prikazala igralce z naravno odrsko prisotnostjo in pristnostjo. “Končno sem v zadnjem tednu razumel, da je bilo moje delo, da jim zagotovim prostor in čas, da bi bili na odru prosti, jim pustim, da naredijo, kar hočejo, kar jim je všeč. Čudno mi je bilo, ko sem razumel, da ne smem delati tega, kar delam ponavadi: režiram, organiziram prostor in čas, se odločam.”<sup>8</sup> Uspela mu je predstava, ki je v gledalcih sprožala zelo različne odzive, igralce pa spodbujala k samozavestnemu samoizražanju.

Tovrstni umetniški projekti so pomemben prispevek k razmišljanju javnosti o invalidnosti ter pomagajo ustvariti bolj odprto in vključujočo družbo.<sup>9</sup> Slovenski pendant lahko med drugim najdemo v potekajoči sezoni, kjer je uprizoritev *Slovenska popevka* Matjaža Pograjca (premiera oktobra 2017) v Slovenskem mladinskem gledališču sprožila podobne odzive v jav-

**6** “Gluhi so me prvi naučili slovenščine. Ivana Djilas”, v *TIŠINA & njena šepetanja: 15 let Mestno društvo gluhih Ljubljana (1998-2013)*, Ljubljana: Mestno društvo gluhih, 2013, str. 65.

**7** Glej: Yvonne Schmidt, “After Disabled Theater. Authorship, Creative Responsibility, and Autonomy in Freie Republik HORA”, v *Disabled theater*, Zürich, Berlin: Diaphanes, 2015, str. 234

**8** Gia Kourias, “Jérôme Bel Talks about Disabled Theater”, *Time Out*, 29.10.2013. Dostopno na: <http://www.timeout.com/newyork/dance/jerome-bel-talks-about-disabled-theater>, zadnji dostop: 5.1.2018

**9** Glej: Amelie Damschen, “Irritation durch *behindertes Theater?* – Eine Rezeptions-Analyse des Stücks *Disabled Theater*”, *Zeitschrift für Inklusion*, 4-2015. Dostopno na: <https://www.inklusion-online.net/index.php/inklusion-online/article/view/242/233>, zadnji dostop: 5.1.2018

nosti kot participativni gledališki projekt Jérôma Bela. Gledališki koncert po besedilih Gregorja Strniše v koprodukciji s Centrom za usposabljanje, delo in varstvo (CUDV) Dolfke Boštjančič Draga predstavlja direktno odrsko sožitje oseb z motnjami v duševnem razvoju s profesionalnimi igralci v instituciji<sup>10</sup> ter ustvarja “nek tretji svet, v katerem lahko živimo v sožitju”,<sup>11</sup> v katerem lahko vsak s svojo iskrenostjo, avtentičnostjo in pristnostjo ustvari ali izrazi nekaj svojega, edinstvenega.<sup>12</sup> Kritičnim glasovom, ki so v medijih in na družbenih omrežjih zahtevali, da bi morali nastopajočim z motnjami v razvoju v uprizoritvi raje dati možnost predstaviti njihov svet, njihove težave, njihove dejanske bivanjske izkušnje,<sup>13</sup> lahko zoperstavimo dejstvo, da oseb iz različnih ranljivih skupin ne zanimajo le lastne tematike in problematike ter da se tudi v drugih kontekstih želijo umetniško izražati. “Znebiti se je treba zelo poenostavljenega in zastarelega razmišljanja, da morajo skupine ljudi z ovirami ‘izraziti sebe’ in podobno. V vključujoči družbi je skrajni čas, da jim dopustimo UMETNOST.”<sup>14</sup>

Podoben primer vključujočega gledališča v našem prostoru je bil tudi projekt *Rodin II* (premiera: 15. oktober 2006), ki ni prikazoval samo stičišča med uprizoritveno in vizualno umetnostjo, temveč tudi med ustvarjalci z invalidnostjo in brez nje. Projekt v režiji Barbare Novakovič Kolenc je nastal v sodelovanju z organizacijo *Sonček – Zvezo društev za cerebralno paralizirane Slovence* in je v predstavi združil profesionalne plesalce, igralce ter gibalno ovirane in osebe z motnjami v duševnem razvoju. Gledališko performativno instalacijo so med drugim predstavili na *14. festivalu Exodos*, ki je v letu 2008 potekal v znamenju večjega razumevanja za različnosti v družbi in več strpnosti do vseh članov družbe, saj se vsi soočamo z določenimi primanjkljaji. Vprašanja dostopnosti kulture tistim, “ki jih moderna družba raje postavi za vrata institucij, da s svojo prisotnostjo ne spominjajo in bremenijo vesti ostalih državljanov,”<sup>15</sup> so se organizatorji festivala lotili tako praktično kot teoretično. Poleg inkluzivnih gledaliških predstav so organizatorji festivala omogočali fizično dostopnost prizorišč, ki so bila večinoma opremljena z indukcijsko zanko, ter predstavo *Milo za drago* Williama Shakespeara v Mestnem gledališču ljubljanskem tolmačili v slovenski znakovni jezik. Na okrogli mizi pod naslovom *Hendikepirana umetnost ali umetnost hendikepa* pa so s predstavniki različnih ranljivih skupin, umetniki in ustvarjalci obravnavali temo dostopnosti kulture in umetnosti “hendikepiranim – kot občinstvu, katerega potrebe se razlikujejo od potreb drugih obiskovalcev, in kot

**10** Glej: Melita Forstnerič Hajnšek, “Milina čistosti”, *Večer*, 14. 11. 2017. Dostopno na: <https://www.vecer.com/milina-cistosti-6347569>, zadnji dostop: 5.1.2018

**11** “Slovenska popevka v SMG vstopnica v svet sobivanja v sožitju”, *STA*, 8. 11. 2017. Dostopno na: <http://veza.sigledal.org/pri-spevki/slovenska-popevka-v-smg-vstopnica-v-svet-sobivanja-v-sozigtju>, zadnji dostop: 5.1.2018

**12** Glej: Rok Bozovičar, “Kritika Gledališkega koncerta po besedilih Gregorja Strniše: Slovenska popevka: Popevka z odmevom”, *Dnevnik*, 13. 11. 2017, *Kritike*. Dostopno na: <http://www.mladinsko.com/predstave/premiere-201718/slovenska-popevka/kritike/>, zadnji dostop: 5.1.2018

**13** Glej: Anja Radaljac, “Ocenjujemo: Slovenska popevka”, *Delo*, 14. 11. 2017. Dostopno na: <http://www.delo.si/kultura/ocene/ocenjujemo-slovenska-popevka.html>, zadnji dostop: 5. 1. 2018

**14** Aksinja Kermauner, komentar na spletno objavo Anje Radaljac, *Facebook*, 15. 11. 2017 Dostopno na: <https://www.facebook.com/anja.radaljac/posts/10213775482442046>, zadnji dostop: 5. 1. 2018

**15** Ana Pepelnik, “14. festival odrskih umetnosti Exodos”, *Radio študent*, 20. 11. 2008. Dostopno na: <http://old.radiostudent.si/article.php?sid=17057&newlang=english>, zadnji dostop: 5. 1. 2018.

ustvarjalcem, ki želijo in pričakujejo enakovredne možnosti ustvarjanja in prikazovanja svojega dela ter enakovredno sodelovanje z drugimi umetniki.”<sup>16</sup>

Kot je iz navedenih predstav in projektov razvidno, imamo na Slovenskem kar nekaj primerov dobre prakse, ki jim manjka le kontinuiteta. Prilagajanje predstav, integriranje dopolnitve v uprizoritveni koncept ter vključevanje oseb z invalidnostjo v kreativni proces lahko obogati doživetje in dojemanje uprizoritvene umetnosti. Istočasno pa prispeva k ozaveščanju publike ter k povečanju strpnosti do ranljivih skupin kot enakopravnih deležnikov družbenega in kulturnega življenja.

## Povzetek

Avtorica pregleduje vključenost senzorno oviranih obiskovalcev v umetniške strukture na Slovenskem, pri čemer je ne zanima toliko fizična dostopnost ustanov, kot pa vključevanje oviranih oseb v predstave. V članku razbere različne možnosti, ki jih slovenska gledališča že izkoriščajo, in predlaga druge, manj uporabljene in tudi finančno zahtevnejše, ter se zadrži tudi pri vključenosti profesionalnih igralcev z invalidnostjo v različne projekte.

## Summary

The author examines the inclusion of sensually impaired visitors to artistic structures in Slovenia, looking not so much as the physical accessibility of the institution but rather the inclusion of the disabled in the performance. The article looks at various possibilities already used by Slovenian theatres and proposes others that are less used and financially more demanding, and also discusses the inclusion of professional actors who are disabled in various projects.

### Ključne besede

senzorno ovirani obiskovalci, avdiodeskripcija, tolmačenje, *shadow interpretation*, vključenost

### Keywords

sensually impaired visitors, audio description, interpreting, *shadow interpretation*, inclusion

---

**16** "Hendikep umetnosti ali umetnost hendikepa", *radioCona*, 18. 11. 2008. Dostopno na: <https://radiocona.wordpress.com/2008/11/18/hendikep-umetnosti-ali-umetnost-hendikepa/#more-812>, zadnji dostop: 5. 1. 2018.

# Spominjati se pozabe

*Zala Dobovšek*

Nina Šorak, Urša Adamič, Marinka Štern,  
Iztok Drabik Jug: Kje sem ostala

Režija: Nina Šorak, Produkcija KUD Transformator,  
Zavod BOB, Plesni teater Ljubljana idr., premiera: 3. decembra 2015

Uprizoritev *Kje sem ostala* glede na svojo namembnost velja za primer scenske prakse, ki v slovenskem okolju ni najbolj navzoč, če ne celo skoraj povsem odsoten. Govorimo o modelu gledališča (s profesionalno zasedbo), ki sočasno opravlja dvosmerno funkcijo: v polje gledališča vnaša princip združevanja umetnosti in medicine, hkrati pa gledališče uporablja kot medij, s katerim pristopa do tistega ciljnega občinstva, ki se ga izkušnja dotika sama tematika obravnavanega materiala – demenca.

Uprizoritev je nekakšen hibrid med terapevtskim učinkom in gledališčem ozaveščanja ter ob tem tudi spoj teatralnega in znanstvenega narativa, ki drug drugega nagovarjata, soustvarjata in vsebinsko povezujeta. Vendar gre za angažirano umetnost, ki ne vsebuje neposrednega vključevanja dementnih oseb (v tem primeru bi bil projekt veliko bolj terapevtske kot umetniške narave), pač pa je v ospredju problematika demence v čisti obliki, filtrirana skozi izvajalce, ki bolezen in njene posledice zgolj reprezentirajo, ne dobesedno živijo. Uvid v delovanje in življenje dementne osebe je sicer odrsko konstruiran, a zato nič manj verjeten, tudi zato, ker vsebina predstave izhaja iz dokumentarnih epizod, realnih življenjskih situacij.

Projekt *Kje sem ostala* (naslov se posrečeno poigrava z vsakdanjo frazo ob posameznikovi pozabljenosti) si za osrednji predmet raziskave vzame razvoj demence in jo nato raziskuje skozi dve perspektivi – osebno in družbeno. Avtorji kot eno od temeljnih iztočnic izpostavijo vprašanje “Kdo postaneš, ko postopoma izgubljaš svoj spomin?”. Izguba spomina kot center prizadetosti, ki za seboj povleče niz kritičnih posledic, sprva na osebni ravni (bolnik in svojci), nato pa tudi na širši, družbeni ravni (odnos okolice do te problematike in morebitna ignoranca). Demenca naj bi bila sicer poznana že skoraj 2000 let, toda šele v zadnjem stoletju oziroma desetletjih je dosegla izjemen porast, razumljivo, saj je življenjska doba vse daljša, populacija se statistično vse bolj stara, s tem pa se tudi povečuje število obolelih. Zdi se, da se pojem demence še vedno ni dovolj detabuiziral, njen obstoj je še vedno, a vse manj, izoliran in družbeno ne vključujoč.

Do neke mere lahko uprizoritev *Kje sem ostala* uvrstimo v format aplikativnega gledališča, katerega prvenstvena naloga je izboljšati položaj določenih družbenih skupin in preizpraševanje problemov celotne družbe. Gre za preplet aktivizma, klasičnega gledališča in psihoterapije, njegov prvenstveni namen pa se kaže v komunikaciji, intervenciji, opolnomočenju in izražanju ob delu s posamezniki ali posebnimi skupnostmi.<sup>1</sup> Ključna dimenzija aplikativnega gledališča je, da nas uči, kako učiti (izobraževati) druge. Večina oblik aplikativnega gledališča deluje na še bolj surov način (vključevanje naturščikov) in z manj skonstruirano metodo (ki je bolj spontana, z estetiko neobremenjena) kot *Kje sem ostala*. A vendar za ta projekt velja tehnika aplikativnega gledališča oziroma izpeljava metode, ki jo je definiral Philip Taylor, pri kateri “umetniki ustvarjajo scenarije in priložnosti lokalnim skupnostim, ki lahko na ta način izrazijo svojo bolečino”.<sup>2</sup> Ključno pri tem je, da raziskovalec ni več le pasivni ali teoretični opazovalec, temveč na takšen ali drugačen način tudi soudeleženec. Avtorici uprizoritve sta namreč izhajali iz svojih odnosov do babic, obolelih za demenco. Pristop k projektu tako združuje “akcijo in refleksijo, teorijo in prakso, vedno v sodelovanju z drugimi ljudmi in z namenom iskanja praktičnih rešitev za probleme, ki te ljudi težijo”.<sup>3</sup>

Takšen pristop k raziskovanju razpira možnosti, obenem pa več razumevanje, kako lahko aktivizacija posameznikov in njihova vključenost vplivata na dobrobit celotne skupno-

---

1 Gl. Nena Močnik, “Raziskovalec kot aktivist in angažirane metodološke prakse”, *Teorija in praksa* 51/2–3, 2014, Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, str. 351.

2 Ibid., str. 355.

3 Ibid., str. 356.

sti. Gledališče kot medij destigmatizacije. Vključevalnost, ki se kaže v *Kje sem ostala*, je v umeščanju neke iz javnega diskurza izpodrinjene tematike v javno sfero. A ne le to, predstava je v svoji mobilnosti prav tako ustvarjena z namenom, da opravi serijo gostovanj po domovih za ostarele, s čimer omogoči, da se “označenec sreča z označencem”. V tem primeru ne gre več toliko za samo ozaveščanje o demenci, temveč za to, da se morebitni naslovnik v njej prepozna, uprizoritev pa artikulira njegovo težavo, stisko. V tem je uprizoritev nadvse dostopna, a zato nič manj umetniško kakovostna.

*Kje sem ostala* tako učinkuje in deluje na več ravneh: umetniški, terapevtski, znanstveni, kulturni in medgeneracijski. Je svojevrsten utelešeni učbenik, temelječ na preverjenih empiričnih rezultatih, ki nazorno – a ne le teoretično, ampak tudi s pomočjo gledališča – razgrne bistvene značilnosti oseb z razvijajočo se demenco, kot so (poleg napredujočega slabšanja spomina) še: motnje hotenja, slaba koncentracija, negotovost, asocialnost, nezainteresiranost, občutek preobremenjenosti, apatija, depresivnost, motnje govora, razdražljivost itd. Ker dogajanje umesti v družinsko okolje, ob tem poudari tudi pomembno nalogo svojcev, ki morajo poleg nenehnih “tehničnih, logističnih” opravil biti vseskozi tudi nadvse pozorni na razsežnost ohranjanja in varovanja identitete obolelega.



• Foto: Sunčan Stone



Avtorici idejne zasnove Nina Šorak (režiserka) in Urša Adamič (dramaturginja) sta izhajali iz svojih izkušenj, material v predstavi je dokumentaren, a predelan za namene večje funkcionalnosti, ki jih zahteva scenska postavitev. Posamična poglavja znotraj scenosleda so torej vzeta iz resničnega življenja, njihova sestava in končna struktura pripovedi pa je previdno dramtizirana v neko namišljeno družinsko razmerje, čas in prostor. Predstavo tvori enakovredni nanos dokumentarnega in fiktivnega, ravno to pa ji daje dodano vrednost, s katero zadosti tako umetniškimi kot znanstvenim standardom. Uporaba glasbe (oziroma iste pesmi, ki se tematsko nekajkrat ponovi) priča o njeni pomembnosti v kontekstu demence, saj velja glasba za eno izmed temeljnih emocionalnih referenc, prek katere se dementna oseba še zmore vrniti v preteklost, aktivirati spomin in obuditi izbrane dogodke; glasba kot vzgib, ki omogoča stik z njeno nekdanjo identiteto in takrat še neokrnjenim doživljanjem sveta, okolja.

Interdisciplinarnost gledališke govorice sproža tudi uporaba *go-pro* kamere, ki postane sinonim za videnje bolnika, njegova perspektiva. S pomočjo tehnološke naprave in razširjene projekcije na oder se nam približa bolnikovo nevrološko stanje, ki se kaže kot poškodovano, popačeno, zamegljeno videnje, postopoma v zamiku, nejasno, fragmentarno, pomešano. Četudi tehnični pripomoček predstavlja le približek dejanskega stanja, pa hkrati daje zadosten uvid v neznosno kaotično percepcijo sveta, ki ni več vzročno-posledična, ampak le še skrajno nelinearna, razdrobljena slika abstraktnih podob, barv in oblik.

Preslikava posameznih realističnih situacij, ki so v svojem bistvu in vsebini zaradi demence sicer pogosto iracionalne in absurdne, je obenem – prav zato, ker so dejanske – osupljivo dramatična, pretresljiva in vseskozi verjetna. Sprememba dojetja zdajšnjega in nekdanjega, realnega in fiktivnega, direktnega in posrednega (na primer dojetje televizije oziroma televizijskega prenosa, kjer komponenta “v živo” naenkrat pridobi nov, docela dobesedni učinek) razgrne niz situacij, ki so na nek način komične in bi tudi ostale komične, če ne bi bile odraz popolne zmedenosti, izgubljenosti in prestrašenosti bolnice. A postavitev to tudi upošteva: s polarizacijo tragičnega in komičnega razvija svojo govorico, ki iz problematike demence ne želi delati senzacije ali se prepustiti samoviktimizaciji, temveč jo hoče prikazati tudi v luči lucidnega humorja, ki ga, paradoksalno, včasih lahko proizvede le propadanje nevrološkega sistema.

Pred nami se postopoma, z režijsko in dramaturško pazljivostjo, odstira na prvi pogled izmišljena zgodba Jule (Marinka Štern) in njenega sina Petra (Iztok Drabik Jug), toda njuna fiktivnost je le navidezna oziroma delna. Ustvarjalci problematiko demence v odrsko pripoved ne nanesejo v obliki surovega dokumentarizma, temveč ga predelajo v dramske prizore z namenom, da bi pred gledalca razgrnili eno od neštetihih možnih zgodb posameznikovega soočanja z demenco, njegovih bližnjih in okolice. Kolikor so v tem osebni, toliko so tudi univerzalni.

Projekt zaznamuje temeljito znanstveno raziskovanje, pozorno opazovanje življenja kot takega, nedvomno pa mu temeljno noto prepričljivosti vpisuje suveren, natančen, spoštljiv in obenem pogumen, senzibilen umetniški pristop, ki izbrane problematike ne želi prevladati z medijem gledališča ali je poškodovati zaradi režijskih ambicij, temveč se to pot gledališče znajde v funkciji rahločutnega prenosnika mestoma še kako boleče realnosti. Brez moraliziranja ali tarnanja, s hrabrim in celo dobrodušnim sprejemanjem življenja z vso njegovo morebitno krutostjo.

## Povzetek

Uprizoritev *Kje sem ostala* glede na svojo namembnost velja za primer scenske prakse, ki v slovenskem okolju ni posebej navzoč, če ne celo skoraj povsem odsoten. Opravlja dvosmerno funkcijo: v gledališko sfero vnaša princip združevanja umetnosti in medicine, hkrati pa gledališče uporablja kot medij, s katerim pristopa do tistega ciljnega občinstva, ki se ga problematika demence neposredno dotika. Preslikava posameznih realističnih situacij, ki so v svojem bistvu in vsebini na račun demence sicer pogosto iracionalne in absurdne, je obenem – prav zato, ker so dejanske – osupljivo dramatična, pretresljiva in vseskozi verjetna.

## Summary

The intent behind *Where Was I?* is to put on a production of a type that is not often, if indeed ever, seen in Slovenia. It performs a dual function: first, it introduces to theatre the principle of combining art and medicine; and second, it uses theatre as a medium to reach the intended audience of people who have firsthand experience of dementia. It transforms individual realistic situations that are, because of dementia, often essentially irrational and absurd, while at the same time – precisely because they are true – breathtakingly dramatic, shocking, and entirely believable.

### Ključne besede

demenca, dokumentarno gledališče, nevrologija, destigmatizacija, Nina Šorak, Urša Adamič

### Keywords

Dementia, documentary theatre, neurology, destigmatization, Nina Šorak, Urša Adamič

# Nelagodje, navdušenje in politična korektnost

*Nika Arhar*

Sandra Umathum in Benjamin Wihstutz (ur.):  
Disabled Theater. Zürich-Berlin, Diaphanes, 2015

*“Vsak, prav vsak gledališki projekt, ki vključuje kognitivno prizadete igralce ... vedno uprizori tudi ... odnos med režiserjem, ki ni prizadet, in prizadetimi osebami na odru – [ter odseva,] kaj režiser meni, česa so sposobni, kaj od njih zahteva, v čem jih pušča samostojne in v čem jih ne.”*

Michael Elber, direktor gledališča HORA<sup>1</sup>

<sup>1</sup> “Any, really any, theater project involving cognitively disabled actors... always also... stages... the relationship between the non-disabled artistic director and the disabled persons on stage – [and it reflects] what he thinks they are capable of, the things he demands from them, the aspects in which he gives them independence, and those in which he doesn't.”

Freie Republik HORA, program, 21. 2. 2014; po Yvonne Schmidt, *After Disabled Theater, Authorship, Creative Responsibility, and Autonomy in Freie Republik HORA*, v: Disabled Theater, str. 228.

Uprizoritev *Disabled Theater* (premiera 10. 5. 2012) je avtor koncepta, koreograf Jérôme Bel, zasnoval s preprosto in natančno določeno strukturo šestih navodil, katerih izvedba je prepuščena igralcem. Enajst igralcev züriškega gledališča HORA se občinstvu predstavi z individualnim odzivom na šest nalog, ki jih napoveduje (s tem posreduje občinstvu in usmerja odrsko dogajanje) prevajalec oziroma asistent. Naloge so naslednje: (1.) igralci stojijo na rampi eno minuto, (2.) predstavijo se po imenu, starosti in poklicu, (3.) poimenujejo svojo oviro, (4.) odplešejo solo z lastno koreografijo na izbrano skladbo, (5.) povedo, kaj si mislijo o predstavi in (6.) se poklonijo. Z izjemo zaključnega skupinskega poklona so vse izvedbe individualne, igralci, ves čas prisotni na odru, sedeč v še vedno vidnem ozadju, na poziv stopijo v ospredje in izpeljejo svojo variacijo izpolnitve naloge. Približno šest mesecev po premieri je Bel na podlagi izpovedanega mnenja enega od igralcev prvotni izbor sedmih plesnih solov dopolnil s preostalih štirimi – z asistentovo napovedjo dodatka prvotni selekciji, po mnenjih o predstavi in pred poklonom.

V času, ko so osebe s posebnimi potrebami izključene in marginalizirane, odnos do njih pa prežema imperativ politične korektnosti, *Disabled Theater* v center vidnega in diskurzivnega polja postavlja prav motnjo (disability). Za uvod izbrani citat natančno locira osrednji kamen spotike uprizoritve: problematiko (re)prezentacije na način reprezentacije družbeno nevidnih teles, ki so zaradi svojega odklona od “nevtralne” norme večine vedno tudi specifično vidna. Na reprezentacijo v veliki meri vpliva razumevanje motnje in oseb s posebnimi potrebami, vpeto v specifično časovno in kulturno definirano družbeno konstrukcijo. Pri tem odnos moči ni le v funkciji avtorja (režiserja, koreografa) pri delu z igralci/plesalci/performerji, temveč se prav tako izrazito kaže v odnosu med igralci *z motnjo* in gledalci (večinoma) *brez motnje*, ki (so)oblikujejo – (so)ustvarjajo, (so)določajo, (so)uprizarjajo – podobo motnje – njeno družbeno konstrukcijo.

Kako spolzek teren je to, dokazujejo različna razumevanja in silovitost odzivov na uprizoritev, ki je gostovala na različnih svetovnih prizoriščih in festivalih. Nekateri so navdušeno izpostavljali neverjetno prisotnost igralcev z motnjo v duševnem razvoju v sedanjem trenutku, njihovo avtentičnost in energijo ali v Belovem konceptu prepoznali rušenje gledaliških konvencij (*Disabled Theater* kot “disabling the theater”) in politično emancipacijo. Drugi so uprizoritev videli kot nekakšen sodoben “freak show” in Belu očitali, da izkorišča igralce, jih razkazuje in izpostavlja posmehu. S tem ko je Bel svoje prvo sodelovanje z igralci z motnjo v duševnem razvoju zasnoval v okviru lastnega zanimanja za razgrajevanje gledališkega dispozitiva, torej mehanizma produkcije, reprezentacije in recepcije subjektov, je trčil tudi ob prevladujočo prakso vključujočih gledaliških skupin; nekateri njihovi predstavniki in strokovnjaki s področja problematike oseb s posebnimi potrebami so vzdignili glas, da Bel ni resno delal z igralci, ampak jih je zreduciral na njihovo motnjo in spodkopal standard vključujočih gledališč.

Kako lahko presojamo kvaliteto, ko uprizoritev sama spodkopava gledališke kriterije profesionalizma, sposobnosti, večine, virtuoznosti in so pogoji avtonomije ter odgovornosti performerjev dvoumni? Ali lahko oder služi kot prostor emancipacije za družbeno marginalizirane skupine? Kaj pomeni, ko se v mišljenje estetskih sodb in njihovih kriterijev vtihotapi politična dimenzija? Kakšni predsodki gradijo naša razumevanja in mnenja?

Nedvomno je predvsem dejstvo, da je Bel izkoristil temeljno napetost gledališča kot javnega prostora in prizorišča estetske izkušnje ter z igralci z motnjo v duševnem razvoju razprl

polje paradoksov in nelagodja tako v estetskem kot političnem. V ta prostor skozi različne perspektive in izhodišča vstopi tudi knjiga *Disabled Theater* s prispevki več avtorjev, ki produktivne napetosti uprizoritve uporabljajo v svojih miselnih konstrukcijah gledališča, reprezentacije, fenomena “motnje” in oseb s posebnimi potrebami. Iz nabora heterogenih pristopov se jasno pokaže nemožnost dokončnih opredelitev in jasnih zaključkov, zato so razprave najbolj plodne prav, kadar se tega eksplisitno zavedajo; kadar ne izsiljujejo odgovorov, temveč ohranjajo in nadalje razpirajo kompleksnost, provocirajo negotovosti in iščejo mehanizme, poglobljajo kontradiktorne pozicije in nestabilne pogoje produkcije, (re)prezentacije in recepcije, pa naj se fokusirajo na paradokse uprizoritve, različne načine razumevanja dejanj igralcev z motnjami, odzive, presojanje in izkušnjo gledalcev ali problematiko reprezentacije oseb s posebnimi potrebami v različnih oblikah. Vztrajanje pri odprtosti na presečišču umetniškega in političnega, osebnega in družbenega, izogibanje identitetni politiki, usmerjeni po normah in standardih večine, destabilizira zatekanje k varni, uveljavljeni normativnosti razumevanja (kar predpostavlja tudi “normalnost”) in izpostavlja prav konstruiranost – motnje in gledališča, kriterijev presojanja in ravnanja.

Prav to kažejo tudi dileme pri poimenovanju oziroma terminologiji. V variaciji dvopomenskega naslova uprizoritve se je pri govoru o njej uveljavil izraz “prizadete osebe”, “*disabled people*” – kot tudi opozarjajo avtorji nekaterih prispevkov – esencialistična oznaka, ki osebo skrči na njeno motnjo, stroka pa kot ustrezen izraz navaja “osebe z motnjami”, “*people with disabilities*”, ki celoto motnje, njene podobe in razumevanja združuje v zavedanju družbene konstrukcije motnje. Naše nepoznavanje tega polja je veliko in Bel je tu pravzaprav svojevrsten predstavnik nevedne družbe. Zanimivo je, da sam v številnih intervjujih in pogovorih o uprizoritvi<sup>2</sup> deli



<sup>2</sup> V knjigo je vključen intervju: It's All about Communication, Interview with Jérôme Bel (pogovarjala sta se Sandra Umatum in Benjamin Wihstutz), str. 163–174; številni intervjuji in pogovori po uprizoritvah pa so citirani v več prispevkih.

enake poglede, vprašanja in (ne)razumevanja kot številni gledalci oziroma izraža stališča, ki v sebi skrivajo tudi drugo, nasprotno možnost interpretacije posameznega fenomena. Poleg tega, da se ne ukvarja s politično korektnim poimenovanjem, poudarja na primer intenzivno prisotnost v sedanjosti igralcev z duševno motnjo (čeprav so v številnih izvedbah na različnih koncih sveta dokazali, da so odlični v reprodukciji že vzpostavljene uprizoritve, v ponavljanju naučenega, v njihovih izjavah pa je razvidno, da "le opravljajo svoje delo"), njihovo možnost svobode na odru (a le znotraj svtorski določene strukture), da so lahko oni sami (a spet, kot igralci in javne osebe) itd.

A vsa ta vprašanja se zdijo manj pomembna in moteča za same igralce kot za vse okoli njih, kar je razvidno tudi iz nekaterih intervjujev z igralci.<sup>3</sup> Močno lekcijo o ideologiji politične korektnosti jasno izrazi Catherina Gilles:<sup>4</sup> tu ne gre za probleme oseb s posebnimi potrebami, temveč za probleme izkustva oseb brez motenj ob stiku z njimi. Koga in kaj torej *Disabled Theater* moti, ruši, onesposablja? In komu ob tem nudi možnost emancipacije?

Tako kot navedeni vprašanja je pomemben tudi prehod med njima in nujno je, da o moči in učinku reprezentacije v uprizoritvi (za igralce in druge osebe z duševno motnjo na eni strani in za gledalce in njihovo razumevanje gledališča ter družbe na drugi) ne sklepamo poenostavljeno; da torej samo rušenje ne omogoča že tudi emancipacije. Kajti prehitro zaklinjanje emancipatorne moči in njeno utemeljevanje, kot se zgodi v nekaterih delih objavljenih razprav, lahko hitro najde nasprotno argumentacije v istem vidiku uprizoritve, v isti izvedbi ali nelagodju, kar s širšega gledišča le potrjuje določeno arbitrarnost pojavov kot družbenih konstruktov, ki pa so zanimivi predvsem, če se posvetimo njihovim mehanizmom delovanja.

Za konec omenimo nekaj izrazitejših konkretnih poudarkov tega vidika, ki pa se ne končajo v skladnih presoajah. André Lepecki<sup>5</sup> s pomočjo nihanja med reprezentacijo kot reprodukcijo, ki omogoča konsistentno ponavljanje uprizoritve, in domnevno spontanostjo in avtentičnostjo igralcev ter njihovim privilegiranim dostopom do sedanjosti preverja potencial singularnega manjšinskega postajanja, ki izstopa iz večinske, identitetne in izključevalne politike. Gerald Siegmund<sup>6</sup> preiskuje odmik od stabilnega temelja pogleda in vznik "prostora pred razliko", ko odpovedo regulativni mehanizmi, ki s pozicije moči ustvarjajo razliko (s tem pa tudi normo ustrezne reprezentacije in vrednostnih sodb, kriterije vključevanja in izključevanja). V nasprotju z liberalno-represivno tolerantnostjo, ki se pretvarja, da sprejema razliko, dokler je z njo soočena, gre tu za sistematično uničenje temelja, iz katerega lahko razlikujemo in sodimo,

**3** On Acting and Spinning, Interviews with the actors of Theater HORA (intervjuje opravila Jana-Maria Stahl), str. 85–94.

**4** Povzeto po Kati Kroß: *Christoph Schlingensiefel's Freakstars 3000, "...Consistently Abused and Forced to Portray Disability!"*, str. 179–198.

**5** André Lepecki: *Yes, Now, It's Good Theater*, str. 141–159.

**6** Gerald Siegmund: *What Difference Does It Make? or: From Difference to In-Difference*, str. 13–30.

**7** Pomembne so predvsem alternativne reprezentacije, v katerih se oseb s posebnimi potrebami niti ne normalizira niti reducirira na njihovo motnjo, ob čemer izstopi kritika arbitrarne binarne matrice normalnega in deviantnega, kot izpostavljata Kati Kroß na primeru filma Christoph Schlingensiefel *Freakstars 3000* in Lars Nowak v prispevku *Disabling/Enabling Photography* s primerjavo fotografij "spak" s popularnih freak showvov v 2. polovici 19. in 1. polovici 20. stoletja ter fotografij Diane Arbus v drugi polovici 20. stoletja.

in za iskanje točke skupnega kot potenciala za transformacijo. A morda te skupne točke v *Disabled Theater* sploh ni. V širši umestitvi in pregledu alternativnih reprezentacij oseb s posebnimi potrebami<sup>7</sup> Kati Kroß je jasno razviden problem aktualne družbe: zanimanje za opazovanje življenja drugih ali za nekaj, česar ne poznamo, je večno, le da je današnja občutljivost liberalne enakopravnosti, meščanske morale in politične korektnosti vsakršno živost ukalupila. V osebe s posebnimi potrebami pač ni lepo strmeti na ulici, tudi "freak showi" so izginili, dovoljeno je le še idealizirano in neproblematično soočanje – soočanje, ki pravzaprav služi le izogibanju izkušnji. In ne glede na to, kako produktivno problematična je uprizoritev *Disabled Theater*, ta gledalca še vedno varuje pred intenzivnostjo pravega srečanja, kot pravi Kai van Eikels,<sup>8</sup> ki prispevek zaključí z mislijo, da *Disabled Theater* pokaže predvsem vidno ceno integracije (pogoje in možnosti inkluzije in integracije), ne ponudi pa lekcije boljše interakcije v skupni prihodnosti. Morda takšne lekcije niti niso naloga gledališča, a Belova struktura tudi začasno gledališko izkušnjo reducira, kot v natančni analizi izkustva ugotavlja Scott Wallin,<sup>9</sup> igralce predstavi kot ločene in izolirane subjekte, ki jih lahko le gledamo – in tu gre za distanciran, hladen preiskovalni pogled, ki utrjuje odnos moči – ob tem pa občinstvu ne omogoča prave komunikacije. Vzbuja mu nelagodje, ki je tudi posledica pomanjkanja naših izkušenj in znanja ter strahu, a mu ne omogoča poiskati pravih razlogov tega nelagodja. Kljub želji se občinstvo ne more povezati s tako razstavljenimi igralci, zato se zadovolji z zasilnimi osvoboditvami nelagodja – sentimentalnimi solzami, smehom in gromkim aplavzom, to rudimentarno izkušnjo pa morda celo zamenjuje z občutkom pravega stika. Videti je, da smo od prepoznanja, da je "vsak nekoliko drugačen 'freak'"<sup>10</sup> še daleč, še bolj pa od pravega, resnično vključujočega sobivanja *ne glede* na razlike.

---

8 Kai van Eikels: *The Incapacitated Spectator*, str. 117–137.

9 Scott Wallin: Come Together, Discomfort and Longing in Jérôme Bel's *Disabled Theater*, str. 61–80.

10 Armstrong, *Biology, Destiny, Photography*; povzeto po Lars Nowak: *Disabling/Enabling Photography, On Freak Photography and Diane Arbus's Portraits*, str. 222.

## Povzetek

Koreograf Jérôme Bel je uprizoritev *Disabled Theatre* postavil skupaj z osebami z motnjami v duševnem razvoju, tako da so si slednji sami oblikovali del nastopa ter ob tem tudi izrazili svoje občutke. Bolj kot vključujoče gledališče ali emancipatorno dejanje je takšna predstava ugotavljanje (hierarhičnega) odnosa med režiserjem in igralci ter predvsem soočanje načeloma zdravih gledalcev z lastnim nelagodjem ob stiku z osebami z motnjami v duševnem razvoju.

## Summary

Choreographer Jérôme Bel put together the staging of *Disabled Theatre* with people with intellectual disabilities in a way that the latter themselves designed part of the performance and in so doing expressed their feelings. More than inclusionary theatre or an emancipatory act this kind of performance is the determining of a (hierarchical) relationship between the director and the actors and above all an encounter of in principle healthy viewers with their own discomfort when in contact with people with intellectual disabilities.

### Ključne besede

Osebe s posebnimi potrebami, osebe z motnjami v duševnem razvoju, vključujoče gledališče, Disabled Theater, Jérôme Bel, Theater HORA, reprezentacija.

### Keywords

People with disabilities, people with intellectual disabilities, inclusionary theatre, Disabled Theatre, Jérôme Bel, Theatre HORA, representation





# Center alternativne in avtonomne produkcije – CAAP

Karolina Babič

*predsednica in strokovna sodelavka*

*Pripravlja Meta Kordiš*

Revija Dialogi med drugim sledi in se odziva tudi na ustvarjalno, kulturno in družbeno produkcijo ter dogajanje v Mariboru. Revizija revije ob 50. letnici je pokazala, da so Dialogi svojevrsten živ arhiv mesta, ki pogosto daje prostor in glas tistim, ki so sicer malo ali slabo slišani v lokalni družbeni in medijski krajini, hkrati pa pomembni, celo ključni za mestotvornost in pestro urbano dinamiko. V rubriki Prepovedani položaj predstavljamo dejavnosti in prostore kolektivov in skupin posameznikov, ki so vzniknili v zadnjih letih. S svojim delovanjem pripomorejo ali celo spodbujajo različne urbane, ustvarjalne in družbeno solidarnostne prakse ter dajejo Mariboru poseben pečat in utrip, hkrati pa ga umeščajo in povezujejo z mednarodnim okoljem. Gre za nevladne organizacije, ki delujejo v različnih organizacijskih strukturah in poslovnih strategijah na širokih področjih kulture, ustvarjalnosti, neformalnega izobraževanja in družbeno ter gospodarsko progresivnih praks. Veliko dejavnosti poteka na profesionalnem nivoju, hkrati pa je opravljenega tudi veliko (ne)vidnega prostovoljnega dela s požrtvovalnostjo in aktivizmom.

## Kaj je vaša dejavnost?

Center alternativne in avtonomne produkcije – CAAP je nevladna organizacija, podporna organizacija za razvoj socialnega in solidarnostnega gospodarstva v najširšem smislu besede. V zadnjih sedmih letih smo pomagali pri zagonu in razvoju več kot petdesetih zadrug in socialnih podjetij ali drugih socialnogospodarskih iniciativ, največ tukaj v Mariboru in regiji Podravja, pa tudi širše po Sloveniji. CAAP je neke vrste materializacija in trajnostni nasledek Urbanih brazd, programskega sklopa Evropske prestolnice kulture Maribor 2012. Ko smo kot ekipa Urbanih brazd takrat pričeli razvijati socialne in ekološke programe v okviru EPK v letih 2011 in 2012, od urbanih vrtov, trajnostne lokalne preskrbe, biotske pestrosti, trajnostne mobilnosti, problematike vključevanja pripadnikov romske skupnosti in drugih vsebin, torej začeli svoje delo na (za vse nas "velikem") projektu, smo iskreno verjeli, da počnemo nekaj dobrega, da imamo priložnost nekaj premakniti. Res smo se zagnali. Hkrati smo se, na srečo, zavedali, da smo v projektu, torej v nekem projektnem času, v inkubatorju, ki ima zamejen vsebinski, predvsem pa finančni in datumski okvir, ter da nam preti, kot večini projektov, da po izteku tega časa ne bo nič ostalo. Da bodo zadeve izvodenele, da ne bo trajnih rezultatov. Zato smo takoj, hkrati z zastavitvijo posameznih projektov znotraj programskega sklopa Urbane brazde, že zastavili CAAP kot center, ki ima dve nalogi. Prvič, da nekako vsebinsko in prostorsko poveže vse različne projekte, in drugič, da vzpostavi tak model povezovanja, ki bo omogočil, da preživimo prehod v leto 2013, ko bo konec projekta EPK, in ne samo, da preživimo, temveč da kot center spodbujamo nove in nove prakse tega tipa, da vznikajo še naprej.

Ko danes pogledam nazaj, se mi zdi po eni strani logično, da smo ne samo preživeli, temveč res preživeli tako, da po svojih najboljših močeh vzpostavljamo pogoje za to, da nastajajo vedno novi programi in projekti v našem okolju, tudi z našo pomočjo, spodbujanjem, spremljanjem. Logično zato, ker smo si trajnost zastavili kot resno nalogo in cilj. Po drugi strani pa se zdi pravi čudež, da smo ta prehod iz 2012 v 2013 preživeli. Če dobro pomislim, smo v letih 2011 in 2012 zagnali šest celovitih socialnih in ekoloških programov, oblikovanih kot zadruge, društva in socialna podjetja, ter skupini center CAAP. Ob prehodu v letu 2013 nas je bilo v našem sistemu zaposlenih ali občasnih sodelavcev okoli 50. To je z vidika organizacije dela ter stroškov plač ter glede na zgolj dve leti star "organizem" res zelo zahtevna situacija, če pomislimo, da 1. 1. 2013 nismo imeli zagotovljenega niti enega evra iz nobenega javnega vira. Nastali smo v celoti iz več kot en milijon evrov vrednega javnega projekta (proračun Urbanih brazd znotraj EPK je znašal pribl. 1,2 milijona evrov v dveh letih in pol), vzpostavili velik organizem in čez noč ostali brez direktne podpore iz javnih sredstev. Pogledano s te strani, verjetno je čudež, da CAAP še vedno živi, da tudi nekateri posamezni projekti iz tega sistema še vedno živijo, in še več, s pomočjo CAAP-a in znotraj njega je nastalo mnogo novih zadev. Žal jih je nekaj tudi zamrlo. A mnogo več novega je nastalo.

## Kakšen je vaš formalno pravni status in v kakšni organizacijski strukturi delujete?

Organizacijsko gledano so zadeve precej zapletene in jih je včasih težko razložiti. Ko smo v letih 2011 in 2012 razvijali naše prve programe znotraj Urbanih brazd, je nastala npr. Zadruga Dobrina ali Združenje Frekvenca, ki so članske organizacije. Imajo torej svoje člane, s katerimi in za katere delajo. In še drugi programi. Te organizacije skupaj z drugimi, na primer Mariborsko kolesarsko mrežo, so ustanovile CAAP, ki je združenje, torej tudi članska organizacija v obliki društva. CAAP ima nalogo, da pomaga pri razvoju svojih članic, kakor tudi, ker je društvo v javnem interesu, da deluje ne samo v interesu svojih članic, ampak da nudi podporo razvoju tudi drugih, vedno novih iniciativ s področja socialnega gospodarstva. Tako so na primer s CAAP-ovo pomočjo nastali Kooperativa Peron, ki razvija Salon uporabnih umetnosti, in klub Wetrinsky, ter Zadruga BikeLab. Ključno za vse članske organizacije, pa naj bodo to društva ali zadruge, je, da se člani povezujejo, da bi zadovoljevali svoje skupne interese ter interese širše javnosti. Odvisno pač, na katerem področju delujejo.



• Vhod v Tkalko | foto: Andrej Cvetnič

Organizacijsko in formalno gledano smo v letu 2014 naredili en pomemben korak, da smo zapustili prostore, ki smo jih najemali od leta 2012 na Valvasorjevi, saj je bila najemnina veliko breme za CAAP, ki je najemnino in stroške nosil kot krovna organizacija, in sodelovalnih prostorov nismo mogli dovolj napolniti, da bi obvladovali stroške. Verjetno lokacija ni bila dovolj zanimiva. Kajti, ko smo leta 2014 prepričali občino, da nam odda prostore v Tkalskem prehodu in je tako nastala Tkalka, smo trikrat večje prostore napolnili v nekaj mesecih. Res je sicer, da v Tkalki ne plačujemo najemnine, saj nam občina oddaja prostore v brezplačni najem, vendar pa so tekoči stroški in stroški vzdrževanja ter velikost stavbe tolikšni, da je končni strošek za uporabnika enak kot na stari lokaciji. A vendar je verjetno atraktivnost stavbe v centru mesta in zares entuziastična akcija nas "prvih naseljencev" pripomogla, da smo stavbno hipoma napolnili. V roku dveh mesecev smo v lastni režiji očistili, zbelili, deloma infrastrukturno popravili dobrih 1500 m<sup>2</sup> in vzpostavili upravljavski model za tako veliko stavbo in tako raznoliko množico uporabnikov. S tem je organizacijsko gle-

dano nastala še širša zgodba, kjer se je CAAP povezal z nekaterimi drugimi iniciativami, ki so tudi iskale primerne prostore, na primer z odprto delavnico za digitalno fabriciranje Kreator-Lab in Fundacijo Prizma. Tkalka je najprej nastala predvsem kot sodelovalni prostor, kjer smo si v najbolj "polni" fazi streho nad glavo delili z več kot šestdesetimi socialnimi podjetji, zadrugami, organizacijami na skoraj 2.500 m<sup>2</sup> v šestih etažah. CAAP je s povezovanjem te nove veliko večje zgodbe vzel nase drugačno nalogo. Postali smo povezovalci in začeli razvijati sodelovanje z drugimi iniciativami, ki so v mestu obstajale že prej, pred EPK. To je bila zelo pomembna faza v razvoju, saj smo bili pred tem nekako izolirani, brez prave povezave s tistimi vsebinami, ki so bile v mestu aktivne pred našim nastankom v letu EPK-ja. Na primer Fundacija Prizma je delala raziskave o socialnem podjetništvu že nekje od leta 2006 dalje. Društvo Aktiviraj se je oralo ledino kot prvo socialno podjetje v mestu že pred nami in mnogi akterji na področju kulture ali mladine, kot so Živa dvorišča ali Infopeka, s katerimi smo bili premalo povezani. V letu 2016 smo organizacije, ki smo se povezale v Tkalki, še formalno ustanovile Razvojno zadrugo Tkalka, ki je zadruga za razvoj družbenih in tehnoloških inovacij in ima cilj postati povezovalna in strokovna podpora na področju socialnega gospodarstva za celotno podravsko regijo.

Medtem pa se je CAAP zadnja leta vse bolj specializiral za področje podpornega okolja in strokovnega in raziskovalnega dela prav specifično na področju zadrug. Gre za nekakšno specializacijo, ki se je skozi leta po eni strani izkazala za nujno, saj se veliko organizacij podpornega okolja preveč na splošno ukvarja s področjem socialnega gospodarstva, manjka pa formalno organiziranega strokovnega znanja in informacij s področja združništva. Po drugi strani pa nas je k temu vodila naravna pot, da smo z delom, izkušnjami, povezovanjem z mednarodnimi organizacijami in strokovnjaki pričeli sebe krepiti z znanjem in referencami na tem področju. V CAAP-u vidimo zadruge kot tiste organizacije socialnega gospodarstva, ki so, ker so članske organizacije, najbližje nekemu idealu participativnega gospodarstva, skupnostnemu delovanju in opolnomočeni skupnosti, ki so tudi ključne vrednote socialnega gospodarstva v širšem smislu. Tkalka kot razvojna zadruga v širšem smislu pa se s projekti, ki smo jih končno uspeli pripeljati do finančne realizacije, vzpostavlja kot podporno okolje za socialno gospodarstvo v Podravju nasploh, torej vsebinsko širše kot CAAP, pa tudi z nekim geografskim fokusom.

### **Kako se financirate in kako poslujete?**

Kadar govorimo o tako kompleksnih sistemih, kot so CAAP in Tkalka, ne moremo enoznačno odgovoriti na vprašanje, kako se financiramo. Nasploh za vse subjekte socialnega gospodarstva velja, da imajo tako imenovane hibridne ali kombinirane sisteme financiranja. In sicer, da se delno financirajo iz javnih virov, tako da se prijavljajo na različne razpise (lokalne, državne, evropske), delno pa prodajajo svoje produkte (storitve in/ali proizvode) na trgu, podobno kot klasična podjetja. Od vsakega subjekta socialnega gospodarstva pa je odvisno, kako kombinira prihodke v svojem poslovnem modelu. Na primer, naša Zadruga Dobrina, ker je pretežno tržna organizacija, veliko večino svojih prihodkov ustvari na trgu, majhen del prihodkov

pa s prijavo na kakšen razpis. Medtem ko je CAAP, ki je nevladna organizacija in torej ne prodaja svojih storitev v veliki meri, ampak večinoma nudi podporo brezplačno ali po zelo nizkih cenah, odvisen v večji meri od javnih sredstev, torej od prijav na razpise. CAAP približno eno tretjino svojih prihodkov ustvari s prodajo storitev na trgu, tretjino s pomočjo evropskih projektov, tretjino pa iz domačih projektov, večinoma so to bila v preteklosti javna dela in kak manjši občinski razpis ali subvencija. Nekaj malega pred leti tudi od Ministrstva za gospodarstvo. V zadnjih dveh letih žal ni več nobenih domačih javnih virov te vrste. Kakorkoli, druga Tkalka pa je finančno zaenkrat v celoti odvisna od članic, torej organizacij, ki smo jo ustanovile in jo z lastnimi kadri držimo v zagonski fazi. Zdaj smo pridobili večji regijski projekt za podporno okolje za socialno gospodarstvo, projekt SocioLab, katerega nosilka je Fundacija Prizma, prav tako članica zadruge Tkalka. Tako bo Tkalka v prihodnjih letih nudila podporo za razvoj socialnega gospodarstva v Podravju na podlagi regijskega projekta financiranega iz evropskih in državnih virov. Finančno je torej zelo odvisno od posamezne organizacije, kako oblikuje svoj poslovni model in temu primerno finančno strukturo, ali gre za veliko odvisnost samo od javnih virov ali za kombinacijo s tržnimi prihodki ali pa pretežno tržne prihodke. Vsi ti modeli so legitimni, vsi so po svoje zahtevni za vzpostavitev, ohranjanje, po potrebi prilagajanje. Predstava o tem, da organizacije, ki pridobivajo vire iz javnih virov ali evropskih projektov, dobivajo nek "lahak denar", verjetno prihaja od tistih, ki takšnih projektov nikoli niso prijavljali in izvajali. Noben denar ni zastoj, pa naj bo to evropski projekt ali prodaja produktov na trgu, nihče nikomur ničesar ne "podari".

## **Kakšne so prednosti in slabosti takšnega delovanja?**

Ko govorimo o zadrugah ali tudi o društvih kot članskih organizacijah, ki so vzor participativnega gospodarstva, je nujno potrebno izpostaviti, da ne govorimo o nekakšni pravljici. Naše delo je dnevno povezano s tem, da pomagamo skupinam, iniciativam, da se kot skupine povežejo tako, da bi postale več kot zgolj seštevek članov, da bi torej postale skupnosti, ki demokratično upravljajo svoje skupno podjetje in s tem svojim podjetjem zadovoljujejo svoje interese, svoje potrebe. Konec koncev, mednarodna definicija zadruge pravi prav to: "Zadruga je avtonomno združenje oseb, prostovoljno povezanih z namenom, da na skupne ekonomske, družbene in kulturne potrebe ter prizadevanja odgovarjajo s podjetema v skupni lasti, ki ga upravljajo demokratično."

Vendar pa je v praksi takšno člansko povezovanje tudi zelo težko. Običajno smo ljudje kot člani nekoliko apatični, podobno kot smo apatični kot volivci. Tudi za člane zadrug velja, pa naj so to fizične osebe ali pravne osebe, da naj bi bili aktivni pri upravljanju zadruge, saj gre pri zadrugi za demokratično podjetje, kjer ima vsak član en glas in bi moral vsak član aktivno sodelovati pri razvoju zadruge. Žal se poslovodne osebe zadrug, tako pri nas kot po svetu, precej mučijo z aktiviranjem članov. Žal v mnogih zadrugah celo poslovodne osebe, kot so direktorji in člani upravnih odborov in predsedniki zadrug, pozabljajo, da bi morali vključevati člane v soupravljanje. Zakaj? Ker je demokratično soupravljanje podjetja zagotovo bolj zahtevno, terja več časa, terja veliko energije od vseh deležnikov, postopki odločanja so pogosto bolj



• Tkalski prehod – svetlobna instalacija, ki so jo ob naselitvi Tkalke izdelali sodelavci Društva Hiša! 2014 |  
foto: Andrej Cvetnič

dolgotrajni in podobno. Vendar pa, na dolgi rok se zagotovo splača strukturirati podjetja kot zadruga, kot članske organizacije s soupravljanjem, saj so prav zadruga v svetu dokazale, da takšni tipi podjetij dobro preživijo krize, so dober zaposlovalec v lokalnih okoljih ter zvišujejo kvaliteto storitev in proizvodov za prebivalce lokalnih okolij.

Vse to so res dobri razlogi, zakaj je smiselno, da tako civilna družba kot politični odločevalci podprejo razvoj zadrug in drugih subjektov socialnega gospodarstva. Ne smemo pa izgubiti izpred oči težav, ki spremljajo razvoj tega sektorja. Pogosto se zgodi, da zadruga pozabi na lastna načela, da nek ožji krog članov na nek način sprivatizira podjetje, pogosto sploh ne proti volji drugih članov, ampak zato, ker so se vsi drugi umaknili, razgubili, prepustili zadevo. Skratka, gre za kompleksne situacije, ki jih ni mogoče presojati črno-belo. Kar pa bi zagotovo pomagalo je, da bi v Sloveniji razvili močnejše podporno okolje, da bi lahko bolj intenzivno spodbujali razvoj zadrug ter jih krepili v prakticiranju notranje demokratičnosti in spodbujali člane zadrug k aktivnemu soupravljanju ter tudi spodbujali prebivalce nasploh k ustanavljanju zadrug ter vstopanju v članstva v zadrugah, da bi s pomočjo zadrug izboljšali dostop do kvalitetnih dobrin ali oblikovali kvalitetna in trajna delovna mesta.



### **Zakaj ste se odločili za tako dejavnost in delovanje?**

Neke posebne odločitve za to dejavnost in delovanje v ozadju naše zgodbe ne moremo najti. Gre za zadeve, ki so se sproti izkazale kot nujne, potem ko smo naredili prve korake v programskem sklopu Urbane brazde. Na nek način lahko rečemo, da v nekem trenutku pač ni bilo več poti nazaj. Zagnali smo prve zadruge in socialna podjetja, potrebovali smo prostore za dejavnosti, potrebovali smo skupno podlago, povezovanje, znanje, informacije, prijave na razpise in tako naprej. Zaganjali smo vedno znova nove zadruge in socialna podjetja ter druge prakse socialnega gospodarstva. Vedno bolj smo se povezovali z drugimi sorodnimi organizacijami s tega področja. Vedno več drugih iniciativ je prihajalo k nam po informacije, znanje, prostor. Kljub temu, da smo kot program EPK-ja torej nastali na nek način kot nek projekt “od zgoraj – navzdol”, saj je šlo za občinsko-državni projekt, financiran iz javnega zavoda, pa





• CAAP - usposabljanje o združništvu, december 2014 | foto: Andrej Cvetnič

se je po izteku tega “od zgoraj – navzdol” dela smer delovanja nekako obrnila in se je naš razvoj pričel usmerjati bolj iz dejanskih potreb na terenu, iz prakse, iz situacije, “od spodaj – navzgor”. Lahko rečemo, da se je v primeru naše zgodbe naključje na nek dober način poigralo z nami, na pravi način se je skombiniralo projekte, ljudi, čas, razum in norost, trdo delo ter entuziazem. Od vsega, kar smo se trudili vzpostaviti, je pač lahko nastalo samo to, kar je okolje nekako potrdilo, da potrebuje, in to, za kar smo bili ljudje, ki to ustvarjamo, pripravljeni iti nekoliko preko mej udobja.

**Kako vidite položaj svoje organizacije in njeno izoblikovanost v Mariboru? Kakšen je vaš prispevek mestu? Kako v Mariboru vzpostaviti sodelovanje med posameznimi akterji in kolektivi? Kako vidite svojo prihodnost v tem delovanju?**

CAAP in Tkalka ter zadruga in nevladne organizacije in socialna podjetja, ki se povezujemo, smo del nekakšnega vala oživljanja Maribora, ki ga zagotovo lahko prepoznamo od leta 2012 dalje. Paradoks: leta 2012 je bil Maribor evropska prestolnica kulture in največji sklop projektov, ki je iz tistega leta preživel, je sklop, ki je bil najmanj povezan s kulturo, sklop socialnega in solidarnostnega gospodarstva. Zdaj, leta 2018, pa je Maribor tako imenovana evropska prestolnica socialnega gospodarstva, pri čemer gre za prestolnico, ki so jo določili bolj politični akterji kot pa dejanski nosilci socialnega gospodarstva v Mariboru. Nekje vmes med 2012 in 2018 pa se je z veliko truda ljudi in z nekaj srečnega naključja zgodilo kar nekaj zelo dobrih zgodb. Nekateri govorijo, da je bil EPK razlog za oživljanje mesta, nekateri bi rekli, da so bile vstaje razlog, nekateri bi celo rekli, da je bil EPK delno razlog za vstaje. Ne vem, ne bom presojala. Zagotovo pa lahko opazimo, da se v mestu v zadnjih letih veliko dogaja prav na področju novih praks, ki bi jih lahko označili s skupnim terminom socialnega in solidarnostnega gospodarstva, neke nove prakse razvoja polnomočenja skupnosti in razvoja samopre-skrbnih modelov vse od področja hrane do področja kulture in umetnosti. To je dobro. Kar je težko, je povezovanje. Nobena družba ni nikoli tako koherentna, da bi lahko naredili nek preprost model povezovanja vseh akterjev, vedno so kakšna razhajanja, zamere, zavist, strahovi, dvomi, nezaupanje. Pa tudi kompleksnost je problem. Kot rečeno, že razlage o formalni organiziranosti CAAP-a in Tkalke pokažejo, kako se zadeve zakomplicirajo, ko povezujemo veliko članskih organizacij na novih in novih nivojih. Na primer, Zadruga Dobrina ima sedemdeset članov, ki so kmetje iz zaledja Maribora. Več deset članov ima tudi Mariborska kolesarska mreža – MKM. Tako Dobrina kot MKM sta članici Združenja CAAP. CAAP pa je član Razvojnne zadruge Tkalka. In Tkalka se želi v mestu povezovati z drugimi iniciativami s področja kulture in umetnosti, urbanizma, ekologije in podobno. Kako si sploh zamišljati povezanost med prav enim kolesarjem iz MKM, enim kmetom iz Dobrine in enim umetnikom iz povsem tretje organizacije? Kompleksnost je velika, hkrati pa so prav članske organizacije namenjene takšnemu povezovanju, kjer predstavniki, ki jih člani izberemo, potem zastopajo svoje člane v povezovanju z drugimi. Tako nastajajo mreže z izjemno močjo za razvoj in družbene spremembe. Tako CAAP kot Tkalka sta del te mreže v Mariboru in si želita sodelovati pri gradnji in krepitvi te mreže še naprej.

## **Na plan je prišla novica, da naj bi Mestna občina Maribor želela prodati stavbo Tkalke, čeprav so ravno vse dejavnosti in organizacije v Tkalki mestotvorne in so revitalizirale ta del mestnega središča. Kaj se zdaj dogaja s to občinsko pobudo?**

Tkalka je resda nastala leta 2014 v sodelovanju z Mestno občino Maribor (MOM), saj nam je občina dala to svojo stavbo v petletni brezplačni najem. A to se ni zgodilo na podlagi neke strateške odločitve o skupnem razvoju socialnega gospodarstva v mestu, ki bi jo zasnovali na eni strani mi kot civilna družba in na drugi strani MOM kot samoupravna skupnost, ki je zadolžena za lokalni razvoj. To stavbo smo dobili v najem nekako “skozi stranska vrata”, zelo “na silo”, posrečilo se nam je. In nekaj let kasneje se je izkazalo, da to ni pravi način, saj občina kot lastnica ni prevzela svojega dela odgovornosti in ni investicijsko vzdrževala stavbe, zato je kljub naši skrbi stavba neprimerna za varno in dolgoročno uporabo. Hkrati pa se je slabo sodelovanje z občino pokazalo tudi v tem, da je občina stavbo Tkalke ponudila zasebnim podjetjem v nakup oziroma najem, kar potrjuje našo tezo, da se občina nikoli ni resno lotila tega projekta in podprla razvoj socialnega gospodarstva, saj nas obravnava kot drugorazredne uporabnike, češ, stavba je na razpolago za socialno gospodarstvo samo tako dolgo, dokler se ne najde kak “resen” kupec ali najemnik. Torej MOM razume naše aktivnosti kot “neresne”. Čustva so očitno obojestranska, saj imamo tudi mi MOM za “neresno”. Sicer pa se župan rad pohvali, da je Tkalka leta 2015 prejela nagrado Agencije Spirit za najboljši prostor podjetniškega sodelovanja v Sloveniji. Je pa zdaj tudi že jasno, da občina tudi v tem primeru nima resnega kupca ali najemnika, tako kot se je to izkazalo že ob številnih govorjenjih o investitorjih, ki da prihajajo v Maribor odpirat delovna mesta. Medtem smo v sektorju socialnega gospodarstva, mi “neresni”, že vzpostavili več kot 150 delovnih mest v socialnih podjetjih in zadrugah v zadnjih petih letih. Kaj šele bi lahko naredili, če bi bili vsi “resni”.

# Poslušanje Andreja Stareta

Piše *Emica Antončič*

Rubrika Jezikovni kot se skuša od običajnih jezikovnih koticikov razlikovati po tem, da pretežno ne opozarja na napake, ki jih pisci in govorce slovenskega jezika – predvsem zaradi slabe šolske jezikovne izobrazbe – delajo glede na obstoječo normo, ki jo lahko preverimo v pravopisu in slovnici, ampak na povečini povsem nove pojave, ki jih opažamo v vsakdanji uredniški in lektorski praksi in ki doslej še niso bili opaženi tako, da bi se o njih javno razpravljalo. Večina teh pojavov je posledica vpliva globalne angleščine na slovenščino pri mlajših generacijah piscev in govorcev, pogosto pa tudi posledica slabe jezikovne samozavesti piscev in govorcev, katerih materni jezik je slovenščina.

Pri poklicnih piscih in govorcih pa se lahko srečamo tudi s pomanjkanjem profesionalnega odnosa do jezika in predvsem o tem pišemo tokrat.

Marca se s tekmo v Planici konča sezona smučarskih skokov in poletov. Hkrati s tem smo ljubitelji tega športa za nekaj časa odrešeni poslušanja Andreja Stareta, ki te prenose komentira na Televiziji Slovenija.

Komentatorji športnih prenosov so javni govorniki, kar pomeni, da je njihov govor namenjen vsej slovensko govoreči javnosti. Za takšne govorne situacije imamo Slovenci dogovorjeno t. i. zborni izreko (poimenovano tako zato, ker govorimo zboru poslušalcev), ki je govorna različica knjižnega jezika. O zbornem izgovoru se lahko vsakdo pouči v *Slovenskem pravopisu*, ki je že dolgo od kjerkoli in kadarkoli prosto dostopen na spletu. Že petnajst let imajo vsi poklicni govorniki tudi na razpolago priročnik *Slovenska zborna izreka*.

Zborni izreko imamo Slovenci tudi zato, da se kot naravni govorniki različnih narečij in pokrajinskih govorov nedvoumno razumemo med sabo. Nekoč je v jezikoslovju veljalo, da se knjižni jezik bogati z besedjem iz narečij, danes prevladuje obratna smer. Ogromno število novih besed, ki zaradi tehnološkega razvoja in globalizacije nastajajo v knjižnem jeziku, uporabljajo zdaj tudi narečni govorniki, še zmeraj pa slednje prepoznamo po tipičnih glasovnih značilnostih; Primorce na primer po sredinskem e-ju, Štajerce po odsotnosti polglasnika ipd. Pokrajinske govore uporabljamo v privatnih in neuradnih govornih položajih, če pa nekdo uporablja svoj privatni pokrajinski govor v javnem (zbornem) položaju, daje s tem poslušalcem z drugih koncev Slovenije občutek, da jih izključuje. Zelo nas motijo na primer takšni poslanci v parlamentu, saj se ob njihovem govoru zdi, da zastopajo samo svojo domačo vas.

Posebnost radijskih in televizijskih komentatorjev športnih prenosov je, da tvorijo svoje besedilo sproti in da se morajo (predvsem radijski) zelo hitro odzivati na dogajanje. To je v nasprotju s položaji, v katerih naj bi uporabljali zborni izreko in kjer smo vnaprej pripravljene: beremo že zapisano besedilo, govorimo na pamet ali imamo vsaj pripravljen osnutek. Zato je seveda komentatorjev govor večkrat pretrgan, skladnja ne more biti dosledno izpeljana, v napetih trenutkih se vrine kakšna pogovorna beseda. Vendar pa športni komentatorji ves čas uporabljajo tudi stalen besednjak, sestavljen iz strokovnih izrazov za posamezne športne panoge, imen tekmovalcev, trenerjev, tekmovanj, krajev in držav, pa tudi tipične frazeme. To so vse besede, ki jih morajo v svojem govoru utrditi in ustaliti v njihovi knjižni različici. Kaj bi rekli, če bi nekdo namesto "smučarji" ves čas govoril "dile"? Prav tako se morajo komentatorji pripraviti na izgovor imen posameznih športnikov in krajev, kjer potekajo tekme. Ob zadnjih zimskih olimpijskih igrah v Južni Koreji je bilo to še posebej očitno.

Za večino športnih komentatorjev na RTV Slovenija lahko rečemo, da je njihov govor na primernem profesionalnem nivoju (pri nekaterih bolj, pri nekaterih komajda), ob naključnih poslušanjih pa nas preseneti kvalitetna zborna izreka komentatorja na Kanalu A, saj skrb za jezik sicer niti približno ni odlika komercialnih televizij. A velika izjema v vsem tem je Andrej Stare. Ob tem, kako govori, se zdi, da zanj ne veljajo nobena jezikovna pravila in tudi nobeni poklicni standardi.

Poglejmo si nekatere njegove tipične in stalne izgovorne napake, ki jih dela glede na zborna norma, in to pri besedah, ki so v prenosih zelo pogoste:

1. Uporablja dolg širok e, kjer bi v premeni s kratkim širokim e-jem iz imenovalnika moral biti dolg ozek e. Konkretno: samostalnik *polet* ima v imenovalniku kratek širok e, ki se pri pregibanju v nezadnjem zlogu spremeni v dolg ozek e, torej:

*polét* → *poléta*

Andrej Stare ves čas govori: smučarski *poléti* (namesto zborna: *poléti*), *zalétno mesto* (namesto: *zalétno*), *na vrhu naléta* (namesto: *naléta*).

Uporaba širokega e-ja na teh mestih je značilna za osrednji, ljubljanski pogovorni jezik. Stare torej ves čas komentira v svojem privatnem govoru, kljub temu da so njegovi prenosi namenjeni celotni slovenski javnosti.

2. Širok e uporablja v naglašnem položaju pred r, kjer bi moral v zborni izreki biti izrazito ozek. Govori torej: *desetérica, sedmérica tekmovalcev* (namesto: *desetérica, sedmérica*).
3. Stare ne obvlada knjižnega mesta naglasa v deležnikih na -l moškega spola iz skupine glagolov na *-éti -ím* in naglašuje pogovorno: *poletél, prehitél* (namesto: *polétel, prehitel*).
4. Stalno in vztrajno napačno naglašuje imena nekaterih držav, še posebej je to moteče pri smučarski velesili: *Nórveška* in pridevnik *nórveški* (namesto: *Norvéška* in *norvéški*).

Vse to bi gospod na svojem računalniku lahko v hipu preveril in našel v *Slovenskem pravopisu*. Ampak očitno se mu ne zdi potrebno, tako da naredi praktično v vsakem drugem stavku pravorečno napako.

Slovenci smo pogosto jezni, ko kakšen tuj komentator po svoje izgovarja imena naših športnikov. Morda se še spomnite, da je Eurosportov angleški komentator potreboval kar precej časa, da je nehal Petra Prevca imenovati *Pítar Prójc*. Lahko smo upravičeno užaljeni, če nekdo našega tekmovalca spreminja v napol Angleža in napol Nemca. In tako je tudi pri ostalih narodih. Pri govornem prevzemanju tujih lastnih imen velja v Slovenskem pravopisu osnovno pravilo, da jih naglašujemo kot v izvirniku, izvirne glasove pa izgovarjamo z najbližjimi slovenskimi glasovi. Soglasnik *s* pred drugim soglasnikom je v poljščini zmeraj *s*. Drugače je v nemščini, kjer pred *t* in *p* *s* preide v *š*. Kamil Stoch je Poljak, zato se njegov priimek tudi v slovenščini izgovarja tako kot v poljščini *s [stóh]*. A gospod Stare ga vztrajno dela Nemca in izgovarja *[štóh]*. Da bi se poučil o pravilni izgovarjavi, mu ni treba poznati poljske slovnice. Lahko bi samo povprašal svoje poljske kolege ali prisluhnil napovedovalcu na tekmah na Poljskem.

Lahko se vprašamo, zakaj tega ne naredi. Ali morda sploh ne sliši samega sebe? Kaj pa njegovi predpostavljani na televiziji – kako to, da ne opazijo takšnega odstopanja? Če je nekdo poklicni javni govorec in svojega privatnega govora ne uskladi z zborna norma, kaj naj si mislimo o njem: da je neprofesionalen?, da je len?, da je nesposoben?, da je nekritično prepričan sam vase?

Pri Staretu pa ne gre samo za jezik, ampak tudi za nekatere druge pomanjkljivosti, ki ne sodijo k profesionalnim govorcem. Kdor javno govori, si mora pred nastopom razgibati in očistiti govorila. Če je na primer prehlajen, si mora spihati smrkelj iz nosu, da ga ne bi med govorom vlekli nazaj v nos. Gospod Stare pa nas prav pogosto razveseli s svojim smrkanjem in hrkanjem.

Ko skušamo najti izvore take neprofesionalnosti, ne smemo zanemariti vsebine govora, ki tega komentatorja ločuje od njegovih kolegov. Uvedel je namreč način komentiranja, ki se zdi nekako domač, kot da bi se ob prenosu pogovarjali v bližnji okrepčevalnici ali doma v fotelju. Tam si privoščimo navijanje, čustvene izbruhe, pristranosti, privoščljive pripombe o nasprotnikih, sodnikih in seveda temu primerno besedje. Nekoliko dolgočasni in okoreli slog komentiranja je na Televiziji Slovenija že pred leti skušal razgibati Igor E. Bergant, ko je prenose popestril z zanimivostmi iz zakulisja. A Bergant se je ves čas zavedal, da komentira za široko javnost, medtem ko Stare naredi svoje prenose "domače" (še posebej se razživi v duetu s strokovnim komentatorjem Jelkom Grosom) tako, da že vnaprej predvidi sodniške krivice, govori o privilegijih posameznih reprezentanc, se pritožuje nad pristranostjo režiserja prenosov ipd. V takšno kramljanje se seveda zelo hitro vrinejo privatni predsodki in stereotipi in privoščljive pripombe. Oh, kako domače! Saj v dnevni sobi to vsi počnemo! Nekateri gledalci zato Stareta naravnost obožujejo.

A RTV Slovenija ni dnevna soba. Je javni zavod, zavezan profesionalnosti, demokratičnemu javnemu prostoru, splošni kulturi in kulturi govora. In tudi slovenskega jezika. Zato ta jezik ne more biti enak kot za točilnim pultom ali v domačem fotelju. Ko premislimo, torej ugotovimo, da so pravorečne in druge poklicne težave komentatorja Andreja Stareta povezane z vsebino in njegovim razumevanjem komentatorskega posla.

In kašno zvezo ima vse to z angleščino iz uvoda v to rubriko, boste vprašali. Res je, da smo nekoliko skrenili z začrtane poti, a čisto brez zveze ni. Tisti, ki nas ob Staretovem komentiranju boljše ušesa, namreč s Televizije Slovenija najpogosteje preklopimo kar na angleški Eurosport.





## K N J I G A

Mojca Pišek

## In roman leta tudi

Drago Jančar  
In ljubezen tudi

Beletrina | Ljubljana 2017

Drago Jančar se po spustu literarne forme v romanu *Maj, november* ponovno podaja na pota literarnega zgodovinjca, kot je to storil že tolikokrat doslej in nam dal nekaj nepozabnih literarnih doživetij z *Galjotom*, *Severnim sijem*, *Zvenenjem v glavi*, *Katarino*, *pavom in jezuitom*, *Graditeljem* ter romanom *To noč sem jo videl*. Pri zgodovinskih temah ne glede na to, ali snov črpa iz daljne zgodovine ali zgolj iz bližnje ali polpretekle zgodovine, se Jančar kaže v odlični formi. Nekoliko drugače je, ko napiše roman iz sodobnega življenja, kot je pokazala njegova zadnja knjižna objava, roman *Maj, november*, v katerem se bralci morda prvič srečamo z Jančarjevimi mejami. Izkazalo se je, da populacija, stara okoli 30, ni tema, ki bi jo dobro raziskal ali razumel, sodobno ekonomsko-politično življenje nam prikaže skozi črno-belo vizijo, posledično ostanejo zgolj nakazane vse etično-moralne dileme, ki se jih trudi odpreti.

Tale kratek uvodni ekskurz se mi zdi potreben, ker Jančar v *In ljubezen tudi* spet pokaže svoj pravi obraz in vse pisateljske odlike, zaradi katerih ga imamo radi. Spet se je podal v svet, ki mu je blizu, ga pisateljsko fascinira in mu ga ni odveč temeljito raziskati: Maribor, druga svetovna vojna in povojno obdobje so se že večkrat izkazali za teme, ki so mu pisane na kožo. Jančar, rečeno spekulativno, zgodbo pobere tam, kjer jo je pustil v svojem tretjem romanu *Severnij* iz leta 1984 (da duhovno izvira iz tega romana, je mogoče sklepati tudi iz konkretne navezave nanj v sklepu). Če v *Severnem siju* atmosfero ustvarja slutnja zla, apokalipse in usodnih sprememb, se v novem romanu znajdemo naravnost sredi te spremembe, po tem ko se je že ustalila in postala del vsakdana. Maribor v obdobju druge svetovne

vojne je kraj, kakršnega pravzaprav nič ne more oživiti tako prepričljivo, kot lahko to stori literatura. Tudi fotografije ne. Prav fotografija je namreč sprožilo pripovedi. Namigov in možnosti polna črno-bela fotografija, ki bi brez Jančarja za vedno ostala nema, potencial številnih mogočih zgodb, če ji ne bi Jančar s svojo zgodovinsko in emotivno bogato imaginacijo vtisnil ikoničnosti.



V začetku je torej podoba dveh deklet med pomenkom na ulici, od katerih se ena ozira za človekom v esesovski uniformi, ki gre mimo. Jančarjeva vizija posadi seme: deklet, ki se ozira za moškim, je mlada Mariborčanka, Slovenka, tekoče govori nemško, še pred vojno je študirala medicino v Gradcu, sedaj pa čaka, da ji kdo prinese no-

vic iz mariborskega nemškega zapora, kamor so, seveda po krivem, strpali tudi njena fanta Valentina Gorjana. Sonja, tako ji je ime, rešitev ugleda v uniformiranem moškem, ki ga prepozna kot družinskega prijatelja iz otroštva, Ludek mu pravi, kar je slovenska popačenka za Ludwiga, Mischkolnig se piše, je slovenski Nmec, zaveden nacist, tako se pride v elitno enoto nemške vojske. Seme zgodbe vzkali: Ludwig usliši Sonjino željo, Valentina izpusti v zameno za skupno noč s Sonjo, Valentin takoj po izpustu izgine v pohorskih gozdovih, Ludwig se maščuje Sonji in jo deportira v nemško taborišče, rdeča armada dviga prah po panonski ravnici in Ludwig tudi sam kmalu beži iz mesta, ki se med zavezniškimi bombardiranjmi spreminja v pogorišče, med rojake gor proti severu.

Kal zgodbe se iz plodne zemlje vzpenja k soncu: tri z naključnim srečanjem prepletene usode se razcepijo, karte "zgodovinske pravice" se premešajo. Prvotni zapornik Valentin postane upornik in nazadnje osvoboditelj, Sonja in Ludwig vojna ujetnika, prva propadajočega režima, drugi nastajajočega. Vloge nasilnikov in žrtev se izmenjajo, nasilje vojne jih cele pogoltne, prostor za človečnost se stanjša na komaj obstoječega. Jančar na ozadju zgodovinskih dogodkov tematizira prav možnost, da sredi najgrozovitejšega nasilja ostanemo ljudje, zmožni odpuščanja, empatije in v kritičnih trenutkih nežnosti. Kar je Jančar posadil, bogato rodi: zgodba se groteskno zasmee, ko se izkaže, koliko slabega je sprožila Sonjina želja, da pomaga ljubemu, in dalje se groteskno reži, ko kaže rušilno moč vojne, ki ne ruši le mest, ugonablja tudi duše, ne le teles. Vojna, v kateri udeleženi niso imeli najmanjše možnosti, da bi ostali ljudje, nazadnje ubije tudi to, v kar tako močno zaupamo – ljubezen.

Pripoved je tekoča, Jančar s svojim pripovedovalskim darom poskrbi, da nas zgodba "drži" in posrka vase. Mojstrska struktura pripovedi omogoči vpogled v svo moralno kompleksnost druge svetovne vojne in empatičen dostop do vseh nazorskih in etičnih pozicij v njej. Še ena Jančarjeva vrlina je oživljanje atmosfere, denimo Maribora, v katerem skorajda tipljemo vzdušje pragmatične uklonljivosti in tihega, spečega sovraštva, ki čaka, da se aktivira. Pa pohorskih gozdov, po katerih so Nemci partizane preganjali kot divjad, da so se ti po prestanem zlu nekega jutra zbudili kot maščevanja želni agresorji, drugače niso mogli. Pa potem povojnega malomeščanskega Ptuja, v katerem do včeraj glasni "nemškutarji" po vojni enako zagrizeno ovajajo nevedne kmečke fante, ki se v času okupacije niso uprli nemški mobilizaciji. Človečnost se je izneverila vsem, vojna jih je spremenila v groteskne, žalostne in tragične lutke.

Roman ima le nekaj manjših hib. V prvem poglavju zmoti sentimentalnost, mestoma sladkobnost, s katero avtor opisuje ljubezenski odnos med Sonjo in Valentinom iz "mirnih let" vojne, preden se svet zaroti proti njima. Prav tako zmotijo didaktično-poučni vložki, ki so včasih "prepametni" za čas, v katerem se zgodba dogaja, so moralno zaznamovani, ali pa so preveč neposredni poskusi karakterizacije. Izpostavila bom le enega, saj je to eden redkih romanov, pri katerih se mi zdi bolj smiselno posvečati njihovim številnim odlikam. Ko Ludwiga ujamejo partizani, beremo: "Mischkolnig je takoj videl, da so to kmečki fantje, ki so šele pred dnevi ali tedni dobili puške v roke. Pravi partizani zdaj že hodijo po mestih v svojih angleških uniformah in prevzemajo oblast." Dopuščam možnost, da so dobro obveščeni politično dejavni ljudje tistega časa to dobro

vedeli, a tovrsten komentar se mi vseeno zdi zaznamovan z diskurzom sprave in vseh ne prav zelo spravljivih debat v zvezi z njo.

Morda kakšen takšen zdrš le še bolj zmoti zato, ker, ironično, Jančar prav v nadaljevanju (torej v zadnjih treh od štirih poglavij) spravarski diskurz povsem preseže ter polnokrvno pozornost in sočutje nameni vsem v vojno vključenim stranem.

A kljub posameznim hibam je roman zaokrožena celota in umetniški dosežek. Izid knjige Draga Jančarja je vedno velik literarni dogodek, a v zadnjih letih se je že zdelo, da je to bolj posledica avtorjevega obstoječega ugleda, zgrajenega na številnih literarnih titulah iz preteklosti, kot pa posledica izjemno prepričljivih knjig, ki bi jih pisal v zadnjem času. V preteklih 10 letih je napisal en izjemen roman, *To noč sem jo videl*, ki nedvomno sodi med vrhunce slovenske sodobne književnosti in slovenske književnosti čisto na splošno, enega dovolj dobrega in enega, ki pisatelju njegovega slovesa ne more biti v ponos. A med avtorjeve največje dosežke, nemara celo največjega,

lahko uvrstimo tudi roman *In ljubezen tudi*, kar kaže, da lahko z morda največjim živim slovenskim pisateljem računamo še naprej. Jančar je namreč v preteklosti pri obravnavi vojnih in povojnih tem zavzemal etično stališče, sicer legitimno, a vedno znova zgolj partikularno. *In ljubezen tudi* se zdi plod njegovega zavednega napora, da bi to presegel, da bi zajel najširši možni kot in prizmično prikazal tako rekoč vse mogoče (politične) perspektive vojne, človeško težo vsake od strani. Rezultat je "popoln roman", tako v literarnem smislu kot v smislu etične drža.

*In ljubezen tudi* je roman, kakršnih pisatelji ne pišejo več, s časom vse manj in manj prepričljivo: je protivojni roman. Drago Jančar je pokazal, da ni boljšega argumenta proti vojni, kot je literatura, zgodbe, ki široko razgrnejo žalost ljudi, s katero so na koncu ostali vsi, tisti, ki so sodelovali, in tisti, ki so zgolj stali ob strani in čakali, da mine.

*Kaja Kraner*

## **Disciplinirana umetnost in umetnost kot sredstvo discipliniranja**

---

*Andrej Pezelj*

**Umetnost in disciplina: zgodovina  
urjenja umetnikov, tkalcev in beračev  
v klasični dobi**

Založba /\*cf., Ljubljana 2016

Zastavitev knjige *Umetnost in disciplina: zgodovina urjenja umetnikov, tkalcev in beračev v klasični dobi* avtorja Andreja Pezlja z izpostavitvijo dejstva, da se – če bi parafrizirali eno najbolj znanih izjav feministične teorije 20. stoletja – ‘vojak ne rodi, ampak to postane’, in s povzemanjem znanih pasusov iz knjige *Nadzorovanje in kaznovanje* Michela Foucaulta daje na samem začetku vedeti, da imamo opravka s ‘foucaultovsko’ kritično-teoretsko linijo. Prvo, kar je potrebno v tej navezavi dodati, je, da s tem ne mislimo toliko tega, da francoski filozof predstavlja ključno teoretsko referenco, ampak je knjiga ‘foucaultovska’ predvsem metodološko.

Temu ustrezno se zgodovine discipliniranja umetnikov oziroma natančneje: urjenja slikarjev, loteva s pomočjo heterogenih (zgodovinskih) virov izjavljanja o izobraževalnih pristopih nekega obdobja, pri čemer se seveda ne omejuje niti zgolj na umetnostni diskurz, niti toliko na protoumetnostno teoretsko produkcijo, ki v obdobju, na katerega se avtor omejuje, seveda iz več razlogov še ni obstajala v današnjem pomenu besede. Ali kot sam pojasni: “Če smo si naložili nalogo, da umetnino raziščemo skozi spreminjanje disciplinskih dispozitivov, je jasno, da tega ne moremo zares narediti, če umetnosti ne analiziramo znotraj širšega polja oblasti (2016: 170).”

Avtor knjigo tako pričinja z razgrnitvijo Foucaultove konceptualizacije disciplinske oblasti, na podlagi katere slednji izhajajoč iz analize sprememb v organizaciji pedagoških in delovnih ustanov, izpostavi temeljno spremembo v odnosu do telesa in njegovega prostorskega umeščanja od okvirno druge polovice 18. stoletja naprej. Torej od obdobja vzpostavljanja moderne, liberalne, reprezentativne demokratične ureditve, ki bo – na

primer vzporedno s formacijo kulturne in socialne politike, javnih kulturno-umetniških institucij itn. – v temelju vplivala tudi na družbeno umeščanje in funkcijo umetnikov oziroma umetnosti. Ključnega pomena v tej navezavi je natančno spremenjeni odnos



do človeka in človeškega telesa, ki postane v vedno večji meri osrednji objekt oblastno-upravljalnih strategij. Zakaj je temu tako Foucault sicer med drugim nepo-

sredno pojasni predvsem v knjigi *Družbo je treba braniti*: prebivalstvo, ne več toliko zemlja, postane v vedno večji meri percipirano kot potencialno družbeno bogastvo. Posledično se v ospredje postavijo tudi analize *človekove* narave in njegovih produktivnih zmožnosti, načinov organiziranja in 'zajemanja', potrošnje njegovih telesnih in intelektualnih sil.

Pezljevo kronološko umeščanje se vendarle večji del knjige omejuje na klasično dobo oziroma – z umetnostnozgodovinsko terminologijo – klasicizem, torej okvirno predvsem 17. stoletje, hkrati pa na francoski kontekst, pri čemer v začetnem delu povzeto Foucaultovo branje načinov 'proizvajanja vojakov', zamenja s fokusom na 'proizvajanju umetnikov'. Osredotoči se torej na proces, ki bo na neki zgodovinski točki pripeljal v prevladujočo podobo umetnika kot intelektualca, individualnega avtorja ali kar genija, ne več toliko obrtnika (tj. ročnega delavca, ki izdeluje, ne toliko ustvarja). V tej navezavi posredno izpostavi, da predpogoj kakršnega koli (pre)vzgajanja vključuje produkcijo ubogljivosti vojaka/umetnika, njegove poslušnosti in podložnosti v razmerju do nadrejenih. Da slednje ni kar nekakšna samoumevna danost, avtor pokaže na podlagi izsekov iz poročil Kraljeve akademije za slikarstvo in kiparstvo v Franciji med 17. in 18. stoletjem, ki so polna zabelešk o težavah s konfliktnostjo in razvratnostjo študentov oziroma napornih prizadevanj vodij akademije, da ju nevtralizirajo.

Pezelj se v tem kontekstu, ker pač izhaja iz začetne primerjave umetnika in vojaka, osredotoči predvsem na poskuse prepovedi nošnje in uporabe meča, ki se ne nanašajo le na čas neposrednega izobraževalnega procesa študentov, temveč preko leta 1665 sprejeteга ukrepa, ki odvzame pravico do vstopa

na akademijo tistim, za katere je bilo ugotovljeno, da meč nosijo tudi v vsakdanjiku, kar se evidentno zažira v celotni življenjski čas in etos bodočih umetnikov. Navkljub temu in drugim ukrepom, kot nadaljuje, problematika ostaja aktualna še celotno 18. stoletje, saj se število nasilnih incidentov, v katere so bili posredno ali neposredno vpleteni študentje, v zgodovinskih dokumentih naj ne bi bistveno zmanjševalo. Še več: nekoliko kasneje se prepoved nošnje orožja s študentov razširi tudi na akademike, ki naj bi bili prvimi za zgled. Disciplinirajoči tretma, kot še izpostavi, seveda nikakor ne velja le za specifično akademski izobraževalno-prostorski kontekst, ker naj nasilnost, nepokornost in temperamentnost ne bi bila združljiva s procesom 'intelektualizacije' in 'sakralizacije' umetniškega poklica, novo pridobljenim statusom upodablajočih umetnosti kot svobodnih ipd., zaslediti ga je namreč mogoče v praktično vseh izobraževalnih kontekstih, vključno z manufakturami.

Proces 'postajati umetnik' naj bi bil torej med 17. in še v 18. stoletju zelo tesno povezan s 'postajati ubogljiv', zaradi česar integralni del akademskega izobraževalnega procesa – zraven ožjega obrtniškega urjenja – v vse večji meri postaja tudi vsesplošno moralno discipliniranje mladih slikarjev. Avtor v tej navezavi, ker se pač bolj kot na produkcijo umetnosti osredotoči na 'produkcijo' umetnikov, izpusti neposredno izpostavitve dejstva, da ima moralno discipliniranje umetnikov nedvomno nekaj opraviti tudi z dejstvom, da je znatnemu deležu umetnosti tega obdobja pač naložena funkcija biti moralni zgled (*exempla virtutis*) oziroma moralizirati, pri čemer je to isto funkcijo mogoče zaslediti že vse od obdobja renesanse. Niso torej nove same ideje o civilizacijskih, kultivirajočih, disciplinirajočih potencialih umetnosti, je pa nedvomno mogoče identificirati zgodovinske

diskontinuitete v idejah o načinih, kako naj bi umetnost delovala/učinkovala kot sredstvo civiliziranja.

V nadaljevanju se tako osredotoči natančno na zgodovinske diskontinuitete v "eksistencah umetnikov" (mi pa dodajamo: oblikah civiliziranja s pomočjo umetnosti), ki jih shematsko naveže na tri temeljne tipe oblasti oziroma države, kakor jih v svojih delih konceptualizira Foucault: državo prava, značilno za fevdalno družbo, administrativno državo, značilno za monarhijo, in državo vladanja, ki temelji na dispozitivu varnosti in upravljanju prebivalstva. Pred procesom 'intelektualizacije' umetniškega poklica in razpadom fevdalne države, torej še okvirno do prve polovice 17. stoletja, je tako mogoče identificirati tri osnovne (soobstoječe) modele umetniške subjektivitete oziroma področij njihovega delovanja: slikarske mojstre, ki delujejo v okviru cehov, tiste, ki delujejo pod kraljevo zaščito ali zaščito katere druge vplivne osebe, in nazadnje bolj ali manj ilegalne načine delovanja. V primeru prvih dveh je uveljavljen zelo natančen proces urjenja pozornosti in samobvladovanja, ki vključuje precizno določen in natrpan urnik obiskovanja muzejev, knjižnic, zasebnih kabinetov, ateljejev umetnikov, manufaktur, trgovcev, predstav, mestnih lokacij itn. Mladi umetnik mora skratka zapolniti svoj čas z delom in svojo pozornost podvreči vplivu zelo izbranih stvari, ki na tak način izoblikujejo njegovo dovzetnost, njegove čute, okus, disciplinirajo njegov pogled, predvsem pa se mora – sploh v najbolj občutljivi dobi – izolirati od slabih, potencialno škodljivih stvari. O kompleksnih tehnikah nekakšnega moralnega očiščevanja v izobraževalnem procesu avtor sicer razmišlja predvsem na podlagi analogije z obravnavo kužnih bolezni.

Discipliniranje novega, akademskega tipa slikarja se sicer naj ne bi bistveno razlikovalo od prvih dveh prej naštetih, pa vendar je mogoče obdobje, ko ta tip postane prevladujoč, kontekstualizirati s postopnim nastopom nove države vladanja in tega, kar Foucault imenuje 'vladnost' (*gouvernementalité*). Za slednje naj bi bil med drugim značilen tudi premik od normativnega mišljenja in represivnih sredstev za brzdjanje nepokornih človeških strasti in nagonov, k bolj subtilnim, na prvi pogled bolj humanim tehnikam njihovega vpreženja, kultiviranja in discipliniranja, v širšem smislu torej premik od vladavine norme k tehnikam normalizacije. T. i. disciplinska oblast, ki jo Pezelj večji del knjige razgrne v navezavi na krščansko pastoralo oziroma pastoralno oblast, tako zdaj vse manj zatira, preprečuje in regulira, ampak predvsem normalizira. Gre natanko za obliko upravljanja z ali s pomočjo morale, produkcije samozavedanja, ki vključuje tehnike samodiscipliniranja, samonadziranja, samodiagnosticiranja, s pomočjo skrbi zase, sramu, krivde, torej tudi upravljanja z estetskim, estetsko vzgojo ali kar dresuro. Ne glede na to, ali gre v ožjem smislu za življenje podvrženo krščanski religiozni etiki (primer samostanskega življenja), izobraževalni ali pač delovni kontekst, je v vseh primerih mogoče identificirati podoben model, ki si zada za cilj doseg neke oblike zveličanja.

Drugo poglavje naslovljeno *Epistemološki vidiki slikarstva v 17. stoletju* vsekakor predstavlja enega bolj izvirnih prispevkov v razumevanju novoveške vezi med 'civilizacijskimi potenciali' in (moralno) kvaliteto umetniškega dela na eni strani, ter naravo, vedenjem in moralno umetnika na drugi. Pezelj se tukaj v prvi fazi znatno opre na Foucaultovo arheologijo in diferenciacijo predklasične, klasične in moderne *épistémè* (ki

jih je mogoče nekoliko poenostavljeno misliti kot pogoje možnosti vsakršne epistemologije) iz knjige *Besede in reči: arheologija humanističnih znanosti*. V prvi fazi tako razgrne osnovne funkcije slikarstva v kontekstu *ancien régime*, ki zajemajo bodisi upodabljanje svetih tem bodisi državne oblasti, nadalje pa se osredotoči na splošne epistemološke značilnosti predklasičnega in klasičnega obdobja, saj med njima ni mogoče identificirati radikalnega, čistega reza, ampak bolj medsebojno prepletanje in součinkovanje.

V tej navezavi torej najprej povzame temeljne značilnosti predklasične *épistémè* (okvirno 16. stoletje), ki je razumela povezavo med mikro- in makrokozmosom s pomočjo podobnosti in analogije (na primer podobnosti med vesoljem in absolutistično državo). Konkretno je v umetniškem diskurzu temu ustrezno ravno tako mogoče najti ideje o organski povezanosti slike in kozmosa, hkrati pa specifične ideje o tem, kako naj bi slika učinkovala, ki izhajajo iz *organske vezi* med rečmi in znaki, kjer znak učinkuje tudi v primeru, če ni razumljen oziroma "mentalno" dešifriran. Podobno kot v primeru znaka, v tem obdobju obstaja prepričanje, da naj bi tudi slika učinkovala neposredno, zgolj tako, da se postavimo v njeno prostorsko bližino, komunicirala naj bi na način, da tisti, ki je v njeni bližini, skorajda prevzema njene lastnosti (na primer njeno lepoto, moralnost). Ravno tako se tudi še v klasični dobi ohranijo predklasične ideje o 'prenašanju' umetniškega talenta, ki temeljijo na ideji, da je umetnikovo telo objekt neposrednih vplivov stvari, ki ga obkrožajo (talent drugega umetnika, specifično podnebje, pokrajina in prst, ki formirajo slikarske nacionalne šole itn.). Proti koncu klasične dobe vendarle začne postopoma prevladovati t. i. konvencionalna vez, tj. vez preko na-

vade in družbenega konsenza, kar ima neizbežen vpliv na to, da se eliminacija kvarnih vplivov s prostorskim izoliranjem, razvrščanjem in umeščanjem posameznih teles dopolni z že omenjenimi disciplinskimi tehnikami. Če je v predklasičnem obdobju torej načeloma še zadostovalo, da se je umetnika, ki ima v sebi kal talenta, zgolj postavilo v rodovitno okolje, ga podvrglo dobrodejnemu moralnemu vplivu okolja in stvari, disciplinska paradigma na primer v nekem smislu nevarnost projicira že v izhodišču slabo človeško naravo (analogija z idejo izvirnega greha).

Od četrtega poglavja *Dispozitivi discipline in slikarska praksa* se Pezelj tako natančneje osredotoči natanko na razgrnitev delovanja pastoralne oblasti v okviru različnih izobraževalno-normalizacijskih kontekstov, pri čemer glavnina poglavij temelji na analogiji akademskega izobraževanja in organizaciji življenja v špitalu. V tej navezavi so natančnejše obravnave vendarle deležne predvsem tehnike pastoralne oblasti, ki bi jih bilo še mogoče umestiti v okvir vladavine normativnega mišljenja. Urjenje umetnika je v tem primeru zelo blizu religioznim tehnikam organizacije življenja tudi v tem, da v okviru "normativne pastoralne oblasti" obstaja določeni objekt, h kateremu se posameznik ali skupina z množico tehnik neprestano približuje. Če je v primeru religiozne etike to na primer onostransko zveličanje, bi objekt umetnikovega zveličanja naj bil projiciran natanko v njegovo delo – sliko. Slika, ne toliko posameznikova kompozicija duha, telesa in gest, je torej tisti objekt, ki naj bi ga umetnik s svojim urjenjem, snovanjem konceptualne zasnove in naposled njene realizacije povsem zapolnil z uveljavljenimi normami (na primer normami gradnje kompozicije, upodabljanja človeškega telesa,

krajine, specifičnih motivov, tematik in žanrov). Kot avtor pokaže, učenje v tem okviru pomeni predvsem natančno spoznavanje norme, ki v tem obdobju še evidentno predstavlja zaježitveno sredstvo umetnikove spontanosti in improvizacije.

Poglavja, ki nadaljujejo analogijo akademije in špitala oziroma podrobneje analizirajo različne vidike pastoralne oblasti, še zgolj pogojno sledijo kronološki logiki in omenjeni Foucaultovi periodizaciji posameznih diskontinuiranih *épistémè* iz *Besede in reči*, tj. zgodnje, t. i. arheološke faze njegovega opusa. Nekoliko manj jasni shematsko-kronološki pristop je do neke mere razumljiv, saj Pezelj poglavje naslovljeno *Pastoralna oblast* pričinja z izpostavitvijo dejstva, da Foucault v nekem obdobju sicer postavi trditev, da naj bi bili konec 18. stoletja priče koncu pastoralnega modela oblasti, vendar se v svojih kasnejših delih popravi, ter sklene, da se pastorage najverjetneje nismo rešili še vse do danes. Na tem mestu nekoliko drzni sklep postavi tudi Pezelj, in sicer, da v tej luči “delitve, ki smo jih vajeni, kot so, na primer, delitve na realistično in abstraktno umetnost, na modernizem in postmodernizem, in celo pomen avantgarde v umetnosti, niso smiselne, saj so te “diskontinuitete” zelo verjetno samo faze v intenzifikaciji pastoralne oblasti (2016: 104).” Vsaj posredno se tako v naslednjih poglavjih – četudi je še vedno v glavnem fokusiran na obdobje 17. stoletja – poskuša približati predvsem vprašanju, kako misliti temeljne spremembe, ki naj bi jih vnesel nastop moderne koncepcije umetnosti in umetniške subjektivitete, v kontekstu “intenzifikacije, multiplikacije, proliferacije”, ne pa izginotja pastoralnih tehnik vodenja.

Pastorala naj bi se tako nedvomno intenzivirala ravno v obdobju reformacije in

protireformacije, kar je na primer posredno pokazal tudi Max Weber v knjigi *Protestantska etika in duh kapitalizma*, v kateri je analiziral trend vse večje aplikacije religiozne morale na poslovno življenje (povezava poklica in poklicanosti, pri čemer norma izhaja iz samega dela). Pezelj na primeru akademskega izobraževanja, nato pa tudi upravljanja špitala in manufakture to isto nakaže predvsem na podlagi nadgradnje disciplinskih tehnik s kaznovanjem in nagrajevanjem, podeljevanja različnih privilegijev, ki naj bi povečali medsebojno tekmovalnost in konkurenčnost, posredno pa zavzetost in produktivnost vse bolj individualiziranih posameznikov ali skupin.

V tem primeru se torej postopoma že približuje t. i. liberalni tehnologiji vladanja, za katero je značilen natanko omenjeni premik k prebivalstvu kot potencialnemu viru bogastva, in ki jo Foucault razpre na več mestih, na primer – če se omejimo predvsem na slovenske prevode – v že omenjeni *Družbo je treba braniti*, *Rojstvo biopolitike*, zborniku *Vednost-oblast-subjekt*, predvsem pa tudi prvem delu *Zgodovine seksualnosti*. Četudi liberalna tehnologija vladanja načeloma doseže polni razcvet predvsem v obdobju prevlade moderne *épistémè* in tržnega gospodarstva med 19. stoletjem, je mogoče njeno zastavljanje, reflektiranje in zarisovanje namreč locirati že v 18. stoletju. Najbolj splošno rečeno temelji na težnji po samoomejivni razloga vladanja ali ekonomičnem vladanju, pri čemer računa na svobodno samo-vladno, kot tudi medsebojno nadzorovalno dejavnost posameznikov, hkrati pa – na primer s politično-gospodarskimi intervencijami, formirajočo se socialno politike in socialnim zavarovanjem – temelji na težnji, da noben segment populacije ne bo povsem izključen, niti ne bo dosegel radikalnega mono-



pola. V tem primeru naj bi bili tako priče transformaciji vprašanja zveličanja, ki se 'utopi v sami proizvodnji in delu', predvsem pa (kvantitativni) delovni učinkovitosti.

Zadnja tri poglavja, kot že rečeno, poskušajo razmisliti predpostavko o intenzifikaciji pastoralne oblasti v primeru preloma iz klasicistične v moderno umetnost, ki okvirno sovпада s tem iz fevdalnega v kapitalistični produkcijski kontekst, pri čemer kot ena temeljnih novosti začne nastopati predvsem pojem umetniške izvirnosti. Ker je za razliko od zelo natančne analize "normativne pastoralne oblasti", ki zavzema večji del knjige, tej tematiki namenjeno veliko manj prostora, je tudi utemeljitev temu ustrezno precej šibkejša. Vprašanje, kako to, da smo natanko v obdobju vsesplošne prevlade kvantitativne delovne učinkovitosti, v primeru umetniškega polja ob praktično nespremenjenem unikatno-obrtniškem produkcijskemu procesu priče nastopu imperativa izvirnosti in novosti, celo "fetiškemu karakterju" umetniškega dela, je v končni fazi zaposlovalo veliko število kritično-teoretskih avtorjev. Seveda predvsem tistih, ki so se ali se gibljejo v večji ali manjši bližini marksističnega in historično-materialističnega referenčnega polja, od katerega se Pezelj praktično povsem distancira. Zadnja tri poglavja knjige, ki na podlagi premika od norme in dispozitiva discipline k normalizaciji in dispozitivu varnosti poskušajo nekoliko na hitro pojasniti na primer afirmacijo diferenciacije, individualizacije (umetnikov), tako dajejo vtis, da avtor želi – preko predhodne teze o intenzifikaciji pastoralne oblasti – predvsem ubrati nekakšno bližnjico do sodobne politizirane, družbeno-kohezivne, "moralizatorske" itn. umetnosti.

Vsekakor drži, kot pokaže, da imajo ideje o deekskluzivaciji, skorajda univerza-

lizaciji umetniškega talenta od konca 18. stoletja naprej, pri čemer ta ne nastopa več kot redka, krhka in pokvarljiva entiteta, ampak splošno razširjeni potencial, ki se načeloma skriva v vsakomur, nekaj opraviti natanko z razširitvijo koncepcije o prebivalstvu kot primarnem viru bogastva. Je pa precej šibkejša zelo hitra zvezava ponotranjenja, avtonomizacije nekakšnega "vira" umetnosti z nastopom avtonomne umetnosti, ki ostane v veliki meri na ravni postavljene trditve. Proces avtonomizacije in hkrati univerzalizacije umetniškega talenta vzporedno z univerzalizacijo pastoralne oblasti, ki ji je posvečeno predzadnje poglavje, bi se v končni fazi dalo precej bolj jasno povezati na eni strani z demokratizacijsko kulturno politiko, na drugi strani pa z nekakšno "mesijansko" podobo umetnika, ki se vleče od romantike čez 19. in 20. stoletje (najbolj evidentno predvsem v primeru avantgard), pa vse do velikega dela sodobne umetnosti.

Četudi avtor zadnje poglavje nekako skromno naslavlja *Skica za nadaljnjo analizo avtonomne sodobne umetnosti*, hiter preskok od kratkega povzetka ključnih predhodno postavljenih ugotovitev na izbrane pasuse Baudelairove *dandyjevske/boemske* kritike (malo)meščanskega življenjskega etosa in odlomke Marinetijevega *Futurističnega manifesta*, dajejo vtis, da ti služijo predvsem šibki ilustrativni funkciji. Kljub temu, da zadnji del knjige v razmerju do preostanka torej nekoliko razočara, pa je knjigo kot celoto vsekakor mogoče označiti kot pomemben prispevek k lokalni tradiciji kritične teorije umetnosti pri nas, ki ima od obdobja osemdesetih let prejšnjega stoletja pri nas relativno močno, četudi zadnja leta vse bolj mlačno in predvidljivo teoretsko-referenčno kontinuiteto.

Nataša Kovšca

## Zadetek v črno

---

Damien Hirst:

### Zakladi iz razbitin ladje Neverjetno (Treasures from the Wreck of the Unbelievable)

Palača Grassi in Punta della Dogana,  
Benetke

9. april – 3. december 2017

Popularni britanski umetnik Damien Hirst se je v preteklem letu vrnil na umetniško prizorišče s pompozno zastavljeno razstavo, s katero je nedvomno dokazal, da ostaja kljub padcu svoje umetniške kariere, ki ga je povzročila nedavna gospodarska kriza, v središču svetovne umetniške scene. Razstava, ki je bila na ogled v dveh prestižnih beneških razstaviščih, Palači Grassi in nekdanji carinarnici Punta della Dogana, je namreč temeljila na njegovi preizkušeni tehniki šokiranja javnosti, ki sicer med kritiki sproža velike polemike, vendar v galerije privablja množice obiskovalcev. Tokrat je Hirst, ki se v svojih delih posveča predvsem temama minljivosti in smrti, javnost osupnil z neverjetno, a do potankosti premišljeno zgodbo o najdenem zakladu z ladje, ki naj bi se potopila pred dvema tisoč-

letjema. V obeh galerijah, ki sta v lasti francoskega milijarderja in zbiralca umetnosti François Pinaulta, je razstavil več kot stoosemdeset kipov, med katerimi so bila na ogled tudi posamezna dela kolosalnih dimenzij.

Hirst je začel ustvarjati obsežen cikel skulptur za beneško razstavo z naslovom *Zakladi iz razbitin ladje Neverjetno* pred desetimi leti, a vsebine projekta dolgo ni razkril. V javnosti so se pravzaprav najprej pojavile podobe podvodnega sveta, ki prikazujejo reševanje fiktivnega zaklada na dnu oceana. Projekt namreč temelji na legendi o potopljeni ladji *Apistos* (kar v grščini koiné pomeni *neverjetno*), ki je bila domnevno v lasti Cifa Amotana II., osvobojenega sužnja iz Antiohije v zahodni Turčiji. V vodniku po obeh razstaviščih, opremljenem s podatki o razstavljenih delih in njihovi vsebini, je natančneje razložena tudi zgodba o njegovem uspehu. V rimskem imperiju, kjer so osvobojeni sužnji lahko sodelovali v finančnih poslih, je Amotan med sredino prvega in začetkom drugega stoletja neznansko obogatel. Pridobljeno bogastvo pa mu je omogočilo, da je ustvaril obsežno zbirko antičnih umetnin, med katerimi so bila tako originalna dela kot tudi kopije in ponaredki. Zbirko je nameraval shraniti v templju, posvečenemu bogu Sonca, ki ga je dal zgraditi prav v ta namen. Vendar je ladja *Apistos*, s katero je prevažal dragoceni tovor, potonila, zgodba o potopljenem zakladu pa je postala mit.

V besedilu nadalje beremo, da je neprecenljiva zbirka umetnin ležala na dnu Indijskega oceana, v bližini pristanišč antične Azanije (današnje jugovzhodne obale Afrike) približno dva tisoč let – do leta 2008, ko so jo odkrili potapljači. V naslednjem desetletju, do leta 2017 pa so potekale



• Bojevnica in medved (The Warrior and the Bear) | bron, 710 x 260 x 203 cm | Punta della dogana |  
Foto: Prudence Cuming Associates, © Damien Hirst and Science Ltd., DACS 2017





obsežne priprave na beneško razstavo, ki je vključevala poleg restavriranih kipov in kopij posameznih del tudi veliko nerestavriranih skulptur, poraščenih s koralami, polži, spužvami, školjkami in drugimi morskimi organizmi, ki ponekod skoraj v celoti prekrivajo njihovo površino.

Da je epska zgodba čista izmišljotina, se je obiskovalec lahko prepričal že v prvem razstavnem prostoru nekdanje carinarnice, kjer je bil na ogled ogromen bronast azteški koledar iz predkolumbovske Mehike, ki ga v kronološkem smislu nikakor ne moremo povezati z grško-rimskimi umetninami. Hirst je sicer želel poudariti verodostojnost svoje epske pripovedi z dokumentarnimi posnetki reševanja potopljenega zaklada, prikazanimi na ogromnih ekranih – a povsem neuspešno, saj delujejo bele, rdeče in vijoličaste korale kot slab ponaredek morskih organizmov, za katere se zdi, da so prilepljeni na površino bronastih in kamnitih kipov kot nekakšen ceneni ornament. Takšen je denimo monumentalni kip grške bojevnice v boju z medvedom, visok sedem metrov, ki se navezuje na antični grški ritual *arkteia*, s katerim so mlada dekleta izganjala “živalskost” iz svojega telesa in se pripravljala na družinsko življenje.

Druga razstavljena dela so delovala, kot da so očiščena in restavrirana, da bi bila

• Hidra in Kali (Hydra and Kali), posnetek odkritja skulpture | Palazzo Grassi, Punta della Dogana  
Foto: Christoph Gerigk, © Damien Hirst and Science Ltd., DACS/SIAE 2017

zgodba bolj prepričljiva, pa je Hirst na razstavo uvrstil tudi fragmente kipov. Lep primer je ogromno stopalo Apolona Sminteja, zaščitnika preventivne medicine, ki ga prepoznamo po miši z nagubano kožo, njegovem atributu (miši naj bi namreč pobijal, ker so vzrok bolezni). Kip meri v dolžino več kot tri metre, kar seveda pomeni, da je bil original, če je le-ta sploh obstajal, osupljive velikosti – podobno kot osemnajstmetrski *Demon s posodo*, ki je zavzel celotno dvorišče Palače Grassi. Kot beremo v vodiču, gre za monumentalno kopijo manjšega bronastega demona brez glave, ki je narejena iz epoksi smole in predstavlja nekakšno Hirstovo verzijo Kolosa z Rodosa, enega izmed sedmih čudes starega sveta – s tem da je bil rodoški kip ulit iz bron in precej višji, meril naj bi namreč kar 33 metrov. Hirstov kip domnevno predstavlja enega od mezopotamskih demonov, zloveščih hibridnih kreatur, ki so bile odraz togih socialnih struktur tedanjega sistema. Demonova glava z izbuljenimi očmi, ki naj bi jo odkrili leta 1932 v dolini Tigrisa, pa je bila razstavljena ločeno, v vhodni veži Palače Grassi.

Gigantske skulpture seveda sprožajo razmislek ne le o zahtevni tehnologiji njihove izdelave, ampak tudi o enormnem finančnem vložku, saj je bilo med razstavljenimi deli veliko takih, ki so narejena iz zlata, kot sta denimo zbirka zlatega nakita in fragmenti Ahilovega ščita, izdelanega po opisih v Iliadi, ki predstavlja prvo besedno interpretacijo umetniškega dela v zahodni literaturi. V medijih je bilo mogoče zaslediti, da je projekt širokosrčno financiral Hirstov mecen François Pinault, koliko je vanj vložil, pa javnosti ni razkril. Znano je le, da znanim zbiralcem ponuja dela z razstave za vrtooglave cene do pet milijonov dolarjev in da jih je nekaj tudi sam kupil. Cena

Hirstovih del je torej ponovno enaka, kot je bila pred njegovim umetniškim in finančnim zlomom, ko so v steklene vitrine fiksirane mrtve živali in pikčaste slike (*spot paintings*) dosegale rekordne cene na trgu umetnin. Pinault, ki je tudi sam strasten zbiralec Hirstovih del, seveda upa, da bo s prodajo fantastičnih skulptur zaslužil. Po drugi strani pa verjame, da mu je z razstavo povrnil slavo, ki jo je užival pred krizo. A mnenja kritikov so deljena. Pravzaprav je malo takih, kot je kustosinja razstave Elena Guena, ki je megalomanski projekt kolikor toliko pozitivno ocenila. Večinoma pa se kritiška srenja strinja, da je razstava absurdna in ekshibicionistična, vendar je Hirst z njo vsekakor dosegel svoj namen: namreč, ponovno je šokiral javnost in s tem pritegnil oči svetovne umetniške scene.

Razstava seveda kaže, kaj lahko umetnik z dobro razvito poslovno žilico ustvari z domnevno neomejenim proračunom. Ob tem pa je treba poudariti, da vizualno prenapihnjjen spektakel pravzaprav uteleša stanje duha v sodobni umetnosti. Hirst se namreč z razstavo, kot je sam poudaril, ni želel pokloniti samo umetnosti antičnih civilizacij, grški, rimski, azteški, kitajski, afriški in indijski, ampak je želel pripovedovati tudi o svetu, v katerem živimo. Svetu, ki ga lahko najbolje opišemo z besedo postresničen, pri čemer predpona post nima običajnega pomena označevalca obdobja po nečem, ampak označuje (po definiciji slovarja Oxford Dictionaries) okoliščine, največkrat politične, ko objektivna dejstva manj vplivajo na oblikovanje javnega mnenja od čustev in osebnih prepričanj. V svetu, ki ga (tako Hirst) vodijo lažnivci in v katerem je veliko lažje verjeti v preteklost kot v prihodnost, se je postavil v vlogo rešitelja neprecenljivega zaklada. Na ogled je postavil

celo svoj lasten torzo, dopasno bronasto figuro, delno prekrito s koralami, ki naj bi bila razstavljena v čast vsem zbiralcem umetnin oziroma mecenom umetnosti, vključno z legendarnim Cifom Amotanom II in Pinaultom, domnevno pa tudi Charlesom Saatchijem, ki je Hirsta dolga leta izdatno sponzoriral. Projekt se pravzaprav neprestano giblje po tanki meji med preteklostjo in sedanostjo, med izmišljenim in resničnim, saj med mitološkimi liki zasledimo tudi skulpture, ki spominjajo na sodobne pop ikone: marmorni kip neznanega faraona ima poteze glasbenika Pharrella Williamsa, egipčanska boginja, izdelana iz rdečega marmorja z dodanimi zlatimi detajli, podoba pop pevke Rihanne. Na sodobni čas se navezujejo Disneyjevi liki, ki so prav tako delno preraščeni s koralami. Na hrbtni strani grških ženskih torzov, izdelanih iz rožnatega marmorja, pa zbode v oči pomenljiv napis China. V podrobnem opisu del, objavljenem v vodniku po razstavah, je Hirst sicer zapisal, da gre za kopije, ki se nanašajo na ponavljanje oblik v zgodovini umetnosti, kar je v 20. stoletju vodilo v serijsko izdelavo kipov, torej postopek, ki je v protislovju z oblikovanjem kiparskega originala. Napis pa nas seveda spomni tudi na selitev proizvodnje iz tehnološko razvitih zahodnih držav v vzhodne dežele s poceni, a izkoriščano delovno silo.

Na vprašanje, kje so bili kipi izdelani, ali v Hirstovi londonski "tovarni umetnosti" ali na Kitajskem, seveda ne dobimo odgovora. Očitno je le, da so vse skulpture in predmeti narejeni zelo koncizno, nekateri tudi v več različicah, tako kot glave Meduze: ena je izdelana iz malahita, druga iz kristala, tretja iz zlata, srebra in bronu. Vendar nam dela ne govorijo toliko o kiparskih veščinah, ampak nam več povedo o pogojih

umetniške produkcije v času globalnega razmaha kapitalizma. Znano je namreč, da Hirstovo podjetje v Londonu zaposluje več kot 180 delavcev, ki materializirajo njegove fantastične ideje, med katerimi prevladujejo teme, povezane s kroženjem življenja in smrti. Hirst pravzaprav od začetka devetdesetih let, ko se je uveljavil v krogu mladih britanskih ustvarjalcev (Young British Artists), upodablja v svojih delih klasično temo *memento mori* (misli na to, da boš moral umreti), prevedeno v sodobni jezik, ki jo najbolj nazorno utelešajo trupla najrazličnejših živali, potopljena v formaldehid in razstavljena v steklenih vitrinah. Prav zato so beneški borci za pravice živali (*Animalisti*) protestirali že pred njegovim prihodom v Benetke: pred Palačo Grassi so navozili kup živalskih iztrebkov in s tem javno izrazili svoje stališče do umetnika, ki (kot so zapisali) izrablja živali za svoje umetniške projekte.

Konzerviranih živali in slikovitih slik, narejenih iz pisanih metuljev sicer na beneški razstavi ni bilo, vendar je Hirstu kljub temu uspelo pripraviti prvovrstno umetniško provokacijo, s katero je ponovno potrdil, da si je pridobil sloves zvezdniskega umetnika predvsem na osnovi svojega podjetniškega talenta. Uspeha dražbe iz leta 2008 v londonski avkcijski hiši Sotheby's, ki jo je sam organiziral in na kateri je prodal za nekaj več kot 111 milijonov funtov umetnin, z beneško razstavo zagotovo ne bo ponovil. Vendar pretenciozna estetika mitoloških bitij in drugih fantastičnih kreatur lepo kaže, kako pojmuje svoja dela: kot potrošniške izdelke/objekte, ki sicer utelešajo mitske zgodbe – vsebina vrste del se namreč nanaša na Ovidove Metamorfoze. Vendar dajejo kipi s prilepljenimi koralami kot nalašč vtis, da gre za cenene ponaredke

kitajske proizvodnje. S tem pa je njihovo vsebino zreduciral na kičasto zunanjo obliko.

Ob tem velja spomniti, da se je kič kot kulturni fenomen, o katerem piše Clement Greenberg v znanem eseju *Avantgarda in kič* iz leta 1939, pojavil istočasno z avantgardo kot proizvod industrijske revolucije na Zahodu. Po Greenbergu gre namreč za popularno, komercialno, nekakšno nadomestno umetnost, namenjeno vsem tistim, ki so neobčutljivi za vrednote resnične kulture.

Beneška razstava je seveda potrdila, da o meji med visoko in nizko umetnostjo danes ne moremo več govoriti, ampak ravno nasprotno. Hirst, ki razume umetnost povsem v skladu s tržno logiko, namreč meni, da so umetniška dela v času, ko ni enotnih estetskih kriterijev, dobra investicija, “vredna natanko toliko, kot so ljudje pripravljene zanje plačati.” Res je sicer, da lahko vrsto mitoloških podob (recimo demone) reinterpretiramo v povezavi s sodobnim časom, zaznamovanim s stopnjevanjem političnih trenj v mednarodnih odnosih. Ob tem pa je treba spomniti, da njegova umetnost nikoli ni bila kritična, saj v svojih preteklih delih ni odpiral družbenopolitičnih tem ali socialnih krivic, ampak se je še posebej odlikoval po odličnem trženju človekove tesnobe in strahu pred smrtjo. S tega vidika je dejstvo, da je Hirst svoj megalomanski projekt razstavil v dveh elitnih be-

neških razstaviščih, zaskrbljujoče, čeprav gre za privatni ustanovi. Razstavo, ki je bila za nameček na ogled sočasno z Beneškim bienalom – odprta je bila celo kakšen mesec dlje kot bienalne razstave – so namreč mediji oglaševali kot začetek nove umetnosti. In kakšna naj bi bila ta nova umetnost? Če sodimo po razstavljenih delih, tržno naravnana, umetnost, ki se odmika od poudarjanja vrednot in simbolne vrednosti artefaktov ter se nezadržno približuje komercializmu, populizmu in kratkočasenju množic.

Beneška razstava je potrdila, da je Hirst še vedno odličen biznismen in oglaševalec, ki s svojimi bizarnimi idejami in večmilijskimi vrednostmi del ustreza zlasti okusu bogate elite, v katero sodi tudi Pinaault, med drugim večinski lastnik dražbene hiše Christie’s. Hkrati pa so vsečni kipi in drugi predmeti, izdelani iz najrazličnejših dragocenih in svetlečih materialov, ki so pravzaprav marsikoga zaslepili z bliščem, v obe beneški galeriji privabili tudi tisti segment javnosti, ki le redko zahaja v galerije sodobne umetnosti. Hirst je torej s “kičasto estetiko”, ki seveda najbolje uspeva prav v času brezinteresne družbe, ponovno – če uporabim izraz Ludovica Pratesija, umetnostnega kritika italijanskega dnevnika *La republica* – zadel v črno.



---

**S C E N S K A  
U M E T N O S T**

---

*Nataša Berce*

## Čutno zaznavanje sopostavljenih odrskih elementov

### Drobir (2011)

Koreograf in plesalec: Jefta van Dinther  
Predstava v okviru CoFestivala,  
Stara mestna elektrarna Ljubljana, 19. 9. 2017

V svojem izhodišču se predstava *Drobir* švedsko-nemškega plesalca Jefta van Dintherja ukvarja z gledalčevo zaznavo elementov odrskega prostora, vključno z njegovim živim delom, telesno figuro. Fokus predstave *Drobir* je usmerjen v vzpostavitev skupnosti, ki preči prostor, človeka, zvok, svetlobo in gledalčev pogled ter njegov čutni aparat. Vse odrske komponente predstava oblikuje na presečišču zarisovanja in brisanja njihovih meja ali lepljenja enih na druge, s čimer ustvari množstvo gledalčevih pogledov in občutkov. Odrske elemente predstava drobi, razstavlja in sestavlja, vse to počne načrtno ekonomično, da je celoten izkupiček predstave plastičen in senzorično občutljiv organizem.

Najmočnejši element *Drobirja* je svetlobno označevanje prostora, kjer z zatemnje-

nostjo, z v gosto točkovanje razdelanih temnih ploskev in z večkratno popolno temo dosega bolj kompleksno čutenje predstave, kot smo je v splošnem vajeni. Predstava računa na gledalčevo čutno in domišljjsko odzivnost, predvsem pa na neodkrite telesne prostore gledalca, ki se ob teh odzivnostih razprejo.

*Drobir* poganja dinamična, a nedominantna glasbena matrica, ki v sožitju s telesom in svetlobnim označevanjem ustvarja ritem predstave. Prostorskost predstave večino časa učinkuje kot gmota brez omejitev, kot nekakšen dogajalni vakuum, ki pritiska na vzvode naših čutov.

Že začetek vzpostavi atmosfero s tem, ko je v zatemnjenem prostoru in z udarno glasbo izključena vizualna zaznava. S tem doseže gledalčev vtis izpraznjenosti, ki omogoča potopitev v lastne občutke in odpira prostor pričakovanju. Začne se razpirati slišna senzibilnost. Ta je prisotna tudi kasneje, ko igra s svetlobnimi učinki razširi prostorske zaznave in se slišnim zaznavam pridružijo še vidne. Vendar tudi to, kar vidimo, večinoma deluje bolj kot slutnja obrisov prostora ali telesa; pravzaprav le enkrat vidimo telo plesalca ob osvetljeni beli steni. Gibanje plesalca, ki smo ga prej zaznavali le v obrisih, takrat postane prezentno. Repetitivnost njegovih gibov (vlečenje kablov, nalslanjanje na steno ali vrtenje svetlobne cevi) učinkuje kot del odrske mehanike. Vse v odrskem prostoru deluje kot nekakšen kompleksen motor.

Telo plesalca nikoli ne vzpostavlja izrazite dominance v procesu predstave, vselej je le ena od komponent, ki pa predstavlja njen "nepredvidljivi" del, saj kljub zastavljeni mehanski strukturi funkcionira odprto, živo. V temnih obrisih telo pogosto deluje kot brezoblična pulzirajoča gmota,



• Foto: Ivo Hofste

zaznamovana z odnosom do glasbe in svetlobnega prostora. Ritem glasbene podlage in repetitivnost telesnih akcij to telo izčrpava, tudi prazni. Ko se drobci žive in nežive materialnosti povežejo, ko se izpraznjenost in polnost formirata v eno, se na novo ponudi tudi sugestivno polje, ki pa ga aktivira šele investicija gledalca v lastne receptivne kapacitete. *Drobir* intenzivno poziva k poglobljeni čutni investiciji gledalca. Za vsakega od njih je dojemanje predstave individualna izkušnja, saj šele skozi prizmo lastnih občutij in čutnih prioritet soustvarja odziv na plesno/odrsko krajino, ki se postavlja pred njegaa. Telo gledalca se, kadar zaznava notranje poglobljeno, razpira drugače kot po navadi, na drug način se tudi poveže s prostorom.

*Drobir* z izpostavo čutnih zaznav gledalca, ki jo razprejo nejasne oblike, zatemnjen prostor in dinamično sugestivna glasba, zamaje klasično sprejemanje in spremljanje predstav, kar sicer ne predstavlja nečesa novega ali spektakularnega. V našem prostoru se s čutno zaznavo odrske krajine poglobljeno že več kot desetletje ukvarja Senzorialno gledališče Barbare Pie Jenič. Najava predstave nakaže, da naj bi ena zaznava prevzela funkcijo druge kot sinestezija, kar se ustvarjalcem predstave sicer izmakne, se pa predstavi posreči, da izzove specifične zaznave v aktivnem gledalcu in na učinkovit način poveže celotno avditorno in odrsko krajino. Kar je za učinek predstave pomembno, saj bi lahko ta sicer delovala kot vase zaprt organizem.

---

**S C E N S K A  
U M E T N O S T**

---

*Blaž Gselman*

## **Izvirnen domač dramski tekst in njegovo uprizarjanje**

—

*Vinko Möderndorfer*

**Tri ženske**

Prešernovo gledališče Kranj,  
premiera 6. 10. 2017

Prešernovo gledališče Kranj je na začetku sezone krstno uprizorilo dve izvorni domači dramski besedili obeh nominiranih za Grumovo nagrado leta 2015. Najprej je Matjaž Zupančič v koprodukciji PGK in Slovenskega ljudskega gledališča Celje režiral svoje besedilo *Pesmi živih mrtvecev*, manj kot mesec dni pozneje pa je Vinko Möderndorfer na oder postavil prav tako svojo dramsko predlogo *Tri ženske*. V tem zapisu se posvečamo zadnji.

Za Vinka Möderndorferja kot avtorja in režiserja velja, da je s stanovskimi nagradami in nominacijami že dosegel status sodobnega domačega dramskega klasika. Pogosto sam uprizarja svoje tekste in je nasploh uveljavljen režiser v domačem gledališkem okolju. Poleg tega režira tudi operne uprizoritve in se ukvarja s filmsko režijo, kot pisec

pa se udeje v vseh leposlovnih zvrsteh in esejistiki. Vse to ga tudi kot dramatika utrjuje v središču domačega literarnega polja. O tem pričajo tudi knjižne izdaje njegovih dramskih besedil.

Ker se v gledališkem okolju rado poudarja, da imajo krstne uprizoritve domačih dramskih besedil poseben status, saj naj bi se z njimi vsakič posebej preverjala kondicija dramske produkcije, nas v tem kritičkem zapisu ob uprizoritvi zanima tudi ali predvsem avtorjeva dramska pisava.

Trdimo, da je ta po svoji strukturi konservativna in ne predstavlja izvirne domače "revitalizacije" dramskih pisalnih praks, temveč je skladna z večinsko prozno pisavo, kakršna je zavlada v zgodnjem tranzicijskem obdobju in vztraja v domači literarni produkciji do danes. Zanj je značilna realistična in veristična pripoved z močno ohranjeno fabulo, širše družbene poteze pa se izrisujejo na ozadju intimnih konfliktov protagonistov in protagonistk. Zaradi privilegiranega položaja (osrednji, institucionalno podprt del domačega literarnega polja, s katere se takšna pisava piše, se ji ni potrebno ukvarjati s pogoji možnosti lastne produkcije in jih tudi ne reflektira, za razliko npr. od monodram Simone Semenič, v začetku prejšnjega leta (končno) izdanih v knjigi *Me slišiš?*. Na tem mestu se odpira vprašanje, kaj sploh pomenijo teksti Simone Semenič tako za literarno kot tudi za gledališko okolje pri nas. Če vzamemo njeno pisavo za ultimativno točko dramaturške premišljenosti, pridemo do spoznanja, da zaseda tisto mesto v celotni strukturi domačih dramskih tekstov, okrog katerega se lahko organizira večinska pisava (to seveda ni empirično dejstvo, temveč pogled nazaj, ki ga lahko teoretske ambicije šele vzpostavijo). Kot takšna, ta pisava še nima svojih naslednic, niti ne obstaja nika-



• Foto: Ubald Trnkoczy

kršna nujnost, da bi jih dobila. Če seštejemo pogoje za pisanje dramskih tekstov, njihovo objavljane v samostojnih monografskih publikacijah, ki bi bile nadalje deležne sistematične recepcije, in pogoje za uprizarjanje dramskih tekstov neetabliranih pisk in piscev, težko z optimizmom zremo v svetlo prihodnost. Veriga treh členov se nikakor ne sestavi (vsaj ne še) v korist “dramske prenove”. Vsa okolja skupaj se seveda ne razvijajo enako, trenutno je vzgoja novih pisav v vzponu, medtem ko izdajanje in uprizarjanje ne doživljata najboljših časov. Zadnje velja s pomembnim pripisom: nekatera gledališča,

med njimi kranjsko Prešernovo, redno izpolnjujejo svojo obveznost uprizarjanja domačih dramskih novosti. A zgolj kot to – kot imperativ uprizarjanja; kar še ni zadosten pogoj za kakovostne urizoritve. S tem pridržkom smo gledali tudi *Tri ženske*.

Ne glede na to, da velja Möderndorfer za angažiranega avtorja, njegova pisava tako ostaja brez subverzivnega potenciala. Prevpraševanje forme pri njej vedno umanjka, pisalna praksa sama nikoli ni postavljena pod vprašaj, zadovolji se s tradicionalnimi, večinskimi vzorci. V drami *Tri ženske* se Möderndorfer spogleduje z žanroma absurda in

groteske. Dramska struktura je razdeljena na štiri letne čase, v vseh pa se vsak teden (ali celo vsak dan!) znova in znova v kavarni nakupovalnega središča srečujejo tri ženske različnih starosti in osebnostnih potez, ki jih družijo brezkončno nakupovanje. Glavna ločnica med njimi je razredna pripadnost, ki starejši prijateljici umešča v višji sloj, njuno mlajšo prijateljico pa k družbeno podrejenim slojem. Predstava, ki sloni na konverzaciji, izriše tri artikulirane osebnosti. Besedilu lahko pripišemo usredinjenost v partiarhalno ideologijo, saj ni občutljivo za prevpraševanje odnosov, ki pri vseh izhajajo iz odtujenega in nerazrešenega konfliktnega okolja, kot ga pomeni prav patriarhalna struktura moderne kapitalistične družbe in mesto tradicionalne družine v njej. Igralkam v predstavi ni mogoče očitati, da njihove vloge po večini niso dovršene. Vesna Jevnikar se odlično znajde kot cinična in malce zagrenjena Silva, Darja Reichman suvereno zgradi svoj lik Barbare, najmlajša pa je še vedno v ideale zagledana Suzana, ki jo je mestoma jezikovno nenatančno (navkljub lektorski pomoči Jožeta Faganela) dodobra oživila Vesna Slapar.

Ključno vlogo v celotni strukturi igre imajo, kot v gledališkem listu ugotavlja Matej Bogataj, tisti protagonisti, ki so v njej prisotni na način odsotnosti: varnostna služba, ki jo zgolj slišimo po ozvočenju, prodajalka v trgovini z oblačili, kavarniški natakar, ki s svojo odsotnostjo in prezgodnjim zapiranjem jezi Silvo. A prav ti nevidni in "potlačeni" predstavljajo hrbtno stran bleščečih nakupovalnih centrov, so protipol (trgovskemu) kapitalu, torej tisto izkoriščano delo, ki je najslabše organizirano, uživa najmanj socialnih pravic in je najbolj negotovo, prekarno. Medtem ko sta malomeščanski obiskovalki nakupovalnega središča v svoji

vzvišenosti do njih nesramni, se mlajša Suzana lažje identificira z njimi.

Odrska reprezentacija sloni na dramski predlogi in ohranja njeno ciklično strukturo, kjer je zadnji prizor enak uvodnemu. Na odru vidimo izčiščeno opremljeno kavarno v nakupovalnem središču (scenograf je Branko Hojnik), zadnjo steno tvorijo neonske luči, ki vsako dejanje (letni čas) spremenijo barve in dodajo svoje k spektakelskemu vzdušju v takšnem okolju, na levi in desni strani odrske rampe pa sta velika zvočnika, iz katerih prihaja "ekonomsko-propagandni glas" (glas kapitala), ki nas sleherni letni čas vabi na drugo razprodajo, le včasih v to idilo hreščeče poseže glas varnostnika (glas dela). Z letnimi časi se ne menjajo le svetloba in razprodaje, temveč tudi kostumi protagonistk, ki so delo Alana Hranitelja. Ti ne ostanejo neopaženi, gre za – predvsem pri starejših dveh – prefinjene kose oblačil, za katere si predstavljamo, da so jih ženske nakupile v enem svojih prejšnjih obhodov po nakupovalnem centru.

Realistično, mestoma z grotesknim pretiranjem pospremljeno življenje treh protagonistk v "šoping centru" se za starejši konča tako, kot se je začelo. Kar je razumljivo, saj vladajoči, kolikor nastopajo racionalno vsaj v trenutku, ko sledijo svojim individualnim interesom, neposredno ne terjajo sprememb od nikogar. Silva in Barbara nadaljujeta svoje vrtenje na vrtiljaku, medtem ko se najmlajša, deprivilegirana, odloči za nepreklicni izstop in preureditev svojega do tedanjega življenja: zapusti partnerja, s katerim sta se dolgo trudila imeti otroka, zanosi z natakarjem, ki ga ni nikoli na spregled, in se odloči, da si poišče službo. Ali naj bi jo to pripeljalo do osvoboditve? Odgovor bi se lahko glasil takole: morda za nek omejen čas, dokler ne bo naletela na mezdnno odvisnost.

Moralistični zaključek, ki nakazuje nov Suzanin začetek, v resnici ne more biti obet osebne izpolnitve, ki bi jo morda pričakovala. Veliko večja je možnost, da bo šele zdaj trčila vanjo kruta realnost kapitalističnega vsakdana, kakor jo občutijo delovni ljudje.

Kritiki potrošniške družbe, kakor si jo predstavlja Möderndorfer in je tudi sicer dobro zastopana v umetnosti in družboslovju, moramo očitati naivnost. Zgodovinsko gledano je razrast potrošništva povezan z obdobjem po drugi svetovni vojni, ko je bilo delo tako dobro organizirano, da je bil kapital primoran v sklenitev številnih kompromisov z njim. To je bilo obdobje, ko so si lahko široke množice ljudi sploh prvič privoščile nekaj takšnega, kot je potrošnja. Danes je kapitalizem kljub notranjim pretresom, ki ga prizadenejo vsakih nekaj desetletij, še vedno trdno v sedlu in iluzorno bi bilo pričakovati, da bi bilo potrošnje manj. Če je kot sistem v čem uspel, je to prav v širitvi ponudbe brez števila novih blag. Kot takšen pa sistem sili članice in člane družbe v to, da se mu podrejšo tudi kot potrošniki – sili jih v nenehno nakupovanje novih blag. Zdi se, da bi se moral Möderndorfer za kritiko, ki bi segla dlje od moraliziranja, dotakniti prevladujočih proizvodnih odnosov in tam iskati točko zloma obstoječih družbenih pogojev. Simptomatično je, da v *Treh ženskah* niso odsotni in "potlačeni" le predstavniki delovnih ljudi, to dobro učinkuje v celoti dramske struk-

ture, temveč tudi – tokrat najbrž nezavedno – vprašanje produkcije. Slednje ostaja prepogosto nerefektirano pri tistem delu uprizoritvenih praks, katerih produkcijsko okolje so javne institucije.

Politično angažirana dramska pisava in politično gledališče sta v časih, v kakršnih živimo, gotovo nujna. Ne nujna v smislu boljšega razumevanja naše okolice, nujna v smislu, da umetniška produkcija postane občutljiva za protislovja, ki se dogajajo v njenem lastnem okolju. Zaradi čedalje večje segmentiranosti delovnih pogojev tudi v kulturnem in ožje umetniškem polju pa se zdi, da za politični potencial umetniškega proizvoda ni nepomembno, ali je delo proizvedeno v privilegiranih institucionalnih pogojih ali pa na obrobju. Še natančneje in relevantno tudi za naš primer: ni vseeno, ali se repertoarno gledališče s svojo prakso zapira v okove meščanske institucije, kar izvorno nedvomno je, ali pa se (po nasprotnem ključu) odpira navzven in pritegne k sebi manj privilegirane producente, kar vodi tudi v drugačne pogoje za umetniško produkcijo, nemalokrat takšne, da se predstave, ki nastanejo, ne podrejšo vladajoči ideologiji, ki pogosto usmerja delovanje institucij. Producije Prešernovega gledališča v zadnjem obdobju pričajo o obeh navedenih pristopih k ustvarjanju gledališča.

---

**S C E N S K A  
U M E T N O S T**

---

*Blaž Gselman*

**Vrnitev k tekstu  
in igri**

---

*Ivan Cankar*  
**Hlapci**

SNG Drama Ljubljana  
ogled ponovitev 28. septembra 2017  
in 19. februarja 2018

Režiser Janez Pipan je na velikem odru ljubljanske Drame uprizoril tako imenovano natančno branje Cankarjevega dramskega teksta. Liki iz Hlapcev so na odru oživali kot natančno izrisani psihološki profili protagonistov, kar je nudilo izhodišče za njihov razvoj kot pripadnikov družbe v nekem določnem zgodovinskem trenutku. Zdi se, da nobena, še manjša vloga, ni bila prepuščena naključju ali celo zapostavljena. Protagonisti so vsi po vrsti izstopili iz premočrtne pripovedi, kakršno imamo zaradi šolskega kurikulumuma v splošni zavesti, ter se vzpostavili kot nosilci razgibane pripovedne strukture (dramaturško delo pri predstavi je opravila Mojca Kranjc). Uprizoritev je pokazala, da lahko dramsko gledališče še vedno ponudi tisto, kar bi bilo nemara najbolje odpraviti s kritiško floskulo o svežem branju. Namesto

tega nas zanima, kaj pomeni zvestoba izvirnemu besedilu, v katerega pa se je vendarle vrnilo nekaj odlomkov iz Cankarjevih političnih govorov delavcem, kar lahko razumemo kot odločitev za jasnejšo politično definicijo konflikta, ki ga Hlapci odpirajo in se v predstavi oddaljuje od političnoideološke relacije liberalcev proti konservativcem. Z dodanim uvodnim prizorom, v katerem v Jermanovi izbi vidimo protagoniste, ki so kasneje znova na odru kot pripadniki podrejenih družbenih razredov, kako pod njegovim mentorstvom vadijo politične govore, se odpira horizont za temeljitejšo politično tolmačenje, po katerem je dejanski družbeni konflikt tisti med različnimi razredi. Ob županu in župniku, ki oba predstavljata hkrati politično in gospodarsko moč, bodo pripadniki srednjega razreda tisti, ki bodo v trenutku političnih pretresov in sprememb kolaborirali z vladajočimi razredi. V primeru Hlapcev so takšni politični pragmatiki in oportunisti Jermanovi učiteljski kolegi in predstavnik zdravniške stroke. Jerman je očitno zastopnik podrejenega in v glavnem brezpravnega dela (natančneje rokodelstva). Obenem pa do njega ne želi biti pokroviteljski, temveč ga želi z izobrazbo opolnomočiti, da bi lahko sam prihajal do besede v političnem življenju in zagovarjal svoje konkretne interese. Ti dobijo rudimentarno artikulacijo v zadnji repliki četrtega dejanja, ko Kalandar (suvereno ga upodobi Aljaž Jovanovič) pravi: "Jaz sem Kalandar, kovač; kdo bi rad še kaj vedel?". Za kaj več pa v Hlapcih delu zmanjka (politične) moči.

Osrednji konflikt je zgoščen v Jermanu in župniku. Zadnji je dobil v izvorni zasedbi Hlapcev z Jernejem Šugmanom izjemno upodobitev. Njegova izreka je povsem umirjena, kar pritiče človeku, ki zaseda pozicijo politične moči in se tega zaveda. Šugmanov

župnik ve, da lahko vse, kar pove, izusti brez vsakršnega navora, saj je važno, s katerega mesta v družbi govori. In on govori z mesta vladajočega. V nasprotju z župnikom je Jerman Marka Mandića bolj zaletav, njegov govor je odločen, nekoliko odsekan in na trenutke že kar nenaraven. Predvsen pa je razločen. Zanj je to razumljivo, v primerjavi z župnikom se mora on v govoru zaganjati, mesto, s katerega izjavlja, nima (še) nobene politične moči, vse, kar želi, bo moral še izbojevati, boj pa bo, kot kaže, vse prej kot lahek, če ne celo nemogoč. Od tod že kar rahla

histerija, ki se na trenutke prikrade v govor. Tako izgrajena, odpreta osrednja protagonist sta povsem novo dramaturško raven, ki dodatno razgiba dramsko strukturo. Onadva sta edina prava nasprotnika, zato pa tudi edina prava sogovornika (z izjemo Lojzke in Jermana), ki odstopita od preostalega dogajanja, zaradi česar sploh lahko vzpostavita konfliktno situacijo.

V predstavi s Klemnom Slakonjo v vlogi župnika takšnega učinka ni, dramaturška raven, ki bi oba glavna protagonista izpostavila nad preostali kolektiv protagonistov, se ne



• Foto: Peter Uhan



more realizirati. Župnik, ki je mlajši, je tudi manj umirjen in celo malce zloben, kot da ne bi razumel, da po kazanju moči ni nobene potrebe, saj ima institucija, ki jo zastopa, že tako vso potrebno politično moč. V tem pogledu je vloga shematska in naivna. (Manjši miselni eksperiment: morda bi mlad župnik lahko dobro učinkoval v zelo konservativnem družbenem okolju, kjer ima Cerkev med mladimi znaten vpliv in ugled, denimo na Poljskem; v našem prostoru pa gotovo ne.) Odločitev za zasedbo župnika ni bila najbolj posrečena, a nemara bi kritiške oči gledale drugače, če bi videle zgolj verzijo s Slakonjo. Tako pa v primerjalni luči novi Hlapci ostajajo pripovedno manj razgibani in dramaturško siromašnejši. Preostali člani in članice igralskega ansambla so pomembni podporni stebri, na katerih sloni urpizoritev. Naj na tem mestu izpostavimo samo nekaj najvidnejših: preračunljivi, že kar nizkotni Komar Bojana Emeršiča, pod težo življenja skrušeni Hvastja Jurija Zrneca, preudarna Lojzka Nine Ivanišin. Lahko bi naštevali do konca.

Igri sledijo preostali elementi gledališkega jezika, ki podpirajo izjemno močan odrski kolektiv. Kostumi Lea Kulaša "govorijo" precej transparenten jezik; če so uvo doma številni liki na odru še v belih oblačilih, so na začetku drugega dejanja, po objavi volilnih rezultatov, (in tako do konca) že vsi oblečeni v črno. V enakih oblačilih kot prej – kako povedno –, ostanejo le Jerman, Lojzka in Hvastja.

Scenografija Sanje Jurca Avci je precej kompleksna. Odrski prostor uspe razbiti na tri ravnine. Spredaj, na odrski rampi, je Jermanova izba, ki visi – majav svet glavnega protagonista –, na tleh vidimo konstruktivistični motiv v maniri Avgusta Černigoja. Ta sicer najbolj intimen Jermanov prostor, v

katerem se srečuje s svojo mamo, je hkrati tudi najbolj revolucionaren, saj v njem nastajajo ognjeviti politični govori, ki jih Jerman vadi skupaj z delavkami in delavci. Na tleh je simboličen rdeč podstavek, na kate-rega stopi tisti, ki vzneseno vadi govor. Zada na odru je večji prostor, ki predstavlja preostale interierje, kot sta krčma ali šola – torej javna mesta, na katerih Jermanov politični horizont trči ob sebi nasprotnega. Vmes je nižji, ozek "hodnik", ki lahko med drugim Komarju služi kot "odpadna jama" za knjige brezbožnih piscev, prav tako pa tam za mizami sedijo meščanke in meščani, ki Jermana (smpptomatično) ne poslušajo, ko ima v krčmi govor.

Ob vsem tem je glasba Alda Kumarja tisti element, ki gre nekoliko predaleč. Sicer natančno odmerjena, a vsakič znova pospremi prizor zato, da bi mu dodala dramatičnost. Posebej občutljivi so prizori Jermana z materjo, ki jih vse po vrsti preči pojavnost pregovorne cankarjanske matere. Svojevrstna glorifikacija lika matere v teh prizorih transcendirata sicer povsem "prizemljeno" odrsko formacijo. Tu je bil režijski koncept kar preveč popustljiv do spontanosti predstav o Cankarju.

Janez Pipan je izpeljal precej konservativno gesto, ki pa je dala več kot korekten končni rezultat. Namreč, kot režiser je vrnil gledališki oder igralcem. Hlapci so gotovo tisti "bolj uspeli Cankar" na letošnjem Draminem repertoarju. Vrnitev k tekstu in igri, tradicionalnima elementoma meščanskega gledališča, se je znotraj horizonta prav tega, izkazala za posrečeno. Povsem drugo pa je vprašanje gledališke institucije, za katerega je ta predstava nema. Razen toliko, kolikor nam kaže, da, merjeno z njenimi lastnimi vatli, včasih še nekaj lahko dá od sebe.

---

# S C E N S K A U M E T N O S T

---

*Blaž Gselman*

## Ugledati Drugega

---

*Ivan Cankar*

### **Pohujšanje v dolini šentflorjanski**

Koprodukcija SNG Drame Ljubljana,  
MGL in Cankarjevega doma,  
ogled ponovitve 30. januarja 2018

Velika gledališka koprodukcija, kakršno v zadnjih letih redno pripravljajo tri največje uprizoritvene hiše na Slovenskem – SNG Drama Ljubljana, Mestno gledališče Ljubljansko in Cankarjev dom –, sodi po produkcijskem naporu, materialnih pogojih dela in medijski odmevnosti v sam vrh nacionalne (institucionalne) kulture oziroma umetnosti. Letošnja, slavnostna sezona, v kateri ljubljanska Drama obeležuje 150-letnico ustanovitve Dramatičnega društva v Ljubljani, celoten kulturni ideološki aparat meščanske države pa 100-letnico smrti literarnega klasika Ivana Cankarja, ponuja koprodukcijo, ki znova dokazuje, da največje institucije delujejo v pogojih, v katerih si lahko privoščijo scensko formacijo spektakelskega značaja. Obenem, in to je pomembno, si lahko takšno uprizoritev privoščijo samo one. Odločitev za Cankarja ni mogla biti težka. Je del doma-

čega literarnega kanona in ob okrogli obletnici njegove smrti so nosilne institucije nacionalne kulture z izbiro morale potrditi, da so prav to – materialni obstoj ideologije o nacionalni kulturi naroda, ki si je pisal sodbo sam. Ker je ta ideologija vendarle liberalna, je Pohujšanje prava izbira. V Cankarjevem dramskem besedilu je namreč v ospredju reprezentacija konservativnega pogleda na Drugo. Slednje naj bi bilo moralno sprevrženo, ogrožalo naj bi vrednote skupnosti, skratka, bilo naj bi pohujšljivo.

Odločitev za zaprto dramaturgijo in precejšnjo zvestobo dramski predlogi (tudi z ohranjenimi arhaizmi) je neločljivo povezana s celotnim konceptom uprizoritve, ki v precejšnji meri ponavlja gesto Pipanovih Hlapcev in je simptomatična za nacionalno kulturno elito, in sicer, da je klasika treba vzeti dobesedno. Avtor je bil kanoniziran, ker izreka resnico, ta pa naj bi veljala ob vseh časih. Je res lahko dovolj, da vzamemo za ključeno delo, ga postavimo na oder in potegnemo pavšalno vzporednico z našim zgodovinskim trenutkom? Kot da to ne bi bila dovolj naivna gesta, naj bi nam vse skupaj – kako cinično – nudilo še estetsko ugodje. Če kaj, je s takšnim pristopom režiser Eduard Miler zgolj izpolnil pričakovanja abstraktne entitete, pogoste imenovane “javnost”, o tem, kaj naj bi pomenila gledališka produkcija: delovni proces bolj ali manj amorfnih skupine umetnikov – v meščanskem gledališču ga vedno nujno spremlja individualizirano navajanje avtorstva –, ki ima za rezultat estetski predmet. To nosi pomembno posledico, namreč da so tudi (domnevno) ostre politične konice samo še estetsko všečne prispodobe.

V takšni zaprti in idealistični dramaturgiji, ki ne proizvede distance do same sebe, temveč služi njena estetika čisti identifika-



• Foto: Peter Uhan

ciji, sta najprepričljivejša lika zgradila mestoma briljantno grmeči Primož Pirnat kot župan in inteligentno-spletkarski Uroš Smolej kot Peter. Vrhovni politični predstavnik domačijskega pogleda na eni in poosebljeno Drugo, tujek, ki ga je treba odstraniti, na drugi strani sta glavna nosilca dramskega konflikta. Njuni nastopi so na odru poudarjeno prikazani kot politični govori – na tem istem odru, ki je že (in bo še) prenesel toliko političnega blebetanja.

Morda je celotno produkcijsko ekipo zaslepilo prav uprizoritveno okolje. Del gledališke kritike je videl velik uspeh v celotni

zapolnitvi prostranega odrskega prostora Gallusove dvorane. Izkoristek tehničnih zmožnosti se je navajalo celo kot rešilno za vsakršno uspelo produkcijo. Tu je živa glasba iz orkestrske jame in njena orgelska spremljava, ki jo dvorana omogoča. Prav tako je tu video, projeciran na velikansko platno v ozadju in ob straneh odra. Na njem spremljamo tako živo sliko odrskega dogajanja kot tudi prizore s posameznimi protagonisti, odtrganimi od realnih dogodkov, dobesedno lebdeče nad odrsko realnostjo. Oder je v celoti prekrit z zemljo, “rodno grudo”, v katero so zakopane in “potlačene” vse nečed-

nosti šentflorjank in šentflorjancev. Glasba Janeza Dovča (poleg njega jo izvajata še Kristijan Kranjčan in Goran Krmac), scenografija Branka Hojnika in video Ateja Tutte podarjajo transcendentni značaj režijske konceptualizacije uprizoritve. Miller jo zaočkroži z enakima uvodnim in zaključnim prizorom, ki šentflorjansko skupnost zapirata v samozadostno, za zunanje vplive nedostopno strukturo, katere primarna politična naloga je izključitev vsakokratnega poskusa vdora Drugega vanjo. Kar režija doseže, je torej obsodba konservativno-nacionalističnega pogleda na Drugega, kakor je – tudi s pomočjo velike žičnate ograje, ki se v prvem dejanju spusti s stropa na oder in skupnost “varno” zapre pred zunanjimi vplivi – postavljena pred občinstvo v uprizoritvenem estetskem kodu.

Tendenca predstave je gledalko in gledalca, ob predpostavki, da uspešno steče identifikacija z uprizarjanim/videnim, vzpostaviti kot liberalna (politična) subjekta, ki bosta, tako kot šentflorjanska skupnost zavrača vse tuje, zavrnila prav to politično obnašanje šentflorjancev. A kaj se zgodi, ko prepoznata dolino šentflorjansko kot zatohlo provinco, celo “močvarno”, kot sugerira videopredstavitel, ali mrežno ograjo na odru kot dejansko (najprej žičnato in nato panelno) ograjo na južni meji, ki naj bi onemogočala prost prehod ljudi v Slovenijo (in ki je, mimogrede, proizvajalcu omogočila tolikšno kapitalno akumulacijo, da se lahko preusmeri v posle z nepremičninami!)? Njun pogled v nekem trenutku naleti na tradicionalni afriški ples, ki ga pred šentflorjanci in za njih, a obenem tudi pred občinstvom in zanj, ob spremljavi tolkal odpleše Jacinta (Maša Kagao Knez). Iz sodobnega plesnega giba, ki naj bi ga kulturno omikano občinstvo spremljalo, ko zaide na kakšno uprizoritev,

se njen gib naenkrat spremeni v tradicionalni afriški ples. Je to pohujšljivi “Orient”, ki ga šentflorjanci od tujcev pričakujejo? Je to, ne samo za one na odru, temveč tudi za občinstvo, uresničitev želje, smo končno ugledali tisto Drugo? Nam režijski koncept kaže, kako si sami predstavljamo to Drugo? Zdi se, da je vsaj odgovor na zadnje vprašanje pritrdilen, k čemur nas napeljuje tudi dovolj povedna dramaturška “zgoditevi” Zlodeja in Petra v en sam lik. Nič manj kot v podobi hudiča uzremo tujka v svoji sredi. A potemtakem ima interpretacija drugo težavo. Občinstvo homogenizira in identifikira, ker ga ne nagovarja drugače kot s svojo estetiko, kot narod. Kolektivni politični subjekt, navznoter enoten, ki se otepa Drugega. Ta domneva pa je napačna. Tisto, kar naj bi bil “enoten narod”, je v sebi razklano, heterogeno, segmentirano, neenako. Družbo v meščanski nacionalni državi prečijo antagonizmi, ki proizvajajo odnose nadvlade in podreditve.

Ideološka tendenca konkretne scenske formacije je torej liberalna kritika konservativnega pogleda na Drugega. Takšna kritika pa ne misli svoje prakse, pri kateri že vzpostavlja lastnega Drugega. Zgradi ga v politično identiteto, ki kaže na inkluzivnost obstoječe družbene ureditve. Za to strukturno vključitev pa ni potrebe po radikalnejši spremembi, ni ji treba prevpraševati – kaj šele odpravljati – lastnih antagonizmov. Na ozadju zavrnitve konservativnega pogleda uprizoritev v Cankarjevem domu zastopa liberalno ideologijo, ki utrjuje obstoječa – hierarhična in protislovna – družbena razmerja. Prav tista, simptom katerih je denimo tudi žičnata ograja. Navsezadnje si konservativizem in liberalizem vendarle lahko podata roki – da bi se ubranila radikalizma, ki bi v temelju pretresel dane družbene pogoje.

---

**S C E N S K A  
U M E T N O S T**

---

*Blaž Gselman*

## **Humor, ki nam pomaga preživeti v hudih časih**

—

*Marko Bulc*

**Prva altruistična predstava**

Zavod Bunker,

ogled ponovitve 12. januarja 2018

Recenzijski zapis je napisan v času, ko je kulturno ministrstvo s svojim razdeljevanjem denarja producentom in producentkam s področja uprizoritvenih praks v nevladnem sektorju dodobra razburkalo ta del domačega umetniškega okolja. Močno okrnjena ali sploh nikakršna denarna sredstva poglobljajo segmentacijo polja uprizoritvenih praks pri nas, kjer so javne ustanove na eni in neinstitucionalne organizacije na drugi strani. Zato to pisanje ne more spregledati dejstva, da gre za recenziranje umetniškega proizvoda, v tem primeru performansa, katerega produkcijski pogoji so materialno nestanovitni in omejeni, njegov neposredni producent – meščanska estetska ideologija bi dejala “avtor” – pa je kot kulturni delavec v sila nesigurnem materialnem položaju. Ob tem se skoraj sama po sebi

ponuja analogija s pogoji, ki jih ima za svoj obstoj praksa, katere rezultat so tudi te vrstice, to je kritično pisanje. Pred kakršnokoli “recenzijsko oceno” je, izhajajoč iz pravkar zapisanega, izhodišče tega pisanja sledeče: med performerjem in recenzentom obstaja neka politična bližina.

Marko Bulc je eden tistih producentov v domači krajini uprizoritvenih praks, ki se izjemno dobro znajde v neinstitucionalnem okolju. Najboljši je, kadar ga ne omejujejo parametri in hierarhija institucije (ter cenzura, lahko dodamo, če se spomnimo proslave ob Prešernovem dnevu izpred dveh let), takrat, ko lahko z ekipo sodelavk in sodelavcev v demokratiziranem in izrazito kolektiviziranem delovnem procesu pred občinstvom odpira ključna družbena vprašanja v formi, ki, nadalje, prevprašuje temeljne postulate scenskih umetnosti. Če pa je umetniška oblika, ki jo privzame, sposobna misliti pogoje možnosti lastnega obstoja, že lahko rečemo, da odstopa od kakršnegakoli zaprtega meščanskega estetskega koda. Za razliko od zadnjega, se prva realizira v strukturi, ki ne omogoča enostavne identifikacije posameznika in posameznice z videnim, ju odvraca od subjektivacije v gledalca in gledalko ob brezinteresnem zrenju v estetski objekt v meščanskem institucionalnem okolju.

Takšna temeljna neenotnost je značilna tudi za performans *Prva altruistična predstava*, ki ga lahko gledamo več kot deset let po *Zadnji egoistični predstavi*, zadnjem performativnem dogodku iz raziskovalnega gledališkega projekta *No History/Know History*, v katerem je Bulc raziskoval uprizoritveni medij v najširšem smislu. In teme, ki se izluščijo, so znova značilne za performativno prakso, gre za prevpraševanje odnosov v triadi, ki jo lahko z ideološkimi pojmi ozna-



• Foto: Nada Žgank

čimo kot “avtor–delo–gledalec”. Nanjo lahko pripnemo še vprašanji o odnosu med resničnostjo in fikcijo ter estetiko in politiko.

Zunanjo strukturo Bulčeve “solo pripovedi” določa sedem dejanj, ki jih uokvirjata uvodni in zaključni nagovor performerja, za katera se edino nedvoumno zdi, da ju sporoča empirična avtorska oseba Marka Bulca. Performans se izgrajuje in napreduje proti svoji celoti v sedmih dejanjih, vsako od njih

pa, kot izvemo v uvodnem nagovoru, določa svoj žanr. Mi dodajmo, da so ti žanri večinoma dokumentarnega značaja, celo takrat, kadar gre za reprezentacijo kakšne od umetniških praks. Dejanja, njihov subjekt je sedaj performer Marko Bulc, so med drugim sestavljena iz razstave, turističnega ogleda, predavanja, kreativne delavnice, umetniške instalacije itd. Za žanre bi lahko dejali, da so (kako simptomatično za produkcijo na nein-

stitucionalni sceni!) vzeti iz dejanske resničnosti in nas spominjajo na tiste dejavnosti, ki jih danes opravljajo (vse hkrati in eno za drugo) kognitivni delavci in delavke, ko na anarhičnem trgu prodajajo svojo delovno silo. Z nekaj ironije in če parafraziramo Rolanda Barthesa, lahko rečemo, da se pred nami odvijajo “fragmenti kapitalističnega diskurza”, kakršnega pozna kognitivno delo. Nasploh je Bulčev način pripovedi bistveno ironičen, humor deluje kot potujitveni učinek. Pomemben gradnik dejanj predstavlja podobna dinamika, kot jo poznamo iz politično nekorektne igre “karte proti človeštvu”. Iz dejanja v dejanje se igra besednih znakov šele sestavi v politično intervencijo. Ta z odložitvijo – šele čez prizor ali dva, ko se logika igre dovrši – prinese humoren učinek in obenem sproži (kritično) refleksijo pri udeležencih.

Performer na eni strani je vsakič vodja teh “dogodkov”, medtem ko je občinstvo na drugi strani njihov udeleženec. Ta poteza članice in člane občinstva iz nezainteresiranih opazovalcev stalno premešča v drugo, aktivno situacijo in jih sili k dejavni participaciji v konkretni scenski formaciji. S tem se oddaljujejo od sicer običajne pasivne drže v gledališkem okolju, kar pomeni, da performativni dogodek takšno okolje tudi suspendira. Takšno konceptualno zasnovo podpira tudi scenska ureditev prizorišča, ki ni ločena na parter in oder, temveč občinstvo pripusti k performerju na oder, na katerem je soudeleženo v akciji in kjer se iz dejanja v dejanje gradi skupnost. To ima morda presenetljivo posledico. Bolj ko se v performansu množijo

označevalci, ki jih povezujemo z vladajočo družbeno formacijo in ideologijo, ki jo podpira, bolj se performer in njegovo občinstvo konsolidirajo v kolektiv, ki bi morda lahko predstavljal začetno točko upora proti obstoječim družbenim pogojem. Ta seveda ne vsebuje altruizma, kakor predlaga naslov *Prva altruistična predstava*. Tega ne gre razumeti dobesečno, Bulc je kot kulturni delavec gotovo preveč politično inteligenten, da bi resno računal z altruizmom, ki sodi bolj v moralno kot politično ideologijo. Pač pa bi k temu lahko pripomoglo razvitje senzibilnosti za politično problematiko, ki jo performer razvija skupaj z občinstvom v performansu.

*Prva altruistična predstava* je poskus, kako “ob koncu časov”, v politično vsaj navidez impotentnem zgodovinskem trenutku za vse podrejene družbene sloje, s pomočjo scenske prakse proizvesti prostor in trenutek, ki ga lahko začne ob kontinuirani aktivnosti zapolnjevati progresivna politična vsebina. Ta pri Bulcu še nima pozitivnega značaja, to je očitno naloga skupnosti, ki se mora šele vzpostaviti (oziroma se začenja vzpostavljati). Performativna praksa Bulcu predstavlja možnost za politični prelom z ustaljenim, prevpraševanje njene politične potentnosti pa se kaže kot stalnica njegovega delovanja. Pri svojem delu je precej uspešen. To lahko sedaj, če se ozremo po celotnem desetletju njegovega dela, že z gotovostjo trdimo.

*Blaž Gselman*

## **Razpiranje gledališke strukture**

---

### **Visoška kronika**

po romanu Ivana Tavčarja; krstna uprizoritev  
priredb; avtorji priredbe so ustvarjalci  
uprizoritve, SNG Drama Ljubljana  
ogled ponovitve 9. februarja 2018

Če bi po ogledu *Visoške kronike* dejali, da je malo manj kot štiri ure dovolj, da precej natančno obnovimo srednješolsko domače branje, ne bi povedali samo veliko premalo, predvsem bi zgrešili smisel celotne uprizoritve. Uvodoma zatrdimo le, da ponuja veliki oder Drame vsakomur, ki ima veselje s prebiranjem klasikov, zgleden primer takšnega branja.

Jernej Lorenci se je skupaj z ekipo lotil odrske priredbe nedokončanega romana Ivana Tavčarja na zanj že ustaljeni način. V navednicah bi lahko dejali, da so sodelavkam in sodelavcem pri produkciji v slavnostni sezoni ljubljanske Drame z izbiro domačega literarnega klasika poskušali nastaviti past, a se kolektiv ni pustil zмести. Od treh kanonskih besedil z začetka dvajsetega stoletja,

uvrščениh v letošnji program osrednje domače gledališke ustanove, *Hlapcev*, *Pohujšanja v dolini šentflorjanski* in *Visoške kronike*, se je za najuspešnejšo izkazala prav uprizoritev zadnje. Kot edina postavlja pod vprašaj tako status literarnega kanona kot tudi odrsko reprezentacijo. Lorencijev “metodični dvom” zbuja nelagodje v meščanski gledališki instituciji, ki svoje temeljno poslanstvo najde predvsem v instrumentalizaciji umetniške produkcije v “nacionalno kulturo”. Da je to njena prva naloga, potrjuje izbira repertoarja: ob 150-letnici ustanovitve ljubljanskega dramatičnega društva so se odločili, da bodo odrski prostor namenili takorekoč izključno domačemu literarnemu kanonu, ki ga najdemo v šolskih učbenikih.

Romaneska pripoved o Polikarpu, vojaku v tridesetletni vojni, njegovih dveh – z zločinom pridobljenih – posestvih na Visokem, njegovih sinovih Izidorju in Juriju ter njunima nevestama Margareti in Agati na odru vztraja skoraj štiri ure. Kljub temu pa to ni še ena upodobitev klasičnega dela, ki bi se trudila učvrstiti njegovo mesto znotraj kanona. Odrsko dogajanje ni uprizoritev zaprte strukture romaneskne pripovedi. Namesto “odrske adaptacije” dobi občinstvo vpogled v delovni proces v gledališki hiši. Med seboj se prepletajo tri ravni “realnosti”: vdor zunanje dejanskosti na odru nas opominja na to, da smo v gledališču, obenem pa nekoliko parodira šolsko uro domačega branja pri pouku maternega jezika, kar nakazuje na danes prevladujoče mesto klasike, ki ga najdemo v šolskem ideološkem aparatu; drugo raven predstavlja odrska deklamacija Tavčarjevega romana, torej literarizirana fikcijska realnost; tretjo raven pa predstavljajo odigrani romaneskni fragmenti, v katerih igralci in igralko na odru privzamejo vloge protagonistov in protagonistk iz ro-





• Foto: Peter Uhan

mana. Bolj ko uprizoritev napreduje proti svojemu koncu, bolj je dramaturško težišče preneseno na tretjo raven.

Rezultat takšne postavitve je razprtje gledališča kot družbene simbolne forme, kar pri občinstvu spodnaša pričakovani estetski učinek ob obisku predstave. Ustvarjalna ekipa se je oddaljila od ustaljenega režima reprezentacije v meščanskem gledališkem okolju. Kar vidi občinstvo na odru, ni odnos scenske prakse do pričakovanega estetskega učinkovanja, temveč je veliko bolj odnos produkta njihovega dela do materialnih pogojev, v katerih to delo nastaja. Pod vprašaj sta postavljeni notranji logiki kanonskega teksta in gledališke reprezentacije kot dveh

nosilnih stebrov meščanske ideologije (scenskih) umetnosti.

Zato želja gledalca in gledalke, ki sta prišla po odmerek kulturne omike, ostaja deloma neizpolnjena. Namesto tega sta najprej deležna zgodovinskih okoliščin nastanka ter obnove Tavčarjevega romana, ki ju igralci na odru podajo v sproščenem pogovoru. Ob tem ne pozabijo spomniti, da so v procesu pripravljanja predstave obiskali muzej v Škofji Loki, dvorec na Visokem ter Tavčarjev grob. Verjetno vsem dobro znani prizori, ki dobijo ob premestitvi iz šolskega ideološkega aparata v gledališki medij potujitveni učinek. Ne samo, da na odru umanjka pričakovano fikcijsko dogajanje, tudi luči, ki jih je obliko-

val Pascal Mérat, nakazujejo dehierarhiziran prostor, ki ga rampa ne deli na privilegirani oder, na katerem se odvija “odrska iluzija”, in parter, iz katerega naj bi občinstvo zrlo v iluzijo. Ta iluzija sicer prihaja v Visoški kroniki v majhnih odmerkih, fragmentiranih prizorih, v katerih se izgubi vsakršna distanca igralca ali igralko do vloge. Nosilec celotne scenske formacije je v teh trenutkih Aljaž Jovanović. Njegova igra v hipnih trenutkih identifikacije z (vsakokratnim) likom spominja na tehniko biomehanike, kakršno je razvijal sovjetski avantgardni gledališčnik Vsevolod Mejerhold, čemur pritrjujejo tudi enostavni kostumi (delo Belinde Radulović), ki omogočajo kar največjo motorično okretnost pri gibu.

Osrednji scenografski element (scenografijo podpisuje Branko Hojnik) na odru je velika miza, okrog katere so razporejeni stoli. Za mizo sedijo igralci, ko pripovedujejo zgodbo Visoške kronike, ki ji sledimo. Kadar je treba posamičen prizor odigrati, je lahko miza uporabna kot oder. Na njej najdejo mesto tako najbolj intimni prizori – Polikarpovo ječanje, ko ima nočne more –, kakor tudi javno dogajanje – Agatin test čarovništva na trgu ali vaški plesni večer. Ta prostorska zgostitev dobi svojo radikalnejšo obliko v igralskih interpretacijah. Igralci in igralko niso nosilci in nosilke posameznih vlog, s katerimi bi se identificirali, kakor smo nemara vajeni v repertoarnem gledališču. Ne samo, da s svojo odrsko prisotnostjo določajo tri različne modalnosti resničnosti na odru, vsak čas lahko zasede vlogo enega protagonista eden, nato drugi. Ali obratno, eden je lahko zaporedoma nosilec več likov iz pripovedi. Takšna strategija oživljanja protagonistov vzpostavlja distanco do celotnega odrskega dogajanja in s tem do

dela igralca nasploh. Prihaja do razgradnje odrskega subjekta, ki se nikoli ne zmore resnično vzpostaviti, zato je tudi identifikacija gledalca s scensko formacijo nepopolna, kar nadalje pomeni, da se estetski učinek odlaga.

Še en nepretenciozen element Lorencijevega materialističnega gledališča zadnjih let je živa glasba (skladatelj Branko Rožman), ki jo igralci sami izvajajo na odru. Igrajo na glasbila, ki jih povezujemo z ljudsko glasbo: flavta, ustna in diatonična harmonika, citre, tamburica... Nabor glasbil je torej pravšnji za spremljavo dogajanja, ki ga povezujemo z vaškim okoljem v preteklosti. In prav res pride glasba najbolj do izraza ob plesnem rajanju vaše skupnosti. Živa glasbena spremljava (skupaj s petjem) v maniri folk ali etno glasbe, učinkuje obratno od velikih zvočnih kulis, ki skušajo občinstvo spraviti v to ali ono čustveno stanje. Obratno, poudarja materialno okolje skupnosti, ki jo gledamo na odru.

Kolektivu z režiserjem Jernejem Lorencijem je uspelo prebrati *Visoško kroniko* na najbrž enega redkih sprejemljivih načinov: dekonstrukcija teksta v njem ne išče resnice, oziroma z interpretacijo vanj ne projecira svoje želje, kar vedno nujno pomeni utrjevanje idealističnih kategorij, kar prinaša njihovo neskončno ponavljanje in v zadnji posledici afirmacijo obstoječih razmerij moči (najsibo v gledališkem okolju ali v družbi nasploh). Ne zanima je estetska vrednost gledališke uprizoritve, pač pa skuša pokazati na materialne pogoje, v katerih produkcija nastaja.

---

**S C E N S K A  
U M E T N O S T**

---

**PRED-  
ZADNJA  
REPLIKA**

*Blaž Lukan*

## **Pr(a)va beseda**

Kako sploh pisati o gledališču, na kaj se navezati? Preveč načelno vprašanje. Bolje: kaj (me) v določeni predstavi spodbudi k pisanju, k odzivu, k podaljšanju inspiracije, ki pride z odra, iz igralskega telesa, obraza, pogleda, v lastno misel, ki se potem realizira kot zapis na papirju? Pravzaprav nič mističnega, zgolj trenutek stika z nastopajočim, s tokom življenja, trenutek živosti predstave, lika, dejanja; reakcija na nekakšen utrip, pulz odra, telesa, ki sproži do neke mere fizikalno (ali kemično) reakcijo, ta pa v odgovor najde besedo, pr(a)vo besedo kot nujno iztočnico za zapis.

Tu ni velike filozofije; bolj delikatno je dejstvo, da je za registracijo tega srčnega pulza predstave ali vloge potrebna ustrežna občutljivost, kar ni vedno možno, pa tudi da se moja senzibilnost sčasoma izčrpava. Ne gre za to, da bi potreboval vedno nove in močnejše provokacije, ki se navsezadnje, v neki točki, prav tako nehajo, izčrpajo, gre bolj za vsebino: pulziranje je namreč vedno tudi sporočanje, ne zgolj draženje mrežnice, pleksusa ali erotičnega aparatusa. Tu tudi ne gre za to, da bi morali režiserji, igralci sporočati vedno nove in nove vsebine, biti ne-

nehno inovativni; gre za mojo sposobnost dekodiranja, za mojo primarno odzivnost, odprtost, do- in prepustnost za dražljaje z druge strani. In končno: ob vsem tem ne gre za to, da jemljem odgovornost za uspešnost komunikacije samo nase, stvar je še bolj zapletena.

Iz psihologije vemo, da učinkuje tisti dražljaj, ki prestopi neki prag. Ta prag se v času, sploh če ga gledalec obdeluje, spreminja, postavlja niže ali višje; zato nas določeni dražljaji sčasoma ne vznemirijo več, postanemo neobčutljivi za nekoč močne provokacije, in tudi same reakcije se spreminjajo. (Situacijo, ko nas vznemiri praktično vse, tu puščam ob strani.) Včasih me je lahko pretresel zgolj presenetljiv pogled igralko ali znamenovana telesna drža igralca; danes me, denimo, celo neposreden nagovor igralko ali dotik igralca pusti hladnega. Bolj kot sama intenzivnost dražljaja (dotik, stisk, udarec ipd. v fizičnem smislu ali intenziteta igralčeve potopitve v lik v "metafizičnem" smislu) je pomembna – ponovno – vsebina: do kam igralčeva replika, gib, gestus seže, česa se v svoji (ne)nadzorovani igralski identifikaciji dotakne. Gre torej za spoznavni, celo ontološki problem, ne zgolj za problem estetike, forme, izraza, igralske artikulacije. S tem nočem predimenzionirati svoje sposobnosti vpogleda, vedenja ali znanja, saj ta izmenjava poteka močnejše na intuitivni kakor na racionalni ravni. Pri tem pa – kar je morda paradoks – tudi ni nujno, da je globina igralčevega vpogleda v kakršni koli relaciji z njegovo izvirnostjo, posebnostjo, nepovnljivostjo izraza, forme, artikulacije. Ne, njegov estetski (im)pulz je lahko tudi povsem preprost, že neštetokrat "viden", zaznan, vendar v danem kontekstu in zaporedju, v dani situaciji edini možen, pr(a)vi, delujoč name.

Tako je pred nami problem: iskanje igralske specifičnosti, radikalnosti, še-ne-videnosti je pogosto zaman, če ne izvira iz analize, iz kreativne igre z razmerjem med globino in površino, iz ludičnih procedur premeščanja pogleda na objekt estetske obdelave po vertikalni in horizontalni ravnini in novega ovrednotenja njegovih sledi, iz novega (raz)b(i)ranja predloge in njene implementacije v neizbežno sedanost. Ta problem ni nikdar do kraja rešljiv, saj ni predvidljiv in ga ni mogoče načrtovati, mogoče ga je sicer konceptualizirati, vendar kljub nadzoru ne tudi v popolnosti izvesti; in: še tako jasna konceptualizacija in adekvatna izvedba ne zagotavljata učinka, ki je pogosto celo ravno nasproten od želenega.

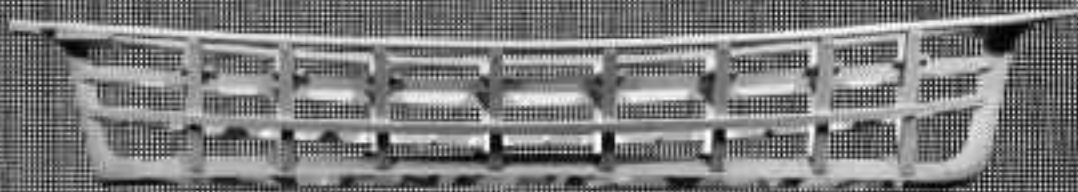
Moja "neobčutljivost" ali neodzivnost praviloma ni posledica dolgoletne izkušnje, ko sem "vse že videl", prenasičenosti ali utrujenosti, temveč neprepustnosti mojega zaznavnega aparata, ki izkušnjo projicira neposredno na spoznavno-emosivni odzivni zaslon, kjer predstava iz realnosti dobi povsem novo obliko, postane neka druga "predstava", druga scena. Točneje: lahko sem neobčutljiv tudi zaradi občutka, da sem "že vse videl", vendar tak odziv privilegira moje lastno doživljanje in izkušnjo, previsoko ceni zalogo vtisov, ki jih najpogosteje niti nisem ustrezno predelal, pred izkušnjo nastopajočega oz. predstave kot take. Gledalec, ki ga nič več ne more presenetiti, je slab gledalec; po drugi strani pa je podoben simptom nenehna gledalska vznihanost, ki kaže na enako nezadostno reflektiranost in slabo povezanost z lastno gledalsko substanco; ta se namreč formira ravno skozi gledanje, refleksijo, predelavo (za)znanega in na ta način ustvarja tisti prag, o katerem je bil govor zgoraj.

Hkrati je treba gledalčevo (mojo) vzdraženost razmejiti, v njej namreč lahko defini-

ram različne stopnje in faze doživetja. Na eni strani je zaznava, ki pusti zgolj šibko sled v zaznavnem aparatu, morda celo spomin, ki pa se slabo vtisne in ne spodbudi nobene reakcije. Na drugi strani je zaznava v celostnem smislu, ko detajl vloge, predstave, dogodka prevzame funkcijo celote oz. sproži celosten odziv, ki ga lahko posplošim ne samo na igralsko izvedbo ali režijo kot tako, temveč se vplete v moje razumevanje in dojemanje sveta. Vmes celo polje raznovrstnih možnosti, ko odzive sprožajo tudi povsem nepričakovani dražljaji, nenačrtovana dejanja, napake in spodrsaljaji, oz. načrtovana dejanja sprožajo povsem drugačne, celo nasprotno odzive. Občutek, da v tem polju ni pravil, pa je samo navidezen, saj bi natančna (psih)analiza pokazala in dokazala nujne povezave; a naj ta namig zadostuje.

\*\*\*

Priznam, ta uvod je bil potreben kot nekakšen zagovor odsotnosti, kot opravičilo za pomanjkanje celostne spodbude za nove zapise v tej rubriki; kar ne pomeni, da ni bilo parcialnih provokacij, vendar jih le težko sistematiziram oz. iz njih izpeljem konsequentne poante. Zato bom v nadaljevanju zgolj zaporedno nanizal nekaj vtisov. – A prej še nekaj: pri pisanju o gledališču, še posebej o vlogah oz. igralskih izvedbah, smo vedno najbolj odvisni od spomina. Seveda je pri tem dobro, že skoraj nujno pomagalo vizualni material, vendar ta ni vedno uporaben. Zakaj ne? Predvsem zaradi omenjenega dejstva, da odziv v gledalcu pogosto vzbudi nepričakovani, nenačrtovani izvajalčev gib, izraz ali situacija, ki ga fotograf ali snemalec ne ujame, oz. je bil v postopku izbire kadra ali montaže morda izgubljen. Poleg tega je moja zaznava na živi izvedbi predstave re-



• Noetova barka, Van Cleef & Arpels, koncept in oblikovanje Robert Wilson | galerija Cedar Lake, New York 2017  
Foto: B. L.

zultat aktualnega, hipnega in neposredovnega stika z izvajalcem oz. izvedbo, pa čeprav lahko v tem živem stiku definiram tudi različne oblike posredovanosti, torej neživosti. In res je, tudi s posnetkom (ali dokumentom) nekoč žive izvedbe je mogoče vzpostaviti (novi) živi stik, vendar je ta od prvotnega nujno različen; ne boljši ali slabši, šibkejši ali močnejši, temveč drugačen. Čeprav je ob pomoči posrednikov do neke mere mogoče podoživeti izvirno občutje, doživetje predstave, nastopa, pa je temeljna razlika med njima nepresegljiva: gre preprosto za dve kvaliteti, za dva dogodka, za dva impulza. – Možna je še ena situacija: ko ravno doživetje dokumenta (fotografije, posnetka) ponudi motiv za zapis, ki ga živa izvedba ni “zmo-

gla”, saj je (bila) preprosto “predaleč”.

Brskam po spominu, ki ni vedno povsem zanesljiv, dodaja ali izpušča po popolnoma nepredvidljivi logiki, z leti pa seveda peša, s čimer ne mislim toliko na fiziološko izgubo sposobnosti skladiščenja vtisov kot na njegovo selektivnost, ki je najbrž z izgubo v zvezi, vendar v povezavi z vsem tistim, o čemer sem govoril zgoraj. Vprašanje je tudi, ali obstaja korelacija med temeljno izgubo interesa za gledališče (umetnost, svet) in sposobnostjo spominskega skladiščenja vtisov, povezanim z njim – ali pa je morda ravno obratno, in ali obstaja korelacija med intenzivnostjo dražljaja in željo po njegovem beleženju, ko pa – tudi iz lastne kritiške prakse – vem, da je pogosto povsem drugače:

pišem(o) o tem, o čemer ni treba pisati, in ne pišem o tem, kar bi si to zaslužilo.

V Castelluccijevi *Demokraciji v Ameriki*<sup>1</sup> je bolj kakor njegove delno ideološke, delno konceptualistične igrice, pri čemer z ničimer ne namiguje na ameriško aktualnost, zanimiva sugestivna atmosfera, zabrisane slike nekega preteklega, a formativnega časa, ki kakor da vstajajo iz spomina, ne dovolj močno in kontrastno, da bi se vanj neizbrisno zapisale, a vseeno sprožajo občutja: nelagodnosti, rahle nostalgije po izgubljeni naivnosti, zavesti o grožnji, ki jo ta naivnost poraja. Kot bi obiskovalec z visoko dioptrijo brez očal hodil po muzeju in gledal slike, ki jih deformirana leča rahlo zabrisuje, briše z njih ostrine, nasprotja, detajle, ohranja pa "čutno sevanje" podobe, ki sama v vidnem polju zavzame neko posebno, vmesno mesto: ni ne na steni, ne v očesu, temveč se zdi, kakor bi brezsnožno "plavala" po prostoru in se dotikala drugih podob, a ne brez mase, marveč z neko specifično težo, ki pritiska na vse strani in povzroča gibanje v limbu, naseljenem z nečim, kar ima možnost, da postane naše, moje.

V Thalheimerjevi *Pentezileji*<sup>2</sup> me najprej zmoti umetna kri na koži igralcev, nato z distanco opazujem racionalno, popolnoma prisotno in nadzorovano igro zlasti dveh od treh (odličnih) igralcev, ki pa je del dobro vodenege, natančno premišljenega in tudi estetsko prepričljivega sistema. Prizorišče je piramidasta poševnina, dvigajoča se visoko v globino oz. višino odrskega prostora, in v prvi sliki Pentezileja čisto na vrhu, prav na

špici, v naročju drži mrtvega Ahila, to je v resnici zaključna pieta, ki uokvirja intenzivno pripoved o nemogoči ljubezni, ki ubije tisto, kar ljubi. Višina je impresivna, ne toliko zaradi resnične dvignjenosti od tal, temveč zaradi perspektivne, torej iluzorične moči, ki jo sodobno gledališče prereditko izkorišča, saj je iluzija stvar "baroka" in ni v skladu niti s "praznostjo" niti z "realnostjo" sodobnega odra kot prizorišča sveta. To je ikonična podoba, ki gradi napetost med višino in tlemi, med nevarnostjo zdrsa in vztrajnostjo na nekem "vrhu", ki je pravzaprav prostor vmesnosti, saj še ni nebo, a tudi zemlja ni več, hkrati pa se odreka (samo)mištifikaciji, in to zlasti z natančno oblikovano osvetlitvijo, ki pa ne evocira na nič "božjega", temveč nasprotno, zgolj na njeno surovo, sprijaznjeno realnost.

Na lanski newyorški Performi nič posebej zanimivega, najbolj intrigantno se zdi povsem naključno odkritje draguljarske razstave, ki jo je oblikoval oz. v prostor instaliral Robert Wilson.<sup>3</sup> Vem, elitizem par excellence, kjer je estetika v službi občudovanja draguljarskih izdelkov firme Van Cleef & Arpels, seveda pa neizbežno tudi vzbujanja želje po posedovanju teh lepih objektov oz., preprosto povedano, prodaji ali nakupu (posamezni kosi so ocenjeni na od 250.000 do 600.000 dolarjev). Vendar se do neke mere od te želje osamosvoji, obstane v prostoru kot samo sebi zavezan volumen, sicer brez subverzivnosti, kritičnosti, zato pa z jasno in prepoznavno usmerjenostjo v lepo(to), ki je delno že lepo(ta) draguljarskih izdelkov,

1 Societas, Romeo Castellucci: *Democracy in America*. Gostovanje na Dunajskih slavnostnih tednih, 25. 5. 2017.

2 H. von Kleist: *Penthesilea*. Režija Michael Thalheimer. Berliner Ensemble, 3. 2. 2018.

3 "L'Arche de Noé racontée par Van Cleef & Arpels". Instalacija. Galerija Cedar Lake, New York, november 2017.



• Democracy in America, režija: Romeo Castellucci (po A. de Tocqueville) | Koprodukcija v okviru festivala FIND 2017  
Foto: Gianmarco Bresadola

vendar tudi lepota kot taka, neodvisna od žele ali denarja, rezultat verjetja, celo vere v sublimno, od vsega neodvisno, avtonomno, samoregulirajoče se – in brez dvoma samozadostno. Lepo(ta) kot vrhovno razodetje, kot ključ za vstop v svet kot tak, kot možnost odrešitve. – Tema instalacije je Noetova barka, draguljarski izdelki – minuciozno oblikovani pari miniaturnih živali – so postavljeni v vitrine, nesimetrično razporejene po kubusu, na katerega stene je projiciran povečan raster valovanja morja, katerega

šum tudi slišimo, ob zadnji steni kubusa, tik pod stropom, visi stilizirana maketa oz. skelet čolniča, ki ga po enakomerno ponavljajočem se “dogodku” znotraj naseljene skulpture, grmenju in skoraj popolni zatemnitvi ob “vesoljnem potopu”, vsakokrat znova osvetli izoliran žarek svetlobe, ki se nato v prostor počasi vrača. Instalacija rešitve ob poslednji sodbi? Morda; a vprašanje, kaj nas lahko reši iz prostora, ki je v resnici omogočil to “doživetje čiste lepote”, ostaja neodgovorjeno.

V nekem trenutku je v dogajanju na prizorišču performansa *Skupaj*<sup>4</sup> najzanimivejše erotično približevanje Leje Jurišić in Marka Mandića, njuno oddaljevanje, pritegovanje, odtegovanje, suvanje, odmikanje, odlašanje, prižemanje, izmikanje obeh protagonistov. Kakor da bi bil za odnos obeh performerjev pomemben tudi razčiščen odnos do erotičnega, kar koli to že pomeni. Ne gre za neposredno realizacijo erotične želje, čeprav se veda: želja je nedvoumno prisotna, zdaj se manifestira v dejanjih, zdaj je potlačena in se manifestira skozi objekte, v katere se naseljuje, premešča, zdaj ekspandira kot simpotom nečesa drugega, zavajajočega, v posameznih trenutkih jo je mogoče zaznati tudi v čisti obliki. A v tem ni nič deviantnega, pornografskega, oziroma: morda pa je ravno nehoteno vzpostavljane razmerja s pornografskim ključno, torej osmišljanje, beg pred samozadostnostjo, pred prikazovanjem, manifestacijo očitnega, ki pa ni nikdar dovolj očitno, pred iskanjem tiste skrivnosti, ki je v pornografiji vsa na površini, a vendarle je, in se zdi v ultimativni odkritosti včasih več skritosti kakor v skritosti (ali skrivnosti) sami; morda pa je igranje s performerjevo (in gledalčevo) željo samo to, torej igranje, in nič drugega, ničesar zadaj, nič, kar bi hotelo ostati skrito, in hoče porajajoči se, včasih mučno neuravnotežen odnos med performerjema sporočati samo to, kar je: telo na telo, množenje (lastnega) telesa v drugem, njegovo kvadriranje, potenciranje v drugem telesu z željo po izgubi, izginotju, in to vselej pred očmi tretjega, gledalca, voajerja. Skratka, na prvi pogled v performansu no-

bene pornografije, to tudi ni *art-porno*, daleč od tega, a kljub temu delovanje nezavednih vzgibov, ki hočejo, ne da bi zares hoteli, nočejo, pa telo izdaja njihovo željo, in morajo, z neskončnimi ponovitvami, ki pa ob združitvi nočejo vsega (telesa), temveč se zadovoljijo z markacijami: performativni nadzor konstanten, performativna etika dejstvo, profesionalizem preprečuje izrabo (zlorabo?) gledalčevih pričakovanj.

Ali je mir, točneje, neka navidezna pomirjenost, celo sreča, v Lorencijevi *Visoški kroniki* res "samo" to?<sup>5</sup> Ali uprizoritvi manjka konflikt, drama? Nisem prepričan. Kako naj to dokažem? Igralci se počutijo varno v svojih (mnogoobraznih) likih, v situaciji svojega nastopa, v komunikaciji z verbalno materijo, s publiko. Morda so trenutke ne-varnosti, negotovosti doživljali med delom, zagotovo so jih, a nam jih ne kažejo, obdržijo jih zase. Morda je res, da nas ti tudi ne zanimajo, pa čeprav se s tem nevarno približamo gledalskemu udobju, neproblematičnosti akta gledanja. A ta pomirjenost je nemara nekaj drugega. Gre bolj za zavest o življenju, o življenju v času, v zgodovini. Blizu je sprijaznenosti, fatalizmu ali veri v usodo, ki ji ni mogoče uteči; lahko pa da iz nje govori mnogo bolj neprijetno spoznanje o življenju kot nesmiselnem vztrajanju, vztrajanju v nesmislu, ki nas ne odvezuje (od) dejanj, vendar nam hkrati (ne vnaprej in ne post festum) sporoča, da nič, kar počnemo, v času ni smiselno. Pravzaprav narobe: vse, kar počnemo, počnemo z željo, zavestjo (p)o smislu, vendar, gledano iz oddaljene perspektive, nič zares ne učinkuje.

4 Leja Jurišić & Marko Mandić: *Skupaj*. Kino Šiška, 27. 1. 2018.

5 Po I. Tavčarju: *Visoška kronika*. Režija Jernej Lorenci. SNG Drama Ljubljana, 27. 1. 2018.



Morda gre torej bolj kot za vprašanje o času za vprašanje o smislu, o njegovem izginjanju. Kdo sploh avtorizira smisel kot tak? Vera, etos, avtoriteta, perspektiva, zgodovina, avtor, režiser? Nič od tega, smisel je a priori ne-smisel, nič, kar počnemo, nas ne odvrne od neizogibnega, ki pa ni usoda, temveč odsotnost smisla. – Kar pa, seveda, ne sme biti razlog za obup, za konflikt, za “dramo”, za odrekanje življenju. Ravno nasprotno: z življenjem se je treba soočiti, a ta eksistencialistična zavest o nesmislu nam omogoča, da smo v njej pomirjeni, Camus bi rekel *srečni*. Drama je skrita za vsem tem in pod tem, zavest o nesmislu je vodilo nastopajočih in se v njihovi igri tudi kaže, a v pobliskih, v hipnih umikih pogledov, zdrsih iz nameravane pozicije, kar pogosto vzbuja smeh, v lapsusih, ki jih praviloma prekriva gladko tekoča govorica romana. Ni dvom tisto, kar ostaja, namreč dvom v (lažni) mir nastopajočih, temveč vprašanje o naravi miru: mir je načrtni beg, tako rekoč rešilna bilka, ki nas rešuje pred nesmisлом.

In še spomin, ki slabi. Po *Pohujšanju v dolini šentflorjanski*<sup>6</sup> mi v zavesti sicer ostaja nekaj slik, ki pa niso povezane z nobenim resničnim občutjem, tudi težko se pove-

žejo v racionalno razlago uprizoritve. Atmosfera, za katero poskrbijo projekcije in scenografija, ni podprta s konsekventnim branjem Cankarja, temveč je samozadostna, konflikt med Šentflorjanci in umetnikom je arbitraren, nič na odru ga ne vzpostavlja, potrjuje, in uprizorjen je z iztrošenimi, anahronističnimi, abstraktnimi (z izjemo ograje, ki pa je ponesrečena in slabo izrabljena aluzija na znane protibegunske ograje) režijskimi znaki. Šentflorjanci so sicer dovolj agresivni (in ostra ter mestoma nasilna je celotna zvočna slika uprizoritve, ki se mi zdi tudi njen najmočnejši del), umetnik, skombiniran s hudičem, pa je žal neopazen, kdo ve, zakaj je umetnik in kakšen umetnik sploh je, kaj ga – razen tega, kar je v njega položil že Cankar – po dolini vodi, zakaj je vanjo sploh prišel ... Predstava me sooča z lastno praznino, z ničem v sebi in meni, nista mi jasna niti razlog zanjo niti njen učinek, besede ostajajo nezgovorne, neme. – Kako torej pisati o gledališču, na kaj se navezati: bržkone zgolj na tisto, kar sproži pr(a)vo besedo, in vse, kar ji sledi.

---

6 I. Cankar: *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*. Režija Eduard Miler. Cankarjev dom, 26. 1. 2018.



---

## S U M M A R Y

---

In the *editorial*, Dialogi's theatre editor *Primož Jesenko* links the establishment of regional theatres around Slovenia in the 1950s in socialist Yugoslavia with the current needs for the decentralization of Slovenian culture. In both of these moves by theatre artists and cultural policy there is a struggle for an audience, only the times have changed: "Clearly we were lucky during those supposedly oppressive times with our rulers: although the political approaches were often arbitrary, poorly coordinated and even misguided, they were supported by a titanicly strong vision and automatically raised the profile of viewers. Today we find ourselves in a time of capitalist democracy, where ordinary *Homo sapiens* by the same automatic mechanism tends towards dumbing down. And it seems that the mission of project design of the audience is often failed before it even begins."

This year's winner of the highest cultural prize from the city of Maribor, the Glazer Lifetime Achievement Award, is *Ludvik Pandur*. *Breda Kolar Sluga*, director of the Maribor Art Gallery, conducted a wide-ranging interview with the painter, who belongs to the generation that turned away from abstraction in the 1970s and attempted to return to figuration.

This issue's *theme* is about theatre. Guest editor *Amelia Kraigher* has collected a set of articles on *theatre created by people with disabilities*. Authors *Zala Dobovšek*, *Ana Obreza*, *Sandra Jenko* and *Nika Arhar* focus on the concrete production of Slovenian and international groups of performers with visual, hearing, and intellectual disabilities.

In this issue's *Offside Meta Kordiš* interviews *Karolina Babič*, *president of the Center for Alternative and Autonomous Production (CAAP)*, who is dedicated to the development of solidarity, a social economy and cooperatives in Maribor. CAAP is the successor to Urban Furrows, a program package of the Maribor 2012 European Capital of Culture. Social entrepreneurship is (unfortunately) the only surviving program of the first Slovenian cultural capital in Europe.

*Emica Antončič* has written a new *Language corner*, in which she takes to task the speech of TV Slovenia's sportscaster Andrej Stare: "Listening to him, one would think that no linguistic rules and no professional standards apply." The editor-in-chief of *Dialogi* finds the origins of these typical mistakes in diction and lack of professionalism in Stare's understanding of commentary, which he has made so informal that it is as though he is speaking in the local pub or at home from his armchair, and not on public television.

In the critical column *Cultural diagnosis* *Mojca Pišek* reviews the most recent novel by Slovenia's best writer for some time, *Drago Jančar*, titled *And Love Itself*, and declares it "the novel of the year itself". *Kaja Kramer* reviews the book *Art and Discipline: The history of the training of artists, weavers and beggars in the classical age* by *Andrej Pezelj*. *Nataša Kovšca* writes about the exhibition *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* by *Damien Hirst*, which was on display at two prestigious exhibition venues in Venice. *Nataša Berce* reviews the dance performance *Grind* by Swedish-German dancer *Jefta van Dinther*, on tour last year in Ljubljana. *Blaž Gselman* reviews two theatrical productions created on the occasion of this year's commemoration of the death of Slovenia's greatest writer, *Ivan Cankar*: writing first about the new staging of the play *The Serfs* directed by *Janez Pipan* and performed by the SNT Drama Ljubljana in two versions: with the exceptional *Jernej Šugman* as the priest, and after the actor's death with the role played by *Klemen Slakonja*, and then about *Scandal in St. Florian's Valley* in coproduction with SNT Drama Ljubljana, Ljubljana City Theatre, and *Cankarjev Dom*. *Gselman* also viewed another theatrical adaptation of a Slovenian classic: the dramatization of *Ivan Tavčar's* novel *The Visoko Chronicle* as directed by *Jernej Lorenci* and performed by the SNT Drama Ljubljana, and also the first performance of the play *Three Women* by *Vinko Möderndorfer*, which was nominated for the 2015 Grum Prize for the best Slovenian play, directed by the author. *Blaž Gselman* concludes his series with a review of the performance art by *Marko Bulc* called *First Altruistic Performance*. *Blaž Lukan* concludes the issue with his column *The penultimate line*, a reflection on how to write about the theatre and what to attach it to.