

UVODNIK

Primož Jesenko

Biti neodvisen v 'sektorju prihodnosti' **3**

POGOVOR

Tomi Janežič:

»Čehov ni v tem ali onem liku, Čehov je povsod.« **6**

RAZPRAVE

Marina Gržinić

(Ne)institucionalno) gledališče in izredno stanje **17**

Aldo Milohnič

Radikalni amaterizem **24**

Barbara Orel

Gledališče, spomin in novi panoptikon **31**

BRANJE

Manka Kremenšek Križman

Zgodbe **39**

Metod Češek

Čas velikih zgodb je mimo **51**

Robert Simonišek

Odlomek iz romana **58**

Lučka Zorko

Hiša **69**

KULTURNA DIAGNOZA /KNJIGE

Pia Brezavšček

Bil je nekoč Slovenec v Ameriki **79**

Robi Šabec

Črni madež domače politične elite **81**

Matic Majcen

Razpad Jugoslavije na filmu **83**

/FILMI

Marko Golja

Zelo simpatičen film o najpomembnejši stvari v življenju **85**

Katja Čičigoj	
Razbite kamere – materialni dokument dogajanja in estetski princip dokumentiranja	89
Leonora Flis	
Teatralni ples (izpraznjene?) ljubezni / GLEDALIŠČE	92
Primož Jesenko	
Kristin, ujeta v fragmente stvarnosti	96
<hr/>	
SUMMARY	99
<hr/>	

Primož Jesenko

Biti neodvisen v 'sektorju prihodnosti'

V polju pisanja o gledališču se ne obrača veliko denarja, tako je že od nekdaj. Ob tem pa so izčrpavanja v boju za gledališki sektor znatna in generacije bojevnikov se v kratkem času menjavajo. Tradicija piscev o gledališču je močna (Irena Štaudohar, Lado Kralj, Aljoša Kolenc, Simon Kardum, Emil Hrvatini, Eda Čufer, Uršula Cetinski, Maja Breznik), preneka-teri od njih premesti svoj interes na druga področja. Piscev o teoriji gledališča pravzaprav ni veliko (Rok Vevar, Tomaž Toporišič, Mojca Puncer, Barbara Orel, Aldo Milohnič, Bojana Kunst, Blaž Lukan, Marina Gržinić), a se je kritika uprizoritvenih umetnosti mlajše generacije (Ana Perne, Matic Kocijančič, Zala Dobovšek, Katja Čičigoj, Pia Brezavšček) vzpostavila kot napreden sektor kulturniškega prizorišča (medtem ko likovne kritike tako rekoč ni) – nivo je visok, pili pa ga kontinuirano pisanje in kvaliteten založniški program na gledališkem področju. A vendar se v zadnjem času čuti kriza tudi v bazi gledališko teoretske zgradbe. Pravzaprav v percepciji in recepciji, ki sta izrednega pomena za njen razvoj. Kako naprej? Bomo zadržali avtonomno kulturo teatrološkega pisanja? Ali se bo potrdila razrahljanost? Nedavni primer le ilustrira slab občutek.

Na predstavitvi zbornika slovenske teatrološke misli *Svobodne roke* (v založništvu AGRFT in Maske) konec maja v Slovenskem gledališkem muzeju se ni zgodilo nič zelo posebnega, hkrati pa smo bili priča nečemu značilnemu, s čimer smo se že navadili živeti in ne zmoti več. Na dogodkih ob izidu knjižne novosti smo po eni strani veseli, da se spet srečamo, občutimo pa tudi, da nas je vendarle malo in se sprašujemo, kako to – nato pa se dogodek prevesi v iskanje igle v kopici sena. Vabljeni govorca povesta, da sta najprej preverila, koliko si lahko pomagata s predhodnim poznavanjem imen, ki sta jih v knjigi pričakovala. A sta bila »šokirana«, ker jih v kazalu nista našla. Najprej smo se torej znašli pri vprašanju 'koga v knjigi ni', bolj od vsebine nas zanima postopek. Poskus eksplikacije uredniškega pristopa pri tem ni spremenil veliko.

Vendarle pa naj omenimo dejstvo, da poznavalci slovenske teatrološke zgodovine svoje razgledanosti doslej niso prelili v knjižno enoto (pa če jo opredelimo kot antologijo ali ne), od katere bi imeli kaj tudi zanamci. Se zavedamo tega, kar imamo? Znamo to posredovati? Morda tudi zato ne, ker bi se morali v tej ambiciji spopasti s toliko različnimi pogledi in upoštevanjem tolikih avtorskih korifej, da bi v precejšnji meri žrtvovali suverenost izbora. Ne bi šlo več za iskanje res presenetljivih tekstov, ki bi preverili splošno percepcijo glede pisanja o gledališču, prej za zadoščanje politični korektnosti in kurtoaziji, ki strast do svojega predmeta anulira, jo da na povodec. Kakšna škoda, saj izbor, ki obravnava tudi delo še živih

mislecev, omogoči postopku izbiranja dodatno prednost in toliko bolj avtorski pristop.

Koliko svobode in neodvisnega pogleda dopušča historizacija piscev o gledališču? Nedavno zamenjana nadzornica NLB iz Nizozemske je bila jasna: v Sloveniji ni mogoče biti neodvisen. Česar ni izrekla, lahko dodamo sami: vselej si nekogaršnji, komu pripadaš in sam določiš mero, v kateri pristaneš na slovo od samega sebe. Strašljiva situacija, ki pa je zelo običajna v slovenskem vsakdanu. Med (še tako dobronamernimi) poznavalci, ki bi želeli prispevati k določanju kanona, se takoj vname boj za interpretacijo; enoglasen konsenz je pri ustvarjanju krogov etabliranosti komaj mogoč. Vsakemu uredniku bodo bližje določene pisave, in to svobodo je nujno dopustiti. Po drugi strani pa namen tokratnega zbornika ni bilo odbiranje avtorjev, pred katerimi je treba sneti klobuk, pač pa odkrivanje besedil, ki navdušijo zahtevnega sodobnega bralca ali v novem kontekstu ponovno pokažejo na avtorje, ki so jih pragmatizmi že umaknili v pozabo. Struktura knjige pokaže nov prostor, ki je odmaknjen od diktata. Očitku o ideologizaciji tega početja se je tako rekoč nemogoče ogniti.

Ko takšen projekt nastane, se v Sloveniji vzpostavi tekma v iskanju vprašljivih aspektov. Enako se zgodi pri selektorstvu kot drugi obliki skrbništva umetnosti. Dejstvo, da se je vloga selektorja v zadnjih letih »pomladila«, selektorju ne pomaga. Tako se mirno zgodi, da žirija samopašno očita selektorju nereprezentativen izbor, a logike izbora ne poskusi (jo sploh zmore?) doumeti. Člana žirije, ki prihajata iz tujine, ne pokažeta interesa po seznanitvi z vsebino postavitev slovenskih besedil, ki jih gledata zgolj 'pro in contra'. Selektor stori najbolje, če se vnaprej pripravi na hladno tuš. Tudi tisti, ki se strinjajo, bodo umolknili. Nihče od oponentov svojih ugovorov seveda ne zapiše, saj so argumenti trhli. Lahko pa se žirija distancira od izbora tudi tako, da osrednje nagrade ne podeli. Ali se oglasi užaljeni avtor, ki ne sprejme neuvrstitve med elito, selektorja pa pošlje v kot.

Tudi zato je način današnjih gledaliških kritik analiza, ki pacifistično zaobide konflikt in se z njo ne bo šel bost nihče. Čudenje, zakaj danes ni več tako vibrantnih polemik kot nekoč, je odveč. Kritične besede ostanejo dostikrat neizrečene, taktično pogoltnjene – četudi umetniki pričakujejo vsebinsko kritiko, kjer nekdo z imenom in priimkom argumentirano zapiše, ali in zakaj je bil nekdo dober ali slab. Včasih preprosto ni dovolj biti analitičen in se izogibati postavljanju stvari na pravo mesto.

Samozavestna misel Benoîta Paumierja, francoskega generalnega inšpektorja za kulturne zadeve (namreč, da kultura ni zgolj luksuz, ki bi si ga privoščili šele na koncu, ko smo že poskrbeli za vse drugo, in da je kultura »sektor prihodnosti«) lahko v Sloveniji prepriča izključno že prepričane. Ozračje je drugačno kot v drugi polovici petdesetih let, ko je bilo (kot pojasni Zoran Kržišnik, 1955. ustanovitelj Mednarodnega grafičnega bienala) mogoče celo ljudi v politiki prepričati, da je kultura njihova pri-

hodnost in instrument liberalnega odpiranja, ki ne bo sprožal družbenih napetosti. Danes je z neomikanostjo in nekulturnostjo mogoče priti daleč, denimo kar v demokratično izvoljeni parlament, precej zlahka je mogoče objaviti knjigo ali priti v medije, nekateri to tudi izkoriščajo. Zato pa se približujemo »Zahodu« drugače: strokovno argumentirane umetnostne kritike tudi po časopisih v tujini že lep čas ni več, zdaj je skoraj docela izrinjena tudi pri nas. Ni v interesu kapitala. Kdo to sploh še bere, slišimo. In ne muksnemo, ne protestiramo. Pri nas je vendar mogoče preživeti tudi s precej povprečnimi izdelki. Majhna država, hitro si znan in to kmalu zbudi vtis, da si uspel. V resnici ogled marsikatere gledališke predstave ne zadovolji. Ker je obravnava teme zgolj nastavljena kot razvlečena impresija brez iskrici. Redko se zgodi, da predstava zbudi občutek, da gledalca prehitva z vseh strani.

Biti neodvisni selektor je ideal, a nemara tudi utopija. Ali naj bi v Sloveniji posameznik v tej vlogi upošteval zgodovinske zasluge posameznih avtorjev, in pristal na razmerja, kjer trdna merila postanejo pogrešljiva? Je to neizbežno, morda samoumevno v tem okolju? Ne nujno. Neodvisni selektor bo sledil uprizoritvenemu učinku, ki premika stvari naprej in izbral, kot mu veleva njegov estetski horizont, ki se je oblikoval tudi z gledalsko kilometrino doma in na tujem.

Da bi konstruktivna presoja v slovenskem kulturniškem okolju obstajala in obstala, je potreben prostor in volja (v medijih, institucijah, časopisih in revijah, ki objavljajo tekste) in predvsem veliko različnih glasov. Medijsko uredniško sito je v zadnjem času (po precej diagonalni presoji) rigorozno sčistilo medijski prostor. Še vedno se sicer zgodi marsikaj, a o veliko predstavah v tisku ni najti niti enega zapisa. Molk, ki ni moder, temveč ignorantski. Izgovorov je tisoče, prostor (tudi v glavah) pa se oži.

Primož Jesenko

Tomi Janežič:

»Čehov ni v tem ali onem liku,
Čehov je povsod.«



Tomi Janežič se je z uprizoritvijo Utve Čehova v Srbskem narodnem gledališču Novi Sad (premiera 26. 10. 2012) po nekaj letih premora v režiranju v svojem prepoznavnem slogu vrnil v gledališke tirnice. Sedemurna uprizoritev, ki jo je ustvaril s študenti novosadske gledališke akademije in s člani ansambla Srbskega narodnega gledališča, je nastajala šestnajst mesecev. A proces, kot Janežič imenuje študij predstave, še vedno traja, po premieri naj bi se bil vzpostavil na novo: v tem gre za izjemno dožemanje gledališča kot žive tvorbe in žlahtnega srečanja med igralci in občinstvom, katerih odnosi se vsakič vzpostavijo drugače in neponovljivo. Ogled gostovanja v Zagrebškem gledališču mladih (ZKM) je bil povod za intervju, ki je – v slogu Čehova – v gledališče in v življenje podrezal z različnih perspektiv.

S postavitvami Čehova ste pustili močan vtis že leta 1999 in 2001, ko ste v Slovenskem mladinskem gledališču režirali Utvo in nato še Tri sestre. Obe uprizoritvi sta že nosili očiten pečat vašega natančnega in specifičnega pristopa do igralske psihologije, prisotnosti in izoblikovanja vloge. Po trinajstih letih ponovno Utva, tokrat v Srbskem narodnem gledališču Novi Sad. Je do tega pripegljala osebna odločitev, splet okoliščin ali oboje?

Najprej moram omeniti, da sem se odločil za premor v gledališču, v katerem sem nehal režirati, v istem času pa sem dobil vabilo iz Novega Sada, da bi predaval na njihovem podiplomskem študiju, na oddelku za igro. O tem smo se dolgo pogovarjali, dva letnika namreč vodita igralca, s katerima sem zelo dobro sodeloval v različnih predstavah. Predlagala sta, da bi s študenti, ko dokončajo študij, delal tudi jaz. Igralka Jasna Đuričić, njihova mentorica, je želela, da bi delali Čehova. Predlagal sem *Utvo*, ker se mi je zdela primeren material, delal sem jo že z več generacijami, pri nas in na Hrvaškem, njene prizore pa še vedno dojemam kot dobro in idealno snov za odrsko ustvarjanje. Kmalu se je pokazalo, da gre za poseben letnik, izjemno zagret in povezan, med študijem pa se je med njimi sprožila posebna kohezivnost, dinamika, ki posameznikom omogoča več, kot predvidevajo, da so sposobni. Začutil sem moč kolektiva in presežni potencial, ki se ga sami takrat niso zares zavedali. Mlad človek je v določenih trenutkih sposoben neverjetnih reči, a takoj ko se sooči z realnostjo, s preživetjem, se ta svežina počasi prične ohlajati in preide v neke ustaljene okvire. Samo nekaterim uspe s pomočjo talenta in dela najti svojo pot. Ta generacija pa me je inspirirala, v njih sem začutil resničen potencial in neverjeten kreativni elan. Naenkrat sem se ujel, kako fantaziram o zasedbi, ki bi jo sestavljali študenti in igralci, s katerimi bi si želel delati oziroma sem imel z njimi že izvrstne izkušnje. Vse to se je nazadnje povežalo z dejstvom, da mi je direktor *Srbskega narodnega gledališča* v Novem Sadu povedal, da sem v njihovem gledališču več kot dobrodošel. Predvsem pa je sprejel z navdušenjem predlog, da bi se projekt delalo v daljšem časovnem roku.



Igralka Jasna Đuričić v *Utvi*
foto: Srdjan Djurić

Odločitvi, da se ponovno lotite prav Utve, so najbrž botrovale tudi njene teme, kot so umetnost, ustvarjanje, gledališče; pojmi, do katerih ste v vseh teh letih izoblikovali nov, drugačen odnos in poglede.

Natanko to. V *Utvi* se pojavi prav ta »ustvarjalna dilema«, ki me je zasledovala v obdobju moje prekinitive režiranja, in z njo zelo podobna vprašanja, s katerimi sem se neposredno spopadal tudi sam. Vsekakor se je v meni po letu 1999 oglašala določena distanca do vseh dramskih vsebin, likov, dinamike, ne le to, tudi življenje sedaj razumem bolj v nekakšnem »dramskem« smislu, vse prej kot enoznačno. Tudi Čehova ni mogoče opredeliti zlahka, v smislu, da bi se njegovo zasebno pojavo razbralo v tem ali onem liku, Čehov je *povsod*. Pri vseh genialnih dramskih piscih, kar Čehov brez dvoma je, je doživljanje sveta dramsko, realnost je sama po sebi dramatična. Stvar je realna, ko je kontradiktorna in paradoksalna, če se navežem na Hegla. Prav pri *Utvi* je še toliko bolj vznemirljiv pojem sobivanja oziroma enosti nasprotujočih si, kontradiktornih pogledov. Res pa je, da sem se tokrat z lahkoto lotil *Utve* prav zato, ker sem jo že delal in to v integralni obliki, že takrat brez izogibanja izzivom, ki jih ta drama predstavlja.

Dodaten izziv k omenjenim temam je bilo najbrž dejstvo, da ste v Novem Sadu sodelovali z generacijsko raznorodnim igralskim ansamblom. Naveza s študenti je zahtevala od vas, da se predstavite nazaj v njihovo kožo ali bolje, v njihova leta. Po drugi strani pa ste delali s prekaljenimi igralci. Kako so se te perspektive ujele?

Generacijsko vprašanje je bilo ves čas prisotno, vselej se pojavi določeno trenje, trk dveh generacij; na eni strani liberalnega, revolucionarnega pogleda na svet in umetnost (stvari je treba spremeniti, vprašanje »novih form«), na drugi pa za prisotnost konservatizma, tradicije, konvencij. Toda prav to vrenje je nenehen motor, kako se umetnost dogaja, razvija se prav v tem neprestanem trenju, dialogu, celo konfliktu. Tudi v Slovenskem mladinskem gledališču smo pripravljali *Utvo* dlje časa, takrat sem imel prvič vtis, da sem ustvarjalni princip iz *studia* prenesel v gledališče, da se je ustvarjanje celotnega ansambla podredilo specifičnemu procesu – oba pristopa dojemam sorodno, čeprav sta bistveno različna. Med njima obstaja vrsta paralel, a tudi cel kup razlik. Uvidel pa sem, da se me zgodba Čehova zelo dotika in da imam z *Utvo* zelo posebno povezavo. Tokrat sem v drami zagledal vrsto mest, situacij, ki bi se jih dalo »podčrtati«, uvidel sem vrzeli, ki bi se jih dalo razpreti, s tem pa *Utvo* vsebinsko razpreti precej širše, kot se običajno pričakuje od postavitve Čehova. Vse njegove igre, ta pa še posebej, zvenijo na številnih ravneh in so v gledališkem smislu izjemno vznemirljive, vprašanje pa je, koliko uspe režiserjem in igralcem to artikulirati.

Vaša afiniteta do ustvarjanja na področju bivše Jugoslavije je postala tako rekoč vaš zaščitni znak in morda je brezpredmetno razpra-

vljati, kje se počutite bolj doma ... Pa k odločitvi za režiranje v tujini pripomore tudi dejstvo, da so igralci v Beogradu denimo bolj dovzetni za tehniko Stanislavskega in kažejo večjo simpatijo do nekaterih »izvirnih« referenc na Čehova. Ali gre za kaj drugega?

Gre preprosto za splet okoliščin. Ta je pripeljal do tega, da sem v nekem obdobju iz različnih držav bivše Jugoslavije začel prejemati vabila, nanje sem se odzval in naenkrat imel možnost dela v izjemno dobrih pogojih, z odličnimi ekipami. Tako so nastale uspešne predstave. Kontinuiranost delovanja tam je dokončno povezala mojo gravitacijo s temi državami, kjer se res počutim doma, tam imam mnoge kolege in prijatelje, obenem pa sem začel tudi izgubljati stik s tukajšnjim gledališkim prostorom (ali pa on z mano), tako da naenkrat z domačim okoljem nisem bil več na isti frekvenci. Ampak ta zgodba se mi skozi življenje ponavlja, nenehno se selim v nova okolja. Zdaj se mi ponovno odpirajo novi prostori, ne vem, kaj me čaka, ugotovil pa sem, da se nikoli nisem zares vrnil v Slovenijo. Zato ne bi rekel, da so moja režiserska sodelovanja v tujini povezana s tamkajšnjimi drugačnimi igralskimi afinitetami in tehnikami ali s šolanjem, je pa res, da so se v tujini izrazito odzvali na delo z igralci, ki sem ga poskušal v nekem obdobju razvijati. To delo je bilo v tujini nedvomno bolj jasno, točno in strokovno opredeljeno. Ne le v neposrednem odzivu, kjer smo doživeli čudovite predstave, odzive, kritike, temveč predvsem v tem, da se da tam v strokovnem smislu nekaj več razumeti in kontekstualizirati. Zanimivo je, da so povsod drugod (govorim o strokovni javnosti in ne občinstvu sploh) bolj vedeli, za kaj gre, kot pri nas. Torej, ne gre samo za igralske tehnike, pristope k igri, ampak za neko širše gledališko umeščanje. Morda bi se lahko



rekli, da so v Srbiji veliko bolj gojili gledališče igralca, ta tradicija se je v neki meri vsekakor ohranila. Kot da bi bila ta tradicija pri nas malo omejena ali celo prerezana. Že ko smo delali *Utvo* v SMG, se je to kazalo. Zdaj nimam tega vtisa, zdi se mi, da se vse vrača k temu – k igralcu.

Vaša režiserska misel je močno povezana tudi s scenografsko, pogosto formirate tudi scensko kuliso uprizoritve. Je to sledenje enoviti izhodiščni točki posledica organske povezanosti obeh področij, ki bi jo utegnila tuja ustvarjalna ideja pretrgati?

V resnici sem v zgodnejšem obdobju sodeloval s scenografi in bi si tega še želel, pravzaprav na ravni dialoga z njimi sodelujem ves čas. Najbrž gre za to, da takrat, ko bi najbolj potreboval kompatibilnega scenografa, ki bi razumel prostor na način, kot ga razumem sam, tega nisem našel. V naslednjem projektu spet sodelujem s scenografom. Prostor zame ni vzporedna zgodba, še manj dekoracija, pač pa element, ki definira potek situacij, zato je vsekakor povezan z igro in igralcem. Prostor opredeljuje, determinira, kako se bo nekaj zgodilo. Če naj bo ustvarjalni proces odprt, naj bo odprt tudi scenografski proces. To pomeni, da bi potreboval človeka, ki ta proces razume in zna ustvarjati v ekipi.

Format novosadske Utve ne skriva, da gre za nenehno nadgrajevanje uprizoritve, pri čemer v njej poteka kontinuirano piljenje, spreminjanje, da je vsaka predstava svojevrstna vaja, se pravi work in progress.

Študij je trajal šestnajst mesecev, a po premieri smo delo nadaljevali, vsak mesec smo se dobivali pred predstavami, delali naprej, na vsaki predstavi gradimo naprej. V nekem smislu se ta proces ni nehal ali pa se je celo začel drug, nov proces, ki je izjemno zanimiv. Še zmeraj se dobivamo nekaj ur pred izvedbo, debatiramo, prav tako smo ves čas skupaj med odmori, medsebojna komunikacija poteka nepretrgoma. Ne gre za to, da bi se v trideset ponovitvah kaj drastično spremenilo, drži pa, da predstava zdaj traja pol ure dlje.

Kam in kako se je ta »podaljšek« vrnil?

Predvsem prvi del se je bistveno bolj artikuliral, nekatera mesta so se vsebinsko še bolj razjasnila in razprla, dobila bolj izčiščeno poanto. V drugem delu so se nekateri prizori celo drugače organizirali, nekatere stvari so se minimalno spremenile; gre za to, da je vsaka ponovitev popolnoma živa stvar, ki se dogaja in nastaja tukaj in zdaj. Vsaka izvedba je unikatna glede mojih intervencij, posegov v njen potek, zato bo tisti, ki bo prišel na predstavo še enkrat, videl drugačno strukturo predstave. Prav ta edinstvenost trenutka nas tudi najbolj zanima, učimo se zaznati »vrsto« publike, ki nas

gleda, glede na našo izhodiščno točko. Gre za raziskovanje in tipanje komunikacije, kako pristopiti do ljudi, danes in tukaj, zato v tem pogledu predstave pridobivajo nove nianse in poudarke.

Gostovanje v Zagrebškem kazalištu mladih (februar 2013), je bilo prvo gostovanje s to predstavo. Zanimivo je bilo prvič videti procese, ki se odvijajo med predstavo, v drugem okolju. Opazovati, ali smo jasni oziroma kako se obvladujemo – pa ne v izvedbenem smislu, ampak v smislu zavedanja, kaj se v komunikaciji z občinstvom odvija in zakaj, kje so sprožilci in kako posledično usmerjati stik z gledalcem. Vsi ti elementi z vsako ponovitvijo prehajajo na višjo raven.

Na kateri točki procesa je padla odločitev, da bo prizorišče zasnovano v obliki ringa, torej obkroženo z občinstvom?

Že zelo zgodaj smo začeli deliti študij s publiko, povabili smo nekaj ljudi, takrat smo vadili v nekem foyerju, v naslednjih fazah pa se je pokazalo, da bo vendar potrebno artikulirati tudi prostor. Takrat se je začelo raziskovanje, kako in kam postaviti izvajanje, preizkusili smo več variant in v trenutku, ko smo preizkusili tako imenovani »ring«, so prizori zaživeli in začutili smo, da bi to lahko bil pravi prostor. Hkrati pa je prav to sovpadlo z idejami, s katerimi smo se ubadali: z različnimi perspektivami in pogledi na dogajanje, in z mojo začetno idejo, kako bi bilo mogoče v nekem trenutku izstopiti iz tega procesa in ga pogledati od zunaj in kaj v ustvarjalnem smislu iz tega premika izvleči. Tretje dejanje omogoči ta premik.

Tam je občinstvo približano zidu, dejanje se odvija za steno, a to lahko občinstvo le sliši. Tudi razrvanega odnosa med materjo in sinom, Arkadino in Kostjo, ne vidimo, dialoge spremljamo iz ozadja, skozi svojevrsten format radijske igre.

Ne gre za revolucionarno odkritje, a igralci z načinom bivanja na odru opredeljujejo in usmerjajo, kako bo gledalec kaj slišal. Na začetku smo poskušali v živo izvajati prizore na drugi strani stene. Uvodoma večina publike tudi resnično misli, da se prizori odigravajo zadaj. S tem, ko smo gledalce prikrajšali za vizualni moment, pa smo pridobili ogromen vpliv na to, kako in kaj bo kdo slišal na tem posnetku. Na videz se zdi to nepomembno, po drugi strani pa je neverjetno, kako močan vpliv ima to na komunikacijo s publiko in na način, kako ta sledi zgodbi. Na eni od ponovitev se je zvočni posnetek nenadoma ustavil, zato je ekipa na »licu mesta« odigrala prizore. Si predstavljate to? To igralsko zavzetost brez dvoma začuti tudi publika. Enovitost kolektiva, ki se med seboj intenzivno posluša. Tudi v tem gre za menjavanje perspektiv, to je navsezadnje bistvo Čehova. Seveda pa vsi postopki v uprizoritvi izhajajo iz tkiva dramskega teksta. Nič ni posledica težav pri spopadanju z besedilom.



Predstava traja šest do sedem ur. Če je gledalec seznanjen z vašim načinom ustvarjanja in če to poveže z dejstvom, da se uprizarja Čehov, postane ta dolžina povsem logična. Z njo in s tremi odmori (»prekinitvami iluzije«) gledalec izgubi konvencionalni položaj. Zdi se, kot da »ideja« Čehova – pomešati življenje in umetnost – zajame vse. Čehov, Utva in vsa ustvarjalna ekipa se razmestijo pred gledalcem na neagresiven, niansiran način, »naravno« in »organsko«, zato tudi premori ne delujejo kot motnja. Večurni obisk gledališča postane svojevrsten kolektivni ritual. Brez dvoma ste na to mislili predhodno, se pa nekatere »vibracije skupnosti« najbrž zgodijo spontano ...

Proces je bil nastavljen z namenom, da bi lahko analizirali vse dejavnike, kolikor je to mogoče. Ne gre za strogo intelektualen pristop, ampak smo poskušali razumeti vse, kar se razvija med liki, in to doživeti z zelo različnih perspektiv. Zato sem predlagal, da naj proces, ki bi sicer »ostal v vati«, pokažemo ljudem že pred premiero, naj nam povedo, kako razumejo naše početje. To je bilo seme vprašanja: ali se da v gledališču iniciirati drugačen, skupinski proces in raziskati, po katerih poteh in s kakšnimi strategijami je potrebno sodobnega igralca voditi, da bi stvari delovale na zelo različnih ravneh. Percepcija je seveda zmeraj stvar posameznika, kako se razumsko in čustveno odzove, toda zanima me, ali se da zaobiti dobre in slabe namene gledalca in odpirati vsebine na način, da do dogajanja na odru ne moreš ostati ravnodušen.

Eden glavnih motivov predstave ni bil, stopiti pred ljudi, da bi *pokazali*, kaj smo ustvarili, cilj je bil drugje: vzeti material in skozi njega odpreti teme, ki se – bolj ali manj – tičejo nas vseh, naših življenj, ustvarjanja, umetnosti,

zdajšnjega trenutka, vse to pokazati z gledališkimi sredstvi, na različne načine, včasih nepredvidljive. V nekem trenutku je postalo izziv vprašanje, kako poti, ki so se odprle, *pustiti*, kot so, saj so se na simbolni ravni pokazale kot zelo točne in tehtne. V procesu je sicer najlažje narediti »čistko«, a povsod, kamor bi hotel zarezati in zadevo ekonomizirati, začenja nastajati moment vkalupljenja, najdemo se v enem in istem problemu, ki ga tako rekoč poznamo in doživljamo vsi v teatru. Na odru redkokdaj vidimo premišljeno strukturiranost ali večplastno sporočilnost, ki bi delovala živo, spontano.

Prisotnost metagovorice – številnih dogajalnih linij v uprizoritvi – je v predstavi izrazita. Zdi se, da se posamezne zgodbe sočasno odvijajo na številnih ravneh. Gledalca nagovarjajo verbalna, vizualna, atmosferska, simbolna sredstva, ki so si enakovredna, enakopravna, enakovredna. Gledalca se postavitev dotakne, tudi če ne pozna dramske zgodbe, Čehova ali če ne razume srbskega jezika ...

Obstaja neposredni nivo, ki človeka prevzame. Ravno zato, ker smo vsi vključeni v proces, gledalci pogosto komentirajo, da so se počutili del predstave. S tem mislim na razumevanje vsega, kar ne temelji le na racionalnem spremljanju zgodbe. Po drugi strani je veliko ljudi, ki zelo dobro poznajo *Utvo*, pa so šele zdaj zaznali, zaslišali določene poante, ki se jih prej niso zavedali. Na drugi strani srečaš ljudi, ki so *Utvo* gledali prvič in Čehova ne poznajo. Vsi odzivi so bili izjemno neposredni, pristni. Tudi pri tistih, ki dobro razumejo gledališke postopke, je njihovo individualno doživetje preseglo običajne okvire. Po mojem mnenju bi moral biti to kriterij za vsako gledališče.

Vaše poznavanje psihologije temelji na izobrazbi s področja psihoterapije oziroma psihodrame ter na izjemnem razumevanju človeške duševnosti. Postopki psihodrame igralcem najbrž prinesejo tako vrhunce kot trde padce?

Tehniko psihodrame smo v procesu uporabili izključno v ustvarjalne namene. Čehov je izvrsten material za to. Odpre se globlje, natančnejše razumevanje likov in dinamik odnosov. Na drugi ravni pa se je odpiral vzporedni proces odkrivanja odnosa med nami, med študenti in starejšo generacijo oziroma profesorji: kako vpliva določena (dramska) vloga na celoto, na skupinsko dinamiko. Vse to smo predelovali in to nas je zmeraj pripeljalo do dobrih ustvarjalnih rezultatov. Gre tudi za vprašanje, kaj pomeni ločevanje zasebnosti od poklica, ki ga nikoli nisem zares razumel. Da bi 'pustil svoje privatne stvari zunaj' in 'stopil na oder »čist«', to je larifari. To lahko storiš, toda če stopim na oder ločen od svojega zasebnega življenja, potem nisem integriran s svojim bitjem. Pri nas se velikokrat goji prav ta princip disociiranosti, to pa pripelje do enoplastne igre, do zmanjšane ek-



Tomi Janežič z dramaturginjo Utve Katjo Legin
foto: Branko Lučić

spresivnosti, zaradi česar človek na odru ne biva z vsem, kar je. Kot bi se učil igrati le na eno struno. Vsak ustvarjalni izziv je *osebni* izziv, ne znam drugače povedati. Ljudi spravi v krizo soočanje z ustvarjalnimi izzivi in procesi: ko dobim neko vlogo, me to postavi v neko razmerje do ostalih in najslabše je to ignorirati.

Pri psihodrami ne gre za izpostavljanje posameznika in njegovih zgodb, pač pa za to, da je težave, izzive, na katere dnevno naletimo, lažje reševati, če se vzpostavi ustvarjalna dinamika v skupini, ki uspe to procesirati. Na začetku režiranja v gledališču se mi je zgodilo, da sem dobil zasedbo vnaprej in izkušnja je bila katastrofalna, hkrati pa najpomembnejši prelom v mojem gledališkem življenju. Od takrat

naprej začnem vsak študij z opozorilom, da lahko kdorkoli in kadarkoli odejde iz projekta. Da igralci vedo, da so tukaj prostovoljno, ne po direktivi ravnatelja, in da ne delujem po principu »napisane zasedbe«; ne pravim, da je to narobe, vse je legitimno, a meni ta pristop nikakor ne ustreza.

S prej omenjenim »razmerjem do ostalih« se navezujete tudi na zasebno raven?

Seveda. Igralko, ki igra Nino, to nujno postavi v drugačno razmerje do njenih kolegov, do celega ansambla. Pomembno je, katere prizore igraš, katerih ne, s katero vsebino bivaš – igraš žrtev ali le nekoga, ki je ves čas podrejen in tiho. Predstavlajte si, da iz ure v uro, iz meseca v mesec igraš takšno vlogo, to bo gotovo vplivalo nate in na tvoje odnose, drugače, kot če igraš lik, ki vsem nekaj dirigira. To ne pomeni dobesednih konsekvenc, odpira pa plati, ki jih je vredno raziskati, se jih zavedati in jih ustvarjalno uporabiti. V resnici se te dinamike največkrat poskuša ignorirati in abstrahirati, čeprav so tu in so strašno pomembne. In če niso predelane, največkrat postanejo destruktivne. To redko funkcionira na skupinski ravni. Zmeraj delamo vse na osebni ravni, a to ne pomeni razkrivanja intimnosti drugemu, pomeni le, da nismo le tisto, kar bi želeli biti.

To me je spomnilo na lik nekdanjega poročnika Šamrajeva, ki je tokrat spremenjen v popolnoma nemo figuro.

Ta poteza se mi je zdelo zanimiva, ker sovпада z duhom Čehova, z vprašanjem, kaj se zgodi, če pri bivšem oficirju, ki še vedno poskuša nadzirati vse, ohraniš značaj, a mu odvzameš glas in s tem tudi vse zgodbe, ki jih morajo prenašati njegovi bližnji. Zdelo se mi je, da to lahko podpira to figuro in družinske relacije ter odpira niz ustvarjalnih možnosti. Obenem pa znova vznikne vprašanje gledališkosti, ker Deneš Debrei kot plesalec in koreograf izhaja iz druge vrste teatra, kar se spet poveže z govorom Šamrajeva o teatru, kakršen je bil ta nekoč. V tem se je ponudila možnost, kako vpeljati v predstavo drugačen gledališki izraz, izkoristiti Deneševo fantastično telesno ekspresivnost in vse to združiti v organsko celoto.

V sklepnem delu uprizoritve je pomenljiv vnos video projekcije, ki odpira vrsto vprašanj, ne le zaradi mešanja žanrov in izraznih sredstev, ampak insert vdira tudi v polje (igralčeve) intime. Prav tako pa video posreduje določeni vzorec, ki »nevednemu« gledalcu približa občutek napora in kompleksnosti vaj in celotnega procesa.

Zelo zanimivo je, da so bili ljudje, ki so predstavo gledali večkrat, prepričani, da je bil posnetek zmontiran na novo – a ni bil. Film se je nekaj časa spreminjal, nato smo ga fiksirali, a je ostal v nekem smislu »nedokončan«, tako kot je po svoje »nedokončana« celotna uprizoritev. To je ta zanimiva plat percepcije, tudi v ekipi spremljamo video vsakič drugače. Glede na to, kaj in kako se je odvijalo predhodnih šest ur in pol, ta film zazveni, rezonira, kot sozveneči toni. S predhodnim dogajanjem v predstavi je še naprej v močnem odnosu in sobiva z njo kot del celote, hkrati pa je pomemben del končnega prizora, kjer se izlušči vizija Kostje. Prizoru Nine in Kostje namreč ni prisostvoval nihče. Je bila ona sploh tam? Tu nastopi vprašanje, kako doživljajsko odpreti to vprašanje. Kajti tudi če nje realno ni bilo tam, je zanj v psihološkem smislu bila. Zadnje dejanje je namenoma postavljeno tako, ker pripada prostoru skritega, krhkega, intime – kot da bi pogledali v drobovje vaje in v vse bolj ali manj mučne procese. Prav s tem se okrepi zgodba Nine, dekleta, ki hoče preživeti in se je tega tudi naučila, s tem pa postane opozicija Kostji, ki ne zmore živeti ali pa si tega ne želi. Pozorna analiza predstave vsebuje cel kup situacij, ki so povezane s filmom. Film ima svojo vsebinsko-dramaturško logiko in pomen ne le zaradi raziskovanja različnih medijev v teatru, ampak tudi kot vprašanje dokumenta in osebne zgodbe.

Uprizoritev vsebuje obsežno zaporedje povezav, referenc, pomen-skih vijug (korespondiranje z videom je le en segment tega mreženja) in velike količine ustvarjalnega napora. Vam je morda žal, da si gledalci takšne uprizoritve ogledajo samo enkrat?

Seveda. A kar se dogaja s to uprizoritvijo, je čisti fenomen. Na neki okrogli mizi se je oglasil fant, ki je gledal predstavo sedemkrat. Pred začetkom zad-

nje ponovitve je pristopila k meni starejša gospa, ki je prišla pogledat predstavo tretjič, že v podporo, kot je rekla. Dobivamo neverjetno veliko odzivov v obliki pisem, osebnih zapisov. Te povzetke so objavili tudi v programski knjižici ob koncu sezone. Ne gre za običajen *feedback*, gre za potrebo ljudi, da bi z nami delili svoje osebne zgodbe. V tem smislu je bila predstava v Zagrebu drugačna in nas je presenetila, bilo je naše prvo gostovanje in šlo je za prvo izkušnjo s skoncentrirano gledališko publiko z visokimi pričakovanji (iz Slovenije in iz Hrvaške, tudi veliko Janežičevih študentov igre z AGRFT – op. p.). Zdaj imamo takih izkušenj že več in bi pristopili drugače.

V kakšnem smislu vas je zagrebška predstava presenetila, zakaj je bila »nepričakovana«?

Presenetila je, kot preseneti menjava okolja. Naenkrat stvari ne zvenijo, kot si pričakoval, zato je treba vzpostaviti novo frekvenco, neko novo raven, da bi prišli v stik na ustrezen način. Stvari lahko naenkrat dobijo čudne konotacije, razumevanje lahko poteka na popolnoma drugačni ravni. Na gostovanju na festivalu v Temišvaru smo igrali pred madžarsko in romunsko publiko, tudi pred nekaj Nemci, zato smo igrali za dva simultana prevoda. Maksimalno smo se potrudili, da smo že v štartu predvideli obliko komunikacije in kako naj bi ta potekala, da bodo vsi razumeli in da bo nastal vtis skupnosti. Predstava je iz tehničnih razlogov trajala osem ur, sledila je okrogla miza s polno občinstva in smo govorili o predstavi še nadaljnjih nekaj ur. Vse je stvar komunikacije. Skratka, za nas je bilo gostovanje v Zagrebu dobra šola.

Večkrat ste že rekli, da se poslavljate od gledališča, da boste prenehali z režiranjem. Je v teh izjavah tudi kaj namerne provokacije? Bi se dejansko lahko umaknili iz gledališča, ko pa je v vas še toliko idej in zagona po raziskovanju?

V teh izjavah sem bil zelo iskren, ker me je več stvari v zvezi z gledališčem v tistem obdobju spravljal v stisko. A v obdobju prekinitve, ko sem imel čas za druge stvari, so se stvari počasi začele postavljati na svoje mesto. Imel sem čas za razmislek o teatru, možnost odmaknjene in bolj razbremenjenega pogleda. Sčasoma sam uvidel, da pravzaprav ne morem prekiniti z gledališčem. Na stvari in na zgodbe pa sem začel gledati drugače. Ne zanima me sprehajanje po gledališčih in delanje predstav, ne čutim ne potrebe ne razloga za to. Zdaj me zanimajo drugačne zgodbe, a se želim srečevati, res *srečevati* s teatrom.

Pogovarjala se je Zala Dobovšek

Marina Gržinić (Neinstitucionalno) gledališče in izredno stanje

Od leta 2001 naprej in tudi že v devetdesetih letih prejšnjega stoletja, je izredno stanje postalo del vsakega dela družbe, čemur je sledila – privatizacija. Vse, kar se dogaja danes, je posledica tovrstne privatizacije, ko nobena stvar ni več izvzeta. V primeru, ko umetniško delo ni več alternativa zakonu, temveč postane »drugi zakon«, se odpira polje, v katerem norme, merila in kriteriji izgubijo svoj pomen.

Gljučne besede: M. Foucault, G. Agamben, A. Mbembe, biopolitika, nekropolitika, JJJ, izredno stanje

Since 2001, and even in the 1990s, a state of exception has become part of every segment of society, followed by – privatization. Everything that is happening today is the result of this kind of privatization, from which nothing is exempt. In the case when a work of art is no longer an alternative to the law, but rather becomes "another law", a field opens up in which norms, standards, and criteria lose their meaning.

Key words: M. Foucault, G. Agamben, A. Mbembe, biopolitics, necropolitics, JJJ, state of exception

Čeprav bi izraz »izredno stanje« lahko v primeru slovenskega sodobnega gledališča uporabili za oznako (finančnih in prostorskih) pogojev delovanja neinstitucionalnega gledališča in neinstitucionalne slovenske umetnosti od leta 1991 naprej, ga bom v tem tekstu uporabila za oris logike delovanja sodobne umetnosti danes. Izhajam iz pojmovanja *izrednega stanja*, kakor ga opredeljuje Giorgio Agamben. V svoji knjigi *Izredno stanje* (2005) Agamben kot najbolj eksplicitno zadevo izpostavi *mejo*, ki predstavlja prag neodločnosti med *demokracijo* in *absolutizmom*. Torej se izredno stanje umešča, podobno kot državljanska vojna, vstaja ali odpor, na meji (je ta meja) med *pravnim* in *političnim*. Če pa smo zares natančni gre za raziskavo »nikogaršnje zemlje« med zakonom in politiko. Edino z vzpostavitvijo razlike med političnim in pravnim, med zakonom in življenjem, bo možno, zapiše Agamben, odgovoriti tako na vprašanje, kaj je izredno stanje, kakor tudi, kaj pomeni delovati politično (2005, 3).

Izredno stanje ima torej sprva neposredno biopolitični pomen, saj predstavlja, poenostavljeno povedano, družbeno in politično strukturo, v kateri zakon obkroža živa bitja s pomočjo mehanizma začasne ustavitve njihovega življenja ali, bolje rečeno, odgoditve življenja (če vzamemo dogodek kot potencialnost). Nekaj podobnega pa lahko rečemo tudi za sodobno umetnost: tudi ta je danes paradigmatični biopolitični stroj. To pomeni, da sodobna umetnost ne uporablja življenja (ni pomembno, ali gre za življenje z obliko in stilom, ki se mu reče *bio*, ali za življenje, ki nima

ničesar razen svoje gole eksistence in ga Agamben imenuje golo življenje ali *zoe*) zgolj za svojo osrednjo temo, pač pa da se biopolitične značilnosti sodobne umetnosti (ki povezuje umetniško delo, institucije umetnosti in red diskurzov, od teorije in kritike pa vse do estetskega učinka), kažejo v načinu, kako ta obravnava življenje s formalnega, estetskega in kontekstualnega stališča. V središču tega razmerja je izredno stanje kot prazen prostor, ki ne upošteva ne življenja ne zakonov. Takšen stroj z izpraznjenim jedrom pa ni neučinkovit, nasprotno – stroj je dejaven, kot zapiše Agamben od prve svetovne vojne do danes.

Pravzaprav se danes veliko govori o delitvi življenja od znotraj na dvoje. Tega pojava ne zasledimo pred pojavom globalnega neoliberalnega kapitalizma, ki je historična oblika kapitalizma. Delitev življenja na dvoje pomeni, da se življenje ne razlikuje le od smrti pač pa od samega sebe. Življenje se tako rekoč diferencira od znotraj, se deli na dvoje, na golo življenje (*zoe*) in življenje z obliko, ali modalno življenje (*bio*). Golo življenje je življenje brez oblike, ali stila, življenje, ki poseduje le to – golo življenje izročeno milosti suverena, da potemtakem odloča le o življenju in smrti. Naj podam nekaj primerov te delitve in njene aktualnosti tukaj in zdaj. V globalnem svetu je takšno stanje tisto v Iraku, Afganistanu, v Sloveniji pa so to *izbrisani* (ki so se »zgodili« natanko ob rojstvu neodvisne Slovenije) ali recimo v letu 2010 pojav migrantskih delavcev, ki prihajajo iz nekdanjih republik skupne države Jugoslavije delat v Slovenijo, a je njihova prekernost glede pogojev dela in plačila enaka smrti. Imajo le golo življenje, ker ne obstaja zakon, ki bi določal njihove pravice in obveznosti. Ko ostanejo brez plačila za opravljeno delo, jih Slovenija deportira zunaj šengenske meje, delodajalce, ki so delavce izkoristili brez plačila, pa ne kaznuje ali kliče k odgovornosti. Kot vidimo, je golo življenje pravzaprav oblika življenja, ki se proizvaja v ne/razmerju do zakona. A genealogijo izrednega stanja v okviru nekdanjega jugoslovanskega prostora začnemo že s Srebrenico, z vojno v srcu nove Evrope. S tem da se je zgodila Srebrenica, je izredno stanje naenkrat postalo del vsakega dela družbe, čemur je naenkrat sledila – privatizacija. Zadeve so povezane do mere, ko oblast le še privatizira, od javnega šolstva do socialne države.

Michel Foucault je v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja generiral pojem biopolitika, a danes biopolitike ne moremo razumeti brez Agambna. Ključnih je trideset let razlike, ki biopolitiko poveže z normaliziranim izrednim stanjem, brez katerega današnjega sveta ne moremo več opisovati. A danes se biopolitika intenzivira. Ta proces pomeni prehod iz biopolitike v nekropolitiko. Nekropolitika¹ (kot skovanka besed smrt in politika) pomeni preureditev reguliranja življenja znotraj ekstremnih razmer, ki jih ustvarja kapital. Življenje uravnava prek smrti, tako da ga zvede

¹ Pojem je vpeljal Achille Mbembe v povezavi z nekrokapitalizmom in nekrogospodarstvom v primeru Afrike. Ideja se je pojavila najprej v tretjem svetu, danes pa je vse bolj prisotna tudi v prvem (kapitalističnem) svetu.

na goli obstoj in ga potisne pod življenjski minimum. »Preobrazba« biopolitike v nekropolitiko v tem smislu pomeni, da zahteva današnja maksimizacija izkoriščanja in razlastitve življenja, dela in človeka nov premislek biopolitike oziroma njeno repolitizacijo. Biopolitiko je treba politizirati preko – nekropolitike. Zato je stalno treba ugotavljati, komu umetnost služi, razkrivati povezave z neoliberalnim kapitalizmom in odnosom do institucij. V takem kontekstu je potem možno zapisati da je sodobna umetnost biopolitična mašina, saj je življenje samo postalo nekropolitično. Zaradi zgodovinskih okoliščin oziroma specifičnega prostora se (na žalost) še naprej bere biopolitiko le skozi Foucaulta, ker smo mogoče šele sedaj (v Sloveniji) doumeli, da smo globoko v biopolitiki, ki že prehaja v nekropolitiko.

Da govorimo o instituciji sodobne umetnosti kot biopolitični mašini, pa je v povezavi prav z omenjeno spremembo iz biopolitike v nekropolitiko, kjer nekatera umetniška, kulturna, socialna polja in prakse opravljajo delo biopolitike, da bi se prekrila nekrodružbena realnost dela in življenja v Sloveniji in globalno. Torej šele z določitvijo tega širšega okvirja, ki določa odnos med sodobno umetnostjo in neoliberalnim globalnim kapitalističnim sistemom, lahko dejansko konceptualiziramo neinstitucionalno gledališče. To pa nam bo omogočilo, posebej ko govorimo o neinstitucionalnem gledališču, emancipatorično radikalno gesto razveze umetnosti od kanibalističnega stroja neoliberalnega kapitalističnega sistema.² Edino z vzpostavitvijo razlike med političnim in pravnim, med zakonom in življenjem, med umetnostjo in življenjem bo v prihodnosti možno odgovoriti na vprašanje, kaj pomeni delovati politično (Agamben 2005, 3) To pa je tudi bistvo delovanja v neinstitucionalnem gledališču.

Zato delovati politično v gledališču, kakor tudi v sodobni umetnosti, pomeni pokazati na ločitev med umetnostjo in življenjem in prav tako, ker smo to v prejšnjem odstavku tudi razvili, med zakonom in življenjem, vendar ne v dve samostojni »avtonomni« entiteti, pač pa tako, da se pokaže, da je oboje že produkt procesa artikulacije. Po Agambnu sta zakon in življenje tesno povezana in si delita enake (to je fiktivne) temelje. Fikcija je izrednega pomena, saj daje realne temelje izrednemu stanju. Tudi v umetnosti in kulturi gre danes (kar pomeni nekako v zadnjih 30 letih, čeprav se je pojav predstavljal in spreminjal postopoma) za podoben pojav, sodobna gledališka dela prav tako črpajo iz življenja. Še več, proizvajajo fikcijo, da je danes umetnost že življenje samo.

Preprosto povedano, politično dejanje pomeni na eni strani razkriti fikcijo umetnosti in življenja (ki nista eno samo v fikciji, pač pa tudi v realnosti), in na drugi strani pokazati, da je proces ustvarjanja fikcije tudi proces hibridizacije umetnosti in življenja. Gre za dvojen proces; v katerem imamo na eni strani izredno stanje, ki nakazuje svoj lastni antagonizem, na drugi strani pa umetniška, gledališka dela, dela, ki izredno stanje utrjujejo,

² Takšen vidik bi lahko imenovali *praktično-ideološki vidik*.

ga do nerazpoznavnosti normalizirajo in delajo samoumevnega. Ključno je, da se spopademo s to fikcijo, ki ureja in hkrati prekriva »*terminalno hibridizacijo*« med umetnostjo in življenjem oziroma zakonom in življenjem.

Logiko paradigmatičnega biopolitičnega stroja v skorajda »čisti obliki« danes predstavlja umetniški projekt treh Janš,³ ki si za svoj predmet obravnave vzame živečo osebo in jo kot material obdela tako, da postane ta oseba! Pri tem ne gre več za vrednotenje, niti za preimenovanje, pač pa za *ime*, ki si ga pa prisvojijo po pravni poti z zamenjavo dokumentov. V tem primeru umetniki »izstopijo« iz polja umetniškega v polje pravnega oziroma administrativnega, kar spremeni kontekst umetniškega dela in pomeni premestitev v osrčje sodobne biopolitike. Mesto, ki določa njegove koordinate, postane zakon – torej pravno-administrativni ustroj države. To pomeni, da je bila umetniška gesta izpeljana po poti upravnih procedur države in s tem zavestno prepuščena *zakonu*.

V tem kontekstu »nad-identifikacija«⁴ ni več možna, temveč gre za identifikacijo »po meri« zakona, z živečo osebo, kar pomeni, da proces subjektivizacije ni več politični subjekt, pač pa *subjekt zakona*. Hkrati ko smo vzpostavili razliko med Laibachom in JJJ, smo nakazali, da je JJJ takorekoč »resnica« Laibachov v novem tisočletju. Spodletelost JJJ predstavlja hkrati nezmožnost Laibachov danes kot radikalne intervencije.

Če so se v osemdesetih letih prejšnjega stoletja Laibach s svojim imenovanjem in strategijo nad-identifikacije umestili v samo središče travmatičnega odnosa med umetnostjo in politiko na Slovenskem, so s hibridizacijo z nekdanjo komunistično in sedanjo liberalno oblastjo ob proslavi svojega tridesetletnega obstoja leta 2010, uprizorili lastni politično-umetniški propad.⁵ Izredno stanje pomeni biti *zunaj*, a hkrati pripadati *zakonu* (Agamben 2005, 35), kar odpira prostor, v katerem se aplikacija in norma predstavljata v svoji razliki, zaradi česar je njuna zveza možna le kot *izredno stanje*. To ne pomeni diktature, saj določeni zakoni (pa naj bodo še tako slabi) vendarle obstajajo, a se znotraj vzpostavlja prostor »*brezzakonja*«,

³ Gre za umetniški projekt Janša, Janša, Janša (JJJ), ki začne v Sloveniji delovati v obdobju 2007/2008, in ga lahko opišemo kot projekt treh slovenskih umetnikov, ki si v omenjenem obdobju spremenijo ime v Janeza Janšo. Janez Janša je živeči in delujoči politik, ki je bil v obdobju od 2004 do 2008 predsednik slovenske vlade, drugače pa je prvak slovenske politične desnice. Trije umetniki formalno pravno spremenijo vse svoje uradne dokumente z imenom Janez Janša.

⁴ Kakor so jo v osemdesetih letih prejšnjega stoletja uprizorili člani slovenske umetniške skupine Laibach.

⁵ Septembra 2010 je v Trbovljah potekala manifestacija ob 30. letnici obstoja skupine Laibach. Razstavo je odprl nekdanji predsednik slovenskih komunistov in prvi predsednik slovenske neodvisne države. Patetičnost geste je pokazala, ob že degutantni množici politikov ob otvoritvi projekta proslave, ki so zadevo vzeli kot dobro promocijo za volitve, ki so se zgodile slab mesec po samem dogodku, da »revolucija«, v obliki ustoličenja nacionalne slovenske države sedaj kot zaščitnice alternativne umetnosti, dejansko žre ne le svoje otroke, pač pa tudi svoje izrodke, kot so Laibach poimenovali v osemdesetih letih prejšnjega stoletja zaradi njihove radikalne, proti fašizmu, usmerjene umetniško-politične geste.

v katerem so vse pravne določbe, še posebej razlike med javnim in privatnim, izbrisane (Agamben 2005, 50).⁶

Od leta 2001 naprej in tudi že v devetdesetih letih prejšnjega stoletja, je izredno stanje postalo del vsakega dela družbe, čemur je sledila – privatizacija. Vse, kar se dogaja danes, je posledica tovrstne privatizacije, ko nobena stvar ni več izvzeta. V primeru, ko umetniško delo ni več alternativa zakonu, temveč postane »drugi zakon«, se odpira polje, v katerem norme, merila in kriteriji izgubijo svoj pomen (Agamben 2005, 50–51). Če je bilo za umetnost nekoč pomembno, da je bila kot področje odtegnjena zakonu, da je lahko postavljala pod vprašaj poskuse zakonske kriminalizacije umetniškega dela, je danes situacija obrnjena; suverena oblast se v tem okviru obnaša, kot da je ni, kot da ta situacija ne obstaja, hkrati pa je prav ta prostor v nenehnem razmerju do zakona.

Naj se povrnem na že omenjeni projekt *Janša, Janša, Janša* (JJJ), ki za svoj predmet obravnave vzame živo osebo in jo kot material obdela tako, da postane ta oseba! Pri projektu ne gre za vrednotenje dela Janeza Janše (kakor je bilo običajno v preteklosti), pač pa gre zgolj za ime. Ne gre več za dve telesi umetnosti in politike kot v modernizmu, temveč za eno telo, razlika je povsem zabrisana. V tem primeru gre za agresivno biopolitiko. Edino, kar lahko naredimo, je, da ju razvežemo. Projekt *Janša, Janša, Janša* (JJJ) je tudi dodatno zanimiv za neinstitucionalno gledališče, saj se v ta kontekst tudi vpisuje. Zanimivo pa je, da je raziskava financiranja neinstitucionalne kulture leta 2009, pokazala, da je ta projekt dobil vsa možna javna finančna sredstva na področju kulture. Hkrati pa nikoli prej nismo vi-

⁶ Dober primer tega »brezzakonja«, ki se recimo udejanja na področju pisanja zgodovine neinstitucionalne umetnosti na Slovenskem, je projekt skupine Irwin v Berlinu oktobra 2010. Organizirali so prvi kongres državljanov NSK države v Haus der Kulturen der Welt, Berlin. Kongres sestavljata dva dela, eden je javni in tukaj so glavno besedo dobili »zunanji«, zahodnoevropski teoretiki, ki naj bi služili promociji skupine Irwin v prihodnosti, v smislu avtorizacije njihovega dela in njihovega lažjega vključevanja v zahodno matrico (umetnostno tržne) zgodovine. Drugi del kongresa pa naj bi bil javnosti skrit, tam pa naj bi nastopali recimo temu notranji, neimenovani slovenski in iz nekdanjega vzhodnega prostora delujoči teoretiki. Čeprav sta v tem trenutku skupini Laibach in Irwin zapleteni v vojno za interpretacijo NSK v slovenskem prostoru, gre pri obeh za biopolitično, če ne celo nekropolitično gesto izbrisa zgodovine družbeno-političnega prostora Slovenije v nekdanji jugoslovanski sceni, ki je širši kot Laibach, Irwin ali NSK. Laibach izbrisuje tako, da zavrže svoje notranje zaveznike, – recimo skupino Irwin in tudi nekatere člane, ki sedaj nastopajo v javnosti proti njim – in se neposredno poveže s tistimi, ki so bili nekoč zgodovinsko gledano njihovi politični nasprotniki, celo njihovi ječarji v dobesednem pomenu. Irwini pa delujejo na prvi pogled povsem nasprotno Laibachom, saj tako rekoč vzpostavljajo neposreden (zunanji) stik z neoliberalnimi zahodnimi kritiki v upanju na boljši zaslužek in mesto v zahodni umetniški matrici. Pri čemer obe skupini delujeta podobno, zavrzeta notranji emancipatorični družbeno-politični prostor, zatajita svoja politična izhodišča, ali se, kot v primeru Irwina, delata, da sta nastali iz nič, oziroma izročita svojo zgodovino v roke neoliberalnega menedžerja, ki je lahko tudi vzhodnjak, a mu je uspelo recimo, iz perspektive slovenske majhnosti, veliki met, da se je preko osebnega, recimo intimnega polja, znašel v neposredni bližini nekoča, ki odloča o denarju ali ima kakšno drugo pomembno funkcijo v okviru zahodnega intelektualnega menedžmenta.

deli tako hitre aktivacije za katerikoli projekt iz konteksta neinstitucionalne kulture. To, da bi projekt kar takoj dobil knjigo, ni bilo možno nikoli prej. NSK so za to delali denimo več kot deset let; zato je ta hitrost, to neverjetno poistovetenje pišočin ljudi in institucij, ki so brez zastoja popolnoma podprle projekt JJJ, tako rekoč brez zgodovinske distance, oblika (a za mnoge super uspešnega) izrednega stanja. Država je prek takšne finančne politike postala *privatna NEformalna* oblika vladanja celotnemu družbenemu in kulturnemu prostoru.

Če drži, da je artikulacija življenja in zakona, življenja brez pravil in zakona kot sistema reda, ki se izvaja z izrednim stanjem, učinkovita, a hkrati fiktivna, še ne pomeni, da nekje, onstran ali pred pravnimi aparati, obstaja nek neposreden dostop do nečesa, katerega zlom in nemogočo enotnost predstavljajo ti aparati. To pomeni, da ne obstaja najprej življenje kot neka naravna biološka danost in brezzakonje, in da potemtakem temu sledi njuna impliciranost v zakonu z izrednim stanjem. Torej ne obstajata najprej umetnost in ob tem Janez Janša politik kot točka brezzakonja, da bi potemtakem v umetniškem delu JJJ, ki ni le uprizoritev izrednega stanja, pač pa je izredno stanje kot tako (ki zabriše fikcijo in postane pravno-upravno eno), sledila njuna impliciranost na področju umetnosti in s pomočjo pravno-upravnega okvirja. To bi potemtakem pomenilo, da gre projektu JJJ za to, da bi Janeza Janšo, ki se je v kontekstu realnega političnega in družbenega predstavil s svojimi desnimi in skrajnimi zahtevami, spravil v okvirje zakona. A Agamben izjavi, da iz polja realnega izrednega stanja (kar politik JJ zares je) ni možna vrnitev v pravni red, ker sta v tem primeru postavljena pod vprašaj prav koncepta države in zakona, in – kot smo skušali pokazati – tudi koncepti umetnosti in življenja, zakona in umetnosti. Golo življenje je prav tako proizvod biopolitičnega stroja in ni nekaj, kar naj bi preeksistiralo, enako kot zakon, ki nima sodišča v naravi in mu ne more soditi narava ali božanski um. Odčaranje ne spravi zadeve v svojo naravno, prvotno obliko.

Cilj vpeljave izrednega stanja v pojmovnik o neinstitucionalnem gledališču je bilo spoznanje, da današnje izredno stanje ni totalizirajoče, ne gre za eno stanje, ki hegemonizira celoten prostor, pač pa številne lokalizirane oblike razpršenih izrednih stanj. Izredno stanje pomeni tudi stanje, ko vsi tisti, ki ne posedujejo produkcijskih sredstev za svoje delo, ne dobijo plačila (ob čemer država ne reagira), ko propada socialna država ali ko umetniški projekt, ki problematizira stanje stvari v družbi, v svoji izvedbi ni kritičen, pač pa dodatno krepi kapital in oblast, za čemer pa stoji še celotno produkcijsko kolesje, tudi kritika in refleksija. To pomeni, da polje umetnosti posledično tovrstno stanje krepi, namesto da bi ga naredilo vidnega – saj se z njim prepleta ter ga še dodatno zamegljuje. Stranski učinek tega je, da pravni zakon postane »popoln«, ob čemer bo imelo v prihodnosti veljavo le tisto, kar je vanj vključeno, medtem ko ostalo ne bo obstajalo.

LITERATURA:

Agamben, Giorgio: *State of Exception*. Chicago: University of Chicago Press, 2005. Vse navedbe strani so iz te knjige. Prevedla Marina Gržinić.

POVZETEK SUMMARY

Čeprav bi izraz »izredno stanje« lahko v primeru slovenskega sodobnega gledališča uporabili za oznako (finančnih in prostorskih) pogojev delovanja neinstitucionalnega gledališča in neinstitucionalne slovenske umetnosti od leta 1991 naprej, ga v tem tekstu uporabljamo za oris logike delovanja sodobne umetnosti danes. Izhajamo iz pojmovanja izrednega stanja, kakor ga opredeljuje Giorgio Agamben, ki kot najbolj eksplicitno zadevo izrednega stanja izpostavi mejo, ki je prag neodločnosti med demokracijo in absolutizmom. Torej se izredno stanje umešča na meji (je ta meja) med pravnim in političnim. Če pa smo zares natančni, gre za raziskavo »nikogaršnje zemlje« med zakonom in politiko. Takšen stroj z izpraznjenim jedrom pa ni neučinkovit, nasprotno je dejaven, kot zapiše Agamben, od prve svetovne vojne do danes. Izredno stanje ima neposredno biopolitični pomen, saj predstavlja družbeno in politično strukturo, v kateri zakon obkroža živa bitja s pomočjo mehanizma začasne ustavitve njihovega življenja ali odgoditve življenja (če razumemo dogodek kot potencialnost). Nekaj podobnega pa lahko rečemo tudi za sodobno umetnost: tudi ta je danes paradigmatični biopolitični stroj.

Although the expression "state of exception" in the case of Slovenian contemporary theatre can be used to label (financial and spatial) conditions for the operation of non-institutional theatre and non-institutional Slovenian art from 1991 on, in this text we use it to describe the logic of how contemporary art functions today. We start from the concept of a state of exception as defined by Giorgio Agamben, who as the most explicit matter sets a border which is the threshold of indecision between democracy and absolutism. Thus the state of exception is located at the boundary (it is that boundary) between the legal and the political. To be precise, it is a study of the "no man's land" between the law and politics. This kind of machine with an empty core is not inefficient; on the contrary it is active as Agamben writes from the First World War to the present. A state of exception has an immediate biopolitical significance, since it represents the social and political structure in which the law surrounds the living being using the mechanism of a temporary halt or suspension of their life (if we understand the event as potentiality). Something similar could be said of contemporary art: nowadays it, too, is a paradigmatic biopolitical machine.

Aldo Milohnič

Radikalni amaterizem

Avtor oriše delovanje umetnika in aktivista Steva Kurtza kot primer »javnega amaterja«. Ob primeru Brechtovega fragmenta o proletarskem gledališču vpelje razlikovanje med amaterizmom (umetnostne prakse, ki zmorejo razviti lastne pristope) in diletantizmom (neuspešno posnemanje poklicnih umetnikov). Izhajajoč iz te Brechtove zastavitve, avtor predlaga tezo, da je potencialna radikalnost amaterizma v samoidentifikaciji akterjev s pozicijo amaterja, ki se upira profesionalnemu elitizmu kulturnega establišmenta.

Ključne besede: radikalni amaterizem, diletantizem, javni amater, proletarsko gledališče, neoavantgardna umetnost, alternativna kultura

The author describes the case of artist and activist Steve Kurtz as an example of the “public amateur”. Using the example of the Brecht fragment on proletarian theatre, he introduces a distinction between amateurism (artistic praxes which must develop their own approaches) and diletantism (the unsuccessful imitation of professional artists). Starting from this Brechtian premise, the author proposes the thesis that the potential radicality of amateurism is in the self-identification of actors with the position of the amateur who resists the professional elitism of the cultural establishment.

Key words: radical amateurism, diletantism, public amateur, proletarian theatre, neo-avant-garde art, alternative culture

Critical Art Ensemble (CAE) je kolektiv ameriških umetnikov in ume-
tnic, ustanovljen leta 1987. Zelo znan je postal leta 2004, in sicer zaradi
sodnega preganjanja njegovega člana Steva Kurtza, ki je bil obtožen biote-
rorizma. Sodni proces je vzbudil pomisleke, da gre za vladni poskus
utišanja umetnika, ki je v sodelovanju s svojim kolegom, znanstvenikom
Robertom Ferrellom sodeloval pri projektih, namenjenih seznanjanju pre-
bivalstva s temami, kot so gensko spremenjena hrana, interesi kapitala in
vojske, da si podredi in nadzira biotehnoške raziskave.¹ Steve Kurtz je
prototip človeka, ki ga Claire Pentecost imenuje »javni amater« – nekdo, ne
nujno umetnik, ki »prevzame iniciativo in preizprašuje določeno temo iz
območja neke druge discipline, si preko neuradnih poti pridobi določeno

¹ Po štirih letih sodne nočne more je bil Steve Kurtz leta 2008 oproščen vseh obtožb. Ameriški zakon o boju proti terorizmu (Patriot Act) je najdaljšo zaporno kazen za tovrstne obtožbe povečal s petih na dvajset let. V pismu podpornikom je Kurtz prišel do grenkega spoznanja: »Kaj sem se naučil iz teh preizkušenj? Naučil sem se, da z na desetine tisočev podpornikov, s stotinami tisočev dolarjev, z eno najboljših pravniških skupin v ZDA, z odlično medijsko skupino, s skupino izkušenih zbiralcev finančnih sredstev, s štirimi leti življenja in s popolno nedolžnostjo včasih lahko človek odkrha košček ameriškega pravosodja. Kar na koncu pomeni: Veliki večini ljudi pravičnost ni zagotovljena, in z bojem moramo nadaljevati, vse dokler jim ne bo.« Glej <http://www.caedefensefund.org/releases/thanks.html>

znanje ter si pridobi avtoriteto za interpretiranje tega védenja, še posebej v povezavi z odločitvami, ki vplivajo na naša življenja.«²

Zaradi absurdne obtožbe so agenti FBI Kurtzu zasegli veliko osebnih stvari, med drugim tudi predmete, ki jih je skupaj s CAE nameraval uporabiti kot del razstave *The Interventionists: Art in the Social Sphere* v Massachusettskem muzeju sodobne umetnosti (Massachusetts Museum of Contemporary Art, MASS MoCa). V katalogu razstave je bil objavljen kratek prispevek CAE, ki opredeljuje amaterja:

»Besedo 'amater' le redko uporabimo v pozitivnem pomenu. Gre za disciplinski izraz, ki se uporablja za odvrčanje od hibridnosti in za ohranjanje dobičkonosnih profesionalnih in družbenih ločevanj. Amaterji na področju produkcije vednosti večinoma veljajo za drugorazredne državljane. Vendarle pa lahko v kontekstu političnih in kulturnih intervencij odigrajo pomembno vlogo. V dominantnih paradigmah lahko zaznajo nasprotja in retorična prikrivanja resnice, pri povezovanju paradigem, ki veljajo za mrtve ali medsebojno nepovezane, so svobodnejši, vsakodneвне življenjske izkušnje pa lahko s svojimi premisleki povežejo veliko lažje kakor specialisti. Na ta način lahko amaterji preoblikujejo pogoje delovanja znotraj določene discipline.«³

Če sledimo argumentu CAE, lahko rečemo, da so umetniki amaterji »na področju produkcije vednosti«, v znanstvenoraziskovalnem delu in na vsakršnem visoko specializiranem in »ekspertnem« produkcijskem področju. Na drugi strani pa ima tudi svet umetnosti svoje »drugorazredne državljane«, tj. amaterske umetnike. Ko CAE pravi, da »lahko amaterji preoblikujejo pogoje delovanja znotraj določene discipline«, s tem na neki način sledijo ideji Bertolta Brechta, da je »enostavna igra ... alfa in omega proletarske igralske umetnosti.«⁴ Igralci, ki prakticirajo »proletarsko igro«, so, pravi Bercht, »[i]lgralci malih delavskih gledališč, ki danes delujejo v vseh velikih evropskih, ameriških in azijskih mestih, ki jih ne hromi fašizem«, nikakor pa »niso diletanti.«⁵

Očitno je, da Brecht ta dva izraza – amatersko in diletantsko – uporablja kot nasprotji. Kakšna je torej razlika med njima? Darko Suvin piše, da je imel Brecht namen napisati kompleksno besedilo z naslovom »Šest kronik o amaterskem gledališču«, a je napisal le prvi del (»Se spleča govoriti o amaterskem gledališču?«)⁶ in kratek načrt za preostalih pet delov. Za naše

² Claire Pentecost. »Beyond Face«. Glej <http://publicamateur.wordpress.com/2009/01/18/beyond-face/>

³ Critical Art Ensemble. »The Amateur«. V: *The Interventionists. Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*. Uredili Nato Thompson idr. North Adams: Massachusetts Institute of Technology and Massachusetts Museum of Contemporary Art, 2004, str. 147.

⁴ Bertolt Brecht. »Nekaj o proletarskih igralcih«. V: *Umetnikova pot*. Izbral in prevedel Dušan Voglar. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1987, str. 324.

⁵ Prav tam, 324.

vprašanje je najzanimivejši drugi del, naslovljen »Amater in diletant«. Zanesemo se lahko le na pet kratkih povedi iz Brechtovih zapiskov: »Razlika med amaterjem in diletantom. Amater v športu ni diletant. Amater je lahko umetnik, in to velik umetnik. Diletantizem je posnemanje profesionalcev. Amater mora poiskati svojo umetnost.«⁷

Brecht ima amaterizem (ne le v umetnosti, ampak tudi v športu itn.) za pozitiven termin, diletantstvo pa mu pomeni slabo različico amaterizma, tisto, ki ni zmožna razviti svojega lastnega načina umetniškega izražanja, tisto torej, ki ne zmore preseči posnemanja profesionalcev v umetnosti. Glavna značilnost amaterskih (oziroma »proletarskih«) igralcev je »enostavna igra«. Če pa sledimo logiki Brechtovega argumenta, potem enostavnost njihove igre nima nič skupnega s posnemanjem diletantskih igralcev. Enostavnost amaterjeve igre je posledica »posebnega nazora in posebnega prizadevanja«. »Mala gledališča delavcev spravijo presenetljivo pogosto na dan velike enostavne resnice o zapletenih in nepreglednih razmerjih med ljudmi naše dobe,« pravi Brecht,⁸ ki nam tukaj ponudi seznam teh družbenih odnosov:⁹

»Od kod izvirajo vojne in kdo jih izbojuje in kdo jih plačuje, kakšna uničenja povzročajo človeško zatiranje ljudi, kam gredo naprežanja mnogoštevilnih, od kod izvira lahkotno življenje maloštevilnih, kateri nauk komu koristi, katero početje komu škodi, to kažejo mala, revna gledališča delavcev. Ne govorim samo o igrah, govorim o ljudeh, ki jih igrajo najbolje in z največjim zanimanjem.«¹⁰

Nekateri problemi (pa naj bodo družbeni, kulturni, politični ipd.) so vidni in razumljeni kot problemi skoraj izključno samo s strukturnega položaja, s katerega jih *lahko* razumemo kot probleme. Tisti, ki jih takšni problemi (nepravičnosti) najbolj prizadenejo, si bodo tudi najverjetneje zamislili radikalna vprašanja. Gre za točko, kjer strukturna položaja dveh vrst amaterjev sovpadeta: umetniški amater (brechtovski »proletarski igralec«) in politični amater (aktivist).¹¹ Amaterski igralec se zdi »tihi večini« nenavaden, a prav zaradi tega lahko postavlja preprosta, naivna in zatorej pomembna vprašanja. Pomen amaterskega igralca in, po analogiji, modernega aktivista je pojasnil Terry Eagleton v eseju z naslovom *Brecht in retorika*:

⁶ V slovenskem prevodu je besedilo dosegljivo v: B. Brecht, *Umetnikova pot*, str. 321–323.

⁷ V: *Dijalektika u teatru* [Dijalektika u gledališču]. Izbral, prevedel in komentarje napisal Darko Suvin. Beograd: Nolit, 1979, str. 92.

⁸ Brecht. »Nekaj o proletarskih igralcih«, str. 324–325.

⁹ Seveda gre za družbena razmerja, specifična za čas, ko je bil ta fragment napisan – začetek druge svetovne vojne in Brechtovo izgnanstvo na Švedskem.

¹⁰ Brecht. »Nekaj o proletarskih igralcih«, str. 325.

¹¹ Ta politični in umetniški hibrid imenujem »artivizem«, njegove zagovornike pa »artivisti«. Za več o tem glej moja članka »Artivizem« (1. obj. v *Maski*, let. 20, št. 1–2 (90–91), pomlad 2005, str. 15–25, dostopen tudi na spletu na strani eipcp: <http://eipcp.net/transversal/1203/milohnic/sl>) in »Direct Action and Radical Performance« (*Performance Research*, let. 10, št. 2, 2005, str. 47–58).

»Amaterski igralci, kakor tudi politični revolucionarji, so tisti, ki jih konvencije zelo dajejo, zato jih slabo odigrajo, in si nikoli ne opomorejo od svoje otroške zmedenosti. Takšna zmedenost je nemara to, čemur pravimo »teorija«. Otrok je neustavljiv teoretik, saj neprestano sili v najbolj nemogoča fundamentalna vprašanja. [...] Revolucionaren izpraševalec vidi svet z otroškim čudenjem («Od kod pride kapitalizem, mami?») in zavrača serviranje običajnih odraslih wittgensteinovskih zagovorov njihovega ravnanja: »Tako pač ravnamo, ljubček!« [...] Po teoriji se seže, ko nekdo spozna, da se tudi odrasli ne znajdejo, četudi se pretvarjajo, kakor da se. Igrajo ravno tako natančno, kakor nasploh ravnajo, saj ne znajo več videti (in tako izpraševati) konvencij, po katerih se vedejo.«¹²

Najbrž ni treba posebej poudarjati, da bi zgrešili Eagletonovo poanto, če bi izraza slabo igranje in slabi igralci razumeli dobesedno, kot slabšalna, ne pa kot konceptualna, torej afirmativna izraza. Igralci, performerji, aktivisti, teoretiki in drugi so »amaterji«, ker zastavljajo vprašanja, ki jih nihče drug ne, saj jih imamo nekako za samoumevna, predpostavljena, nesporna, na kratko, vbita so nam v glavo. Od tukaj izvira grotesknost spektakularne pojave dobro izurjenih, uniformiranih (beri: kostumiranih), profesionalno usposobljenih *robocopov*, ki se med uličnimi političnimi protesti spravijo na amaterske »dramske krožke« aktivistov in političnih aktivistov. Takšni ulični prizori se začnejo dogajati takrat, ko nihče razen »amaterskih« politikov (tj. političnih aktivistov) ne želi več zastavljati »naivnih« vprašanj, takih, ki jih nikoli ne slišimo v parlamentu – domu profesionalnih politikov. Za oboje, amaterske igralce in tudi politične aktiviste, drži, kar Brecht pravi o »enostavni igri« »proletarskih igralcev«:

»O enostavnosti govorimo tudi, kadar kdo tako obvlada zapletene probleme, da je potem z njimi lažje ravnati in da izgubijo svojo nepreglednost. Nepreštevna navidez nasprotujoča si dejstva, ogromno, obup zbujujočo zmedo, vse to znanost pogosto tako uredi, da se porodi razmeroma enostavna resnica. To je enostavnost, ki v njej ni nobene primesi revnosti. Enostavnost te vrste pa ima igra najboljših proletarskih igralcev, kadar prikazuje družbeno skupno življenje ljudi.«¹³

S pomočjo Brechtove ideje specifične »enostavnosti« amaterske kulturne produkcije kot izhodišča bi rad postavil tezo, da amaterske (ne diletantske) umetniške in kulturne prakse – kot del neoavantgardnih umetniških praks bivše Jugoslavije s konca šestdesetih in z začetka sedemdesetih let ter alternativne kulture osemdesetih let 20. stoletja – lahko in-

¹² Terry Eagleton. »Brecht in retorika«. Prevedel Rok Vevar. *Maska*, let. 8, št. 1–2, zima 1999, str. 42–43.

¹³ Brecht. »Nekaj o proletarskih igralcih«, str. 324–325.

terpretiramo prav v nasprotju s predpostavljenim profesionalizmom takratnih kulturniških elit. Amaterska umetnost (v brechtovskem smislu) ni bila slaba kopija profesionalnih umetniških praks; pri njej ni šlo za posnemanje elitne kulture kot ideološkega ideala diletantskega igralca, glasbenika ali slikarja. Ravno nasprotno, šlo je za sodelovanje v spontani ideologiji neposrednega radikalnega posega v kulturne, družbene in politične sfere takratne jugoslovanske družbe. Praktiki so bili *estetsko neobremenjeni* z medijem in materiali, ki so jih pri svojem delu uporabljali; veliko bolj so se ukvarjali s poljem politične intervencije kot pa z estetsko sfero (primarno buržoaznega) projekta tako imenovane »avtonomne umetnosti«. Gre za afirmativno in emancipatorno dimenzijo tovrstnega radikalnega amaterizma. »Radikalno« v mojem razumevanju amaterizma je prav samoidentifikacija praktikov s samo pozicijo amaterja – kot nasprotjem profesionalnega elitizma kulturniške srenje.

Primeri takšnega amaterizma v kulturni produkciji bivše Jugoslavije od šestdesetih do osemdesetih let 20. stoletja so npr. punkovska glasba (kot nasprotje različnim oblikam profesionalne, navadno komercialne, množične zabavne glasbe, vključno s pop-rock glasbo), eksperimentalna 16-milimetrska filmska produkcija v šestdesetih in sedemdesetih in alternativna video produkcija v osemdesetih letih (kot nasprotje močno subvencionirani profesionalni filmski produkciji), neoavantgardno gledališče in radikalni performans (kot nasprotje profesionalnim gledališčem in apologetskemu diletantizmu gledaliških skupin, ki so posnemale estetske vzorce profesionalnih gledališč), alternativna teoretska produkcija (kot nasprotje prevladujoči akademski filozofiji in teoriji estetike akademske srenje) itn.¹⁴

Biti radikalno amaterski oziroma neprofesionalen v takšnih pogojih preprosto pomeni resno jemati blasfemičnost amaterizma (amaterjev kot »drugorazrednih državljanov« sveta umetnosti) in ga postaviti v pozitiven kontekst – kot nasprotje golemu esteticizmu kulturniške srenje. Ta strategija je bila mogoča v pogojih relativne socialne varnosti, ki sta jo zagotavljala jugoslovanska različica socialne države in fordistični način proizvodnje kot njena ekonomska osnova.

Fordistični način proizvodnje (vključno s tem, ki ga poznamo iz socializma bivše Jugoslavije) zahteva jasno delitev med plačanim (delovnim) časom na eni strani in neplačanim (prostim) časom na drugi. Za

¹⁴ Primerov je veliko in tukaj ne moremo naštetih vseh. Naj omenim samo enega, ki ga lahko uporabimo za ilustracijo. Dušan Jovanović (gledališki režiser, ki je konec šestdesetih sodeloval s skupino Pupilija Ferkeverk) je zapisal, da je v tistem času na »tipičnega profesionalca« gledal kot na »umetnostnega tehnika«, nevtralnega in »apolitičnega humanista«, ki družbeni realnosti ne nasprotuje in je ne postavlja pod vprašaj. Po drugi strani pa, pravi Jovanović, »Pupilija, kljub svoji artistski nepopolnosti (ali mogoče ravno zaradi nje?), ni bila irelevantna v tistem smislu, kot je večinoma irelevanten profesionalni teater nasploh.« Glej Dušan Jovanović. »Pleme, konfrontacija in kolaž«. V: *Prišli so Pupilčki – 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk*. Uredila Aldo Milohnič in Ivo Svetina. Ljubljana: Maska in Slovenski gledališki muzej, 2009, str. 91–92.

fordističnega delavca velja, da je nespecializiran in prilagodljiv za delo v kakršnikoli množični proizvodnji. Ta delavec je nekakšen vseživljenjski *brkljač*. Na strani prostega časa pa je »radikalni amater«, njegova kulturna produkcija ni plačana (ali pa je dohodek precej simboličen) in ta oblika produkcije ne velja za zaposlitev oziroma redno delo.

V postfordizmu – produkcijskem načinu, tipičnem za sodobno postindustrijsko kapitalistično gospodarstvo – je delavec specializiran, izobražen in visoko kvalificiran. Postfordističen delavec je fleksibilen, kar zaveva delovni čas, nestabilne delovne pogoje, prekerne tipe zaposlitev itn. Zavljo konkurenčnosti na trgu dela mora biti visoko profesionaliziran. Dodatna pomembna značilnost postfordističnega kapitalizma je vključevanje nedelovnega (prostega) časa v produktivni (plačani) čas: manever, ki na novo osvetljuje klasično marksistično nasprotje med produktivnim in neproduktivnim delom.¹⁵ Ta konstelacija ima pomembne posledice za celotni sistem kot tak – pomeni premik, ki verjetno nadoknadi primanjkljaj živega dela (v visokotehnološkem produkcijskem načinu), ki je sicer nepogrešljivo pri proizvodnji presežne vrednosti. Na strani nekdanje amaterske produkcije je prav tako prišlo do pomembnega premika: transformacija prostovoljnega (neplačanega) dela v profesionalno (plačano) delo – proces, ki je poznan kot NVO-izacija prostovoljnega dela. Radikalni amaterizem fordistične dobe se danes spreminja v obliko fleksibilnega profesionalizma, ki ga tipično predstavlja kulturna sfera nevladnih organizacij. Nekdanji radikalni amaterizem je zdaj del sfere profesionalne produkcije, to je sfere, ki občutno prispeva k reprodukciji postfordistične družbe. Razorožitev radikalnega amaterizma z njegovo profesionalizacijo je logična posledica spremembe produkcijskega načina, če vemo, da so prav t. i. družba znanja, kognitivni delavec in fleksibilni profesionalizem predpogoji za funkcioniranje postfordističnega kapitalizma. V okviru tega družbenega sistema izginjajo temeljni materialni pogoji za obstoj in razvoj radikalnega amaterizma, zato postaja čedalje bolj endemičen pojav. Sodobne oblike radikalnega amaterizma, kolikor sploh še obstajajo, so skrajno marginalizirane in omejene na ekscesni tip »javnega amaterja« (kot v primeru CAE in Steva Kurtza); tudi te prakse so seveda pomembne, vendar gre za bolj izolirane primere, ki daleč zaostajajo za množičnostjo in družbenim pomenom tega, kar je bilo v osemdesetih letih prejšnjega stoletja poznano kot »alternativna kultura«.

**Iz angleščine prevedel Andrej Zavrl,
izvleček in povzetek iz slovenščine prevedla Jean McCollister**

¹⁵ Glej Karl Marx. *Theorien über den Mehrwert* (Teorije o presežni vrednosti), dostopno na: <http://www.marxists.org/archive/marx/works/1863/theories-surplus-value/index.htm>. O transformaciji delovnega časa in produktivnega časa v postfordističnem načinu proizvodnje glej Paolo Virno. *Slovnica množstva*. Prevedel Igor Pribac. Ljubljana: Krtina, 2003.

Avtor oriše primer ameriškega umetnika in aktivista Steva Kurtza, ki je bil sodno preganjan, ker je želel seznaniti prebivalstvo s podatki o gensko spremenjeni hrani in o interesih kapitala in vojske, da bi si podredila in nadzirala biotehnoške raziskave v državi. Kurtz je primer »javnega amaterja« – umetnika, aktivista ali katere koli druge družbeno angažirane osebe, ki problematizira utrjene obrazce v umetnosti, znanosti, politiki. Avtor zatem vpelje razlikovanje med amaterjem in diletantom na primeru Brechtovega fragmenta o proletarskem gledališču. Za Brechta je amaterizem pozitiven pojem, oznaka za obliko gledališča, ki zraste iz »posebnega stališča in posebne namere«. Po drugi strani pa Brecht z diletantizmom označi umetnostne prakse, ki ne zmorejo razviti lastnih pristopov in navadno zgolj (neuspešno) posnemajo poklicne umetnike. Izhajajoč iz te Brechtove zastavitve, avtor predlaga tezo, da so bile jugoslovanske amaterske (ne diletantske) umetnostne in kulturne prakse v drugi polovici 20. stoletja (neoavantgarda v poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih letih, alternativna kultura v osemdesetih letih) protiutež državno podprtega profesionalizma tedanjih kulturniških elit. Za avtorja je potencialna radikalnost amaterizma v samoidentifikaciji akterjev s pozicijo amaterja, ki se upira profesionalnemu elitizmu kulturnega establišmenta.

The author describes the case of American artist and activist Steve Kurtz, who was prosecuted for wanting to provide information to the public about genetically modified foods and the interests of capital and the military so that biotechnological research in the country would be subjected to regulation and oversight. Kurtz is an example of a "public amateur" – an artist, activist or other socially engaged individual who problematizes established patterns in art, science, and politics. The author then introduces the distinction between the amateur and the dilettante using the example of the Brecht fragment on proletarian theatre. For Brecht amateurism is a positive concept, a label for a form of theatre which grows out of "a particular point of view and particular intention." On the other hand Brecht labels artistic praxes which cannot develop their own approaches and usually merely (unsuccessfully) imitate professional artists as dilettantism. Starting from Brecht's premise, the author proposes the thesis that Yugoslav amateur (not dilettantist) artistic and cultural praxes in the second half of the 20th century (the neo-avant-garde in the late 1960s and early 1970s, alternative culture in the 1980s) are a counterweight to the state-supported professionalism of the cultural elites at the time. For the author the potential radicality of amateurism is in the self-identification of actors with the position of the amateur who resists the professional elitism of the cultural establishment.

Barbara Orel

Gledališče, spomin in novi panoptikon

Članek obravnava gledališče kot aparaturo spomina in preučuje, na kakšen način se ta vzpostavlja v vizualnem redu interneta. Osredotoča se na projekt Janeza Janše *Camillo*, ki konceptualno izhaja iz skrivnostnega Gledališča spomina, v katerem je renesančni polihistor Giulio Camillo vizionarsko napovedal internet.

Ključne besede: gledališče, spomin, internet, panoptikon, Giulio Camillo, Janez Janša
This article looks at theatre as the apparatus of memory and examines in what way it is established in the visual order of the internet. It focuses on the project by Janez Janša *Camillo*, which stems conceptually from the mysterious Theatre of Memory, in which the Renaissance polymath Giulio Camillo predicts the internet in a visionary way.

Key words: theatre, memory, Internet, Panopticon, Giulio Camillo, Janez Janša

Camillo

O renesančnem *Gledališču spomina Giulia Camilla* so se že v času njegovega nastanka v 16. stoletju širile govorice, da naj bi obiskovalcem omogočalo dostop do zakladnice znanja celotnega univerzuma. Baje naj bi vstop v Gledališče spomina v posamezniku obudil tudi sposobnost, da razpravlja o katerikoli stvari tako spretno kot Cicero. Camillovo skrivnostno Gledališče spomina je bil elitističen projekt za enega gledalca. Umeščen je bil v leseno zgradbo, dovolj veliko za enega gledalca in zasnovan kot amfiteater, v katerem je bil odnos med gledalcem in gledanim preobrnjen. Gledalec je stal na odru pred amfiteatralno konstrukcijo, sestavljeno iz sedmih stebrov in sedmih vrst, zasnovanih kot gigantski katalog vednosti. Devetinštirideset predalov je bilo poslikanih s sistematično urejenimi podobami – ikonami, ki naj bi evocirale vse znanje in modrost univerzuma. Kajti

»vse stvari, ki si jih lahko predstavlja človeški um in jih ne moremo videti s prostim očesom, je mogoče zbrati s pozorno meditacijo in izraziti s snovnimi znaki, tako da lahko opazovalec s svojimi očmi v hipu zazna vse tisto, kar je sicer skrito v globinah človeškega uma.«
(Erasmus cit. po Yates 1996, 137)

Samotni gledalec je gledal v sedem krat sedem podob v funkciji *imagines agentes*, ki naj bi s svojo predstavno vrednostjo priklicevale podobe iz njegovega spomina – ne le iz individualnega, osebne spomina, tem-

več iz zakladnice spomina kot celotnega uma človeštva.¹ Bližnjica do znanja je bila utemeljena v tradiciji okultnih znanosti. Čeprav je bila predmet številnih razprav, je vse do danes ostala skrivnost. Najbolj vplivno in splošno sprejeto razlago je podala Francis A. Yates (v knjigi *The Art of Memory* je leta 1966 izšla pri založbi Routledge). Dokazala je, da sta kombinatorika znakov v Camillovem gledališču in delovanje digitalnega računalnika med seboj temeljno povezana. Camillo o spominu ni razmišljal kot o shrambi podatkov, temveč kot o performansu podob. Kot ugotavlja Peter Matussek, je prav ta sprememba v razumevanju spomina – ne več skladišča spomina, temveč gledališkega odra za uprizarjanje njegovih podob – eden od argumentov za utemeljeno povezavo med človeškim in digitalnim spominom: spomini se nam ne zdijo več nedejavni inventar v odložišču, saj so prej igralci v zaporedju njegovih spremenljivih odrskih upodobitev (Matussek, 2001).

Camillovo Gledališče spomina prežemata dve ključni zamisli: prva je ta, da se vednost, z njo pa tudi izvodi nadzora in moči stekajo v eno samo točko, in druga je ta, da je locus vednosti umeščen v posameznika, skrivnostna bližnjica do znanja pa je dostopna slehernemu človeku. Obe zamisli sta prevzeli tudi Janeza Janša, da je renesančnemu polihistorju posvetil projekt *Camillo* (1998–2000).² Sestavljalo ga je več dogodkov: razstava računalniških grafik (Teatro Miela, Trst, 1998), umetniška akcija *Gledališče spomina na tretje tisočletje*, na kateri so obiskovalci na posebne obrazce vpisovali svoje vizije za tretje tisočletje (Teatro Miela, Trst, 1998), internetna stran *Camillo*, solznodajalska akcija *Kabinet spominov* (prvič izvedena v Slovenskem gledališkem muzeju leta 1998 in rekonstruirana v instalaciji *Zid objokovanja* leta 2011), predstava *Camillo – Memo 1.0: Costruzione del Teatro* (Piccolo Teatro, Milano, 1998) ter performans *Drive in Camillo*, ki je odprl mednarodni bienale sodobne umetnosti Manifesta 3 v Ljubljani (2000). Janši ne gre za rekonstrukcijo Camillovega gledališča, temveč za preiskovanje vizualnih strategij, s katerimi so bili k ustvarjanju spomina spodbujeni gledalci v Camillovem gledališču, in za raziskavo njim ustreznih tehnologij videnja v naši sodobnosti. V gledališču kot aparatu spomina prepozna aparat za upravljanje s pozornostjo in percepcijo: na kakšen način doživljamo stvari in kako je zaznavanje pogojeno s samimi zapovedmi gledanja, ki jim je subjekt podvržen v družbenem polju. Janša povezuje Camillovo gledališče z vizualnim redom interneta, ki vzpostavlja novi panoptikon – to je sistem permanentne vidljivosti in vseprisotnega družbenega nadzora. V devetdesetih ga je Janša obravnaval z vidika represivnih me-

¹ Skrivnost magične, celo okultne bližnjice do spomina naj bi bila razkrita le eni osebi na svetu: francoskemu kralju. Vendar dokazi, ki bi potrjevali, da je bilo Camillovo Gledališče spomina kdajkoli zgrajeno, ne obstajajo.

² V času ustvarjanja tega projekta se je Janša imenoval Emil Hrvatini.

hanizmov avtoritarne moči, desetletje pozneje pa v novem panoptikonu prepoznavna tudi okolje osvoboditve.

Novi panoptikon

Vizualni red interneta je soroden režimu vidnosti in nadzora v panoptikonu. S tem izrazom je Jeremy Bentham označil sistem nadzora v zaporu, v katerem so zaporniki vseskozi na očeh paznika, ne da bi vedeli, v katerem trenutku so opazovani.³ Novi panoptikon, ki se širi z internetom, pa je osvobojen arhitekturnih omejitev, značilnih za Benthamov arhitekturni prototip.⁴ Kot opozarja Tom Brignal, je panoptikon kot konceptualno ogrodje mogoče aplicirati na katerokoli fizično strukturo, ki tistim v položaju avtoritete priskrbi možnost, da nadzorujejo "sojetnike", ne da bi ti vedeli, kdaj so dejansko opazovani (Brignal 2002). To je stanje nenehne vidljivosti in izpostavljenosti omniprezenčnemu pogledu Drugega. Poglejmo, kako se ta manifestira v gledaliških dogodkih Janeza Janše.

V konceptu panoptikona utemeljeni sistem družbenega nadzora je Janša problematiziral že v gledališki instalaciji *Celica* (v Slovenskem mladinskem gledališču leta 1995). Zasnovana je bila kot obisk zapora. Obenem je bil to prvi dogodek, v katerem se je Janša konceptualno oprl na Camillovo Gledališče spomina in začel raziskovati gledališče kot aparat za preučevanje načinov spominjanja in ustvarjanja njegovih podatkovnih baz. vzdolž hodnika v dvorani Slovenskega mladinskega gledališča so bile ena zraven druge razmeščene celice – neke vrste sobe spomina, ki so bile zamišljene kot podatkovne baze na internetu. Gledalci so se od ene do druge pomikali v kratkih časovnih intervalih, ki jih je odredjal glas iz zvočnika. Dodeljena jim je bila dvojna vloga: vloga opazovalcev, ki so obenem tudi nadzorovani.

Janševe prve "obdelave" Camillovega Gledališča spomina so bile usmerjene v preučevanje novega panoptikona kot represivnega mehanizma nadzora in vizije totalitarne moči. V predstavi *Camillo – Memo* (v milanskem Piccolo Teatro) je vprašanje o sistematizaciji znanja in načinov njegove distribucije navezal na vprašanje o moči medijev; novi panoptikon je obravnaval skozi kritiko absolutne medijske moči. Razmerja med znanjem, arhiviranjem podatkov, vednostjo, spominom in manipulacijo je v *Drive in Camillo* preiskoval na Trgu revolucije v Ljubljani kot prizorišču

³ V Benthamovem panoptikonu ima paznik v osrednjem stolpu nadzor nad obdajajočimi ga celicami. Okenca na vratih celic so nameščena tako, da zaporniki ne vedo, kdaj so opazovani. Nadzor nad njimi vrši vseprisotni pogled Drugega, za katerega ni nujno, da je utelešen. Učinkovit nadzor je vzpostavljen tudi v odsotnosti paznika.

⁴ Za poimenovanje novega panoptikona, ki se vzpostavlja z internetom, je v rabi več izrazov. Mark Poster ga označi za 'superpanoptikon' (1990, 93), David Lyon za 'elektronski panoptikon' (1993).

slovenskega zgodovinskega spomina. V *Kabinetu spomina* pa se je Janša oddaljil od analiziranja družbeno-političnih sistemov in se osredotočil na posameznikovo notranjo izkušnjo. Kot pravi Brenda Laurel, moramo ponovno iznajti skrite predele, v katerih sodelujemo z realnostjo – z namenom, da bi jo spremenili, ob tem pa preobrazili tudi same sebe (Laurel 1993). Temu bomo sledili v nadaljevanju razprave: vprašanju o tem, na kakšen način na novo konfigurirati posameznikovo spominsko bazo podatkov in kako jo določajo sami pogoji zaznavanja v novem panoptikonu.

Instalacija *Kabinet solz* (prav tako njegova rekonstrukcija *Zid objokovanja*) je med vsemi dogodki v projektu *Camillo* najbližja renesančnemu Gledališču spomina. Prvzaprav gre za njegovo sodobno "inačico". Tako kot Camillov je tudi Janšev gledalec postavljen v prostor – kabinet, ravno prav velik za eno osebo.⁵ V lakrimatoriju kolektivnega spomina je postavljen pred izbiro: iz nabora medijskih tekstov dokumentarnega in fikcijskega porekla naj si izbere tistega, ki bo tako intenzivno stimuliral njegov spomin, da mu bo iz oči izvabil solze. Izbor podob je odvisen od prostora oziroma države, v kateri je izvedena instalacija, saj vsaka (nacionalna) skupnost razpolaga s sebi lastnim kolektivnim spominom.⁶

Strategijo ustvarjanja spomina je mogoče natančneje opredeliti s pomočjo Rolanda Barthesa in njegovih zapisov o fotografiji *Camera lucida*. Odlomki iz dokumentarnih in fikcijskih posnetkov v *Kabinetu spominov* naj posameznika zadenejo kot Barthesov *punctum*: kot tisto naključje, ki me "zbođe, (pa tudi smrtno rani, zadene)." (1992, 28) Barthes opredeli *punctum* v razliki do občega, splošnega zanimanja, ki prihaja iz povprečnega afekta. Te vrste človeški interes imenuje z latinsko besedo *studium*: to pomeni "zavzetost za nekaj, nagnjenje do nekoga, nekakšno splošno investicijo, predanost, kajpada vneto, a brez posebne ostrine." (1992, 28) To čustvo "prenaša razumski pretvornik moralne in politične kulture" (ibid.), za razliko od *punctum*, ki nas globoko emotivno pretrese. *Punctum* je element na fotografiji, ki "kakor puščica prileti iz prizorišča in me prebode". (ibid.) Ta vbod in ta rana zadeva našo bolečino ali naš užitek. Ni nekaj objektivnega, ampak se nanaša samo na določenega posameznika. Element, ki ga evocira *punctum*, gledalca scela vpotegne, absorbira v prizor in oživi tisto, kar mu ta podoba predstavlja in kar pomeni le njemu. Nanaša se na nekaj, česar ni na fotografiji, na tisto, kar obstaja globoko v njegovem spominu. Gre za to, da podoba "izstopi iz tableauja in je ni več mogoče izkusiti kot reprezentacijo, temveč kot prisotnost tukaj

⁵ Prvzaprav ga pot vodi skozi tri kabinete: lakrimatorij individualnega, kolektivnega in fiziološkega spomina.

⁶ V Ljubljani so gledalci lahko izbirali med naslednjimi podobami: na smrt izstradani otroci v Sudanu, eksodus iz Srebrenice (v vojni v Bosni in Hercegovini), eksodus iz Vukovarja (v vojni na Hrvaškem), Titova smrt, smrt princese Diane, letalska nesreča na Korziki, v kateri so življenje izgubili vsi potniki in člani posadke, proglasitev slovenske samostojnosti, filmi *Društvo mrtvih pesnikov*, *Dolina miru*, *Kdo tam poje* itd.

in zdaj. Na teh fotografijah se zdi, da znak in referent sovpadeta, distanca med opazovalcem in opazovanim pa je presežena.” (Bleeker 2008, 94) Pozornost se s prikazane zgodbe premesti na povezavo med gledalcem in gledanim. Prav na to vrsto gledanja stavi Janša. Pričakuje, da si bo gledalec izbral podobo, ki ga bo zbudila, da bo lahko kot Barthes dejal: “brezumno sem stopil v spektakel, v podobo” (1992, 99). Pravzaprav gre za to, da Janševemu gledalcu – podobno kot obiskovalcu Camillovega Gledališča spomina – podoba vrne pogled, v njem obudi trenutek, ki biva speče v njegovem spominu, in obnovi vez s tistim, kar je ostalo izgubljeno.

Tako kot Camillov se tudi Janšev gledalec znajde v vlogi posrednika. Vendar je med njima ključna razlika. Camillov gledalec je posrednik v smislu medija (prav v skrivnostnem, celo okultnem pomenu). Pogled na podobe na amfiteatralni konstrukciji mu omogoča dostop do vednosti celotnega univerzuma. Janšev gledalec pa ne verjame več v vednost kot absolutno kategorijo. Čeprav ima dostop do največje informacijske mreže, se zaveda, da je podatkovna baza nenehno izpostavljena politikam reprezentacije in percepcije.

Janšev darovalec solz se sooča z izkušnjami svojih spominov v zaprtem, samo njemu namenjenem prostoru, vendar ima ves čas občutek, da je opazovan. Kljub zagotovitvi hostes, ki jih pričakajo in vodijo skozi dogodek, se ne more znebiti občutka, da ga spremlja oko Drugega. V instalaciji *Zid objokovanja*, ki rekonstruira *Kabinet spominov* trinajst let pozneje, pa je ta občutek še močnejši. To potrjuje tudi izkušnja Blaža Lukana:

“V lakrimatoriju nenadoma kakor da nismo več sami, čeprav nas pri našem oprasku s solzami ne gleda nobeno zunanje oko. Problematizacija fenomena intimne in stika s seboj je močnejša kot nekoč, prav tako samoumevnost občutka zunanjega nadzora, ki kljub nasprotnim zagotovitvam ne izgine.” (Lukan 2011, 8)

Darovalec solz je podvržen pogledu drugih udeležencev dogodka, ki pred lakrimatorijem čakajo, kdaj bodo prišli na vrsto. Njegovo izkušnjo je mogoče opredeliti tudi v kontekstu vizualnega reda interneta, ki je posejal nevidna in anonimna očesa nadzora po celoti družbenega telesa. Komunikacijska infrastruktura interneta vključuje sistem nadzora, ki iz varnostnih razlogov, da bi uporabnike zaščitila pred možnimi zlorabami, prestraža vsak njihov korak. Generira panoptični model videnja in vzpostavlja “sistem nadzora brez sten, oken, stolpov ali paznikov” (Poster 1990, 93).

Vendar internet ne vzpostavlja le mehanizmov družbenega nadzora. Pod pogledom Drugega se razprostira tudi okolje številnih skupinskih povezav, ki omogočajo kreativna sodelovanja in po mnenju medijskega teoretika H. Rheinholda lahko podaja orodja za osvoboditev. Na takšen način je novi panoptikon integriran tudi v Janševe dogodke: kot okolje, ki spodbuja osvoboditev – osvoboditev v smislu sprostitev sanj, strahov, travm, fantazem. Medtem ko analizira procese (individualnega in kolektivnega)

spominjanja, poskuša dregniti globoko v rano posameznikovega spomina z namenom, da bi se dotaknil njegovega bolečinskega jedra in nadomestil izgubo. Gledalcem ponuja možnost za izpolnitev želje in prestrukturiranje njihove spominke baze podatkov.

To je dobro razvidno tudi v razstavi-predstavi *Življenje v nastajanju* (2008). Sestavlja jo več razdelkov, v katerih so razstavljeni različni predmeti v funkciji *imagines agentes*, ki obiskovalce spodbujajo k uprizarjanju spomina – k obujanju spominov na dogodke, ki so se dejansko zgodili, pa tudi na tiste, ki se še niso in bi se lahko. Izbor predmetov se osredinja na ključne točke oblikovanja posameznikove identitete. Poleg njih so priložena navodila za uporabo, ki napeljujejo k ponovnemu doživetju spominskega dogodka, ob tem pa ponujajo priložnost za njegovo preoblikovanje. Tu je panoptikon vzpostavljen kot igrivi red omrežja vsak z vsakim (*peer-to-peer network*). Omogoča ga tehnologija vsak z vsakim (*peer-to-peer technology*), ki je podprta z odprtokodnim programiranjem. Omrežje vsak z vsakim (*peer-to-peer network*) uporablja program, ki "vsem uporabnikom omogoča, da delijo informacije in navigirajo po internetu ter opazujejo vse druge sisteme v omrežju." (Brignal 2002). V *Življenju v nastajanju* je omrežje vsak z vsakim zamišljeno kot okolje osvoboditve, v katerem se obiskovalci igrajo s predmeti, povezanimi s travmatičnimi doživetji v svojem zasebnem, pa tudi širšem družbenem in kulturno-političnem okolju. A tega ne počnejo v samotnem, izoliranem prostoru (tako kot npr. obiskovalci *Kabineta spominov*), temveč na očeh drugih obiskovalcev, morda tudi v sodelovanju z njimi. Ob tem se zavedajo tudi, da je njihov opravek s spomini del predstave, ki jo uprizarjajo tudi za druge udeležence. Obiskovalci nimajo nadzora nad dogodkom, saj v njem nastopajo, obenem pa se sami znajdejo v vlogi opazovanih.

Razmere zaznavanja, ki so jim podvrženi, so tu sorodne Sartrovemu voajerju, ki ga preseneti pogled Drugega. Jean-Paul Sartre v *Bit in nič* (*L'Être et le Néant*, 1943) razlikuje med dvema različnima načinoma gledanja (1966: 252–302). Prvi je ta, ko voajer kuka skozi lino v vratih in je tako prevzet nad tem, kar vidi, da je izpraznjen zavesti o svojem obstajanju in njegovo lastno bitje "izpuhti". Popolnoma je vsrkan v prizor, tako kot Barthesov gledalec, ki ga zadene *punctum*. Drugi način gledanja pa je ta, ko voajerja preseneti pogled Drugega. Tedaj se voajer zave, da je tudi sam opazovan, samega sebe občuti kot del spektakla in prav s tem spoznanjem, da obstaja za Drugega, se v njem ustvari zavest o sebi. Nima več nadzora nad vidnim poljem oziroma natančneje, še vedno je gospodar situacije, le da ima ta neko drugo dimenzijo. Spozna, da tudi sam pripada polju vidnosti in je tudi sam "na ogled". To občutje je Janševim gledalcem dobro znano. Brž ko "brezumno vstopijo v spektakel, v podobo", jim ta že uide iz pogleda. Razprši se, ko se zavejo svoje vidnosti in spoznajo, da so tudi sami del reprezentacije. Na strukturiranje spomina tedaj odločilno vplivata dve strategiji gledanja: pogled, ki gledalca popolnoma vsrka v prizor (tako kot Barthesov *punctum*), in pogled, ki ga gledalec opravlja v polju svoje

lastne zaznave, ko tudi sam postane del spektakla (soroden je Sartrovemu voajerju, ki ga preseneti pogled Drugega). Konstrukcija spomina v novem panoptikonu je plod kompleksnih povezav, ki izhajajo iz nenehnih pogljanj med tema dvema vrstama pogledov.

V devetdesetih je bil novi panoptikon v delih Janeza Janše strukturiran kot represivni sistem nadzora; gledalce je spremljalo občutje utesjenosti, podvrženosti pogledu Drugega, njegovi suvereni premoči in oblasti. Med desetletjem pa se je – skupaj s tehnologijo in uporabo interneta – spremenilo tudi izkustvo novega panoptikona v Janševih dogodkih. Gledalci (sicer privajeni vsepovsod navzočih nadzornih očes – kamer v vsakdanjem življenju) pod oniprezenčnim pogledom Drugega ne občutijo več pritiska, temveč prej priložnost, da se razkažejo v njegovem pogledu. Na delu je veselje do (samo)uprizarjanja, igranja, povezovanja z drugimi udeleženci dogodka, iskanja priložnosti za nove vidike sodelovanj s samim sabo in z drugimi. Manipulacija pa tudi iz sodobnega, izkustva nadzora razbremenjenega panoptikona ni izključena.

LITERATURA

- Barthes, Roland: *Camera Lucida. Zapiski o fotografiji*. Ljubljana: Založba ŠKUC in Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1992.
- Bleeker, Maaïke: *Visuality in the Theatre. The Locus of Looking*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- Brignall, Tom. *The New Panopticon: The Internet Viewed as a Structure of Social Control*. Theory & Science, 2002. <http://theoryandscience.icaap.org/content/vol003.001/brignall.html>, dostop 15. 5. 2013.
- Greif, Tatjana: *Images Seen - Freedom Captured. Giulio Camillo in The Age of Information*. Memory, Privacy, Spectatorship. Ur. Maja Žerovnik. Ljubljana: Maska, 2003.
- Laurel, Brenda: *Computers as Theatre*. Reading, Massachusetts: Addison-Wesley, 1993.
- Lukan, Blaž: *Ko zid joče z(a) nami. Zid objokovanja/The Wailing Wall*. Ur. Janez Janša, Maja Murnik. Ljubljana, Novo mesto: Maska – APT, 2011. 7–21.
- Lyon, David: *An electronic panopticon? A sociological critique of surveillance theory*. The Sociological Review, 41(4)/1993, 653–678.
- Matussek, Peter: *The Renaissance of the Theater of Memory*. Janus 8/2001, 4-8. www.petermatussek.de/Pub/A_38.html, dostop 15. 5. 2013.
- Poster, Mark: *The Mode of Information. Poststructuralism and Social Context*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.
- Sartre, Jean-Paul: *Being and Nothingness. An Essay on Phenomenological Ontology*. London: Methuen, 1966.
- Virilio, Paul: *The Vision Machine*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, London: British Film Institute, 1994.
- Yates, Frances A.: *The Art of Memory*. London: Routledge, 1996.

Članek obravnava razmerja med gledališčem, ustvarjanjem spomina in internetom v projektu *Camillo* Janeza Janše. K preiskovanju gledališča kot aparata spomina ga je spodbudilo Gledališče spomina Giulia Camilla, v katerem je renesančni polihistor vizionarsko napovedal internet. Umetnost spomina je obravnavana v odnosu do vizualnega reda interneta, ki vzpostavlja novi panoptikon, to je sistem vseprisotnega nadzora in izpostavljenosti omniprezenčnemu pogledu Drugega. Janša ga je v devetdesetih letih obravnaval z vidika represivnih mehanizmov (totalitarne) nadzora, desetletje pozneje pa v njem prepoznava tudi okolje osvoboditve in kreativnih sodelovanj. Razprava pokaže, da je oblikovanje spomina v novem panoptikonu rezultat kompleksnih povezav, ki izhajajo iz nenehnih pogajanj med dvema vrstama pogledov: pogleda, ki gledalca popolnoma vsrka v prizor (tako kot Barthesov *punctum*) in pogleda, ki ga gledalec vrši v polju svoje lastne zaznave, ko tudi sam postane del spektakla (soroden je Sartrovemu voajerju, ki ga preseneti pogled Drugega).

This article looks at the relationships between the theatre, the creation of memory, and the internet in the *Camillo* project by Janez Janša. He was spurred to examine the theatre as an apparatus of memory by the Theatre of Memory by Giulio Camillo, in which the Renaissance polymath forecast the internet in a visionary way. The art of memory is treated in relation to the visual order of the internet, which establishes a new Panopticon, i.e., a system of omnipresent surveillance and exposure to the omnipresent gaze of the Other. In the 1990s Janša treated it from the standpoint of the repressive mechanisms of (totalitarian) control, whereas a decade later he also sees in it an environment of freedom and creative collaboration. The paper shows that the formation of memory in the new Panopticon is the result of complex processes which arise from constant negotiations between two types of views: the view which completely absorbs the viewer in the scene (akin to Barthes' *punctum*) and the view in which the viewer is in a field of their own perceptions, even when he himself becomes part of the spectacle (akin to Sartre's voyeur who is surprised by the view of the Other).

Počitnice

Na kopališče so odšli takoj po zajtrku. Ker je treba izkoristiti dan, kot je rekel on. Kopališče je predstavljal travnik ob vodi. Pravzaprav je bila celotna obala tistega majhnega jezera razrezana na kose, v zaledju katerih so bili manjši ali večji trakovi z drevjem obdanih travnikov. Do jezerske obale si lahko prišel le s posebnimi dovolilnicami, ki so jih delili v hotelih in gostiščih. Gostom njihovega in dveh sosednjih penzionov je bil dodeljen manjši travnik ob baru Mehikanec, ki je bil na zgornjem koncu ograjen z zapornico. Sem so prihajali že četrto leto. Ker je prijetneje, manj vroče in še gneče ni toliko kot ob morju, je govoril. Nižjih cen ni nikoli omenjal, čeprav je bil to glavni razlog, da so počitnice preživljali tukaj, ob manj znanim koroškem jezeru, kjer so dobili prenočišče in hrano za zelo zmerno ceno.

Do jezera so hodili približno dvajset minut. Lahko bi šli tudi z avtomobilom, ampak oni so šli peš. Ker nima smisla trošiti za bencin in ker se s hojo razgibamo, je razpredal, če sta sinova sitnarila. Vsak je imel svoj nahrbtnik z brisačo in kopalkami, fanta sta nosila žogo in blazino. On je nesel še hladilno torbo s pijačo in opoldansko malico. Pripravili so si jo iz salam in kruha, ki jim je ostal pri zajtrku. Nekaj časa so hodili vštric, potem se je pot zožila, zato so se razporedili v gosjo vrsto. Spredaj je hitro stopal on, sledila sta mu sinova, ona je hodila zadaj, počasneje, ker jo je zaradi padca bolela noga.

Ob tisti uri, ob devetih toreh, je bil travnik prazen, tam razen njih ni bilo nikogar. Ostali gostje so začeli prihajati okoli desete, pol enajste, takrat so odprli tudi bar sredi velike terase. Zdaj je bil tu le natakar. Brisal je roso z miz in razpostavljajl stole pod velike slamnate senčnike, ki so v tem prostoru, posejanem s koruznimi polji, pašniki, vencem Karavank v ozadju, sadovnjaki jablan in češpelj, delovali kot eksotični tujki.

Na začetku travnika so nekaj trenutkov postali in si ogledovali zele-no površino. Na tankih viticah so se pozibavale kaplje rose. Barva trave je bila temnozelena, svetle lise so bile le tam, kjer so se srebrnkastih tal dotikali sončni žarki, ki so pod kotom prodirali skozi krošnje dreves. »No, kam bomo postavili ležalnike?« je vprašal. Vsako jutro je vprašal isto. Nihče mu ni odgovoril, ker ni imelo smisla. Tako ali tako so jih vedno postavili na isto mesto, malo odmaknjeno od vrste dreves na desni strani, ki je njihovo kopališče razmejevala od sosednjega. »Pa začnimo,« je rekel, kot bi napo-

vedoval začetek neke igre, in zakoračil proti belim in modrim ležalnikom. Zloženi so bili drug vrh drugega pod vrbo, edinim drevesom, ki je raslo prav na sredini. Tam je bila tudi lesena miza in ob njej lesena klop.

Dvignil je zgornji ležalnik in ga postavil na tla. »Mi bo kdo pomagal, ali boste kar stali tam!« je zaklical. Fanta sta počasi, brez prave volje odšla k očetu. Starejši, Jernej, jih je imel štirinajst, mlajši, Peterček, ki so ga klicali Mali, pa pet. Prijela sta ležalnik vsak na enem koncu in ga odnesla na njihovo mesto. Potem sta to storila še trikrat, dokler niso bili vsi štirje ležalniki postavljeni v vrsto in obrnjeni proti jezeru. Vode od tukaj ni bilo videti, ker jo je zakrivalo trstje, ki je raslo tik ob obali. »Mene zebe,« je rekel Mali in mencial s prsti na nogah. Trava je bila rosna in njegovi sandali so bili mokri. »Sezuj se in sedi na ležalnik, da se sandali posušijo,« mu je rekla ona. Iz torb je začela jemati brisače in jih pogrinjati čez ležalnike. »No, ali ni bolje, da smo prišli ob tem času, imamo lahko vsaj vsak svoj ležalnik?« je rekel in si pomel dlani.

»Jasno, če pa pridemo vedno takrat, ko ostali še spijo,« je rekel starejši čemerno in zagnal nahrbtnik na tla. »Treba je izkoristiti dan,« je odgovoril, ni zaznal jeze v sinovih besedah. Okoli bokov si je zavezal brisačo in se preoblekel v kopalke. »Jaz grem v vodo. Kdo gre z menoj?« je vprašal. Stal je pred njimi, majhen, čokat. Njegove mišice na rokah in nogah so bile napete, dlani velike, delavske. Sedeli so vsak na svojem ležalniku, nihče ni kazal posebne volje, da bi se premaknil. »Kaj je zdaj, gresta ali ne?« je vprašal še enkrat in pogledal sinova.

»Mene zebe,« je spet zastokal Mali in se tesneje zavil v brisačo. »Meni se ne da,« je zamrmral starejši. »Pusti jih še malo. Zdaj je še sveže, čez kakšno uro bosta pa že šla, ali ne?« je rekla in vzpodbudno pogledala sinova. Fanta sta bila tiho, namesto njiju je pokimala z glavo. »Sveže?! Voda ima dvajset stopinj, če ne več. Pomehkužena sta, samo to je,« je rekel prezirljivo in zakoračil proti jezeru. Gledali so za njim, kako se oddaljuje. Njegova koža je bila bela, mlečno bela, le obraz, roke pod rameni in noge od sredine stegen navzdol je imel rjave. Telo je delovalo kot torzo. Natačno se je videlo, do kod so segali rokavi majice in do kje kratke hlače, ki jih je nosil od pozne pomladi pa tja do sredine jeseni. Delal je v glavnem zunaj, vozil bager, opravljal zemeljska dela v gradbeništvu, take stvari. Potem je bilo slišati pljusk vode. Iz ločja se je dvignila ptica in glasno zaprhutala s krili.

Na travnik so počasi začeli prihajati drugi. Bili so v glavnem starejši, otrok, razen majhnih, takih, ki so komaj shodili ali pa so bili še v vozičkih, ni bilo. Ker je bilo ljudi manj kot v poletnih mesecih, so vsi, ki so to želeli, lahko prišli do svojih ležalnikov in jih raznesli po travniku. Fanta sta se igrala z žogo, ona je brala neko revijo ... Ko je sonce otoplilo ozračje in posušilo tla, so se šli kopat. Kljub temu da je bila jesen, je bilo prijetno toplo in predvsem veliko mirneje kot poleti, ko je tukaj vrvelo ljudi in je bilo hrupno zaradi kričanja otrok, ki so tekali sem in tja, igrali nogomet ali badminton in delali stoje na jezerskem blatu.

Okoli poldneva so imeli malico. Temni jeziki senc, ki so zjutraj segali skoraj do polovice travnika, so bili zdaj krajši, zato so ležalnice pomaknili bližje k drevesom, v senco. Ozračje je trepetalo v opoldanski vročini. Petje ptic je zdaj skoraj povsem potihnilo, vse je potihnilo, se umaknilo vase, se zavilo v kokon ugodja. Ko so pojedli, je iz hladilne torbe vzel pločevinko piva, sedel nazaj na ležalnik in jo v nekaj dolgih požirkih izpraznil. »Paše,« je zamomljal predse. »Katera po vrsti pa je tale?« je vprašala in ga ošvrknila s pogledom. »Ah, koga briga, saj sem na dopustu,« je odvrnil in zamahnil z roko. Kmalu je zaspal. Čisto tiho, da ga ne bi zbudila, sta se otroka igrala neko igro s kartami. Ko sta se naveličala, sta vzela mrežo za metulje in odšla k vodi loviti kačje pastirje in vodne drsalce. Popoldan je počasi mineval ...

Moralo je biti okoli pete, ker so sence dreves na tej strani skoraj povsem izginile. »Kakšen dolgčas! Rad bi šel domov, tukaj ni nikogar,« se je naenkrat oglasil starejši sin. Stavek je obvisel v zraku. V rokah je držal palico in z njo tolkel po tleh. Nihče ni rekel ničesar. On je še vedno napol dremal. »Jaz bi šel tudi domov,« se je čez čas kot daljni odmev oglasil Mali. Ležal je na ležalniku poleg mame. V ustih je sesal palec, zato so bile njegove besede nerazločne. »Kako to misliš, da ni nikogar?! Kar poglej, koliko jih je,« je odvrnil med zehanjem in s prstom pokazal na nekaj ljudi. »Ampak to niso otroci. To so sami starci,« je zlovoljno odvrnil Jernej. »Starci,« je za njim ponovil oče. Njegove obrvi so se privzdignile, izraz na obrazu je bil odsoten, še vedno nekje med spanjem in budnostjo. Sedel je, noge je spustil na travo in s stopali zatipal za natikači. Nekaj časa je tako čemel na ležalniku, kot bi se privajal na pokončno držo, potem si je z dlanmi podrgnil lica, na gosto poraščena s kocinami, ker se že nekaj dni ni obril, vstal in stopil k hladilni torbi. »Ah, pusti, pozno je že, utrujena sta. Ves dan na svežem zraku in v vodi ...« je pomirjujoče rekla ona in pobožala Malega po laseh. Gledal jo je, kot da ne razume, o čem govori. Iz torbe je vzel novo pločevinko piva, jo odprl in naredil dolg požirek. »No, pa pojdimo. Tako ali tako bo kmalu večerja,« je rekel po krajšem premisleku, zložil svojo brisačo in jo dal v nahrbtnik. »Nisem tako mislil, jaz bi šel res domov, k nam domov. Tukaj je beda,« starejši ni odnehal. »Beda,« je za njim ponovil oče, zategnil vrvico na nahrbtniku, odpil ostanek, spustil pločevinko na tla, jo z nogo zmečkal, se sklonil in jo dal v hladilno torbo.

»Rajši bi bil v šoli kot tukaj. Tam je vsaj bolj zabavno,« je dodal kot v pojasnilo tistemu, kar je rekel prej. Zdaj je tako močno udaril s palico po tleh, da se je zlomila. »Jernej, ali bi lahko, prosim, nehal s tem?« se je v tistem oglasila ona in ga roteče pogledala. »Rajši bi bil v šoli? Od kdaj pa ti tako rad hodiš v šolo? Sem mislil, da imajo take lenobe, kot si ti, počitnice rajši kot šolo,« je pripomnil oče. Zdaj je bilo v njegovem glasu čutiti napestost. Fant ni takoj odgovoril. Ker ni imel več palice, da bi z njo udarjal po tleh, je začel z nogo jezno brcati v travno rušo. »Nehaj, uničil boš sandale,« je rekla. Tudi ona je vstala z ležalnika in začela zlagati stvari v torbe. »Na

počitnice se hodi poleti in ne jeseni. Vsi so šli poleti, samo mi smo bili doma,« je rekel potem. »Tudi jaz bi bil rajši v vrtcu kot pa tukaj,« se je zdaj oglasil še Mali. Nič več ni sesal palca, zato so bile njegove besede razumljive. »Doma sem vama vse razložila, zato pri priči nehajta,« je še enkrat poskusila in proseče pogledala sinova. »Kaj si jima razložila?« je naenkrat hlasnil in se ustopil pred njo. V obraz je bil rdeč, čutila je, kako v njem narašča jeza, poznala je to.

Oklevala je, ni vedela, kaj naj stori. Morala bi ga kako pomiriti, posebno zdaj, ko je bil okajen. Misli so ji begale sem in tja. Morda bi bilo najbolje, da ne reče ničesar. Morda bo šlo potem vse to mimo, samo Jernej naj neha, samo to, potem bo tudi Mali, ki ga v vsem posnema, tiho. Še enkrat je svareče pogledala starejšega sina.

Moški jo je prijel za podlaket in s povišanim glasom ponovil. »No, povej že, kaj ste imeli?« - »Kam naj z vso to hrano? Jutri ne bo več dobra,« je rekla. Nekako se mu je izvila iz prijema in začela predevati stvari v hladilni torbi. Prazne pločevinke piva je zlagala v posebno vrečko. Hotela je preusmeriti njegovo pozornost drugam. »Bo kdo jedel sendvič? Dva sta še ostala, ne bomo metali stran,« je vprašala.

»Me nisi slišala, nekaj sem te vprašal?« se ni pustil zamotiti. Spet jo je prijel za roko, le da jo je zdaj stisnil močneje kot prej. Zbolelo jo je. »Nič nismo imeli, kaj naj bi imeli?! Razložila sem jima, zakaj bomo šli letos na počitnice malo kasneje, septembra in ne poleti kot lani in predlani, samo to,« je odvrnila. Dvignila je komolec in sunkovito potegnila roko k sebi, hotela se je otresti njegovega prijema, pa ni šlo, trdno jo je držal, njegovi prsti so se je oklepali kot kleščice. - »In kaj si jima rekla?« ni odnehal. »Rekla sem, da je v tem času tu ceneje kot poleti,« je odgovorila na videz mirno, skoraj brezbrizno. »In kaj še?« je vztrajal, v njegovem glasu je bilo čutiti razdraženost. Pomolčala je. Bilo ji je jasno, da ne bo odnehal. »Poleti bi si težko privoščili, sploh zdaj, ko nimaš dela in so vam znižali plače. To sem jima rekla.« - »To si jima rekla,« je suho ponovil za njo in spačil obraz. »In da se trudiš, da nisi ti kriv. Da veliko otrok ne gre nikamor na počitnice, mi pa gremo, čeprav jeseni. Tudi to sem rekla,« je nadaljevala, zdaj bolj glasno, razburjeno. Roka jo je bolela, spet se je hotela izviti, pa je še globlje zaril prste v meso nad komolcem, da je jecnila. V tistem se je v njeno dlan prikradla majhna sinova roka. Stisnila jo je. »Naprej! Kaj si jima še ščvekala?« je bevsknil, kot bi vedel, da tisto ni vse, še zdaleč ne vse. »Da bodo v vašem podjetju odpuščali, da nihče ne ve, koliko bo odpuščenih. In da si ti vseeno vztrajal, da pridemo sem, ker ne veš, ali bomo drugo leto še lahko prišli. Vidiš, to sem jima povedala, nič nisem skrivala, nima smisla,« je rekla, glas se ji je tresel. - »Nima smisla ...« je ponovil za njo z brezbarvnim glasom. - »Pa kaj hočeš? Kaj sploh hočeš od nas?!« je kriknila. Oči je imela polne solz. Zdaj je naenkrat izpustil njeno roko in si oprtal nahrbtnik. »Gremo,« je rekel hladno, ne da bi jih pogledal in zakoračil proti izhodu.

Oni so še kar stali tam, ob ležalnikih, in gledali za njim. »Res je beda tukaj,« je naenkrat zaklical Mali za očetom. Te njegove besede ... Bilo je, kot bi zagnal kamen v očetov hrbet. Bilo je slišati kot psovka, ki je iz otroških ust zvenela še bolj grobo, še bolj odkrito, iskreno, dokončno.

Ustavil se je. Ni se ozrl, samo ustavil se je. »Majhen je še, ne razume,« je rekla medlo, kot bi vedela, da je vse zaman, da je prepozno, da tisto, kar je bilo izrečeno, ne more biti več izbrisano. Nekaj trenutkov je postal, potem se je počasi obrnil k njim. Panično je razmišljala, kaj naj naredi. Pograbi otroke in steci proti izhodu, je govorilo nekaj v njej. Pa saj ne bo, ne bo si upal, preveč ljudi je okoli, ji je govoril drugi glas. Začel se jim je približevati, z očmi je prebadal zdaj enega, zdaj drugega ...

»Banda razvajena! Vsi ste razvajeni! Pojma nimate,« je siknil. Zdaj je bil drugačen, nič več majhen, ampak velik, mogočen, podoben deblom dreves, ki so stala za njim in okoli katerih so se zdaj, pod večer, naredili majhni krogi bledih senc. Dvignil je roko. Zdelo se ji je, kot bi gledala počasni posnetek in bi imela dovolj časa, da bi preprečila tisto, kar se je imelo zgoditi. »Ne,« je tiho kriknila. Ampak premaknila se ni. Lahko bi skočila, zadržala njegovo veliko, lopatasto dlan. Pa ni. Nič ni naredila. Sesedla se je nazaj na ležalnik in stisnila roki v naročju. Glavo je sklonila k prsim, da ne bi videla, kaj se dogaja.

Slišati je bilo top udarec. Zaprla je oči. Zdaj se bo nadaljevalo, padalo bo spet in spet. Ko je prišlo tako daleč, ni znal nehati, morala je poseči vmes in takrat je dostikrat doletelo tudi njo. Njeno telo se je napelo v pričakovanju novih udarcev, z rokama se je oprijela robov ležalnika ... Mora se dvigniti, mora, ji je šlo skozi zavest. Potem naenkrat ni bilo slišati ničesar več. Prvemu udarcu bi moral slediti drugi pa tretji, morali bi biti pomešani z otroškim kričanjem, jokom. Pa niso bili, niso, ker jih ni bilo. Odprla je oči in na tleh, malo stran, v tistem malem, bledem krogu sence, ki naj bi vsak čas izginil, zagledala otroško glavo. Ostali del telesa je, kakor bi bil ločen od nje, ležal na osvetljenem delu. Zdelo se je, kot da Mali spi, ker je imel oči zaprte. Izraz na njegovem obrazku je bil spokojen in čezenj je v rahlem vetrcu naletavalo listje breze.

Vzporedni svetovi

Zagledal ga je na drugi strani Celovške. Hodila sta skoraj vzporedno, med njima se je skozi mesto valila reka avtomobilov. Pozorno si ga je ogledoval. Hojo je imel podobno. In držo. Vseeno ni bil povsem prepričan, da je to res on. Morda mu je bil tisti tam čez le neverjetno podoben. Poleg tega se mu je zdelo čudno, da je prišel v Ljubljano na delovni dan. Moral bi biti

v službi, 240 kilometrov proč. Da ni kaj bolan in je prišel v mesto na preiskave? Potem ga je prešinilo, da mu je lani poleti, ko je bil na obisku pri starših, nekaj govoril o ...

Ravno je hotel vstopiti v majhno vaško trgovino, ko je zaslišal svoje ime. Ozrl se je. Pod krošnjo velikega kostanja, ki je rasel sredi gostilniškega vrta na drugi strani ceste, je sedel Vane, se na široko smejal in mu mahal, naj pride k njemu.

"Tinč, ti ljubljanska srajca! Celó večnost te že nisem videl. Čakaj, kdaj je bilo nazadnje? A veš, da se ne spomnim?! No, lepo, da si nas prišel malo pogledat. Dobro zgledaš, nič se nisi spremenil, šlank in to. Jaz pa ... poglej, trebuh kar raste ... Kaj hočeš, leta! In sem in tja kakšno pivo, jasno. Povej, kako si, pajdaš? S tvojo mamo si včasih kaj rečeva. Mi pripoveduje, da si v Münchnu pa v Londonu pa kaj jaz vem kje še vse. Tako, fajn se ji zdi, ponosna je nate, saj veš. Da si se iz te vasi tako visoko potegnil... Eden redkih. Ja, res! Liza! Liza! Kaj boš, Tinč, povej, jaz častim. Špricer, dobro, tudi jaz bom enega. Pa ledenega prinesi, Liza. Je v Ljubljani tudi tako vroče? Še bolj? Hja, beton se segreje, nimaš kaj. Ko sem bil jaz nazadnje pri vas, je bilo pa mrzlo. Februarja smo bili tam, saj veš. Si gledal po televiziji, ne? To ti je bil dogodek! Muraši v Ljubljani! Vso cesto pred vlado smo zasedli. Sploh nisem vedel, da nas je toliko! Ampak se mi je zamerilo, en čas me ne bo več tja, pa če je ne vem kaj. Zakaj? Počakaj, ti bom povedal ... Hvala, Liza. Na zdravje, Tinč, na stare čase! Uf, tole pa paše ... Res bi moral večkrat priti domov. Lahko bi šla kdaj na fazane. Se spomniš, zadaj za Slopenco, koliko jih je bilo včasih?! Zdaj jih je manj, moraš biti kar potrpežljiv. Kaj pa vem, zakaj, verjetno je tudi to z vremenom povezano.

Ja, Ljubljana ... Tisti dan je bila cela reč. Že zjutraj smo se zbrali pred tovarno. Za dvajset autobusov nas je bilo. Zastave smo imeli pa transparente ... Peli smo. Od Murske do Ljubljane smo peli ... Po demonstracijah sva šla pa z mojo, nekaj časa sva še imela do odhoda autobusov, v tisto nobel trgovino zraven, v Maximarket. Saj se ji tako pravi, ne, tisti, zraven parlamenta? Vse sorte prodajajo spodaj, parfume, zlato, ure, usnjene kovčke, poznaš, ne? Drago! En čas sva se sprehajala okoli pa je rekla Majda, da bi šla rada pogledat obleke. Saj veš, kakšne so ženske, ves njihov svet se vrti okoli cunj. In sva se peljala navzgor po tekočih stopnicah. Iskala sva ženski oddelek. Vse je bilo lepo okrašeno in muzika, taka fina muzika je igrala pousod. Kot bi prišla na koncert.

Sprehajala sva se en čas po oddelku. Gledala. Zrak je dišal po nekih parfumihi. In tiste violine ... Pa mi je moja rekla 'poglej, tudi nas imajo tukaj'. Tam je pisalo Armani pa Versači pa Prada. Potem sem zagledal napis Mura ... Se mi je zdelo, kot da sem v centru sveta, v Parizu ali kaj takega. Šla sva tja. Majda je gledala obleke pa kostime, plašče ... Obračala je etikete s cenami ... 'Poglej Vane, samo poglej, koliko to stane,' je ves čas ponavljala. Je pisalo šesto, sedemsto evrov, plašči so bili po tisoč evrov in

več. Skoraj tri moje plače. Saj sem vedel, da ni poceni, ampak okolje in vse to, v Murski nimamo takih trgovin, saj veš ...

Še sam sem začel predevati tiste gvante. Se mi je zdelo, Tinč, kot da ... Bil sem ponosen, jebemti, ponosen, razumeš ti to. Mislil sem si, to smo mi naredili, samo poglej, jaz pa Majda, Evica, Lujz, taki, navadni, to znamo. In zasedli smo mesto, vsi so nas gledali, politiki in to, nas poslušali, nekaj pomenimo. Bilo mi je, kot bi bil v nebesih. Vsa tista muzika, saj ti pravim, pa toplo je bilo ... Sem se počuti, kako naj ti rečem, kot bi bil malo pijan. Kot po dveh kozarcih žganjice, razumeš. 'Tej seriji sem šivala podloge,' mi je rekla moja in otipavala šive na podlogi črne svečane obleke. Njen obraz je bil kot prežarjen, kot bi se ji prikazala Marija, še nikoli je nisem videl take.

Takrat je prišla do naju prodajalka. Tudi ona je bila napravljena v same nobel stvari. Suha je bila, lepa, namazana, kot lutkica. Pozdravila je in naju vprašala, če nama lahko kako pomaga, če iščeva kaj posebnega in to. Majda je rekla hvala, da ne, da samo gledava. V rokah je držala večerno obleko, kot bi držala novorojenca. Prodajalka naju je premerila, videl sem, tako, na hitro, nekako od strani, razumeš. Takoj sem vedel, za kaj gre. Bil je tiste vrste pogled, ki te sleče do gat. Ženski je bilo jasno, da ne bova ničesar kupila, ker ... Takrat bi morala proč, njen pogled je bil znak za odhod. Ampak jaz sem še kar stal, nisem vedel, kaj naj in Majda ... Majda je bila vsa zamaknjena v tisto obleko, božala je biserčke, s katerimi je bila spredaj okrašena, gledala jo je, kot bi jo videla prvič, čeprav jo je šivala, razumeš, tudi ona. Ravno sem hotel prodajalki razložiti, da je tisto obleko šivala moja žena, pa me je prehitela. 'Veste, to so zelo dragi materiali, z njimi je treba ravnati zelo previdno,' je rekla. Ni mi takoj prišlo, kaj je mislila s tem. No, razen tega, kar je rekla. Najprej sem pogledal prodajalko, potem Majdo ... V tistem sem zagledal Majdine roke! Bilo mi je, kot bi jih gledal prvič. Mogoče zato, ker sem jih videl, kako naj ti rečem, skozi prodajalkine oči. Ja, prav to, skozi njene oči sem jih gledal. Veš, kakšne roke ima moja Majda? Debele, spokane prste, grobo kožo. Zjutraj in zvečer jih maže z nekimi mastnimi kremami pa nič ne pomaga. Z aviona se vidi, da je kmetica. Z Majdo sva se spogledala. Čisto rdeča je bila v obraz. Takrat mi je postalo jasno, da je to drug svet. Tak, ki se oblači v te drage obleke in v katerega midva nimava vstopa. Me razumeš, kaj hočem povedati? Nisva spadala tja in konec.

Oba sta se približevala semaforju. Se bo ustavil? Sam je moral nujno na drugo stran ceste, tam je bila njihova poslovalnica in čas kosila se je iztekkel. Ni zmozel umakniti pogleda z moškega. Bolj ko se je spominjal njunega takratnega pogovora, bolj se mu je dozdevalo, da je prišel zaradi službe. Vsi v njegovi vasi so govorili isto, 'blagor vam, ki živite v mestu, tam so službe' ... Mu je tistikrat izročil posetnico? Ni se mogel spomniti. Če bi mu jo, bi ga verjetno poklical že kakšen dan prej, ali pa vsaj danes zjutraj. Ne, zagotovo ne bi tvegala prihoda v Ljubljano kar tako. Iz žepa je vzel

prenosni telefon in preveril klice, ki jih je med kosilom preusmeril v poštni predal. Vse številke je poznal, bile so v njegovem imeniku. Torej ni bilo to. Vseeno mora biti previden ...

Ne vem, kako dolgo smo tako stali, midva in tista prodajalka. Potem sem začutil, kako se je v meni nekaj uprlo. 'Kupila jo bova,' sem rekel. Še zdaj se slišim, kako tisto rečem. Ne vem, kaj mi je bilo, kar bleknil sem. Majda me je pogledala, kot bi padel z neba. Tudi ona druga je bila začudena. Nekaj trenutkov je bila čisto tiho. 'Ne boste prej nič pomerili?' je končno vprašala. Zdaj je bil njen glas naenkrat ves sladkast, prsti bi se ti prilepili nanj, če bi se ga lahko dotaknil. 'Jasno, da bova,' sem odgovoril. Potem nama je pokazala nekam v levo, proti kabinam. Ko sva šla tja, sem na hrbtu čutil njen pogled. Verjetno ji ni bilo nič jasno. Tudi meni ni bilo. Čeprav ... nekako sem čutil, da sem moral tisto reči. Moral sem si vrniti svoj ponos, pokazati, da nisem ... da nisva kar tako, da sva človeka, razumeš? Majda je bila besna, uf, kako je bila besna! 'Kaj ti je, kaj noriš, a sploh veš, koliko to stane?' je ponavljala skoz in skoz. 'To boš dobila, pa če bom moral do konca življenja odplačevati obroke,' sem ji rekel. Ni me mogla prepričati.

Ko smo se tisti dan vrnili domov, sem bil čisto zbit. Brez večerje sem odšel spat, ampak zaspati nisem mogel, preveč vsega se je nabralo. Dolgo sem se premetaval po postelji, preden me je končno zmanjkalo. Spal sem tako, napol. Imel sem čudne sanje.

Ustavil se je ob semaforju, ne da bi umaknil pogled od onega tam čez. Morda bo šel naprej, skrb, da se bosta srečala, bo naenkrat odpadla. Čisto malo je še manjkalo ... Bo, ne bo ...? Ustavil se je, se obrnil proti njemu. Stala sta si nasproti. Zdaj, ko sta bila obrnjena drug proti drugemu, ni bilo nobenega dvoma več, bil je on. Petinpetdeset, štiriinpetdeset, triinpetdeset ... Števec na semaforju za pešce je začel odšteti sekunde. Še je imel možnost umika, oni ga ni opazil, tako se mu je zdelo. Lahko bi se preprosto obrnil in odšel v drugo smer. Naredil bi korak nazaj in potem v levo ali v desno, karkoli, in potem naravnost, proč od tu ... Pa ni. Kar stal je tam in se ni premaknil niti za millimeter. Bilo je, kot bi mu noge odrevenele, postale svoj organizem, brez kontrole v njegovih možganih, tujek, ki nima z njim nikakršne zveze. Štirideset, devetintrideset ...

Sanjal sem, da sem šel na šiht. Jutranji šiht sem imel. Jebenti, zunaj je bilo mrzlo in še noč, čisto črno, na nebu zvezde, take majhne, pol manjše kot poleti, kot bucike. Se je zdelo, kot bi jih kdo zataknil v črnino. Prišel sem do žičnate ograje. Od tam je še kakšnih trideset metrov do vhoda v fabriko, nekaj takega, ne more biti več. V tistem sem zagledal pred vrati človeka. Moje višine je bil, samo bolj suh. Obstal sem in ga gledal, nekam znan se mi je zdel, pa nisem vedel od kod. V obraz mu nisem dobro videl. Stal je zadaj za lučjo, gegenliht, razumeš, zato nisem videl. Stal je tam in se ni premaknil. Najprej sem pomislil, da nekoga čaka. Potem mi je prišlo, da ni iz tovarne, drugače bi čakal notri, na toplem. Pomišljaj

sem, kaj naj. Nekaj mi je reklo, naj bom previden. Počasi sem šel naprej. Počasi, razumeš, ker sem se bal. Ne vem zakaj, ampak bal sem se. Prišel sem že čisto blizu, toda še vedno mu nisem videl obraza. Čudno sem se počutil. Tak občutek sem imel, kot da čaka name. Potem je stopil korak naprej. Takrat sem zagledal ... mater, Tinč ... Človek je bil brez obraza, razumeš! Nobenih oči, nobenih ust, nič! Samo rumena ploskev. Čisto mehke noge sem dobil, kot bi bile iz gumija. Opoťekel sem se proti vhodu, skoraj bi padel. Srce mi je nabijalo, da sem mislil, da mi bo ven skočilo. On pa nič. Niti trznil ni. Meni ni bilo nič jasno. Pomislil sem, da sem pijan. Uščipnil sem se v stegno, da me je zabolelo. Ni bilo to. Obrnil sem se proč od njega in prijel za kljuko tovarniških vrat. Prikazen bo izginila, če je ne bom gledal, če ga bom kar zignoriral, sem si mislil. Kljuko sem potisnil navzdol. Vrata se niso odprla. Začel sem butati po njih. Močno, mogoče je kdo pomotoma zaklenil. Nič. Pobutal sem še enkrat, še močnejše in zavpil 'odprite'. Spet nič. Pogledal sem na uro. Bilo je šest zjutraj, ponedeljek, 17. december, 2008. Torej ni bilo šans, da bi bila zaklenjena. S telesom sem se uprl ob vrata, mogoče bodo popustila pod silo. Pa niso. Potem sem zaslišal glas za svojim hrbtom: 'Pusti, najbrž so jo že zaprli, tovarno, greva rajši na špricer.' Pogledal sem ga. Si predstavljaš, da bi šel z nekom takim na špricer?! Z nekom brez obraza?! Takrat me je zgrabila panika. Tukaj nekaj ni prav, znorel sem, znorel, mi je udarjalo v glavi. Obrnil sem se in začel teči. Tekel sem kot nor, spotaknil sem se, padel, se spet pobral ... Ozrl sem se nazaj za onim, oni pa je še kar stal tam, tekel sem, samo stran od njega, samo stran, naprej ... Tekel sem tja, od koder sem prišel. Bil sem že pri žičnati ograji, ko me je nekdo zgrabil za roko. 'Kam pa kam, Vane?! Kaj se pa loviš tu okoli kot mala deca, namesto da bi šel delat?!' mi je rekel glas. Zakričal sem od groze, ker sem mislil, da je oni drugi, da me je dohitel ... Pa ni bil. Pišta je bil. Zavpil sem: 'Pišta, tovarno so zaprli in spredaj stoji nekdo brez obraza.' 'Ti si pil, Vanč,' je rekel in me začel vleči nazaj proti fabriki. Branil sem se, ampak me je trdno držal. Ko sva prišla do vhoda, onega ni bilo nikjer več. Kot bi se vdrl v zemljo. Pišta je prijel za kljuko, tako, normalno, nič s silo. Vrata so se odprla. V tovarni so bile prižgane luči, svetlo je bilo, vsi so bili tam, ženske, moški, kupi blaga, stroji so brneli ... Gledal sem jih, Tinč, gledal svoje Muraše in me je oblilo. V grlu sem začutil kepo, hotel sem nekaj reči pa nisem mogel. Dušilo me je. Bilo mi je, kot da bo kepa predrila kožo na grlu in se skotalila pod stroje. Čutil sem, kako mi solze tečejo po obrazu. Sram me je bilo, da jih bodo drugi videli, zato sem se obrnil proč od njih, v steno. Počutil sem se olajšanega in srečnega. Ja, še nikoli nisem bil tako srečen kot takrat, to ti rečem. Tisti dan sem presegel normo skoraj za polovico. Delal sem kot nor, kot mašina. Prijel sem za likalnik in zlikal ene hlače, pa druge, pa tretje, pa četrte, v obraz sem bil že ves moker od pare, pa nisem nehal, nisem, razumeš, niti na malico nisem šel, pa pete, pa šeste ... Od same sreče, da sem tam, med njimi! In potem sem se tik pred koncem šihta zgrudil. Kar zmanjkalo me

je. Zaslišal sem glas, ki me je klical: 'Vane! Vane!' Tako, od daleč je prihajalo. Hotel sem odpreti oči, da bi videl, kdo me kliče, pa nisem mogel. Od tiste muke, da bi odprl oči, sem se zbudil.

Evo, to so te sanje ... Od takrat se ponavljajo. Enkrat na teden, včasih dvakrat ... Ko se zbudim, imam majico vso premočeno, tudi lasje, rjuha, vse je mokro. Strah me je, razumeš. Že ko sem zbudjen, me je še vedno strah, da se bo zares zgodilo, da bo pred zaprtimi vrati tovarne stal tisti človek in me izza rumene ploskve gledal tako od zgoraj, s prezirom. Čutil bom tisti njegov pogled, čeprav ne bom videl njegovih oči in ne bom imel kam ... Nekaj časa tako sedim na postelji, slišim Majdo, kako predeva lonce spodaj v kuhinji, potem počasi vstanem, se oblečem ...

Na, evo, pa sem povedal. Ljubljana se mi je zamerila in konec. Me ne bo več tja, Tinč, pa če je ne vem kaj ... Tista obleka? Nič. Doma jo ima, spravljeno v omari. A veš, da jo je samo enkrat oblekla potem pa nikoli več?! Pravi, da se ne počuti dobro v njej ... Liza, prinesi še enega. Saj boš ti tudi, kaj?! Liza, dvakrat isto!

Dvajset, devetnajst, osemnajst, sedemnajst ... Nič, šel bo mimo nje-ga, hitro bo stopil, se delal, da ga ne vidi. In vendar nekomu, ki je v takem položaju ne moreš kar tako odreči ... Sploh, če si z njim preživel otroštvo ... Deset, devet, osem, sedem ... V tistem je oni tam čez dvignil roko in mu pomahal. Kaj zdaj? Mahal je njemu, jasno. Moral bi pomahati nazaj, se nasmejati, ga objeti okoli ramen, ko se bosta čez nekaj trenutkov srečala sredi Celovške – štiri, tri, dva – in ga povabiti na špricer ... Namesto tega je naredil korak nazaj in potem v levo ... Ravno v trenutku, ko se je na semaforju prižgala zelena luč, je zaslišal svoje ime, 'Tinč, Tinč'. Sunkoma se je obrnil in napol stekel v nasprotno smer.

Nogometno prvenstvo

Njegova levica je visela čez naslonjalo kavča. V njej je držal daljinca. Videla je samo to, odblesk umetne svetlobe in njegovo roko z daljincem. Rob stene je zakrival ostalo. Za trenutek je obstala in poslušala glas komentatorja. Potem je odprla hladilnik in vzela iz njega pločevinko piva. Zase je oprala grozdje in ga dala na krožnik. Oboje je odnesla h kavču.

Daljinca je odložil na mizico, stegnil roko proti njej, ne da bi jo zares pogledal, vzela pločevinko in jo odprl. Nekaj je zamrmral in naredil požirek. Sedla je na fotelj poleg njegovega, počasi trgala grozdne jagode in si jih nosila v usta. V ekranu nasproti je za zelenilom nogometnega igrišča, po katerem so se podile bele pike, odsevala nepremična podoba njunih teles. Ura je bila nekaj čez štiri. Ostalo ji je še pol ure.

Televizija je bila nova, velika. Kupil jo je, ko je dobil nekaj malega odpravnine, in potem ždel pred njo od jutra do večera. Pozno zvečer, ko je bil že nadelan in se mu je prav zato uspelo izkobacati iz kokona celodnevne molka in zagrenjenosti, ni pozabil povedati, da je službo izgubil ravno ob pravem času. Sledil je kratek monolog o tem, da mu je odpravni-na, ki jo je dobil po petindvajsetih letih dela, omogočila nakup plazme. In s plazmo je užitek ob gledanju evropskega nogometnega prvenstva, ki je potekalo ravno ta čas, seveda nepopisno večji. "Če imaš tako televizijo, ti ni treba nikamor," je govoril prikovan v svoj naslanjač in se zdel samemu sebi iz ure v uro pomembnejši. Poslušala ga je. Ni ga prekinjala, ni mu opo- rekala. Nobenega smisla ni imelo, že dolgo ne.

Nekaj časa je upala, da bo lepega dne vstal iz naslanjača in si našel prekleto delo, potem bi njegovo, njuno bivanje spet dobilo smisel. Ja, kakršnakoli zaposlitev bi bila boljša od tega čemenja, od tega molčanja, podloženega s pridušnim zvokom z ekrana. Sčasoma ji je postalo jasno, da za odmik od pravokotnika ekrana in premik iz štirikotnega prostora njune dnevne sobe ni imel nobene volje več, nobene domišljije. Vse je nekam oteklo.

Tudi zdaj med gledanjem nogometne tekme nista veliko govorila, včasih sta kaj pripomnila, navrgla kakšno opazko, niti ne nujno drug drugemu, velikokrat sama sebi. On je kdaj pa kdaj vzkliknil, ko je mrežo gola tega ali onega moštva zatresla žoga in je komentatorjev glas hripnil od vznemirjenosti. Iz polležečega položaja se je dvignil v svojem fotelju in se nagnil naprej. Ko je vznesenost popustila in je množica navijačev, ki so poskakovali na stadionu, spustila transparente in zastave in posedla nazaj na svoje sedeže, je naredil dolg požirek iz pločevinke, daljši kot običajno. Spominjala sta jo na ribi, ki nemo bolščita nekam predse in vsake toliko odpreta usta, da lahko vanje vlijeta pivo ali vržeta košček krekerja, grozdno jagodo, že kaj.

Konec prvega polčasa. Odklop. Zelenilo nogometnega igrišča je izginilo. Namesto tega se je pojavila najavna špica za televizijske reklame. Mali avto je prehitel velikega za pol dolžine. Starejši moški v manjšem avtomobilu je pokazal jezik mladeniču v velikem terencu. Reklama za nov model citroena. Sledil je mimohod mladenke z valujočim slapom rdečkastih las, pobarvanim z l'Orealovo barvo za lase. Preden je izginila z desne polovice njune dnevne sobe, se je obrnila k njima in se na široko posmejala. Dve vrsti snežno belih zob, z lahkoto bi reklamirala tudi katero od nešteti zobnih past.

Nezavedno si je šla s prsti skozi lase in pogledala na zapestno uro. Pet. Bil je čas. Vstala je. O prizoru svojega odhoda je veliko razmišljala. Razdelala je vse možne scenarije pogovora med njima, vrstni red stavkov, gibov ... Včasih je ob tem čutila majhno, sladko zadoščenje. Zopet drugič praznino. Pomislila je, ali ima res vse. Denar, dokumente? Pogledala je v torbico, še enkrat, čeprav se je o vsem tem prepričala že včeraj zvečer in ponovno danes zjutraj. Vse je bilo na svojem mestu. Torbico je spet zaprla

in si jo namestila prek ramena. Potem je dvignila potovalko, ki jo je imela ob nogah.

“Grem,” je rekla. Ni je slišal, ali pa je morda ni hotel slišati, še naprej je gledal televizijo. Moral bi reči nekaj takega kot ‘Že?’ ali pa ‘Res moraš? Ti pomagam s torbo?’ in ‘Kdaj se vrneš?’. V njegovem glasu bi morala zaznati obžalovanje ...

Preklop. Začetek drugega polčasa. Za hrbtom je slišala dobro znano brenčanje glasov z nogometnega stadiona, piskanje piščalk, pomešano s kričanjem, govorjenjem, vzkliki, človeški čebelnjak ... Dvojni žvižg, začetek igre.

Zdaj se je postavila tako, da mu je zastrla pogled na ekran. “Grem,” je ponovila glasneje kot prej. Končno jo je pogledal. Nekako se je skobacal iz ležečega položaja, pločevinko je odložil na klubsko mizico. “Že?” je zamrmral in se premaknil malo vstran, da je lahko s kotičkom očesa še naprej spremljal dogajanje za njo. Ni bilo videti, da bi ga njen odhod posebej vznemirjal. Pomislila je, da njene odsotnosti verjetno ne bo opazil, dokler ne bo zmanjkalo hrane, ki mu jo je pripravila v hladilniku.

Komentatorjev glas za njenim hrbtom je postajal glasnejši, tresel se je od razburjenja, po tribunah je zagomazelo od pričakovanja. Predstavljala si je, da napadalec modrih ali morda rdečih hiti proti голу, še malo, še čisto malo ... “Ti pomagam s torbo?” je vprašal, težko je premagoval nestrpnost. Zopet je nagnil glavo in pogledal proti ekranu. “Ne, bom že,” je odgovorila. Odmaknila se je. Zdaj, ko je imel njegov pogled prosto pot, jo je končno pogledal, zares pogledal, prvič po dolgem času ... “In gol! Neverjetno, kakšen gol!” je zakričal komentator. Dvignila je potovalko in tiho odprla vhodna vrata stanovanja ...

Vlak je najprej rahlo cuknil in potem potegnil. Čutila je, kako je njegovo železno drobovje počasi pridobivalo moč, kako je najprej oklevajoče premikanje postajalo hitrejše, dokler ni ujelo svojega ritma. Mimo okna kujepeja so se kotalile podobe pravoslavne cerkve, Tivolija, Uniona, v daljavi je izginjal grad, bloki, še bloki, predmestje, vrtovi, polja, enakomerno, uspavajoče drdranje ... Tunel.

Gledala je ven, vendar ni videla drugega kot temo. Potem je uzrla svoj odsev kot prej doma, v televizijskem ekranu, le da zdaj ni bilo več odseva dveh, ampak nje same. Opazovala se je, vsa je bila zatopljena v napol zabrisane obrazne poteze, zato ni videla roke, ki je segla po kovinskem držalu vrat. Naenkrat je v zatemnjenem oknu zagledala postavo. Sunkovito se je obrnila.

“Dober dan. Vozne karte, prosim,” je rekel konduktar. “Nimam je. Na postaji ni bilo časa ...” je rekla oklevajoče. “Nič zato. Do kam potujete?” je vprašal in dvignil strojček za tiskanje kart. Odgovorila je. “Na oddih?” je vprašal. Nekaj je zamrmrala. “Ja, tudi naši so si ga ravnokar prislužili. Ste že slišali? Zmagali smo. Dva proti ena,” je rekel navdušeno in ji ponudil karto.

Metod Češek

Čas velikih zgodb je mimo

Čas velikih zgodb je mimo

vsakomur je bilo jasno,
kako se bo končala odisejada plenjenja
državnega premoženja.

nobena tranzicijska država ni
izvlekla cele kože,
nobena ni ušla pogoltnim izvoljenim
prisklednikom.
sanje so le še topla odeja za mrzle
zimske noči.
nekoč smo z velikim žarom govorili
o osamosvajanju,
o stoletnih mokrih sanjah naroda,
danes pa tridesetletniki živijo
na desetih kvadratnih metrih
starševske ljubezni.

čas velikih zgodb je mimo!

kokoš je postala molzna krava,
žulji mehke blazinice na ritih
bogatašev.
kultura, nekoč hrbtenica naroda,
je le še nadležna bradavica
na koži.

ljudje pa volijo in izvolijo
predstavnike ljudstva po svoji podobi!

levica vpisuje otroke
v privatne šole,
ker ne zaupa več niti svojim
odločitvam;
desnica neguje preteklost,

kjer je pustila svojo
ranjeno dušo;

in kar je še huje –

razklani ste bolj kot vaši
očetje!

Filmmaker

vse je bilo pripravljeno za zadnje dejanje.
nato pa veliki preobrat.

najprej je kriza premešala karte,
potem se je zamenjala še vlada.
scenarij je bil isti,
zamenjava vlog očitna.
glavni igralci
so postali statisti,
statisti so postali glavni igralci.
stranske vloge so pripadle karakternim
igralcem kratkih filmov.
snemanje visokoproračunskega epa
se je spremenilo v slovensko
klasiko:

Kekec na Ljubljanskem barju
strelja kozle.

dvajset snemalnih let, skrčenih
na nekaj mesecev,
se je zdelo kot znanstvena
fantastika.
a tebi je uspelo, kot uspeva
večini slovenskih
filmarjev:
brez podpore Filmskega sklada.

premiera je bila uspeh,
kot se za klasiko spodobi;
kritiki navdušeni,
kritizerji ogorčeni in praznih žepov,

a kar je še huje –

po silnem uspehu že snuješ
nadaljevanje.

Prva bojna linija

ko se bliža vihar,
pošlješ najmočnejšo ekipo na teren.

pošlji prvo bojno linijo!
kričiš,
ko je potrebno počistiti umazane sledi.

ne krvi, ne mrtvih vojakov,
niti otroških trupelc,
ne vonja po železu, ki bi najedal nosnice, ne.
tvoje sledi niso krvave.

tvoje sledi so fiktivne smrti.

tvoje sledi so transfuzije, ki praznijo proračun,
telefonski pogovori, ki jih ni bilo,
nikoli opravljeni sestanki v pisarnah, v katerih je samo vrtljiv
stol,
da se ti ne zvrtil od številc.

tvoje sledi so uničena podjetja
nategni konkurenco, če ne, bo ona tebe
družinske tragedije
pijan oče streljal na sina
prikriti samomori na cestah
iz neznanega razloga zapeljal v levo
apatija in najedanje
božjega

so tvoje sledi.

mojster svojega posla si. odlično ti gre.
ljudje so prestrašeni
in lačni.

a kar je še huje –

čas prve bojne linije
šele prihaja.

Sredi Evrope umirajo sanje

danes je pomemben dan zate,

humanitarna pomoč bo nahranila tvoje
ljudstvo.

potem boš spet ponosno trdil,
da te mednarodna skupnost spoštuje kot voditelja,
da je zaradi tebe poslala pomoč
v državo,
a ko boš to govoril, ti še ne bo jasno,
da govoriš resnico,
piarovka ti bo kmalu šepnila, da je resnica
nevarna,
da je lahko neprijetna za tvoj imidž.

sredi Evrope umirajo sanje,
kot so zaradi pohlepnihi oči Evrope umrle sanje
v Afriki,
ljudje se ne srečujejo več v kavarnah,
na terasah, obsijanih s soncem,
ljudje se srečujejo na ulicah,
ne govorijo več o otrocih in ne sanjajo
o nemogočem,
small talk je mrtev
ljudje pa še kako živi preganjajo
jok in izgube,
nič več jih ni sram ob pomanjkanju,
nič več strah ob negotovosti,
zdaj so vsi na isti črti,
končno pripravljeni na jutra, ki bodo daljša
od lakote.

vsa Evropa vstaja,
ves svet zaseda pozicijo upora,
ljudje nimajo ničesar več

izgubiti,

in kar je najhuje –

prihodnost prinaša še bolj dramatične
preobrate in ljubezen

na obroke.

Utopljene Noetove živali

vse do konca stoletja so ljudje slepo
verjeli vate.

nič jih ni hrabrilo bolj kot vera v tvoje
tuzemsko obličje.

potem so prišle naravne
katastrofe.

zemlja se je odprla in posrkala

nekaj pastirjev,

reke so v divjem toku lizale struge

in nabrežja,

ob prizorih

so ihteli otroci.

ti pa si le nemo strmeli,

s sklonjeno glavo nad poročili,

naplavljenimi z vseh koncev sveta. kot utopljene

Noetove živali

so odmevali strašni kriki.

ko bi moral spregovoriti, so bila tvoja usta

kot brezno v

galopu.

otroci pa so še vedno ihteli

ob prizorih.

in kar je še huje –

naplavine pod tvojim krilom še

vedno ne menjajo

obraza.

Nikoli nisi bil ljubeč in nežen

nikoli se ne naveličaš svoje podobe
v medijih.

všeč ti je,
ko ti pripišejo hladnokrvnost,
ko te prikazujejo
kot neusmiljenega pogajalca,
všeč so ti sintagme:
sovražni prevzem,
nelojalna konkurenca,
korporativno upravljanje.

všeč ti je,
ko ti stanovski kolegi namignejo,
da si zajeban človek,
saj to priča o tvoji učinkovitosti in pripadnosti
idejam.
všeč so ti besede:
stečaj,
korupcija,
insolventnost.

nikoli nisi znal biti ljubeč in nežen.

še vedno sramežljivo občuduješ Magdo Goebbels,
ker je znala ubiti šibkosti
v sebi,

in kar je še huje –

vse bolj te privlači sintagma
politika je kurba.

Vrata pisarne

ljudje prihajajo v skupinah in trkajo
na vrata tvoje pisarne.

odziva ni. –

objokanih mater
 samohranilk
 se najbolj bojiš.
 pogledati jim v oči
 bi pomenilo pogledati v oči
 lastni materi.
 tega te je strah.
 ljudje ne razumemo, kajne?
 zato si raje skrit za vrati
 pisarne in delaš
 nadure.

strah te je delavcev
 s tujim naglasom,
 ker so lahko nevarni
 in se spozabijo.
 črna kronika je polna
 ljudi s tujimi imeni.
 zato raje čakaš skrit
 za vrati pisarne,
 naj jim prej poteče
 delovno dovoljenje.
 ne razumemo, kajne?

večeri se.
 oblečen v suknjič
 previdno odkleneš
 vrata pisarne.

nikjer žive duše.
 nikjer človeka,
 ki bi cenil tvoj
 trud in delo.

še huje! –

nikjer človeka,
 da bi mu lahko pogledal
 v oči.

Robert Simonišek

Odlomek iz romana

29.

Že nekaj minut je minilo, odkar je Peter Mrak sledil Viktorju, ki se je pred njim pomikal z baterijo skozi temen predor, v katerega sta vstopila iz Viktorjeve vile. Natančen namen te hoje navkreber mu ni bil znan, a po tisti čudni debati v Viktorjevi dnevni sobi se ni želel izpostavljati. Ravno tako ni bil razpoložen, da bi Viktorju vendarle povedal zgodbo o ukradeni sliki, ki je samevala v njegovi kleti. Odkar sta vstopila v rov, je imel občutek, da smrdi po živalskih ali človeških iztrebkih. Nekje v snopu baterije je prek mlake odskočila podgana.

- Da, naprej proti gradu, skozi skriven prehod. – je zamomljal njegov vodnik, ki mu kaj več ni hotel razkriti.

Ravno tako kot on je bil zaposlen s koraki po spolzkih tleh. Poleg tega si je z obraza brisal pajčevino, ki se mu je neprestano zapletala v usta. Peter Mrak se je spomnil, da je nedavno nazaj na nočnem sprehodu ob polni luni na grajskem zidu opazil postavo, ki je korakala levo in desno. Izgledala je kot nekakšen stražar in si pela neko pesem. A tudi zdaj, ko sta hodila po zatohlem rovu in se mu je blato prijemalo na podplate, se mu je ne glede na Mirtovo pripovedovanje upirala misel o tem, da bi bil tisti nočni gost Viktor. Ko sta prišla do razcepa, se je Viktor brez pomisleka odločil, da nadalujeta po levem rovu. Petru Mraku se je zazdelo, da je od nekod zaslišal rezek glas. Spodrsnilo mu je, a se je nekako zadržal z rokami v blatu.

- Še več glasov bo, če jih boš seveda zmožen slišati. – ga je opozarjal Viktor, čigar glas v rovu je zvenel za ton nižje.

In res, dlje ko sta napredovala v notranjost, bolj so se glasovi množili, kot da se pogovarjajo med sabo, a ne slišijo drug drugega. Ta večglasni pogovor, ki ga ni nihče vodil, je spominjal na nekakšno petje mrtvega zbora. Rov se je kmalu razširil v jamo. Viktor je posvetil proti steni, iz katere je izstopala kamnita miza z lobanjami. Glasovi so se nekoliko pomirili.

- To so glave zadnjih grofov, ki so si lastili teritorij. – je začel Viktor, ki si je pri vratu razrahljal srajco, da so bile vidne kocine.

- Ali ni večina teh v muzeju? –

- Tiste v muzeju niso prave. Ko je pred dvema stoletjema minoritska cerkev z njihovo grobnico pogorela, jih je nekdo prinesel sem. – je bil prepričan Viktor.

Sedla sta na kamne. Viktorjeva baterija je pošla. Od nekod je privlekel baklo, jo prižgal in postavil pred njiju. Soba se je v trenutku ponovno razsvetlila. Bil je zasopel. Peter Mrak je opazil, kako Viktorju kaplja s stropa na glavo. Mož temu ni posvečal nobene pozornosti.

- Na tem mestu se ob določeni uri zbirajo na posvetu grajski duhovi.
- je izjavil.

Peter Mrak ga je pogledal postrani in najprej pomislil, da se šali. Spreletelo ga je, da se je tudi Viktor nalezal zgodb, na katere so ob teh in onih priložnostih namigovali in jih radi obračali na glavo prebivalci mesta. Verjetno je Viktor ob svoji bujni domišljiji, podkrepljeni z znanstvenimi podatki, zašel stopnjo više in vse skupaj začel pripisovati metafizičnim instancam, je premišljeval. Tako se mu je prvič vsilil dvom v Viktorjevo prisebnost. Pričelo ga je resno skrbeti zanj. Hladno je bilo notri. Nekaj se jima je bližalo. Vedno večja senca se je premikala iz globine rova. Bil je šepajoč, nizek človek. Ko je Viktor premaknil baklo in posvetil vanj, je ta nadaljeval mirno, kot da zanj ne bi obstajala. Izginil je v temo in za njim je ostalo le štokljanje.

- Glej, to je izgubljenec, ki se ves čas preganja naokoli kot nekakšen brezdomec. Dostikrat ga videvam na različnih koncih mesta. Hodi sem in tja, nikoli ne prosjači za denar in ne govori, nikogar ne pogleda. Kako je zašel sem? Ali tudi on ve za skrivni prehod? Je vstopil skozi tvojo hišo? – je zmedeno vpraševal Peter Mrak.
- Kje pa. Verjetno je zašel iz spodnjega gradu. Poleg tega dvomim, da je brezdomec. Ti so drugačni. V rov je najbrž zašel iz središča mesta, zakaj gradova sta povezana in midva sva v edinem prehodu, ki ju povezuje. – mu je pojasnjeval.
- Torej mora biti del rova skopan pod reko? – je vprašal Peter Mrak in pomislil, da je nekaj takega nemogoče.
- Natanko tako. Vanj včasih bolj kot ne pomotoma zaidejo klošarji, pijanci in drugi nesrečniki. – je preusmerjal pozornost Viktor. Iz žepa je povlekel velik robec ter si obrisal kaplje na čelu.
- Torej so duhovi, o katerih govoriš, ti nesrečniki, ki se pogovarjajo in po vsem rovu povzročajo čudne glasove? – je zanimalo mlajšega.
- Od strokovnjaka, kot si, bi človek pričakoval več smisla za historično imaginacijo. – je ironiziral Viktor.
- Prav. Recimo, da ti verjamem, ker tudi sam včasih slišim nekakšne misli, za katere domnevam, da prihajajo od nekod drugje. Ne vem, če so sploh misli, nekaj pač, kar se ne da opisati. Te bi lahko pripisal nekakšnim duhovom. A najbolj konservativni bi naju takoj poslali v psihiatrično bolnišnico. –
- Se strinjam. Tam je seveda vedno tudi peščica povsem zdravih ljudi, kot veva oba. – je omehčal Viktor.
- Okolje in tvoje razlage me spomnijo na knjige o magiji, ki si jih že dolgo več ne upam vzeti v roke. Črna magija je del tega sistema. – je razpredal Peter Mrak.

- Tu, kjer sva, ni ničesar nevarnega. Poleg tega se lahko vedno obrneš in odkorakaš. Tu ni nobenih ritualov in urokov, nobenega žrtvovanja. Ali si z mano ali nisi. Oni ti ne bodo zamerili. – je razkrival opcije Viktor in s svojo močno desnico premaknil baklo. Ta je osvetlila njegove v smeh nanizane bele zobe.

Potem je molčal. Iz svojega suknjiča je vzel tablico čokolade in mu jo izročil. Kljub neužitnemu okolju jo je Peter Mrak pričel odvijati. Vračalo se mu je zaupanje v bradatega Viktorja. Pomislil je, da je vsa njegova nervoja posledica Mirtovih pojasnjevanj, ki so na Viktorja metala slabo luč. Ponovno so se začeli dvigati čudni glasovi in Peter Mrak je nad glavo za trenutek začutil netopirja.

- Večkrat pridem sem in poslušam, čeprav se večinoma pogovarjajo v starem, težko razumljivem jeziku, včasih v latinščini. Tako ostajam na tekočem s starimi jeziki in izvem tudi tisto, kar so prašne knjige zamolčale. – je nadaljeval Viktor in se smehljajal.

- Dvom je sicer zdravilen. Vsi veliki pokojni so dvomili, a samo do neke točke. Pretiran dvom slej ko prej človeka pelje v pogubo. – je pojasnjeval in mu podal steklenico vode. Peter Mrak je poplaknil suho grlo.

- Nisem dvomljivec, kot so bili recimo solipsisti, ki so verjeli, da je vse čutno izkustvo le odslikava naših predstav. – se je branil Peter Mrak.

- Solipsizem je nesmiseln in niti filozofi sami ga ne jemljejo resno. O njem razpredajo, da obdržijo službe. Obskurna logična abstrakcija, katere smisel je spodmakniti tla predmetnega sveta. V nekem smislu si solipsist, saj bi v nasprotnem primeru verjel, da so glasovi, ki jih slišiva, samostojni, torej neodvisni od tvojih predstav. – je vztrajal Viktor in si zavihal rokave svoje bele srajce.

- Morda res. Vendar večina ne verjame v duhove zaradi teoretske osnove, temveč zaradi zdrave pameti. – je pribil Peter Mrak.

- Končno! Naposled se je tudi tvoj um prebudil. – je vskočil Viktor, kakor da bi čakal na takšno izjavo. Potem je vstal in njegovo telo je ustvarilo za njegovim hrbtom mogočno senco. Oddaljil se je in pričel trkati na stene jame, kot da preverja njihovo trdnost.

30.

Peter Mrak je segel v žep, da bi preveril, če je prejel kakšno sporočilo od Neže. Že ves dan si je želel njenega glasu. Vendar v jami ni bilo signala. Viktor je ponovno prisedel in plamen je osvetlil njegov siv poraščen obraz. V takšni sključeni pozi, z zavihanimi rokavi in napol odpeto srajco je postal podoben dobro rejenemu zaporniku.

- S čim imava opraviti tukaj? – je zanimalo Petra Mraka.

- Z dušami propadlih knezov in grofov, ki od nekdanj tavažo iz gornjega gradu k spodnjemu, ali obratno. Razlagajo si in se prepirajo, kaj so naredili narobe, zakaj njihov pohlep je, kot veš, povzročil, da so propadli. Zdaj jim je žal za nepremišljena dejanja, ki so jih storili sebi in ljudstvu. O njih pogostokrat zasedajo. A še dandanes ne vedo povsem dobro, kaj so storili narobe, še najmanj grof Herman II., ki je, kot veš, izdal tisti neumen ukaz. Vendar tudi njegov sin Friderik II., ki je zaradi ljubezni postavil nepremišljeno na kocko prihodnost družine, ni storil navzven nič kaj koristnega. Vso dobro, ki bi ga lahko delil javno, je zadržal zase. – se je vživljal Viktor in iz žepa vzel svojo nordijsko pipo.
- Njegovo egoistično pojmovanje ljubezni, ki je bilo navzkriž s pravili dobe, ga je na koncu stalo tudi nje. Zdi se, da se niti kot duh ne more sprijazniti s svojo neodgovornostjo. Kdo ve, kaj je bilo z umorom njegove prve žene. Če ga je on zagrešil, potem bo držalo, da niti duhovi ne priznavajo svojih grehov. Ta nizek glas, ki ga občasno slišiš, je njegova zapoznena jeza. – je nadaljeval in začel tlačiti tobak v pipo.

Kapljalno je s stropa. Peter Mrak je na licu in rokah začutil hladne kaplje. Viktor, ki se mu je zdel ves spremenjen in zatopljen v svoj tobak, ni bil nič manj resničen od tistega, ki ga je bil vaju. Njegovo govorjenje se mu je kljub vsebini zdelo še vedno zbrano. Le bolj poraščen je bil in njegovi lasje so bili precej daljši, zaradi česar je deloval nekako nepredvidljivo. Končno je puhnil kot kakšna stara lokomotiva in zadišalo je po tobaku.

- Naj nadaljujem. Dostikrat sem jih slišal, da se pripravljajo na najhujše, zakaj poskušajo zbrati sile, ki bi nekega dne zgrmele ven. Kajti grofovski duhovi so še najmanj zadovoljni s tem, kaj se dogaja tam zunaj. Čutijo se odgovorne za to, kar se dandanes dogaja v naši deželi. – je razpredal razgret in si v kratkem odmoru osvežil grlo.
- Toda, ali si lahko predstavljaš, da sem jih nekoč zaslišal na dunajskem letališču. Morda je kakšen glas ušel skozi kanalizacijo in tedaj sem se po dolgem času zopet spomnil na ta kraj. – je dodal.

Peter Mrak je molčal. Njegove misli so za trenutek odtavale k Ani in sliki. Zdaj ni bil ugoden čas, da bi z njim razpredal o ukradenem platnu, ki se je še vedno nahajalo v njegovem stanovanju. Viktor je bil v nekem tran-su, iz katerega ga ni možno prebuditi, je pomislil.

- Res je, da ta rov povezuje samo dva gradova v tem majhnem mestu, a oni se lahko predramijo kjerkoli. Razdalja jim ne predstavlja ovire. – je razlagal Viktor bolj sebi kot Petru Mraku, ki tudi sam ni mogel več vzdržati. Iz svoje majhne torbice je neopazno vzel cigarete.
- Kot ti je znano, je njihovo ozemlje nekoč segalo daleč naokoli v tuje dežele in Dunaj jim je bil še posebej interesanten. Takrat so bili ti možje s svojimi ženami na vrhu svojih časti in plemenitosti, ki so jih v nekaj letih zapravili. Ah, koliko let je potrebno, da se izobliku-

je nek človek ali narod, da si končno pridobi ugled. In kako malo je potrebno, da zapravi vse pridobljeno. Kar poglej, kar se dandanes dogaja na ulicah. – je razmišljal na glas in iskal sogovornikove oči v temnem prostoru.

Viktor je šele zdaj opazil, da tudi sogovornik kadi. Umolknil je. Peter Mrak se je spominjal, da je Viktor nazadnje toliko govoril na svojih dunajskih predavanjih. Čeprav je takrat razlagal v nemščini in ga kot študent ni mogel povsem razumeti, sta bili na delu ista koncentracija in ljubezen do besed. To sta bili njegovi značilnosti, zaradi katerih so se topile študentke vseh letnikov, ki so ga ob koncu predavanj obstopile s svojimi rožnatimi krili. Viktor je pravzaprav na svojih predavanjih deloval kot nekakšen neobremenjen duhovnik. Njegova retorika je bila tako dognana, da so po končanem predavanju vedno zahtevali, da pove še več. Medtem ko so se drugi profesorji na vse možne načine trudili, da bi pritegnili študente z različnimi strategijami ameriškega tipa, zapravljali čas s projekcijami ali delali klovne iz sebe, je Viktor bil zmožen nepremično stati dve uri in predavati, ne da bi se poslušalci dolgočasili, je premišljeval. Viktor nikoli ni delal grimas ali krilil med predavanji. Vso svojo pozornost je vedno usmerjal na zaporedje besed in pomenov.

- Nisem vedel, da kadiš. O čem premišljuješ? – ga je zmotil Viktor, čigar obraz je v soju plamena deloval nevarno.
- Nič, nič. Kar nadaljuj. – ni želel motiti Peter Mrak.
- Ne vem, kje sem ostal. Da, duhovi lahko za nekaj dni zapustijo svoje rove, se odpravijo čez meje nekdanjega ozemlja. Tako kot nekoč gredo na potovanje s konji in z vsem razkošnim spremstvom. Včasih ponoči slišim njihove podkve. Tako si izmenjujejo obiske, da ne bi popolnoma pretrgali vezi s starim svetom, ki se mu ne morejo odpovedati. Ko se mu bodo, potem se bo zgodilo ... – je upočasn timer.
- Neko noč sem slišal, da so na posvet v ta rov povabili dušo znane italijanskega humanista. Ta je imel predavanje o tem, kaj naj bi šlo narobe v njihovi vladavini. Bil je eden izmed najboljših ekspertov za politična in sociološka vprašanja tistega časa. Vendar niti njegovo znanje ni kaj dosti pomagalo pri odkrivanju vzrokov. Takrat sem se splazil skozi luknjo tam zgoraj in prisluškoval pogovoru v spodnji dvorani. Od poslušanja sicer nisem kaj dosti odnesel, a po izjavah sem prepoznal mnoge pomembne može iz najrazličnejših kraljestev, ki so v zlati dobi karkoli pomenili. – je pripovedoval.

Viktor je pospravil pipo v žep. Bakla je dogorela. Znašla sta se v popolni temi. Peter Mrak je prižgal vžigalnik. Slišal je samo kapljanje in Viktorjevo globoko dihanje. Nekje je odskočilo in zacvililo. Potem je slišal Viktorjeve korake, ki so se oddaljili, a so se ponovno približali. V Viktorjevi goli poraščeni roki je nenadoma zagorela nova bakla. Pomislil je, da jih je

moral prejšnji dan kupiti nekje spodaj v mestu. Viktor je morda ves današnji dogodek skrbno načrtoval, je posumil.

- Torej ... Grofje so vse svoje sile usmerili v vojskovanje in osvajanje novih ozemelj. Niso sledili znanju, ki je takrat doživljalo pravo revolucijo. Ob koncu dvournega natolcevanja o etiki in morali sem bil ves blaten, ves naslednji teden pa prehlajen. Kaj bi rekla moja pokojna žena, če bi me videla ležati v tem rovu kot nekakšnega klošarja. – je nadaljeval Viktor.
- Bil sem precej razočaran, ker ni bilo izrečeno nič novega. – je še dodal.
- Po večkratnih obiskih rova sem opazil, da jih moja prisotnost ne moti, čeravno sem nek večer doživel, da so glasovi tako močno kričali, da je postalo podobno potresu. Moral sem steči v hišo. Mislim, da so takrat razpravljali o nečem, kar niso želeli, da kdorkoli sliši, niti nemočen starec, kot sem. Od takrat na takšnih zasledovanjih vedno nosim vato v ušesih. – je zgodoval Viktor.
- Lahko si le predstavljam, o čem je takrat tekkel govor. Nekoč so grofje mnogo spletkarili in trgovali, misleč na lastne koristi. Medtem ko je svet šel po svoje, so oni lomastili naprej po starem in se postopoma obrnili vstran od sodobnosti. Na koncu so se ukvarjali samo še s problemi, ki so zadevali njih same. To je nekaj takega, kot če bi jaz danes še vedno predaval na univerzi in pri tem ne bi znal uporabljati računalnika. – je primerjal Viktor, še vedno neumoren.
- V vsaki dobi je razvoj nekakšno nujno zlo, ki ga mora generacija sprejeti, je privzdignil v pedagoškem tonu. Poleg tega je njihovo družinsko življenje postajalo ...

Prekinilo ju je vse bolj razločno petje. Petru Mraku se je na trenutke zdelo, da sliši Anin, morda tudi Nežin glas.

- To je Veronikin duh, ki vsak mesec zapoje žalostinko za Friderikom II. –
- Spominja me na nekoga. – se je zamislil Peter Mrak.
- Tudi mene spominja na nekoga iz mladosti. Ta glas je tako univerzalen in idealen, da zajame v sebi vse ženske glasove. – je sklenil.
- In Friderik II, ali se tudi on oglašča. – je zanimalo Petra Mraka, ki se je zapletel v pripovedovanje in začutil nekakšno omotico.
- Ne, ne odgovarja na njeno petje. Nikoli ga nisem slišal, da bi se odzval. On žaluje s tišino. Ve, da je kriv za mnoge reči, kar se je med njima zgodilo. Njuna glasova se nikoli ne srečata. Tudi mi molčimo, s čimer povemo več, kot če bi o vsej stvari pripravili predavanje. – je dodal.
- Kako potem prideta skupaj? – je zanimalo Petra Mraka.
- Vsak po svoje sta obsojena, da blodita po rovu. Uhajata na stare gradove in švigata na njihove predrte stolpe, ki sta jih poznala,

morda tudi v vse tiste samostane, ki so jih pomagali financirati grofje. Tam vsak po svoje žalujeta, vendar dvomim, da kdaj skupaj. Mnogi duhovi so obsojeni na samoto in neprenehoma tavajo. Kaže, da jim niti kot duhovom ne uspe preseči tistega, kar so zagrešili ali spregledali za časa svojega fizičnega obstoja. Zato se nekateri izmed njih še vedno bojujejo z nekakšnimi ostanki človeškega hrepenenja. In v tem so nam precej podobni. – je zaključil.

- Hm. Ta rov je res poseben. – je potrdil Peter Mrak.
- Rov? Kje pravzaprav sva? Kdo naju je pripeljal sem? – se je zmedel Viktor.
- Kako to misliš? Ti vendar. –

31.

Obzidje, v katerega je strmel Peter Mrak, ni bilo tisto, ki ga je videval skozi okno svojega stanovanja. Njegov pogled ni bil zažrt v kamne, h katerim sta se po skritem rovu namenila z Viktorjem, da bi odkrila nekaj, na kar ni bil nihče več pozoren. Značilnosti te grajske arhitekture so bile bistveno drugačne od tiste v malem mestu. Vendar to še ne pomeni, da Peter Mrak tega gradu ni poznal. Tudi Viktor je dobro vedel zanj in skupaj bi se lahko prepirala o tem, kaj je na tem gradu lepše od prvega, kaj romanskega, gotskega ali renesančnega. Gotovo je, da je mlajši vanj zahajal pogostejše. Že kot študent je zahajal sem, občudoval dolino in v atriju popil nekaj kav. Sam ali z Ano se je sprehajal po dvorišču v različnih letnih časih.

Položaj je bil zdaj torej drugačen, tudi družba. Pravzaprav ni bilo nikjer nikogar. Niti Viktorjevih duhov. Peter Mrak je stal v kuhinji Nežinega stanovanja, ki se je nahajalo v prestolnici. Razporeditev sob in stvari je dokaj dobro poznal. Ura je morala biti okoli osem zjutraj in Neža se je že bila odpeljala na delo. Nekaj časa je še poležal, ne da bi o čemerkoli premišljeval. Tudi tokrat so njegove misli prehitevala dejanja. Vendar jih je za razliko od prejšnjih dni zdaj zadrževal kot nekakšno sito, ki je lahko ločevalo semena od plevela. Kot nekakšno olajšanje se je v njem zlagoma prebudila misel na to, da bi se lahko kadarkoli sprehodil do nje v službo na občino. Skupaj bi lahko popila kavo ali šla kaj pojest. V roki je sukal pisalo, ki je beležilo cifre. Namenil se je, da bo na banki preveril stanje računa in morebitna nakazila, vse z namenom, da preračuna, koliko manjka do pokritja dolga.

Bilo pa je še nekaj drugega, kar je tlelo. Vse to, kar je opravljal v malem mestu, se mu je prikazovalo kot nadloga. Končno si je priznal, kar je bilo v njem že od začetka. Bilo je proti njegovi naravi in proti kakršnikoli obliki napredovanja. Vse, kar je počel, bi lahko nastalo tudi brez njega. Le nekdo drug bi moral sedeti na njegovem mestu, slediti, kaj pišejo drugi, prekopirati, oblikovati v nova zaporedja, nekajkrat odklikati in preposlati. Njegovo delo je bilo kot neke vrste mezdni proces, torej brez prave indivi-

dualne note. Nobenega resnega koraka ni storil s tem, ko je prevzel to službo. Ni nemogoče, da je nazadoval, je pomislil. Popolnoma jasno mu je bilo, da mora biti vsako delo do neke mere nadloga, da so vsi delavci, sleherni uradnik, zdravnik in vsi drugi v podobnem položaju in da gre samo za različne, dostikrat zamenljive vloge. A delovati brez strasti je bilo zanj nekaj takega kot spustiti se po avtocesti in hkrati zavirati.

Reagiralo bo kasneje. Morda bo še v tem tednu stopil do uredniku in dal po človeško odpoved. Zaskrbelo ga je namreč, da ne bi dobil plačila za zadnji mesec. A to ni bilo tako bistveno kot sama odločitev, ki je bila tu. Seveda – ga je spreletelo, ko se je sprehodil in odpiral vrata spalnice, dnevnice, kopalnice, tudi shrambe – prijetna meščanska atmosfera, vse je bilo pospravljeno in zloženo, brez madeža. Čiste linije modernega pohištva in tiha navzočnost stvari. Sploh se mu ne bi bilo treba vrniti v svoje stanovanje, kjer je bila vsaka misel napor. Lahko bi ostal kar tu. Najboljše rešitve so vedno na doseg dlani. Potem bi šel ven in obudil stike. Počasi, načrtno, ne bi mu bilo treba hiteti. Še so bili ljudje zunaj, ki jih je zapustil. Neopazno bi se vključil v njihova življenja in oni bi ponovno postali del njega. Imel je dar, da bi ponovno zaigral svojo vlogo, pognal korenine na tleh, od katerih se je odtrgal v trenutku, ko bi bilo treba vztrajati. In odgovoril bi na vsa vprašanja mimoidočih: kako, zakaj, kdaj, kje, kako dolgo? Nihče ne bi opazil, da se je karkoli spremenilo. In če vendarle ne bi našel dela, bi nekaj časa ostajal v stanovanju, pripravljal kosila, skrbel za nabavo in podobno. Neži bi bilo to še kako všeč. Ali ni ravno prejšnji večer govorila o tej možnosti?

Na hodniku se je nekaj oglasilo. Spomnil se je, da je telefon pustil v žepu suknjiča.

- Halo, a lahko preveriš, če sem ugasnila mikrovalovno pečico? – je zanimalo Nežo.
- Si. –
- Kaj počneš? –
- Šele pred kratkim sem vstal. Skuhal si bom kavo. – je odgovoril in začel iskati primerno posodo.
- Na pultu imaš črni čaj, ki ga rad piješ. Iz Indije so mi ga prinesli. –
- Hvala. –
- V hladilniku je precej stvari, ki ti bodo tekle. Malo poglej. A še vedno nameravaš prodati sliko? – jo je zanimalo.
- Prej ja kot ne. – je odgovoril in poleg Nežinega glasu zaznal še nek drug glas. –
- Govorila sem z nekom, ki bi ti lahko pomagal pri tem. Danes pridem nekoliko pozno. Potem grem še na jogo. A ostaneš? –
- Ne vem še. Najprej bom šel malo v mesto. –
- V redu. Lahko se slišiva kasneje. – je zaključila Neža, ki jo je očitno nekdo zmotil v pisarni.
- Velja. –

Sedel je na balkon. Neža je bila že popolnoma izoblikovana, je pre-mišljeval. Bila je v nasprotju s tem, kar bi lahko zapolnilo njegovo pojmo-vanje ženske popolnosti. Pa vendar je morda ravno zaradi tega lažje pretr-gala njegovo pajčevino. Sama ni poznala praznine, je pomislil. Če bi jo po-stavil na stol v prazno sobo za nekaj minut, ne bi zdržala. Najhujša kazen zanjo bi bila pustiti jo v prostoru brez ljudi, brez vtisov. Na samotnem otoku ne bi preživela noči. Zgrizla bi se. Nikogar ni poznal, ki bi bil tako buden. Če bi obstajalo nekaj takega, kot je tekmovanje v pozornosti, bi pobrala vse medalje. Njene oči in ves njen duh so bili vseskozi na preži, ne da bi pri tem izražali kakršenkoli napor. To je nosila v sebi. Tega se človek ne nauči. Celo zdaj, ko je bila na drugem koncu mesta, je pred sabo videl njene rjave oči, ki niso znale odmakniti pogleda. Oči, ki so bile navzoče v svoji odsotnosti in so gledale skozenj, kot da je prozoren. Njene trepalnice pravzaprav niso nikoli trznile. Neže ne bi bilo mogoče prevarati, je pomislil.

Kar je izražala navzven, je bilo v nasprotju s tem, kar je kazala njemu, je premišljeval. Nikoli ni videl, da bi jo kdo ranil. Neža je tiger, ki popade vsakogar s kančkom šibkosti, seveda le, kadar na drugem bregu začuti bližino nevarnosti. Tedaj zgrabi plen in mu da vedeti, kdo je močnejši. Če bi v živalskem svetu obveljala človeška čustva, bi bila najbolj sposoben plenilec. Če ni šlo drugače, je nastopila z zajedljivostjo, redkeje z zlobo. To so občutili moški, ki so zbežali od nje, in tisti prijatelji, ki so se ji zamerili. Nikoli se niso vrnili niti poskušali skleniti premirja. Pretkanost je lahko v trenutku ponižala v spletkarjenje. Vse to je znala zaviti v celofan. Da je bilo videti nedolžno. Včasih celo kot darilo. Dobro je vihtela argumente. Okolje in odnose v njem je do potankosti preiskala. Ljudi je bliskovito prepričala v nekaj, česar ne bi pred srečanjem z njo nikoli priznali. Če je bilo potre-bno, jih je spreobrnila. Oslepljeni bi ji z odobravanjem sledili.

A pri njej je bilo vedno na delu tudi nasprotje, ki je povezovalo vse, ki so se znašli okoli nje. Nanjo so se najbolj lepili neodločni moški. Med samskimi prijatelji in znanci je povezovala najbolj kompatibilne pare. Neža je opravljala funkcijo agencije za stike, je pomislil. Polovico ljudem v pisar-ni je svetovala, s kom naj se poročijo, kdo je pravi človek zanje in podobne reči. Le da je vse to počela brezplačno. Vedel je, da je organizirala zabave in prijateljske shode v barih, kamor so navidez po naključju zahajali tisti, ki so imeli interese po novih zvezah. Razliko med tistim, kar je nekdo govoril in kazal navzven z dejanji, je takoj spregledala. Znala je prebrati vsakega, ki se je približal. Vse te lastnosti pa so za zaprtimi vrati zbledele, je ugotav-ljal. Seveda so bile še vedno intenzivne, kot so bile njene ustnice in kot je bila ona ena sama intenzivnost. Le prižigale so se v drugi luči.

Odkar je prihajal sem, ni vedel, kaj je na njem tako drugačnega, da jo dela tako krotko. Skrbnost, pozornost na vse možne načine, tudi uslužnost. Bil je njeno pomirjevalo, je pomislil. Seveda je spraševala, se za-

nimala zanj, kaj misli storiti v svojem življenju, kdaj se bo vendarle zresnil. Toda kljub temu jo je lahko ovijal okoli prsta ravno toliko, kot je želel. Je prestopil mejo, si jo je podredil na podel način? Neža seveda ni vedela niti ni želela vedeti ničesar o umetnosti, čeprav sta nekajkrat zavila v galerijo. Ta pojem ji je bil skrajno smešen. Zadrževala se je, da ga ni opominjala, naj vendar spregleda. Vse, kar je on počel, je bilo zanjo preprosto rečeno igračkanje. To seveda ne pomeni, da ni posedovala estetskega čuta. Nasprotno, pri izbiri oblačil, kozmetiki, pri urejanju stanovanja ali izbiri avtomobila je njen okus dosegal raven najbolj razvijenih kupcev. To je bil njen teritorij. Če bi lahko Ano zbudil iz premišljevanja, ko bi čez mizo rekel imeni, kot sta Ruskin ali Kandinsky, bi Nežo dvignili Kuba, Maldivi ali Toyota.

Potovanja. Zvlekla bi ga na letališče. A tega si ni nikakor želel. Potovanje z Nežo bi se lahko spreverglo v pekel, je pomislil. Ona bi vse uredila, rezervirala najboljše sobe, obiskala bi najboljše lokacije in najbolj popularne restavracije. Nobenih stroškov ne bi imel, ker bi vse plačala. Postala bi režiser vsake ure in tu ne bi bilo nobenega odstopanja, nobenih pogajanj. Zanj bi bilo takšno potovanje nočna mora. On bi bil le dekoracija. Spominek, ki bi ga prinesla domov. On je kljub svojim letom rad potoval nepripravljen, z nekaj stvari v potovalski, z najnujnejšim. Nobenega pretiranega scenarija, le hitropotezna skica, morda z naslovi prenočišč in okvirne lokacije. Vse ostalo bi prepustil naključnosti. V nasprotnem primeru je vendar bolj smiselno ostati doma, je premišljeval. Tu gre za spontanost, pa naj se sliši še tako obrabljeno. In verjel je, da bi se vedno razvilo njemu v dobro. Človek doživi na poti največ, kadar ne načrtuje. Vse načrtovanje je pravzaprav prelaganje stvari v prihodnost, izogibanje temu trenutku, nezmožnost soočiti se z *zdaj*, je premišljeval.

Vendar ga je motilo nekaj drugega. Neža ni prenesla molka, ki je bil zanjo največja kazen. Stvari, ki jih je počela, je vedno ovrednotila z besedami. Težko bi to imenovali vrednotenje, prej napoved. Kadar je na primer premaknila skodelico z mize na pult, je to tudi izrekla. Kadar je bilo treba v trgovino, je na glas ponovila, kaj vse je treba kupiti. Kadar je pospešila korak, je to napovedala. Brez ubeseditve zanjo praktično ni bilo dogajanja. Je bila sploh kakšna stvar, ki jo je naredila, ne da bi bilo treba njemu ali drugim za to vedeti? Neznosna, iritirajoča je bila ta njena hiba, je pomislil. Kakor kača se je plazila po njej in z njo zastrupljala okolico.

Zanj so bile seveda pomembnejše napisane ali pozabljene besede. Še posebej tiste, ki so bile zavite v molk ali skrite za kopreno vsakdanjih izrazov. Njegovo nezavedno jih je vleklo iz pogorišča pozabe. V nepričakovanih trenutkih so se iz nekakšnega ognja uobličile in se spremenile v nekaj, kar je bilo dodelano kot muransko steklo. O teh je bilo vredno razmišljati, jih tehtati, včasih sestavljati anagrame, predvsem pa razločevati njihove odtenke. Ostalo pa – najnujnejše, varčevanje z izražanjem. In skrajni minimalizem čustev. Zakaj bi človek vendar moral še

tako neznatno stvar ali samoumevnost artikulirati, kot da gre za napoved letalskega leta ali diplomatskih pogajanj, ko pa je okoli nas toliko naključnega, izven zakonov vsakdanjosti in bolj vrednega besed, je pre-mišljeval.

Tu nima smisla filozofirati, tako pač je, je strnil. Ona tega ni mogla razumeti. Čeprav ji je upal marsikaj reči, tako daleč ni šel nikoli. Bi sploh bilo kaj drugače, razen tega, da bi bil odkrit, preveč odkrit, je pre-mišljeval. Ničesar ne bi spremenilo. Prizadelo bi jo. Sicer tega ne bi pokazala, a v resnici bi jo dotolklo. In kako bi sploh začel? Tudi njo je marsikaj motilo na njem, kar mu ni povedala in za kar je bolje, da nikoli ne izve. Tudi on je imel številne hibe, ki niso bile nič manj razvidne od njenih. Morda ji je bilo vseč ravno to, da ni imel strategije, kako izkoreniniti njene šibkosti, kot je ni imel za to, da izkoristi njene prednosti in čare, je pre-mišljeval. Ob njem ji ni bilo treba renčati in napadati. On ni bil zanjo primerna žrtev. Neža. Črna, žilava, gibka. Nikoli mu ne bi zašepetala, kje molči rana. Neža in Ana. Slednja je razumela, kako je, kadar človek v tihi sobi razmišlja o nečem, kar ni razložljivo ali stvar nakupa. Nekoč jo je videl klečati, da je bila videti kakor na eni izmed kompozicij preraphaelitskih slikarjev. Ana in Neža. Chagal proti Chanelu. Med njima nobenega mostu. Tako daleč druga od druge. Prva v preteklosti, druga v sedanjosti. Njuno stanovanje je bilo približno petnajst minut hoje narazen.

Lučka Zorko

Hiša

Če si mestno dekle, je prebiti nekaj dni v surovi, napol porušeni, prastari, iz oranžne opeke sestavljeni hiši sredi ničesar svojevrstna, divja avventura. Maki je zavil z očmi, ko sem zgrožena nad provizorično (moram reči, da po izobrazbi ni lesni tehnik, pač pa filozof) zbitimi deskami, ovitimi v nekoliko plesnivo zaveso (kot kabina za preoblačenje na zanikrni plaži), hotela pobegniti nazaj v udobje svoje garsonjere, rekoč:

»Ni šans, da se tu tuširam!«

»Pa se ne!« je užaljeno odvrnil in prvič sem v glasu *svojega* fanta zaslišala razočaranje nad *njegovo* punco. Če bi vedela, da je kabino naredil posebej zame (on se kopa v lesenem čeburu), bi bila tiho; in poudariti je treba tudi, da je v poletnem večeru stati pod curkom tople vode, tudi če so zavesa nekoliko plesniva (potreba po vsakodnevnem drgnjenju kože je premagala odpor), izkušnja svobode. Topla voda? Šele kasneje sem (on mi je ni takoj pokazal, ker je bil užaljen) zagledala črno kanto, ki je visela v kotu kabine in v katero je bila napeljana voda iz studenca (alfa in omega samooskrbe – še dobro, da mi tiste dni ni prišlo na misel, da bi se spraševala, ali je voda neoporečna). Glede na to, da se je sonce cel dan mačkasto cmulilo po kanti, se nisem čudila, da se je, ko je Maki odvil takozvani ventil, po meni usula mehka, prijetno vroča voda, ki je prehajala v toplo, ki je prehajala v mlačno. Z užitkom sem se obračala pod njo, sproščeno dovolila mehurju, da izpusti vsebino skupaj z vodo odteči v zemljo, ter pustila, da me voda ljubkuje in z mene spira koprivov pripravek (tu se nisem pritoževala). In potem sem zacvilila, saj me je v trenutku streznil oster curek ledene vode, ki je privrela iz drobovja studenca. »Konec razkošja!« me je Maki zavil v rjuho in me odnesel skozi razsuto vežo do začuda prijetne, z apnom ometane sobice s porisanim oknom in žimnico iz slame. Ponovno sem se zavedela, zakaj je *moj* fant – divja narava v njem, ki ji je pustil, da se je polastila tudi njegovega praktičnega življenja, je v meni vzbudila nepotešljivo utripanje.

Kako se ljubijo filozofi, sem si predstavljala nekoliko v megli. Malo sem se bala, da ne ravno po mojem okusu. Da ni popolnoma navaden filozof, mi je kapnilo, ko mi je namesto o Platonu pričel govoriti o perma-kulturi, naravnem ravnovesju in fraktalnih oblikah v naravi in mi potem v navalu hipne strasti pokazal fotografijo svoje hiše na obrobju gozda (življenje v mestu se mu je zdelo od zmerom pusto in uničujoče, čeprav ni imel izbire, ker v kraju, kjer je stala tista hiša, ni bilo trenutno nobene priložnosti ne za filozofa ne za mizarja ne za vrtnarja). Da se ne ljubi kot filozof in ne

kot romantik (kako se ljubijo romantiki, sem se naučila iz ameriških filmov), sem spoznala tretjo noč najinega znanstva in to me je priklenilo nanj, da sem bila že po dveh tednih pripravljena sprejeti njegovo povabilo na podaljšan vikend v hišo na obrobju gozda, o kateri je razlagal s tolikšnim žarom, da se je še meni zazdela skoraj sanjski cilj za počitnice (čeprav bi minutko preden sem se zazrla v fotografijo z oranžnim soncem obsijane in z zelenjem obdane hiše brez fasade, skoraj izustila, da lahko greva kdaj skupaj tudi v amazonski pragozd). Ko sva se z mojim suzukijem (svojo razbitino je pustil v mestu parkirano pred mojim blokom, saj me je skrbelo, da bo med potjo izgubila zadnje kolo, ki ga je med vožnjo sumljivo vleklo na desno bankino) po makadamskih poteh končno pripeljala pred sanjsko hišo, ni bilo oranžnega sonca: bilo je oblačno, temnilo se je že in hiša je bila navadna, nekoliko strašljiva podrtija z razdrapano streho, zaraščena z džunglo. Samo sijaj na njegovem obrazu me je prepričal, da sem izstopila.

Na Makijev vikend sem odšla na počitnice in počitnice pomenijo sproščanje od vse navlake, ki se ti nabere v tednih mestne rutine. K počitnicam seveda spada tudi spanje. Spanje do poldneva, kosilo, kavica, spanje, sprehod, večerja, vino, seks, spanje. Torej je razumljivo, da moje razpoloženje ni bilo ravno na vrhuncu, ko mi je Maki ob šestih (!) zjutraj (spat sva šla ob polnoči in začuda sem kljub s slamo polnjeni žimnici in trdem vzglavniku, v katerem so bila neka semena, spala kot ubita) pod nosom podržal (sicer omamno dišečo) kavico z besedami:

»Vzhod si že zamudila. Veš, kakšen je bil! Umit kot včeraj ti.«

»Koliko je ura?« sem zmedeno vprašala.

»Šest. Pridi, vstani. Kasneje bo prevroče za delo.« Da, bil je julij, gotovo bo vroče, toda v naravi se pred vročino skrrije v senco ali pa v hladen potok, kar sem tudi zamrmrala.

»Kakšen potok? V gozdu so samo klopi in izsušena blatna mlaka za žabje svatbe.« Tokrat me je ton trde resničnosti zbodel do jeze – najraje bi mu kavo zlila pod hlače, namočila predmet svojega nočnega užitka v kadečo se mlako kave! Obrnila sem se v steno, toda ko so vrata zaloputnila (stare stvari so trpežne – začuda so ostala na tečajih), sem kljub temu segla po skodelici. Kaj pa naj? Sladki spanec je splaval po kavi.

Ko sem z zobno ščetko prečkala dvorišče, je plel vrt. Ko sem se vračala od tuš kabine (zdaj sem jo že usmiljeno tako imenovala), je z lopato odstranjeval kamenje s kupa vsakovrstnega materiala (najbrž so tja odlagali odvečne opeke, strešnike in deske). Ko sem se, lačna zajtrka, družbe in dogajanja, oblečena v poletno krilce in obuta v sandale pojavila na vratih in ga spravljivo vprašala: »Kaj bova danes počela?«, se je obrnil – od potu se je ves svetil in sončni žarki so ga naredili svetlikajočega se in ranljivega –, za hip pomolčal in me objel z očmi (najbrž sem se mu zazdela lepa na

tistem pragu v središču podobe njegove ljubljene hiše), nato pa se obrnil nazaj in zamrmral:

»Saj vidiš.« Ne, ne bom jezna. Odločila sem se, da ne bom jezna. Edino ...

»Emm, na vece bi morala, saj veš ...« Začuden se je obrnil spet k meni in še preden je uspel karkoli reči, sem ga prebrala.

»Ni ga, ne?« Ko je s krettnjo nakazal proti gozdu, sem se pričela smejati. Bil je zmedeni smeh, mešanica nejevere in razočaranja. Poiskala sem ključke, sedla v suzuki in se odpeljala, da je za mano nastal gost oblak rdečkastega prahu, ki se je prilepil na tršato telo mojega znojnatga delavca in v vzvratnem ogledalu je za mano gledal človek iz zemlje.

Dobro, da je bilo do vasi pet minut vožnje: toliko potrebuje moja jezica, da se pomeša v zavest in se umiri. V centru vasi so bile cerkva, trgovina z barom in pošta. Sedla sem na teraso, naročila kavo, ki sem jo čakala petnajst minut, čeprav sem bila na srečo edina gostja, prinesel mi jo je molčeči in smehljajoči se natakaz z brki, star približno sto let (vajeni mičnih in nesramnih študentk s krilci mi je ta nenavadna sprememba pravzaprav ugajala, saj me je spominjal na strica), in ko sem popila prvi požirek, sem lahko v miru, ampak res v miru opravila potrebo na čistem, spodobnem stranišču, ki se je nahajalo celo na zadnji strani zgradbe, tako da niti ni bilo nevarnosti, da bi nekdo čakal za tabo tik pred vrati. Slišalo se je čivkanje debelih vrabcev iz šipkovega grmovja (je bil šipek? mogoče, ne poznam najbolje grmičevja), ki je zaraščalo zadnjo stran hiše. Potem sem kakšno uro samo sedela na terasi in gledala drevje, ki je šumelo v globeli pod mano, in redke poti, ki so bile speljane čez hribčke, in razen muhe, čebele in natakarja, ki mi je enkrat vmes prinesel fluorescentno zeleni sladki liker (»Kristusova kri, gospa, za ženske gostje!«), me ni zmotil nihče. Če ne bi bilo Kristusove krvi, bi se mogoče odpravila kar nazaj proti mojemu mestu, toda bil je že drugi dan in če se odločim nekaj izpeljati, to tudi storim – za pogum sem naročila še repete likerja in zelenje v daljavi je postalo še bolj zeleno, mir še gostejši in po hrbtu mi je pričel teči pot, najbrž zaradi vročine, ki je pričela pripekati, in tudi alkohola. Razmišljala sem o Makiju in o prihodnosti: bilo je dejstvo, da nisem pričakovala vse te džungle, toda po drugi strani: saj me ni prosil, da se preselim sem, šla sem samo pogledat in preživet z njim nekaj dni in noči, in konec koncev, če ne staknem klopa ali me ne piči kača, bom domov odnesla vsaj izkušnjo nečesa, česar ne želim doživeti prepogosto. Poravnala sem račun (za vsak slučaj sem preverila, ali mi je res vse zaračunal, saj se mi je zdel znesek strašno nizek, in dala natakarju visoko napitnino) ter se odpravila nazaj v hrib, odločena, da me nič več ne bo presenetilo, da bom zdržala še dva dni in počela vse, kar počne on: moj fant. Konec koncev tudi on v mestu počne, kar počnem jaz, in je pošteno in se spodobi, da nisem egocentrična in se tudi sama tu in tam nekoliko prilagodim. To lahko kaže samo na moje svetovljanstvo.

Ko sem se vrnila, je gol do pasu sedel na provizorični klopci pred hišo in z nožkom za puter lupil krompir. Nasmehnil se mi je – prisedla sem k njemu in ga poljubila na uho v znak sprave. Ekipno sva pripravila kosilo: priklopila sva gorilnik, zavrela vodo v bakrenem loncu, da je krompir veselo brbotal, potem sva sprajžila čebulo, ki jo je prinesel iz *pevnice*, jaz sem pod tušem oprala solato, ki jo je urezal na vrtu, veliko hrustljivo zeleno glavo z obilico polžev, ki jih je bilo treba žrtvovati vodi; na liste sem narezala česen in jih v glineni posodi zabelila z domačim bučnim oljem, in potem sva jedla, pod košato lipo in okroglo kamnito mizo, restan krompir in solato in pila belo vino, ki ga je lansko jesen pridelal sam in ki je bilo bolj kislo od kisa, ampak začuda mi je prav vse prijetno teknilo; on je bil doma, jaz pa na taborjenju, in v tem neizrečenem dogovoru sva znova postala partnerja – konec koncev gre ljubezen (tudi) skozi želodec.

Pričenojala se je dnevna julijska pripeka in Maki me je prijetno prese- netil: med drevesi mi je napel visečo mrežo, ki mi jo je kupil, preden sva šla, in s knjigo v roki sem se zleknila vanjo. »Tega pa nisem doživela že dvajset let!« sem blažena vzkliknila, ko je zagugal mrežo in je zanihalo nebo nad mano in sta zeleni krošnji, težki in veliki (oreh in javor, je rekel Maki), zastrli sončevo žarenje. Guganje, nihanje, nebo. Knjiga, črički, zvok starinskega radia, ki ga je Maki poslušal v senci razsute verande, vzduh eteričnih olj, ki puhtijo iz zeliščnega vrta, vonj po mešanici prahu, dišavnic, peloda cvetov in nekaj sladkega vmes, kakor po medu – ambrozija, pravi Maki, večna smrdljiva ambrozija, vrinjenka v naše kraje, pogoltna, požrešna kolonizatorka, besede se izgublajo, vseeno mi je za ambrozijo, zaprem oči, v trebuhu gnezdi toplota in nihanje povzroča mravljinice in počasi veke polzijo dol, dol ... v prijetno toploto se pogrezam, vase, na pol sanjam, ne vem, o čem, toda občutek je mravljinčast, skoraj blažen.

Ko sem se zdramila, je knjiga ležala na tleh, sonce je bilo sumljivo nizko in Makija ni bilo nikjer. Črički (ali škržati, ne vem, bom vprašala) so pričeli z večernim napevom (to prepoznam z morja) in v njihovih vzajemnih striženjih sem prepoznala Haydnovo Lullaby, da mi je po telesu švistnil mrzel krč; iz grmovja je prihajalo ptičje dretje, ki ga je na moja ušesa prinesla blaga večerna sapa: niso peli, vreščali so – pogoltno, celo perverzno. Sumničavo sem zrla proti robu: nobene sence. Bil je vroč poletni dan.

»Maki!« Nič. Menda me ni pustil same? Bilo je nekam sumljivo tiho. Sedla sem v mreži, se ozirala okoli. V krošnji nad mano je nekaj zašuštelo. Zašuštelo je tudi v grmu poleg kupa opek. Kača? Za vsak slučaj sem noge potegnila k sebi. Od kod zdaj ta tesnoba? Naenkrat se je iz gozda zaslišalo kruljenje ali cvilkanje – da je prašič, ni bilo nobenega dvoma, ker prašiče poznamo vsi, tudi tisti iz mesta. Vedno bliže je prihajalo in tesnoba je pre- rasla v paniko. Zdelo se je, da ta soparni predvečer s svojimi divjimi stvori vdira k nama in se hoče z nama spariti v večerno orgiastično kruljenje. Oklenila sem se drevesa, toda iz njega so takoj prišle mravlje, brzele so po

rokah in mi lezle pod srajco, preplavile so mi telo, šle so vame, me jedle od znotraj, me preplavljale, in ne samo to, iz krošnje je padla kača, majhna, hitro se zvijajoča, pisana (*v vsakem rajju je kača*), in vedela sem: to je to. Od groze sem zakričala in skoraj sem padla iz mreže, knjiga je telebnila na tla in zajelo me je neizmerno olajšanje: to drugo zdramljenje je bilo tisto pravo, resničnost me je čakala brez kruljenja, brez prašičev, kač in mravelj, izza ovinka pa je že hitelo edino divje bitje ta hip v moji bližini: moj fant – nesel mi je kozarec hladne vode, ki sem si ga namesto v grlo zlila na glavo.

»Zavrelo mi je v glavi od vročine,« sem upravičila dnevno nočno moro, ga nenadoma viharno objela, nato pa se spravila pod tuš. Prijal je kot prejšnji dan; mora je bila odplaknjena v hipu, dan je bil znova popolnoma normalen in iz sanjskega gomazenja mravelj sem prepoznala drobnega klopa, ki se je prisesaval v mojo povrhnjico in ki sva ga z lahkoto potegnili ven (začuda nisem komplicirala – kaj pa je majhen klop v primerjavi s ti-soči mravelj, ki te lahko napadejo samo v sanjah ali amazonskem pragozdu).

Po tušu sva jedla orehe (še od lanskega leta – Makijeva zaloga je bila ogromna), jabolka, slive in čips, za katerega sem se spomnila, da sem ga kupila na pumpi na poti sem, pila sva vino in klepetala. Dan je postajal bronast. Bilo je spokojno, nikjer ni prežala dušeča sanjska nevarnost. Morda, ker je bil ob meni on in sem mu zaupala.

»So tu divje svinje?« sem previdno vprašala. Za vsak slučaj.

»So. Včasih pridejo do gozdnega roba. Ampak vseeno se bojijo. Ravno zdaj je čas mladičev, če bi imela srečo, bi jih lahko videla.« Stresla sem se.

»Ne, hvala. Kaj pa počneš cele dneve tukaj?« Začudeno me je pogledal.

»Ti je dolgčas?«

»Ne, ne. Niti slučajno, Samo tako, zanima me.«

»Delam. Kaj berem.« Nisem ga še videla brati. Nikjer nisem videla knjig. No, eno, zunaj na verandi, razprto, da sem morala obrniti na prvo stran, da sem videla njen naslov (sicer že od daleč ni delovala kot leposlovje – leposlovje prepoznaš na kilometer). »*Nadaljevalni tečaj iz samooskrbe*«. No, res je, da sva skupaj šele kakšen mesec, ampak bralca prepoznaš. Preprosto veš. In on kot filozof ... no, tako sem mislila. Dobro, sama nisem obsedena s klasiki, spremljam pa sodobno literaturo – mika me magični realizem, vpet v ljubezenske štorije in zgodovinske prevrate.

»No, to že. Ampak saj ne delaš cele dneve. Kaj pa zvečer, ko si utrujen? Menda ne poslušáš cele večere radia ... se ti še zmeša.« Maki je zavzdihnil, potem pa so se mu nenadoma zaiskrile oči. Z vrvi je potegnil posušeno majico, si jo navlekel in pogledal moje sandale: »Nimaš tenisk?« Imela sem teniske, konec koncev mi je bilo jasno, da ne greva v Pariz. Sicer pa mi je bilo v Parizu žal, da jih nisem imela, kajti s sandali hoditi ves dan

po razbeljenem asfaltu je bilo mučenje, hujše od, upala bi staviti, bose hoje skozi gozdlič, ki ga je pričelo počasi objemati zahajajoče sonce.

»Zdaj je taka,« sem pokazala na hišo, ko sem menjavala obutev.

»Kaj?« ni razumel.

»Hiša. Taka je kot na sliki. Obžarjena.« Res je bila – zahajajoče sonce zmehta vse, poteze, gube, luknje, opeke, umazanijo, vse postane mehko, zlato. Ujela sem njegov nasmešek: prijalo mu je, kot da bi pohvalila njega.

Preden sva šla na sprehod, sva še zalila vrt, malo sem ga poškopila po hlačah, on mene po vratu. Potem sva prečkala njegovo njivo z ambrozijo (tu bo nekoč oljna repica), ob gozdnem robu prišla do potke in se podala v gozd – ne kjerkoli, bila je potka, čisto prava, ne le slutljiva (sosed vozi les s traktorjem). Če je bilo zunaj mehko svetlo in zlato, je bilo v gozdu temno, da sem ga stisnila za laket.

»V gozdu se nimaš česa bati. Bolj malo je nepredvidljivega, zveri pa redko prečkajo tvoje poti.«

Kmalu sva prišla do podrtega drevesa. Sedla sva nanj, pokazal mi je, naj bom tiho, in tako sva bila tiho kar nekaj časa, preden sem prisluhnila temu, kar mi je kazal s prsti. Od povsod so začeli prihajati klici, melodije, kriki, žvižgi, čivki, in kmalu sem jih tudi zagledala: hipno, kot da na robu pogleda, izginile so, še preden so se prav pojavile: ptice. Ne znam opisati, toda prizor je vzbudil vse čute in počutila sem se, kot da sem popolna skupaj z vsem, kar me obdaja, kot da so zvoki zunaj mene istočasno tudi moji in kot da je Maki pravzaprav jaz in da sem jaz gozd in da so ptice v meni, v njem in v sebi istočasno, in da je ta večer, ki temni, nekaj najbolj gotovega in varnega, kar sem kadarkoli doživela. Malo je manjkalo, pa bi mi pričele teči solze – mislim, da se nečemu nisem tako prepustila že kar nekaj let. Mogoče nazadnje shiatzu masaži. In včasih seksu.

Po mojem odzivu je bilo jasno: njegov namen je uspel, in zadovoljstvo mu je oblilo obraz, kakor mu ga je tudi po seksu.

Gozd je pričel temneti in podvizala sva se, da ne bi hodila v popolni temi. Toda pot naju je varno pripeljala nazaj in ko sva stopila iz gozda, sva zagledala goreče oblake pluti nad gozdom in z njive se je kriče dvignila jata vran, ki pa niso delovale zlovešče. Kazala se je res topla noč in ker sva počivala čez dan, nisva bila utrujena, tako sva ob visoki in nenavadno svetli beli sveči (delovala je kot krstna – morda je tudi bila, kupil jo je na boljšem sejmu) in vinu klepetala pozno v noč. Lahko bi rekla, da sva se šele zdaj pričela spoznavati: tu, kjer sva bila samo on in jaz, kjer ni bilo motenj, ni bilo ničesar, kar bi nama odvracalo pozornost, če pa je že bilo, sva lahko izkušnjo delila. Po eni strani me je Maki neustavljivo privlačil. Ves čas bi se ga dotikala. Pustila bi, da me pokrije s sabo, da me zaužije – da, gotovo je bilo nekaj zaljubljenosti. Bil je človek, zgrajen iz mnogih, tudi nasprotujočih si elementov, in na trenutke mi ni bilo jasno, zakaj se je zapletel z nekom, kot sem jaz: ljubiteljico dogodkov, koncertov, gledališča, ka-

vic, potovanj. Vedela sem že, da sanjari o tem, da bi dodelal hišo, sam, z lastnimi rokami, da bi gojil svojo zelenjavo, mesil svoj kruh, kuhal svoje marmelade. Nagledan je imel že tudi traktor (pri tem sem prasnila v smeh, ker si ga nisem mogla predstavljati, kako poskakuje v traktorski kabini – ni bil tak tip, kakršne sem si predstavljala v traktorskih kabinah).

»Pred tremi leti si tudi jaz samega sebe ne bi mogel,« je priznal.

»Kaj pa se je spremenilo?«

»Ne vem. Najbrž svet okoli mene in jaz sam.« Toda biti tu ves čas?

Res me je zanimalo, *zakaj*. Konec konec ima kot filozof gotovo jasno razdelano refleksijo – tega, da mi bo pojasnil kot filozof, glede na to, da sem zgolj oblikovalka opreme, se nisem bala, saj Maki ni bil nagnjen k nahu in potrebi, da pojasnjuje stvari na način, na katerega bi razumel zgolj samega sebe – kakor sem doživela že pri prenekaterem filozofu.

»Zakaj si se odločil priti sem?«

»Ne vem. Preprosto je bila edina možna izbira.« Trzaj, struna bolečine v glasu. Je srečen? Je bil prej nesrečen? Se je tukaj skrnil pred čim? Pred sabo? Toda tu je največ s sabo. V mestu se lažje skriješ. In v čem je razlika med nama? V elementu, ki sva ga izbrala? Ali v čem drugem?

»Se ne naveličaš vsega tega tu? Da je ves čas vse enako, da se nič ne spreminja? Da nikogar ni? Se ne naveličaš občudovanja?« Tokrat se je zamislil – ne nad tem, kaj odgovoriti, temveč kako pojasniti. To, da mi na vse pretege želi pokazati vse, kar ima v tem razrušenem kraljestvu, in pojasniti silnice in namere, mi je sumljivo dišalo po nečem več kot zgolj navadnem razmerju (da je dišalo po ljubezni, ne morem reči, to bi bilo preuranjeno, naivno, neumno in konec koncev drzno).

»Nikoli ni enako. Nikoli ni dolgčas. Treba je iti po vodo. Treba je nasekati drva, zakuriti. Treba je oprati čeber, zabiti žebelj, razmisliti, kako obdelati tista vrata, opleti vrt, ga zaliti, se znebiti osjega gnezda, pobrati orehe, jih spraviti, iti v vas po to in ono. Ves čas deluješ zato, da potem lahko si. Ni si treba izmišljevati osmišljevanja. In vsak dan je drugače: nekaj novega pride, nekaj odide. Nova misel, nov premik, nov element. Mesto je proti temu dolgočasno.« Skušala sem razumeti, slišalo se je smiselno. Toda misel, da bi preživljala dneve tukaj, v napol-divjini, se mi je zdela tako nesmiselna, da sem raje samo pokimala in zavzdihnila: vedela sem, da sva iz različnih svetov in da ta svet tukaj ne bo nikoli moja izbira, pa četudi mi Maki in divjina ponudita vse, kar lahko ponudita (gotovo veliko, toda premalo zame).

Potem je pričel o temi, ki mi ni nikoli dišala: otrocih. Toda tokrat nisem pobegnila – nisem imela kam, pa tudi vino me je prikovalo obenj in sem poslušala. Da je, ko je njegova sestra, ki živi v mestu, rodila, in zdaj, ko je mali star tri leta in je noseča drugič (do sedaj nisem vedela, da ima sestro), začutil, kako je to edina pot, ki ti popolnoma osmisli življenje, saj je to biološko gledano edini smisel: vznik novega življenja. V meni je

pričelo nekaj trepetati. Otrok si nisem želela. Otroci so me strašili. Pomenili so konec življenja, kakršnega imam rada. Konec razvoja. Začetek doživljenjske odgovornosti. Preprosto rečeno, grozo. Ko sem mu to povedala, ga ni prav nič zaskrbelo, kot da me ne jemlje resno.

»Verjamem. Ampak ko pride, vidiš, da je nekaj popolnoma drugega.« Verjetno je njegova sestra pred prvim porodom trdila enako kakor jaz. V tistem hipu se mi je zdelo to, da mi je pokazal tiste ptiče, podkupnina. Vaba za to, da bi morda nekoč prišla sem, k njemu. Da bi se zaljubila v to divjino. Da bi jo vzljubila. Da bi jo posvojila. Ker ta divjina, to je on. Še eno slepilo lepote; še ena čer, sem pomislila, čer s sirenami, ki jih ne bi smela slišati, ki jih ne bi smela videti. Vrata, ki bi jih morala pustiti zaprta, ker sem že vnaprej vedela: ne, ne bom se preselila sem, ne, ne bom imela otrok, ne, ne bom spremenila svojega življenja, čeprav nisem bila prepričana, da se ne bom spremenila jaz, navznoter. Lepota se je zažrla vame, in vsakič znova jo bom iskala, prepotovala bom svet, da jo znova najdem – stresla sem se in se zavedela, da že nekaj časa strmim skozi Makija, kot da sem blazna.

»Huh. Tole vino pa zaseka.« Nisem dvomila, da je primešal malo šmarnice.

Zjutraj sem vdano vstala z njim. Skuhal nama je kavo in prijetno je bilo nesti dišeč napoj preko trave in še dremajočih marjetic, posutih s hladno, mehko roso. Začuda ni imel nobeden od naju mačka, čeprav sva se zasedela pozno v noč in tudi kar nekaj popila. Že dolgo, mogoče celo nikoli, nisem doživela, da bi se jutro budilo z mano. Bilo je nekaj tako čistega, skoraj ganjivega, da mi je bilo za hip celo žal, da odhajam. Čeprav sem o svojem občutju raje molčala, da mi Maki ne bi ponudil, naj ostanem. Nisem bila prepričana, da ne gre spet za slepilo lepote, za njeno nesramno vabo – zmerom, kadar me je lepota zvabila v odločitve, ki je nisem načrtovala, se mi je nato maščevala, tako da je razbila iluzijo.

»Grevna na delo?« Dan prej me je prosil, če mu pomagam odstraniti tisti kup opek in desk sredi dvorišča, ki sem ga prvi dan označila kot *grdega* in *nesnažnega*. Tokrat sem bila oblečena v taborniške kratke hlače, teniske in majico brez rokavov. Z gumijastimi rokavicami sva pulila plevel, opeke sva nalagala na samokolnico, deske na en kup, kamenje na drugega.

»Koliko uporabnega,« je mrmral. Jaz sem videla samo smeti.

Ko sem prišla do jedra kupa, do votline, ki je nastala med opekami, sem nenadoma poskočila: iz nje se je v velikem skoku pognala miš, v nekaj trenutkih izginila v bližnjem grmovju, in ko sem pokukala v luknjo (miši se, v nasprotju s stereotipom o mestni ženski, ki skače na mizo, ne bojim), je bilo tam gnezdo: splet bilk, kartonskih trakov in dlake, sredi tega pa je utripalo nekaj majhnega, rožnatega, zgubanega: mišji otrok – mladič, novorojenček, gol, slep, komaj dva centimetra dolg in s tako prosojno kožo, da so skoznjo presevale temne lise majcenih organov. Bilo je, kot da bi od-

krila zaklad: strmela sem v to čudo, kakršnega še nisem videla, na kolenih sem bila in z očmi v mišjem gnezdu, razprtih oči, osupla.

»Maki, glej! Mala miš!« Približal se je in skupaj sva jo nekaj časa opazovala. Bila je zvita kot zarodek, nekoliko bolj rožnata od najine kože. Oči še ni odprla, je pa odpirala gobček, majhno, golo opremo za sesanje. In nekajkrat je trznila z nožicami.

»Najbrž se je skotila pred kratkim. Mogoče miš še niti ni skotila celega zaroda.« Popolnoma sveže življenje torej. Neskončno nebogljen se mi je zazdela. Začutila sem potrebo, da jo zavarujem. Vzela bi jo v roke in jo ogrela, pa mi je Maki svetoval, da to ni najpametneje, ker bo potem dišala po meni in jo bo mama miš zavrgla.

»Misliš, da se bo vrnila ponjo, če se umakneva? Misliš, da jo bo našla?«

»Gotovo. Mislim, da opazuje iz grmovja.« Oblila me je nepojasnjena žalost. Ta majhen stvor, oblika, ki je vzniknila iz druge oblike in ki trenutno živi za sesanje snovi iz oblike, od katere se je odcepila, me je spomnil na nekaj, kar sem nekje že videla, nekaj, kar poznam od zmerom, utrupajoče, golo, zvito rožnato klitje: univerzalna klica sesalcev. Takšni smo, ko nastajamo, me je spreletelo. In zato se občudujemo tudi v drugih. Pomislila sem, da ima usmiljenje obliko zarodka.

Z delom nisva nadaljevala. Umaknila sva se v hišo in se pripravila na odhod. Med pripravljanjem kovčka naju je zajela hipna slast, da sva sopeča pristala na slamnati žimnici in se sparila s tako silo, da sem čutila sladko utripanje v medenici še vso pot do mesta. Včasih sva se ljubila nežno, romantično: tokrat ne. Tokrat je bilo živalsko do obisti, in z nekoliko grenkobe sem pomislila, da mi je zapečateno: najbrž bom vse življenje morala uničevati napetost med žensko in samico.

Ko sva zaklepala hišo z ogromnim starinskim ključem, se mi je zdelo, da zaklepava nekaj, kar bova težko znova odklenila. Ko sva stopala čez dvorišče, sva pokukala med opeke: o mišjem mladičku ni bilo niti sledu.

»Vidiš. Mati opravi svoje delo.« Da. Nekaj spoštljivega, a tudi nekoliko grozljivega je bilo v tem stavku, in vrane, ki so se spet dvignile z njive, kot so se zmerom, ko sva se približala ali ko sva ustvarila kak zvok, drugačen od mrmranja divjine (tokrat je bil to vžig avtomobila), so se mi tokrat zazdele zlovešče.

Na poti nazaj v mesto sem večinoma molčala. Strmela sem v drevesa, ki so se pomikala mimo, čeprav sva se v resnici premikala midva. Ko sva dosegla prve stolpnice, sem zaprla vrata divjine za sabo. Pogled na mesto me je zbudil iz otožnosti. Pozabila sem na miš: že sem bila z mislimi pri večeru, pri kakem koncertu, pivu na promenadi – gotovo se kaj dogaja, poleti mesto živi na drug način in četudi je čas dopustov, je zmerom mogoče najti kaj zase. Ko sva se z dvigalom pripeljala v osmo nadstropje in vstopila v garsonjero, sem najprej odprla balkonska vrata, da se nekoliko prezračim. Stopila sem ven, se zazrla čez mesto, nato pa kriknila. Med noga-

mi mi je sprhutala golobja samica, ki je moj balkon izbrala za mesto svojega gnezdenja. Obupano sem pogledala Makija. Skomignil je, češ, če te dolgo ni, se narava vrine tudi med zidove stolpnic. Divjina me ne bo pustila pri miru. Nesramno se mi bo vrivala v življenje.

Zvečer sva se šla napit v center. Srečala sva kolege in šli smo na koncert. Imeli smo se prav dobro. Tudi Maki se je imel dobro. Upala sem, da si bo premislil. Da bo vseeno ostal. Tu, z mano. Da se ne bo vrnil tja. Skoraj srečna sva se ob štirih zjutraj zvalila na veliko posteljo. Sanjala sem o utripanju svoje maternice in o zarodku, ki napol brezobličen in popoln gnezdi v meni in ga čutim kakor tujek v sebi in istočasno kot srce, brez katerega mi je sojeno, da blodim po svetu in se izgubljam, izgubljam med zgradbami, stolpnicami in nebom, ki se tu in tam pokaže med njimi.

Bil je некоč Slovenec v Ameriki

Louis Adamič:

Resnica o Los Angelesu

Prevod Aleš Debeljak, spremni besedili Alenka Pirman in Marko Peljhan. Zavod Projekt Atol, Littera Picta, Združenje Slovenska izseljenska matica, Ljubljana 2012.

V času, ko vedno več mladih ljudi brez perspektive razmišlja o emigraciji v tujino, se je smiselno spomniti morda najbolj znamenitega slovenskega emigranta, prevajalca in literata Alojza oz. Louisa Adamiča. Delo Grosupeljčana, ki se je že pri petnajstih letih odločil zapustiti takratno rodno Avstro-Ogrsko in oditi v Ameriko, kjer se je nato preživljal s pisanjem, sta v skupni fascinaciji vsak na svojem koncu sveta (vnovič) odkrila umetnica Alenka Pirman in Marko Peljhan, ki je v nekem kalifornijskem antikvarijatu pokupil vse izvode njegovega dela. Skupaj z *Založbo Littera picta* in *Združenjem Slovenske izseljenske matice* je Peljhan s svojim zavodom *Projekt Atol* tudi pripomogel k slovenskemu izidu ciničnih zapisov gizdalinškega priseljenca o ameriški kulturi – *Resnica o Los Angelesu* – knjigi, ki je v angleškem originalu izšla leta 1927. Kakor lahko bralec odčita s fotografij na prvi in zadnji strani knjige, je fascinacija nad tem, za slovensko kulturno zgodovino nekoliko nenavadnim likom svetovljana iz dvajsetih let prejšnjega stoletja, navdihnila prej

omenjena umetnika tudi pri postavitvi dela *Resnica o ... (2011)*.

Knjiga sestoji iz petih Adamičevih kratkih, pretežno zelo pikrih analitično-anekdotičnih esejev, ki sodobnemu bralcu razpirajo kulturnozgodovinsko in hkrati zelo osebno perspektivo formacije »najbolj ameriškega mesta«, ki »v sebi nosi bistvo Amerike«. Los Angeles se nam preko (takrat ravno dobro razvijajoče se) holivudske filmske industrije še danes zdi paradigmatični imaginarni topos vsega ameriškega. Je kot žarišče, ki svetu pošilja po-bebljeno podobo svoje kulture, svet pa mu za to zabavo mastno plača, saj je za nemalo koga Hollywood s svojo vizualno (hiper)produkcijo postal skoraj sinonim za vse 'zabavno'. Adamičev lik je tako zanimiv nemara tudi zato, ker kot nekakšen nacionalni zgodovinski skriti agent razkrinkava temelje te milijardne industrije. Mladi priseljenec namreč ni častilec vsega tujega, čeprav je moralo naglo razvijajoče se najmlajše med velikimi ameriški mesti v dvajsetih letih, tj. preden je bil denimo v Ljubljani postavljen nebotičnik, napraviti nekakšen vtis monumentalnosti. Nasprotno, Adamič se v kritiko takratne losangeške družbe zapodi kar najbolj neposredno in s precej namrudenim



cinizmom opazovalca od zunaj, ki pa je vendarle že postal del te družbe praktično samih obstrancev in priseljencev (če ne nedavnih, pa nekoliko starejših; če ne iz Evrope ali drugod, pa vsaj iz koruznih prerij). Če gre verjeti Adamiču, je ta družba večinsko sestavljena iz dveh vrst ljudi. Prvi so »bebc«, (ostareli) preprosteži, ki so se v deželo večne pomladi preselili v iskanju neskončnih počitnic, potem ko so prodali vse svoje neznatno premoženje, ki so si ga s trdim delom (in goljufijami) prigarali skozi celo življenje. Drugi pa so tisti, ki znajo te zdolgočasene množice omejene pameti izkoristiti – nepremičninski agentje in pa (na slednjih Adamič izvede svoj največji kritiški crescendo) različni pridigarji in razsvetljevalci vseh mogočih verskih sekt in ločin.

Takoj za nepremičninsko in filmsko industrijo, tako Adamič, je ravno krščanska industrija tista, ki omogoča največje zaslužke in je tako eden izmed temeljev, na katerih je zrasel tudi Hollywood, kot ga poznamo danes. Kot Carmelo, italijanski vojak, ki je v vojski spal polega Adamiča in je blazno smrdel, zato je smrad prikrival s pudrom in toaletno (žegnano) vodico, je (še danes?) pod navideznim bliščem peščice prikrit smrad izkoriščene navivne množice. V začetku druge četrtine dvajsetega stoletja je bilo, če gre verjeti Adamiču, na tem koncu sveta »največ 'obdelovalcev vinogradov' na kvadratni meter«. Ravno v ta fenomen Adamič, sicer v ameriški politiki dejaven kot krščanski socialist, usmeri največ kritičnih, še rajši ciničnih osti. Spotakne se ob ničkoliko duhovnih voditeljev, verskih centrov in obskur-

nih ločin, ki vznikajo kot gobe po dežju, saj je Los Angeles s svojo većinoma kmečko, naivno priseljenško populacijo idealen humus za njihovo rast in nenazadnje tudi za okoriščanje iz tega vira. Kakor pravi Adamič: »Njene žrtve so utrujeni, izmučeni, od usode skušani ljudje izmučenih in osivelih obrazov, razočarani garači doma, v tovarni, v pisarni. Žrtve življenja, žrtve sistema in okoliščin. Človeških in zunanjih. Žalostno, žalostno, a kaj lahko človek stori? Najbolje je, da se smeje.«

Velika poplava takšnih in drugačnih »duhovnih« vsebin iz losangeleških dvajsetih let dvajsetega stoletja, ki so hkrati dober biznis, spomni na sodoben čas, ko je poplava pridigarstva o zdravem in dobrem življenju spet na vrhuncu in prav tako predstavlja za celoten sektor hitrih zaslužkarjev, ki pa prav tako gradijo na naivnosti in obupanosti populacije, prizadete zaradi gospodarske krize. Ljudje so danes prav tako kakor nekoč ujeti v »tako žalosten položaj, da v iluziji iščejo tolažbo, ki jo v samoobrambi zasukajo v resnico. Ta mora biti preprosta, če ne posumijo, da se nekdo iz njih dela norca.« Ravno analogija med naivnostjo Američana in Slovenca je bržkone tudi temelj, na katerem je Marcel Štefančič ml. v svoji recenziji tega Adamičevega dela zastavil retorično vprašanje, zakaj Hollywood ni nemara nastal v Sloveniji. A naši deželi nedvomno nekaj manjka, v tem je enaka kot pred osemdesetimi oziroma devetdesetimi leti, čeprav morda naivnost in gorečnost, podlaga za vsakovrstne duhovne sleparije, cveti. Prav to je razlog, zaradi katerega Slovenija še

vedno ni kraj, kamor bi si večina želela priti, ampak iz katerega si zaradi razmer marsikdo pravzaprav želi oditi oziroma ga v to silijo okoliščine, na isti način, kakor so Adamiča odvedle pred stoletjem. Čeprav Los Angeles, kmalu po tem, ko se človek znajde tam, ne izpolni pričakovanj in se raztopi v razbeljeno, nekoliko zaudarjajočo malomeščansko sladkobnost, človek tam vseeno najde deželo sanj in priložnosti. Tja se prihaja in se od tam ne odhaja, zato obstaja določena odgovornost do (druge) priložnosti, do izbrane prihodnosti, ki jo je potrebno udejanjiti, potrebno se je imeti lepo. Pa četudi na silo, kar stvari naredi še bolj plitke, ali pa morda, kot pri Adamiču, s ciničnim pridihom, ki naredi bivanje bolj znosno. Kljub vsemu se v izseljenstvu vztraja, še več, celo uživa – vseč mu je sama predstava o izseljenstvu! Njegovi zelo kritični, tudi cinični članki in knjižice o ameriški kulturi pa gredo pravzaprav za med. Nenazadnje Adamič v Ameriki živi izključno od pisanja. Dežela priložnosti pravzaprav potrebuje lastno kritiko, tako kot mi potrebujemo holivudsko produkcijo, o kateri lahko razglabljamo, kako slaba da je. Kar pa je najbolj ironično, je, da jo ravno s tem reproduciramo in omogočamo njeno nadaljnje cvetenje. V tem smislu je Louis Adamič nemara naš prvi Marcel Štefančič jr. (v cinični različici)!

Los Angeles s svojim Hollywoodom ni le mesto, ampak je paradigma amerikanizacije, katere duh (smrad) je Louis Adamič že pred skoraj stoletjem lucidno razkrinkaval. Ti neverjetno kozmopolitski in cinično razumski spisi presenečajo, saj smo iz

slovenske književnosti tistega časa vaje lokalno usmerjenih socialno realističnih tem in ekspresionističnega patosa. Čeprav je ravno vzvišeni cinizem tisto, kar Marko Peljhan Adamiču najbolj zameri, pa je to morda za njegove slovenske bralce najbolj domačna lastnost. »Slovenska kritičnost«, kar je od nje ostalo, se često obnaša adamičevsko in konstruktivne pripombe zamenjuje s pikrimi pripombami v stilu »vem bolje in v tem uživam«, da o vesplošnem pomanjkanju samoironije ne govorimo.

Pia Brezavšček

Črni madež domače politične elite

Matej Šurc in Blaž Zgaga:
V imenu države (tretji del – Prikrivanje)

Založba Sanje, Ljubljana 2012

Naj uvodoma pojasnimo, zakaj se nam zdi potrebno ponovno pisati o knjigi, o kateri se je že pisalo. Sam sem v predhodnih tekstih recenziral zgolj prvi in drugi del knjige ter se tretjega dela dotaknil le s strukturnim orisom, saj je bil večini vse do izzida še nepoznan. Eden izmed potencialnih (upravičenih) razlogov za pisanje je prav gotovo tudi kvantitativne narave, kar je za resnega bralca sicer lahko minoren, a kljub vsemu svojevrsten

pokazatelj narave dela samega. Tretji del omenjene trilogije z naslovom *Prikrivanje* se je namreč že po nekaj tednih od izida uvrstil na top lestvico desetih najbolje prodajanih knjig v Sloveniji. Podobno se dogaja tudi s številom izposoj v knjižnicah. Če k temu dodamo še število 5000 natisnjenih izvodov, ki je za domače razmere več kot le zavidljivo, je (ponovna) recenzija dela že opravičljiva. Čeizpostavimo še dejstvo, da kljub prej navedenemu knjiga Mateja Šurca in Blaža Zgaga v večini osrednjih slovenskih medijev ostaja spregledana, zunaj meja Republike Slovenije pa je deležna precejšnje pozornosti, celotna zadeva kar kliče po nujno potrebni dodatni osvetlitvi dela.

Zadnja del trilogije *V imenu države* zaokrožuje niz dogodkov, ki so z orožarskimi posli močno okrnili ugled takrat nastajajoče, a povečini še vedno aktualne domače politične elite in celotne Republike Slovenije že v samem času njenega nastajanja. Sklepni del trilogije namreč povsem neobremenjeno in argumentirano (samo v zadnjem delu knjige je navedenih in s fotokopijami prikazanih več kot štiri-sto prilog gradiva, ki dokazujejo ozadja trgovine z orožjem) spregovori o malverzacijah, ustrahovanju, uničevanju, oviranju in prikrivanju orožarskega posla, ki sega do samega politično-gospodarskega vrha države.

Avtorja izpostavita brniško afero, pojasnujeta ozadja spremembe *Zakona o nadzoru državne meje*, kasnejšo sodniško kuhinjo z Barbaro Brezigar in Antonom Drobničem v glavni vlogi ter osrednji obračun med Igorjem Bavčarjem, takratnim notranjim, in Janezom Janšo, takratnim

obrambnim ministrom, kot glavnima akterjema v trgovini s smrtjo. Zgaga in Šurc se dotakneta odmevnega in brutalnega pretepa vojaških specialcev znanega pod imenom Depala vas ter javno spregovorita o več kot le naelektreni atmosferi v Sloveniji leta 1994, ko je bila mlada država tik pred državnim udarom. V svojem delu prikažeta dognanja in izsledke t. i. Miklavčičeve oziroma Kacinove komisije, poskus likvidacije Mogeta, enega izmed predsednikov komisij, ki so po uradni poti pregledovale nepravilnosti v trgovini z orožjem, naštevata, kaj vse so s krvavim denarjem kupovale obveščevalne službe, kdo vse si ga je prillaščal, kaj se je dogajalo z orožjem, odkritim na brniškem letališču, in odkrivata višine provizij, ki jih je v prvi vrsti obrambno ali notranje ministrstvo Republike Slovenije, s plačilom »na roko«, zahtevalo od predstavnikov držav bivše Jugoslavije, bodisi za tranzit, nabavo ali preprodajo orožja. Nenazadnje objavita tudi razsipno porabo denarja, ki so ga predvsem Slovenci v v Avstriji zbirali in namenili obnovi in izgradnji novo nastale države.

Kot eden izmed osrednjih akterjev tretjega dela knjige *V imenu države* nastopa Andrej Lovšin, operativec, ki je kasneje postal predsednik največjega logističnega holdinga v Sloveniji, imenovanega Intereuropa, s sedežem v Kopru in ki ga je nenazadnje s svojim šalabajzarstvom gospodarsko tudi domala povsem uničil. Avtorja argumentirano prikazujeta, da je prav Lovšin osrednji operativni krivec za večino uničene dokumentacije, ki dokazuje – ali bolje – bi dokazovala umazano trgovino z orožjem. Zgaga

in Šurc pri tem še poznavalsko izpostavljata, da je ogromno tega gradiva danes v rokah voditeljev novonastalih balkanskih držav, ki jih je Slovenija v času vojne brezsravno izkoriščala. Bralcu zastavljata še retorično vprašanje, kaj bodo s tem materialom te države počele in kako ga v pogajanjih s Slovenijo izrabljajo in ga tudi bodo izrabile v bodoče. Trilogija se konča s poglavjem o aferi Patria, ki aktualno zaokroži mednarodno dimenzijo orožarskih afer v Republiki Sloveniji.

Knjigo *V imenu države* bi lahko označili kot krimič, še več, bere se kot triler, psihološko povsem odštekan roman, kot brutalno cinična črna komedija, kot popolni resničnosti televizijski šov, vreden filmske upodobitve mojstrov, kot sta Tarantino ali Lars von Trier, toda žal s še kako resnično predpostavko, da so se v trgovini s smrtjo stvari, ki jih obelodanita raziskovalna novinarja Matej Šurc in Blaž Zgaga, hudičevo resnično tudi dogajale.

Robi Šabec

Razpad Jugoslavije na filmu

Pavle Levi: Razpad Jugoslavije na filmu. Estetika in ideologija v jugoslovanskem in postjugoslovanskem filmu

Slovenska kinoteka, Društvo za širjenje filmske kulture Kino! (Zbirka Imago), Ljubljana 2011

Pavle Levi je svojo knjigo *Razpad Jugoslavije na filmu* prvotno izdal leta 2007 pod naslovom *Disintegration in Frames: Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema*. Filmski zgodovinar in teoretik, ki deluje na katedri za umetnost in umetnostno zgodovino na univerzi v Stanfordu, je dobro znan tudi slovenskemu filmsko-teoretskemu občinstvu: poleg tega, da je v tesnih poklicnih odnosih z ekipo revije *Kino!* in sedanjo garnituro Slovenske kinoteke, je leta 2008 gostoval tudi na Liffu v sklopu takratne Jesenske filmske šole, namenjene *Filmu in filozofiji*. Tudi v knjigi sami je vidna avtorjeva afiniteta do slovenske teoretske produkcije, saj so denimo Slavoj Žižek, Renata Salecl in Rastko Močnik redni



gostje njegovega akademskega aparata. Levi v uvodu zapiše, da je cilj knjige prek niza tekstualnih 'študij primerov' razviti sistematično kritiko nacionalistične ideologije v filmu. Izkaže pa se, da se Levi pri tem večinoma ustavlja le pri najočitnejših filmskih postojankah, ki so zabeležile postopno jugoslovansko razkrajanje od šestdesetih let dalje pa vse do preloma stoletja.

V večji meri kronološko zastavljene analize začne pri črnem valu v šestdesetih in sedemdesetih letih minulega stoletja, preko filmov Dušana Makavejeva, Lazarja Stojanovića in Živojina Pavlovića, v ospredju pa je obravnava povezave med politično in spolno represijo. Drugo poglavje se osredotoči na bosanski novi primitivizem iz osemdesetih let, predvsem na njegovo kritiko ideologije z uporabo subvertiranja ustavljenih stereotipov, kakor se je to manifestiralo predvsem v televizijski seriji *Top lista nadrealista*. Najbolj prepričljivo poglavje v knjigi pa je vendarle tisto, namenjeno Emirju Kusturici in naslovljeno *Estetika nacionalističnega uživanja*, v katerem avtor najbolj elegantno poveže konkretno filmsko prakso z ideologijo srbskega naroda v nekem ekstremnem zgodovinskem obdobju njegovega obstoja. Levi v jedru Kusturičine filmske estetike vidi »*prikaz izbruha uživanja v družbeno polje*«, kar se zrcali v kadrovske množičnih filmskih prizorih, kot so silovite poročne zabave ali stanja kolektivnega transa, pa tudi v primerih nadrealističnih individualnih vizij. »*Kot da je to uživanje, temelj Kusturičevega pristopa k filmskemu*

ustvarjanju, že po definiciji pretirano, ekscesivno: je težko obvladljivo, pogosto destruktivno in celo smrtonosno; toda hkrati je tudi osvobajajoče – predstavlja izraz neomejenega duha in njegove brezpogojne svobode.« Levi načne vprašanje etike filmske reprezentacije – denimo to, kako Kusturica prikrito selektivno izbira resnične arhivske in aktualne posnetke za umeščanje v svoje filme in seveda izpusti »*bombardiranje Vukovarja ali triletno srbsko uničevanje njegovega rodnega mesta Sarajeva.*« Avtor obravnava tudi vprašanje vojne odgovornosti, tisti najbolj kontroverzni element, ki je spremljal *Podzemlje* med canskim festivalom, ko je ta film prejel zlato palmo. »*Podzemlje (...) pušča vtis, da je, z besedami samega Kusturice, vojna na Balkanu 'naraven' pojav tako 'kot potres'*«. Kusturičevi filmi so tako bolj kot karkoli drugega nastopali »*v funkciji grajenja fasade za etnično sovraštvo in hegemonistične aspiracije Miloševićeve oblastne strukture,*« svojo estetiko izlivov energije pa je režiser spremenil »*v etnocentrično motivirano, kvazitransgresivno estetizacijo kolektivističnega uživanja.*« Levi kronologijo po poglavjih sklene z nekaterimi filmskimi »*poskusi, da bi s filmi razložili, opravičili ali kritizirali vzroke etničnega sovraštva v jugoslovanskem prostoru,*« tu pa na kratko obravnava filmska dela, kot so *Pred dežjem* Milča Mančevskega, *Tito drugič med Srbi* Želimirja Žilnika in tudi *Outsider* Andreja Košaka. Na koncu sledi še analiza še ene glavne postojanke postjugoslovanskega vojnega filma, Dragojevičevega *Lepe vasi lepo gorijo*.

Avtorjeve močne povezave z bivšim jugoslovanskim prostorom pa kljub vsemu ne izdajo prave narave tega dela. Levijeva knjižno delo ima namreč v marsičem značaj zunanjega, zahodnjaškega pogleda na politično in filmsko dogajanje v bivši Jugoslaviji. V sklepni besedi knjige avtor sicer zapiše, da *»napisati izčrpno, vseobsegajočo zgodovino jugoslovanske in postjugoslovanskih kinematografij nikoli ni bil namen tega dela. Moj cilj je bil veliko skromnejši: osredotočiti se na izbrano množico filmov, v katerih so določena ideološka, družbenopolitična in kulturna vprašanja, relevantna za obstoj in kasnejši razpad Jugoslavije, dobila jasen estetski izraz, določeno otipljivost v materialni neposrednosti audiovizualne forme.«* Takšen cilj seveda povsem drugače zveni v zahodnem svetu, za bralca, ki nima rednega stika z našim kulturnim področjem in kjer bolj osnoven pregled temeljnih filmskih postojank, ki so obeležile turbulentne dogodke na tem političnem področju, vsekakor nudi osnovo za sploh prvo seznanjanje z omenjenimi dogodki. Po drugi strani pa je vprašanje, kako lahko v našem akademskem okolju ta knjiga sploh prispeva k že tako obdelani temi, sploh ko v bistvu ne gre za kakšno širšo raziskavo, ki bi zajela razne aspekte razpada skupne politične tvorbe, tako politične, kulturne, gospodarske, v filmskem smislu pa produkcijske, recepcijske ali distribucijske. Še več, ne moremo niti mimo dejstva, da je kvalitativna tekstualna analiza razmerja med ideologijo in politiko metodologija, ki je praktično do-

minantna v našem teoretskem okolju, zato bo le stežka ponudila kaj novega, poleg tega pa Levijeva afiniteta do novodobne psihoanalize afirmira slog pisanja, ki vsaj pri nas tvori celo neke vrste teoretski mainstream.

Levijevi aduti pa vendarle ležijo v preprostem dejstvu, da gre v njegovem pisanju za skrbno obdelane študije primera, ki estetsko in ideološko podstat filmov povežejo s ključnimi, s psihoanalizo sorodnimi teoretskimi koncepti. Kot taka se knjiga nudi kot logično umeščena v domač filmsko-teoretski prostor, čeravno zgolj potrjuje tematsko, metodološko in teoretsko usmerjenost, s katero je ta prostor že tako zasičen.

Matic Majcen

Zelo simpatičen film o najpomembnejši stvari v življenju

Srečen za umret.

Scenarij in režija Matevž Luzar, 2012, Slovenija, 100 min.

Nekoč sem najverjetneje zapisal, da je nizkoprorračunski film eden izmed vodilnih slovenskih žanrov. Dobro, bili so časi, ko se je slovenski film težko sestavil, kaj šele gori postavil, toda kar je bilo dobro za njegovo

preživetje in kontinuiteto, pa tudi za svojevrstno prisluškovanje manj opaznim stranem življenja in obstrancev v njegovi areni, je pomenilo tudi svojevrstno blokado. Avtorji minimalističnih filmov so se pogosto zadovoljili z izrazitim likom, skoraj po pravilu marginalcem, nato so ga postavljali iz prizora v prizor, vse ostalo pa je bilo marsikdaj odveč in stranski liki kljub pogosti všečnosti niso mogli prekriti dejstva, da v tovrstnih filmih nekaj manjka, namreč razmerje z drugim.

Ta prestop iz filma enega v film dveh tako sploh ni bil samoumeven, še več, včasih se zdi, da so v slovenskem filmu le redki avtorji, ki si upajo zasnovati in izpeljati zgodbo o kompleksnih medčloveških odnosih. Naj omenim samo nekaj vznemirljivih avtorjev s tovrstnimi filmi. Tak je Janez Lapajne s *Šelestenjem* in tudi Janez Burger z *Ruševinami*, tak je Nejc Gazvoda z *Izletom* in morda Matevž Luzar s filmom *Srečen za umret*.



Seveda pa je tako gledanje na Luzarjev prvenec na prvi pogled problematično. Kdo bi morda hitropotezno pomislil, da je *Srečen za umret* le napihnjena verzija njegovega kratkega filma *Vučko*. Tudi v Luzarjevem kratkem filmu namreč igra glavno vlogo Evgen Car in tudi v tem filmu ga spremljamo iz situacije v situacijo, do konca.

Moški v filmu *Vučko* tudi s pomočjo naslovnega psa počasi zaživi novo življenje, pravzaprav razvije minimalistično filozofijo preživetja. Car je na prvi pogled v filmu *Srečen za umret* ponovil vlogo iz *Vučka*: ponovno igra upokojenca, ponovno je nekoliko osamljen in ponovno osamljenost premaguje z drobnimi koraki. Njegov lik je precej trpen, še zlasti ko je v isti sekvenci nekje na začetku filma s svojim bratom, profesorjem telesne vzgoje. Kot da bi želel Luzar ponazoriti tipologijo značilnih Slovencev. Na eni strani aktivni, samozavestni, podjetni brat (tipa zdrav duh v zdravem telesu, mimogrede se polasti bratovega televizorja, za mamino keramiko pa ga niti malo ne briga), na drugi strani filmski (anti)junak: trpen, počasen, redkobeseden, celo molčeč. Toda prvi ni vodnikovski zadovoljni Kranjec, drugi ne konča s strganim ro kavom. Tako da *Srečen za umret* mimogrede pokaže, da so se vrednostni predznaki definitivno spremenili. Toda predvsem lik, ki ga igra Evgen Car, spodnese običajni lik iz slovenskega minimalističnega filma.

V značilnem slovenskem minimalističnem filmu se zdi, da se junaku ves čas nekaj dogaja: na poti srečuje bolj ali manj slikovite like in ti pravzaprav naredijo film. Junak ni dejaven, ampak je bolj medij, iztočnica za sim-

patično situacijo, vodilni motiv in nič več. Beseda junak kot nikakor ne nevtralna oznaka glavnega filmskega lika pa seveda predpostavlja dejavno držo, njegova dejanja. (Mimogrede, to da nimamo glagola, ki bi označeval junakovo delovanje, je simptomatično. Še bolj simptomatično je, da glagol s podobno korenino (junačiti se) nima nobene neposredne zveze z junaštvom, ampak pomeni njegovo simuliranje in že kar nasprotje. Bliže junaštvu je dovršna oblika ojunačiti se, ki pa kljub svoji pomenski bližini vsebuje pomembno informacijo: biti junak na Slovenskem pomeni biti junak v trenutku, nikakor pa ne v daljšem časovnem obdobju. Zato so antijunaki v minimalističnih filmih še kako na mestu.)

Toda kje se manifestira dejavnost filmskega lika, ki ga je upodobil Evgen Car? Od uvodnega prizora, ko kupi parcelo z lepim pogledom na Kamniške Alpe, ko se zgolj pripravlja na smrt, hkrati pa s svojo letargičnostjo že v uvodnih prizorih daje vtis, kot da nikoli ni živel? Ko avtor v teku filma plasira informacijo, da je bil Carjev lik profesor glasbe, je to skoraj presečenec. Res je v nekem hipu (ko je zlagal svoje življenje v škatle) filmska kamera pokazala tudi plošče, toda zaradi tega kadra še tako luciden filmski gledalec ne bi uganil, kako je Carjev lik preživel življenje. Uvoden del filma je namreč videti, kot da ni nikoli živel, kot da je samo vegetiral: spal, jedel, ...

Lik, ki ga v filmu *Srečen za umret* igra Evgen Car, kot da nima ničesar skupnega s tradicionalnim filmskim junakom. Debelušen, počasen, blagih potez, dobrodušen, slabo organiziran je videti kot nekdo, ki se s tradicionalnim junakom ne

sreča niti ob gledanju televizije. Skratka, s pomočjo Carja je Luzar ustvaril paradigmatško *creatura humano*. Kader, ki morda to najlepše ponazori, je nekoliko ekscesen. V nekem hipu namreč vidimo takrat še filmskega antijunaka s ptičjega pogleda. Ja, s ptičjega pogleda. Ali je sploh lahko kaj bolj nenaravnega kot ptičji pogled? Kdo gleda na filmskega antijunaka s precejšnje višine? Bog, angel, ptič? Ali pa filmski avtor, ki ve, da mora svojega antijunaka pokazati čim manjšega, da bo njegova sprememba toliko večja, opaznejša, celo všečna? Za nameček stoji antijunak še pred visoko ograjo, ki dodatno podčrta njegovo omejenost, blokiranost. In takih prizorov, prizorov, v katerih avtor pokaže nemoč, skrčenost, atavizem filmskega antijunaka, je še precej, morda najbolj zgovoren med njimi je njegov *ne* kakršnemu koli krožku v domu za starejše občane. Omenjeni *ne* je *ne* življenju, gibanju, spremembam, učenju, rasti itd.

Skratka, Luzar verjetno ne bi mogel bolj plastično naslikati antijunakove trpnosti, pri tem pa je igra Evgena Carja zelo pomembna. Čeprav je lik še tako namrščen, pa nikoli ni prav zoprn, ampak v tovrstnih prizorih ohranja latentno simpatičnost: morda zaradi blagih potez, morda naivnosti, morda dobrodušnosti. Tako je filmski antijunak že v svoji trpni fazi nekako material za preobrazbo v simpatičnega junaka. In tudi samo preobrazbo v filmskega junaka izpelje avtor na najustreznejši točki, na točki izgube. Ko antijunak izgubi žensko, za katero nekako še ni prav vedel, da jo ima, postane junak, postane dejaven, postane še kako simpatičen, še kako živ. V hipu, ko zaživi, se spremeni celotna di-

namika intersubjektivne mreže. Če so do tedaj stranski liki v zgodbi zgolj pasanti, postanejo po tej točki njeni udeleženci, v njegovem življenju in njegovih prizadevanjih, pa tudi sami pridobijo simpatičnost. To je tudi točka premene pri recepciji filmskega (anti)junaka: če ga do takrat lahko gledamo kot smešno figuro, mu pozneje privoščimo, da uspe.

Film ima strašno moč: med drugim lahko igralca obvaruje pred pozabo. Zdaj bi lahko našteval igralke in igralce, ki niso dobili priložnosti v filmu in so dandanes zgolj še imena v gledaliških leksikonih in papirnat spomin ali pojem v glavah teatrologov. Več sreče so imeli igralci, ki so nastopili vsaj v slabem filmu. Morda so pozabljeni tako kot film, toda vsake kvatre film morda predvajajo na nacionalni televiziji ali kak ponedeljek v Kinoteki, in takrat se skoraj pozabljeni igralec vsaj za kratek hip izmakne sivi ni pozabe. Toda redki igralci preživijo v kolektivnem spominu s pomočjo antologijskih, zimzelenih filmov. In videti je, da je Evgenu Carju, ki je v neskončno odmaknjenih sedemdesetih letih prejšnjega stoletja briljiral kot don Juan (ob Janezu Hočevarju –Rifletu v vlogi Fausta) v Grabbejevi drami *Don Juan in Faust*, in ki je morda desetletja čakal na vstopnico za velike obraze velikega ekrana, končno uspelo.

Igralec spreminja svoj lik iz precej amorfne gmote v simpatično človeško pojavo z dramaturško smiselni mi dejanji, predvsem pa z izrazito, ekspresivno mimiko, ko je tudi začuden pogled še kako poveden. Toda naj je notranji ritem še tako konsistenten in preudaren, naj je Carjeva igra še tako optimalna, je konec filma s svojo posploševalno potezo izjemno sugesti-

ven. Če 99 % filma lahko gledamo kot všečen igrokaz o zaspanetu, ki se počasi, a nezadržno prebujajo, pa filmski avtor z eno samo preprosto potezo povzdigne pripoved v alegorijo o življenju in smrti. Na koncu filma so namreč kadri, ki s ptičjega pogleda opazujejo potek življenjskih »zgodb«. Vendar je zdaj že jasno, da ne gre za pogled angela smrti, ampak za avtorjev pogled z božjim kompleksom. Luzar pripoveduje zgodbo o življenju in smrti. O življenju, ki jih je več, kot je več individualnih odločitev, in o smrti, ki je ena, ki je konec in nič. Če ima prva »zgodba« ob izteku filma še neko popkovino s filmsko zgodbo, se za naslednjo, dve zdi, da sta povsem osamosvojeni, zgoščeni v nemi klicaj, ki sporoča gledalcu, kako (hitro in nezaustavljivo) mineva življenje. Če je John Huston v svoji poslednji mojstrovini svet mrtvih in živih povezal z glasom, naredi Luzar to z vizualno miniaturo. Življenje je in se konča s smrtjo, toda prav zaradi tega konca, ki je enak za vse žive, je tako pomembno, kakšno je življenje pred smrtjo.

Zato je *Srečen za umret* hvalnica življenju, življenju, ki se lahko začne kadar koli in za katerega ni nikoli (natančneje: do smrti) prepozno. Tako *Srečen za umret*, ki je uvodoma gledljiv kot simpatična psihološka študija letargičnega antijunaka in ki se smiselno razvije v minimalistično romantično komedijo, na koncu izzveni kot meditacija o življenju.

Matevž Luzar je tako, prvenec gor ali dol, posnel zelo zrel in zelo simpatičen film o najpomembnejši stvari v življenju.

Marko Golja

Razbite kamere – materialni dokument dogajanja in estetski princip dokumentiranja

5 razbitih kamer (5 Broken
Cameras)

Režija Emad Burnat in
Guy Davidi, 2011,
Palestina/Izrael/Francija/
Nizozemska, 94 min.

»V drugih pogojih bi g. Burnata lahko uvrstili med umetnike, ki uporabljajo medij digitalnega videa za osebne refleksije in premisleke o drobnih dogodkih vsakdanjega življenja. V filmu 5 razbitih kamer lirična nežnost njegovega glasu in natančnost njegovega očesa nedvomno zaslužita spoštovanje. Dejstvo, da je film skoraj mogoče gledati na ta način – uvideti čas, ko ga bo mogoče razumeti predvsem kot film – utegne biti edino konkretno upanje, ki nam ga g. Burnat in g. Davidi ponujata.«

O. Scott, *Palestinians Whose Cameras Are Witnesses and Casualties of Conflict*

Obravnavati film palestinsko-izraelskega dua Emada Burnata in Guya Davidija *5 razbitih kamer* kot film, torej umetniški in kulturni produkt s svojimi specifičnimi estetskimi strategijami, se nedvomno zdi težko, če ne celo nekoliko neprimerno.

Tovrstno obravnavo seveda močno otežujejo vse spremljevalne okoliščine, ki film spremljajo od njegove produkcije do njegove bučne recepcije. Gre namreč za film o uporabi palestinske vasice Bil'in izraelski okupaciji in gradnji zidu, ki je palestinske prebivalce odrezal od njihovih obdelovalnih površin, od katerih so življenjsko odvisni. Produkcija je nastala v avtorski navezi (pogosto problematizirani) med palestinskim vaščanom Emadom Burnatom, ki je v letih 2005–2009 dokumentiral okupacijo in vaše upore, ter izraelskim aktivistom proti okupaciji Guyjem Davidom, profesionalnim filmskim režiserjem. Produkcijaska sredstva so dale izraelske fundacije in celo izraelska nacionalna televizija. Ob svoji festivalski poti je film tako seveda dvignil mnogo prahu, vse skupaj pa so povečali še njegovi festivalski uspehi: nagrada na Sundanceu, Amsterdamskem festivalu dokumentarnega filma, predvsem pa nominacija za oskarja za najboljši dokumentarni film, torej njegov vstop v politično nabit kontekst, ki je nujno razprl vprašanja nacionalne reprezentacije.

5 razbitih kamer ima tudi po mnenju in želji avtorjev predvsem politično, etično, edukacijsko in terapevtsko funkcijo: film iz svežega, prvoosebnega zornega kota osvetljuje dogajanja okoli miroljubnih protestov v vasi Bil'in, s čimer seveda pripomore k medijski izpostavljenosti partikularnih epizod palestinsko-izraelskega spora; obenem teče proces poskusa organizacije šolskih in občolskih projekcij filma za izraelske otroke in mladostnike,



ki naj bi prebijale dolgoletne zidove nacionalistične in militaristične indoktrinacije. Kot v filmu pove Burnat, je bilo snemanje in nato ustvarjanje filma zanj tudi proces ohranjanja spomina na dogodke in žrtve nasilne represije nad nenasilnimi protesti, pa tudi način zdravljenja njegovih osebnih psihičnih oz. čustvenih ran. In vendar kljub temu, ali prav zaradi tega, si film zasluži tudi resne »filmske« obravnave, če ne želimo razvrednotiti prav vseh njegovih funkcij in odmevov in jih zreducirati zgolj na zunanje okoliščine ali politični kontekst. Naposled so prav njegove specifične estetske strategije tiste, ki so verjetno omogočale omenjene načine njegovega delovanja.

Dogodki v vasici Bil'in so bili že pred izidom filma obširno dokumentirani in medijsko pokriti; krožili so številni članki, filmi in video posnetki – naposled tudi in predvsem Burnatovi. Med dogodki je postal akreditirani snemalec in fotograf za Reuters, kar je njegovim dokumentacijam odprlo pot v svet ne zgolj prek

spletnih aplikacij za odprto nalaganje video vsebin. Ob snemanju in predvsem sklepnem montiranju filma *5 razbitih kamer* sta se zato avtorja soočala z vprašanjem, kaj in kako pridati temu množstvu medijskih vsebin o dogodkih v Bil'inu. Odločila sta se za prvoosebni, skorajda dnevniški in avtobiografski pristop: dogodke s protestov prepletata s posnetki dogajanja v Burnatovi družini; 5 let protestov spremlja odraščanje njegovega najmlajšega sina Gibrela, katerega rojstvo je botrovalo nakupu prve kamere. »Osebno je politično« – očitno ne zgolj znotraj feminističnih bojev, ampak, lahko bi rekli, na ravni političnih bojev zapostavljenih skupin v splošnem: širše politično dogajanje vselej nujno zaznamuje vsakdan, osebno in družinsko življenje posameznikov, ki jih zadeva, kar toliko bolj velja za prebivalce Bil'ina, ki jim okupacija in gradnja zidu jemlje pogoje in možnosti normalnega življenja, dela, gibanja. In vendar, paradoksalno, je bila odločitev za tovrstni prvoosebni, mestoma tudi

intimni pristop (npr. ob posnetkih Emada v hišnem priporu in prepirih z ženo prav zaradi njegovega vztrajanja pri snemanju nevarnih političnih demonstracij in domačega življenja), pravzaprav pretežno Davidijeva zasluga, saj je Burnata dolgo prepričeval o potrebnosti tovrstne konstrukcije naracije in je naposled tudi dokončno diskurzivno oblikoval prvoosebni Burnatov komentar, ki spremlja dokumentarne posnetke.

A ravno osredotočenje na specifične estetske strategije obravnavanega filma pomaga razvozlati vozle paradoksalnosti tako nastalega prvoosebnega pristopa. Kot opozarja Laura Rascaroli v monografiji o prvoosebni kinematografiji *The personal Camera. Subjective Cinema and the Essay film*, vsak »prvoosebni film« (filmski esej, avtobiografski film, filmski dnevnik ali beležko) odlikuje specifična »retorična struktura, prek katere filmski esej (*tokrat mišljen v širšem pomenu, ki obsega celotno polje subjektivne kinematografije, op.a.) izraža subjektivno pozicijo in ustvari svoje občinstvo;« filmsko avtorstvo je torej vselej »vmesno (*interstitial*); zaigrano je v liminalnih prostorih med empiričnim avtorjem in njegovimi/njenimi tekstualnimi figurami.« Drugače rečeno, domnevna prvoosebnost, »avtentičnost« diskurza prvoosebne kinematografije je vselej določen učinek specifične »avtorske funkcije«, kot bi dejal Michel Foucault, ki je v vsakokratnem filmskem (in drugem, literarnem, gledališkem, umetniškem) »tekstu« performativno uprizorjena. Burnatov prvoosebni komentar je tako

predvsem narativna funkcija, ki strukturira filmsko pripoved na način prepleta osebnih/zasebnih in javnih/političnih dogodkov; avtorska pozicija pa se v svoji vmesnosti preigrava na vseh ravneh konstrukcije filmske pripovedi – od posnetkov (več kot 700 ur materiala!) do njihove specifične montaže in narativnega uokvirjenja z Burnatovo pripovedjo – in je v empiričnem smislu posledica plodnega sodelovanja med Burnatom in Davidijem, nedvomno pa tudi s francosko montažerko Véronique Lagoarde-Ségot in vsemi drugimi filmskimi sodelavci. To performativno in vmesno avtorstvo podpira tudi specifična filmske diaristike, ki jo omenja Rascaroli: globok razkorak med neposrednimi posnetki vsakdana in njihovo kasnejšo montažo oz. urejanjem, ki šele (paradoksalno) s specifičnimi montažnimi tehnikami »ustvarja« vtis neposredovanosti izkušnje.

Prvoosebnost, intimnost, domnevna neposrednost so estetske strategije, ki filmu omogočajo delovanje na način neposrednega in prvoosebnega nagovora, onkraj didaktizacije, moralizacije ali viktimizacije udeležencev. Če te strategije na eni strani dokumentirajo čustvene učinke okupacije na palestinsko prebivalstvo, oz. konkretno na Burnata in njegovo družino ter bližnje, pa neka druga estetska strategija bolj kot-dobesedno dokumentira, oz. pravzaprav materialno beleži materialne učinke okupacije oz. predvsem nasilnega zatiranja nenasilnih protestov proti okupaciji. Naracija je namreč kronološko strukturirana okoli petih razbitih kamer, s katerimi je Burnat dokumentiral dogajanje: vsako pogla-

vje vsebuje posnetke vsake kamere, dokler je niso uničili izraelski vojaki (bodisi s fizičnimi intervencijami, eksplozijami solzivca ali celo s prestrelitvijo kamere). Na sami materialni ravni teksture video podobe tako film nosi sledove nasilnega zatiranja nenasilnega upora: različne vizualne in zvočne motnje so materialne sledi dogajanja, ki presegajo njegovo vsebinsko artikulacijo; in obenem so estetski znaki te vsebine oz. nasilja, ki ga film dokumentira. Avtoreferencialnost ne poteka na ravni eksplicitne diskurzivne artikulacije, temveč na materialni ravni medija: šibkost, nemožnost, »napaka« tako postanejo konstitutivni, materialni, estetski elementi filmskega izraza, če ne celo njegovo gonilo – nekako podobno, kot je močno omejena lokacija in s tem tematika hkrati posledica hišnega pripora iz ideoloških razlogov in obenem konstitutivno gonilo (ne)filma Jafara Panahija *To ni film* (*This is not a Film*, 2011), s čimer ta omejitev sama postane materialni dokument tega, kar dokumentira.

Prav na poseben način ubrane estetske strategije so torej tiste, ki filmu *5 razbitih kamer* omogočajo specifični način delovanja, političnega in etičnega naslavljanja gledalcev. Mednarodna javnost vse, kar prihaja iz dežel Bližnjega vzhoda, reducira na palestinsko-izraelski spor, hiperinflacija tega medijskega diskurza pa spremlja bolj malo konkretnih političnih pobud. Zato obravnava filma zgolj kot medijske senzacije, politično-medijska instrumentalizacija njegovih produkcijskih pogojev oz. poti njegove recepcije zgolj reproducira nasilje mednarod-

ne javnosti nad palestinsko-izraelskim sporom. Moja obravnava filmskih strategij je poskus drugačnega pristopa k problematiki, ki jo film razpira. Emad Burnat in Guy Davidi sta naposled vsaj toliko kot tovariša v določenem političnem boju tudi in pravzaprav prav s tem – filmska ustvarjalca.

Katja Čičgoj

Teatralni ples (izpraznjene?) ljubezni

Čudežu naproti (To the Wonder)

Scenarij in režija Terrence Malick, 2012, ZDA, 113 min.

Čudežu naproti je še en dokaz, da ameriški režiser Terrence Malick svoje filozofske akademske podlage ne more in verjetno tudi ne želi izpuščati iz zgodb, ki jih pripoveduje. Ponavadi tenkočutno in vehementno obenem. Nemo in bučno, lirično, a se ne izogiba temačnosti človeške narave in življenja nasploh. Fenomenološko-ontološka vprašanja Malick raje zastavlja z vizualnimi podobami kot z gostobesednostjo. V njegovih filmih je obujanje metafizičnih energij, ki zadevajo esencialna vprašanja bivanja, temeljnih postavk človeške eksistence, zavedanja ter percepcije sebe in stvarnosti, nekaj običajnega. Takšne aspiracije ima očitno tudi njegov najnovejši



izdelek *Čudežu naproti*, le da besede iz njegovega mitičnega in arhetipskega *Drevesa življenja* (*The Tree of Life*, 2011) še zreducira. Vseeno pa Malick uporabi pripovedovalca, glas, ki podlaga sliko. Pravzaprav več glasov. Pripadajo štirim glavnim protagonistom. Največ besed nameni duhovniku, očetu Quintani (Javier Bardem). Igralci so domnevno delali brez scenarija, prav tako se je režiser izogibal ukanam filmske industrije. Odločil se je za naravno svetlobo brez dodatne osvetlitve, kamera je, predvsem takrat ko je fokus na likih, ročna, za panoramske posnetke, ki jih tudi ni malo, pa uporabi ponavadi kar statično kamero, torej nepremični pogled v obzorje, v nebo, v vodo. Ko sledi protagonistom, kamera kroži okoli njih kot mehka zavesa, ki jih boža, gladi in tolaži, tudi takrat, ko so sredi viharjev nelagodja in žalosti. Kamera je njihova zaveznica. Direktor fotografije Mehičan Emmanuel Lubezki je z Malickom sodeloval že pri filmih *Novi*

svet (*The New World*, 2005) in *Drevo življenja*. Lubezki je tisti, ki vztraja pri naravni svetlobi, prav tako naj bi Malicka navdušil nad širokokotnimi kadri, ki delujejo mogočno, hkrati pa dajejo tudi občutek majhnosti človeka v objemu narave ali pa urbane razsrediščenosti. Malick nedvomno ljubi odprta obzorja, z drugimi besedami praznino. V *Čudežu* so prazni celo interierji. Če pa niso prazni, so zatemnjeni, prikriti, so prostori izolacije in samote. Pri Malicku je obvezna tudi mogočna glasbena spremljava. Glasba naj bi se na najbolj primaren način dotikala čustev poslušalca in/ali gledalca in tega se umetnik dobro zaveda. Klasična podlaga, ki se je spomnimo iz *Drevesa življenja*, je stalnica tudi v *Čudežu*. Berlioz, Wagner, Čajkovski barvajo kadre in obraze protagonistov v njih.

Olga Kurylenko je Ukrajinka Marina, mlada mati samohranilka, ki s svojo desetletno hčerko Tatiano živi v Parizu. Tam se zaljubi v Američana

Neila (Ben Affleck, ki je vlogo prevzel po tem, ko se je iz produkcije umaknil Christian Bale), ki v ZDA dela kot nekakšen nadzorni inšpektor, ki preverja kemično sestavo tal na področjih, ki so kontaminirana. Poznamo le drobce iz njegovega poslovnega življenja, samotnega ga vidimo tavati po zastrupljeni podlagi, med blatom, prahom in kemikalijami. O Marini izvemo – predvsem iz njene izpovedi duhovniku Quintani – da jo je mož kmalu po rojstvu hčerke zapustil in se jima nikoli več ni oglasil. V očeh katoliške cerkve je tako še vedno v zakonski zvezi. Neila in eterično Marino torej srečamo najprej v Parizu, kjer je njuna ljubezen sveža in polna obetov. Zlasti v Marininih poetičnih pasusih, ki bolj spominjajo na verze haiku poezije (ki jo piše vzhičena najstnica). V francoščini slišimo njen glas, ki ne nagovarja neposredno Neila, ampak je kot nekakšen tok zavesti v njeni glavi. Neil je molčeč. Pravzaprav v celotnem filmu ne spregovori več kot pet koherentnih stavkov. Malickov moški nerad kaže čustva, skrivnosten je, navidez trden, a vseeno dobimo občutek, da je v sebi tudi precej negotov. V *Čudežu* nam to slednjo, labilno plat vsaj približno nakaže oče Quintana. Neilove odločitve pa so sprejete v tišini in tam tudi ostanejo, neizgovorjene.

Nežnosti je med zaljubljenca, kot pač ljubezni pritiče, največ v začetnih fazah odnosa. Magnetizma sicer med igralcema ni najbolj čutiti, se pa največ čustev med njima sprosti prav v sceni na francoskem otočku Saint Michel, ki je v estetskem smislu čudovita. Otok, na katerem stoji opatijska Abbaye du Mont Saint Michel, je gotovo eno od najbolj čudežnih prizorišč

v filmu, ki je, tako lahko domnevamo, naslov dobil prav po nazivu, ki so ga otoku dodelili – Merveille de l'Occident ali eno od čudes, čudežev zahodnega sveta. Zdi se, da se Marina in Neil prav na Saint Michelu zavesta občutka globoke medsebojne pripadnosti, ki se zdi neuničljiva. »Jaz v tebi/ ti v meni/ blizu si mi/ pripadam ti.« Takšna je izpoved ženske. Medtem ko teka z razprtimi rokami proti tonečemu soncu in se vrti skupaj z vetrom. Prizori so lepi, a tudi nenaravni, skoreografirani tako, da izgubijo spontanost. Iz Malickovih vizualnih in verbalnih mozaikov pa vendarle razbiramo, da je ljubezen tista, ki pač osmišlja življenje, v nas vzbuja najčistejše, božje.

Tisto, kar predstavlja stalnici Malickovega filma *Čudežu naproti*, je že omenjena nemost moškega kot predstavnika racia (videz je takšen, pod površino ne vidimo, lahko pa si seveda oblikujemo svoje interpretacije) in pa nekakšna lahkost ženskega telesa, ki neprestano teče, se obrača, vrtinči, pleše kot derviš in s tem morda kliče v življenje stik z božanskim, večnim, neumrljivim. Marina tako svoja francoska sufijska poplesavanja prenese tudi v Oklahomo, kamor se z Neilom in Tatiano preseli. Neurbanizirana narava oklahomskih prostranstev, težko jekleno ogrodje ameriškega industrijskega mesta in pa zaspana, uniformirana, bleda podoba rezidenčnih ameriških predmestij zdaj predstavljajo ozadje impresijam in čustvom likov. Nič več evropske elegance, patine in zgodovine. Marini se Amerika najprej zdi dežela svobode, poguma in preprostosti, vendar se s Tatiano ne najmeta v mentaliteti pred-

mestnega življenja. Marinin odnos z Neilom se prazni, črpa se. Prazne, napol opremljene sobe Neilovega stanovanja nikoli zares ne oživijo. Tudi on svoje ženske očitno ne more zares sprejeti v svoje življenje. Strah pred predajanjem, pred izgubo, pred popolnim razkritjem lastnega bitja? Malick skuša dvome, ki se porajajo v človeku, ki ljubi ali pa ki ne zna več ljubiti, pojasniti z razmišljanji duhovnika Quintane, ki je sam izgubil vero in zmožnost vzpostavljati pristne stike z verniki in pomoči potrebnimi. Ljubezen in vero išče v dobredelnih dejavnostih, v molitvi, v samoti in pa v socialnih stikih z najrevnejšimi in marginaliziranimi skupinami. »Oče, povej mi, kje naj te iščem,« se sprašuje. »Kaj je ta ljubezen, ki nas ljubi?« pa je misel, ki mogoče že ponuja odgovor. Bog je povsod, je tam, kjer ga vidimo in čutimo. Morda je to Malickov nagozor gledalca – kjub neuspelim zvezam, kljub občutku, da nismo sprejeti, da samotno tavamo po pustinja življenja, ne zavrzimo ideje ljubezni.

Ljubezenski odnosi so mogočna magija z veliko nepojasnljivimi nivoji, a kljub umetniško dodelanim kadrom, bi si želeli nekoliko bolj oprijemljivo in dramaturško trdnejšo fabulo. Marinina viza poteče in Neil ne stori ničesar, da bi jo zadržal pri sebi. Vmes smo sicer priče njenih preprirov, ki pa so podani fragmentirano in nas zasujejo nenadno, so neutemeljeni, naključni, predvsem pa jim film namenilo zelo majhen prostor. Fragmenti, ki jih vidimo, pa slikajo stanje skrajnega brezupa – na primer samomorilske težnje. Brez ogródja. Sklepamo lahko le, da se je odnos popolnoma izrodil. Kdaj? Malick je morda želel s tem opo-

zoriti na nepredvidljivost in kompleksnost človeške narave. Vseeno pa ti nenadni zapleti delujejo napihnjeno, kot umetniškost zavoljo umetniškosti same. So neutemeljeni vložki, ki dodajo nekoliko teme, teatra, drame in izgubljenih, otožnih pogledov, vendar pa v zgodbi ne najdejo pravega sidrišča. Plava tudi odnos med Neilom in njegovo prijateljico iz otroških let Jane (Rachel McAdams), ki jo po dolgih letih po naključju sreča in se z njo, po razdor z Marino, zaplete. Spet je ženska tista, ki deluje bolj živo, animirano. Affleck postopa okoli s svojim pokrskim obrazom in tako kot Jane tudi gledalec ne more razbrati, kaj do nove ženske v svojem življenju sploh čuti. Ko se razideta in se v Ameriko vrne Marina (to pot se z Neilom tudi poroči), Jane (upravičeno, saj ne slišimo Neilove plati zgodbe) pomisli, da je šlo v razmerju z Neilom zgolj za strast, pohoto in nič več. In tu se njuna zgodba konča. Zdi se, da ne preteče veliko časa (ne moremo pa ugotoviti, koliko), ko se razdre tudi zakon z Marino. Spet nas Malick pušča v temi, zakaj takšen obrat.

Malick svoje protagonistke neprenehoma sili k teku, dobesedno. In pa seveda tudi metaforično. Tečejo, ko ljubezen cveti, in umikajo se, tečejo proč takrat, ko ljubezen zbledi. Čeprav ne vedo prav dobro, od česa in k čemu bežijo. Marina in Jane tako v filmu kar precej časa namenita tekanju, vrtenju, gibom, ki delujejo skoreografi-rano in nenaravno. Dokler moški sledi, sledi brezizrazno in z dolgimi, težkimi koraki. Obenem ženski ves čas razpirata roke in z njimi segata v nebo. K Bogu? Ki je ljubezen? Ki je vsenavzoč? Kar nekaj kadrov v

Čudežu je bilo posnetih v cerkvah, v opatijah ali pa ima, tako ali drugače, religiozne konotacije. Tega smo vajeni že iz filma *Drevo življenja*, ki pa je vendarle deloval bolj domišljeno. Morda zato, ker je v precep vzel življenje v celoti, *Čudež* pa se zdi po eni strani preveč osredotočen na romantično ljubezen, po drugi strani pa želi biti hvalnica ljubezni nasploh, torej v vseh oblikah in podobah. Oče Quintana naj bi bil sicer tisti element filma, ki zemeljsko ljubezen povezuje s transcendentno, vendar se mu izmikata obe. Epskosti, ki jo je film *Drevo življenja* skonstruiral s prepletanjem najbolj primarnih in najmočnejših človeških izkušenj – rojstvo, ljubezen, smrt, izguba – *Čudežu naproti* v dveh urah ne uspe sestaviti. Zgodba ostane lebdeča tam nekje med sončnimi zahodi, zlato obarvanimi polji pšenice, v globinah potokov in oceanov, predvsem pa v tavajočih ali velikokrat brezizraznih pogledih protagonistov. Fotografija je v *Čudežu* Malickov adut. Čisto primeren je tudi izbor glasbe. Tudi človeška nihanja in dvomi so nekaj povsem običajnega in vsakdanjega. A prav tu je kleč. Malicku to pot iz vsakdanjosti, vsaj v vsebinskem smislu, ni uspelo narediti mojstrovine, ki jo je oblikoval z *Drevesom življenja* (ki pa nas ob drugem ali več gledanjih lahko nekoliko zasiči z religioznimi aluzijami). Z drugimi besedami, včasih, četudi mojstruje Terrence Malick, je 113 minut šepetajoče (srednješolske) haiku poezije in teatralnih koreografij preprosto lahko nekoliko predolgih.

Leonora Flis

Kristin, ujeta v fragmente stvarnosti

August Strindberg:

Gospodična Julija

Režija Katie Mitchell,

Schaubühne am Lehniner Platz,

Berlin, gostovanje na 10.

Festivalu svjetskog kazališta

Zagreb, september 2012

Priredba Strindbergove naturalistične tragedije *Gospodična Julija*, kot jo je zasnovala angleška režiserka Katie Mitchell, izpelje interpretativni premik fabule iz središča na rob. Režija z odločnim naslonom na multimedijska sredstva postavlja v središče služkinjo Kristin, ki ji Strindbergova optika sicer posveti občutno manjšo pozornost. To sicer ni vezano na mizogino afiniteto tega nadaljevalca Ibsenovega avtorskega kreda, več pa ima opraviti z dejstvom, da Strindberg preprosto vzpostavi Kristin kot stranski lik, ki kot aktant dramsekga dogajanja služi drugim namenom in se njegova zapredenost v dogajanje potrjuje na drugačen način. Katie Mitchell se odloči zamenjati optiko, vsi razlogi za to gledalcu niso povsem razvidni, kljub temu pa zven predstave presega golo formalistično rošado v funkciji postmodernistične tehnološke igrarije.

Na prizorišču gledamo tako tri protagoniste, hkrati pa se ob njih tre tehnikov. A namesto vpogleda v način, kako se zbližujeta Julija, nestabilna hči lokalnega aristokrata, in majordom Jean, spremljamo igro skozi



zorni kot Kristin, sicer Jeanove zaročenke. Ta lep čas ne uvidi spornega razmerja, a v njej se zgosti tista socialna drama, ki v interpretaciji Mitchellove sploh preostane. Prezenca Kristin kot statistke, ki svet opazuje od daleč in trpno, se kratkomalo tepe z vrsto plemenitaške 'sodobne ženske', ki je uspavana v kronično nestabilnost – Kristinin odnos z Jeanom ostaja poligon samozatajevanja, negibnosti, toda brezpravna, domala suženjska stišanost Kristin, ki podpira vse štiri vogale hiše, tu preprosto ni zato, da bi jo kdo razumel. Režija bere v Kristin svojevrsten arhetip. Ta pa ima veliko povedati aktualnemu času.

Ob živi spremljavi violončela gledamo pred sabo Jule Böwe (spomnimo se je lahko iz Ostermeierjeve postavitve *Shopping and Fucking* pred več kot desetletjem), ki je že v svoji igralski prezenci nepozabna. Tokrat je

njen obraz izčrpan, rahlo zabuhel, lasje speti v figo, njen bivalni prostor je ujetost v kvadratne metre, ki jih nikoli ne zapusti (le mestoma odstre zaveso in pogleda v svetlobo dneva). Pa vendar: namesto zgaranega brezupa ali tragičnega heroizma je v Kristin moč, ki deluje tiho, a presega vse.

Strindbergova predloga je radikalno okrajšana. Predstava ničesar ne ubeseduje eksplicitno, tudi razrednih razlik ne. Vse je tu, a na nemi način, veliko je samoumevnosti, toda vse prepoznavanje je prepuščeno branju med vrsticami. »Kresni« semanj živžav pred hišo ne pojenja. Ljubimca tuhtata, da bi zbežala, pritegneta tudi Kristin, govora je o skupnem začetku v hotelirski idili v Švici. Ta konceptualno strog mehanizem teče kot naoljen in sešteva dogajanje v simultani posnetek na platnu: manipulirani zvoki in povečani plani rok se stekajo v filmsko

iluzijo. Sleherni fragment resnice, ki je posredovan gledalcu, je natanko pre-računan.

Vsega dogajanja v hiši ne slišimo natančno in ne v celoti: Julija in Jean se v spodnjih prostorih prerekata, Kristin pa prestreže le to, kar seže do nje skozi pod, ko mu približa uho. Mitchellova je »nezvesta« Strindbergu in tehnično-formalno sprevrne optiko njegove *Fröken Julie*, a je ne spodnese, izvaja vse tisto, kar je napisal avtor. Bolj kot s pomenom besed operira z namigi in s simboli (Kristinin herbarij, njeni trebušni krči). Tako Strindberga še bolj približa simbolizmu in prav s tem zadrži gledalca na čuječni distanci.

Ključni akcent postavitve je tako vprašanje, ali je avktorialni nadzor nad stvarnostjo še mogoč. Integralno resničnost sestavljajo fragmenti, ki jih celovito ne doseže niti medijsko vpeti slehernik, kako bi jih lahko Strindbergova Kristin. Ta na samem koncu odkrije lužo krvi – kdo je kriv zanjo, je šlo za samomor ali umor, ostaja odprto, a na neki točki tudi ni pomembno. Like tega subtilnega in navdušujočega eksperimentalnega branja dramske klasike je mogoče razumeti kot izrazito današnje, ko se tančice resničnosti razkrivajo nenadejano in nenehno, brez sistematike in s spontano naključnostjo.

Predstava režiserke, ki razume sodobnost.

Primož Jesenko

Summary

What has long been obvious in the West has recently been happening in Slovenia, too: informed reviews by experts of artistic works have been pushed out of newspapers. Presumably these are not in the interest of capital, writes Dialogi's theatre editor *Primož Jesenko* in the *editorial*. In Slovenia we have an additional problem: due to the small space it is extremely difficult to maintain independence in the writing of reviews, editing of anthologies, or selection of works and artists for festivals, and for the sake of content-based selection to avoid well-known names and courtesies. *Primož Jesenko* knows from experience what he is talking about, since he is currently the selector for the Maribor Theatre Festival.

Slovenian theatre director *Tomí Janežič*, together with students from the Novi Sad Academy of Theatre and members of the Serbian National Theatre ensemble there, has created a seven-hour performance of Chekhov's *The Seagull*. The production was sixteen months in the making, but the process, as *Janežič* calls the study of the performance, is still going on, and after the premiere it is expected to begin anew: it involves an exceptional understanding of theatre as a living entity and a precious meeting of actors and audience, whose relationships are established in a new and unique way each time. The director is interviewed by *Zala Dobovšek* about the performance and his approach to the psychology of acting.

Next in this issue are three brief *articles* in the field of theatre arts. *Marina Gržinić* focuses on non-institutional theatre in a state of exception that has been a constant part of society in recent decades. Non-institutional theatre can be conceptualized today only if we delineate a broader framework for the relationships between contemporary art and the neoliberal global capitalist system. *Gržinić* draws on the theoretical support of Giorgio Agamben to do this, while commenting critically on the present-day activities of the Slovenian artistic groups that are probably best known internationally: Laibach, Irwin, and the three Janez Janšas.

Aldo Milohnić describes the case of American artist and activist Steve Kurtz, who was prosecuted for wanting to provide information to the public about genetically modified foods and the interests of capital and the military so that biotechnological research in the country would be subjected to regulation and oversight. Kurtz is an example of a "public amateur" – an artist, activist or other socially engaged individual who problematizes established patterns in art, science, and politics. *Milohnić* introduces the distinction between the amateur and the dilettante using the example of the Brecht fragment on proletarian theatre. For Brecht amateurism is a positive concept, denoting a form of theatre which grows out of "a particular point of view and particular intention," whereas dilettantes are unable to develop their own approaches and usually just imitate (unsuccessfully)

professional artists. Based on this Milohnić develops the thesis that Yugoslav amateur (not dilettantist) artistic and cultural praxes in the second half of the 20th century (the neo-avant-garde in the late 1960s and early 1970s, alternative culture in the 1980s) were a counterweight to the state-supported professionalism of the cultural elites at the time.

Barbara Orel examines the relationships between the theatre, the creation of memory, and the internet in the *Camillo* project by Janez Janša, who was prompted to examine the theatre as an apparatus of memory by Giuglio Camillo's Theatre of Memory, in which the Renaissance polymath forecast the internet in a visionary way. The art of memory is treated in relation to the visual order of the internet, which establishes a new Panopticon, i.e. a system of omnipresent surveillance and exposure to the omnipresent gaze of the Other. In the 1990s Janša treated it from the standpoint of the repressive mechanisms of (totalitarian) control, whereas a decade later he also sees in it an environment of freedom and creative collaboration.

In the *literary section* we publish a short story by writer *Lučka Zorko* as well as one by first-time author *Manka Kremenšek Križman*, an excerpt from a novel by *Robert Simonišek*, and poems by *Metod Češek*.

In *Cultural diagnosis* *Pia Brezavšček* reviews the Slovenian translation of Louis Adamič's book *The Truth About Los Angeles*. Adamič is the best known Slovene emigrant; his book was originally published in English in 1927 and consists of five essays in which the author cynically exposes the foundations of the American Christianity industry. *Robi Šabec* presents the third part of the trilogy *In the Name of the State*, in which investigative reporters Matej Šurc and Blaž Zgaga expose the Slovenian weapons scandal. *Matic Majcen* writes about the book *Disintegration in Frame: Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema* by film historian and theoretician Pavle Levi. *Marko Golja* reviews the first feature film by director Matevž Luzar, *Good To Go*, describing it as a charming story about people's relationships. *Katja Čičigoj* analyzes film aesthetics in the politically resonant Palestinian-Israeli documentary *5 Broken Cameras*, while *Leonora Flis* writes about the new film by Terrence Malick *To the Wonder*. Primož Jesenko reports on the subtle and experimental reading of Strindberg's *Miss Julie* shown by English director Katie Mitchell in the performance by the ensemble of the Schaubühne am Lehniner Platz theatre in Berlin.