
U V O D N I K

Boris Vezjak

Koliko seksizma?

3

P O G O V O R

Petra Veber:

**“Delam za idejo, ne morem si pomagati,
po drugi strani pa je tudi svet lepši,
ko delaš za ideje.”**

7

TEMA

MEDKULTURNOST V SLOVENSKEM GLEDALIŠČU

— UVOD V TEMO —

Barbara Orel

Medkulturnost v slovenskem gledališču

31

Ana Obreza

**Medkulturnost,
ki živi**

34

Katarina Košir

**Romska gledališka
dejavnost
v Sloveniji**

52

Anja Rošker

**(Preseženi) orientalizem
v režiji Tomaža
Pandurja**

68

Nataša Berce

**Kako ujeti
duha iger no**

80

Rosana Hribar

**Afrosodobni ples
Maše Kagao Knez**

89

P R E P O V E D A N I P O L O Ž A J

Društvo Hiša!

110

KULTURNA DIAGNOZA

— FILMI —

Matic Majcen
**Junaki urbanega
razkroja**
117

Žiga Brdnik
**Diagnoza:
identitetna gneča**
122

Nika Švab
**Trgovski
potnik**
128

— KNJIGI —

Gaja Kos
**Tiha knjiga,
ki glasno čivka**
132

Blaž Gselman
**Brechtova odprta
dramaturgija:
gledališče za
razredno družbo**
134

— SCENSKA UMETNOST —

Blaž Gselman
**Performans
na repertoarju**
138

PRED-
ZADNJA
REPLIKA

Blaž Lukan
**Jaz kot
prevara**
142

— RAZSTAVA —

Aleksander Bassin
**Občutje
nekega časa**
145

SUMMARY

155

U V O D N I K

Koliko seksizma?

Boris Vezjak

Slovenija ostaja država zelo čudnih manir: ko gre za sovražni govor, bi ga sicer obsodila, a v praksi ga izvajajo tudi pravniki, medtem ko ga tožilci ne prepoznavajo kot kaznivega dejanja. Ko gre za pravice azilantov, bi jih kratila, a v praksi kršitev mednarodnih konvencij naši bivši sodniki ne vidijo. In ko gre za seksizem, bi ga obsojala, a nekateri novinarji ne bodo zamudili nobene priložnosti, da o ženskah ne bi dovolili razdreti še ene žaltave.

Primer, ki ga bom navedel, se je zgodil nedavno. In se dogaja nenehno. Domači mediji nimajo nobenih težav, ko za ikono javnega intelektualca z znanstveno reputacijo že desetletja razglašajo osebo, ki s svojimi odkritimi seksizmi in prezirom do žensk operira celo v nizu psevdoznanstvenih knjig. Ter, seveda, v svojih intervjujih in javnih nastopih. Najbrž je poseben užitek mizoginije tudi tokrat skrit v poskusu možne znanstvene pojasnitve, zakaj je ženska zaničevanja vreden spol – projektu, ki se ga je pred več kot sto leti lotil tudi Otto Weininger in v svojem delu *Spol in značaj* skušal filozofsko utemeljiti sovraštvo do žensk. Bodimo ilustrativni in med ducati zaradi pomanjkanja prostora navedimo le dva citata avtorja, o katerem bomo govorili: “V vsej zgodovini človeške rase ni bilo ene resnično velike znanstvenice, pisateljice, komponistke, slikarke, kiparke, izumiteljice” in “Če je grobi slovenski pregovor navajal, da ženske mislijo z zadnjico, potem to ni bilo iz trte izvito”?

Uspeh seksizma in moškega šovinizma v javnem prostoru je nesporno odvisen od igre mimi-krije: časi so k sreči takšni, da s prostaško gostilniško govorico velikokrat ne morete več uspeti. Recept se skriva v psevdoznanstvenem kontekstu in ambiciji utemeljitve. Nesporno se naš avtor trudi spretno zapakirati svojo mizoginijo v nekakšno znanstveno modrost, mediji pa so že zdavnaj pozabili na svoje dolžnosti in zato z lahkoto strežejo pri njeni širitvi. Kako ostati ravnodušen, ko za novinarsko srenjo navedene ugotovitve hitro postanejo možnost odlične senzacionalistične

promocije in način zadovoljitve morda seksistično razporejenih bralcev? Zakaj je takšen diskurz pri nas tako uspešen? A ne le novinarji, proti seksizmu v javnem govoru bi morala nastopati tudi znanstvena skupnost. A se je prej zgodilo, da so avtorju nekateri drugi znanstveniki celo pritegnili, domača univerza pa mu je celo podelila častni doktorat!

Mačistični diskurz poniževanja žensk, ki razkriva nekakšno grozo pred njimi, se je skrila za naslednjo znanstveno fabulo, ponujeno v utemeljitev: Slovenijo in velik del sveta je zajela biološka demaskulinizacija norih dimenzij, zaradi katere smo vsi po vrsti poženščeni. Vsega so bolj ali manj krivi hormonski motilci, v katerih škodljive posledice sicer nihče ne dvomi. A kaj, ko iz njih avtor izpelje številne obskurne družbene, psihološke in psihoanalitične zaključke, kakor mu ustrezajo, in pri tem navaja ugotovitve tistih, ki niti sami niso mogli skriti svoje mizoginije. Omenjeni motilci so predvsem v pesticidih, s čimer vplivajo na možgane zarodkov. Ti se posledično nepopolno razvijejo, zato je preprečena njihova maskulinizacija. Freud in Jung sta nato ključni referenci: ker moški ne znajo razrešiti Ojdipovega kompleksa, kar se pozna na narodovem značaju, temu psihološkemu stanju avtor pravi prededipalna faza. Po njegovem so "prededipalci" ostali na ravni "pred Ojdipom", torej z nerazrešenim kompleksom, kar povzroča novo poženščenje. Končna posledica je huda feminizacija družbe, največ slabih učinkov pa ugotavlja v pravu in sodstvu, kjer ženski spol povzroča nepopravljivo škodo. S tem je mentalna igra utemeljevanja predsodkov in spolnih vlog z globokim zaničevanjem do ženske zaključena. No, ne čisto. Eden od rezultatov demaskulinizacije možganov je nato še katastrofična "globalna pandemija patološkega narcizma", vidna v politiki in poslovnem svetu. Na najodločilnejših mestih v družbi sedijo le še nevarni psihopati. Hitro ugotovimo, da ima ta čudovita psevdoznanstvena mineštra en skupen imenovalc, ki se glasi: groza pred napačnim spolom. Groza pred jinom – še enim pojmom, s katerim rad operira. Poženščenost je poglavitni motiv tega kvaziznanstvenega konspirativnega tolmačenja in se lepo ujema z vsemi stereotipi in spolno diskriminacijo, po kateri hitro pridemo do citirane ugotovitve, da ženske mislijo z zadnjico, da so nevarne pri katerem koli intelektualnem poklicu in da posledično potrebujemo "pravega dedca". Idejo, s katero je morda navdušil tudi obrambnega ministra, da je s tezo o njem utemeljil nič manj kot potrebo, da Slovenija znova vpele obvezno služenje vojske. Ker slovenski "dedci" menda več niso pravi. Ker se pravi naredijo le, če obujejo vojaške škornje.

Ni presenetilo, ko je naš avtor zmago ameriškega predsednika Donalda Trumpa na nacionalni televiziji označil za dominacijo alfa samca in za končno doseženo metafizično ravnovesje, v katerem je moški jang princip prišel do svoje veljave. Ker lahko po Fukušimi govorimo tudi o maskulinizaciji žensk, po njegovem nihče ni več varen. Ravnotežje med moškim in ženskim načelom je porušeno, posledica je "empatičnost in jokavost" politikov, ki ga omenja v nedavnem intervjuju za enega od dnevnikov, kjer je po njegovem "kanadski feminist Justin Trudeau" le še "polmoški, ki je navdušeno glasoval za Hillary". Avtor pri njem pogreša "normalno moško reakcijo" in ugotavlja, da so se spolne vloge danes popolnoma zamenjale. Nič bolje je ni odnesel francoski kandidat za predsednika Emmanuel Macron, za katerega je povedal: "Če bo predsednik Macron, bo to katastrofa. Da je z njim nekaj narobe, se vidi že po tem, da je njegova žena 24 let starejša od njega. Če bo prededipalni Macron predsednik, sledi še pet let razpadanja francoske države." Navedek nam lepo pojasni logiko prikritega seksizma z dodatkom katastrofičnega svarila: "prededipalci" na oblasti z demaskuliniziranimi možgani predstavljajo kataklizmični konec, ki si ga ne moremo

privoščiti. A še huje je, kot vidimo, če je kandidat poročen s 24 let starejšo osebo. Večja od groze pred žensko je lahko le še groza pred starejšo žensko. Še večja od groze pred njo je nepojmljiva groza, če si z njo poročen.

Najvišja stopnja alarma pa bi morala biti razglašena, ko se avtor poda v družbeno kritiko. Ker je bil dolgoletni sodnik, bi njegova alergija na "feminizacijo", ki jo zaznava v družbi, morala biti res absolutno nesprejemljiva. Pojasnimo: stališče, da je Slovenija postala osma najbolj feminizirana država na svetu, takoj za Ruando, kar znova jemlje za dramatično slabo novico, nikoli ne bi smel podati nekdo, ki se je celo življenje ukvarjal s človekovimi pravicami. Lestvica, ki jo omenja, velja za Svetovni gospodarski forum, s katerim vsako leto merijo napredek obravnave ženske in spolno enakost v 144 državah širom sveta. V poročilu *Global Gender Gap report* se zadnja leta Slovenija in Ruanda uvrščata zelo visoko; v njem se ocenjuje napredek glede ženske delovne sile na podlagi ekonomskih, izobraževalnih, zdravstvenih in političnih kazalcev, analizira se kakovost življenja žensk. Da sta na njej obe državi visoko, bi moralo predstavljati dobro novico za vse, ki se borijo za enakost in enakopravnost žensk.

Toda ne: videti v boljših pogojih dela za ženske in njihovem položaju v družbi nevaren trend "feminizacije", najbrž pove vse in preveč o tem, kako globoko zakoreninjen predsodek do žensk tiči za takim prepričanjem. Vendar, tako kot običajno, tudi v primeru našega seksističnega avtorja velja naslednje: ni toliko kriv on. Bilo je nekaj spontanih poskusov kritike iz univerzitetne srenje, a bistveno premalo, da ne bi smeli odgovornosti iskati pri tistih, ki takšen govor podpirajo in dopuščajo. Mediji, znanstveniki in civilna družba s svojim molkom in neposredno asistenco ustvarjajo pogoje, v katerih seksizem uspeva preživeti.

Popravek

Zaradi napake v grafičnem studiu je v prejšnji številki *Dialogov* (1-2/2017) na strani 3 izpadel naslov uredniškega uvodnika Emice Antončič, ki se glasi: **Ljubitelji : profesionalci = 1 : 0**



• Fotografija: Leja Jurišić

P O G O V O R

Petra Veber:

**“Delam za idejo, ne
morem si pomagati,
po drugi strani pa je
tudi svet lepši, ko
delaš za ideje.”**

Pogovarjal se je *Primož Jesenko*

Petra Veber (rojena 1971), po izobrazbi univerzitetna diplomirana inženirka arhitekture, deluje v gledališču od leta 1993 kot scenografka, oblikovalka luči, kostumov, z avtorstvom estetskega koncepta pa pogosto določa predstave kot ključen (če še tako posreden) dramaturški člen. Njena scenografska pisava spregovori kot avtorski prispevek, ki bi skoraj lahko stal zase.

Leta 1998 soustanovi E.P.I. center, osnovne smernice njegove estetike začrta predstava *Elizabeth* (premiera 20. 4. 1997): izčiščeno, visoko estetizirano gledališče izbrušene dikcije in discipliniranega giba, ki gradi na načelih minimalizma in redukcije, se odpoveduje razčustvovanosti, podvajanju izraznih sredstev, njihovi ilustrativni inflaciji. Do danes je kot scenografka sodelovala v več kot 110 predstavah, njen raznovrstni opus je impozanten.

Živi z zavestjo o močnih antagonizmih v družbi – tudi zato njena scenografija običajno prerašča v komentar družbenega konteksta, v katerem nastaja, ali diagnosticira družbeni odnos do kulture. Drzna konceptualizacija scenskega prostora v postavitvi Cankarjevih *Romantičnih duš* (režija Sebastijan Horvat, Drama SNG Ljubljana, 2007), ki je dogajanje predstavila v drug zgodovinski kontekst, ji je leta 2007 prinesla Borštnikovo nagrado za scenografijo (ki pa je le ena v vrsti njenih nagrad).

Leta 2004 je bila gostujoča profesorica na Ohio State University, Department of Theatre and Film (Toledo), ZDA. Njena sodelovanja v tujini so številna: Bolgarija, Hrvaška, Grčija, Španija, Srbija, ZDA, Črna gora, Belgija, Avstrija. Med sodelovanji na razstavah omenimo: Praški kvadrienale (Praga, Češka republika, 1999), *Kdo se boji religioznega Plečnika* (Slovenski gledališki muzej, Ljubljana, 2013), pregledna razstava *Oblikovalska identiteta: Petra Veber* (Cankarjev dom, Ljubljana, 2014).

Umirjena in hkrati hipersenzibilna sogovornica ima izkušnjo preteklosti, ki ni želela ustrezati “uravnoteženemu” videzu anomalij, ki polnijo aktualni vsakdan.

Bi lahko opisala tipičen primer delovnega pogovora z umetniškim vodjo nacionalne gledališke institucije danes?

Taki so časi, ni denarja.

A hočete narediti dobro ali slabo predstavo?

Ja, taki so časi, Petra. Ministrstvo za kulturo je reklo, da moramo gostovati v vsaki vasi. Ne smeš uporabiti frzenka, cugov, projekcij ... denarja za scenografijo ni!

Pa arhitektura odra? Gledališče je *black box* in ta je zgrajen za čarobnost; tu ne gre za finance. Kaj prodajate po vaseh, slabe predstave? Pa saj se imenujete slovenska nacionalna institucija.

Ni denarja.

Če vi nočete presežkov in ne razumete vizualnega jezika gledališča, bom to pač naredila kje drugje.

Enkrat sva z umetniškim direktorjem končala sestanek tako, da mi je rekel, da pozna umetnike, ki sami plačujejo za scenografijo in za kostumografijo.

Če preskočim kar na zadnje skicirano vprašanje: kje vidiš srčiko problema pri odnosu do scenografije v Sloveniji?

V spoštovanju umetnosti same. Janelle Reinelt je v *Javnem uprizarjanju* (Knjižnica MGL, 2006) – nekatere knjige mi izrazito pomagajo razumeti svet – dobro napisala, da je vselej problem v širši družbi, v institucijah, za katere skrbi država in jih tudi ohranja pri življenju. Na ljubljanski AGRFT so režiser, igralec, dramaturg pomembni ves čas, medtem pa akademije za scenografijo ni. Bila je Meta Hočevar, persona!

Po tvoji izkušnji je bilo prej drugače ...

To, da scenografi, kostumografi, skladatelji, oblikovalci luči, oblikovalci maske pogosto izpadejo iz najav in vabil (plakati pa so danes redkost), pove veliko. To po svoje z lahkoto zanika čutni svet, ki ga ustvarja kolektivno sodelovanje. Ne razumem te arogance! Tudi zaznave so najprej vizualne, slišne, ljudje pridejo predstave gledat. Kakor da bi scena pozabila, da biva v arhitekturi gledališča, *black box* je neke vrste stroj za čutila. Če pa ne potrebujejo nas in arhitekture, lahko to dokažejo tako, da pripravijo isto predstavo z igralci, režiserjem in dramaturgom na travniku ob 12. uri, ko ne bi potrebovali niti elektrike za luč. Institucije pa prepuščajo *off* sceni, ki se presneto zaveda, kaj pomeni uprizoritveni prostor.



Ker se je vse elitiziralo?

Vprašanje pa je, za elito kakšne vrste tu gre. Dobro, zdaj me v gledaliških najavah ni, ko bom direktorica Drame, pa bodo navedeni samo scenograf, kostumograf in lučkar (smeh), vas pač ne bo. In mi rečejo, pa daj, Petra. Toda natanko tako izključujoča logika trenutno velja v gledališčih. In vendar je teater na odru zato, ker je vizualen. Sicer bi ga brali, ne gledali. Ne, ne vidim rešitve iz te situacije. Mi je žal. Ko grem v tujino, me cenijo. Ker tam znajo brati tudi skice. Ponekod je gledališče še vedno gledališče.

Kaj se je zgodilo s percepcijo umetnosti?

Umetnost je zame ukvarjanje z idejami, neke vrste duhovna hrana za človeka, ki preskakuje trenutni družbeni red, saj se ukvarja s človekom in njegovo idejo o smrti, ljubezni, sreči oziroma z metaforami, ki jih človek nikoli ne bo razumel samo racionalno. Morda se mi zato zdi gledališče neke vrste ostanek socializma: človek in ideje!

Če znaš voditi ljudi, je prisotna ena ideja, ki prevlada, in če delamo revolucijo, belo barvo, ljubezen na odru, jo delamo skupaj, le da so polja ustvarjanja različna. Če pa se ne znaš pogovarjati o idejah, ideji, pač pa samo o "jaz sem", je to nekaj povsem drugega. "Jaz sem si izmislil, jaz sem videl" – kot bi vsak zidal hišo z revijo H.O.M.E. v rokah: tam vidiš slike hiš in naenkrat že sam nastopiš kot arhitekt. Toda če resnično poskusiš ustvariti nek prostorski volumen, moraš priti do tega sam in porabiti čas že za to, sledi umestitev v arhitekturo, pozornost na proporcih, materialih, detajlih.

Gledališka institucija me s trenutnim načinom razmišljanja ne zanima. Idej ne moreš ločevati, kot je to postalo običajno danes; *off* se imenuje tisti, ki nima denarja, in *in* tisti, ki ga ima. To je v bistvu aktualni družbeni red: kapitalizem gleda celo ideje skozi denar, ki se ga porabi. Želela bi pripraviti festival, ki bi temeljil na skupni temi, denimo na temi ljubezni, kjer bi sodelovali različni umetniški profili, različne odrske estetike in poetike. To bi bilo zanimivo tudi za publiko.

V dramskem gledališču postavi osnovno strukturo besedilo ...

Tekst nosi glavno idejo, koncept predstave pa proizvede umetniška ekipa; kako tekst prebereš, razumeš in postaviš, kaj te zanima/zakaj/kakšen odnos imamo do idej tu in danes. Koncept je pač odnos do teksta, če imaš 100 strani teksta, je treba znati artikulirati, kaj bi rad in kje se nahajaš, miza ni vselej miza, tudi če tako piše. Sploh kot scenograf težko postaviš karkoli, če se dobesedno držiš zapišanega. Na to gledam kot strukturalist. Znakovni sistem je ključen. Znak je označevalec plus označenec.

Na polju sodobnega plesa so razmere druge ...

S plesalci rada delam. So pa pozicije zelo drugačne: oni se zelo redko (razen ob rednih projektnih sodelovanjih z redkimi režiserji) srečajo z institucijo, tam se ne morejo zaposliti, kar jim preostane, je kreativna misel. To se pokaže čez čas. Karkoli naredijo, jim ne prinese nobene prednosti. Ko pa posameznikom na področju sodobnega plesa uspe (kot je denimo Mali Kline), bi bili lahko na MK upravičeni do sredstev za določen čas, v katerem bi lahko vlagali v svojo kreativnost, se umirili in si napolnili ustvarjalne baterije. To bi bilo idealno zanje, ki ne morejo vsako leto artikulirati novih projektov. Vse pa kaže, da to ni mogoče. Težko je narediti nekaj novega in zasukati stvari naokrog. Drugo je dejstvo, da vsak plesalec še ni koreograf; to je, kot bi od igralcev zahtevali, da so tudi režiserji. In vendar so plesalci zaradi sistema financiranja prisiljeni pisati koncepte; da pridobijo sredstva, morajo nekaj artikulirati. Na odru pa je še zmeraj bistvena moč izvedbe.

Tudi tvoj način dela je izpostavljen stalni negotovosti.

V resnici ne morem delati s komer koli, to ni trgovina. Prav tako sem ugotovila, da sem lahko le del po ene ideje in enega procesa hkrati. Ne vsak dan po osem ur, sem pa kar prisotna na vajah, sicer imam slabo vest. Če nekomu rečeš ne, se sproži zamera, ampak na to ne morem vplivati. Če se pogovarjamo o projektih, kot se midva zdaj, je vse v redu in gremo vsi srečni domov, brez kreganja, stresov, prepričevanja.

Skupaj lahko zgradimo svet, ki govori s telosom, lepoto, čutnostjo, medtem ko je dramsko gledališče nekako bolj racionalno. Ob *Angelu smrti* sem srečala Igorja Pisona, študiral je v Münchnu, živi v Trstu in tega ni mogoče spregledati. Strašansko je razgledan, ima širino, ki je pri nas niti ni potrebno imeti, da prosperiraš. Delo z njim je definitiven užitek, njegov polhumorni ton, ki vdira v predstave, in človeškost sta mi precej bližje od narcistične pretencioznosti, politične kvaziangažiranosti ali praznega filozofiranja. Glede na to, da se spoštujemo v razumevanju sveta, v teh sodelovanjih res uživam.



• Peter Shaffer: *Amadeus* | režija Sebastijan Horvat | Drama SNG Maribor | premiera 25. 5. 2001

Vključuje koncipiranje gledaliških prostorov še risanje skic, ki jih scenografi predložijo in jih gledališče pozneje dokumentira? Ni bilo to običajno v času umetniškega vodenja Janeza Pipana? Kako poteka sodelovanje v nacionalkah danes?

Pri svojem prvem projektu v Drami, Ionescovi *Instrukciji* na Levem odru (1995) – takrat sem bila “otrok” –, sem morala oddati celotno zasnovo prostora mesec dni pred začetkom študija ali vsaj na prvi bralni vaji. Tekst sem morala poznati tako rekoč na pamet, tako sem tudi padla v ‘branje’ tekstov in tega v omenjenem primeru prevedla v tri, štiri konceptualne slike!

V tistem času so bili tehnični direktorji še arhitekti, zdaj jih skoraj ni več; sami srednješolci (razen v SNG Nova Gorica). Bili so sestanki, kjer smo le malo časa sedeli, šlo je bolj za realizacijo ideje, ki so jo podpirali tudi oni. Tehnični direktor je skupaj z umetniškim vodjem poskušal rešiti idejo, da bi se rodila na odru. V Drami je bil to takrat Borut Rotovnik, ki me je tudi spoznal z odrom in njegovimi zakonitostmi. Brez tega vstopa v gledališče najbrž ne bi profesionalno bivala tukaj.

Na lep način te je vpeljal.

Če ne bi bilo posredi te čarobnosti, bi bilo nemogoče. Atelje je takrat še vodil Andrej Stražišar, ki od tebe ni zahteval nekakega 'smešnega' kotiranja, ampak je znal voditi tako atelje kot svoje obrtnike. Arhitekt, ki je bil tudi scenograf. Tega danes ni več. Pozneje, ko sem iskala rešitev za Cankarjeve *Romantične duše*, sem na sestanku s Pipanom predlagala, da bi dogajanje postavila v Pariz, v pariško okolje – ker leta 1910 aristokracije Slovenci pač nismo imeli. Pipan se je smejal in rekel: "Joj, ne, Petra." Gledano golo formalno, naj bi se tekst dogajal v slovenskem okolju. Odtlej se je situacija spremenila do te mere, da sem drugemu umetniškemu direktorju lani rekla, da bom, če še pridem delat v institucijo, postavila pač zgolj kandelaber. Odgovor je bil: "Ja, Petra, takšni so časi!"

Razlika ni mala, ampak gromozanska. Spomnim se, kako je Vili Ravnjak rekel, da prav čuti čas, ko družba potrebuje pozitiven pogled na svet. Da bo program popolnil s teksti, ki imajo srečen konec, odpirajo svetlo prihodnost. Ko nekdo tako zagovarja svoj umetniški program, se zazdi, da je prevzel odgovornost za nacijo. To so misleci. Še vedno čutim spoštovanje do teh časov in do takratnih ljudi na položajih.

Svetla vizija je bila v zraku tudi v šestdesetih letih, ko je Bojan Štih prezračil repertoarno sceno denimo z Albejem v ljubljanski Drami SNG. Slabih dvajset let po vojni.

Drznili so si, predvsem pa se zdi, da so pazili na ljudi in na družbo. Takrat ni bilo današnje nonšalantnosti, tega kompleksa večvrednosti. Zdaj je bolj važen položaj, medtem ko vsebine ni. In če prisluhneš natanko, nikogar ne slišiš reči: "Saj bo boljše." To stremljenje je izginilo iz diskurza. Če ne morete delati predstav, ker vam MK reže sredstva, zakaj se torej ne borite skupaj in ne bojkotirate MK, zahtevate ustavitev celotnega pogona. Seveda pa to ni v interesu nikogar, ker v ospredju tudi ni več presežek ali poklon umetnikom, umetnosti. V interesu so plače, ne razumem ...

Kam nas to lahko pripelje?! Če preskočiš politične strukture in delaš v bistvu za Boga, za ekstrem, kar je končno publika, za nekoga, ki bo to gledal, sprejemal in čutil po svoje, potem nekako še obstaja neko upanje. Če pa delaš izključno za institucijo, ne vidim smisla. Ves čas neka politična sintagma "tako je", ki pa v bistvu ne razume kapitalizma. Kapitalizem želi presežek, če pa delaš polovičarsko, te kmalu ne bo več na "tržišču". V predstave je potrebno investirati več, da bi se tako dobilo boljši rezultat. Vsekakor je čudno, kako se denar danes omenja kot bistvo projektov, ko pa tudi z milijonom ne boš prišel do boljše scenografije, če ne obstaja neka zdrava pamet, subjektivna zaveza, ki zadrži profesionalni nivo. Težava je, da se nove generacije na ta način priučijo, da ni važna misel, ideja, temveč

kako se boš razumel z vodilnimi v hiši. Še vedno mislim, da ti presežka nihče ne more vzeti, če te še tako sovražijo. Publika prepozna presežek, prepozna ga tudi strokovna javnost.

Ni tudi to odraz družbe? Država je postala tako zbirokratizirana, da se boji zagovarjati umetnost.

Če prirejajo posvete na temo "ali se kapitalizmu umetnost splača", kot jih je maja 2016 soorganiziral AGRFT (predavanje *Čemu umetniške šole?* J. O. Clarka, 27. 5. 2016, v okviru posveta *Kako je umetnost pomembna. In kako pomeni.*), s takimi filozofskimi razglabljanji pravzaprav zanikaš bistvo sebe. Namesto da bi se vprašali denimo, ali se politika danes splača. Včasih pač moraš biti premišljeno prebrisan, da si najprej sploh zagotoviš, da ti vrnejo spoštovanje, ne pa da se sam degradiraš.

V tujini si srečala drugačne direktorje?

Na vsak način so me fascinirali. V italijanskem gledališču v Trstu ali v Bregenzu so drugačni že na čisto človeški ravni. Z njimi lahko govoriš o zgodovini gledališča, družini, ljubezni, duhovni hrani, politiki, beguncih; nekaj povsem drugega, kar je povezano s širino misli in s predstavo, kako živeti na svetu tu in zdaj. Umetnik je na neki točki pač samo človek! Ker pripadam idejam, z lahkoto pristanem na umik scenografije, če sta tekst in režija res dobra. Čutim pa, da me Slovenija sili v zanikanje mojega poklica, vizualni del predstav je pogosto obubožan in ne radikalen v misli, pozabilo se je na Brookov prazen oder, na misel, čute, zaznave.

Čutiš na prizorišču to množino ljudi s širino, ki bi rešila situacijo?

Ne vem. Umetnost je v prvi vrsti iskrenost do samega sebe. Na odru si težko partizan in komunist, če si hkrati izbral kapitalističen način bivanja in doma podpiraš vrednote kapitalizma. Če je teater *entertainment*, še nekako razumem, za to je šlo tudi Shakespearu. V dramskem žanru me zanima poklon do pisca in da bo publiki odpirala vprašanja – ne potrebujem pa več zastopanja radikalne pozicije. Se staram? Sama težko rečem. Ostajam čustvena. Ta krhkost pa je skrita. Ko država pozabi, kdo so njeni heroji, moram reagirati, pa tu ne gre za levo ali desno politično opredeljenost, to je nekaj drugega.

Sicer pa sem tako verjela v umetnost, da sem se privatno izgubila. Nič hudega, še vedno sem ... nekje.



• Zgodba o O | režija Sebastijan Horvat | Gledališče Glej in E.P.I.center | premiera 15. 3. 2003

Mladi so ti inspiracija?

Pustite mladim delati, dajte jim možnost, to je prava pot: da se učijo in zrastejo. Današnja mladina ima drug šolski sistem od našega nekdanjega, ki nam je oblikoval vrednote, učil te je odnosa do sveta, do sočloveka. Oziroma so me to naučili, mi to privzgojili doma. Kapitalizem je prinesel nekaj drugega: pozicijo v družbi, ki narekuje, da si Bog; da lahko počneš, kar hočeš, ni važno, kako prideš do cilja. Še vedno poudarjam, da mora biti izdelek dober, ne glede na to, kaj kdo reče – ko boš ustvaril nekaj presežnega, boš dobil tudi nov projekt. Mladim ni lahko, ker politika uči, da se moraš priključiti nekemu socialnemu krogu ljudi na položajih in biti z njimi in zanje, ne glede na misel.

Zdaj me zanima človek, osnovna definicija bivanja. V resnici bi morali slediti svoji misli, ostati zvesti sebi in misel speljati vedno do konca. Neki "vem vem vem" me sploh ne zanima več. Bolj ko se pogovarjaš z ljudmi, bolj vidiš, da je vsak nekaj drugega. To je fascinantno, ne vem, kaj kdo razmišlja. Hkrati je v jeziku toliko metafor, da včasih sploh ne vemo, o čem se pogovarjamo, čeprav se zdi, da se pogovarjamo. Kaj je sreča, kdo je srečen, Boga ni, nič ni definirane. V Črni gori sem kupila knjigo *Znaki telesa*, kjer je vse natanko popisano, od sedenja naprej (smeh), pa še drži.

Today we should be thinking about (Artist's Institute in Koenig Books, New York, 2015), ki dokumentira zapuščino izbranih umetnikov in prebliske sodobnih umetnikov ob njih, pa je odlično gorivo za *off* projekte. Slehera misel nekaj odpre. Ko ti je dolgčas, odpreš knjigo in lahko začneš razmišljati o nečem novem, drugačnem.

Ko sem delala v italijanskem gledališču, sem sedela na vaji po dve uri in jih gledala, poslušala. Razumela nisem ničesar, čeprav niso govorili umetelnega jezika, in takrat začneš gledati telo natančneje in zdržiš brez teksta. Zato je "širjenje slovenskega jezika" premalo, telo je premalo spoštovano, razumljeno kot nekaj zelo preprostega, na kar se celo pozabi. Kaj je na odru torej vredno več? Tekst ali telo? Ali bolj nek *flow* predstave, ki to sestavi v Wagnerjev Gesamtkunstwerk? Dokončnega odgovora ne poznam.

"Vsakdo krivi Nekoga, da Nihče ne stori tistega, kar bi zmogel Kdorkoli," si pred časom na Facebooku povzela stanje financiranja samozaposlenih na področju kulture. Vidiš danes morda bolj svetlo luč na koncu tunela?

Dragana Živadinova za direktorja Drame. Ne vidim druge rešitve. Fascinantna osebnost v vseh pogledih. Möderndorferja za ministra za kulturo ... oba sta me očarala s svojo zrelostjo.

Mnogim režiserjem, ko mine nekaj časa, moč usahne, vzrok za to ni najbolj jasen ...

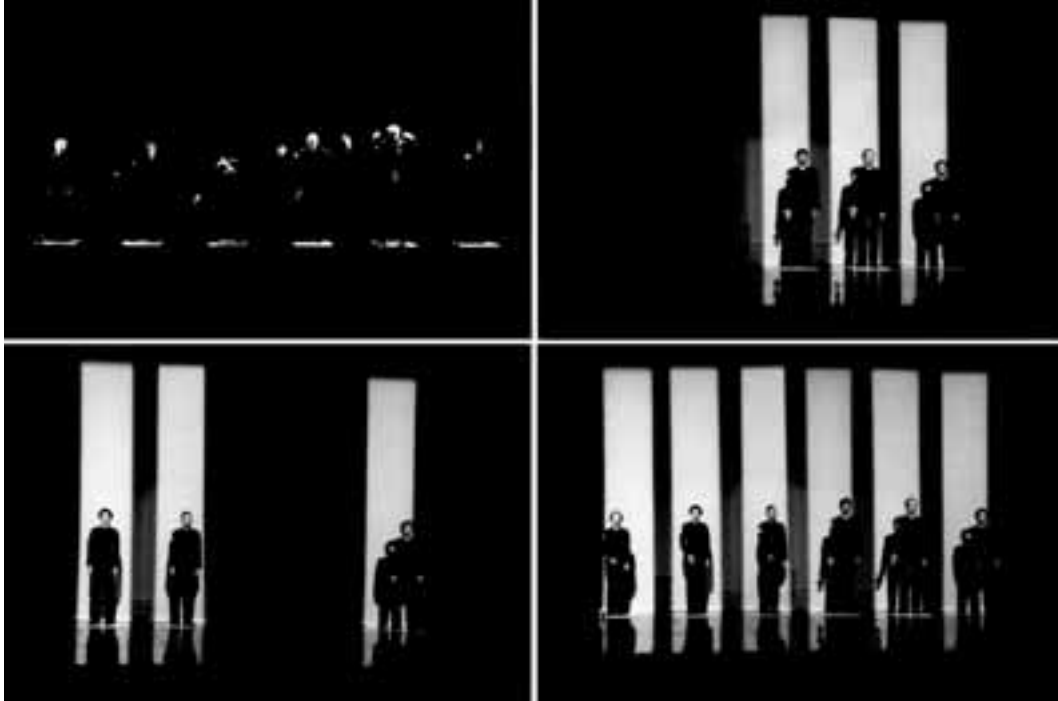
Morda v nekem trenutku ugotoviš, da te ni. Še vedno imam rada umetnost in vse bolj občutek, da umetnost pripada svetu, kot bi se pogovarjal z Bogom, ne z državo, institucijo in s tremi ljudmi v njej. To danes manjka. Poklon umetnosti. Tu je velika razlika glede na pretekli čas. Ko gledaš na umetnost z globalnega zornega kota in ceniš njeno zgodovino in vse genije, si del velike celote in ne delaš le svojega izdelka. Ko se ukvarjaš z že tisočkrat uprizorjenim Shakespearom, imaš opravka z genijem, v primeri s katerim si nič. Čemu pravzaprav pripadaš? V nekem trenutku se vprašaš, kaj je bistvo v življenju? Sledenje pravilom, denar, banke, uživanje in keš? Če igraš na etiko in moralo, ne boš prišel nikamor in dosegel ničesar, tako se zdi danes. No, morda to ne drži povsem. A ko ti enkrat popadajo iluzije, odtlej pač mehansko delaš, kar delaš.

Kako gledaš na čas E.P.I. centra, na Manifest E.P.I. centra, ko so zbrane energije puščale za seboj markantne rezultate? Si ustvarjalec lahko privošči gledati na preteklost z nostalgijo?

Šlo je za splet naključij. Super, da smo se srečali Sebastijan, Nataša, Klavdija, Drago ... poklon tej dobi in E.P.I. centru! Sama sem prišla v teater iz arhitekture, morala sem se še vsega naučiti, razumeti gledališče. To je moj začetek študija gledališča, morala sem si razložiti celo vrsto stvari. Zato imam tudi tako rada predstavo *Ion*, to je šlo skozi strukturalizem, mojo diplomsko nalogo. Kako spremeniti 150 strani teksta v 3 prostorske slike, in kako "čitati" gledališče. V tem smislu je *Ion* moje "rojstvo", formativna predstava v vseh pogledih. Kako kreirati prostor, ker *scenografija* v grškem jeziku pomeni risanje po prostoru, te začetne definicije so zelo "*clever*". Čutna dramaturgija je tudi oblikovanje luči, brez nje ne morem več kreirati prostorov. Na koncu vidiš, da je vse v profesionalnem pristopu zelo preprosto in da tu ni veliko filozofirati.

Iz *Juliette Justine* po de Sadu (Slovensko mladinsko gledališče, 2000) se spomnim uporabe videa, ki je bila takrat redka, med prvimi ste z ekipo kot aktivno scensko sliko vključili gibljive slike (notranjih organov) in zvoke (notranji sokovi) ...

Težko govorim o posameznih predstavah, vse svoje scenografije imam rada, le da bodo nekatere predstave vedno z mano, ker so bile presežne v idejah pisatelja, v konceptih celotnega tima ali zaradi akterjev na odru. Vse tiste skratka, kjer smo dosegli presežno umetniško delo, ki je trajalo ali bilo ujeto v sekundo, minuto, v en znak, ki želi nekaj povedati, pokazati.



• Sebastijan Horvat, Primož Vitez: *Ion* | Drama SNG Maribor | premiera 29. 6. 1998



• Markiz de Sade: *Juliette Justine* | režija Sebastijan Horvat | Slovensko mladinsko gledališče (Odprto Mladinsko) in E.P.I.center | premiera 3. 12. 1999

Je ozračje glede tega kje v tujini drugačno?

Z Malo Kline sem gostovala v Nemčiji, Švici, Avstriji, z Lejo Jurišič v Avignonu, v Bruslju delala z Matejem Kejžarjem, v Avstriji z Igorjem Pisonom, vsi ti umetniki delujejo na *off* sceni. Da denarja ni, nima smisla govoriti; mora pa biti denar za kreativnost. Umetnost je duhovna hrana, kamor koli po svetu jo vržeš, jo nekdo potrebuje. Je pa na vsak način povezana s čutnim, ekonomskim stanjem države. Če so država/ljudje depresivni, prestrašeni, izgubljeni in brez vizije, nastanejo izdelki, ki so bolj zakrčeni. Zato se mi zdi, da bi se morala spet formirati močnejša *off* scena, se začeti artikulirati nekje, kjer se ne spopadaš takoj s pisarnami, četo profesionalnih igralcev, lučjo, prostorom 8 x10 metrov. Mladi prehitro stopijo v ta zdefiniran profesionalni kapitalističen svet, ki se imenuje 'tako pač je'. Mi smo rasli in se gradili počasi, zato je bil Glej včasih tako super celica, kjer si mentalno in fizično obvladoval majhen prostor, ki pa je bil samo tvoj, še preden si se podal v osvajanje nečesa večjega. Tako je začel tudi E.P.I. center in že gostoval v Moskvi, Rimu, Sofiji. Ideje se rodijo tam, kjer ni omejitev!

Vaša predstava *SS – Sharpen your Senses* po opusu Gertrude Stein v Gleju je bila nepozabna.

To so bile vse dobre predstave. Obenem pa so bile vse profesionalni izdelki, tega danes mogoče ne vidim toliko. Pa zato ni bilo dovolj biti pameten ali lep, to ozračje je pripadalo drugemu času, kjer smo si vzeli čas za odrasčanje. Generacija igralcev z AGRFT je bila sijajna: Primož Bezjak, Katarina Stegnar, Petra Rojnik, Gregor Zorc, Mateja Pucko.

Pred leti je Diana Koloini v knjigi *Zapeljevanje, iluzija, ljubezen* zapisala, da na določeni točki teatra ni treba več gledati, misel se je zdela takraj skoraj bogokletna, kontekst, o katerem govoriva, pa jo potrjuje. Ko enkrat doumeš način, kako kaj nastane ali ne nastane, čeprav bi želelo nastati, je morda res boljše, da stvari me gledaš več.

To so večna vprašanja. Toda kaj počne medtem politika? Uničuje ljudi, ne da bi se tega zavedala. Težava pri nas je, da se vse prehitro ovrednoti, poimenuje in položi v nek predalček. Morda zato, da se počutimo bolj varno. Politično gledališče ne pomeni govoriti o politiki na odru. Ko bom govorila o veri, bo to torej verski teater?

Ni to birokratski impulz? Takojšnja potreba, da nekaj kategoriziraš, po možnosti odstraniš?

Ja, ker si tako sam pomagaš, da še naprej živiš s predalčki. Tudi mlade bi morali artikulirati iz njih samih, jim pomagati skreirati, kam gredo, kje so zanimivi. Ne pa izbirati bodoče zvezde. Politični režiser – kaj je to? Za to rabiš 'jajca', drznost, ampak ne na način kritiziranja politikov. Kje je tu zrelost? Kdo je danes v tej državi zrel? Ti na političnih stolčkih niso zreli, ker so uničili državo, pokradli vse, kar je bilo naše. Torej ne vedo, kaj je država. Niso lastniki, niti kralji, ampak samo poslanci. Sami so se javili in smo jih pač izbrali. Na neki točki se distanciraš od politike, ker neumnostim pač ne moreš slediti ...

Pogrešaš večjo finančno gotovost, še večjo priznanost? Bi se dalo lažje preživeti v tujini, Nemčiji?

Vsi smo na istem. 2004 sem predavala v ZDA. Takrat nisem hotela za stalno tja, ker mi je E.P.I. center pomenil preveč, gotovost in pripadnost. Zbereš par ljudi in skupaj z njimi ploveš, to mi je bilo (in mi je) pomembneje.

Avtorski projekt *Plovemo*, kjer si sodelovala kot scenografka, se je po motivih Igric Dominika Smoleta pretežno gibalno lotil teksta, ki se zdi razmeroma "nemogoč"; bil je ena zadnjih predstav Odra 57, od 1962 pa se vanj ni spustil nihče. Lege dramskega, ki jih je Smole preizkušal, so bile inspiracija?

Smole je genij, nekateri stavki in njihove izpeljave dajo misliti po cel mesec. Ko pa to prenesemo v današnjo situacijo in si predstavljamo, kako denimo neki direktor reče: "*Vse je moje, moje, moje, tudi veverica je moja,*" je to že tako čez mejo pameti, da je strašljivo ... Jana Menger, sicer plesalka in koreografka, ki je režirala (Anton Podbevšek teater Novo mesto, 2015), se je spomnila tega naslova. Jana ima v sebi neko živalsko človeško moč, to mi je všeč, in pozitivni jaz, ljudje nje-nega kova se bodo še zgodili. Če ne zmore nemudoma definirati, kam predstava sodi (kot se je deloma zgodilo *Plovemo*), se naš gledališki svet ne znajde. Potrebovali bi drznega umetniškega direktorja, ki bi omogočil vsa ta prepletanja strok, tudi če ta v izvedbi nato niso povsem zglajena, ampak nosijo v sebi težje opredeljeno grobost, ranljivost, telo, ljubezen.

Predstava *I fear Slovenia* (2014) je nastala že v času po postavitvi žice na slovenski meji?

Ne ... Logotip *I feel Slovenia* (v uporabi od 2007 – op. ur.) se mi zdi že sicer slab, ne morem pomagati, tu gre za vprašanje dizajna. Da naredimo znak v tujem jeziku? Ena od stvari, ki so zanimive za tujce, je naš jezik, pa s tem seveda ne agitiram za širjenje slovenskega jezika. *Slovenija, moja dežela* (kot del širše oglaševalske akcije je nastal leta 1984 – op. ur.) je profesionalno oblikovan slogan, lep znak, ki se je usedel v dušo. V tem razkoraku so v predstavi *I fear Slovenia* uporabljeni teksti Vitomila Zupana in Tomaža Šalamuna, dveh naših vrhunskih piscev, ki ju imam rada. Triglav, tanki, zastava, ki so bili del scene, se mi zdijo politično okolje, v katerem živimo. Leja Jurišič v predstavi predstavlja človeka, ki je plesalec, čutno telo. Je treba na odru govoriti o politiki še kaj več od tega? V političnem prostoru se človek s čustvi in metafiziko ne znajde, zato mora preskakovanje misli in asociacij na odru prepustiti publiki, ki misli sama. Hkrati pa se mora predstava vendar čutno odz(i)vati na stvarnost. V predstavi sva z Lejo uporabili Marijin kip.



• *I Fear Slovenia* | koncept Leja Jurišič in Petra Veber | Pekinpah/Kink Kong in CUK Kino Šiška, 5. 12. 2014
Foto: Nada Žgank

Morda v Sloveniji dejansko potrebujemo čudež, da bomo spet verjeli v prihodnost. Problem je treba odpreti, kot je pokazal Vinko Möderndorfer v svojem govoru na zadnji Prešernovi proslavi: o akutnih stvareh našega prostora, ki jih živimo dan na dan, je treba govoriti. Svojemu sodelovanju na lanski Prešernovi proslavi sem se morala odreči, ker mi je MK v bistvu prepovedalo uporabo materiala, niso se strinjali z uporabo bodeče žice na odru. Ko jo država postavi na meji, rečemo *vou*, zakaj torej tega *vou* ne bi mogli prenesti na oder? Ker je nekomu nerodno? Torej ste ali niste za? Ponovno pridemo do problema, o katerem bi se bilo super pogovarjati: je žica v redu ali ni? Tipično slovensko, raje se vsak nekam skrije, ne razumem.

Sodelovanje brez igrice moči danes še obstaja?

Natanko tu ima Slovenija probleme. O problemih je treba govoriti, ne gre za to, kdo ima prav. Kaj bomo spremenili, da bomo šli na boljše, ne na slabše in v neko depresivno stanje, kjer nihče ne vidi navzgor in ni občutka, da v veselju še obstaja svetla točka. Takšen princip delovanja ne pelje nikamor. To nisem jaz. Zato mi je všeč Marko Japelj, ker govori iz njega mirna zrelost: je *set designer*, naredi kulise in gre. Ali pa Meta Hočevar s svojim modernističnim pristopom. Scenografije prejšnjih desetletij so vendarle vsebovale druge prostore; šlo je za različne scenografe, različne poetike. Sama sem od vsega začetka poskušala biti dokaj čista, ne glede na denar, pri tem gre tudi za vprašanje estetike. Danes pa, mislim, ljudje niti ne morejo narediti kaj posebnega, razen če se vodstvo izrecno odloči, da bo nekomu dalo možnost in omogočilo več sredstev. Sicer pa ne uspem videti vseh predstav in o produkciji v celoti težko sodim.

Če nekdo razmišlja drugače, to občudujem. Linijo stroke, ki se vleče skozi zgodovino, je dobro poznati, ko pa pride nova generacija, mora biti človek odprt do nje. Tudi če se ti zdi kaj od 'novega' narobe, pride do začudenja, tudi ta reakcija pa je znamenje fascinacije nad drugačnim videnjem. Že prepoznati to drugačnost je drzna poteza. Toda kdo to prepozna? Kritiki? Večina direktorjev, ki pridejo danes na generalko, bolj slabo artikulira, kar je videla – vsekakor pa umetniški vodje slonijo na zapisu kritika. Vsi imajo isti problem: izdelajo predvidljiv repertoar, ki vključuje dva režiserja, ki sta všeč kritikom in se ju nameni za Borštnikov festival, dve predstavi mladih režiserjev, dve za gostovanje v vsako vas, eno uprizoritev slovenskega besedila. Če se pojavi nekdo z novo estetiko in pokaže kreativni presežek, se ga redko prepozna, tudi plesa praviloma ne razumejo. Včasih se moraš le prepustiti energetskega toku predstave, ne le obtičati pri dramskem tekstu in razumeti. Umetnost presega raven golega mišljenja. Če znaš ljubiti, kjer ni racia, znaš gledati tudi čutne predstave!

Kar vidimo na odru, je politično korektno obsekani približek tega, kar se porodi v glavi scenografa?

Ko sem začela, v Pipanovem času, sem morala sceno oddati pred začetkom vaj, celoten koncept je moral biti dokončan. Pri *Hlapcih* v SNG Nova Gorica (rež. Miha Nemec, 2011) se mi je zdela čista zmaga, ko sem povezala Cankarja in Plečnikovo Peklensko dvorišče, ker sta živela na Dunaju istočasno, to sem zastavila kot poklon "mojim" slovenskim genialcem – potem pa mi niso dali denarja za pravi material: železo za sceno. Tudi v ljubljanski Drami sta moji zadnji dve scenografiji zgrajeni na pol in to se vidi ... toda naj se vidi!

Z vsakim umetniškim vodjem je šlo to bolj navzdol?

Se pa vprašam, ali je sploh mogoča drugačna organizacija dela, če ni denarja. Ne gre vselej za *manj je več*, za selekcijo tega, kar oder pokaže. Drugi del vprašanja je, če sploh hočeš kaj povedati. In če kapitalizem glorificira pojem *pozicije v družbi*, gledališka vodstva pač skrbijo za svojo pozicijo. Kar pri tem boli, je dilema: kdo sploh še skrbi za izdelek, predstave. Kaj je za umetniškega vodjo danes gledališče?

Oziroma kaj se sploh želi povedati. Nezavedno tako in tako vselej govoriš o sebi.

Če je prostor zasnovan kot svojevrstna instalacija, če se *Hlapci* denimo dogajajo v Peklenskem dvorišču, lahko razmišljamo o tem likovno v zgodovinskem smislu. To je podobno kot npr. performans *body arta* v cerkvi – ko se zgodi nekaj, kar se v prostoru ne bi smelo zgoditi, je to konfliktno, toda zanimivo, nekaj odpira. Če pa ustvariš sterilno kopalnico, ta ne govori. Pri predstavi *Druga svoboda* (Bunker in Pekinpah, 2013) sem iz plastičnih vrečk, z minimalnim finančnim vložkom dosegla učinek v bistvu klasičnega teatra – kot bi želela iz Bunkerja narediti Slovensko narodno gledališče, le da sem uporabila drug material, tistega, ki ga *in scena* privoščijo *off sceni*: *smeti*.

Ko smo pripravljali *Romantične duše* in je bil junij (2007), smo kadili na odru, pa smo lahko že vedeli, da bo to v septembru, ko bodo tekale predstave za abonmaje, prepovedano – ko smo oktobra gostovali s predstavo na Boršnikovem srečanju, sem predlagala, da bi prvi del predstave projicirali na platno (namesto da bi ga odigrali), ker so nam od premiere v maju vzeli svobodo kajenja. Žal pa je bil režiser proti. *Alamut* (2005), ki je dobil nagrado v Salzburgu, prav tako ni bil povabljen na Borštnika, na kranjskem Tednu slovenske drame pa je bil uvrščen v spremljevalni program – takrat sem predlagala Sebastijanu, da bi E.P.I. center odtlej bojkotiral Borštnika, pa spet ni bil za ... Bistveno se mi zdi vztrajati: ko nekaj narediš, moraš (če veš, kaj delaš) to zagovarjati, ne pa se skrivati.

Kako bi se opredelila? Močna si v konceptih, konceptualisti naj bi se še najbolj približali bistvu ... ker se konceptualizem izogiba pompoznosti in opozarjanju nase, reprezentančnosti, službi narodu ...

Po drugi strani pa naj bi bili oni krivi, da je umrla umetnost. To so te teorije. Ko poskušaš opredeliti samega sebe, hkrati nekako razvrednotiš kritike. Pa to ni tako redek pojav. Namesto da bi delal nekaj iz čustvenih zaznav, kar je pomenil pojem umetnosti sprva, mladi umetnik (tudi likovni) svojo umetnost zdaj sam zdefinira vnaprej, že za medijsko prisotnost, in kakšen smisel ima potem sploh pisati kritike.

Konceptualizem je bil sicer vedno radikalna drža. Duchampove akcije vedno puščajo veliko odprtega prostora, brez Duchampa se ne bi spremenila teorija likovne umetnosti, umetnosti sploh: kaj je umetnost, je to umetnikova ideja; je umetnost izdelek ali umetnik sam. Kot sprašuje Barthes: kdo je pravi avtor teksta; si to ti, ki te besede bereš?



Se lahko nacionalna kultura razvija v vakuumu, brez vezanosti na tujino, češ ni se nam treba “prodajati” tujini? Kako razumeš skepso, češ da koga v Evropi in širše zanimajo naše zgodbe, ki jo je Horvat začutil po nagradi na Salzburger Festspiele za *Alamuta* 2005?

Slovenija ima že sicer velik problem z vprašanjem nacije. Slovenija je bila vedno bolj hladno, germansko “*clever*”, kot pa čustveno (in nacionalno) zaznavna, kot drugi deli Jugoslavije. Mi smo premalo fascinantni v emocijah in smo bili v tem smislu vedno Zahod, na zemljevidu pa Jug (v sedanji politični realnosti: Vzhod). Ves čas se je zdelo, kot da kopiramo Zahod. Ko grem bolj na jug, naletim na povsem drugo percepcijo življenja: ne bojijo se, niso čustveno hladni in nenehno nesrečni, predvsem pa ne poskušajo biti samo pametni in razumni. Kot del Jugoslavije smo bili del sijajne nacionalne mešanice, to tudi potrebujemo, pa tega nismo.



• Foto: Petra Veber

In se sproti kastriramo.

Duhovno smo bližje Avstrijcem. Vendar je tam umetnost cenjena. Tam se ne sprašujejo, zakaj je umetnost potrebna. Vedo, da je umetnost tista, ki dela zgodbino naroda in jo artikulira, politika jo samo usmerja.

Se čutiš del razprav o problemih umetnostnega trga v Sloveniji?

Glede teh vprašanj si lahko samo žalosten. Danes si bolj srečen, če se umikaš informacijam, če ne prižgeš televizije niti za informativne oddaje. Zakaj bi temu sploh sledil, ko pa se je vse zasukalo v demokracijo, ki je v kapitalizmu v bistvu nemogoča ...

Bi lahko rekli, da si se specializirala za delovanje na *off* sceni, ki temelji na ustvarjanju samostojnih projektov (kot prevladujočem modelu delovanja)? Te to izpolnjuje?

Zanimivo se mi zdi, da Slovenija noče presežka, boji se novih idej, noče drugačnosti, hoče ustrezati, ustrezajočim pa profil ni nikoli pomemben. To je grozno. Zato vsak dela vse, ampak to ni prava profesionalnost. Vprašanje je, ali je to samo posledica tega, da ni denarja in se ljudje ne znajo pogovarjati med seboj, ali pa je najboljša znati narediti to, kar ustreza drugim. To je vseskozi narobe. Namesto da bi se pogovarjali o problemu, ga zapakiramo, skrijemo in ga naslednji dan na videz ni več. Kljub temu da brbota, se ga potlači. V enih vre, drugi pa so zadovoljni s situacijo, kot je. Pogruntali so formulo všečnosti in kaj bi še več od tega. Je umetnost torej nekaj tako egoističnega kot izjava "jaz sem art"? To postavi vprašanje, ali so ti posamezniki sami krivi za take izjave ali pa je družba organizirana tako, da to dovoljuje ali celo zahteva od njih?

Vest je stvar posameznika, kot etika in morala. Srečna sem že, če lahko v profesionalnem smislu naredim, kar želim. Če imam z režiserjem normalno komunikacijo in odnos. Ne potrebujem deset tisoč ljudi, da mi ploskajo, meni zadostuje deset isto mislečih. Delam za idejo, ne morem si pomagati, po drugi strani pa je tudi svet lepši, ko delaš za ideje. Ti imaš idejo, jaz imam idejo, oba misliva. Če govorimo o sreči, bomo nekako poskusili rešiti tudi to. V bistvu pa je to neulovljiva beseda, metafore so fascinantne.

Kako v ospredju je na *off* sceni podrejenost tržnim zakonitostim? Je dober projekt vir zadovoljstva, tudi če ima malo publike?

Publike v resnici ni. Vnaprej lahko veš, da bo predstavo videlo maksimalno dvesto ljudi, ampak tudi dvesto je lepa številka. Z refleksijo, ki jo predstava prejme v medijih, se ne ukvarjam. Mislim, da je za pisanje tehtnih kritik nujno v življenju nekaj preživeti, pretrpeti; ob članku moraš pogledati tudi CV pisca, ki je podpisan pod njim. Nasploh pa umetnost trenutno ni "v trendu". Pozitivne kritike, negativne kritike, nagrade, vse to na *off* sceni prav nič ne pomeni. Glavno je, da je dobro tisto, kar narediš. Če me zanima svet in kaj je bistvo bivanja, se bom naučila od genijev v njihovih knjigah. Človek, ki ne bere knjig, po 23 letih postopoma bojda zakrni. Preko sebe ne morem, ne moreš. Ti bi morala poučevati, mi govorijo. V resnici pa se počutim staro, ker divja kreativnost z leti upada, ker se objektivno staram. Kljub temu da mi je osemletni nečak rekel, da imam možgane otroka; skupaj osvaja drevesa, igrava šah, riševa, igrava nogomet ...

Že pred časom si obljubila, da boš o raziskovanjih v E.P.I. centru še pisala ...

Napisala bi predavanje in šla z njim v tujino, ozračju tu se zdi bolj ali manj vseeno, kaj je kaj. V Sloveniji gre bolj za boj za preživetje. Že pred leti sem bila na dveh različnih fakultetah v Ohio, tja sem šla s pomočjo Artslink stipendije, nato pa so me povabili tja kot profesorico. Ta predavanja moram spet odpreti in jih dokončati. Tam gre za povsem drugo razumevanje sveta, v resnici tržni sistem tam že takrat ni bil več vezan na materialni izdelek, ampak sta bili tržni kategoriji znanje in ljudje. Učenci, ki jih šola izoblikuje, so razumljeni kot neke vrste osebna izkaznica šole, to daje izobraževalni instituciji večjo veljavo, blagovno znamko. O tem pa še kdaj drugič ...

Hvala za pogovor.





Medkulturnost v slovenskem gledališču

Barbara Orel

Na kakšne načine so stiki z drugimi kulturami sooblikovali slovensko gledališče? Oziroma drugače, kako so sosednje in daljne kulture, ki jih doživljamo kot različne, drugačne, tudi naši kulturni tradiciji tuje, soustvarjale slovenski gledališki prostor? To je osrednje vprašanje, ki je usmerjalo preučevanje medkulturnosti slovenskega gledališča v okviru študentskega raziskovalnega projekta na Akademiji za gledališče, radio film in televizijo v zadnjih dveh letih. Tematski blok prinaša razprave študentk dramaturgije in scenskih umetnosti ter umetnosti giba, ki predstavijo različne vidike ustvarjanja in sprejemanja raznovrstnih oblik medkulturnega uprizarjanja ter ponujajo premislek o medkulturni izkušnji slovenske gledališke produkcije.

Vprašanje o medkulturnosti je raziskavam uprizarjanja imanentno vse od antike. V poznih sedemdesetih in osemdesetih letih 20. stoletja je bil za poimenovanje uprizoritev, ki vključujejo gledališke tradicije, različne od lastne, izdelan koncept 'medkulturno gledališče'. Terminološka oznaka za uprizoritvene postopke, ki so v zgodovini gledališča sicer vseskozi prisotni, je izšla iz potrebe po problematiziranju postkolonialističnih razmerij moči v načinih sposojanja in uporabe elementov iz raznovrstnih gledaliških tradicij (spodbudile so ga uprizoritve svetovnega slovesa v režiji Petra Brooka, Ariane Mnouchkine, Roberta Wilsona idr., ki so temeljile na prisvajanju elementov drugih kultur). V času pospešenih globalizacijskih procesov in množičnih migracij pa je vprašanje o medkulturnem uprizarjanju znova postalo aktualno.

Tematski blok obravnava srečanja slovenskega gledališča s kulturami sosednjih in oddaljenih držav ter etničnih skupnosti, vse od stikov z romsko in romansko kulturo, do azijskih in afriških kultur, ki jih doživljamo kot drugačne, tuje, tudi eksotične. Vprašanje o medkulturnosti neizogibno vključuje vprašanje o tem, kaj je naše in kaj je tuje. Premislek o različnih vidikih tovrstnega razločevanja in razmejevanja (gledaliških) izkušenj vpeljuje esej o prepletenosti kultur na odru Slovenskega stalnega gledališča v Trstu, ki – kot poudarja Ana Obreza – medkulturnost dejansko živi. Avtorica preuči, kako se je razumevanje medkulturnosti v Trstu spreminjalo v 20. in 21. stoletju in kako so družbeno-politične spremembe (v Avstro-Ogrski, Italiji in Evropski uniji) sooblikovale repertoarno podobo slovenskega odra vse od ustanovitve Slovenskega dramatičnega društva v Trstu leta 1902 do danes. Posebna pozornost je namenjena jezikovni podobi tržaških uprizoritev, podobno je tudi v študiji o romskem gledališču. Raziskava Katarine Košir prinaša prvi pregled romske (amaterske in profesionalne) gledališke dejavnosti v Sloveniji, ki doslej ni bila deležna preglednih obravnav. Gledališče romske skupnosti je bilo v gledaliških raziskavah neznanka, ne le zaradi redkosti relevantnih virov, temveč tudi, ker je zgodovinenje gledališča pri nas še vedno v veliki meri podvrženo vrednostnemu razločevanju, ki profesionalno produkcijo razmejuje od ljubiteljske. Stiki z romsko ustvarjalnostjo v sferi profesionalnega gledališča so bili redki, a dragoceni; ni pa se mogoče znebiti vtisa, da jih je obdajala avra prvobitne (eksotične) drugosti, ki je pregovorno zadržanemu slovenskemu temperamentu tuja. Blíže so mu nemara estetike, nastale v stiku z vzhodnimi gledališkimi tradicijami.

Tako kot številni ustvarjalci v svetu so tudi slovenski režiserji in režiserke iskali navdih za inovacije v dialogu z raznovrstnimi gledališkimi oblikami vzhoda. Kot ugotavlja Anja Rošker, je zanimanje zanje v slovenskih uprizoritvenih umetnostih naraslo v devetdesetih letih prejšnjega stoletja, kot prelomnico pa je mogoče izpostaviti leto 1989, ko je bila uprizorjena *Šeherezada* Iva Svetine v režiji Tomaža Pandurja in izvedbi Slovenskega mladinskega gledališča. Avtorica v njej prepozna slovensko vzporednico znamenite uprizoritve *Mahabharata* v režiji Petra Brooka, ki je zaradi spornega načina prilagajanja vsebin starodavnega indijskega epa zahodnemu občinstvu leta 1985 med gledališkimi raziskovalci sprožila žgoče debate o etičnosti medkulturnega uprizarjanja. Anja Rošker preuči, s katerimi uprizoritvenimi postopki in strategijami Pandurjeva *Šeherezada* izstopi iz orientalističnega diskurza, ki skozi optiko zahodnega imperializma umeri podobo vzhoda kot neracionalnega, nebrzdanega in nevednega drugega. V tematskem bloku sta obravnavana režiserja, ki sta na osnovi dialoga z gledališkimi označevalci vzhoda razvila nemara najbolj izstopajoče uprizoritvene estetike: Tomaž Pandur in Jernej Lorenci. Nataša Berce natančneje analizira uprizoritev iger no *Veter v vejah borov* (2009), v kateri je Lorenci v soočenju s tradicijo in filozofijo japonskega gledališča no izoblikoval samosvojo režijsko pisavo ter skupaj z ekipo Slovenskega narodnega gledališča Maribor ustvaril markantno uprizoritev sodobnega postdramskega gledališča.

Srečanja z gledališkimi oblikami geografsko oddaljenih kultur v slovenskem prostoru niso botrovala le inovativnim uprizoritvenim estetikam, temveč so vanj vpeljala tudi posebno zvrst sodobnega plesa. V stiku z afriško kulturo plesalka Maša Kagao Knez razvija afrosodobni ples, to je posebno zvrst sodobnega plesa, ki črpa elemente iz plesnega izročila podsaharske Afrike. Njegove značilnosti v teh Dialogih natančneje preuči Rosana Hribar, ki je z Mašo Kagao Knez

sodelovala kot koreografinja pri dveh predstavah. Esej je dragocen tudi zaradi avtoričine osebne izkušnje, s katero nazorno prikaže sam proces ustvarjanja novega plesnega izraza afrosodobnega plesa in ga predstavi v luči zgodovinskega razvoja afriških plesov. Tematski blok odstira vpogled v slovensko gledališko produkcijo kot pokrajino, ki se razrašča v pretoku raznovrstnih kultur in bogati občinstvo z medkulturnimi izkušnjami.

Medkulturnost, ki živi

Slovensko stalno gledališče v Trstu

Ana Obreza

Ostane pa neovrgljivo dejstvo, da se slovanske, latinske in germanske kulturne prvine na našem ozemlju medsebojno oplajajo in da je naša dolžnost podpirati in pospešiti vsakršno, tudi najmanjšo možnost prehajanja idej, umetniških pobud, svetovnih nazorov in vsega, kar lahko plemeniti naše življenje, iz enega kulturnega območja v drugo.

Josip Tavčar

1.

Meje ne obstajajo.

Obstajajo pa gorske verige in obstajajo puščave. Obstajajo reke. Morja, oceani. Naravne ločnice. Različni razgledi, ki spodbujajo različne poglede na večno isti cilj preučevanja – življenja. Vsi zajemamo iz istega vira, istega vrelca, vsi smo krvavi pod kožo, vse nas oživlja isti duh, in vendar živimo različne stvarnosti istega sveta. Od kod smo, kdo smo, kam gremo? Točko gledišča in način, kako na svet gledamo, v veliki meri določa naša *kultura*.

Pogled z druge plati, druge perspektive nam lahko pomaga še drugače razumeti predmet preučevanja, tj. življenje, razpre mi širino vidnega polja, ki zajema le moje malo skromno obdelano polje. Si lahko izposodim tuj pogled, pogled drugega? Privzamem tujo kulturo? Je to mogoče? Lahko si sposodim očala, zamenjam optiko, dioptrijo, uporabim povečevalno ali pomanjševalno steklo, vendar nikoli ne morem imeti zares drugega pogleda kot le svojega lastnega. Svoje kulture ne morem zamenjati z nobeno drugo. Lahko si predstavljam, kakšen je pogled drugega – kakšna je njegova kultura: vanjo se lahko vživim, lahko jo celo razumem ali čutim ... vendar nikdar v popolnosti, nikdar ne postane docela moja.

Ko sežem po kulturi, ki ni moja lastna, in si jo skušam tako ali drugače nadeti ali umeriti po sebi, vznikne *medkulturnost*. Gre za srečanje dveh (ali več) kultur, ki se tako ali drugače stikata in se med seboj vede ali nevede oplajata (Kravos 2016, intervju).

Kultura drugega je lahko (še posebej za ustvarjalce vseh umetniških zvrsti) velik vir navdiha, saj odpira nova obzorja, razprostira še nikoli videne odtenke barv življenja. Takoj pa je tu velika skušnjava: skušnjava izbire, odtujevanja, izločanja, trganja delcev iz konteksta celote, njihovega lepljenja v lasten kontekst. Da, najbrž je prav, vzeti le detajl, saj je celota za posameznika gotovo prevelika – vzeti detajl in se z njim spogledati, ga poglobljeno pogledati, ga pogledati z vedenjem in zavedanjem o njegovem izvornem kontekstu, o celoti, katere delec je. Vsak, ki jemlje, nosi hkrati tudi odgovornost do kulture, iz katere zajema, odgovornost do pogleda drugega.

Bolj narazen sta si dve kulturi, lažje si vzamemo le nam všečno in nato izbrano snov oblikujemo, gnetemo po svoje. Kaj ima slovenska kultura skupnega z indijsko, japonsko, tibetansko? Neznano nas privlači, vznemirja nas vse, kar zaradi tujosti in nepoznavanja brez težav dopolnjujemo s svojo domišljijo in projekcijami. Kako pa je, ko dve kulturi dnevno sobivata in se bijeta? Kaj poraja življenje na (umetno postavljenih) mejah, ob mejah, za mejami?

Meje ne obstajajo, obstajajo pa obmejna območja. In prav ta so svetovi, ki medkulturno resničnost zares živijo.

2.

Meja med Italijo in Slovenijo. Za Slovenijo meja z zahodom. Za Italijo meja z vzhodom. Obmejno območje Gorice in Trsta z zaledjem. Benečija in Rezija.

“Trst je medkulturnen, ker so se tu nagnetli ljudje od vsepovsod. Slovenci tu smo Slovenci, vendar nas nikar ne zamenjaj s Slovenci iz Slovenije.” (Kravos 2016, intervju)

Trst nastane leta 1719, ko ga Karel VI. razglasi za svobodno luko in mu podeli številne mestne privilegije in oprostitev, da bi spodbudil njegov razvoj (Morris, 16). To je čas razsvetljenstva, le 16 let prej je s podobno vizijo Peter Veliki v Rusiji ustanovil Peterburg. Mesto Trst je bilo zgrajeno v ideji, da je tam zato, da se odpre svetu. Poleg “avtohtonih” Italijanov in Sloven-



• Tržaško nabrežje, začetek 20. stoletja.
Foto: Francesco Penco | Vir: zbirka Claudia Ernèja

cev (katerih prisotnost na tem ozemlju je izpričana že od 13. stoletja dalje (Kravos 2011a, 12)) se je tu ob razglasitvi svobodne luke naselilo mnogo Nemcev, Avstrijcev, Čehov, Slovakov, Rusov, Srbov, Hrvatov, Grkov in Judov. Večkulturnost, večjezičnost je v Trstu obstajala vse od njegovega začetka in nič manj ne obstaja danes. Kontaminacije so v večji ali manjši meri na dnevnem redu, skupaj z združevanjem pa poteka tudi postopek ločevanja: biti odprt za svet, a ohranjati in graditi svojo lastno identiteto.

“Medkulturnost je v nas samih, je naše bistvo. Zame je medkulturnost to, da iz /kulture/ drugega vzameš tisto, kar rabiš, tistega drugega pa skušaš čim boljše spoznati. In že smo pri Bahtinu in pojmu dialoščnosti. Dialog ni nekaj enostavnega. Tudi ti lahko sprejemaš od mene le to, kar lahko razumeš. Moj govor se naslanja na to, kar ti poznaš. Gre za interpretacijo mojih povedi. /.../ Res poskušati razumeti tisto, kar je drugi rekel. In to je zelo težko. Zavest o tem, kako soodvisni smo, in trud, razumeti drug drugega, je pravzaprav bistvo našega življenja. Medkulturnost je specifična identiteta in mi jo imamo v sebi.” (Kravos 2016, intervju)

Za časa habsburške monarhije, sploh po vladavini Marije Terezije, ki je mesto modernizirala, je Trst zaradi svoje obmorske lege, ki je državi omogočala dostop do morja, užival status t. i. drugega mesta monarhije, takoj za Dunajem (Ara in Magris, 29). Trgovski promet je pospešeno rasel, mesto je cvetelo. Značaj so mu najgloblje vtisnili poslovni, gospodarski, finančni in trgovski krogi, vendar ni bil popolnoma neobčutljiv za kulturo in kulturne vrednote, kar je razumljivo, saj so poskušali “tako Italijani kot Slovenci in Nemci ohraniti in okrepiti svojo prisotnost v Trstu s širjenjem jezika, šolske izobrazbe in kulture” (Ara in Magris, 61–62). Slovenci so tako v letu pomladi narodov 1848 skupaj s Čehi, Hrvati in Srbi ter predstavniki drugih slovanskih narodov ustanovili Slavjansko društvo (Kravos 2011a, 12), in odtlej je slovenska kultura v mestu pridobivala vidnost in pomembnost.

Ob štetju prebivalstva 1910 se je izkazalo, da je slovensko prebivalstvo v Trstu številčnejše od prebivalstva Ljubljane, in Trst je za Slovence dobival pomen “moralne in naravne prestolnice” (Ara in Magris, 67), s tem pa je narasel tudi italijanski nacionalizem, ki je skušal zatreti naraščajoče slovensko kulturno uveljavljanje.¹ Prvi izbruh italijanskega fašizma je slovenska narodnostna skupnost boleče občutila že 13. 7. 1920, ko je bil požgan Narodni dom, ponos in temelj slovenskega kulturnega, političnega in gospodarskega udejstvovanja v mestu.² Temu dogodku je sledilo težko četrststoletno obdobje zatiranja vsega slovenskega, saj je italijanski fašistični režim Slovincem odvzel pravico do maternega jezika, z nekaterimi skrajnimi ukrepi pa celo do obstoja (*Narodni dom*, 2016).

¹ Leta 1910 je Trst štel skoraj 230 000 prebivalcev, od tega je bila približno četrtnina (57 000) Slovencev, medtem ko je Ljubljana štela zgolj 40 000 prebivalcev (*Narodni dom*, 2016).

² Večnamenska stavba, zgrajena v središču mesta (nekdanj ob takratnem Vojaškem trgu, današnja ulica Filzi), je po načrtih arhitekta Maksa Fabianija vsebovala gledališko dvorano, telovadnico, čitalnico, glasbeno šolo, dve restavraciji, točilnico, banko, tiskarno, sodobno opremljen hotel Balkan, zasebna stanovanja in pisarne. Tu se je od njegovega odprtja avgusta 1904 do požiga dogodilo več kot 600 gledaliških predstav, prek 130 koncertov in drugih glasbenih prireditev ter mnogi politični shodi, predavanja in slavnosti (*Narodni dom*, 2016).



• Narodni dom na Vojaškem trgu, začetek 20. stoletja
Foto: Francesco Penco | Vir: zbirka Claudia Ernèja

Po 2. svetovni vojni je trajalo skoraj desetletje, preden je bila meja med Italijo in Jugoslavijo dokončno načrtovana. Trst z zaledjem (kjer je slovensko prebivalstvo še vedno krepko v večini) je pripadel Italiji. Zakon o zaščiti slovenske manjšine v Italiji je bil izglasovan v parlamentu šele leta 2001, s tem pa naj bi bilo manjšini zagotovljeno izvajanje vseh predhodno in takrat zapisanih pravic (Kravos 2011a, 16).³

3 Zakon o zaščiti slovenske manjšine vsebuje tudi člene, ki se tikajo kulture: "V osemnajstem členu se omenja Slovensko stalno gledališče, ki se mu priznava status 'ustanove za gledališko produkcijo javnega interesa' in se mu določa sistem javnega upravljanja in financiranja. Devetnajsti člen pa obravnava vprašanje vračanja nekaterih nepremičnin, ki so bile slovenskim organizacijam odvzete v času fašizma; gre za Narodna domova v Ulici Filzi in pri Sv. Ivanu v Trstu ter za trgovski dom v Gorici." (Sanzin, 13)

Zapletena zgodovina stika med slovenskim in italijanskim narodom ima svojo težo še v sedanosti. Stari grehi in stare zamere niso pozabljene, brazgotine ostajajo in spominjajo na zadane rane, ki ob slabem vremenu še vedno bolijo. In vendar: brez potlačitev sprejeti preteklost. Biti v sedanjem trenutku, z zaupanjem v prihodnost, ki se svetli na horizontu. Sprejemanje tega, kar je bilo in kar je – nova priložnost za rast.

“Odkrivati različnost drugega pomeni zato pojasnjevati razlike v sebi, podirati meje okrog nas rušiti naše meje, odpreti se sočloveku, premagovati lastne strahove, nezaupljivosti in šibkosti.”
(Košuta 1996, 17)

3.

Slovensko dramatično društvo v Trstu je bilo ustanovljeno leta 1902 (nekaj let zatem še Glasbena matica⁴), že pred tem pa so Slovenci pod okriljem Slavjanskega društva občasno uprizarjali igre v svojem jeziku. Zavest, da je večina prebivalstva italijanska, je bila med slovenskimi “dramatičarji” vseskozi prisotna in odnosi skušajo biti kar se da dobri, hkrati pa so znano italijansko gledališko tradicijo poskušali preseči (Kravos 2011a, 17). V repertoar, ki je zajemal predvsem dela iz slovanskega in germanskega govornega področja, so bila od sezone 1911–12, ko so uprizorili igro Geraloma Rovetta *Papa eksceľenca* v režiji Leona Dragutinovića, redno uvrščena tudi italijanska dela; gledališki list je vseboval vsaj prevod kratke obnove drame v italijanščini. Po požigu Narodnega doma (1920) je bilo delovanje tržaškega Slovenskega gledališča nasilno prekinjeno in se je uradno obnovilo šele po vojni.⁵

“Igralski ansambel so sestavljali tržaški in primorski izseljenci, nekaj je bilo domačinov, ki so preživeli obdobje fašizma v Trstu, nekaj pa ljubljanskih entuziastov. Slednji so “zatiranim bratom” prinašali slovensko besedo, ki je ti dobrih dvajset let niso mogli svobodno uporabljati. Vse je bilo v nastajanju in sozvočje med ansamblom in publiko je bilo enkratno.” (Kravos 2011a, 19)

Gledališče je nastalo kot gledališče vseh in spočetka delovalo dvojezično; Italijani so svoje gledališče dobili šele leta 1954, po politični liniji. Ko pa je bil ustanovljen Kulturni dom,⁶ je za-

⁴ Glasbena matica v Trstu je bila ustanovljena leta 1909 kot Slovensko pevsko in glasbeno društvo Trst. Njen primarni namen je bilo kvalitetno pedagoško delovanje, ki pa se je hitro razširilo tudi na založništvo ter organizacijo koncertov (Paliaga, 2016).

⁵ V času fašizma je gledališko društvo delovalo podtalno. Priljubljeno je bilo uprizarjanje parodij na italijansko stvarnost (Kravos 2016, intervju). Med vojno so takoj po 8. 9. 1943 v partizanih ustanovili svoje gledališče, v katerem so v dveh letih uprizorili 15 del, naštudirali nad 100 recitalov in pripravili prek 300 manifestacij ter obšli vso Primorsko in Benečijo (Benedetič 2002, 29).

⁶ Kulturni dom je bil po načrtih arhitekta Eda Mihevca dograjen in odprt leta 1964. V njem še danes domuje Slovensko stalno gledališče. Za razliko od njegovega predhodnika, Narodnega doma, zaradi političnih zdrah ni lociran v središču mesta, temveč potisnjen precej v periferijo (ulica Petronio).

čela veljati izrecna prepoved, da v njem ne sme biti italijanskih predstav. Po 2. svetovni vojni se je namreč nadaljevalo priseljevanje, v določeni meri je šlo za politično begunstvo. Ljudje, ki so bili na begu, so želeli v Trstu ohranjati svojo domovino – Trst pa je bil od svojega začetka (večkulturno) mesto, medtem ko so oni vanj želeli vnesti svojo domačijskost (Kravos 2016, intervju). Tako se je v Kulturnem domu naselila ideja o ohranjanju t. i. čistosti jezika, medtem ko je za te, ki že od nekdaj živijo v stiku z drugim (tj. za Tržacane) naravno, da se jeziki mešajo (Kravos 2016, intervju).

Pobuda po preseganju zamer med narodoma na kulturno-umetniškem področju se je kot velika priložnost pojavila že leta 1968, prišla pa je z italijanske strani. Znameniti italijanski operni in gledališki režiser Giorgio Strehler, eden ključnih gledaliških ustvarjalcev, ki so v času po 2. svetovni vojni postavljali gledališča na evropsko raven, se je namreč po odhodu iz svojega gledališča Piccolo teatro v Milanu vrnil v svoj rojstni Trst. Tu je artikuliral idejo o ustanovitvi široko zasnovanega gledališča, ki bi izražalo večkulturnost mesta – pri tem pa je računal na sodelovanje z ansambelskim jedrom Slovenskega stalnega gledališča (Kravos 2011a, 44). Strehler je sicer imel politično podporo, ne pa prave podpore italijanskih in slovenskih tržaških gledališčnikov, in tako se je s svojo vizijo odpravil v Pariz, kjer je poskusil z ustanovitvijo večkulturnega, prvega “vseevropskega” gledališča. To mu je tudi uspelo, in za njegovo delo “Združenje gledališč Evrope” ga je leta 1985 nagradila francoska vlada. Tržaški gledališči pa sta ostali vsako sebi, zagrizeni v kulturno izročilo vsak svojega naroda, čeprav “bistvene razlike med Slovenci in Italijani /v Trstu/ ni. Konfrontacija z matico je za oboje neka tujost, oni so drugi, imajo drugačno zgodovino” (Kravos 2016, intervju). T. i. samoohranitveni nacionalizem obeh narodov je tedaj preprečil, da bi Trst spet postal kozmopolitski kot za časa habsburške monarhije in Avstro-Ogrske. “Odpovedal se je temu, da bi odgovorno prevzel funkcijo stičišča dveh ali več kultur in da bi razvijal lastno povednost, ki bi temeljila na zavesti o obstoju (priznanem ali zanikanem) ‘drugega’” (Kravos 2011a, 46).

“Kulturi sta zelo različni: italijanska je bolj gostobesedna, odprta, “mediteranska”; slovenska je bolj zadržana, kontinentalna. Slovenci, ki živimo na primorskem območju, smo mešanica enega in drugega. SSG je prav s tega vidika imelo še v času Jugoslavije pomembno vlogo, da je predstavljalo most, ki povezuje slovansko in italijansko kulturo, saj je v sebi imelo značilnost mediteranskega duha. V slovanski prostor je SSG prineslo tudi marsikaterega italijanskega avtorja. Da so na Slovenskem spoznali nova besedila avtorjev sosednje dežele, je bilo pomembno poslanstvo, ki bi ga bilo potrebno še razvijati – poleg tega, da SSG prav zdaj potrebuje nove kulturne smernice.” (Repini 2016, intervju)

Repertoar Slovenskega stalnega gledališča je, še posebej v času po vojni, vedno naklinal posebno skrb uprizarjanju novonastalih tržaških tekstov,⁷ slovenskih tekstov ter tekstov iz šir-

⁷ Razvoj in značilnosti tržaške dramatike so skupaj s kratkimi obnovami dramskih besedil poglobljeno in temeljito predstavljene v knjigi Bogomile Kravos (ki je pravzaprav predelava njene doktorske disertacije): *Slovenska dramatika in tržaški tekst* (2011). Miran Košuta pa se v svojem eseu “Bioí parálleloi” sprašuje o razmerju med novejšo italijansko in slovensko literaturo v Italiji. Razvidne vplive tržaške stvarnosti, ki jo živijo, prepozna na področju dramske ustvarjalnosti, predvsem pri uspehih delih Josipa Tavčarja ali Filiberta Benedetiča in narečnih besedilih Lojzeta Cijaka ali Radeta Pregarca ter v dramah Ivanke Herbold in Sergeja Verča. (Košuta, 173).

šega jugoslovanskega območja, nikoli pa ni pozabil na izročilo italijanske drame. Goldoni, Pirandello, Fo in mnogi drugi italijanski avtorji so vseskozi prisotni na tržaških odrskih deskah, kjer je njihova povednost verjetno lahko razumljena bolj celostno, kot bi bila v katerem drugem (npr. osrednjeslovenskem) kulturnem prostoru. SSG ima z zgodovino in kontekstom mesta, v katerem deluje, enkraten položaj za uprizarjanje tako slovenske kot italijanske dramatike, saj do obeh stvarnosti zavzema določeno distanco, hkrati pa je z obema naravno in organsko povezan. Korak z druge strani so storili tudi Italijani, ko so leta 1971 izdali prve prevode nekaterih slovenskih klasikov in uprizorili Grumov *Dogodek v mestu Gogi* (*Avvenimento nella città di Goga*) ter kmalu zatem tudi Tomizzovo dramatizacijo Cankarjevega *Martina Kačurja* z naslovom *L'idealista* (*Idealist*).

Publika SSG je heterogena, hkrati pa po svoje zelo zahtevna, saj hoče dobiti, kar je bilo obljubljeno: če je bila to "komedija, naj bo komedija"! (Kravos 2016, intervju) In prav pri dramski zvrsti, kot je komedija, se pokaže še ena od posebnosti Tržačana, zaznamovanega z medkulturnimi vplivi: smisel za humor in smešno je drugačen od tistega v osrednji Sloveniji. "Tržačani se ne smejejo kot Kranjci, temveč kot Italijani. Vse mora biti ravno prav podloženo in zavito. Med Slovenci je temu humorju blizu le Ježek." (Kravos 2016, intervju) Klasicistične komedije Benečana Carla Goldonija, čigar dramatika je sicer zelo zabavna in svetlih potez, vsebuje pa tudi melanholične note, otožnost, sorodno tržaškemu človeku, navadno v SSG doživijo večji uspeh kot uprizoritve del Molièra, ki se za Tržačane večkrat izkaže kot težko razumljiv. (Kravos 2016, intervju)

Kakšen je tržaški smisel za humor, je najbolje razumel Boris Kobal, ko je napisal svoj dramski prvenec *Afrika ali Na svoji zemlji* in ga v SSG režiral v sezoni 1996/97. V njem avtor skozi družinski mikrokozmos (ki ga sestavljajo dedek – borec NOB, mama – Ljubljanka, oče – zamejski veljak, sin – faliran študent in hči – samosvoja pozitivka, ki v družino pripelje še mladeniča-črnca-ilegalnega priseljenca iz Burkine Faso) predstavi tržaški mikrokozmos, svet slovenske manjšinske skupnosti, ki še vedno obračunava z zapuščino 2. svetovne vojne, živi v stalnem kriznem stanju sedanjosti in se brez pretiranega optimizma ozira v nejasno prihodnost.

Kobalov tekst je komedija z izrazito kabaretskimi vložki, saj so tipi, situacije in dogodki aktualizirani in si kot gledalec moral poznati konkretno ozadje zamejskih zdrah in stisk, da bi igri, ki jasno riše sliko tedanjega položaja Slovencev v Italiji, lahko sledil v polnosti (Mermolja, 12).

"Kruta zgodba, naša zgodba, zgodba o nas samih. Ljudje so hodili gledat predstavo po desetkrat. Kruto je zarezala vate, v sebi si krvavel, hkrati pa si se smejal do solz. Komedija, pri kateri čutiš, da si prisoten. Zasledovanje vprašanja, kdo pravzaprav smo." (Kravos 2016, intervju)

Predstava je doživela skupaj z mnogimi gostovanji po Sloveniji neverjetnih 150 ponovitev (povprečne predstave v SSG namreč težko učakajo kaj več kot 12 ponovitev, mnogokrat jih niti toliko ne).

4.

Slovensko stalno gledališče se že od svojega začetka sooča z italijanskimi gledališči, njihovim delovanjem in ustvarjalnostjo, in se z njimi tudi primerja, če ne kar tekmuje. SSG je pod upravo italijanskega kulturnega ministrstva, in tako prišteto med italijanska stalna gledališča. V svoji organizaciji se vedno bolj bliža italijanskemu modelu, temu navkljub pa ohranja bistvene značilnosti slovenskega gledališkega sistema, med katere zagotovo sodi stalni igralski ansambel ter grajenje lastne gledališke identitete na hišnem repertoarju oz. produkciji. Italijanski gledališki sistem je namreč produkcijsko usmerjen, igralci so vezani zgolj na projekte in ne na posamezna gledališča (ter plačani izključno za dneve vaj in predstav), gledališča pa večinoma producirajo približno 2-3 uprizoritve letno in nato z njimi gostujejo po celotni regiji oz. državi; ostali del repertoarja je tako zapolnjen z gostovanji drugih italijanskih stalnih gledališč. Zaradi tega je nujno, da je produkcija in postprodukcija natančno določena in načrtovana že pred samim pričetkom ustvarjalnega procesa; vnaprej je jasno, koliko ponovitev dopušča finančna konstrukcija za določeno predstavo. SSG je hibrid obeh sistemov, saj ima sicer stalno zaposleno igralsko jedro, ki pa ima za razliko od stanovskih kolegov, ki so zaposleni v institucionalnih repertoarnih gledališčih v Sloveniji, zagotovljenih le devet mesečnih plač; povsem italijanskemu sistemu sorodno pa je planiranje postprodukcije, saj je celoten koledar repriz razkrit že v programski knjižici (Repini 2016, intervju). Redna ponudba in izdelan spored sta pravzaprav edino, kar predstavlja stalnost v mreži italijanskih stalnih gledališč, sicer pa nadaljuje s tradicijo potujočih gledališč, ki se s svojimi predstavami premikajo iz kraja v kraj (Kravos 2011b, 20).

Tradicija italijanske igre se od slovenske razlikuje najprej po tem, da je bila italijanska vedno hierarhično formirana znotraj (potujoče) gledališke skupine: vsebovala je "velikega igralca, primadono, nekaj igralcev ter v kraju gostovanja najetimi igralci za manjše vloge in statistice" (Kravos 2011b, 20). Slovenska igra nasprotno že od svojih začetkov temelji na ansambelski igri, igri dialoga, kar je povezano s stalnostjo ansambla, vezanega na določeno gledališko hišo, kjer skupaj diha, raste in se razvija. Tudi ansambel SSG se je po vojni oblikoval v duhu te ideje in se je od italijanskih gledaliških združb ločil po "slogovni ubranosti ansambelske igre" in "skrbi za harmonijo celote", hkrati pa je od italijanskega okolja v svojo poetiko vnesel tudi "radoživo sproščenost italijanske commedie dell'arte" (Benedetič 2002, 49). O tem je leta 1972 na simpoziju Incoltri Culturali Mitteleuropei v Gorici govoril tudi Josip Tavčar:⁸

"Ob stiku z italijanskim igralskim slogom, v katerem je "commedia dell'arte" pustila neizbrisno sled, so si slovenski igralci izoblikovali svojstven način igranja, v katerem se komična virtuoznost idealno sklada z dramatično resnostjo osebne izpovedi in izjavlja nenavadne, a poetično zelo učinkovite kontraste." (Tavčar 65)

⁸ Josip Tavčar (1920–1989) je v SSG od leta 1959 deset let deloval kot umetniški vodja, nato pa še naslednjih dvanajst let kot predsednik upravnega sveta.

Danes bi o čem takem najbrž težko govorili. Ansambel SSG je bil že pred nastopom novega tisočletja zreduciran na minimum, trenutno je v njem zaposlenih zgolj sedem igralcev. Tudi temperament, ki naj bi izhajal iz tukajšnjega t. i. mediteranskega okolja in so ga nekdanj pripisovali temu gledališču, se vse bolj postavlja pod vprašaj.⁹ Ostaja pa dejstvo, da je, kot sicer tudi vsako drugo slovensko gledališče, SSG resnično vezano na prostor, v katerem deluje. In ta prostor se od osrednjeslovenskega v temelju razlikuje, zato ne preseneča izjava, ki jo je v pogovoru podal tržaški režiser Igor Pison: "Mentalna oddaljenost med Trstom in Ljubljano se je z leti povečala, in to še bolj po tem, ko so se meje odprle¹⁰ – zgodilo se je ravno nasprotno od tistega, kar bi pričakovali. Bolj medkulturno je, če tržaško gledališče dela predstavo s slovenskim gledališčem, ljubljanskim ali mariborskim, kot pa če dela z italijanskim-tržaškim."

5.

Pison, ki sicer večkrat režira predvsem tudi v Sloveniji, Avstriji in Nemčiji, je v sezoni 2014/15 v SSG režiral predstavo *Trst, mesto v vojni*. Tekst za predstavo je mešanica dveh tekstov, ki vsak na svoj način govorita o 1. svetovni vojni in sta bila napisana ob 100-letnici njenega začetka; to sta *Kakor v snu* slovenskega avtorja Marka Sosiča in *Farina, castagne e gesso: il pano dell'attesa* (Moka, kostanji in kreda: kruh pričakovanja) Carla Tolazzija. S pomočjo dramaturgije Eve Kraševca je režiser besedili združil v celoto, ob grajenju strukture uprizoritvenega besedila pa se je najprej pojavilo vprašanje enakopravne zastopanosti jezikov. Pred politično korektnostjo je prevladala zgodba:

"Zakaj bi moralo biti pol-pol, če imam zgodbo napisano na nek določen način in imam dva dobra slovenska monologa, ki dasta okvir predstavi? V pogovorih s publiko se je izkazalo, da se ni nihče niti zavedal, da se je predstava začela in končala v slovenščini, z dolgimi in močnimi monologi. In tudi monolog umirajočega vojaka, ki ga je odigral Tadej Pišek, je bil tako dobro odigran, da so vsi govorili, da nisi vedel, v katerem jeziku je govoril. Spet smo pri vprašanju, kaj pomeni jezik, če misel teče, da lahko govoriš v kateremkoli jeziku..." (Pison 2016, intervju)

Pri uprizoritvi ni šlo za podčrtovanje razlik, ampak za iskanje skupnega imenovalca v razlikah. Skupni imenovalec, ki pokaže veliko razlik, je tržaška politična in zgodovinska problematika; gre za problem ločevanja med Italijo in Slovenijo, ki pa ni dosti starejši od 2. svetovne vojne. Tekst, kot je *Trst, mesto v vojni*, že sam po sebi upravičuje soustvarjanje obeh v Trstu bivajočih (in predvsem prevladujočih za časa 1. svetovne vojne, o katerem tekst govori) kultur

9 "V Ljubljani govorijo o odtenkih Mediterana, ki ga mi niti ne vidimo; če kaj vidimo, je to Jadran." (Pison 2016, intervju)

10 Z 'odpiranjem mej' je mišljena priključitev Slovenije Evropski uniji pred dobrim desetletjem (1. maj 2004).

ter poraja medkulturni način ustvarjanja, saj je zanimivo, da je sicer globalna tema obravnavana z lokalnega gledišča.¹¹ Eni govorijo slovensko, drugi pa italijansko; to je tudi realnost Trsta, ki pa ima še vedno politično in ne zgolj kulturne valence (Pison 2016, intervju).

Uprizoritev je nastala v koprodukciji dveh tržaških gledališč, Slovenskega stalnega gledališča in gledališča Il Rossetti (Stalno gledališče Furlanije – Julijske Krajine), ter društva Casa del lavoratore teatrale. V proces so bili vključeni tako slovenski (Primož Forte, Tadej Pišek) kot italijanski (Maria Grazia Plos, Massimiliano Borghesi/ Adriano Braidotti, Adriano Giralaldi, Maurizio Zacchigna, Roberta Colacino/ Eleonora Angioletti) igralci, dve od slovenskih igralck (Tržačanki Nikla Petruška Panizon in Lara Komar oz. kasneje prav tako Tržačanka Patrizia Jurinčič, ki je vskočila namesto nje) ter režiser so dvojezični. Osnovni koncept je zajemal dvojezičnost na odru. In vendar:

“Naj začnem zelo banalno: imejmo se radi. Imamo predstavo, ki bo združila slovenski in italijanski svet, igrana bo v slovenskem in italijanskem gledališču. Je politična provokacija – govorili bomo slovensko v italijanskem gledališču in italijansko v slovenskem. Imaš vaje in imaš dobrosrčne ljudi, ki spoštujejo slovensko manjšinsko realnost, a se kljub temu, da niso doživeli vojne ali imeli kakršnihkoli fašističnih represij, razen enega (tj. Adriano Giralaldi) nihče ni odločil niti za minimalni študij slovenščine. Adriano Giralaldi je bil edini, ki je aktivno sprejel dejstvo, da slovenska kultura ni samo nekaj, kar je treba sprejeti kot npr. komarje poleti, ampak je resnično kultura, ki se je je treba učiti. Mi se moramo jezika učiti in ga ne samo ljubiti. Tolerantnost ne pelje niti korak naprej, saj sem vaje večinoma peljal v italijanskem jeziku, kar pomeni, da imaš dvojezično predstavo, ki na sceni uprizarja realnost, ki je ni. Predstava prikazuje sožitje in včasih mi je bilo zelo žal, da daš verjeti publiki, da je zdaj vse v redu – v resnici pa ni nič v redu, saj tega še nismo zares dosegli.” (Pison 2016, intervju)

Projekt je bil zanimiv s “sociološkega, sociopolitičnega in sociolingvističnega vidika” (Pison, intervju). Podal je jasen dokaz, da je to, kar uprizoritveni tekst predlaga, in to, kar predstava zahteva, povsem utopično: to, da lahko občinstvo, sploh kar se tiče italijanskega dela, posluša to predstavo v obeh jezikih in jo razume brez nadnapisov, preprosto ni res – “dokler bodo nadnapisi, ni bilo doseženo še nič” (Pison 2016, intervju).

Publika je na predstavo reagirala na različne načine: nekateri skrajno konservativni Slovenci naj bi bili ogorčeni, ker so slišali italijansko besedo v slovenskem ambientu, kot je SSG, kjer naj bi kaj takega bilo nedopustno. Redkokdo od italijanske publike je predstavo opisal na nivoju jezika in sožitja (le 10-15 Italijanov naj bi se obregnilo ob slovenščino v italijanskem teatru), veliko pa jih je opazilo razliko v igri (Pison 2016, intervju). Način nastopanja slovenskih igralcev se od italijanskih vidno razlikuje – italijanski način igre emocijo izraža bolj navzven od slovenskega, velikokrat se prepušča patosu, ki pristnosti na odru večkrat škoduje kot pomaga – in slovenska kredibilnost v igri je bila tisto, kar je ugajalo tudi italijanskemu delu občinstva,

¹¹ “Gledališče se veže na mesto in če je ime mesta že v naslovu, se takoj tudi ti čutiš del predstave. /.../ Teater je lahko mednarodna stvar, lahko je celo ‘nadsvetovna’ ... vendar vedno govoriš jezik mesta, v katerem ustvarjaš. Ustvarjaš v koordinatah mesta, ki so tipične zanj in za njegovo temperaturo.” (Pison 2016, intervju)



• *Trst, mesto v vojni* | SSG Trst, 2014 | na fotografiji: Primož Forte.
Foto: Luca Quaia | Vir: arhiv SSG Trst

saj so smisel lahko razbirali iz igre same, četudi niso poznali jezika, v katerem je bilo besedilo v določenih trenutkih igrano (Pison 2016, intervju).

V gledališkem prepletu se je ustvaril nov prostor, ki sta ga vzpostavila predvsem pogled na problem z več perspektiv, ter dvojezičnost, ki ga je pomagala bolje opisati. Brez dvojezičnosti predstava ne bi imela pravega smisla. Bi imela še več smisla, če bi imela še več jezikov? V času 1. svetovne vojne, ki je dogajalni čas drame, je bila zelo prisotna tudi nemščina, avstrijščina, srbohrvaščina ... vendar pri gledališču nikdar ne gre toliko za zgodovinsko točnost, temveč za metaforično gledanje na preteklost in asociativnost, zato je bila redukcija za to predstavo nujna. Druge realnosti in jeziki so bili vseeno prisotni v kontekstu, ki ga je predstava oživila (Pison 2016, intervju).

“Absolutno si želiš še takih predstav. Imaš več možnosti, da bi zgradil nek gledališki jezik. Treba se je znebiti balasta, da je tak način dela v prvi vrsti političen, ali da mislimo, da bomo s tem popravljali pretekle napake in podpirali mir na svetu; ima neko drugo moč, ki se veže zgolj na gledališče /.../. Kompleksnost in raznolikost lahko postaviš na sceno kot kompleksnost in raznolikost, in to je bila ta predstava.” (Pison, intervju)

Da je predstava presegala politično lokalnost ter bila kompleksna in raznolika, dokazuje tudi njena uvrstitev v tekmovalni program Borštnikovega srečanja 2015.

6.

Trst, mesto v vojni pa ni bila prva dvojezična predstava v SSG, niti ni bila zadnja.

Že v sezoni 2000/01 so uprizorili *Ellis Island/Otok solz/ L'isola delle lagrime*, besedilo z izseljensko tematiko. Režiserka Sabrina Morena ga je sestavila na podlagi pričevanj izseljenec, ljudi, ki so se v Trstu vkricali na krove velikih čezoceank in odpluli z mislimi na večji in boljši kos kruha, v obljubljeni deželo, v Ameriko. V predstavi so nastopali tako slovenski (Vojko Beljšak, Maja Blagovič, Daniel Malalan, Stojan Colja, Gregor Geč, Vladimir Jurc, Lučka Počkaj, Aleš Kolar, Matjaž Kafol) kot italijanski (Fulvio Falzarano, Adriano Giralardi, Alessandro Mizzi, Maria Grazia Plos) igralci, prepletali sta se slovenščina in italijanščina. Režiserka je namreč prav v zvezi z izseljensko tematiko želela obdelati tudi vprašanje etnične identitete, kar utemeljuje tudi Mirta Čok v gledališkem listu:

“Etnična skupnost in etnična država temeljita na čustvenem in simbolnem ustroju, ki gradi in stalno obnavlja dihotomijo “mi” in “drugi” in na tej podlagi preprečuje partitetno komunikacijo med obema: pri-seljenec (in pripadnik etnične manjšine) je zato odrinjen na rob (večinske) družbe, prilagajanje pa ga prisili prekriti svojo drugačnost z masko konformizma (jezikovnega in kulturnega), kljub temu pa ostaja še vedno potencialno inovativen del v družbi.” (Čok 2001, 11)

Režiserka, ki je Italijanka (po materi na pol Francozinja), je študirala rusistiko in je tudi aktivna govorka slovenskega jezika. V sezoni 2015/16 je ponovno sodelovala s SSG kot soavtorica besedila in režiserka dvojezične predstave *Kako postati Slovenci v 50 minutah*. Ta je nastala v koprodukciji SSG, Društva Raz/seljeni in Glasbene matice v sodelovanju s Primorskim dnevnikom in festivalom Slofest, na katerem je septembra 2015 doživela tudi premiero.¹² Od tedaj se je zvrstilo že blizu štirideset ponovitev, kar je za tržaško produkcijo zelo visoka številka. Predstava je bila namreč zasnovana tudi z mislijo na gostovanja po okoliških odrih in zanimanje zanjo ne usiha: SSG skuša s svojim kulturnim delovanjem pokrivati širše slovensko zamejsko zaledje in s svojimi uprizoritvami gostuje od Milj pri Trstu do Špetra Slovenov v Benečiji, organizira pa tudi poseben abonma za Gorico.

Soavtorji besedila so bili režiserka Sabrina Morena, Martina Kafol (sicer predsednica Založništva tržaškega tiska), Martin Lissiach in igralec Daniel Dan Malalan. Ideja o besedilu ni izvirna, povzeta naj bi bila po nekem indijskem tekstu; režiserka pa je, predvsem z mislijo na priseljence, ki so v Italiji številčnejši, pred časom pripravila že predstavo o tem, kako v petdesetih minutah postaneš Italijan. Osrednji nosilec igre (ki je na prvi pogled monodrama, in vendar to ni) je igralec Daniel Dan Malalan, poleg njega je na odru prisoten še harmonikar Boštjan Zavnik. Ali bolje, večino časa je poleg njega fizično prisoten le harmonikar – Malalan v vlogi Lepe Vide ima za potrebe dialoga virtualnega (italijanskega) soigralca Alessandra Mizzija.

¹² Slofest je bil v Trstu med 18. in 20. septembrom 2015 izveden drugič pod geslom “Roj dogodkov v srcu mesta/Un volo di eventi si posa in città”. Gre za bienalni festival, kjer se imajo priložnost predstaviti vsa v Italiji delujoča kulturna slovenska društva. Predstavljen je na spletni strani: <http://slofest.zskd.eu/> (zadnji dostop: 30. 3. 2017).

Med predstavo izzove tudi sodelovanje občinstva in k sebi privabi vsaj tri goste; posebej dobrodošli so tisti, ki slovenskega jezika ne govorijo, saj jim Lepa Vida ponudi jezikovne lekcije. Predstava na humoren in ironičen način govori o Slovencih, njihovih značilnostih, tradicijah in jeziku ter vsebuje že prej omenjeni kratek jezikovni tečaj. Zanimiva je tako za pripadnike slovenske manjšinske skupnosti v Italiji kot za Italijane, saj se prvi lahko nasmejejo na svoj račun, ko jim Lepa Vida odkrije druge vidike njihovih ustaljenih navad in običajev, drugi pa se lahko sprostijo brez misli na nacionalna in politična nesoglasja, ki še vedno obstajajo.

Daniel Dan Malalan celotno predstavo odigra dvojezično. Slovenščina mu je sicer bližja, a sam pravi, da mu je povsem naravno igrati tudi v italijanščini ali celo, kot v tej predstavi, uporabljati oba jezika izmenjaje (Malalan 2016, intervju). Ciljna publika je široka, predstavo si je ogledal večji del dijakov slovenskih srednjih šol v Trstu.¹³ Za gledalce, ki sicer ne izhajajo iz okolja, o katerem predstava pripoveduje (tj. tržaško, goriško in beneško področje), predstava ni nič manj poučna kot zabavna, saj jim na šegav način odkriva specifične izbranega okolja. Igralec kljub temu ocenjuje, da za osrednjeslovensko območje predstava ne bi bila preveč zanimiva (Malalan 2016, intervju).

V marsikateri Vidini izjavi se poleg humorne plati skriva tudi bodica. Tako je tudi s tukajšnjim pregovorom, ki o slovenščini pravi: "Nona je govorila, mama je razumela, jaz sem pa Taljanka." Primer hitre asimilacije je tudi Malalanov virtualni soigralec Alessandro Mizzi, čigar ded je še nosil slovenski priimek Guštin in bil Slovenec – njegov vnuk Alessandro pa niti ne zna slovensko (Malalan 2016, intervju).

7.

V običajnih dramskih predstavah jezikovna komponenta lahko predstavlja barikado in ločuje publiko, kadar je le-ta sestavljena iz govorcev različnih jezikov. Nekatere predstave se zato raje osredotočajo na druga izrazna sredstva, na gib in gesto, na zvok in sliko, ki naj bi bili s svojim nejezikovnim jezikom dostopni raznorodni publiki. Ena takih predstav je bila v SSG nedvomno *Krvava svatba* po motivih Garcíe Lorce v režiji Damirja Zlatarja Freya v sezoni 2000/01. Osemnajstčlanska zasedba (v kateri je po dolгих letih spet v SSG nastopila Štefka Drolc (v vlogi Matere), ki se je kot mlada igralka tu kalila med leti 1948 in 1958), je naselila in oživila Freyevo idejo o poetični predstavi brez poetičnih besed. V prostoru se poezija uteleša v igralčevi avtentični ekspresivni fizični govorici, ki se lahko poraja le iz jasno fokusirane koncentracije (Malej, 26). Odločitev za koreografsko uprizoritev ni bila naključna ali nepremišljena, navdihovala jo je Lorcova poetika in vse, iz česar je izrastla (Malej, 26):

¹³ Italijanski šolski sistem se od slovenskega razlikuje in njihova srednja šola približno ustreza zadnji triadi osnovne šole pri nas. V zadnjih letih postaja opazno povečanje vpisa v slovenske izobraževalne institucije v zamejskem prostoru, vpisuje se vedno več otrok iz italijanskih (pa tudi drugih priseljenjskih) družin.



• Krvava svatba | SSG Trst, 2000
Vir: arhiv SSG Trst

“Ključno vlogo je tako odigralo spoznanje, da bo uprizoritev prežeta z mediteranskim temperamentom – v njenih barvah, glasbi, vonju, atmosferi lahko zaslišimo klic, ki je nastal v duši davnih rodov: klic, v katerem odzvanjajo evropski in orientalski, islamski, judovski in latinsko-krščanski glasovi, spojeni v vznemirljivo celoto.” (Malej, 26-27)

Vsi ti glasovi so glasovi pristaniškega mesta, v katerem je predstava oživila ... in od koder je odšla tudi na kar nekaj gostovanj (tudi po Italiji), na kar je gledališče od svojega stalnega občinstva prejelo kritike, da odhajajo v svet z “nemo” predstavo, v kateri ni slišati slovenskega jezika (Sosič 2016, intervju).

Štiri leta zatem je režiser *Krvavo svatbo* v skoraj povsem enaki režijski postavitvi, z enako sceno in kostumi postavil tudi v HNK Ivana Zajca na Rijeki. Za razliko od tržaške postavitve je bilo v reški različici (z naslovom *Krvavi svatovi*) vključenih več plesalcev, saj gledališka hiša razpolaga z baletnim ansamblom.¹⁴

Tudi sicer je bila sezona 2000/01 za SSG prelomna: z močno željo takratnega umetniškega vodje Marka Sosiča in bolj zrelo politično stvarnostjo Trsta, ki je začela s preseganjem starih konservativizmov, se je v gledališču pričelo nadnaslavljanje predstav z italijanskimi nadnapisi. Odzivi so bili mešani: pretežno pozitivni in vendar je bilo nekaj precej ostrih, češ da gre za izdajo slovenstva in skrunitev kulturnega hrama (Sosič 2016, intervju). Gledališče je pri svoji odločitvi vztrajalo in od začetne ene nadnaslovljene reprize (nikakor ne premiere!) se sedaj, petnajst let kasneje vse predstave, tako tiste, ki so del hišne produkcije kot gostujoče, nadnaslovljene.

V istem obdobju se je gledališče SSG vključilo v mrežo evropskih manjšinskih gledališč in dvakrat sodelovalo na festivalu Oerol.¹⁵ Festival ima svoj prostor pod soncem na nizozemskem otočku Terschelling, kamor pridejo igralci iz manjšinskih gledališč iz cele Evrope in skupaj ustvarijo predstavo. Pri procesu sodeluje tudi avtor-tekstopisec, vendar tematsko ni (nujno) vezan na manjšinska vprašanja. Vsak udeleženec sodeluje v svojem jeziku, kot glavna povezovalna nit pa je uporabljena angleščina (Koršič 2005, 8). Po poletnem festivalu, na katerem mednarodni projekt doživi premiero, nato uprizoritev gostuje po manjšinskih gledališčih.

Tovrstnega projekta se je konec sezone 2001/02 udeležila tedanja članica ansambla SSG Lučka Počkaj in nastopila v predstavi *Salted, how they drunk and keep on drinking*, leta 2005 pa je SSG zastopala Nikla Petruška Panizon v predstavi *Saltshakers*. Kot že omenjeno, v predstavah nastopajo igralci manjšinskih evropskih gledališč – tako so v predstavi *Salted, how they drunk and keep on drinking* nastopili igralci iz gledališč Tryater (Frizijci, Nizozemska), Deutch-Sorbich Volks Theater Bautzen (Lužiški Srbi, Nemčija), Clement – Gargamela Theatre (Okcitanci, Francija), Bara Caws in Clwyd Theatr (Valižani, Velika Britanija), Beaiṽváš Sámi Našunálateáhter (Sapmi, Norveška), Taibhdhearc na Gaillimhe (Irci, govoreči staro irščino, Irska) ter SSG (Slovinci, Italija), v predstavi *Saltshakers* pa poleg slovenske predstavnice še Nizozemka in Baskinja (Koršič 2002, 16; Koršič 2005, 8). Režiserka Judith de Rijke je bila v obeh primerih pobudnica tega mednarodnega sodelovanja. Skupaj s svojo dramaturško pomočnico Judith Wendel sta ustanovili tudi gledališko skupino Zoutwerken (Solinarji), s katero sta ustvarjali predvsem ambientalne predstave (Koršič 2005, 8). Tudi predstavi, v katerih sta nastopili članici SSG, sta bili ambientalne narave.

Trenutno SSG žal ne ohranja živih stikov s tem festivalom, ki vsako leto sredi junija za deset dni zavzame in poživi utrip otoškega življenja.

¹⁴ Odlomek si je mogoče ogledati na spletu: <https://www.youtube.com/watch?v=7NPRxCqn3Lg> (zadnji dostop 30. 3. 2017).

¹⁵ Festival Oerol je predstavljen na spletni strani: <http://oerol.nl/english/> (zadnji dostop 30. 3. 2017).

8.

V času svojega bivanja in delovanja v Trstu sem imela bodisi v gledališkem delovnem vsakdanjiku bodisi ob kaki drugi priliki priložnost govoriti s kar nekaj zanimivimi tržaškimi sogovorniki ali jim zgolj prisluhnniti.¹⁶ Domala vsi, tako tisti, s katerimi sem v maju opravila intervjuje, kot oni drugi, s katerimi je na debato o stvarnosti in sanjah SSG naneslo mimogrede, so izrazili prepričanje, da je rast v medkulturnosti za to gledališče edina pot razvoja, če ne že samega obstoja. Njegovo prihodnost in priložnost za rast in ponoven razcvet zvečine vidijo v odprtosti do sveta. Najprej pa v odprtosti do okolja, iz katerega izhaja in je.

Tam, kjer piha burja. Tam, kjer je horizont le ravna črta. Tam, kjer se ta ravna črta naseli vate, in te vabi bližje k sebi. Tam, kjer v sebi začutiš solzo in grenak nasmeh Lepe Vide. Tam, kjer si doma, čeprav nisi od tam. Tam, kjer je prostor za vsakogar. Tam, kjer ti v osami in pozabi družbo delajo zdaj jate ptic, zdaj jate rib.

Tam je doma medkulturnost, ki živi.

Literatura in viri

Ara, Angelo in Magris, Claudio: *Trst, obmejna identiteta*. Prev. M. L. Cenda. Ljubljana: Študentska založba, 2011.
Benedetič, Filibert, Maja Lapornik, Marko Sosič, Livij Valenčič (ur.): *1902-2002: Slovensko stalno gledališče*. Pripravila: F. Benedetič in M. Lapornik. Trst: Slovensko stalno gledališče, 2002.

Čok, Mirta: "Otok solza in hrepenenje po izgubljenem raj." *Gledališki list SSG: Ellis Island/ Otok solza/ L'isola delle lagrime* 2000–01, 5–11.

García Lorca, Federico: "Krvava svatba." *Zbrana dramska dela*. Prev. M. Brodschneider Kotnik. Ljubljana: ZAMIK, 2007. 385–436.

Gledališki list SSG: Trst, mesto v vojni. Sezona 2014–15.

Kobal, Boris: *Afrika ali Na svoji zemlji. Satirična komedija o ne samo zamejskih stvareh*. Trst: Slovensko stalno gledališče, 1997.

Koršič, Iva: "SSG odstira nova obzorja. Intervju: Valentina Repini." *Novi glas* 29 (18. 7. 2002), 16.

Koršič, Iva: "Na oddaljenem frizijskem otoku se je oglasila tudi slovenščina. SSG z Niklo Panizon prisotno na festivalu Oerol." *Novi glas* (28. 7. 2005), 8.

Košuta, Miran: *Krpanova sol. Književni liki in stiki na slovenskem zahodu*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1996.

Kravos, Bogomila: *Slovenska dramatika in tržaški tekst*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2011a.

16 Študijsko prakso v Slovenskem stalnem gledališču v Trstu sem opravila v času od začetka novembra 2015 do zaključka maja 2016.

Kravos, Bogomila: *Slovensko stalno gledališče v Trstu. Tradicija v medkulturni stvarnosti*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2011b.

Malej, Gašper: "Neizbežna resnica krvi." *Gledališki list SSG: Krvava svatba/Nozze di sangue* (2000-01), 25–29.

Mermolja, Ace: "Mučen, a odrešujoč smeh." *Gledališki list SSG: Afrika ali Na svoji zemlji* (1996-97), 11–17.

Morena, Sabrina, Kafol, Martina, Lissiač, Martin, Malalan, Daniel Dan: *Kako postati Slovenci v 50. minutah*. Arhiv Slovenskega stalnega gledališča v Trstu.

Morris, Jan: *Trst ali kaj pomeni nikjer*. Prev. S. Grahek. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2011.

Narodni dom. Zloženska, izdana ob postavitvi stalne razstave v atriju nekdanjega Narodnega doma na današnji ulici Filzi, marec 2016. Besedilo je objavljeno tudi na spletu: <http://www.narodnidom.eu/sl/la-mostra> (zadnji dostop 30. 3. 2017).

Pahor, Boris: *Trst in slovenski čas*. Ljubljana: Nova revija, 2006.

Pahor, Boris: *Trikrat ne. Spomini svobodnega človeka*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2011.

Paliaga, Rossana: "Glasbena matica v Trstu." <http://www.glasbenamatica.org/zgodovina.htm> (30. 7. 2016)

Sanzin, David: *Zaščiteni!? Manjšine in njihove pravice*. Trst: Slovenska kulturno-gospodarska zveza, 2015.

Sosič, Marko in Tolazzi, Carlo: *Trst, mesto v vojni*. Uprizoritveni tekst, ki je adaptacija izvirnih besedil, je delo režiserja Igorja Pisona in dramaturginje Eve Kraševca. Arhiv Slovenskega stalnega gledališča v Trstu.

Tavčar, Josip. "Slovensko stalno gledališče v Trstu – Stikališče idej in ljudi." V: Bogomila Kravos: *Slovensko stalno gledališče v Trstu. Tradicija v medkulturni stvarnosti*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2011. 59–82.

Ustni viri

Repini, Valentina. Intervju (Trst, 17. maj 2016), zvočni zapis pri avtorici.

Valentina Repini, diplomirana filozofinja in magistra menedžmenta, že skoraj 20 let opravlja delo organizatorke SSG Trst.

Kravos, Bogomila. Intervju (Trst, 22. maj 2016), zvočni zapis pri avtorici.

Bogomila Kravos, slavistka, kritičarka in samostojna raziskovalka, je doktorica literarnih ved, ki posebno skrb namenja raziskovanju dramskega pisanja in gledališkega delovanja na Tržaškem.

Malalan, Daniel Dan. Intervju (Trst, 19. maj 2016), zvočni zapis pri avtorici.

Daniel Malalan, diplomirani dramski igralec in ekonomist, je samostojni kulturni delavec. V letih 1997–2001 je bil stalni član ansambla SSG, kjer kot gost še vedno redno sodeluje v njegovih produkcijah.

Pison, Igor. Intervju (Trst, 20. maj 2016), zvočni zapis pri avtorici.

Igor Pison, diplomirani germanist ter gledališki in operni režiser je s SSG povezan na več načinov – v letu 2015 je bil tu zaposlen kot pomočnik umetniškega vodje, sicer pa v hiši precej redno režira.

Sosič, Marko. Intervju (Trst, 20. maj 2016), zvočni zapis pri avtorici.

Marko Sosič, pisatelj in diplomirani gledališki režiser, je bil v letih 1999–2003 umetniški vodja SSG. Tu so bili že večkrat uprizarjeni njegovi teksti ali realizirane njegove režije.

Romska gledališka dejavnost v Sloveniji

Katarina Košir

Članek podaja pregled gledališke dejavnosti Romov v Sloveniji, ki sega tako na področje amaterske kot profesionalne gledališke produkcije. Pri tem se osredotoča predvsem na sodelovanja med romskimi in slovenskimi ustvarjalci pri nastajanju uprizoritev, analizo uprizorjenih razmerij med romsko in slovensko kulturo, jezikovno podobo uprizoritev ter njihovo recepcijo v različnih okoljih.

Najprej bom orisala položaj romske skupnosti v Sloveniji in njeno vključenost v kulturno dejavnost. Pri nas so bila na gledališkem področju sprva dejavna posamezna romska kulturna društva iz Prekmurja, v zadnjih letih pa se tudi v Ljubljani in na Obali pojavljajo sodelovanja med romskimi in neromskimi (gledališkimi) ustvarjalci, ki prav tako želijo prispevati k ohranjanju, razvoju, promociji in integraciji romske skupnosti pri nas.

Poleg tega bom predstavila tudi romsko gledališče Pralipe, ki je izviralo iz Skopja, na povabilo znamenitega režiserja Roberta Ciullija pa je leta 1990 začelo delovati v okviru gledališča Theater an der Ruhr v Mülheimu in se je v devetdesetih razvilo v "znano in v Evropi edino kontinuirano delujoče gledališče Romov" (Inkret 1991). Posebej bom izpostavila slovenske stike z gledališčem Pralipe, ki je med drugim uprizorilo tudi dramo *Kalea* avtorice Drage Potočnjak; ta je nastala prav na pobudo omenjenega romskega gledališča. S preučitvijo nekaterih primerov romskih gledaliških produkcij pri nas želim romsko gledališko dejavnost natančneje osvetliti, da bi lahko ovrednotila njen pomen za romsko kulturo in predvsem za slovenski (gledališki) prostor.

ROMSKA SKUPNOST V SLOVENIJI

V Sloveniji naj bi po ocenah različnih institucij sicer živelo od sedem do dvanajst tisoč Romov,¹ ki strnjeno živijo predvsem v Prekmurju, na Dolenjskem, v Beli krajini in Posavju ter v večjih mestih, kot so Maribor, Velenje, Ljubljana in Celje; na Jesenicah in v Radovljici pa živijo predvsem družine Sintov.² Izjemno velik delež romskega prebivalstva še vedno živi v revščini (predvsem dolenjski Romi živijo v izoliranih, neurejenih in neustreznih bivalnih razmerah) in se sooča z brezposelnostjo, nizko stopnjo izobrazbe in slabim dostopom do zdravstvenega varstva, kar nikakor ne pripomore k zmanjšanju marginalizacije Romov pri nas.

1 Ti podatki so povzeti po spletni strani Urada Vlade RS za narodnosti in zajemajo ocene centrov za socialno delo, upravnih enot in nevladnih organizacij. Odgovor na vprašanje o narodni pripadnosti ob popisu prebivalstva sicer vse od leta 1971 ni obvezno, od leta 2005 pa slovenska zakonodaja prepoveduje zbiranje podatkov na podlagi etnične pripadnosti. Zakon o varstvu osebnih podatkov namreč opredeljuje podatke o etnični pripadnosti kot občutljive osebne podatke, za katere predvideva še posebej strog režim obdelave.

2 Na Gorenjskem živijo Sinti izvirajo iz istoimenskega plemena, naseljenega v srednji Evropi in so se k nam priseljevali predvsem iz Avstrije. Sami se ne prištevajo k Romom, čeprav jih zgodovinska stroka opredeljuje kot romsko podskupino ozioroma potomce indijskih plemen, ki so bili večinoma živinorejci, poljedelci in umetniki. Sintske družine so večinoma asimilirane v večinsko družbo, šele v zadnjih letih so se pojavile težnje po priznanju te skupine kot posebne etnične skupnosti, obravnavane neodvisno od romske skupnosti. "Zveza društev Sintov Slovenije deluje predvsem na kulturnem področju ter se zavzema za ohranjanje kulture, jezika, šeg in navad Sintov, za predstavljanje kulturne dediščine Sintov v slovenskem kulturnem prostoru, seznanjanje javnosti s kulturo Sintov, njihovimi šegami in navadami, sodelovanje s Sinti v drugih evropskih državah itd." (Urad Vlade RS za narodnosti)

Pripadniki romske skupnosti se lahko združujejo v društva, ta pa naprej v zveze društev. Največje število romskih društev združuje Zveza Romov Slovenije,³ ki je dolgo predstavljala tudi krovno organizacijo romske skupnosti. Leta 2007 je bil ustanovljen Svet romske skupnosti Republike Slovenije, ki predstavlja interese romske skupnosti v razmerju do državnih organov. Sestavlja ga štirinajst predstavnikov Zveze Romov Slovenije in sedem predstavnikov romskih skupnosti v občinskih svetih tistih lokalnih skupnosti, ki jih določa zakon o lokalni samoupravi.

ROMSKA GLEDALIŠKA DEJAVNOST PRI NAS

Kulturna dejavnost romske skupnosti je od leta 1993 vključena v poseben program Ministrstva za kulturo,⁴ ki je namenjen ohranjanju in razvoju romske kulture ter kakovostni integraciji pripadnikov romske skupnosti v širšo družbo. Ta program prednostno podpira romske ustvarjalce in organizacije, vendar upošteva, da lahko k razvoju, promociji in integraciji romske skupnosti prispevajo tudi neromski ustvarjalci.⁵ “Vlada ugotavlja, da je kulturna dejavnost romske skupnosti izredno pestra in da pristojno ministrstvo že vrsto let za to ustvarja ustrezne pogoje ter s tem prispeva k ohranjanju in razvoju kulturne, informativne in založniške dejavnosti romske skupnosti.” (*Četrto poročilo vlade RS*, 2015, 47)

Med Romi vlada največ zanimanja za plesne in glasbene dejavnosti, kar dokazuje predvsem veliko število tovrstnih projektov, prijavljenih v poseben program Ministrstva za kulturo na področju romske skupnosti. Po podatkih Ministrstva za kulturo so se prva romska društva, ki so se (poleg drugih kulturnih dejavnosti) začela udeleževati na gledališkem področju, pojavila na območju Prekmurja kmalu po osamosvojitvi Slovenije – najbolj dejavni sta bili romski društvi KUD Pušča in Romani Union.⁶ Njihovo živahno delovanje je začelo usihati po letu 2008, ravno v teh zadnjih letih pa se je zanimanje za romske gledališke projekte povečalo v Ljubljani in na Obali.

³ V letu 2014 je bilo v Zvezo Romov Slovenije vključenih 33 romskih društev.

⁴ “Financiranje Ministrstva za kulturo se izvaja v okviru treh programov: *posebnega*, ki je namenjen varovanju posebnih pravic romske skupnosti in vključuje tudi pozitivno diskriminacijo; *integracijskega*, ki implicira enakopravno vključevanje najbolj kakovostnih kulturnih projektov v redne kulturno umetniške programe in programe javnih zavodov, ter *evropskega*, ki naj bi za polnil vrzeli na področju usposabljanja in zaposlovanja Romov na kulturnem področju.” (*Tretje poročilo vlade RS*, 2014, 9)

⁵ Svet romske skupnosti in Zveza Romov Slovenije sta sicer večkrat izrazila nezadovoljstvo, da se na javni razpis za romsko skupnost lahko prijavijo tudi nevladne organizacije in ustvarjalci, ki niso pripadniki romske skupnosti.

⁶ Sicer je bilo na gledališkem področju dejavnih še nekaj drugih romskih društev iz Prekmurja: romsko društvo Zelenu Dombu (Puconci) je leta 1998 uprizorilo dramo v romskem in slovenskem jeziku, romsko društvo Rjavo Dombo (prav tako iz Puconcev) je leta 2003 uprizorilo veseloigro *Romsko življenje v preteklem času*, romsko društvo Jilo iz Lendave pa je leta 2013 pripravilo gledališko-plesno-glasbeno predstavo *Romsko srce, ki zdravi rane*. Poleg tega so v romskem društvu Zelenu večš Serdica pripravili štiri otroške gledališke predstave: *Muca copatarica* (2003), *Sneguljčica in sedem palčkov* (2004) ter *Rdeča kapica* (2005 in 2007).

V nadaljevanju so podrobneje obravnavani začetki romske gledališke dejavnosti v Prekmurju, in sicer prva romska dramska besedila v Sloveniji avtorja Jožka Horvata Muca, njihova jezikovna podoba in uprizoritve. Poleg tega sta izpostavljena še dva večja romska gledališka projekta, uprizorjena na odru Cankarjevega doma in posvečena svetovnemu dnevu Romov: prvi slovensko-romski muzikal *Stekleno jabolko* in plesno-glasbena predstava *Ciganka*. Zanimiva sta predvsem zaradi sodelovanja med romskimi in slovenskimi ustvarjalci pri nastajanju uprizoritev ter seznanjanja širše slovenske javnosti z romsko kulturo.

PRVA DRAMSKA BESEDILA ROMOV V SLOVENIJI

“Prvo dramsko delo Romov na Slovenskem je bilo uprizorjeno 19. septembra 1992 na Linhartovem srečanju v Medijskih toplicah. Naslov igre je *Legenda* in pripoveduje o spreminjanju zakonov dveh romskih plemen. Zgodba seže po dogodkih izpred 100 let.” (Horvat 2010, 46) Po ljudski predlogi je tekst priredil Jožek Horvat Muc in jo sam tudi režiral, v romščini pa so jo uprizorili člani Kulturno umetniškega društva Pušča.⁷ *Legenda* je bila objavljena v romskem in slovenskem jeziku leta 1994, in sicer kot prva literarna knjiga romskih ustvarjalcev v romščini, izdana v Sloveniji.⁸

Naslednjo gledališko igro o romskem življenju *Sedmi dan* je Jožek Horvat Muc napisal v prekmurskem narečju (naslov in didaskalije so v slovenščini, dialogi pa v prekmurskem in prekmursko romskem narečju). V njegovi režiji je bila pred murskosoboškim občinstvom uprizorjena leta 1993 in nato spet leta 2003 (na srečanju gledaliških skupin). V Murski Soboti je Horvat Muc ustanovil tudi romsko gledališko skupino Romani Union,⁹ ki je bila najbolj dejavna med leti 1998 in 2011 ter je med drugim gostovala v tujini (na Madžarskem, Hrvaškem in v Avstriji).

Jožek Horvat Muc¹⁰ je napisal in objavil še nekaj (dvojezičnih) dramskih tekstov: *Krvava voda*, *Rdeča jabolka*, *Pravljice*, *Naš dan*, *Violina*, *Ciganka Irina*. Zanje “črpa navdih iz zgodovine in kulture Romov in jih tudi odrsko realizira. Igre so uprizorjene v romskem jeziku in prekmurskem narečju.” (Rošker 2014, 2) V svojih delih se Horvat Muc loteva predvsem znanih

⁷ Kulturno umetniško društvo Pušča je bilo na gledališkem področju spet dejavno v letih 1997 in 1998, ko je pripravilo predstavo *Pravljice*, zopet avtorja Jožka Horvata, in je celo organiziralo srečanje podeželskih gledališč.

⁸ To je ob izidu knjige poudaril tudi Ludvik Sočič, takratni direktor Pomurske založbe, pri kateri je izšla knjiga (Djurić, 102). Poleg dramskega besedila *Legenda* knjiga vsebuje tudi dvojezične pesmi Jožeta Livijena.

⁹ Ta gledališka skupina je delovala v okviru romskega društva Romani Union Murska Sobota.

¹⁰ Jožek Horvat Muc je med drugim tudi predsednik Zveze Romov Slovenije in je bil tudi prvi predsednik Sveta romske skupnosti.

romskih pripovedi, včasih tudi (resničnih) dogodkov, pomembnih za posameznika (kot so rojstvo, smrt ali ljubezen) ali za širšo romsko skupnost (npr. prvi kongres svetovne romske organizacije). “Prikazal bi rad tisto, kar si trenutno sam izmisli /.../, ne omenja nobenih specifičnih romskih vasi in naselij. Gre za odprt prostor blizu gozda, potoka ali na travniku.” (Djurić 2010, 105) Anja Rošker v Horvatovi dramatik prepoznava tudi politično angažiranost, ki je najbolj očitna v obravnavi razmerja “med vladajočim sistemom (Slovenci) in manjšino (Romi), saj avtor nenehno vzpostavlja konflikte med njihovimi različnimi vrednotami” (2).

Razmerje med Romi in Slovenci obravnava tudi prvi slovensko-romski muzikal *Stekleno jabolko*, medtem ko plesno-glasbena predstava *Ciganka* na nek način problematizira tako romske konflikte z zakonodajo, kot tudi med samimi Romi, skozi optiko romskih vrednot, tradicijo in zgodovino.

PRVI SLOVENSKO-ROMSKI MUZIKAL *STEKLENO JABOLKO*

Prvi slovensko-romski muzikal *Stekleno jabolko* je romsko društvo Amala izvedlo leta 2009 v Ljubljani. Muzikal je režirala slovenska igralka Violeta Tomič, scenarij je napisal makedonski romolog in pisec Ljatif Demir, glasbo pa romski skladatelj Imer Traja Brizani, čigar je pravzaprav tudi zamisel za ta projekt, uprizorjen v Linhartovi dvorani Cankarjevega doma na svetovni dan Romov. Gledalce je pred pričetkom predstave nagovorila tudi takratna ministrica za kulturo Majda Širca.

Zgodba v muzikalu govori o dekletu iz ugledne slovenske družine in o sinu romskih priseljencev iz Makedonije, ki se spoznata med študijem na fakulteti. Njunjo ljubezen, ki jo simbolizira rdeče jabolko, ovira slovensko neodobravanje na eni in romska tradicija na drugi strani.

Miha Vanič iz skupine Amala je v predstavitvi muzikala na nacionalni televiziji omenil še Brizanijev boj proti stereotipom o Romih in tudi romskim stereotipom o Slovencih, ki so jih prav z muzikalom želeli razbiti. S tragično ljubezensko zgodbo so poizkusili poudariti življenje dveh raznolikih svetov znotraj istega prostora – stik obeh kultur in njuno medsebojno povezanost, zaradi česar je potreba po sprejemanju drug drugega še nujnejša. Ustvarjalci muzikala tako verjamejo v sprejemanje, ki ga je mogoče vzpostaviti z glasbo (Vahtar 2009).

Pred nastajanjem muzikala so romski ustvarjalci iz društva Amala želeli širši javnosti približati pomen romskih pesmi, predvsem znanih evergrinov, ki jih imajo sami zelo radi. Poleg Brizanijeve skupine Amala so nastopili še posebni gostje: hrvaška vokalistka Zdenka Kovačiček, srbska operna diva Nataša Tasić, avstralska pevka Jackie Marshall in violinistka Lasanthi Manaranjanie Kalinga Dona iz Šrilanke.

Igrali so slovenski poklicni igralci: Violeta Tomič, Sebastjan Starič, Ana Hribar, Nina Ivanič, Jernej Kuntner in Jan Bučar, nastopila pa je tudi plesalka Mojca Rakipov Nursel. Brizani

je svojo idejo o projektu razložil takole: "Tudi sam se imam za romsko-slovensko navezo. Igralci v muzikalu so Slovenci, ideja je moja, torej romska, poje se v slovenščini in romščini. Celo zgodbo povezuje glasba, nastopajo pa slovenski igralci, ker romskih akademskih igralcev ni." (Matoz, 23)

Slovenska igralska zasedba naj bi se v samem procesu dobro odzvala na izzive romske glasbe. Skladatelj je tradicionalno romsko glasbo prepletel s sodobno: "Z baladami sem poudaril tragičnost zgodbe, kajti razlike med Kamlinom in Mojco so občutno večje kot razlike med Romeom in Julijo." (prav tam)

Za razliko od pesmi pa je bil tekst govorjen v slovenskem jeziku, v katerega so bile vnesene posamezne romske besede. Tudi sama uprizoritev je bila po besedah ustvarjalcev namenjena predvsem slovenskemu občinstvu, vendar so bili vljudno vabljeni tudi Romi. "Sploh je bilo razpoloženje izredno sproščeno in prav nič komorno, gledalci so umetnike sproti nagrajevali tudi z navdušenimi žvižgi, žalostni konec predstave pa sta omilila glasba in petje vseh nastopajočih in tako simbolično zaokrožila večni krog življenja." (Čermak, 67)

Aprilski premieri v Ljubljani je sledila oktobrska ponovitev v Kulturnem domu Lendava, tokrat kot otvoritveni dogodek projekta *Evropske poti romske kulture in dediščine*, ki je namenjen srečevanju in druženju z romskimi skupnostmi. Tudi ponovitev muzikala naj bi navdušila občinstvo, vstop pa je bil tokrat prost.



• *Stekleno jabolko* | skupina Amala, Ana Hribar, Sebastjan Starič, Imer Traja Brizani
<http://www.brizani.com/>

PLESNO-GLASBENA PREDSTAVA *CIGANKA*

Podobno predstavo so 29. novembra 2014 uprizorili v portoroškem Avditoriju, tokrat v produkciji Kulturno umetniškega društva Balerima. Tudi uprizoritev *Ciganka* je zasnovana na prepletanju glasbe, plesa in igre, predvsem pa na medsebojnem sodelovanju ustvarjalcev različnih narodnosti in z različnih umetniških področij. Plesno-glasbena predstava je 18. aprila 2015 gostovala v Gallusovi dvorani Cankarjevega doma in na ta način tudi obeležila svetovni dan Romov, ki je sicer 8. aprila.

Osnovno idejo za uprizoritev sta oblikovala Igor Misdaris (bolj znan kot ustanovitelj in član glasbene skupine Šukar) in njegova žena, plesalka in koreografinja Rymma Ruminska, pri pisanju scenarija in ugledališčanju pa jima je pomagala Urška Bradaškja. V projekt so najprej vključili svoje skupine: Misdaris glasbeno zasedbo Šukar, Ruminska plesno skupino Gypsy Soul in Bradaškja gledališče Talia. "Prav Šukar velja za protagonista in gonilno silo predstavljanja romske kulture slovenskemu občinstvu. S pomočjo glasbe njeni člani izražajo spoštovanje do te bogate kulture." (Predin, 39)

Zgodba predstave *Ciganka* govori o postanku romske karavane, ki po srečanju s člani drugega romskega tabora doživlja ljubezenske zaplete in celo konflikte z zakonom. Uprizoritev romantizira tako tradicionalni romski način življenja v preteklosti kot tudi značilnosti romskega temperamenta. Scenaristka in režiserka uprizoritve Urška Bradaškja je ta način razložila takole: "Naš pogled je hote romantičen, prek pripovedi o srečanju dveh ciganskih *kumpanj* /.../ želimo gledalca popeljati v stik s ciganskim temperamentom, mu približati cigansko dušo." (Ipavec, 2014)

Srečen razplet prikazuje praznovanje, polno petja in plesa, v katerega je vključenih več kot šestdeset nastopajočih, saj so začetni snovalci uprizoritve k sodelovanju kasneje povabili še dve plesni skupini (otroško plesno skupino iz KUD Balerima in romsko plesno skupino Romano Jilo) in dve glasbeni skupini trubačev (zasedbo Pivo in čevapi ter srbski orkester Bojan Ristić Brass band).

Ustvarjalec predstave in njen producent Igor Misdaris je izrazil željo po ponovitvah v drugih slovenskih krajih in v tujini ter tudi po reševanju romske problematike v Sloveniji: "Morda bi bila prava pot, da se prekmurski Romi, ki dejansko živijo v sožitju s Slovenci, nekoliko bolj angažirajo in pomagajo dolenjskim in Dolenjcem, da se nekako ujamejo. Morda bi na teh pozitivnih primerih in v pogovoru z uspešnimi Romi tudi Dolenjci nekoliko omehčali svoje predsodke. Dejstvo pa je, da samo s spodbujanjem izobraževanja Romov lahko naredimo največ za njihovo vključitev v družbo na katerem koli območju." (Predin, 39)

ROMSKO GLEDALIŠČE PRALIPE

Slovenski prostor se je srečeval tudi z romskim gledališčem Pralipe, ki je bilo ustanovljeno leta 1971 v Skopju, kasneje pa se je razvilo v edin(stven)o stalno delujoče romsko gledališče v Evropi. Gledališče Pralipe je ves čas svojega ustvarjanja delovalo pod (umetniškim) vodstvom svojega ustanovitelja, režiserja Rahima Burhana. Sestavljali so ga romski igralci, ki so veliko večino uprizoritev gledališča Pralipe odigrali v svojem, torej romskem jeziku. Beseda '*pralipe*' sicer v romskem jeziku pomeni bratstvo.

Romska skupina Pralipe je sicer najprej nastopala z recitali poezije v romskem, makedonskem in turškem jeziku. Njihova prva uprizoritev leta 1972 je bila kolaž romskih mitov in ritualov z naslovom *Mautje*.¹¹ Odigrana je bila v romskem jeziku in je požela veliko začetno navdušenje. Procesi za naslednje uprizoritve so temeljili na gledališkem raziskovanju romske tradicije v povezavi z izhodišči Grotowskega.¹² Po tem začetnem obdobju je skupina že skoraj razpadla, če jim ne bi leta 1977 z uprizoritvijo *Soske* (v slovenščini *Zakaj*) uspel gledališki prodor v širšo Evropo – skoraj tri leta so namreč gostovali po jugoslovanskih in drugih evropskih festivalih.

Podoben uspeh je leta 1983 dosegla uprizoritev Sofoklejevega *Kralja Ojdipa*, ki je bil po mnenju Isa Rusija odločilen za preživetje skupine:¹³ "*Ojdip* je bil vrhunec njihovega upora proti vsem delovnim omejitvam, vrhunec fantazije in predvsem njihove zmožnosti samo-regeneracije." (21) S to predstavo je gledališče Pralipe gostovalo tudi v Sloveniji, in sicer v Cankarjevem domu, v Novem mestu in na Goriškem srečanju malih odrov, kjer je bila tudi proglašena za najboljšo predstavo goriških srečanj. Andrej Inkret je leta 1991 Burhanovega *Kralja Ojdipa* označil celo kot eno od "dvajsetih najsilovitejših dramskih doživljajev v vsej svoji gledališki 'karieri'." (7)

Za naslednjo uprizoritev, ki je govorila o tragični usodi Romov med drugo svetovno vojno,¹⁴ je gledališče Pralipe tekst naročilo Irfanu Belurju, ki je bil takrat igralec v Turškem gledališču v Skopju, sicer tudi pesnik in dramatik. Nato se je za skupino začelo obdobje koprodukcij, saj so različna sodelovanja s profesionalnimi gledališčniki (od profesionalnih igralcev iz drugih gledališč do profesionalnih scenografov, kostumografov, glasbenikov in tudi oglaševalcev) omogočala predvsem finančno zaledje njihovim projektom.¹⁵ Kasneje je Rahim Burhan

11 Boginja igranja violine.

12 *Krva svatba* (1973), *Bibahtali* (1974) in *Bibaht* (1975).

13 Vmes sta sicer nastali še uprizoritvi po motivih iz romanov Miguela A. Asturiasa in drami Leonida Andrejeva.

14 S to temo so se ukvarjali že v uprizoritvi *Soske* in kasneje še leta 1986 v koprodukciji z Mladinskim domom 25. maj iz Skopja, za katero so tekst naročili Jeleni Vlatković.

15 Uprizoritev *1917*, ki je temeljila na Brechtovi biografiji, je bil njihov prvi projekt, ki ga ni režiral Burhan, temveč Branko Brezovec. Sledila je koprodukcija *Der Nichtraucher* (avtor teksta Dragutin Trumbetaš je nastopil z igralci iz vseh treh producentskih skupin), kjer so skupaj režirali: Burhan, Brezovec (ustanovitelj in vodja alternativne zagrebške gledališke skupine Coccolemocco) in Ljubiša Ristić (takrat že umetniški vodja Narodnega gledališča v Subotici). Nato je gledališče Pralipe prevzelo projekte za nov jugoslovanski poletni festival (kot del Ristićevega ambicioznega projekta YU-FEST); koprodukcija s festivalom KotorArt (Sofoklejeve tebanske tragedije) in nato še dve koprodukciji s festivalom Mestnega gledališča Budva (*Jedupka* in Ajs-hilova *Oresteja*), v kateri sta nastopila tudi slovenska igralca Damjana Černe in Marko Mlačnik. V tem času (1988) je sicer nastala še koprodukcija s Studentskim kulturnim centrom iz Beograda *Marat/Sade*, ki je bila presenetljivo potihoma umaknjena z repertoarja.

začel režirati tudi v drugih profesionalnih gledališčih,¹⁶ med drugim v Slovenskem mladinskem gledališču, in sicer *Bakhantke* (1989). In ne nazadnje, do takrat je mnogo romskih igralcev tudi zaključilo svoje šolanje na različnih jugoslovanskih gledaliških akademijah.

Konec osemdesetih let so med romskim gledališčem Pralipe in Robertom Ciullijem oziroma njegovim gledališčem iz nemškega Mülheima stekli pogovori, ki so pripeljali do plodnega sodelovanja ter (nove) uprizoritve Lorcove *Krvave svatbe*, in sicer leta 1991 v Theater an der Ruhr. S to predstavo je gledališče Pralipe gostovalo tudi v Sloveniji, in sicer sedem let po njihovem prvem gostovanju s *Kraljem Ojdipom*, naslednjič pa šele čez slabih deset let s predstavo *Kosovo mon amour*.¹⁷

V devetdesetih letih je gledališče Pralipe v Mülheimu ustvarilo še nekaj izvrstnih produkcij.¹⁸ Najprej so se lotili predvsem svetovnih gledaliških klasik,¹⁹ in sicer od antičnih tekstov do Shakespeareovih tragedij in pesnitev F. G. Lorce, kmalu pa so začeli posegati tudi po tekstih sodobnih makedonskih avtorjev, kot sta Živko Čingo in Goran Stefanovski. Po nesporazumih z Robertom Ciullijem se je Pralipe zopet osamosvojilo in nato svojo pot nadaljevalo pod protektoratom nemške vlade v Düsseldorfu, Berlinu in Kölnu. Takrat so med drugim uprizorili tudi dve dramski deli slovenskih avtorjev, in sicer *Šeherezado* (2003) Iva Svetine ter *Kaleo* (2002) Drage Potočnjak, ki je ta tekst napisala prav na njihovo željo. Romsko gledališče Pralipe se je po več kot tridesetih letih gledališkega ustvarjanja naposled poslovilo leta 2004 prav tam, kjer je svojo pot tudi začelo – v Skopju.²⁰

Gledališče Pralipe je vseskozi poglobljeno raziskovalo romsko kulturo – od njenih ritualov, plesa in glasbe do romskega jezika, prek katerega so se prenašale romske legende. Prav tako je Pralipe poskrbelo tudi za uprizoritev nekaj največjih svetovnih gledaliških klasik v romskem jeziku, pogosto skozi prizmo romske kulture, a vendar tudi skozi njihovo lastno (gledališko) estetiko. Izkušnjo neromskega gledalca z romskim jezikom v uprizoritvi gledališča Pralipe je kritik Andrej Inkret opisal kot način “deklativno postavljene romske govorice, pri katerih ne razumem niti besede, a iz njenih temnih vokalov pri priči dojamem vse” (1991, 7).

16 Burhanove režije izven gledališča Pralipe so bile najprej precej ponesrečene. Manjši vpliv so mu prinesle *Bakhantke* v Slovenskem mladinskem gledališču in pred tem še uprizoritve v Turškem in Albanskem gledališču (ti dve gledališči delujeta v istem posloju, v Gledališču narodnosti v Skopju), kjer je med drugim režiral tudi praižvedbo Šeligove pasijonske igre (*Slovenska*) *Savna*. Zares uspešna je bila šele njegova postavitev Marinkovićeve *Glorije* v Mostarju, največji uspeh pa mu je prinesel Shakespearejev *Rihard III.* v Makedonskem narodnem gledališču v Skopju.

17 Uprizoritev je problematizirala položaj romske skupnosti v času vojne na Kosovu in je nastala na podlagi priredbe dela *Kosovski vrtljak* avtorjev Jovana Nikolića in Ruždije Seidovića. Pralipe je z njo gostovalo v ljubljanski Drami leta 2000.

18 Kljub temu da so delovali v nemškemu gledališču, je bila velika večina njihovih predstav še vedno odigrana v romščini (edina v celoti odigrana uprizoritev samo v nemščini je bila Williamsov *Razredni sovražnik*, 1998). Šele proti koncu devetdesetih let njihove uprizoritve (spet) postanejo večjezične: v romskem in srbskem jeziku so odigrali *Kosovo mon amour*, v romskem in nemškem jeziku pa najprej *Bakhantke* (1997) in tik zatem še Marivauzev *Disput* ter po motivih von Kleistove novele uprizoritev *Djangos Raptimes* v romskem, srbskem in nemškem jeziku. Heinrich von Kleist je tudi edini nemški avtor, ki ga je gledališče Pralipe uprizorjalo v tem “mülheimovskem” obdobju (poleg omenjene dramatizacije so priredili še njegov fragment *Robert Guiskard*).

19 Poleg že omenjene *Krvave svatbe* še Lorcova *Yerma*, dramatizacija Marquezovega romana *O ljubezni in drugih demonih*, Shakespearejev *Othello* ter *Romeo in Julija*, skupaj uprizorjena antična teksta *Sedmerica proti Tebam* in *Antigona*.

20 Z dramatizacijo v Cannesu nagrajenega filma Aleksandra Petrovića *Zbiralci perja* (1967).

Pri razvoju lastne gledališke estetike je Pralipe iskalo navdih v indijskem gledališču, predvsem pa ga je bogatilo pogosto sodelovanje z mnogimi drugimi ustvarjalci različnih narodnosti. Posebej so spodbujali dramatike k pisanju sodobnih tekstov, ki bi jih navdihovala romska zgodovina ali tradicija. Gledališče Pralipe je torej temeljilo na romski kulturni tradiciji, predvsem "s poudarjenimi 'naturalističnimi' ali 'ritualnimi' elementi, vendar hkrati z vso potrebno sodobnogledališko 'distanco'." (Lukan, 8)

V nadaljevanju so podrobneje predstavljene tri uprizoritve v režiji Rahima Burhana, ki so vsaka na svoj način tesno prepletene s slovenskim prostorom: *Bakhantke* (1989) v izvedbi Slovenskega mladinskega gledališča, odmevno gostovanje skupine Pralipe z uprizoritvijo Lorcove *Krvave svatbe* v Ljubljani (1991) in uprizoritev drame *Kalea* avtorice Drage Potočnjak v izvedbi skupine Pralipe (2002).

Bakhantke

Evripidove *Bakhantke* (v prevodu Antona Sovreta in Kajetana Gantarja) je Rahim Burhan režiral leta 1989 v spodnji dvorani Slovenskega mladinskega gledališča.

Kritika Andreja Inkreta je uprizoritev *Bakhantk* presenetila, ker se je radikalno razlikovala od drugih Burhanovih režij, predvsem *Kralja Ojdipa*, ki ga je Burhan postavil "v blatu,



• *Bakhantke*: Milena Grm, Jadranka Tomažič, Marinka Štern, Lucija Grm, Mojca Partljič, Vesna Lubej
Foto Tone Stojko | arhiv Slovenskega mladinskega gledališča

znoju in krvi" (1989, 7). Inkret je opazil tudi Burhanov zavestni odmik od zvestobe Artaudovi poetiki gledališča krutosti. "Ne vem, ali je to dobro ali ne: iz *Bakchantk* eliminira Burhan domala vso njihovo telesnost (da na morebitno 'orgiastičnost', na katero se sklicuje dramatik, niti ne pomislim). Okrutno Evripidovo tragedijo razvije pred nami v obliki skorajda klasicistično sterilne, na gol mehanizem dogodkov reducirane fabule." (prav tam)

Kritik Lojze Smasek je Burhanovo odstranitev oziroma zastrtost telesnosti pri bakchantkah razložil kot "dosledno izpeljavo primitivnega in prabitnega v totalitarno in diktatorsko, ki uničuje vse, kar se ne strinja z njim oziroma se upira njegovi nasilnosti." (6) Ta izpeljava iz ritualnega v politično je v uprizoritvi vidna na več nivojih: najbolj očitno s kostumografijo, ko bakchantke poročne obleke zamenjajo za vojaške uniforme, v načinu igre zbora, ki nedolžno zamaknjenost stopnjuje v pretečo nevarnost, in predvsem z glasbo, ko napeve slovenske ljudske pesmi preglasi agresivnejši ritem bobna in piščali. "Burhan gradi uprizoritev 'Bakchantk' na glasbi, na ritmičnem impulzu ..." (Novak, 12)

Začetni del uprizoritve torej izhaja iz obrednih dejanj: čaščenje Dioniza samo po sebi predstavlja ritual, bakchantke v poročnih oblekah nastopijo v poročnem obredu, njihovo petje ljudskih pesmi in pranje perila ob potoku je obrednega značaja. V glavnem pa se nato uprizoritev "izogiba divjim orgiastičnim prizorom, njena obrednost je temna, kontemplativna, zazrta v grob" (prav tam).

Kritiki so se strinjali, da gre za aktualno politično uprizoritev, ki pa je "na dokaj neizrazit, premalo dorečen in ne dovolj trdno tematiziran način segla v problematiko, ki jo ta Evripidova tragedija /.../ zastavlja sodobnemu gledališču." (prav tam) Glavni problem uprizoritve je bila po mnenju kritike slabotna govorna interpretacija, za katero naj bi bil odgovoren gostujoči režiser zaradi pomanjkljivega znanja slovenskega jezika. Uprizoritvi so očitali tudi "precej slabotnih recitacij in telovadbe s puškami in praznega sprehajanja" (Smasek 6). Lojze Smasek je Burhanov poudarek na ideološki zaslepljenosti prepoznal kot sestavni del Evripidovega teksta, ki je bil takrat tudi neizogibno aktualen, medtem ko je Andrej Inkret to politično ideologijo označil za vsakodnevno in celo "na svoji koži neprimerno bolj razvidno in dramatično, kakor v tem teatru, kjer ostaja tudi njen cinizem brez kakršnekoli, za teater kot teater najbrž dolžne refleksije" (1989, 7).

Krvava svatba

Ratvale bijava je sintski prevod drame *Krvava svatba* andaluzijskega umetnika Federica Garcia Lorce, ki je "očitno kakor napisana na cigansko kožo" (Inkret 1991, 7). Skupina Pralipe jo je uprizorila leta 1991 pod okriljem nemškega gledališča Theater an der Ruhr in z njo gostovala tudi v Ljubljani, in sicer prav v Slovenskem mladinskem gledališču, kjer je Burhan dve leti prej uprizoril *Bakchantke*.

Kritik Andrej Inkret je *Krvavo svatbo* navdušeno primerjal z Burhanovo režijo *Kralja Ojdipa* in poudaril, da gre za "uprizoritev v njegovi najboljši tradiciji" (prav tam). Burhana kot režiserja odlikuje slikovitost, doslednost, načelnost, kompetentnost in samosvojost, ki jo gradi prav na romski kulturi, vendar njeni (natančno izbrani) elementi v sami uprizoritvi ne vzbujajo posebne pozornosti.

"Vse se vrti v besnem kolobarju, ekstenzivna, prenesena govorica Lorcovih dialogov je pri Burhanovih Ciganih samo še krik, sleherna kretnja nabita s strastjo, kakor da bi roka nenehno grebla za spolom ali držala za nož. In čeprav je v predstavi vse reducirano na nekakšno surovo elementarnost, je v bistvu le vse takšno, kot se bere pri Lorci, mehko in nežno in na nedopovedljiv način lepo v svoji dvoumni poetičnosti." (Inkret 1991, 7)

Tovrstno režijo sicer podpirajo tudi drugi, sofisticirani, elementi uprizoritve, kot so kostumi in scenografija ter najbolj očitno in v spektakelskem smislu element glasbe. Toda uprizoritev povzdigne ravno to, da bistvo gledališča Pralipe ostaja igra, igranje in igrivost: "igra nenehnih stilizacij, metaforičnih zamenjav in simboličnih slik" (prav tam). Igralce v *Krvavi svatbi* je odlikovalo burno čustvovanje in hitre, natančne reakcije, s čimer so ustvarjali napeto dramatičnost in prefinjeno gledališko refleksijo. Način igre je bil zaznamovan z najsvetejšo resnostjo in zamaknjenostjo v ritualnem dejanju ter obenem preigran z distanco, ki jo ustvarja ravno predanost in zavedanje igralca, da (zgolj) igra.

Andrej Inkret svojo kritiko strne takole: "Igra, skratka, ki zajame v brezizhodno krutost svojega obredja vse: ki nenehom sama pripoveduje o svoji 'igrivosti', ki pa se vendar niti za trenutek ne odreče srhljivi, elementarni, krvavi resnobi ali zdrsne v artistski formalizem, saj gre v njej za igro, za sliko igre na vse in nič." (prav tam)

Kalea

Dramo Drage Potočnjak *Kalea* je naročilo in krstno uprizorilo prav gledališče Pralipe. “Pravzaprav *Kaleo* zaznamuje rahel paradoks: čeprav bi jo težko igral kdo drug kot ravno Romi (in še posebej Pralipe), pa je njena uprizoritev uspešna le, kadar se izogne antropološkemu (ali celo folklornemu) zaprtemu krogu in se odpre navzven.” (Lukan, 8)

Drama *Kalea* je bila leta 2001 nominirana za Grumovo nagrado, premiero je doživela 25. oktobra 2002 na dunajskem festivalu Kontext Europa 2002, naslednje leto pa je v sklopu mednarodnega programa gostovala na 33. Tednu slovenske drame v Kranju.²¹ Slovenska drama je bila odigrana v romskem, nemškem, srbskem in hrvaškem jeziku. Medtem ko se je uprizoritev na Dunaju sklenila v umetniškem klubu ob spremljavi romskega orkestra, se je pri kranjskem gostovanju v Prešernovem gledališču drugi del preselil v hotel Creina, kjer je nastopila tudi glasbena skupina Šukar.



• *Kalea* | Mustafa Zekirov, Silvia Pinku | arhiv festivala Kontext Europa 2002

²¹ V Prešernovem gledališču Kranj se spominjajo odmevnosti gostovanja, vendar o njem ne hranijo nobene posebne dokumentacije.

“Burhan je zvit režiser. Da bi še poudaril pomen okvirja, v katerega je umestil *Kaleo*, uvede princip nekakšne igre v igri.” (prav tam) Režiser prisostvuje in usmerja odrsko dogajanje “kot snemanje filma o predstavi” ter ga prekinja “najpogosteje v emotivnih izbruhih, nemalokrat pa tudi po ‘naključju’, ko denimo v publiki zazvoni mobilnik”. (prav tam)

“Uprizoritev, v večjem delu jo spremlja naklonjeno (delno pa tudi “neizkušeno”) romsko občinstvo, je zagotovo “idealna” postavitev Dragičinega besedila, kljub (ali pa ravno zato) specifičnemu (“naturnemu”) načinu igre, ki bi mu v kakem drugem kontekstu lahko rekli patetičen (nenehno napenjanje emocij, hitri preskoki iz enega stanja v drugo, rahla krčevitost nekaterih nastopajočih, še posebej naslovnega junaka ipd.)” (Lukan, 8)

Ta socialna drama tako subtilno prikazuje življenje romske družine in tako prepričljivo prikazuje romsko problematiko, da so bili večinoma romski gledalci krstne izvedbe na Dunaju prepričani, da je tudi avtorica njihove krvi.

SKLEP

Romska gledališka dejavnost v Sloveniji sega tako na področje profesionalnega kot tudi amaterskega gledališča. Romski gledališki projekti se ukvarjajo predvsem z romsko kulturo in zgodovino, saj igre pogosto prikazujejo romske ljudske motive ali tradicionalni romski način življenja, ki v določenih krajih izumira. Nekaj teh projektov pa obravnava tudi (zgodovinska ali pa sodobna) razmerja med Romi in Neromi.

Zanimanje romske skupnosti za gledališče pri nas vsekakor obstaja, vendar je njihovo udejstvovanje na gledališkem področju bistveno manjše kot pa na drugih umetniških področjih, kjer prednjačita predvsem glasba in ples. V polju amaterske gledališke dejavnosti je opaziti živahno – vendar nekontinuirano – delovanje romskih društev na območju Prekmurja v preteklih dveh desetletjih in v zadnjih letih v Ljubljani in na Obali. Vsa ta dejavnost je finančno podprta tudi iz proračuna Ministrstva za kulturo, v širši javnosti pa so najbolj opažene predvsem kulturne prireditve, posvečene svetovnemu dnevu Romov.

Ti projekti so vsekakor pomembni za razvoj in ohranjanje romske kulture in tudi samega romskega jezika, za povezovanje romske skupnosti ter izboljšanje romskega položaja v okoljih, kjer živijo, vendar so v večini primerov odvisni od samoiniciative posameznikov. Romski ustvarjalci na področju gledališke dejavnosti zaenkrat ne posegajo po klasičnih ali sodobnih besedilih, temveč izpostavljajo romsko problematiko. Jožek Horvat Muc gledališče vidi kot sredstvo, ki lahko pripomore k izboljšanju položaja Romov pri nas: “Preko umetnosti in kulture lahko povemo veliko stvari, ki jih v dialogu z nekom na lokalni ali državni ravni preko političnega dialoga ne moremo izraziti ali iz etičnih ali moralnih razlogov.” (Rošker 2014, *Intervju*)

V posebnem programu Ministrstva za kulturo na področju romskih skupnosti ni zabeležen noben gledališki projekt, ki bi bil izveden v organizaciji dolenjskih, belokranjskih ali posavskih romskih društev ali gorenjskih Sintov. V nekaterih slovenskih občinah organizirajo

ogleda gledaliških predstav za otroke in mlade iz romskih naselij. Na kulturnem ministrstvu opažajo, da izvajalci projektov na področju romske skupnosti večinoma nimajo dobrih pogojev za delovanje: nimajo profesionalnih kadrov, prostorov, rednega financiranja ipd. Tako ugotavljajo, da so potrebe romskih kulturnih organizacij večje od razpoložljivih finančnih sredstev, torej bi na tem področju potrebovali dodatna sredstva, da bi lahko prijavitelji kvalitetnejše izvajali projekte.

Stiki slovenske profesionalne gledališke sfere z romsko kulturo so bili izjemno redki, vendar zelo dragoceni. Delovanje romskega gledališča Pralipe v nekdanji skupni državi Jugoslaviji in njihova kasnejša gostovanja v Sloveniji (ali na mednarodnih festivalih), so se mnogim slovenskim gledališčnikom vtisnila v spomin, vendar za seboj niso pustila večjih sledi ali neposrednih vplivov v profesionalnem ali v amaterskem gledališču pri nas, z izjemo posameznih sodelovanj.

Romska gledališka dejavnost v Sloveniji bi se lahko počasi odmaknila od samega podeželskega gledališča ali komercialnih projektov in stopila proti sodobnim gledališkim eksperimentom. Na tej poti bi lahko iskala zgled in navdih v delovanju romskega gledališča Pralipe, ki v svojem bistvu "na izvrsten način spaja modernizirano govorico ritualnega gledališča s specifičnimi elementi etničnega oziroma narodnega duha Romov" (Inkret 1991, 7) in ga je kasneje celo "mogoče razumeti tudi v kontekstu sodobnega gledališča kot takega" (Lukan 2002, 8).

Literatura in viri

- Bašić – Hrvatin, Sandra, Karmen Erjavec in Barbara Kelbl: *Mi o Romih. Diskriminatorni diskurz v medijih v Sloveniji*. Ljubljana: Open Society Institute, 2000.
- Berger, Aleš: "Slovensko mladinsko gledališče. Evripid: Bakhantke." *Naši razgledi* (9. marec 1990), 135.
- Brizani, Imer Traja: *Stekleno jabolko*. Ljubljana: Amala Records, 2009. Videoposnetek. Hrani arhiv NUK.
- Burhan, Rahim: "Was wir sehen, und wie wir sehen?" *Romanistan*. Berlin: IG Kultur Österreich, Amaro Drom e.V., 2013. 136–143.
- Čermak, Miša: "Molitev za ljubezen." *Jana* (14. april 2009), 67.
- Četrto poročilo vlade Republike Slovenije o položaju romske skupnosti v Sloveniji. Republika Slovenija, 28. avgust 2015; http://www.un.gov.si/fileadmin/un.gov.si/pageuploads/Porocilo_2014_NG2.pdf (10. avgust 2016)
- Djurić, Rajko in Jožek Horvat Muc: *Zgodovina romske književnosti*. Murska Sobota: Zveza Romov Slovenije in Romani Union Murska Sobota, 2010.
- Evripid: *Bakhantke*. Gledališka uprizoritev v produkciji Slovenskega mladinskega gledališča in režiji Rahima Burhana, 1989. Videoposnetek hrani arhiv CTF UL AGRFT.
- Hrvatin, Emil: "Nevarne igre s fundusom." *Telex* (5. oktober 1989), 41.
- Hrženjak, Majda idr.: *Romi v Ljubljani – različnost perspektiv*. Ljubljana: Mirovni inštitut, 2008.
- Horvat, Jožek in Livijen, Jože: *Lunin prstan*. Murska Sobota: Pomurska založba, 1994.
- Horvat, Jožek: *Ratfalu paunji – Krvava voda*. Murska Sobota: Romsko društvo Romani Union, 1999.
- Horvat, Jožek: *Hegeduwa – Violina*. Murska Sobota: Romsko društvo Romani Union, 2002.
- Horvat, Jožek: *Ciganka Irina*. Murska Sobota: Romsko društvo Romani Union, 2006.
- Horvat, Jožek: *20 let Romani Union Murska Sobota: 1990–2010*. Murska Sobota: Romsko društvo Romani Union, 2010.

- Inkret, Andrej: "Dioniz v generalski uniformi." *Delo* (6. oktober 1989), 7.
- Inkret, Andrej: "Ratvale bijava." *Delo* (23. april 1991), 7.
- Ipavec, Maksimiljana: "Poklon ciganski duši in temperamentu." *Primorske novice* (28. november 2014).
- Jovanović, Dušan: "Kaj sem zdaj?" *Proti toku*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2011. 7–17.
- Klaić, Dragan: "Post-Yugoslav Theater Exile: Transitory, Partial and Digital." *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe*. Ur. John Neubauer, Borbála Zsuzsanna Török. Berlin: Walter de Gruyter, 2009. 497–520.
- Lukan, Blaž: "Romi v gledališču." *Delo* (29. oktober 2002), 8.
- Matoz, Zdenko: "Jabolko ljubezni za Mojco." *Delo* (8. april 2009), 23.
- Novak, Jernej: "Obred in umor." *Dnevnik* (4. oktober 1989), 12.
- Pogorevc, Petra: "Na pol razklani svet." *Dnevnik* (21. oktober 2000), 12.
- Potočnjak, Draga: "Kalea." *Sodobnost* 65.11–12/2001, 1504–1571.
- Predin, Andrej: "Ciganka na Velikem odru Gallusove dvorane." *Nedeljske novice* (12. april 2015), 39.
- Robar, Filip: "'Kralj Ojdip' v Novem mestu." *Dolenjski list* (26. januar 1984), 8.
- Rošker, Anja: *Gledališče upora: Prisotnost romske manjšine v slovenskem gledališču*. Univerza v Ljubljani: AGRFT, 2014. Seminarjska naloga.
- Rošker, Anja: *Intervju z Jožkom Horvatom Mucem*. Murska Sobota, 9. oktober 2014. Magnetofonski zapis hrani Anja Rošker.
- Rusi, Iso: "Romany theatre: is there a livelihood in it?" *Euromaske* 2/1990–91, 21–22.
- Smasek, Lojze: "Vsiljevanje ideologij." *Večer* (4. oktober 1989), 6.
- Sušec Michieli, Barbara: "Nacionalno gledališče, identiteta in (geo)politika." *Amfiteater* 1.1/2008, 100–112.
- Šircelj, Milivoja: *Verska, jezikovna in narodna sestava prebivalstva Slovenije: popisi 1921–2002*. Ljubljana: Statistični urad Republike Slovenije, 2003.
- Tretje poročilo vlade Republike Slovenije o položaju romske skupnosti v Sloveniji*. Republika Slovenija, 6. november 2014; http://www.un.gov.si/fileadmin/un.gov.si/pageuploads/Porocilo_06112014.pdf (10. avgust 2016)
- Urad Vlade Republike Slovenije za narodnosti: *Manjšine. Romska skupnost. Statistični in osnovni podatki*. Urad Vlade Republike Slovenije za narodnosti. http://www.un.gov.si/si/manjsine/romska_skupnost/statistichni_in_osnovni_podatki/ (15. julij 2016)
- Vahtar, Urška: "Pogovor o slovensko romskem muzikalu." *Dobro jutro*, 8. april 2009, TV Slovenija 1.

(Preseženi) orientalizem v režiji Tomaža Pandurja

Anja Rošker

Eden najprominentnejših slovenskih gledaliških režiserjev, Tomaž Pandur, ki se je s spektakularno avtorsko poetiko magičnega in sanjskega uveljavil tako doma kot v tujini, je med svojo gledališko ustvarjalnostjo črpal navdih tudi iz vzhodnih uprizoritvenih estetik. Uprizoritvi *Šeherezada*¹ in *Babylon*² v Pandurjevem ustvarjalnem opusu zasedata posebno mesto, saj preizprašujeta politična in občečloveška razmerja med vzhodom in zahodom.

1 Premiera 9. 2. 1989 v Zgornji dvorani Slovenskega mladinskega gledališča. Igrajo: Milena Grm (Mati sultanka), Janez Škof (Šahrijar Lepi), Marko Mlačnik (Šahzeman Slep), Veronika Drole (Princesa Nur), Olga Kacjan (Parisada), Miloš Battelino (Veliki vezir), Majolka Šuklje (Šeherezada), Mina Jeraž (Dunjesada), Ivan Rupnik (Mirza Nemi), Jožef Ropoša (Rabelj), Pavle Ravnohrib (Solim), Niko Goršič (Aga Kafar), Marinka Štern (Morgjana), Željko Hrs (Masud), Jadranka Tomažič (Ajša), Maruša Oblak (Asmara), Damjana Černe (Sudaba). Islandske plesalke, odaliske: Lucija Grm, Andreja Pisnik, Uršula Teržan, Helena Knific, Nina Mavec. Derviši: Uroš Maček, Damjan Hren, Bojan Furlani, Aleksander Zadel, Aljoša Rebolj, Brane Potočan. Dramaturginja Livija Pandur, scenograf Marko Japelj, kostumografa Svetlana Visintin in Leo Kulaš, skladatelj Ljupče Konstantinov, koreografinja Maja Milenović Workman, oblikovalec svetlobe Igor Berginc.

2 Premiera 10. 3. 1996 v Stari dvorani Drame SNG Maribor. Igrajo: Ksenija Mišič (Šamuramata), Radko Polič (Nin), Livio Badurina (Adad), Branko Šturbej (Uraš), Primož Ekart (Gudeja), Alojz Svete (Giru), Svetozar Cvetković (Gilgameš), Milena Muhič (Lilit), Ivana Boban (Shala), Irena Mihelič (Gula), Darja Švajger (Uta). Dramaturginja Livija Pandur, scenograf Marko Japelj, kostumografa Svetlana Visintin in Leo Kulaš, skladatelj Goran Bregović, koreograf Edward Clug, avtor skulptur Oskar Kogoj, oblikovalec svetlobe Franci Safran.

Pandurjeva režija je zato v omenjenih uprizoritvah, kot bomo pokazali v nadaljevanju, nenehno razpeta med imperialističnim in sodelovalnim polom kontinuuma medkulturnega povezovanja, kot sta ga zasnovali Gilbert in Lo, saj uporablja elemente vzhodne kulture kot estetske novitete na zahodnem trgu in jo izpostavlja kot eksotično, a do tega hkrati vzpostavlja kritično distanco, s katero postavlja vzhodno in zahodno kulturo v razmerje enakosti. V Pandurjevem ustvarjalnem dialogu z vzhodom je torej moč zaznati vpliv zahodnega imperializma, ki je območje vzhoda degradiral na raven nerazvitega in zaostalega sveta, zaradi česar so se oblikovala oblastniška razmerja, v katerih si zahod kot imperialna velesila prilašča nadzor nad ostalim svetom. A Pandur se takšni drži hkrati tudi upira in tako poustvarja občečloveški svet onkraj političnih razlikovanj, ki ga je kritik Andrej Inkret označil za *gran teatro del mundo* (483).

Šeherezado in *Babylon* je mogoče obravnavati kot slovensko vzporednico znamenite *Mahabharate* v režiji Petra Brooka, ki je leta 1985 odprla avignonski gledališki festival in se v zgodovino zapisala kot ena izmed ključnih medkulturnih uprizoritev na zahodu. Brookova *Mahabharata* je požela velikanski uspeh tako v Evropi kot v Ameriki, saj je z mednarodno zasedbo zahodno občinstvo seznanila z najstarejšim indijskim epom in mu hkrati omogočila srečanje s čutnim izkustvom estetike Daljnega vzhoda. Vendar kljub priokusu Indije ustvarjalci uprizoritve niso poskušali rekonstruirati duha hinduizma, tako Peter Brook: "Poskušali smo ponuditi priokus Indije brez pretvarjanja, da smo, kar nismo. Nismo si drznili predstaviti simbolizma hindujske filozofije" (cit. po Bharucha, 71). Tako Peter Brook v stiku s "tretjo kulturo" – kakor sam imenuje območje sveta, do koder ne seže globalizacija (66) – išče univerzalno govorico, s katero skuša prodreti pod površino vsakdanjosti zahoda in ga osvoboditi diferenciacije, ki je vzpostavljena na osnovi kulturnih razlik. A po mnenju Rustoma Bharuche, indijskega teatrologa, Brook z dekontekstualizacijo epa doseže ravno nasproten učinek: "Mahabharata je univerzalna prav zato, ker izvira iz Indije. Kulture od teksta ni mogoče ločiti" (70). Brookova *Mahabharata* tako ne izumlja univerzalne govorice, ki zabrisuje diferenciacije na osnovi kulturnih razlik, temveč se giblje okrog površinskega izposojanja indijskih estetskih motivov, kar na zahodu predstavlja zgolj noviteto na estetski stopnji. Tovrstne medkulturne uprizoritve pa pogosto izražajo imperialistično premoč zahoda nad preostalim svetom, saj vzhodne označevalce z izvzemom iz izvirnega konteksta uporabljajo kot eksotične motive, ki služijo predvsem estetskim potrebam zahodnega občinstva, kakor opaža Bharucha:

"Britanci so bili prvi, ki so nam v Indiji ozaveštili ekonomsko prilastitev na globalni ravni. Vzeli so nam naše surove materiale in jih transportirali v tovarne Manchesterja in Lancashireja, kjer so jih spremenili v uporabne proizvode in jih nato na silo prodali nazaj v Indijo. Brook pa trguje z drugačno vrsto prilastitve: ne jemlje naših tkanin, da bi jih obdelal v kostume in rekvizite. Brook je vzel naš najsvetejši tekst in ga dekontekstualiziral iz njegove zgodovine z namenom, da ga proda za-hodnemu občinstvu." (67)

Oblike medkulturnega dialoga, ki izrabljajo tradicije "tretje kulture" za ugoditev čutno-estetskemu okusu zahodnega občinstva, Helen Gilbert in Jacqueline Lo označujeta za imperialistične. Avtorici sta v članku *Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis* (2002) razvili model medkulturnih razmerij v območju uprizarjanja. Vzpostavili sta ga kot kontinuum, ki se razpira med dvema poloma: med sodelovalnimi in imperialističnimi načini med-

kulturnih izmenjav.³ Medkulturno izmenjavo na imperialističnem delu kontinuuma "običajno usmerja zahodna kultura kot obubožana in potrebna okrepitev iz nezahodnih kultur. /.../ Ta oblika gledališča se nagiba k produktu in je večinoma proizvedena za dominantno potrošništvo kulture" (Gilbert in Lo, 39). Dekontekstualizacija vzhodnega označevalca in njegova neposredna umestitev v zahodno kulturo torej vzpostavlja kolonizatorsko razmerje moči, v katerem se občinstvo imperialističnega dela sveta napaja z neznanim.

Že leta 1989, samo štiri leta po premieri Brookove *Mahabharate*, je na odru Slovenskega mladinskega gledališča v režiji Tomaža Pandurja doživela premierno uprizoritev *Šeherezada*, podnaslovljena kot "vhodno-zahodna opera". Leta 1996 ji je na odrskih deskah mariborske Drame sledil *Babylon*, ki se tematsko prav tako opira na snov iz bližnjevzhodne mitologije. Obe Pandurjevi uprizoritvi sta nastali po dramskih predlogah Iva Svetine. Slednji je v *Šeherezadi* z nekaj avtorskimi intervencijami v dramsko pesnitev skoval okvirno zgodbo zbirke arabskih pravljič *Tisoč in ena noč*. V *Babylonu* oziroma v *Vrtovih in golobici*, kakor je avtor sam naslovil dramsko besedilo, pa je upesnil starodavni mit o kralju Ninu, ki je gradil babilonski stolp, da bi premostil razdaljo med nebom in zemljo, medtem ko se je njegova žena, kraljica Šamuramata, zapletla v incestno razmerje z njunim sinom Adadom. Obe uprizoritvi, oviti v značilno Pandurjevo estetiko spektakla, sestojita iz bleščečih vzhodnih označevalcev, s pomočjo katerih režiser poustvarja priokus Bližnjega vzhoda, da bi estetsko obubožanemu zahodu pričaral pravljično atmosfero in vanjo potopil gledalca.

Pandur zgodbo o Šeherezadi pripoveduje s pomočjo prepleta vzhodnih in zahodnih znakovnih režimov. V uprizoritvi operira z estetskimi elementi japonskih gledališč no in kabuki ter kitajske cirkuške akrobatike, ki se spajajo s tehnikami zahodnega klasičnega baleta. "Vzhodno-zahodna" koreografija Maje Milenovič Workman je dopolnjena s spretno uporabo rekvizitov iz klasičnih japonskih gledaliških tradicij, kot so pahljače in sablje, gibkost katerih je poudarjena z živalskimi zvoki in kriki, prav tako prevzetimi iz vzhodnih uprizoritvenih estetik. Izstopajoči so tudi z belim pudrom prikriti obrazi, iz katerih zevajo temačni pogledi črno obrobljenih oči in povzdignjenih obrvi ter črne lasulje, ki so oblikovani po vzoru mask in ličnja iz gledališč no in kabuki. Kostumografija Lea Kulaša in Svetlane Visintin, ki vključuje uporabo svilenih materialov in bogat nabor orientalskega nakita, ki v stiku z igralčevo kožo izpostavlja eksotičnost teles, je tako v *Babylonu* kot v *Šeherezadi* poskrbela za izrazito vizualno

3 Helen Gilbert in Jacqueline Lo kontinuum medkulturnih razmerij v območju uprizarjanja razvijeta na podlagi kritike Pavisovega modela peščene ure, ki ga je avtor predstavil v monografiji *Theatre at the Crossroads of Culture* leta 1992. Gilbert in Lo v Pavisovi peščeni uri prepoznavata kot problem enosmernost toka peščenih zrn, ki ohranja kolonizatorsko razmerje moči med izvorno in ciljno kulturo. "Največji problem tega [Pavisovega] modela je, da prevzema enosmeren kulturni tok, ki je utemeljen na hierarhiji, kljub temu da Pavis poskuša relativizirati razmerje moči s trditvijo, da se peščena ura lahko obrne 'takoj, ko se uporabniki tuje kulture vprašajo, kako lahko svojo kulturo posredujejo s pomočjo razmerja z njim tujo ciljno kulturo'" (Gilbert in Lo, 42). Gilbert in Lo tako Pavisov model peščene ure nadomestita s kontinuumom, katerega levi pol označujejo sodelovalni načini medkulturnih izmenjav, desnega pa imperialistični. "Bistvenega pomena je, da je kontinuum zasnovan bolj v procesnih kot fiksi-ranih pogojih, z namenom da bi postavil v ospredje medkulturno izmenjavo kot dinamičen proces in ne kot statično transakcijo" (ibid., 38). Sodelovalne oblike medkulturnega dialoga temeljijo na poudarku političnih izmenjav med kulturami in ne toliko na končnem produktu uprizoritve, saj postavljajo v ospredje polnost medkulturnih izmenjav med samim procesom (ibid., 39). Imperialistične medkulturne prakse so, nasprotno, usmerjene k fiksni oblikovanju končnega produkta in namenjene potrošništvu dominantne kulture, kar pomeni, da izrabljajo znake iz manjših kultur, da jih pred ciljnim občinstvom izpostavijo kot eksotične (ibid.).

komponento Bližnjega vzhoda. Izpostaviti velja tudi scenografijo Marka Japlja, ki je v Stari dvorani mariborskega gledališča postavila mesto Babilon – igralno površino je sestavljal labirint iz kamnitih, občasno premikajočih se plošč, v katere je zarezana klinopisna pisava, gledalci pa so bili umeščeni v stranske stene konstrukcije stolpa, ki se je v več delih raztezala okrog prizorišča.

Obe uprizoritvi se naslanjata na z nasiljem in erotiko prepojene motive iz arabske in mezopotamske mitologije, ki jih režiser na odru neposredno uprizori. V *Šeherezado* nas vpelje s prizorom Matere sultanke (Milena Grm), čuvarke pečata, ki na prestolu svojemu pravkar rojenemu prvemu sinu, Šahzemanu Slepemu (odraslega ga v predstavi igra Marko Mlačnik), z no-



• Majolka Šuklje kot Šeherezada, Janez Škof kot Šahrijar Lepi in Milena Grm kot Mati Sultanka v *Šeherezadi*
Foto: Tone Stojko | arhiv SMG



• Radko Polič kot Nin in Branko Šturbej kot Uraš v *Babylonu*

Foto: Anđelo Božac | arhiv Drame SNG Maribor

žem odstrani oči, da bi mu zaradi neugodnega položaja zvezd ob njegovem rojstvu odvzela vladavino nad svetlo poloblo sveta. Vladar Šahrijar Lepi (Janez Škof) je upodobljen kot tiranski despot, ki se kot okrutnej in surov uživač, čigar človeškost je popolnoma zbledela, postopoma preobraža v demonično bitje. Škofova igra je ostra in agresivno odrezava, do potankosti izostrena tako na telesni kot glasovni ravni, kar se kaže skozi prefinjeno kombinacijo akrobatskih gibov in rezkih živalskih krikov, iz katerih se izvija animaličnost in divjaštvo osrednjega odrskega lika. Njegova okrutnost pride do izraza predvsem v prizoru kaznovanja njegove prešuštnice žene Parisade (Olga Kacjan) in njenega ljubimca, črnega sužnja Masuda (Željko Hrs). Pandur gledalcu predloči despota in demona, ki se z užitkom kopa v človeški krvi in opustošenju ter tako predstavlja protipol čutno erotični grešni ljubezni Parisade in Masuda, ki jo je uničil – kot opazuje kritik Andrej Inkret: “Režija Tomaža Pandurja je naravnana prav v to ambivalentno orgiastično spiritualno, direktno senzualno, hkrati pa pesniško sofisticirano dimenzijo Svetinove igre – in njena teatralizacija se gotovo ‘kongenialno’ prilega komplicirani besedni predlogi” (483). Ambivalentnost orgiastičnosti in senzualnosti je vseskozi spojena tudi v uprizoritvi *Babylona*, ki neprestano niha med nežnim erotizmom incestuozne ljubezni med Šamuramato (Ksenija Mišič) in Adadom (Livio Badurina) ter nasilnim pustošenjem despotskega Nina (Radko Polič), čigar živalskost in lascivno oblastnost Pandur poudari z velikanskim višočim falusom.

Prikazovanje vzhodnih ljudi kot primitivnih divjakov, nezmožnih nadzora nad lastnimi goni, v zahodni kulturi nakazuje na imperialno premoč postkolonialnega dela

sveta, zaradi katere si slednji jemlje pravico do prisvajanja vednosti o (za)ostalem svetu. V skladu s tem se je na zahodu oblikoval akademski diskurz preučevanja vzhodnega sveta, ki ga je Edward W. Said poimenoval orientalizem.⁴

“Če vzamemo pozno 18. stoletje za zelo grobo opredeljen začetek, je orientalizem mogoče obravnavati in analizirati kot korporativno ustanovo za obravnavanje Orienta – obravnavanje v smislu dajanja izjav o njem, avtoriziranja pogledov nanj, opisovanja, poučevanja o njem, urejanja ali vladanja; orientalizem, skratka, kot slog Zahoda pri gospodovanju nad Orientom, restrukturiranju in izvajanju oblasti nad njim.” (Said, 14)

Orientalizem torej pomeni oblikovanje sistema vednosti o vzhodnem svetu, ki ustvarja takšno podobo Azije, kakršno želi videti Evropa. Orientalistični diskurz tako politično premoč zahoda izrablja za prisvajanje vednosti in izenačevanja slednje z oblastjo, s čimer vzhodnemu človeku odvzema možnost lastnega izrekanja.

“Azija govori skozi imaginacijo Evrope in z njeno pomočjo; Evropa je opisana kot zmagovalka nad Azijo, tistim sovražnim ‘drugim’ svetom onkraj morja. Aziji so dodeljeni občutki praznine, izgube in razdejanja, za katere se zdi, da so odslej plačilo za orientalsko izzivanje Zahoda; pa tudi žalovanje, ker je v neki slavni preteklosti Aziji šlo bolje in je bila sama zmagovalka nad Evropo” (Said, 78).

Zahod je tako s prevzemom imperialne oblasti nad vzhodom slednjega oropal vednosti, saj ga je skozi orientalistični diskurz prikazoval kot nevednega in zaostalega ter mu pripisoval pomanjkanje racionalnosti, zaradi česar naj ne bi bil zmožen samostojno vzpostaviti koherentnega reda.

Izenačitev vednosti z oblastjo zahodnega imperializma je vzpostavila neenakovredno razmerje moči med vzhodom in zahodom. To razmerje je strukturirano na način benthamovskega panoptika, ki ga je Foucault uporabil kot model oblasti v družbi nadzora. “Panoptik je stroj, ki razdružuje dvojico videti-biti viden: v obodnem prstanu so ljudje totalno vidni, sami pa nikoli ne vidijo; v središčnem stolpu vidijo vse, ne da bi jih kdaj videli” (Foucault, 201). V navezavi na orientalistični diskurz panoptik postane stroj, ki razdružuje dvojico vedeti-biti, vir informacij, saj orientalizem predpostavlja, da je zahodni človek tisti, ki ve, prebivalec vzhoda pa nevednež, ki ga določuje zahodni sistem vednosti. Pandurjevo uprizarjanje demonskih despotov, kakor sta prikazana sultan Šahrijar Lepi in babilonski kralj Nin, tako izhaja iz orientalističnega diskurza, s čimer se uprizoritvi *Šeherezada* in *Babylon* približujeta imperialističnemu polu na kontinuumu medkulturnih povezav (po Gilbert in Lo). Gledalcu je ob pogledu na oder sugerirana identifikacija s pozicijo vednosti in racionalnosti, kar ga kot pripadnika dominantne kulture navdaja z občutkom premoči. Občinstvo tako črpa užitek iz superiornega položaja nad vzhodnim svetom, ki ga orientalistični diskurz prikazuje kot primitivnega in zaostalega ter zato nezmožnega prisvojitve vednosti in lastne izreke. Pandurjevi vzhodni označevalci, vzeti iz

⁴ “Na krščanskem zahodu velja, da se je orientalizem formalno začel leta 1312 v Viennu z odločitvijo cerkvenega zbora o ustanovitvi vrste stolic za ‘arabski, grški, hebrejski in sirski jezik v Parizu, Oxfordu, Bologni, Avignonu in Salamanki’” (Said, 69).

azijskih in bližnjevzhodnih estetskih režimov, so torej oropani svojega kulturnega konteksta, saj prevzemajo pomene iz zahodnega sistema vednosti o vzhodnem svetu.

Hierarhija oblasti, ki jo predpostavlja benthamovski panoptik, se v razmerju vzhod – zahod udejanja zlasti v scenografski postavitvi v *Babylonu*. Avditorij Stare dvorane v mariborski Drami tokrat ni frontalno pred odrom kot običajno, temveč se dvigne v višave, saj ga Pandur premakne v samo konstrukcijo babilonskega stolpa, katerega zunanje stene se polkrožno v štirih nadstropjih raztezajo okrog prizorišča. Gledalci skozi line zidu opazujejo dogajanje na odru. Tako prevzemajo vlogo čuvarja iz panoptika, saj – prikriti za popisanimi stenami s hieroglifi in klinopisi – ostajajo nastopajočim osebam na odru nevidni. Tako se vzpostavi hierarhično razmerje, v katerem si nevidni zahodni gledalec prisvaja vednost o ljudeh z vzhoda. “Vednost pomeni, da se je mogoče dvigniti nad neposrednost, nad sebe, v tuje in oddaljeno. /.../ Imeti vednost o taki zadevi pomeni, da ji gospoduješ, da imaš nad njo oblast. Oblast tukaj pomeni, da ‘mi’ zanikamo avtonomijo ‘njih’ – orientalske dežele – ker jo poznamo in ker v nekem smislu obstaja *tako*, kakor jo mi poznamo” (Said, 48). S postavitvijo zahodnega občinstva v notranjost zunanjih sten stolpa, ki se v štirih nadstropjih dvigujejo nad z orientalskimi vzorci okrašen oder, se v uprizoritvi *Babylon* oblikuje model oblasti, ki poseduje razmerja vidnosti in nevidnosti ter vednosti in nevednosti v odnosu vzhod – zahod. Uprizarjanje primitivnih in lastnemu nagonu podvrženih prebivalcev vzhoda, kakor jih Pandur prikazuje v uprizoritvi *Babylon* (in v *Šeherezadi* z upodobitvijo Šahrijarja Lepega), sledi orientalističnemu diskurzu, v katerem “mi” zanikamo avtonomijo “njih”. Na odru mariborske Drame se tako s superiorne pozicije vednosti degradira avtonomnost vzhodnih označevalcev, zaradi česar se slednji vzpostavljajo kot podaljšek mitskih podob. Mit, kot ga pojmuje Roland Barthes, pomeni deformacijo smisla posameznega znaka zaradi zapolnitve z novim konceptom.⁵ “Mit ničesar ne skriva in ničesar ne razkazuje, mit deformira; mit ni ne laž ne priznanje, je skrenitev.” (Barthes, 183) Imperialna premoč zahoda je tako deformirala smisel vzhodnega sveta in ga zapolnila s konceptom o zaostalem svetu, s podobo Azije, kakršno želi videti Evropa. Pandur takšne mitske podobe v *Babylonu* še dodatno potencira skozi panoptično scenografsko postavitev, ki ponazarja razmerje vednosti med vzhodom in zahodom. Izenačitev vednosti z oblastjo, vpisane v scenografijo *Babylona*, z upodabljanjem vzhodnih ljudi kot primitivnih divjakov, pa pomeni podaljšek orientalistične mitologizacije.

⁵ Konceptijo mita kot deformiranega smisla je Roland Barthes zasnoval s pomočjo semiološkega diskurza. Barthesovski mit se oblikuje s prevzemanjem znakov iz jezikovnega sistema, ki jih na ravni mitskega sistema zapolnjuje z novimi pomeni. Mit je torej semiološki sistem drugega reda in pomeni idejno tvorbo, ki iz znaka iztisne neposredni *smisel* in njegovo *formo* uporabi kot ogrodje za naselitev *koncepta* (Barthes, 167–182). “Ko smisel postane forma, se loči od svoje kontingence; izprazni se, je osiromašen, zgodovina izpuhti, ostane samo črka” (prav tam, 173). Na ravni mitskega sistema smisel zamenja koncept, a ta smisla ne odpravi v celoti, temveč ga okrne, deformira. “Koncept dobesedno deformira smisel, vendar ga ne odpravi: to protislovje lahko natančno opišemo z besedo: koncept smisel odtuji” (ibid. 177). Mitski koncepti, ki odtujijo smisel, so nemalokrat ideološke narave in vzpostavljajo razmerja moči med sistemoma. Tako je zahodni orientalistični diskurz deformiral smisel vzhodnega sveta in ga na ravni mita zapolnil s koncepti o primitivnem in nerazvitem svetu, preko katerih je opravičil imperialno premoč zahoda nad vzhodom.



• Ksenija Mišič kot Šamuramata in Livio Badurina kot Adad v Babylonu
Foto: Andelo Božac | arhiv Drame SNG Maribor

Zahodna mitologizirana podoba vzhodnega človeka kot neotesanca, nezmožnega nadzora nad lastnimi goni, odpira vrata v svet smrti in nasilja, ki ju Pandur v *Šeherezadi* in *Babylonu* izreka z nizom vzhodnih označevalcev. Smrt in nasilje se po Bataillu združujeta v erotizmu, saj se v slednjem ljudje dvignejo nad uveljavljene družbene norme, s čimer kot umrljiva bitja presegajo meje svoje končnosti. "V erotizmu se vedno razpuščajo vzpostavljene oblike. Ponavljam, razpuščajo se vzpostavljene oblike družbenega življenja, ki utemeljujejo diskontinuirano razsežnost naših omejenih individualnosti" (Bataille, 16). Oblike družbenega življenja se po Batailleu vzpostavljajo z delom, s katerim se tvorijo organizirane skupnosti. Slednje pa temeljijo na določenih pravilih, ki slonijo na upoštevanju prepovedi. "Brez prepovedi, brez prevlade prepovedi, bi človek ne mogel doseči jasne in razločne zavesti, na kateri temelji znanost. Prepoved izključi nasilje, medtem ko naši nasilni vzgibi (med njimi tisti, ki ustrezajo seksualnemu vzgonu) v nas uničujejo mirno urejenost, brez katere si človeške zavesti ni mogoče zamisliti" (prav tam, 34). Bataille je delo označil kot odločilen fenomen, ki vzpostavlja ločnico med človeškim in živalskim svetom. Svet prepovedi je tako svet znanosti, medtem ko se nasilje in erotizem pripisujeta neorganiziranemu živalskemu svetu, ki si zaradi pomanjkanja racionalne zavesti ni zmožen postavljati omejitev. Zahodni orientalistični diskurz je v preučevanju vzhodnega sveta slednjega označil kot nasprotje na razumu vzpostavljene zahodne civilizacije in ga s tem postavil na inferiorno raven nekontroliranih nasilnih in seksualnih vzgibov, ki sovпада z neorganiziranim živalskim svetom. Transgresija, kakor Bataille imenuje prekoračitev prepovedi, je na zahodu zaradi prevladujočega racionalnega diskurza ovirana; preprečuje jo prav strah pred porušenjem koherentnega reda. Tako se zastavlja vprašanje, kako omogočiti doživljanje transgresije v območju vladavine prepovedi, ne da bi prekoračili njene omejitve. Odgovor se ponuja na dlani: vstop v svet nasilja, erotizma in smrti se na zahodu prav zaradi spoštovanja prepovedi pogosto vzpostavlja s pomočjo stika s kulturami, ki po tezah orientalističnega diskurza niso zmožne postavljanja omejitev. Mitologizirana podoba podivjanega vzhodnega sveta na zahodu tako nemalokrat prevzame zastopniško funkcijo doživljanja transgresije, s čimer vzhod na zahodu postaja območje bega pred prepovedjo. Pandur v *Šeherezadi* in *Babylonu* z uprizorjanjem nasilja in erotike z nizom vzhodnih označevalcev gledalcu omogoča užitek ob prekoračitvi prepovedi, a ga hkrati obvaruje pred kršitvijo, saj transgresijo umešča v območje onkraj njegovega na razumu stoječega sveta. Tako gledalcu sugerira tudi občutek superiornosti nad uprizorjanim iracionalnim svetom, ki – po tezah orientalizma – ni zmožen podvreči prepovedi lastnih gonov in strasti. Tako občinstvo Pandurjevih uprizoritev dialoga z vzhodom črpa užitek iz pozicije vednosti, ki domnevno neveden vzhodni svet izrablja tudi za izkustvo transgresije.

Pandur v *Šeherezadi* in *Babylonu* vzhod vzpostavi kot območje bega pred prepovedjo, s čimer uprizoritvi približa imperialističnemu polu na kontinuumu medkulturnih povezav (kot ga opredelita Gilbert in Lo). Režiserjevo upodabljanje prebivalcev vzhoda kot primitivnih divjakov se sklada s podobo Azije, kot jo želi videti Evropa. Pandur tako podobno kot Peter Brook v *Mahabharati* poseže po tematiki vzhodne kulture, da bi ugodil estetskemu okusu zahodnega občinstva in izpopolnil osiromašeno zahodno kulturo s čutnim izkustvom onkraj razumskih omejitev. Toda kljub prevladujočim predpostavkam orientalizma o vzhodu kot zaostalem svetu, ki se odražajo v vizualni upodobitvi obeh uprizoritev, Pandur v območju imperialističnih medkulturnih povezav sproži postopek demitizacije podob vzhoda kot nazadnjaškega

kraja. Kritično opredelitev do tez orientalističnega diskurza je moč zaznati že v *Babylonu*, ki kljub postavitvi zahodnega gledalca v vlogo čuvarja v panoptiku opozarja na pristranskost neenakovrednega razmerja moči med vzhodom in zahodom. Čeprav je gledalcu *Babylona* z umestitvijo v notranjost nadzorne konstrukcije sugerirana identifikacija s superiorno pozicijo vednosti, se slednja hkrati tudi izmika njegovemu dosegu, saj Pandur občinstva ne umešča neposredno v babilonski stolp, temveč samo za njegove zunanje stene. Nebeške višave, do katerih sega stolp, tako ostajajo nedostopne ne samo vzhodnemu, temveč tudi zahodnemu človeku, s čimer se poruši hierarhija oblasti med vzhodom in zahodom. Pandurjeva izolacija babilonskega stolpa, čigar vrh ostaja neviden, človeštvu onemogoča prilastitev nebeškega kraljestva, kar postavlja vse njegove pripadnike v razmerje enakosti. Pandur tako zabrisuje kulturne in politične diferenciacije med vzhodom in zahodom, ki jih vzpostavlja zahodni imperializem, saj obe kulturi zvede na raven občečloveškega.

Ukinitev imperialističnih razmerij oblasti in vednosti, ki jih Pandur nakaže že v *Babylonu*, se nadaljuje v epilogu *Šeherezade*, v katerega režiser vpelje nekaj uprizoritvenih intervencij. Epilog je že v samem dramskem besedilu podvržen avtorskim posegom, saj avtor dramske pesnitve Ivo Svetina liku Šeherezade ne polaga v usta pravljic iz *Tisoč in ene noči*, temveč njihovo okvirno zgodbo o okrutnostih kralja Šahrijarja Lepega. Dramatik z retorično figuro ponavljanja sklence kroga večnega vračanja in tako napeljuje na neskončnost spopada med nasprotnima poloma sveta, na večno neskladje med svetlobo (Šahrijar Lepi) in temo (Šahzeman Slepí). Svetinova različica se torej odreče srečnemu pravljичnemu koncu izvirnika, saj slednjega preoblikuje v odslikavo neuravnovešene stvarnosti, v kateri ni nič pravljичnega. Toda Pandurjeva režijska intervencija v uprizoritvi napravi še korak naprej od Svetinove in poskuša v epilog vpeljati ravnovesje, ki ga je dramatik porušil. Pandur sklepnega monologa ne položi v usta Šeherezadi (Majolka Šuklje), temveč pisarju Mirzi Nememu (Ivan Rupnik) – nememu pisarju z Bližnjega vzhoda, ki med uprizoritvijo spušča zgolj neartikulirane glasove, in mu tako v epilogu povrne dar govora. Pandurjeva intervencija, ki nemega prebivalca vzhoda napravi za govoreče bitje, se upira predpostavkam orientalističnega diskurza o vzhodu kot zaostalem svetu, zaradi česar ukinja mitologizirano podobo vzhodnega človeka kot (nemega) nevedneža. “Kaj je značilno za mit? To, da preoblikuje smisel v formo. Povedano drugače, mit je vedno prisvajanje govorice” (Barthes, 185). Pandur v epilogu *Šeherezade* s pisarjem Mirzo Nemim vzhodnemu svetu vrne govorico, ki si jo je med uprizoritvijo prisvajal. Oblastniška razmerja prilaganja vednosti, ki jih iz *Babylona* izriva z nedotakljivostjo stolpa, se v *Šeherezadi* izbrišejo s prvo izgovorjeno besedo nemega vzhodnega človeka. Pandur tako v *Šeherezadi* in *Babylonu* imperialistični red sooča z redom enakosti, s čimer prehaja iz imperialističnega v nasprotni pol kontinuuma medkulturnega povezovanja, ki ga Gilbert in Lo označujeta kot sodelovalnega. “Medkulturna izmenjava tega dela kontinuuma se bolj nagiba k procesom in politiki izmenjave kot h gledališkemu produktu per se. /.../ Tovrstno kulturno srečanje je potencialno lahko protihegemonsko: manjšim kulturam raje dopušča, da igrajo dominantno vlogo, kakor da bi jih podvrgla kulturni izgubi tekom transakcij” (Gilbert, 39). Vrnitev govora nememu prebivalcu vzhoda pomeni dehierarhizacijo imperialistične ureditve in vzpostavitev občečloveškega reda onkraj družbenih diferenciacij, saj so si po Rancièrju vsa človeška bitja enaka prav zaradi posedovanja govora. “Prva zahteva univerzalizacije je zahteva po univer-

zalni pripadnosti govorečih bitij govorni skupnosti”, piše Rancière v *Nerazumevanju* (73). Orientalistični diskurz pa je s prilastitvijo govora vzhodni svet izključil iz govorne skupnosti in ga razlabil univerzalnega, s čimer ga je dehumaniziral na inferiorno raven negovorečih bitij. Pandurjeva vrnitev govora nememu pisarju Mirzi tako v *Šeherezadi* pomeni intervencijo političnega, ki ga Rancière pojmuje kot temeljni pogoj enakosti.

“Politika je najprej konflikt glede obstoja skupnega prizorišča, glede obstoja in statusa tistih, ki so na njem navzoči. /.../ Politika obstaja zato, ker tisti, ki nimajo pravice biti šteti kot govoreča bitja, dosežejo, da so kot taki šteti in vzpostavljajo skupnost tako, da naredijo skupno krivico, ki ni nič drugega kakor sama konfrontacija, protislovje dveh svetov v enem samem svetu” (Rancière, 42).

Pandur z režijsko intervencijo v epilogu *Šeherezade* ustvari konfliktno prizorišče, v katerem se nemi prebivalec vzhoda poskuša vzpostaviti kot govoreče bitje znotraj imperialistične družbene ureditve. Tako uprizoritev sklene s konfrontacijo izkoriščevalskega reda z redom enakosti, s čimer doseže, da se pisar Mirza Nemi vključi v govorno skupnost in si prilasti univerzalno lastnost vseh človeških bitij. Politična razsežnost epiloga *Šeherezade* v uprizoritvi vzpostavi tla enakosti, na katerih se svetloba in tema ter vzhod in zahod postavijo v harmonično razmerje. Pandur torej s končno režijsko intervencijo v *Šeherezado* vrača izgubljeno ravnotežje sveta, ki ga je Svetina v dramskem besedilu porušil s ponavljajočim se disharmoničnim redom stvarnosti. Stara dvorana mariborske Drame in Zgornja dvorana Mladinskega gledališča sta tako postali *gran teatro del mundo*.

Pandurjeva ustvarjalna faza dialoga z vzhodom v *Šeherezadi* in *Babylonu* sooča red enakosti in neenakosti ter načine imperialističnega in sodelovalnega medkulturnega povezovanja. Obe uprizoritvi sta vizualno oblikovani v slogu zahodnega orientalističnega diskurza, ki vzhod pojmuje kot zaostali svet, njegove prebivalce pa kot primitivne divjake, ki zaradi pomanjkanja racionalnosti niso zmožni nadzora nad lastnimi goni. Gledalcu je tako sugeriran užitek z umestitvijo v superiorno pozicijo vednosti, ki je v *Babylonu* še dodatno potencirana s scenografsko postavitvijo v formi benthamovskega panoptika, v kateri občinstvo prevzema identifikacijo z vlogo nadzornega čuvarja. Erotizem, nasilje in smrt, ki jih Pandur na odru neposredno upodablja z nizom vzhodnih označevalcev, na temeljih razuma vzpostavljeno zahodno kulturo obogatijo z izkustvom transgresije, ki je v območju striktnega spoštovanja prepovedi ovirana zaradi prevladujočega racionalnega diskurza. Pandur tako s *Šeherezado* in *Babylonom* ustvari slovensko vzporednico Brookovi *Mahabharati*, saj uporablja estetike vzhodnih uprizoritvenih tradicij, da bi, podobno kot Brook, s pomočjo napajanja z neznanim zadostil okusu zahodnega občinstva. Toda Pandur se kljub podaljševanju mitskih podob o vzhodu kot zaostalem svetu, upira orientalističnim tezam, saj s posameznimi režijskimi intervencijami tako v *Šeherezadi* kot v *Babylonu* izpodriva imperialistično ureditev z vzpostavljanjem reda enakosti. Z uporabo rancièrovske politične dimenzije kot temeljnega pogoja enakosti stopi korak naprej od Brooka, saj zahodnemu občinstvu ne ponuja samo estetskega izkustva, temveč tudi družbeno kritiko imperialističnega reda, ki kulture vzhodne poloble degradira na nazadnjaško raven. Pandur tako v *Šeherezadi* in *Babylonu* z vzpostavljanjem enakosti med vzhodnim in zahodnim človekom občinstvo spodbuja k razmisleku o družbeno-politični situaciji, ki zadeva imperialistično

delitev sveta, s čimer znotraj uprizoritev odpira tudi smer medkulturnega dialoga, ki jo Ric Knowles zaradi kritičnih opredelitev do družbene resničnosti označuje za materialistično.⁶ (13). Vzpostavitev reda enakosti v *Šeherezado* in *Babylon* vpeljuje rancièrovsko politično razsežnost o univerzalnosti govora, ki si ga znotraj postkolonialne ureditve prilašča zahodni svet. Pandurjevo gledališko ustvarjanje v dialogu z vzhodom tako spaja zahodni imperializem z občečloveško ravnanje, saj je razpeto med prilaščanjem univerzalne lastnosti vsega človeškega in vračanjem govora “nememu” vzhodnemu svetu.

Literatura

Barthes, Roland: *Mitologije*. Ljubljana: Krtina, 2015.

Brook, Peter: “The culture of links”. *The Intercultural Performance Reader*. Ur. Patrice Pavis. London, New York: Routledge, 2006. 63–67.

Bataille, Georges: *Erotizem*. Ljubljana: *cf, 2001.

Bharucha, Rustom: “Peter Brook’s *Mahabharata*: a view from India”. *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*. London, New York: Routledge, 1993. 68–87.

Foucault, Michel: *Nadzorovanje in kaznovanje: nastanek zapora*. Ljubljana: Delavska enotnost, 1984.

Gilbert, Helen in Jacqueline Lo. “Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis.” *The Drama Review* 46.3/2002, 31–53.

Inkret, Andrej: *Za Hekubo. Gledališka poročila 1978–1999*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2000.

Knowles, Ric: *Theatre & Interculturalism*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.

Rancière, Jacques: *Nerazumevanje*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2005.

Said, Edward W.: *Orientalizem*. Ljubljana: ISH Fakulteta za podiplomski študij, 1996.

6 Ric Knowles v evropskih avantgardah prepozna dve smeri medkulturnega povezovanja, ki ju imenuje materialistična in univerzalistična (13–21). Materialistična smer, v katero uvršča Brechtovo epsko gledališče, uporablja potujene stilizirane kode, da bi gledalca napeljala k razmišljanju o dani družbeno-politični situaciji. “[Brecht] ni iskal transcendence na misterioznem Vzhodu, temveč je iskal svoj model nepsihološkega, nearistotelskega ‘epskega gledališča’, ki ne bi temeljilo na učinkih empatije in katarze /.../, temveč ohranjalo fokus občinstva na socialnem in družbenem” (prav tam, 13). V univerzalistično smer pa Knowles uvršča reformatorje z Artaudom na čelu, ki so se skušali odlepiti od družbenega in socialnega, da bi iznašli univerzalno govorico. “Gre za vero v primitivno, v nekaj, kar je pred jezikom in kulturo, v nekaj prvobitno človeškega, kar povezuje Artauda z Grotovskim, Barbo in Brookom na več načinov in pojasnjuje njihovo medkulturnost” (prav tam, 17).

Kako ujeti duha iger no

Nataša Berce

Od začetka 20. stoletja poskuša zahodno gledališče z vplivi z vzhoda oplemeniti, prestrukturirati ali na novo premisliti svoje gledališke inscenacije. Zahodni umetniki, ki zajemajo iz azijskega gledališča, uporabljajo različne pristope: včasih si vzhodno gledališče lastijo, drugič se mu poskušajo približati in ga skušajo razumeti, ali se odločijo za iskanje univerzalnosti.

Tudi slovensko gledališče ni imuno na vplive z vzhoda. Zaslediti jih je mogoče v odrskih detajlih, nekateri ustvarjalci pa posežejo po besedilih dram no. Tako se je z izzivom uprizoritve iger no leta 1997 po besedilni predlogi *Hanjo (Pahljača)* Jukia Mišime v Slovenskem narodnem gledališču Drama Ljubljana spopadla Meta Hočevar in zasnovala uprizoritev z naslovom *Obisk*. Mateja Kolečnik se je leta 2014 v Slovenskem stalnem gledališču v Trstu lotila posega v pet Mišiminih dram in zasnovala uprizoritev pod skupnim naslovom *Moderne no drame*. Leta 2009 pa je v režiji Jerneja Lorencija in izvedbi Drame Slovenskega narodnega gledališča Marijbor nastala uprizoritev *Veter v vejah borov*, ki črpa iz štirih iger no, in jo bom podrobneje pre-tresla v nadaljevanju.

AZIJSKO GLEDALIŠČE

Azijsko gledališče se s stališča zahoda često razume kot enovit pojem za odrske prakse tako Indije kot Kitajske in Japonske in je pogosto lahkotno označeno zgolj kot nekaj pisanega, barvitega. A na tako velikem prostoru, kot je Azija, so razlike in nianse v gledaliških praksah, saj imajo Indija, Kitajska in Japonska vsaka svoje tradicije in posebnosti. Gledališke forme so najprej nastale v Indiji, od njih si je pozneje Kitajska sposodila glasbo in ples, nazadnje so se vplivi dotaknili Japonske (Brockett, 605). Vse skupaj pa ni bil le enosmerni tok, saj so izmenjave kulturnih tokov in vplivov potekale v obe smeri. Postopoma so se azijske države odpirale proti Evropi in spoznavale zahodne gledališke prakse, najkasneje se je odprla Japonska, okoli leta 1854 (prav tam).

Tvrtko Kulenović ugotavlja, da je za vzhodno gledališče ključen odmik od logosa k srcu oziroma duši. Glavni element zahodnih klasičnih gledaliških praks je beseda in njeno scensko osmišljanje, v nasprotju z azijskim gledališčem, kjer ima primat gib in ritem, ki ga določa. Logos, mitos, etos, ki izhajajo iz klasične Grčije, iz Aristotelovega filozofskega mišljenja, obstajajo tudi v azijski kulturi. V njej pa niso ločeni med sabo kot na zahodu, temveč so razumljeni kot eno. Azijska kultura je zadržala značilnosti zahoda in vzhoda istočasno. Ne gre samo za zavest, implicirano v mitu, ampak za zavest, ki to zavest razlaga, a ti dve zavesti sta vseeno ena (Kulenović, 27–28).

Azijskemu gledališču bi lahko rekli tudi gledališče giba, saj se v njem pojavlja v številnih različicah, niansah in pomenih, prav tako kot v zahodnem gledališču beseda. V primežu besed se je klasično gledališče naše civilizacije pogosto odmikalo od telesnega izraza, ga zvedlo na ritmično abstrakcijo (prav tam, 89), vzhod pa je iz njega črpal kreacijo, ki jo telo tudi poustvarja. Ples je razumljen kot ritmična igra, a je hkrati tudi igralsko orodje, ki na eni strani posnema delovanje, na drugi pa posnema lepoto, doživeto v nekem konkretnem izkustvu (prav tam, 90). Kar je morda ključno, vsekakor pa zelo pomembno za naše približevanje oziroma oddaljevanje od vzhoda, je odnos azijskega gledališča do znakov in simbolov skozi prizmo našega razmišljanja.

Na vzhodu celoten odnos do sveta, življenja in kulture izhaja iz verjetno najbolj pozitivne in najbolj stvarne religije človeštva, budizma. Iz budizma izhaja filozofija "praznine", ki je sredina med afirmacijo in negacijo, obstojem in neobstojem, vključuje vse, ker ne izključuje ničesar (prav tam, 45). "Nič", iz katerega je izpeljana "praznina", je mesto absolutnosti, brezmejnosti občega. Vzhod vidi svet kot večno premikanje in stapljanje v harmonično celoto vseh vidikov človekovega obstoja in delovanja. Znakovni sistem vzhoda se od zahodnega ne razlikuje toliko po vrednosti in vlogi znaka, temveč v njegovi organizaciji. Japonski znak (ki je nekoliko drugačen od indijskega) "izgubi" tenzijo med označevalcem in označenim, znak "pade" na stvar, ki jo označuje, označenec se stopi z označenim, kar je sorodno zahodnemu razumevanju. Razlika je, da je za zahod znak bolj vreden, če drži jasno vez z označenim predmetom, torej je bolj vezan na "realnost", medtem ko je japonski znak z zenbudizmom usmerjen v absolutnost in brezmejnost.

JAPONSKA GLEDALIŠKA KULTURA

Zapis tradicije japonskega gledališča sega v 8. stoletje, čeprav so zgodnje oblike obstajale že prej. Japonski kulturi je sledove pustila korejska, kitajska in indijska kultura, zelo močan vpliv je imel tudi budizem (Brockett, 625). Nastala je sinteza vseh vplivov, ki so se verjetno najmočnejše odražali ravno v gledališču.

Pol mit in pol resnica sta povezana z nastankom gledališča no. Zgodba pravi, da je v 14. stoletju mladi šogun videl ritualni ples *surungaku* svečenika Kan'amija, ki ga je tako prevzel in navdušil, da ga je vzel pod svoje okrilje. Vsekakor pa je res, da sta Kan'ami in njegov sin Zeami pozneje s povezavo z drugimi ritualnimi praksami ustvarila fascinantno in zelo posebno obliko gledališča, imenovano no.

Za približanje gledališču no je pomemben Zeamijev teoretski spis, imenovan *Fušíkaden* (*Fushikaden* – Cvet gledališča), ki označuje in v podrobnosti razloži prvine gledališča no. V tej študiji se kažejo tudi značilnosti japonske kulture na splošno. V njej odsevajo prvobitni religiozni občutki Japoncev, poetični standardi aristokracije, zenbudistična filozofija in ideali bojevnškega razreda enega najbolj kreativnih obdobj v japonski zgodovini (Wilson, 3).

Obstaja okoli 240 iger no, od katerih sta jih polovico napisala Kan'ami in njegovi sin Zeami. Teme dram posegajo v budistične legende z dodanim moralizmom. Zeami je teme za zgodbe črpal tudi iz poezije "*renga*", iz katere je pozneje nastal haiku. Med tipi dram azijskega gledališča so igre no najmanj podobne tektoniki klasičnih dram, bolj aludirajo na srednjeveške moralitete. V njih se ustvari sublimacija realnega, kvintesenca lirskega (Kulenović, 131). Za dramatično gledališča no je značilno, da so dramske osebe nadnaravna bitja, neke vrste demoni ali človeška obsedena bitja, ki ne najdejo miru. "Resne ali 'tragične' igre prikazujejo človeka, ki mineva, lepoto, ki sahne, moč, ki kopni, brezupen boj s staranjem in smrtjo" (Pop Tasić, 22). Individualno življenje je predstavljeno kot nestanovitno, stanovitno postane šele s pomočjo množice.

V najzgodnejših oblikah je bil no zmes cirkusa in akrobatike, skozi čas se je razvil v aristrokratsko obliko, v kakršni obstaja še danes. Igre no se delijo v pet tipov: v igre o bogovih, igre o bojevniki, igre o ženskah, igre o norcih in igre o demonih (Brockett, 26–27). Nekatero teksto je težko umestiti v samo en tip, saj so mešanica različnih tipov. Tradicionalni repertoar je vedno vključil vseh pet tipov iger in jih uprizarjal vedno v istem vrstnem redu. Od srede 20. stoletja so začeli program krajšati na dve ali tri besedila v eni predstavi. Igre no so vedno razdeljene v dva dela. V prvem delu se glavni lik pojavi v eni obliki, po navadi je to realno bitje, v drugem delu se pojavi kot njegov duh in obratno. Osebe so postavljene v zgodovino, brez težnje po aktualizaciji. Liki so včasih realno zgodovinski, včasih se naslanjajo na fiktivne osebe iz 10. in 11. stoletja, vedno pa predstavljajo univerzalno, ne glede na to, kateremu prostoru ali času pripadajo. Igre no s svojim bogatim jezikom, polnim večpomenskosti, aluzij in iger z besedami, predstavljajo vrh japonske literature. Vedno se jih povezuje z uprizoritvijo; napisane igre nimajo nobene druge vrednosti. Igre ne vsebujejo konflikta kot klasična dramatika, imajo protagonista in opazovalce, ne pa antagonist. V igrar no je mogoče čutiti trpljenje, željo po življenju, lahko so poetične in polne simbolizma, kakršne so bile v času Zeamija, lahko pa vsebujejo dramatičnost in realizem, kot se ju čuti v zgodnejših in ponovno v poznejših igrar.

NAČELO UPRIZORITEV IGER NO

Gledališče no, ustvarjeno v 14. stoletju, je največji razcvet doživelo v 15. stoletju in delilo marsikaj s takratnimi gledališkimi formami: prazen prostor, napolnjen s spominskimi oživitvami, asketske, monokromatične pokrajine, igre so se ukvarjale z ultimativnim v življenju. Gibanje nastopajočih se je približalo borilnim veščinam in občutkom zenovskega duhovnika.

Pravila, postavljena takrat, se upoštevajo še danes. Izraznost je zmanjšana na minimum, z njo se doseže kar največji možni odrski učinek. Geste igralcev so zelo stilizirane, lahko so poenostavljene ali bolj kompleksne, združene v nekakšen ples. Nošnja mask po eni strani zakriva, briše kakršnokoli obrazno identiteto nastopajočega, a hkrati s pretanjenostjo sugestije razkriva več kot najbolj ekspresiven igralec. Maske, prinesene iz drugih predelov Azije, imajo izraznost že vpisano, z različnimi niansami ekspresivnosti. Obstaja več kot sto različnih mask: moških, ženskih, demonov, bojevnikov ipd.

V igrar no so v ospredju mim ali igra vlog, poetično petje in glasba. Vsi ti trije elementi so na odru z minimaliziranimi scenskimi dodatki, kot so štiri blazine in slika velikega borovega drevesa v ozadju. Kadar je scena bolj konkretna, kot kakšna kulisa, je poenostavljena in predstavlja zgolj slutnjo. Esenca drame je v ospredju, zato so vsi premiki in glasovi zelo pomembni. No je izrazito estetsko gledališče, z lepoto se želi dotakniti gledalca. Donald Keene pravi, da no sega proti neskončnosti z lepoto in z eliminacijo časovnosti in slučajnosti (17). Čeprav je uprizoritveni repertoar skozi štiristoletno tradicijo postal točno določen in postavljen na oder v skladu z njo, je no živa umetnost, ki se z interpreti tudi subtilno spreminja.

Prvo temeljno načelo uprizoritve je *monomane*, to je način posnemanja, ki deluje po principu vzroka in posledice. Dramski liki se obnašajo tako, da odsevajo svoj "družbeni položaj, čustveno razpoloženje in življenjske izkušnje" (Gantar, 13). To je drugačen način posnemanja od (Aristotelovega) mimesis. Igralec v gledališču no toliko časa posnema resnične ljudi, da doseže popolnost: zlije se z osebo, ki jo predstavlja, in je ne posnema več. Zeami pravi: "Ko sem, se mi ni treba več pretvarjati" (cit. po Gantar, 14).

Drugo temeljno načelo uprizoritve je *jugen* (*yūgen*), nekakšna mračna skrivnost, ki pomeni, da je bistvo gledališča zakrivanje in odkrivanje, na meji vidnega in nevidnega, znanega in neznanega. *Jugen* se nanaša na onostranstvo in ne na nesmrtnost. Pomembno je ravnotežje med *monomane* in *jugen*.

Japonska igralska umetnost je skrivnost, ki se prenaša iz roda v rod in se lahko dotakne le posvečenih. Zeami to opredeli kot cvet: igra je notranje cvetenje igralčeve cvetlice. Čeprav je pri igri no vse vnaprej znano in določeno, obstaja presenečenje v načinu interpretacije. Ta interpretacija se razlikuje od klasične zahodne, kjer se od igralca pričakuje, da prinese svoje videnje določene vloge; interpreti iger no namreč iščejo nekaj novega znotraj že določenih parametrov interpretacije. To novo so premori med enim in drugim dejanjem in tisti "prazni" prostori, v katere igralec lahko vstopi s sebi lastnim občutkom.

Za gledališče no je značilna dolgoletna priprava in igralčevo učenje točno določenih kodov, s čimer so pozneje sposobni odigrati predstavo brez odrskih vaj, kar je svojevrsten privilegij. Zeami uporabi za gledališče primerjavo z glasbo: "nove niti v starih vzorcih lahko uporabimo samo, če poslušamo notranjo "glasbo" dramskega besedila" (19). Na nek način je tako gledališče no lahko razumljeno kot glasbena partitura, do potankosti določena in pripravljena na izvedbo kadarkoli.

Veter v vejah borov

Igre no so bile uprizorjene leta 2009 na odru Drame Slovenskega narodnega gledališča Mari-bor v režiji Jerneja Lorencija. V predstavi z naslovom *Veter v vejah borov* je Lorenci uporabil štiri igre no: Kanamijevo *Hačinoki*, Zeamijevo *Kantan*, Zenčikujevo *Kumasaku* in Zeamijevo *Sekidera Komači*. V uprizoritvi so nastopili Nataša Matjašec Rošker, Mateja Pucko, Vladimir Vlaškalić, Matevž Biber, Matija Stipanič ter gostji Zvezdana Novaković in Anus Apoyan. Ko gre za tekste druge kulture, ki je po samem ustroju in razumevanju sveta popolnoma nasprotna naši, je občutek nemoči in dvom o načinu njihovih odrskih realizacij še toliko močnejši. Lorenci pravi: "Izjemna tradicija gledališča no, njegova gledališka totalnost, ideal popolne ponovitve, uravnoteženje notranjega z zunanjim, delikatnost in enostavnost, natančnost in perfekcija, strogost in posvečenost – pojmi, ki me fascinirajo in spravljajo v obup" (11). Lorenci je poskušal ustvariti dialog z igrami no, da bi lahko nastal nov gledališki jezik za uprizoritev *Veter v vejah borov*. To je imenoval "poskus materializacije arhetipskega duha no-drame" (prav tam). Lorenci se je ukvarjal z znakom, intertekstualnostjo, s potujitvenim učinkom, poskušal je najti prazen prostor med igralcem in njegovo vlogo ter ujeti duh minljivosti, ki se dotika sveta nasploh. Uporabil je glasbo in petje, ki ju je možno najti tako v igrah no kot v zahodnem gledališču.

Uprizoritev niza izbrane štiri zgodbe iger no, ki na odru zaživijo v novem gledališkem jeziku Jerneja Lorencija. Ena zgodba sledi drugi z rezi in premiki scene. Potujitveni učinek tako prereže predstavo na več pripovednih delov. Predstava ves čas ostaja v tesni navezi z avditorijem. Čeprav igralci v dvorano fizično ne vstopajo, je njihovo bližino mogoče slutiti; z odra veje svet sanj, prežet z željami in hotenji slehernika.

Uprizoritev je pri uporabi gledališkega jezika postdramska, drsi po robu performativnega. Zaodre postane del odra, premike scene in preobleke opravijo igralci sami, kar na odru in gledalcem na očeh. Po prihodu gledalcev na oder vstopijo igralci, ki ugasnejo luči v avditoriju in se umestijo v vedno nekoliko zatemnjen prostor reprezentacije. Svetlobne spremembe so ves čas v rokah nastopajočih. Vsi igralci v uprizoritvi igrajo več vlog, med katerimi tekoče prehajajo. Celo predstavo ostajajo na odru in s svojo prisotnostjo zapolnjujejo odrski prostor, ki deluje kot celovit organizem. Ko igralci na osrednjem prizorišču odigrajo svoj del, se umaknejo iz prostora osrednje reprezentacije in iz ozadja večkrat vstopijo kot pripovedovalci, z glasovi, ki jih izgovarjajo sami pri sebi in hkrati tudi za druge ter tako usmerjajo energijo v središče odra. Pripovedovalci ustvarjajo razdaljo do emotivnih stanj osrednje igre, a hkrati svojo pripoved vseeno zazankajo v nekakšna razmerja, odvisna od lastne interpretacijske vpletenosti.

Sredstva za doseg gledaliških učinkov so vzeta iz vsakdanjega življenja, kostumi delujejo kot namešani iz različnih kulturnih in družbenih okolij in scena kot nekaj vsakdanjega. Scena ustvarja vtis, kot da stojimo na improviziranem prizorišču, zgrajenem z naključno nabranimi vsakdanjimi predmeti. Lorencijeve igre no so očiščene tradicionalne likovne podobe japonskega gledališča, tako v scenskih elementih kot v vizualni podobi nastopajočih. V uprizoritvi so elementi vzhodne kulture uporabljani le takrat, ko se zdi, da se jih lahko umesti v zahodni svet, da dosežejo podobo univerzalnega kulturnega prostora. Lorenci vpiše sledi vzhoda v de-



tajle znakovnih sistemov odra: v ženske kostume, z uporabo japonk, ki jih nosi igralka Nataša Matjašec, s poslikanim obrazom nastopajoče vzhodnjakinje Anus Apoyan v vlogi pevke in z različno uporabo scenskega elementa deske, ki deluje kot hanamichi (hanamichi), most iz tradicionalnega japonskega gledališča.

Linearno pripoved iger no igralci obogatijo s poglobljenimi interpretacijami arhetipskih situacij, minljivosti življenja, želja in iluzij vsakdana. Igra ostaja navzven nevsiljiva, moč razgaljanja notranjih podob vznikla iz prostorov med likom in igralcem, predvsem kadar so izražene s pravo mero emotivnih stanj. Gledalci so zaradi enovitega prostora bližje intimi predstavljenih likov, kar pa ne deluje vsiljivo in ne ustvarja težnje po participaciji gledalcev.



• Foto: Damjan Švarc | arhiv SNG Maribor

Sklep

Gledališče z zajemanjem iz drugih kultur lahko plemeniti uprizoritve in ohranja odnos do vnesene tuje kulture, kadar so elementi tuje kulture uporabljeni z razumevanjem do drugačnosti sveta, iz katerega zajemajo.

Igre no, napisane v duhu japonskega kulturnega okolja, so primarno namenjene uprizarjanju po principu gledališča no. Jernej Lorenci je v predstavi *Veter v vejah borov* besedila ohranil in jih uprizoril s svojevrstnim odrskim jezikom, ki se delno dotika japonske kulture, vendar le toliko, kolikor se to smiselno navezuje na zahodno razumevanje odrskih elementov. Lorenci ravna z izbranim materialom spoštljivo, z uporabo heterogenih postopkov je ustvaril univerzalno in homogeno celoto.

Zdi se, da je v zahodnih uprizoritvah dramskih tekstov japonske kulture še bolj kot sicer ključna izostrena in v detajle razdelana igra, kot jo v *Vetru v vejah borov* razpre Nataša Matjašec Rošker. Igralka je notranje emotivna, med njo in vlogo je tisti vmesni prostor, tisti "nič", o katerem sta govorila tako Zeami kot Lorenci. Od svojega lika je odmaknjena, po drugi strani pa je celo njeno telo prežeto z njim. Kljub mirovanju je njeno telo presentljivo razgibano, notranje nemirno, poseduje tako širino kot globino, je izjemno plastično. Z interpretacijo Nataše Matjašec Rošker vstopimo v globino tragičnosti njenega lika, razgrinja nam občutek nemoči, vdanosti v usodo in poskus boja proti njej. Razpiranje te vrste stanj ustvarja bližino in odpira možnost naše identifikacije s svetom vzhoda, z njihovo osredotočenostjo na dušo in srce, ki sta nam, kljub naši navezanosti na logos, vendarle tudi blizu, saj se dotika nedoumljivih resnic sveta, ki so za vse enake. Kot da gre za japonski *monomane* in *jugen*, ravnotežje med njima, nekaj, kar je najtežje dosegljivo v japonski igralski umetnosti in se dotika tudi zahodne interpretacije, predvsem kadar je v igri raziskovanje in oblikovanje odrskega jezika in principa igre za uprizarjanje iger no.

Literatura

- Brockett, Oscar Gross in Franklin J. Hildy: *History of the Theatre*. Boston: Allyn and Bacon, 2010.
- Gantar, Jure: "Dramaturgija gledališča no." *Gledališki list SNG Drama Maribor* 86 (2008/2009), 13–20.
- Keene, Donald: *No and Bunraku*. New York: Columbia University Press, 1990.
- Kulenović, Tvrtko: *Pozorište Azije*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost Zagreb, 1983. (Zbirka Prolog, 6).
- Lorenci, Jernej: "Poskus materializacije arhetipskega duha no drame." *Gledališki list SNG Drama Maribor* 86(2008/2009), 11–12.
- Pop Tasić, Nebojša: "Dramaturški dnevnik." *Gledališki list SNG Drama Maribor* 86(2008/2009), 21–24.
- Rovan, Barbara: "No in kyogen." *Gledališki list SNG Drama Maribor* 86(2008/2009), 25–34.
- Wilson, William Scott: "Introduction." *The Spirit of Noh: A New Translation of the Classic Noh Treatise the Fushikaden*. Boston, London: Shambhala, 2013. 1–44.
- Zeami: *The Spirit of Noh: A New Translation of the Classic Noh Treatise the Fushikaden*. Prev. William Scott Wilson. Boston, London: Shambhala, 2013.

Afrosodobni ples Maše Kagao Knez

Rosana Hribar

Afriška kultura je v slovenskem prostoru še vedno nekakšna tabula rasa oziroma drugače, obravnavana je z evropocentričnega vidika in pogosto s predsodki. Tako jo obravnavajo državne institucije kot tudi splošna populacija. To kaže na umanjkanje jasne predstave o zgodovini Afrike in njeni umetnosti. Črna celina je še vedno žrtev stereotipov in posplošitev, ki so enostranske in zavajajoče.

Tudi na področju umetnosti je nujna natančnejša analiza razvoja afriške umetnosti v Sloveniji in razjasnitev pojma afrosodobni ples. To je posebna zvrst sodobnega plesa, ki črpa elemente iz plesnega izročila podsaharske Afrike (naj bodo to gibalni ali ritmični elementi), pri vsakem posameznem ustvarjalcu pa tvori svojevrsten plesni izraz. V tem eseju bom natančneje preučila afrosodobni ples Maše Kagao Knez, s katero sem kot koreografinja sodelovala pri dveh predstavah.

“Kadar ne veš, kam greš, poglej, od kje si prišel.”
(*Afriški pregovor*)

Afrika je bila od nekdaj tarča osvajalskih pohodov, izkoriščali so tako njena naravna bogastva kot njeno prebivalstvo. Evropski imperializem je korenito posegel v družbeni, politični, gospodarski in kulturni ustroj te celine. Kolonialistična dediščina, čeprav v nekaterih pogledih pozitivna, je vplivala na homogenost etničnih skupin in prispevala k današnji nestabilnosti Afrike, kjer so vojne in genocid že desetletja realna podoba. Kljub vsemu pa je bilo tisoče različnih plemen in narodov s svojo raznoliko in bogato kulturno tradicijo že od pradavnine zavezano umetnosti.

AFRIKA PLEŠE

Ples v različnih kulturnih okoljih živijo in čutijo različno. Skupaj z glasbo govori vseprisotni univerzalni jezik. In ravno v plesu in glasbi bi morali iskati izvor kulture, menijo številni avtorji. Telban pravi, da ples ponuja širše teoretične argumente in vprašanja o etnični ali nacionalni identiteti: pomen plesa v odnosu do družbe, njegove simbolike, uporabnosti, načinu komunikacije, osebni izkušnji plesalca in njegovega vpliva na gledalca. Na primer, zaradi terapevtskih učinkov plesa pri odzivih na družbeno-politični sistem meni, da se je v Sloveniji pred in po osamosvojitvi ples zelo razširil: “lahko bi rekli, kot neka oblika antidota proti stresu, kot sredstvo za sproščanje notranjih napetosti, kot sredstvo upora proti nesigurni in nepredvidljivi družbeni realnosti.” (Telban, 13). In nadaljuje, da ples skozi zgodovino vseskozi vsebuje očiščevalno vrednost, kot izhod iz krizne situacije. Kot element družbenega nadzora nastopa v dveh vlogah: v vlogi izobraževanja in v vlogi druženja, to je ohranjanja čustev, ki povezujejo posameznike v skupnost. Vsaka pripadnost skupnosti vključuje nadzor in s tem zaščito pred družbenim kolapsom. Znotraj takšne strukture so jasno razvidne družbene organizacije in hierarhična urejenost.

Ples, ki je v Afriki neločljiv od glasbe, zaseda osrednje mesto v tradicionalnih kulturah po vsej celini. Ples kot živi spomin afriškega kulturnega bogastva in razvoja skozi stoletja izraža način življenja in filozofijo vsakega posameznega področja. Afriške plesne dejanske lahko beremo kot osebno izkaznico, ki nam pomaga identificirati posamezno etnično skupino, saj so plesi v Afriki mnogoteri, ravno tako njihov jezik in tradicija. V plesu sodelujejo vsi, ne glede na starost, spol ali socialni položaj. V tradicionalnih afriških družbah so ta vedenja kodirana pravila, ki so integrirana v posameznika že v otroštvu. Ples je ravno tako izraz kolektivne duše, ki spremlja vse pomembne dogodke njihovega življenja od rojstva do smrti. Zato je ples v Afriki izraz življenja in tak ples brez čustev ne obstaja.

Ples je imel pomembno vlogo v življenju vseh prvinskih ljudstev in starih visoko razvitih kultur. Sachs pravi:

“Ta ples ni umetnost brez kruha; nasprotno, oskrbuje ljudi s kruhom in vsemi drugimi življenjsko pomembnimi stvarmi. To ni greh, ki bi ga svečeniki prepovedovali ali zaničevali, temveč posvečeno opravilo v svečeniški službi; ne gre za opravičljivo zapravljanje prostega časa, temveč za pomembno in resno opravilo vsega plemena.” (18)

Po njegovem mnenju ples presega sodobno pojmovanje umetnosti, le-ta je v razvitih civilizacijah uvedla ločevanja med telesom in dušo, med spontanim in nadzorovanim čustvenim obnašanjem, med družbo in posameznikom, bojevanjem in predstavo.

VPLIV GOSPODARSKIH IN POLITIČNIH PROCESOV NA AFRIŠKI PLES

Trgovina s sužnji, kolonializacija, diskriminacija, izseljevanje prebivalstva v mesta, rezervate, določanje novih državnih meja in neupoštevanje etnične raznolikosti, misijonarstvo, zatiranje politeističnega verovanja – vse to so dejavniki, ki so vplivali na avtohtono populacijo in njeno tradicijo. Ples se je moral podrediti novim razmeram, s tem pa se je spremenil njegov namen in sama izvedba.

Vsi poznamo žalostno usodo nekaj deset milijonov Afričanov, prepeljanih s suženjskimi ladjami v novi svet. V teh krutih razmerah je beli človek, da bi poskrbel za dobro fizično in gmotno stanje svojega blaga na palubi, vsakodnevno izvajal t. i. ples sužnjev (Dancing the slaves). V okovih, ki so jim kožo odrli do mesa, s skorbutom, diarejo in fizično popolnoma oslajeni, so bili sužnji pod vihtenjem večjermenskega biča belega človeka prisiljeni v petje in ples. Maša Kagao Knez meni, da se tu verjetno zgodi prvi odmik od ljudskih plesov, oziroma zametki transformacije ljudskih plesov, saj so bili na ladji sužnji različnih etničnih skupin, ki so se v samem plesnem aktu najverjetneje povezali s tradicionalnimi elementi, ki so skupni vsem (medafriška asimilacija).

“Tako je odšel in prišel črni tok iz Afrike v Ameriko. Afričan je bil prisiljen, da, zvezan in ob bičanju, pleše v okovih. Plesal ni iz ljubezni ali veselja, ne zaradi duhovnega čaščenja, niti zato ne, da bi hitreje minil čas, ne, plesal je v odgovor biču. Plesal je, da je preživel.” (Fauley Emery, 2)

Najhujšo obliko suženjstva so Afričani doživeli ravno v Ameriki, kjer se je izoblikovala nova afroameriška kultura. K temu so prispevali trije bistveni dejavniki: 1. sprememba v afriškem odnosu do svetega in posvetnega, 2. medafriška asimilacija in 3. tehnološki napredek.

Politeistično verovanje nima tako jasne ločnice med svetim in posvetnim kot dihotomija krščanskega Boga, ki strogo ločuje dobro od zlega. Družbena in religiozna afriška skupnost je ena entiteta. Afriška božanstva imajo tudi erotične lastnosti, kar se je severnoameriškemu protestantizmu zdelo preveč grešno, zato so takšne metode čaščenja prepovedali. Vseeno pa so oblike čaščenja kljub pokristjanjevanju v novi preobleki živele naprej. Afriška kultura je kljub močnemu zatiranju preživela evropski in ameriški vpliv. Ko so sužnjem prepovedali bobne, so izgubo hitro nadomestili s topotom stopal, ploskanjem, tleskanjem, palicami in glasom. “Na Congo Squaru in v okolici New Orleansa, kjer so imeli sužnji verske shode, pa v cerkvah – povsod je živel ples in se razvijal, četudi ne s pravim nazivom, kajti ples kot dejavnost je imel, podobno kot v srednjeveški krščanski Evropi, obeležje greha.” (Kos, 88)

• Vse fotografije iz predstave *Dia Diasso Diasspora* (2013)
Foto: Tone Stojko | Vir: osebni arhiv Maše Kagao Knez





ROJSTVO NOVIH PLESNIH OBLIK

Suženjska kultura se je pomešala z evropskimi vplivi in krščanstvom, a vseeno ohranila temeljne afriške značilnosti. Neja Kos navaja, da v Panami, Braziliji, na Haitiju in Kubi lahko zasledimo popolnoma izvirne primere afriškega plesa in glasbe. Po drugi strani pa se je afriška kultura na novih območjih popolnoma udomačila, kar je pripeljalo do rojstva t. i. *latinskoameriških* družabnih plesov, ki jih poznamo še danes: *čačaca*, *mambo*, *pačanga*, *samba* ... Tudi Karibi so prispevali široko paleto plesov, katerih vpliv se še danes goji v skupinah, kot je na primer Alvin Ailey American Dance Theater.

Nova kultura je spremenila tudi sam namen plesa, tako se je iz svetega prestavil v posvetno, razen ob posebnih priložnostih in praznikih. V poznem 19. stoletju se je oblikoval popularni tekmovalni ples *cakewalk*. Sužnji so norčavo posnemali (toge) plese belega človeka ter ga obogatili s svojimi afriškimi elementi. Lastniki plantaž so v tem kmalu prepoznali dobro zabavo zase in tako se je razvilo tekmovanje. Zmagovalec je za nagrado prejel torto. Vzporedno so nastajale številne druge plesne oblike, ki so ravno tako združevale tradicionalne afriške prvine, ki so jih navdihovale imitacije živali in vsakdanja delovna opravila njihovega vsakdana: *the pigeon wing* (golobje krilo), *the buzzard lope* (skobčev dolgi korak), *pitchin' hay* (nakladanje sena), *corn shuckin'* (ličkanje koruze) in *cuttin' wheat* (žetev pšenice).

Po celotni Ameriki se je razširili tudi *twist*, *the buzzard lope*, *set de' flo*, *buck and wing*, *jig*, *pigeon wing*, *get down in ring shout*. Slednja dva, obogatena z ostalimi afriškimi elementi, še danes zasledimo v afroameriškem modernem plesu. Poleg že omenjenih družabnih plesov sta se v 19. stoletju razvila tudi *turkey trot* in *fokstrot*, 1920 *čarlston* in *black bottom*, 1930 *lindy hop*, 1940 *jitterbug*, *swing*, *bugivugi* in *jive*. Temu so sledili *breakdance*, *hiphop* (ki je najmočnejše vplival na popularne ameriške plesne oblike) ter današnji *freestyle*. Iz barvite fuzije afriških tradicionalnih plesov na ameriških tleh so se rodile nove plesne oblike, ki so obnorele svet in za vedno spremenile družabnoplesno kulturo belih, pravi Neja Kos. Na razvoj novih plesnih oblik pa je po njenem mnenju vplivala tudi ljudska tradicija evropskih priseljencev (četvorka in ples s coklami). Ob trku z afriško kulturo (ritmi in sinkopacijo) se pojavi "prva nova, izvirna ameriška plesna oblika /.../ najzgodnejša oprijemljiva plesna oblika, ki se je ohranila in označuje rojstvo nove ameriške plesne kulture" (Kos, 88). Ta ples se imenuje *tap dance*.

AFROAMERIŠKI PLES OSVAJA BELO AMERIKO

“Bela Amerika se je znašla na razcepu: po eni strani so bili afroameriški plesi nevarni in ogrožujoči, po drugi strani pa ni bilo mogoče zanikati njihove privlačnosti. Kako bi lahko Američani v teh plesih uživali, ne da bi hkrati slavili raso, ki jih je prinesla tja? Odgovor je prišel v obliki minstrel showov, najbolj priljubljeni obliki zabave v Ameriki od 1845 do 1900, ki je močno povečala vpliv afroameriškega plesa v ameriškem življenju.” (Driver cit. po Kagao Knez, 30)

Minstrel showi so vključevali pesmi, plese, skeče, pantomimo in varietejske nastope. V njih so sprva nastopali izključno belci s črno pobarvanimi obrazi, črncem je bil nastop na odru prepovedan (razen v cirkusu in na pustnih zabavah). Parodično so prikazovali življenje črncev na plantažah ameriškega juga. Črne skupine, ki so si počasi utrle pot na oder, pa so spoznale “da je edini način, kako prodati talent, ta, da gledalcu ponudiš tisto, kar hoče videti: stereotip črnca, ki se norčuje iz sebe in svoje kulture” (Kos, 88).

Cakewalk je bil sestavni del *minstrel showa* in je s svojo atraktivnostjo prispeval k razvoju glasbenega gledališča. Proti koncu 19. stoletja popularnost *minstrel showov* upada in do sredine 20. stoletja popolnoma izginejo tudi zaradi rasističnega predznaka. V 20. stoletju črni umetniki ustanovijo svoje združenje (za pravice temnopoltih umetnikov) in svoj glasbeno-plesni talent postavijo na odre tudi pred belo občinstvo. K temu prispevajo začetki glasbenega gledališča, nočni klubi, kot je bil Cotton club, predvsem pa nova popularna odrska oblika *vodvil*.

Shuffle along (črni show na Broadwayu) iz leta 1921 označuje začetek črne renesanse, temu se pridružita še *running wild* in *čarlston*. Predstava je lansirala Josephine Baker in s petsto štirimi ponovitvami postala hit, ki je povzročal prometne zastoje. Podala se je na nacionalno turnejo in porušila rasne bariere, črni šov pa je nastopal v gledališčih, ki so bili do tedaj namenjeni samo belcem.

Ta vrsta glasbenega gledališča je po mnenju Erike Fischer-Lichte v svoji svobodni dramaturgiji in temah iz sodobnega urbanega življenja z vso svojo kritično odprtostjo in dinamiko predstavljala pomemben inštrument v antikolonialnem gibanju. Črno glasbeno gledališče doživi svoj zaton v gospodarski krizi leta 1929. V tem času se rodi *musical*. Črnsko glasbeno gledališče postane predmet resnega preučevanja belih umetnikov, ki z novim konceptom ameriškega glasbenega in plesnega gledališča prispevajo k tej novi obliki ameriške odrske zvrsti.

Ric Knowles v tem kontekstu izpostavi tudi Potujoče gledališče Joruba iz Nigerije (Yoruba Travelling Theatre), ki je nastalo v tridesetih letih iz misijonarskega krščanskega pevskega zbora. To gledališče je integriralo ključne elemente jorubske kulture in s tem bistveno prispevalo k afirmaciji njene identitete do današnjih dni. Fischer-Lichte njen močan vpliv povezuje s tem, da je gledališče potovalo predvsem po ruralnih območjih, uporabljalo avtohtoni jezik, tradicionalno glasbo in ples ter načine igre, ki so izhajali iz tradicije materne kulture. Jorubska kultura še danes igra ključno vlogo v nigerijskem gledališču.

EMANCIPACIJA AFROAMERIŠKEGA PLESA

Plesna zgodovina z začetka 20. stoletja je po večini zanikala temnopolte ustvarjalce, kljub temu da so bistveno vplivali na razvoj ameriške plesne kulture. To obdobje so zaznamovali: Hemsley Winfield, Edna Guy, Wilson Williams, Hampton Institute Creative Dance Group, American Negro Ballet, Asadata Dafora, Ismay Andrews in Tonyea Masequoi, Katherine Dunham in Pearl Primus. Razvoj oblikovanja afriške identitete se intenzivno nadaljuje v šestdesetih letih, pojavijo se plesni izrazi, kot so: *black dance* (črni ples), *negro dance* (zamorski ples), *colored dance* (ples temnopoltilih). V tem času se redefinirajo nekatera družbeno-politična vprašanja, ki jih Rok Vevar opiše takole:

“Emancipacija afroameriških plesov je povezana z obdobjem, ko so različne marginalizirane populacije v Evropi in ZDA začele problematizirati dominantne družbene diskurze (“regulacijske fikcije”, kot jih imenuje ameriška filozofinja Judith Butler) ter ustvarjati temelje za artikulacijo identitet s specifičnimi lastnimi zgodovinami. Poleg prvega vala feminizma v Franciji so bile to predvsem t. i. black studies v ZDA (te se razvijejo v 60. letih). Premiki so se dogajali predvsem v analizi reprezentacije žensk in afroameriške populacije v literarnih delih, predvsem pa se je v 60. letih razvil družbenopolitični aktivizem, ki se je za javno reprezentacijo identitet boril tudi z uličnimi protesti (civil rights movement /gibanje za državljanske pravice/).” (cit.po Kagao Knez, 40)

Pospremljen z gibanjem *Black Power* je tudi afriški ples postal orodje kulturne revolucije. Emancipacija afriškega plesa pa se je odvijala tudi na domačih tleh. V obdobju osamosvajanja afriških držav (1960–1970) se za krepitev narodne zavesti in politične enotnosti ustanavljajo državni ansambli *Le Ballet National* (med njimi najbolj znan *Les Ballets Africains*), ki promovirajo afriško kulturo na Zahodu. Plese in glasbo, ki so doslej služili predvsem ritualom, so postavili na oder in izvajali najboljši plesalci, pevci in glasbeniki, ki jih je izbrala posebna vladna komisija. Umetniki so ne glede na vlogo pripadali različnim etničnim skupinam. Nenavadna pri tem pa je izbira imena *“le ballet”*, pravi Maša Kagao Knez, saj ta termin uporablja Zahod, torej bivši kolonizatorji.

Državni ansambli so v želji po čim bolj atraktivnem in dovršenem spektaklu nehote načeli temeljno strukturo, izvedbo in namen avtohtonih afriških plesov. Obredni ples ni vezan na natančno zaključevanje fraz, usklajenost plesalcev, kostumsko privlačnost. V ospredju je vedno komunikacija med vsemi udeleženci. Državni ansambli so v tem kontekstu (negativno) posegli v samo dušo afriške plesne tradicije. Med sabo so povezali plese različnih etničnih skupin, dodali nove formacije, solistične vložke, akrobacije, glasbeno spremljavo, ki ne ustreza avtohtonemu motivu, in seveda atraktivne kostume. Zaradi tega danes ne moremo več govoriti o izvornem afriškem plesu. Ta se izvaja le še v afriških vaseh kot izročilo iz roda v rod.

“Virtuoznost korakov, tempo, urejen videz formacij (kakršnih v izvirniku ni) in privlačnost noš so v središču pozornosti. Osnove, iz katerih so ti plesi zrasli, so zabrisane: nikogar več ne zanimajo povod, običaj, miselnost in čustvovanje, ki so v davnini rodili ta, sedaj že tako zlorabljeni, v naveden spektakel spremenjen ples...” (Kos, 79)

MAŠA KAGAO KNEZ MED SLOVENIJO IN AFRIKO KAJ JE SODOBNO AFRIŠKO?

Kljub poznavanju in prepoznavanju vpliva afriškega plesa na razvoj novih plesnih oblik in njegovi lastni preobrazbi k sodobnim plesnim praksam ga še vedno v veliki meri doživljamo kot eksotiko, nekaj plemenskega, prvinskega, divjega in neukrotljivo energičnega. Ne gre za nespoštovanje, ravno nasprotno, gre za občudovanje. A ta laična percepcija afriškega plesa le kot takega gre v škodo mnogim afriškim umetnikom, ki danes v sodobni Afriki in diaspori ustvarjajo



sodoben univerzalen plesni izraz. Vsaka umetnost je pogojena z notranjim doživljanjem, ki je v neposrednem razmerju do okolja, v katerem nastaja, raziskuje in se neprestano tudi razvija. Pa vendarle, zakaj je umetnik iz črne celine vedno označen kot "afriški" umetnik in ne le umetnik? Kaj je sodobno afriško? Afriškost, ki je bila značilna za obdobje osamosvajanja, je preteklost, današnja Afrika je drugačna, umetniki iščejo novo identiteto in gibalni izraz, ki ni ujet le v okvire tradicije, pa četudi črpajo navdih ravno iz nje. "Morda gre le za dolgotrajen proces kot pri mnogih drugih neenakopravnostih in bo potrebno še dosti časa in mnogo umetniških del, preden bomo lahko videli ples in ne črnega telesa, ki pleše," pravi Maša Kagao Knez.

Nadine Siegert v razpravi *Contemporary dance from Africa as creative opposition to stereotypical images of Africanity* navaja Judith Butler, ki vidi možnost kulturnega razvoja le v uničenju in transformaciji telesa. Obris telesa dojemamo podobno kot meje držav, zato v svojem vedenju čutimo potrebo po vzpostavitvi koherentne kulturne kode. Siegert pravi, da je dojemanje afriškosti v Evropi že vnaprej zrežirano. Evropski pogled vidi sodobno Afriko, ki se porojeva v konfliktnih območjih in procesih prilagajanja v postkolonialni hegemoniji. Izvorni afriški ples izginja, sodobni afriški ples se bori s svojo identiteto, hkrati pa se je ravno evropska konstrukcija identitete gradila v odnosu do stereotipne afriške telesnosti. "Nova generacija zavrača steznik rigidne in fiktivne 'afriškosti'. Kot otroci globalizacije se ti umetniki počutijo v enaki meri državljeni sveta kot Afričani ter se skladno s tem sklicujejo na univerzalnost." (Siegert, 2010)

Sodobni afriški plesni ustvarjalci se pri iskanju svoje kreativne identitete soočajo z dvema problematičnima vidikoma. Prvi je ta, da iščejo ekvivalent "afriškemu", ki pa mora vseeno ohranjati dovolj afriškega, da niso obravnavani kot evropski ustvarjalci. Drugi vidik problematizira pretirano tradicionalnost, zaradi katere so označeni kot nazadnjaški. K temu lahko dodamo še (vedno) stereotipne poglede kritikov, ki namesto vsebine precej raje opažajo gola telesa in v njih iščejo afriške in evropske elemente, kot merilo in označevalec, ali je predstava afriška ali ne. Maša Kagao Knez lepo povzame stališče Nadine Siegert, ko pravi:

"V očeh evropske javnosti kompozicija in uporaba gledaliških prijemov lahko obstaja le v afriških predstavah, katerih umetniki so se tega priučili nekje v Evropi. V tej percepciji naj bi imeli afriški plesalci vedno v mislih, od kod prihajajo, in da bi bil velik greh znebiti se afriških korenin zgolj z uporabo plesnega jezika, ki se šteje kot evropski. Nadine Siegert meni, da bi bilo zanimivo preučiti, če so takšne zahteve doslej naslavljali tudi na evropske umetnike?" (Kagao Knez, 49)

Tudi Knowles trdi, da današnji umetniki, ki delujejo v diaspori, že dolgo niso več v okvirih, kjer umetnost predstavlja zgolj kompenzacijo za nostalgичne podobe idealizirane domovine, temveč so prilagodljivi in dovzetni za medkulturne povezave. Na področju diaspore so bile opravljene številne raziskave, ki so pomembne za medkulturno gledališče, saj že sam obstoj diaspore ponuja ponoven razmislek o narodu in njegovem konkuriranju na meddržavni ravni. Hkrati pa se konstituirajo identitete diaspore, ki presegajo zgolj domače ljudstvo.

KAGAO

Afriški izraz "*kagao*" v prevodu pomeni "ženska, rojena zunaj svoje vasi". Korenine Maše Kagao Knez izhajajo po materini strani iz Slovenije, po očetovi iz Burkine Faso. Maša je plesalka in koreografinja, ki od rojstva živi v Ljubljani in je v slovenskem plesnem prostoru prisotna že skoraj dve desetletji. "Kljub temu nisem ne črna, ne sodobna, ne afriška," pravi Maša in nadaljuje: "Ko pridem v Slovenijo, nisem sodobna plesalka, ko pridem v Afriko, nisem plesalka afriških plesov. Vedno znova sem nekako 'zunaj'."

Ime Kagao je Maši ob rojstvu dodelil njen oče in ko se tako v eni osebi stikajo kulture in pretakajo krvna telesca različnega rasnega izvora, je vprašanje 'Kdo sem?' povsem na mestu. Potem se je zgodil notranji klic in napotila se je v Afriko, v očetovo domovino. Kulturo in ritem Afrike je tako močno doživela, da se je ob vrnitvi vpisala v pariško šolo afriških plesov Centre Momboy.

Leta 2010 me je povabila za koreografinjo svojega sola z naslovom *Rojena zunaj svoje vasi*. Predstava naj bi raziskovala medkulturnost na področju (njenega) afriškega in slovenskega (evropskega) plesa. Da bi se njeni etnični polovici pravično srečali na poti realizacije, je leto kasneje povabila k sodelovanju še svojega v Evropi živečega afriškega učitelja in koreografa Filiberta Tologa. Ta je dopolnil večer s svojo kreacijo z naslovom *1978*, ki predstavlja leto njenega rojstva. Premiera se je zgodila 21. decembra 2011 v Plesnem teatru Ljubljana. Tologo prihaja iz Burkine Faso, vendar dela in živi v Ženevi. Kot plesalec, koreograf in pedagog se je izkazal v povezovanju afriške tradicije z zahodno plesno sodobnostjo in ustanovil svojo plesno skupino Yaala, s katero se je uveljavil na mednarodnih plesnih odrih. Med drugimi se je kalil tudi v skupini koreografskega velikana Mauricea Béjarta. Predstava je tako vključevala dve solistični koreografiji, dva zelo različna koreografska pristopa do Maše Kagao Knez. Moj pogled je pogled emancipirane Evropejke, drugi je pogled Afričana v diaspori.

V samem izhodišču sva se osredotočili predvsem na vprašanje (ne)pripadnosti določeni kulturi znotraj plesa. Kot plesalka se nikoli ni afirmirala kot zgolj sodobna plesalka. V Afriki so jo zaradi svetlo rjave polti obravnavali kot belko, na afriški šoli v Parizu kot Afričanko, ki pleše kot belka. Navdušenje nad afriškimi plesi kljub vsemu ni popustilo. Znanje, ki ga je pridobila, je želela razviti v svoj lasten plesni jezik, ga nadgraditi z znanjem sodobnega plesa in v tem poiskati univerzalnost odrske oblike, ki ne zahteva rasne opredelitve. To so bila temeljna vprašanja in izziv, kako v plesnem gledališču uprizoriti sodobno afriško plesno umetnost, ki bo kljub tradicionalnim afriškim elementom obravnavana kot enakovreden umetniški izdelek v polju sodobnih scenskih uprizoritev.

V drugi fazi raziskovanja sva se osredotočili na gibalni material. Kaj in kako bo govorilo telo. Izbira in oblikovanje gibalnega koda je izredno pomembna. Anatomija telesa ni kot besedilo, ki mu črtaš stavek ali obrneš besede, vsaka mišica, vez ali celica imajo svoj anatomski čas, ki je potreben za najmanjšo spremembo. Potrebna je metodologija, ki bo dala prave rezultate, da se vsebina sreča z njej primerno obliko celotne predstave.



Rojena zunaj svoje vasi

Predstava *Rojena zunaj svoje vasi* vsebuje štiri temeljne prizore. Vsak izmed njih si v spoju in šivu dveh nasprotujočih si kultur utira pot k osvoboditvi in realizaciji primarnega telesnega impulza kot odraz telesne in kulturne mentalitete in ravno v tem se izkaže neverjetna vztrajnost človeške genetike, ki nezavedno odkriva vsebine in slika poteze, ki jih logična in racionalna misel težko prevede v smiselno gibalno poved. A ravno tu se skriva zakladnica plesnih motivov, emotivnih situacij in kontrastnih si reakcij na lastno gibalno avtonomijo.

V tem kontekstu prvi prizor zaznamuje kastracija osnovnega gibalnega režima – onemogočeno premikanje nog. Afriški plesi združujejo gibanja vseh delov telesa, osredotočenost na

določenem delu telesa pa nosi poseben družbeni pomen. Samo gibanje je improvizirano, vendar znotraj jasne strukture. Improvizacija, ki združuje ponavljajoče se motive in impulz kot počelo giba, je osnovno vodilo afriških plesov. Plesalec se na ta način izogne rutini osnovnih korakov, izkaže svojo neodvisnost, moč osebnosti in pogum.

Ker plesalka ne uporablja nog, je kroženje energije iz zemlje v telo, tako tipično za afriški ples, prekinjeno. Tla so v afriškem plesu bistvenega pomena, saj predstavljajo vir preživetja in mesto, kjer počivajo predniki. Napetost, ki se akumulira v plesalkinem telesu, je odgovor na novo prostorsko in časovno dihotomijo. Prostor plesa je vedno živa materija, snov, ki jo plesalka živi in doživlja, kot da bi bila vidna esenca njene lastne biti znotraj zakonov težnosti in nič manj plesalka ne kraljuje v domeni časa. Tako kot ustvarja prostor, zapoveduje tudi svojstven čas, ki ustvarja napetosti, kontraste in olajšanja, zato tudi čas lahko naredi prostor drugačen. V tej nemogoči soodvisnosti Mašino telo postaja razdvojeno, na eni strani divje osvobajajoče, na drugi pohabljen in kastrirano.

Pomembna značilnost večine afriških plesov je tudi povezanost z glasbo. Tu osrednje mesto zasedajo bobni, ki jih pogosto imenujejo kar srčni utrip skupnosti. Z ritmom se ustvarja dialog med plesalci, glasbeniki in občinstvom. Tudi Mašina pojavnost na odru je pospremljena s subtilnim bobnarskim motivom, ki se prikrade polagoma in se s stopnjujočim tempom uveljavlja znotraj njenega gibalnega teritorija. Ta je omejen na skromno površino, ob kateri je postavljena majhna klubska mizica, na kateri stoji vrč vode in kozarec. Glasba pričara vzdušje, ki ga Maša zajema z vso afriško lepoto doživljanja življenja s telesom in glasbo, a ji vedno znova spodleti v pospeševanju lastnega gibalnega vrhunca z negibnimi, v tla prikovanimi nogami. Plesalka tako mestoma poskuša doseči katarzično zadovoljitev in mestoma odneha, popije požirek vode, ponikne v samorefleksijo svojega početja. V popolni odtutitvi se zlagoma zavé glasbe kot oddaljene zvočne kulise, kot spomina, ki je začasno zbledele v pozabo, vendar ne dovolj, da je ne bi vedno znova prevzel in zapeljal v gibalno erupcijo. Zanimivo misel tega prizora povzame Daliborka Podboj:

“Začetna scena se vtisne kot razsežna fotografija, v kateri zaznaš dve kulturi, zahodno - slovensko in afriško /.../ Tudi glasba je tehtno izbrana, že na samem začetku meditativni zvok afriških bobnov simbolično preide v melodijo ameriškega jazza. Tisti trenutek sem pomislila na zgodovino ameriških črncev, ki so s svojimi ritmi botrovali rojstvu jazza v novem svetu.” (2010)

Če je prvi del zaznamoval poskus konstantnega prehajanja od ene k drugi kulturi, kar je prineslo precej dinamičnih pospeškov pa tudi zastranitev od atraktivne glasbene teme, je drugi del predstave poskušal izumiti gibalno formo, ki že sama po sebi izraža napetost. V ta namen je bilo potrebno poiskati in povezati elemente, ki si že v samem izhodišču nasprotujejo. Pri tem sva ugotovili, da si telo, ne glede na izbrano tehniko plesa, prilagodi elemente na način, ki mu omogoča konsistentno in tekoče (predvsem pa estetsko) gibanje. Potrebovali sva nekaj drugega in priložnost odkrili v biomehaniki.

Prišlo je do nenavadnega trka dveh gibalnih oblik, ki sta bili na prvi pogled nezdružljivi oziroma sta v izvajanju druga drugo izključevali. Kjer je afriški ples sledil emociji, je biomehanika sledila absolutni koncentraciji in disciplini. Tam, kjer je afriški ples ponujal svobodo, je biomehanika zahtevala kontrolo, vzdržljivost in vztrajanje. In naposled, kjer je afriški ples

iskal komunikacijo, je biomehanika omejevala vsakršno psihično in fizično težnjo, ki ni stremela zgolj k izpolnjenosti in naravi stroja. Kljub temu pa sta tako ena kot druga gibalna oblika, ali bolje gibalna mentaliteta, zavezani popolnoma enakemu univerzalnemu načelu, kjer je človek kot živ organizem del narave in se v skladu z njo temu primerno instinktivno odziva.

Osrednji, tretji prizor Mašo pripelje v obredno inscenacijo, ki bolj kot v sami formi izvedbe učinkuje v stanju njenega duha. Leže in s pōtnim hrbtom, naslonjenim na tla, ki za seboj pušča mokro sled, obkroži prostor, ki simbolizira prehojeno pot, odvrže evropsko oblačilo, sezuje težke škornje in na sredini prostora sede na (slovensko) pručko. V tem ugledanem prostorskem središču, ki povezuje nasprotna pola diagonale, ki jo na eni strani predstavlja mizica z vrčem vode in v skrajnem drugem kotu simbolična inštalacija domačega afriškega ognjišča, se zgodi nekakšna mentalna iniciacija, kot dekonstrukcija lastne podobe, lastne snovnosti in pristojnosti. V tem duhu Maša vzame v roke afriško skledo koruzne moke in se z znojnim obrazom potopi vanjo, medtem ko polahko izginja tudi zvočna pokrajina industrijskometalne glasbe Rammsteinov.

Mašina "plemenska" maska vzbuja mešane občutke tako v gledalcu kot v njej sami. Njena celotna telesna eksistenca sobiva z učinkom maske. V tem lucidnem trenutku deluje kot znak, ki se integrira v skupno simbolno prostorsko strukturo skupaj z izkušnjo gledalcev in se ob reminiscenci na lastno vprašanje "Kdo sem?" zavestno podvrže transformaciji. A tudi vznik nove oblike med enim in drugim pogledom ne prinese olajšanja, temveč le novo vzdraženje in željo, ko si ob doživljanju tuje kulture zopet zaželi lastne. Ta bridka introspekcija in večna ujetost med razpoloženskimi kodi ustvarja dvome in kontraste med silovitostjo in negotovostjo, med podrejanjem in sledenjem.

Iz te tiske se izvije še zadnji prizor predstave, ki ga Maša pospremi z deloma erotiziranim in divjim gibanjem, ki kot avtoerotičen gon kroži okoli svoje orbite. Namenoma poudarjene modulacije dihanja ustvarjajo ritmične poudarke in zastoje, ki z glasovno ekspresijo zaostrojujejo gibalno akcijo in njeno telo obtežijo z dodatno mero znoja, ki z njenega obraza postopoma izbriše sledi moke. Izčrpana obleži pred publiko in z vso silo udari s hrbtom ob tla. Nato še enkrat in še enkrat. Ponavljajoči se gesti hrba se pridružijo ploski roke, v naslednjem trenutku tudi ploski noge in zlagoma se ustvari odličen *crescendo* afriške ritmične partiture. Kljub temu da estetika gibanja v tem prizoru pritiče zgolj sodobni plesni formi, niti gledalec niti Maša sama ne more zanikati prisotnosti afriške esence, ki venomer tik pod površino ves čas ohranja svojo temperaturo. Kljub utrujenosti se na njenem obrazu pojavi sled užitka, sled svobodne razposajenosti, kot nekakšno notranje sprejetje stvari, kakršne pač so. Povedano drugače: "Resničnosti ni treba uresničevati: resničnost je, kar je", pravi Ionesco (10) in meja med resničnostjo in neresničnim je ravno umetnost, nadaljuje. Umetnost je tista, ki naš svet poveže z onostranstvom, z nečim, kar je onkraj nič. Pri tem si zastavlja vprašanja na nerešljiv problem, vprašanja o smislu, nas samih, neizrekljivem, sooča nas z uganko. Zato je umetnost v temelju spraševanje, ki pa je hkrati tudi začetek odgovora, in človek se zares najde šele v svoji temeljni samoti. Bolj ko smo sami, bolj smo zavezani z drugimi. "Neznosnemu ni mogoče najti rešitve, ni le tisto, kar je neznosno, je globoko tragično, globoko komično, temeljno gledališko." (Ionesco, 13) Tako tudi Maša svoj večni dualizem med afriško in slovensko kulturo preprosto pusti ob strani in se s hudomušnim izrazom ter igrivim premikanjem prepusti glasbeni spremembi. Pesem z naslovom *You sexy thing* temnopolte glasbene skupine Hot chocolate v epilog

predstave in njeno medkulturno potovanje vpelje prikupno ironično distanco in skupaj z Mašo počasi ponikne v temo.

“Prehajanje skozi dinamična stanja, ki jih plesalka s celim telesom izvaja bodisi na mestu bodisi v gibalnih sekvencah, razpršenih po prostoru, uprizarja izmuzljivost identitete in konfliktnost: tako ženska v lokalu, ki na mestu intenzivno odpleše komad Keitha Jarretta, kot druga, ki pleše na trde Rammsteine, in tretja, ki potisne obraz v afriško skledo polno moke – vse to je ena in ista ženska, a vendar nobena od teh podob ni njena najbolj prava, saj se njena identiteta oblikuje prav v spodvitih prehodih od ene uprizorjene podobe do druge.” (Kumerdej, 2011)

1978

“Drugi, četrtturni del z naslovom 1978 afriškega koreografa Filiberta Tologa, ki živi in dela v Evropi, je pravo nasprotje prvega. Ko se na podolgovatem ekranu nad odrom kot na terminalu prikaže 1978 – letnica avtoričinega rojstva –, se ustavi čas, vse se umiri in plesalka urbana oblačila zamenja za tradicionalno afriško obleko. Drugi del nima ne napetosti ne konfliktnosti prvega, sekvence z afriškimi plesi v posodobljeni sodobno plesni formi so povezane linearno, četudi prizor, v katerem plesalka sledi svojemu iztegnjenemu kazalcu, pomensko štrli iz bolj kot ne ruralnega, rahlo idiličnega afriškega sveta, ki je na koncu nenaadno presekan s plesalkinim neartikuliranim glasom, ki bi ga lahko razumeli kot nekakšno čudenje.” (Kumerdej, 2011)

Mojca Kumerdej odlično izpostavi bistveno razliko afriškega koreografa – nekonfliktnost. Mašin ples je zlit z afriško glasbo in se v afriškem kostumu tekoče preliva skozi celo koreografijo. Njeno potovanje deluje kot neprekinjen tok gibanja, ki mu glasba daje barvo in poudarja emocijo. Tologova koreografija ne išče krčovitosti, rizika in mnogoterih odklonov od plesne konvencije, tako značilnih za evropski sodobni ples. Predstava *Rojena zunaj svoje vasi* ves čas išče, razdira in na novo vzpostavlja, tu pa se ples izkriči v mehki in valovanju telesa. V prvi predstavi večera je Maša zazrta vase, v svoje dvome, tu pa odpre svoj obraz in postane preprosto lepa ter dostopna.

Druga bistvena razlika med prvim in drugim delom je v plesni formi. *1978* je izrazno ves čas v eni estetski obliki značilni za Tologa. Izredno zanimivo je videti spoj afriškega in sodobnega z vidika pravega Afričana. Ob gledanju njegove izvedbe začutiš kulturno razliko v sami mentaliteti naroda, ki tudi žalostne trenutke življenja podkrepi z glasbo, petjem in plesom. Zazrti so v trenutek, ki ga živijo, ne v preteklost ali strahove prihodnosti, in koreografije, prepredene s tem mišljenjskim konceptom, lažje dostopajo do gledalca. *1978* nima rekvizitov ali scenskih elementov, ne potrebuje ničesar razen telesa, ki polni prostor in govori s svojo bogato plesno tradicijo. S pomočjo afriške glasbe te resnično popelje v svet, ki ga na slovenskih plesnih odrih nismo vajeni in je zato še toliko bolj dobrodošel. O tem lepo zapiše Daliborka Podboj:





“Dva koreografska pogleda sta izoblikovala dve Mašini podobi, dve njeni intimni stanji, tisto, ki jo izpostavi kot del evropske plesne sodobnosti, in ono, kjer Maša vzcveti v ženski mehki in toplini afriških ritmov. V svojem koreografskem jeziku sta tako Hribarjeva kot Tologo predstavila žensko, ki združuje dva svetova, dve kulturi, kar vsekakor bogati Mašino plesno širino in opredeljuje njen plesni izraz. In če se v prvem delu predstave izpostavi Maša kot popotnica na relaciji iskanj in potovanj od male Slovenije do afriške celinske razsežnosti, jo v drugem delu koreograf Tologo izpiše kot čutno žensko, ki svojo ženskost izpričuje v subtilnih vzgibih in plesnih ritmih, kjer se vsak gib vidi in bere kot notranji glas nje lastnega plesnega jezika.” (2010)

Dia Diasso Diasspora

Maša je svojo izkušnjo dvojnosti in iskanja identitete razširila v predstavi *Dia Diasso Diaspora* (2013) z desetčlansko mednarodno zasedbo ustvarjalcev, ki so vsak na svoj način povezani z Afriko in v svojem delu črpajo iz njene kulture. V predstavi sem sodelovala kot asistentka koreografije. Premiero je doživela 27. marca 2013 v Linhartovi dvorani Cankarjevega doma.

Dia v zahodnoafriškem jeziku *malinke* pomeni blagostanje, Diasso pomeni dober dom (in je hkrati priimek Mašinega očeta), medtem ko se Diasspora nanaša na stanje večne razdvojenosti med domovinama obeh staršev, na različne obraze drugačnosti in izkušnje (ne)pripadanja. Medkulturna izmenjava je tokrat potekala na več nivojih: glasbenem, plesnem in osebnoizpovednem. Trije glas-

beniki in plesalec izhajajo iz afriških držav (Slonokoščena obala, Burkina Faso in Nova Gvineja). Živijo in delajo v Evropi. Pevki in tri plesalke imajo v družini vsaj enega starša, ki je Afričan (med njimi so štiri Slovenke in Francozinja). Dve plesalki pa sta Evropejki (iz Švedske in Francije), ki ju je ples povezal z afriško kulturo.

Že sam začetek predstave je napovedal zanimiv razplet izhodiščne avtoričine ideje. V zatemnjenem avditoriju se zasliši glas slovenske temnopolte operne dive Irene Yebuah Tiran, ki nas z angelsko melodijo opernega petja povzdigne v nadzemeljske občutke. Njena postava je odeta v eleganten ženski kostim. Ob vhodu za publiko se zasliši nepričakovan zvok. Bobnarska zvezda Thomas Guei v tradicionalni afriški opravi, okoli katere je opasan boben *djembe*, vstopi skozi vrata in se napeto premika proti odru. Stopnjevani dvoboj med bobnom in glasom je pravi *tour de force*, ki ob katarzičnem zaključku najde skupno vižo in osvetli oder. Široka paleta afriških bobnov in energičen vstop plesalcev šokira s svojo dinamiko, prav vsi tudi pojejo. Predstava je bogato napolnjena z afriško kulturo, a bom na tem mestu izpostavila le tiste elemente, ki so bistveni za avtoričin medkulturni pristop.

Na glasbenem področju bi rada izpostavila odlomek, kjer se tokrat srečata evropska in afriška vokalna glasba v izvedbi dvojčic, že omenjene Irene in njene sestre Leticie Yebuah Slapnik. Njuna vokala tokrat nista v dvoboju, temveč se izvrstno dopolnjujeta. Leticia v afriški obleki in Irena v evropski stojita s hrbti naslonjeni ena na drugo, na las podobni, a hkrati ena poje afriško tradicionalno pesem, ki jo druga dopolnjuje z operno arijo. To sintezo izvrstno obogati plesalec Daude Grazai iz Slonokoščene obale. Njegovo izklesano in mišičasto telo proizvaja gibanje, ki ga stilsko pravzaprav ne moremo umestiti v nobeno formo niti afriško niti sodobno. Njegov gibalni impulz razpira vmesne prostore med eno ali drugo pevko, med tradicionalnim ali opernim napevom, med afriško spontanostjo in sodobno prostorsko kompozicijo. Kljub vsemu se trio vedno znova zliva v eno univerzalno entiteto, ki presega vprašanja o narodni in rasni pripadnosti ali žanrski opredelitvi. Pri tem je treba poudariti, da gre za izvajalce, ki so na svojem področju v samem vrhu, zato je spretno prepletanje različnih tradicij in estetik izkaz pravega mojstrstva. Vsled temu deluje mehko, uglaseno in nadrealistično in z gotovostjo ga lahko označimo za umetniški presežek.

Dia Diasso Diasspora pripoveduje zelo gost koreografski in glasbeni jezik, a nič manj ne zaostaja na izpovednem nivoju, kjer spretno krmari med pristnim pripovedovanjem osebnih zgodb (brez dramskega balasta) in sposobnostjo njihovega umeščanja v kontekst predstave. Na tem mestu želim izpostaviti dva prizora. Prvi se dotika osebne izkušnje Irene in Leticie, ki se na polovici predstave usedeta pred publiko in izmenjaje spregovorita o lastni medkulturni izkušnji. Njun oče je Ganec, mati Slovenka. V Ljubljano je prišel kot študent, se tu zaljubil in ostal. Iz njune pripovedi izvemo za očeta, ki je v želji, da bi se čim bolj prilagodil kulturi, v kateri živi, postal bolj slovenski od pravega Slovenca. Zelo dobro govori slovenski jezik, naučil se je državno himno, odpeti zna več narodnih pesmi kot povprečen slovenski državljan. Zgradil si je tudi zidanico in se javil kot prostovoljec za časa slovenske vojne. Starejšega gospoda v letih so sicer zavrnili, a on je ponosen, da je opravil svojo državljansko dolžnost.

Dvojčici pravita, da zaradi temnejše polti v življenju nista imeli težav, prej nasprotno, pozornost jima je ugajala, a tudi oni sta v določenem življenjskem obdobju začutili potrebo po odkrivanju svojih korenin. Njuni vtisi o Afriki se med seboj močno razlikujejo, a obema je skupno

to, da sta v Afriki spoznali, kateri kulturi pripadata. Njuna dežela je Slovenija, njuna himna pa *Zdravljica*. Nekaj teh vtisov lepo povzame Mojca Kumerdej:

“V predstavi se mehko spodvijajo ritmizirani skupinski in individualni ter melodično poetični prizori, abstraktne in dokumentaristične, mestoma duhovite sekvence, kot na primer izpoved pevk dvojčic Irene Yebuah Tiran in Leticie Slapnik Yebuah, katerih mati je Slovenka in oče Ganec, njuna doživljanja kulturnih prostorov svojih staršev in identiteti pa različni, kot da ne bi bili iz ‘istega gnezda’, kaj šele dvojčici.” (Kumerdej, 2013).

Naslednji prizor, ki ga izpostavljam, v predstavo vnese širše vprašanje identitetne krize. Švedska plesalka Malin brez zadržkov spregovori o tem, kako je spoznala, da je istospolno usmerjena. Zgodba je zanimiv preplet njenega občudovanja afriške kulture, s pomočjo katere najde svojo spolno identiteto. Tokrat je besedilo vpeto v samo koreografsko partituro. Malinina pripoved je integrirana v skupino plesalk, odetih v brisače. Njihovi koraki so čudna banalnost afriškega giba in glasovnega oponašanja nečesa, kar bi lahko imelo obredni značaj. Tudi Malinino telo ni izvzeto iz perfekcionistične gibalne sekvence, ki jo izvrstno izvaja ob pripovedovanju zgodbe. Tu se zgodi presežek prizora. Režija prepletanja vsebine besedila in koreografije, oziroma sinteza giba, besede, ritma, vzklikov in kompozicije, ohranja osebno zgodbo v sferi umetniškega dogodka. Tako se spretno izogne zgolj poenostavljenemu izlivanju čustev. Ravno pravšnja mera norčavosti plesalk celoten prizor drži v zdravem razmerju med tem, kaj je komično in kaj tragično, ter koherentno sledi konceptu predstave. O tem prizoru lahko rečemo, da je avtorstvo last evropskega načina razmišljanja. Mašina ironija in duhovitost sta vsekakor vrlini umetnice, ki je sposobna stereotipe in posplošitve svoje lastne kulture na inteligenten način umestiti v umetniško delo. Poleg vsega je ravno Malin izvrstna plesalka afriških plesov, ki ruši stereotipe, da Evropejci ne moremo plesati kot Afričani.

“Plesna predstava presega razdvojenost med domovinama na afriškem in evropskem kontinentu in se pomnoženosti in razcepljenosti identitet urbanega subjekta loteva skozi raznotere nianse, od pomirjajoče integritete do konfliktne razpršenosti; slednje je najbolj izrazito pri odlični švedski plesalki Malin Margareti Wiskari, v kateri je Afrika naseljena ne skozi poreklo, ampak afriško kulturo in ples, s katerimi se je srečala v najstniških letih, in ki se je v vmesnem identitetnem prostoru znašla z zavedanjem svoje lezbične identitete.” (Kumerdej, 2013)

Koreografsko je predstava konglomerat najrazličnejših pristopov spajanja različnih afriških plesov in sodobnega evropskega plesa. Na trenutke z vso svojo silovitostjo pričara pravo tradicionalno Afriko in ko se skoraj potopimo vanjo, nas vedno znova potegne iz sanj ter spregovori o zgodbah iz ozadja. Še lepše to povzame Daliborka Podboj:

“Enourna predstava Dia Diasso Diasspora po svoji kulturni in umetniški strukturi povsem izstopa iz omenjenih vsebin in okvirov plesne produkcije leta 2013, je kulturna manifestacija raznolikosti in enotnosti, stkana iz vrhunskih umetniških izvedb glasbe, ritma, šolanih vokalov, plesne srčnosti in človeških usod, ki jih vseskozi izpolnjuje življenjski optimizem.” (Podboj, 2014)

Morda na tem mestu spregovorim še o resnici, ki je publika ob gledanju predstave ne vidi. Afrosodobni ples v Sloveniji še vedno ne zaseda enakovrednega položaja med ostalimi plesnimi zvrstmi, ne glede na vsebino in obseg projekta. Ministrstvo Republike Slovenije za kulturo ga vedno znova opredeljuje kot žanr, ki ne sodi v kategorijo pravih uprizoritvenih umetnosti: "Projekt je mednarodna koprodukcija, bistvena predvsem s stališča promocije žanra, ne pa za razvoj uprizoritvene umetnosti nasploh ali kot vrhunski umetniški izdelek na področju uprizoritvene umetnosti." (Kagao Knez, 60) Ekipa ustvarjalcev in organizatorjev je projekt speljala s pomočjo sponzorjev (ki še zdaleč niso pokrili vseh stroškov), predvsem pa tako, da so delali zastonj. Predstava je za slovenski medkulturni prostor izrednega pomena, vendar jo je doletela enaka usoda kot že marsikatero veliko produkcijo (ko se avtorji popolnoma izčrpajo zaradi organizacije), ki po nekaj ponovitvah potone v pozabo.

SKLEP

Afrosodobni ples v Sloveniji ima svoje zametke v šestdesetih letih prejšnjega stoletja. Takratna jugoslovanska politika je mnogim Afričanom omogočala študij pri nas. V Ljubljani so ustanovili Zvezo afriških študentov in Klub mednarodnega prijateljstva, ki je povezoval študente iz Afrike, Bližnjega vzhoda in Azije. Prvi poizkus medkulturne izmenjave je bil solo Jasne Knez z naslovom *Sudanska pesem*. Po nekajmesečnem bivanju v Sudanu je elemente sudanske tradicije prepletla s sodobnim plesnim izrazom. Prve delavnice afriških plesov v Sloveniji so bile organizirane pod okriljem takratne Zveze kulturnih organizacij Slovenije – ZKOS, ki jo je vodila Neja Kos. Pionirka razvoja afriških plesov pri nas je Barbara Plečko Oberčkal. Nadalje se je afriška plesna kultura oblikovala v delu Maše Kagao Knez in kulturno-umetniškega društva Baobab, ustanovljenega leta 2009. Skupaj s plesalko Dalando Diallo in glasbenikom Damirjem Mazrekom so ustvarjali na področju glasbe, plesa in gledališča ter znotraj afriške kulture razvijali svoj lasten avtorski izraz. Mašino delo se nadaljuje pod okriljem Studia XXV in pomembno prispeva k razvoju afriške kulture v Sloveniji, ki je na žalost še vedno močno marginalizirana. Tudi v slovenskem prostoru se v stiku z afriško kulturo razvija nov jezik umetnosti, afrosodobni ples, ki si zasluži enakopraven položaj kot druge zvrsti na področju sodobnih uprizoritvenih umetnosti.

Literatura in viri

Fauley Emery, Lynne: *Black Dance: From 1619 to Today*. Princeton, NJ: Princeton Book Company, 1988.

Fischer-Lichte, Erika, 1997: *The show and the gaze of theatre. A European perspective*. Iowa City: University of Iowa Press, 1997.

Ionesco, Eugène: *Spomini na smrt. Izbrani eseji*. prev. P. Vitez. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2001. (Knjižnica MGL, št. 132).

Ki-Zerbo, Joseph: *Zgodovina Afrike*. Prev. M. Ciglencečki. Ljubljana: Borec, 1977.

Kagao Knez, Maša: *Razvoj afriških plesov in njihova umestitev v slovensko sodobno plesno umetnost*. Ljubljana: Akademija za ples, 2013. Diplomsko delo.

Knowles, Ric: *Theatre & Interculturalism*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.

Kos, Neja: *Ples od kod in kam*. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije, 1982.

Kumerdej, Mojca: "Ženska od nekod vmes." *Delo* 29. 12. 2011; <http://www.delo.si/kultura/oder/zenska-od-nekod-vmes.html> (3. 1. 2015).

Podboj, Daliborka: "Maša Kagao Knez je postala ženska," 2010;

http://www.paradaplesa.si/?Id=na_spici&View=novica&novicaID=659 (3. 1. 2015).

Podboj, Daliborka: "Odhodi in prihodi Maše Kagao Knez in Snježane Premuš," 2012;

http://www.paradaplesa.si/?Id=na_spici&View=novica&novicaID=1 (4. 1. 2015).

Podboj, Daliborka: "Pogled nazaj. Ples na odru upora," 2014;

http://www.paradaplesa.si/?Id=na_spici&View=novica&novicaID=2621 (5. 1. 2015).

Sachs, Curt: *Svetovna zgodovina plesa*. Prev. M. Vogeltnik. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1997.

Siegert, Nadine: "Contemporary dance from Africa as creative opposition to stereotypical images of Africanity," 2010;

<http://www.buala.org/en/stages/contemporary-dance-from-africa-as-creative-opposition-to-stereotypical-images-of-africanity> (1. 1. 2015).

Telban, Borut: *Ples življenja, ples smrti*. Ljubljana: Nova revija, 2002.

Društvo Hiša!

Katja Beck Kos,
predsednica Društva Hiša!

Pripravlja Meta Kordiš

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

Kaj je vaša dejavnost?

Večina nas pozna po programu *Živih dvorišč*, drugi spet po nekdanji začasno obujeni lepotici – stavbi in dvorišču Orožnove 7. Nekateri pa nas spremljajo šele od prve zapore Koroške ceste ali vzpostavitve *Rajzefiber biroja*.

HIŠA!, društvo za ljudi in prostore, je torej nenehno razvijajoče se društvo, ki verjame, da je revitalizacija mesta v sodelovanju s prebivalci in odločevalci ključ do trajnostno vzdržnega mesta. V ta namen uporabljamo raznolika orodja s področij umetnosti, mladinskega dela, turizma, kreativnosti in metod (srečanja prebivalcev, oživljanja trgov in ulic z delavnicami, pogovori, koncerti, razstave, doživetja, interaktivna raziskovanja ...).

Naši programi delovanja so trenutno:

Živa dvorišča – trajnostni program MARIBOR 2012 – celoletni program skupnostih akcij, ki nastaja in se razvija v specifičnih poljavnih prostorih – mariborskih dvoriščih v centru mesta.

Živo mesto – program oživljanja zaspanih mestnih ulic v sodelovanju s stanovalci, lokalnim gospodarstvom, ustvarjalci, društvi in uličnim gledališčem. Hkrati kot iniciativa raziskuje in implementira orodja za povezovanje privatnega, vladnega in nevladnega sektorja za vsestransko izboljšanje življenja lokalnosti.

Center grafičnih umetnosti – mednarodno vozliče, delavnica in ustvarjalnica za odkrivanje, ustvarjanje ter predstavljanje umetniške grafike in vizualne podobe Maribora.

Rajzefiber biro – alternativna turistična ponudba, ki je prikrojena posamezniku in pospešuje odkrivanje potencialov mesta.

Nudimo pa tudi podporno okolje uličnogledališčnemu kolektivu *SepateKapate* in drugim občasnim participatornim aktivnostim v mestu.

Od leta 2010 oživljamo sicer zapostavljene prostore, povezujemo ljudi in prostore ter tako spodbujamo, spominjamo in vžigamo iskrice ustvarjalnosti zlasti v centru Maribora. Kot primer tega naj navedem nekaj odzivov ljudi. Zgodilo se je, da se je mimo odprtih vrat naših prireditvev na mariborskih dvoriščih sprehodila gospa, ki je rekla, da že vse življenje hodi tod mimo, pa ni vedela, da se za temi vrati skriva tako čudovito dvorišče. Zanimiva je prigoda z deklico, ki je že postavljeno likovno razstavo na njenem dvorišču pogumno dopolnila s svojimi risbami, ki sicer ne bi prestopile praga njene sobe. Dogaja se, da si trgovci želijo, da bi stalno pripravljali prireditve in tako oživljali njihovo ulico. Zgodilo se je tudi, da so obiskovalci (turisti) Maribora ob obisku neke naše prireditve na Orožnovi 7 označili Maribor kot bodoči Berlin, kjer življenje samo čaka, da izbruhne iz zaprašenih dvorišč. Prav posrečen je bil pripetljaj, ko je poznani gospod, ki sicer ne sleče svoje suknje, oblekel majico s kratkimi rokavi, na kateri je podoba Tihčevega NOB spomenika – “Kodžaka” na Trgu svobode z napisom “Stand Strong Maribor” (delo Rafaela Kurnika). Neka gospa pa je ob obisku Ane Plamenite na mariborski tržnici vzkliknila: “Končno! Tržnica bi morala biti vsak dan taka, pa bi bila očarljivo lepa!”. Že v letu 2011 je kratek dokumentarec o nas predvajala celo ARTE. Očitno nam uspeva prisluhnuti trenutnemu vrenju v mestu in ga oblikovat v vsebine naših prireditvev.

Zadnjih 7 let smo v lokalnem okolju oživili skupno 13 dvorišč, spodbudili urbano prenovu Koroške ceste, pripomogli k oživitvi Gosposke ulice, spodbudili nastanek skupnostnega programa *Gregorčičevanja* in vzpostavili programe *Rajzefiber biroja* in *Centra grafičnih umetnosti*.

Naša dejavnost ni usmerjena zgolj v lokalno skupnost, saj se nam zdi nacionalno in še bolj mednarodno povezovanje izjemno pomembno. Smo člani programa Tandem Europe, Actors of Urban Change Robert Bosch Fundacije, Mreže za prostor. Naši programi so bili predstavljeni med drugim na Globalni konferenci Urban Future lani marca v Gradcu in aprila lani na Konferenci Human Cities v Milanu. Priznanje, da smo na pravi poti, pa sta nam med drugimi nagradi BIO50, Challenge Future, in InLoCom 2013, inovativna lokalna skupnost.



• Gregorčičevanje, Gregorčičeva ulica Maribor, oktober 2016 | Foto: Denis Zelnik

Kakšen je vaš formalno pravni status, kakšna je vaša organizacijska struktura delovanja in kakšne so prednosti in slabosti takšnega delovanja?

Hiša! je društvo, torej formalno organizirana skupina nekaj več kot dvajsetih oseb, ki imajo skupen cilj in v ta namen pripravljajo aktivnosti. Aktivnosti so rezultat vsakdanjega dela zaposlenih v društvu in skoraj vseh njegovih članov. Društvo je v osnovi nepridobitna organizacija. Hkrati je od leta 2015 pridobilo status socialnega podjetja, kar mu omogoča tržno naravnost, katere prihodek pa se mora vračati v društvene programe. Hiša! je tudi društvo s statusom v javnem interesu na področju kulture.

Člani s svojo proaktivnostjo vplivajo na oblikovanje programa društva, dajejo pobude, se udeležujejo njegovih aktivnosti in se sestajajo v obliki občnega zbora vsaj enkrat letno. Člani društva so aktivni po svojih močeh in želji ter delujejo v društvu kot neke vrste siva imanenca (pandan sveta zavoda v javnih zavodih). Vsakdanje zadeve društva izvaja, pripravlja, predlaga in upravlja upravni odbor: predsednik, podpredsednik, tajnik, blagajnik in nadzornik. Ta je izbran za dobo dveh let na občnem zboru in skrbi za pravilno delovanje društva in pravno in moralno odgovarja članom društva.

Za nemoteno vsakdanje delovanje in izvedbo vseh aktivnosti društva skrbi zaenkrat šest oseb od tega ena kot stalna zunanja sodelavka, dve redno zaposleni, tri vključene v program javnih del oz. mentorstva. Ob tem imamo vsaj še pet stalnih zunanjih sodelavcev iz vrst naših članov, ki so vsaj enkrat mesečno vključeni v naše prireditve, zunanje računovodstvo in od pet do deset prostovoljcev, ki pomagajo izvajati posamezne aktivnosti. Vodenje društva je razporejeno med dve osebi, ki imata okvirno razdeljene vsakdanje naloge, lahko pa tudi po potrebi zastopata druga drugo. Administrativne in računovodske zadeve opravljata 2 osebi v društvu, ena oseba skrbi za PR, ena za oblikovanje, ena za pridobivanje dodatnih sredstev. Prav tako imajo vse osebe odgovornost za posamezen projekt/programski sklop društva.

Program društva je odprta matrica, ki jo zastavi vodja določenega programskega sklopa, nato pa jo polnimo člani, sodelavci društva in v prvi vrsti seveda prebivalci lokalnosti, kjer aktivnost poteka. Tako prejmemo lokalno avtentičen program, vendar pa je sama priprava končnega "izdelka" časovno in delovno intenzivnejša, saj zahteva dosti več predpriprav, mnogo srečanj s posameznimi akterji, program se oblikuje počasneje, kot pa če bi ga pripravil en avtor.

Kako se financirate oz. kako poslujete?

Društvo izvaja programe predvsem s pomočjo sredstev, ki jih pridobi na različnih razpisih: lokalnih, nacionalnih in evropskih, od tega je okoli 40 % lokalnih, 30 % nacionalnih in 30 % evropskih sredstev. Nekaj programov je koprodukcija z javnimi zavodi, kot sta Narodni dom in Muzej narodne osvoboditve Maribor. Del sredstev pridobiva društvo s prodajo svojih storitev na trgu. Sredstva so namenjena pripravi in izvedbi programov društva (okoli 60 %), tekočim stroškom (okoli 5 %) in zaposlenim (okoli 35 %). Društvo zadnjih pet let posluje s pozitivno ničlo.

Zakaj ste se odločili za tako dejavnost in delovanje?

Najprej je bila dejavnost *Živa dvorišča*, s katero smo leta 2010 pričeli oživljati zaspane koticke starega mestnega jedra Maribora. *Živa dvorišča* so zrasla v sklopu mariborskega festivala Lent, natančneje uličnega gledališča – mariborske Ane Desetnice na pobudo Gora Osojnika, in so že od začetka iskala navdih v knjigi Jerneje Ferlež in filmu Bojana Laboviča *Mariborska dvorišča*. Zame je idejna zasnova predstavljala izziv pogledati za stene, ograje, vrata mestnih hiš in poiskati tisto “resnično” življenje, ki se odvija tam zadaj. Meni sami se je odprl popolnoma nov pogled na mesto, ki so ga takrat (2010) označevali kot zaspanega, praznega – tam, na dvoriščih je postal poln zgodb, poln življenja, poln želja, poln ljudi.

Živa dvorišča so tako od samega začetka program, ki nastaja na križišču sodelovanja med ustvarjalci, stanovalci in obiskovalci in za ta specifični, zelo odprti modus ustvarjanja in delovanja smo iskali primerno obliko formalnega obstoja. Društvo je namreč oblika, ki omogoča oz. zahteva odprtost delovanja in katerega vsebina je organsko spremenljiva tvorba, odvisna od aktivnosti vsakokratnih članov društva.

Ko smo ugotovili, da potrebuje društvo tudi tržno usmerjeno delovanje, da lahko ostane stabilno in preživi na dolgi rok, smo pridobili še status socialnega podjetja, katerega zakonsko podani pogoji zahtevajo odprtost v smeri lokalnega okolja, usmerjenost v socialni angažma in nadgrajevanje programa z ustvarjenim presežkom.

Še zanimivost: za dejavnost *Živih dvorišč* smo leta 2012 ponovno obudili speče društvo, takrat imenovano Hiša Galerija, ki obstaja že več kot 20 let, pridobili smo nove člane, prilagodili ime in tako nadaljujemo in širimo njegovo prvotno poslanstvo.

Kako vidite svoj položaj oz. položaj vaše organizacije v Mariboru? Kakšen je vaš prispevek mestu?

Hiša! je v javnosti povezana predvsem z začetnim odmevnim programom *Živih dvorišč*, kar daje društvu položaj proaktivnega akterja oživljanja javnega prostora v mestu v sodelovanju z ostalimi deležniki. Prepoznaven je naš nizkoprorračunski, naredi sam princip in vključujoč pristop.

Zadnja leta se profilirata tudi njena mlajša programa – *Center grafičnih umetnosti*, ki postaja prepoznavno stičišče grafičnega ustvarjanja in raziskovanja za mlade in starejše v mariborski okolici ter *Rajzefiber biro*, ki ga prepoznavajo kot alternativo in dopolnitev standardnemu programu turizma TIC-a oz. Zavoda za turizem Maribor-Pohorje.

Ustvarjalci Hiše! se od vseh začetkov zavedamo, da kvaliteten in trajnosten program oživljanja mesta nastaja samo v in s sodelovanjem vseh akterjev, pri čemer ne pozabimo na prebivalce, šole, fakultete ali pa trgovce in javne uslužbence. Hiša! od začetka deluje kot medij povezovanja različnih akterjev: umetnikov s stanovalci, odločevalcev s kulturnimi aktivisti in kot medij odpiranja skritih prostorov v mestu. Zato že ves čas delovanja poudarjamo Sodelovanje in ga pišemo z veliko začetnico. Naši programi namreč ne bi mogli nastati in obstati v glavi ene osebe!

Hiša! je s svojim delovanjem zadnjih 7-8 let odprla za javnost precej prezrtih prostorov v Mariboru in s tem pospešila njihovo uporabo, vnesla v javni (in privatni) prostor nove programe, ki so pridodali kulturni ponudbi mesta, in hkrati v mesto vnesla tudi nov modus delovanja: sodelovanje brez meja, kar naše prireditve že od samih začetkov postavlja med participatorne/sooblikovane in kot take tiste, ki jih ljudje hitro sprejmejo kot svoje.



• Likovna razstava Društva nemško govorečih žena, Slovenska ulica 13, Maribor, junij 2016 | Foto: Denis Zelnik



KULTURNA DIAGNOZA

F I L M

Matic Majcen
**Junaki
 urbanega
 razkroja**

Paterson

Režija Jim Jarmusch | 2016
 ZDA | 118 min.

Filmi Jima Jarmuscha že od samega začetka režiserjeve kariere v začetku osemdesetih let prehajajo med dvema kategorijama: na eni strani so bolj filozofsko usmerjeni filmi, kakršni so *Mrtvec* (*Dead Man*, 1995), *Duh psa – samurajeva pot* (*Ghost Dog: The Way of the Samurai*, 1999) in *Meje razuma* (*Limits of Control*, 2009), na drugi pa tista večina avtorjevih filmov, ki utelešajo kul estetiklo njegovih likov, s čimer najpogosteje odpira tematiko lokalne in globalne kulture ter sobivanja. Jarmuschova zadnja dva igrana filma, *Večna ljubimca* (*Only Lovers Left Alive*, 2013) in *Paterson* (2016) na prvi po-

gled spadata v slednjo kategorijo, s čimer je režiserjevo filmsko ustvarjanje v tem desetletju našlo presenetljiv novi dom v vzhajajoči hipstrski subkulturi, ki se napaja ob ravno tovrstnih estetiziranih, čustveno zadržanih izdelkih, ki odkrito izkazujejo odmaknjenost od popkulturnega prevladujočega toka. (Ta trditev je pri *Patersonu* še toliko bolj na mestu zaradi angažmaja Adama Driverja kot glavnega igralca, ki se je z vlogami v seriji *Dekleta* in v neodvisnem filmu *Frances Ha* uveljavil kot osrednje igralsko ime hipstrske scene.) Pa vendar je *Paterson* pod to površino veliko bolj daljnosežen film – namreč, čeravno je v ospredju še vedno tematika lokalne kulturne dediščine, ki je pod pritiski kapitala in popularne kulture pri Jarmuschu venomer ogrožena, pa je ameriški režiser tokrat javnosti ponudil lik, ki pod krinko skromnosti in skrajno pragmatične vsakdanjosti razkriva pravega nesojenega junaka današnjega časa ter vzorčen primer pokončnega (da ne rečemo celo uporniškega) življenja v neoliberalnem kapitalizmu.

Začnimo na začetku: Jarmusch nam v prvih trenutkih filma pokaže tri podobe, ki bodo zaznamovale preostanek pripovedi: ročno uro, miniaturni model avtobusa ter namizne fotografije Patersonove družinske preteklosti. Ti predmeti po vrsti predstavljajo ideje rednosti in taktnosti protagonistove službe (ter naracije, ki s svojo ponavljajočo se strukturo sledi njegovemu delovnemu dnevu), nato kulture in zgodovine njegovega mesta ter na koncu še protagonistovega





osebnega odnosa do preteklosti in sedanjosti. Kot je videti iz tega prvega vtisa, prihodnost na njegovem obzorju ne najde prostora. Ne gre za to, da Paterson ne bi verjel v njo, ampak preprosto ni na njegovem radarju, saj ga njegov pragmatični značaj v vsakem trenutku zasidra v najožjo možno sedanjost. Njegova soproga je tista, ki je od glave do pet prežeta s tovrstnim pogledom naprej: prvi dialog v filmu privzame obliko bežnega pomenka o tem, da bi skupaj povila otroka, kasneje bo prav ona tista, ki bo nenehno *načrtovala*: kako bo igrala kitaro, kako bo preuredila stanovanje, kako bo pekla pecivo. Paterson le stoično *sledi* temu toku, v katerega ga zanaša tako v zasebnem kot v poklicnem življenju.

Istoimensko mesto, v katerega je umeščen glavni lik, nam režiser nato začne orisovati s postopanjem in medsebojnim vplivanjem z mestom, skozi katerega nas na svojevrsten prvoosebni način popelje filmska kamera. Jarmusch s tem ponovno izvrstno, na *senzoričen* način oriše mesto, o katerem razen nekaj anekdot, ki prej spadajo v rubriko *Zanimivosti*, pravzaprav ne izvemo veliko neposrednih kvantitativnih in faktualnih informacij. Ne izvemo, da gre za mesto s 150 tisoči prebivalci, ki je bilo v 19. stoletju središče tekstilne industrije, ali pa da dandanes slovi kot mesto z bogatimi imigrantskim pridihom, kjer petino prebivalstva sestavljajo muslimani. A dajanje slikovitega *vtisa* pretekle slave in kotla različnih identitet in kulturnih ozadij je povsem dovolj, da si tudi brez tega izdelamo celovito sliko o kraju. Paterson je v resnici popolno okolje za Jarmuschovo posredovanje Jarmuschevega nazora – gre za kraj, v katerem se lahko ob voznikovem korakanju po ulicah prepričamo, da so dnevi gospodarskega razcveta že zdavnaj mimo, v mestu pa namesto velikih vizionarjev in gradnikov prihodnosti

ostajajo zgolj običajni ljudje, ki so se pripravljani zadovoljiti z življenjem v mirnem vsakdanu daleč stran od velikih urbanih središč in centrov gospodarskega ter kulturnega dogajanja.

Tisto, kar tem ljudem ostane, je življenje v objemu nekakšnega čudovitega urbanega razkroja, iz katerega se rojeva izjemno kulturno bogastvo, ki ga posamezniki živijo, ko v njegovi sredi opravljajo svoja vsakdanja opravila. Ti ljudje niso aktivisti ali borci za boljši jutri svojega mesta – razen majhnih pritoževanj ne kritizirajo in ne posegajo vanj. V *Patersonu* je samo en prizor, ki v naslovnem liku zbudi kanček družbene kritike: potem ko se sredi ceste pokvari njegov stari avtobus in je prisiljen “evakuirati” svoje potnike, mu žena laskavo pripomni: “*Mislím, da bi morali svojemu najboljšemu vozniku, ki je obenem tudi velik poet, priskrbeti nov avtobus,*” k čemur on odvrne: “*Občina mesta Paterson? Malo verjetno.*” Vsaj v Jarmuschevi nekoliko romantizirani perspektivi so ti ljudje preprosto del mesta, ključen del njegovega funkcioniranja. Ker so bili v to mesto rojeni, vanj umeščeni kot v kakšen ideološki sistem, ga ne morejo zares reflektirati. Tja preprosto pripadajo, so njegov izdelek. Ne gre za konformizem. V tej Jarmuschevi uto-piji so ti ljudje odsev mesta in njegove zgodovine in podobno kot njihovo okolje so tudi oni kulturno bogati, poglobljeni v zgodovino, umetnost, da ne govorimo o večplastnih zgodbah, ki si jih vsak dan med sabo izmenjavajo s pripadniki raznolikih etnij v mestu. To znanje jim daje legitimnost, da se lahko stoično umaknejo. In ker ni človeka brez mesta, ki naseljuje njegove ulice, je prav takšen – skromen, a notranje bogat in samozavesten – tudi duh njihovega mesta. V tej neskončni povratni zanki je mesto oris posameznikove duše na isti način, kot sta v

posameznika vtisnjena sentiment in zgodovina mesta.

In zaradi te relacije med mestom in njihovimi prebivalci so tu dvojčki. Paterson, dvojni glavni lik – kot mesto in kot voznik avtobusa, je njegov prvi legitimni izpričevalec. Potem sta tu še dvojčka na klopi, pa otroka, ki prečkata cesto, najstnici na avtobusu. Pesem, ki jo Patersonu pove nadobudna pesnica, najde odsev na steni v njegovem lastnem domu. Stvari se podvajajo že do skrajda nadnaravnih razsežnosti, kot da gre zares za mesto duhov, kjer je vse en sam tok energije, ne pa fizični habitat ločenih individuumov. V tej ideji dvojčkov in podvojenosti gre Jarmusch celo tako daleč, da v film vstavi dialog v baru, v katerem se Paterson z natakarkjem pogovarja o časopisnem izrezku, ki priča o koncertu Iggyja Popa v njihovem kraju – prav o tistem glasbeniku torej, o katerem je Jarmusch s filmom *Gimme Danger* (2016) sam posnel svoj umetniški dvojček, ki ga je praktično v istem času (če smo čisto natančni – z dvodnevним zamikom) pre-mierno predstavil na filmskem festivalu v Cannesu leta 2016.

Sliši se klišejsko, ampak tisto, na kar Jarmusch cilja, je misel, da so ti običajni ljudje, ti “Patersoni”, tisti, ki mestu dajejo življenje. Jarmusch v tem vidi neko pristinost, ki nastane na hrbtni strani družbeno dominantnih vzorcev. Še več, ti ljudje so kot mnogokrat poprej objekt njegovega čaščenja. V ljudeh, ki ne bi mogli biti bolj običajni, kot so, vidi veličino. To so njegovi junaki: voznik avtobusa, ki svoj talent ne izrablja za samopromocijo in finančno unovčenje, temveč svojo umetnost preprosto *živi*. In sicer tisto umetnost, ki si za svoje objekte vzame najobičajnejše stvari iz vsakdanjega življenja: vžigalice, ki jih je avtor imel v rokah, pripovedi o tem, kaj počne, ko gre iz službe, mikro

opazke o tem, kako srka svoje pivo. “*Velik poet si,*” je tisto, kar večkrat slišimo iz ust njegove žene, ko ga prepričuje, naj vendarle naredi kopijo beležke s svojimi pesmimi, da ne bodo utonile v pozabo. A njemu ni mar. Morda se bodo izgubile, morda bodo obstale. Njegova ravnodušnost do zamisli o fizičnem ohranjanju lastnih stvaritev je že skorajda iritantna. V tej stimulativni klimi ponavljajoče se vsakdanjosti Paterson najde svojo dušo dvojčico, amatersko oblikovalko in kitaristko, s katero podobno kot njuno mesto tudi sam briše meje. Etnične, kulturne in umetniške. Ni meje med njegovo visoko in njeno nizko umetnostjo. V resnici se teh delitev sploh ne zavedata – vse obstaja v istem prostoru in vse se napaja eno od drugega, kot mesto in njegovi prebivalci. Veličina ne vznikne v izoliranem umu genija, temveč v medsebojnem vplivanju z na videz še tako nepomembnimi elementi iz njegovega okolja. Nizka umetnost ni samo nepotreben plevel za družbo, temveč je *nujna* in Paterson – mesto in človek – sta okolji, ki to idejo intuitivno in brez pomisleka sprejemata. Okolji brez predsodkov, brez klasifikacij, brez stratifikacij.

In če je Paterson tu našel svojo muzo, jo je tudi Jarmusch: smisel umetnosti, ali natančneje, pojmovanje umetnosti, kakršna se danes v primežu pošastne filmske industrije izgublja. Jarmusch lahko cveti samo v takšni umaknjeni umetnosti, ki v filmu pregovorno živi samo v avtorskem, neodvisnem, še toliko bolj nizkopračunskem filmu. To je

umetnost, ki je osvobodjena preokupacij s financami, sklepanja pogodb, načrtovanja in promocije. Jarmusch sam jo hoče izkusiti z neobremenjenostjo, kot potrebo, da tu in tam, v času nekaj preprostih trenutkov, nekaj zapiše, nariše ali posname, popolnoma brez pritiska po veličini, brez neke teorije ali filozofije, ki bi stala za tem. Umetnost bi po njegovi viziji morala biti tako trivialna in neobremenjena kot popoldanski sprehod, na katerega greš, da bi se počutil malo bolje, kot dogodek, ki bo morda že naslednje jutro pozabljen, če se slučajno ne bo ohranil listič, na katerega je bil zabeležen.

Prav zaradi zunanjega videza te vseprežemajoče skromnosti je videti *Paterson* veliko manj monumentalno, kot bi si – podobno kot glavni lik v filmu – zaslužil. Filmska forma iskanja užitka v asketskem ponavljanju imitira etični nazor protagonista. S tem je Jarmusch v svojem filmu z afirmativnim zgledom, z odsotnostjo vsakršne kritike, podal močan komentar o stanju umetnosti danes, še posebej tiste filmske. S svojim hipstrskim igralcem je orisal globoko filozofski subjekt, ki se upira vseprisotni logiki kapitala in ekshibicionistični naravi družbenih omrežij, ter v neke vrste značajski konservativnosti ohranja tisti duh spontanega in sproščenega navdiha, iz kakršnega naj bi se napajala umetnost v svoji najbolj pristni obliki.

Žiga Brdnik

Diagnoza: identitetna gneča

Razcepljen (Split)

Režija M. Night Shyamalan
2016 | ZDA | 117 min.

Primer 1: 24 sličic razcepljenosti

Bel napis "SPLIT" na črnem ozadju se za nekaj delčkov sekunde razcepi na 24 delčkov slike. Klasičen VJ-evski trik, a kljub temu gotovo ena najbolj izvirno preprostih otvoritvenih špic zadnjega časa. 24 pravokotnikov, 24 naslovnih špic, 24 identitet, 24 sličic na sekundo, 24 ur na dan, ni izhoda, kaj šele vhoda. Bujenje v popolnoma neznan prostor, v boleče skrivnostno situacijo. Pred vrati popolno urejen, čuden tip, desno na postelji znani neznanki. Utesnjenost, tesnoba kot kontrapunkt identitetne odprtosti ne popušča ...

Tako ujetje v kot nam avtor M. Night Shyamalan, ki se po koncu devetdesetih in filmih *Šesti čut* (*The Sixth Sense*, 1999) ter *Nezlomljiv* (*Unbreakable*, 2000) končno pri vseh močeh vrača k svoji odliki, k izvirnim, um naprezajočim psihološkim srhljivkam,

začne podajati zgodbo in nam predstavljati Kevina (oziroma bolje rečeno Kevine). Ta trpi za čudno in kontroveržno boleznijo, imenovano "disociativna motnja identitete", ki je večina psihologov in psihiatrov niti (še) ne priznava. Gre za identitetno razcepljenost, ki lahko dosega takšne razsežnosti, da imajo različne identitete popolnoma drugačne, tudi kontradiktorne lastnosti in se dojemajo kot različne osebnosti. Kot film nakazuje, človek nezavedno ustvari identitetnega dvojnika, ki se lahko spopade s prej nepremostljivo travmo. "*Različne identitete so tako temeljito drugačne, kot smo si drugačni jaz in vi. Njihova zmožnost, da se hiperfokusirajo in doživijo različne izkušnje, je osupljiva. So ti posamezniki s svojim trpljenjem odklenili potencial možganov? Je to ultimativni prehod do vseh stvari, ki jim pravimo neznane? Prihaja od tukaj naš občutek nadnaravnega?*" se v filmu sprašuje dr. Karen Fletcher, Kevinova psihiatrinja, ki se kot ena redkih ukvarja s to boleznijo.

Kevin je eden najtežjih primerov, saj ima v sebi kar 23 različnih osebnosti. Z vlogo, oziroma bolje rečeno vlogami, se je vrhunsko spoprijel James McAvoy, ki je tako zahtevno nalogo dobil tik pred zdajci, saj je bil najprej zanjo predviden Joaquin Phoenix. "*Imel sem približno četrtno časa, kot ga rabim sicer za en lik, da se pripravim na devet vlog. Ti liki so bili rojeni drugače kot ti in jaz, z razlogom, delom, ki ga morajo opraviti. Vsak od njih pooseblja člen gostitelja, ki ga oblikujejo vsi skupaj. Začuda jih to naredi bolj definirane, bolj fokusirane, kot sva midva,*" se je nekoliko skrivnostno razgovoril v intervjuju za spletno stran *Collider*. Kot prvega spoznamo bolešno pedantnega, grozljivo hladnega Dennisa, ugrabitelja, ki so mu všeč mlada dekleta. Zanimivo, McAvoy pravi, da mu je bilo najtežje ujeti identiteto spletkar-

skega, devetletnega Hedwiga, ki se izkaže za ključ do enigme Kevinove razcepljenosti. Shyamalan v filmu sicer le nakaže, da so travme iz otroštva, povezane z njegovo materjo, sploh privedle do razcepljenega stanja, a lahko sklepamo, da se je Hedwig mogoče odcepil prav kot prvi. Zato lahko v stresnih situacijah "nadzor" nad tem, katera izmed Kevinovih identitet pride "na luč", prevzame prav infantilna identiteta. Če bi lahko v tem ojdipovskem trikotniku sklepali, da je Dennis manjkajoča pokveka očetovske avtoritete, potem je figura srhljivo mirne Patricie nekakšna prikazen, ki se je očitno rodila iz pomanjkanja materinske ljubezni, saj je zmožna hkrati ljubeče nežnosti in slabo prikritega sadizma.

Poskus diagnoze 1: Strah in občudovanje

Iz te osnovne potlačenosti izrase razcepljenost, ki gre očitno širše in globlje od nerazrešenih ojdipovskih kompleksov. V bistvu na platnu samega Kevina vidimo le za hip. Identitetna gneča ga je popolnoma izrinila v ozadje. Tudi identitetno "varovalo", poženščen modni oblikovalec Barry, tista osebnost, ki naj bi imela kontrolo nad kaotičnim psihičnim svetom, ker očitno ostaja najproduktivnejši in najmočnejši od njegovih številnih potencialov, kljub samozavestnemu nastopu izgubi nadzor. Prevzame ga Horda, temačna, zgoraj omenjena trojica sil nezavednega, ki porodi nekaj še strašnejšega. Kaj nam sporoča Shyamalan, ko Kevin doživi zadnjo, ultimativno inkarnacijo in se preobrazi v neobvladljivo, nadčloveško "Zver", ki naj bi jo njegov hiperaktivni um sestavil kar iz različnih zveri v živalskem vrtu? Mogoče se sprašuje, vsaj jaz sem se ob ogledu,

koliko razcepljenosti, koliko identitetne raztresenosti lahko človek prenese, preden se iz prelepo raznovrstnega bitja zlomi v prazno lupino ali prelevi v pošast, da to neznosno negotovost odpravi z vrnitvijo k primarni zverinskosti oziroma singularnosti.

Avtor se vsaj posredno obrača na vedno bolj digitaliziran, interaktiven človekov svet ter specifično vedno bolj prekarno in izkoriščano generacijo, ki je ravnokar na vrhuncu svojih moči, a teh moči nikoli ni znala povezati v skupno politično alternativo in priložnost za spremembe. Ta generacija obvlada toliko znanj, veščin in informacij kot nobena doslej, a jo trg prepričuje, da še vedno ni dovolj, da niso našli prave kombinacije osebnosti, identitete in znanja, zato je prepuščena konstantni fluidnosti. Kot prva, dejansko popolnoma potopljena v ocean fiktivnih in realnih možnosti, tudi samo sebe prepričuje, da ni dovolj, da je potrebno iskati naprej, da je krivda na posamezniku in ne v družbi, ne v strukturah moči. Skupnih identitetnih opornih točk je vedno manj prav zato, ker je "na trgu" fiktivnih preveč. Lahko si fotograf na Flickrju, intelektuallec na Twitterju, upornik na Facebooku, videast na Youtubu, pisec na blogu, prodajalec prek telefona, zdravilec na forumu, atlet v fitnesu ... A na koncu boš vedno dojet zgolj kot potrošnik.

Zgodovine je konec, kriči neoliberalizem, edini možni sistem je kapitalizem, vi pa imate vso svobodo neskončnega množenja identitet, osebnosti, profilov. Če si to seveda lahko finančno in časovno privoščite ali če boste dovolj potrpežljivi in pretrpeli. Zato kot edina izmed ugrabljenih trojic deklet preživi tista, ki je sama v trpljenju že izgubila nedolžnost in čistost, ki je doživela travmo in se prepustila ter podredila jezi horde. Hkrati s tem pa se je otrsela tudi otroške naivnosti



in se morala na silo izvleči iz brezskrbne zabubljenosti v z vato zavit vsakdan povprečnega zahodnega življenja. Zato ima potencial, da se iz tega prebije močnejša, čeprav bolj ranjena, osvobodjena, čeprav še malo bolj razcepljena. Trpljenje, travma in to, kako se človek z njima spopade, gradi človekovo duhovnost ali pa ga zlomi, izbriše ter nadomesti s pokvečeno identiteto. Bo ona naslednja? Shyamalana je te generacije po eni strani strah, po drugi pa jo občuduje. In mogoče je prav tukaj, čeprav po naključju, zadel z McAvoyem.

Primer 2: **Spoznaj samega sebe**

Delovno jutro skoraj obvezno zahteva, da najprej preverim dva elektronska naslova, Facebook profil in nekaj Facebook strani, če je kaj novega, če se je kdo javil, če ... Če ostane še kaj časa, na hitro zajadram še na Twitter. In da zraven ni tišina, si zavrtim glasbo na YouTubeu, kjer na svojem "kanalu" rad zbiram tako imenovane "playliste" oziroma seznime glasbe, ki mi je všeč, a mi velikokrat uide iz spomina. Ko pošiljam e-račune, se moram

prijaviti na uradni spletni strani državne uprave, na drugi, ko oddajam dohodnino in preverjam prispevke. Da lahko kot samozaposleni poslujem, potrebujem dva bančna računa, davčno in matično številko ter odprto evidenco pri Ajpesu. Občasno se rad potikam tudi po zanimivih forumih, a neredko z različnimi avatarji. LinkedIna mi še zdaj ni uspelo narediti, prav tako ne Instagrama, Google+, Snapchata in PayPala ...

Ko se konča mrzlično klikanje in končno odložim miško, misli še nekaj časa letijo sem in tja. Med interaktivnimi svetovi, profili in identitetami. Mika jih, da se vrnejo v množstvo impulzov, kratkih zadovoljstev ob vsečkah, komentarjih in deljenjih, v intermedijski kaos neskončno nanizanih zavihkov. Ko moram, kot zdaj, sesti za tipkovnico, se lotiti svojega poklica pisca, odklopiti vso to navlako in zapisati nekaj besed, mi je težje kot sicer. Različne "identitete" in "okolja", v katera se vklapljam, še naprej silijo v tok misli ... Fak, pozabil sem preveriti GT22 pošto, kaj če se je kdo od novinarjev javil ... Moje reference so: diplomirani filozof in novinar, filmski kritik, ki trenutno piše za štiri revije s štirimi različnimi koncepti in petimi različnimi uredniki, filmski koordinator, ki pomaga organizirati kakšnih ducat projektov v sodelovanju z več kot ducatom organizacij, voditelj, ki vodi pogovore s filmskimi ustvarjalci in ustvarjalkami, snema podkaste ter izvaja potopise, in PR-ovec za tri programe, kopico projektov in nevladnikov.

Kljub temu da je teh referenčnih točk v preteklosti še vsaj enkrat toliko, mi še nihče v življenju ni ponudil službe. Delam od doma ali iz skupnostne pisarne, kjer je pač vsakokrat prostor zame in za moj nepogrešljivi prenosnik, ki si ga ne upam peljati na čiščenje, saj bi lahko izpustil tri do štiri dni dela. Sem krščen, a nisem katolik. Rad berem

knjige (o vsem mogočem), gledam filme (umetniške in hollywoodske, dokumentarne in igrane, kratke in dolge, slovenske in tuje), poslušam glasbo (pop, rock, rap, elektroniko, klasiko, soul, funk, jazz ...), listam časopise in revije, se ukvarjam s športom, rešujem križanke, obiskujem muzeje in galerije, koncerte, kinematografe, živalske vrtove, disko teke, lokale, bare, kavarne, salone, druge države, kraje in ljudi ... Govorim štiri jezike, poleg slovenskega še angleško, (srbo)hrvaško in nemško. Rodil sem se v Jugoslaviji, odrasčal v Sloveniji in "odrasel" v Evropski uniji. Do zdaj sem volil za pet različnih strank, včlanjen pa sem vsaj v štiri društva.

Kaj če bi bil kdo drug? Kaj če sem kdo drug? Kaj če nas je tu noter več? Kdo potem odloča, kateri ima besedo in kaj počne? Sem to ravnokar jaz rekel? Pa saj to sem znal nekoč? Kaj se mi dogaja? Je vse skupaj le matrica? So solipsisti imeli prav? Mi prišepetava Sokratov eudaemon ali Descartesov demon? Se izmenjavata? Kdo ju je tja postavil? Fak, ne morem več. Kaj je torej moja identiteta? Ali bolje rečeno, kaj so moje identitete?

Poskus diagnoze 2: Tavajoča breztemeljnost

Vsekakor dopuščam, da se kot študenti medicine ob gledanju tega filma spreminjam v hipohondra, ki simptome s platna kot s strani učbenika prenaša nase. Zato je samodiagnosticiranje vnaprej obsojeno na neuspeh. Pa vendar si bom ob pomoči knjige *Plitvine* drznil izhajati iz sebe in poskušal lastna opažanja in doživetja aplicirati na širšo sliko. Živimo v svetu, ki nas neprestano nagovarja ali pa kar brezpogojno sili, da si želimo, potrebujemo, ustvarjamo, oblikujemo

virtualne, administrativne, modne, kulturne, osebne "identitete". Sploh odkar je osrednji medij postal svetovni splet. Avtor knjige Nicholas Carr podoben poskus kot jaz opravi sam, ko opazi, da svetovni splet počasi spreminja, kako bere, se spominja, deluje, razmišlja. Čudi se, da se on in njegovi kolegi, vajeni znanstveno zahtevnih bralnih zalogajev ne morejo več prebiti skozi *Vojno in mir*

"Zadnjih nekaj let imam občutek, da se nekdo ali nekaj poigrava z mojimi možgani, preusmerja živčno vezje, na novo programira spomin. Ne meša se mi – vsaj tako se mi zdi – a moji možgani se spreminjajo /.../ Sprva sem pomislil, da je težava simptom propadanja možganov, ki se začne v srednjih letih. A videl sem, da ne gre le za preprosto beganje misli. Moji možgani so bili lačni. Zahtevali so, da jih hranim tako, kot jih je hranil internet – in več sem jih hranil, bolj lačni so postajali. Celo takrat, ko nisem bil za računalnikom, sem hrepenel po tem, da pregledam pošto, klikam na povezave, iščem po Googlu. Hotel sem biti povezan. Tako kot me je Microsoft Word spremenil v urejevalnik besedil iz mesa in krvi, sem začutil da me je internet spreminjal v nekaj podobnega napravi za visokohitrostno obdelavo podatkov, v človeškega HAL-a. Pogrešal sem svoje stare možgane."

Podobno se počutim včasih sam, kot visokosposobni in mrtvohladni Kubrickov HAL. Neke vrste "Zver", čeprav na nasproten način. Če sledimo Carrovemu izpeljevanju, da internet in internetna družba, polna "motilcev pozornosti", vodita v spremenjane, bohotnejše, a plitveje misli in spomine, bi se lahko skozi optiko razcepljenosti vprašali: a ni morda tudi naša identiteta zaradi tega plitvejša in razstresenejša? *"Odlaganje spomina v zunanjo podatkovno banko ne ogroža le globine edinstvenosti identitete. Ogroža tudi globino in edinstvenost kulture,*

ki si jo delimo," piše. Za sklepne premise pa si sposodi besede dramatika Richarda Foremana: *"Vidim, da v vseh nas (vključno z menoj) zapleteno notranjo strnjenost zamenjuje nova vrsta identitete – ki se razvija pod pritiskom informacijske preobremenitve in tehnologije, ki omogoča 'takojšnji dostop'".* S tem tvegamo, da se spremenimo *"v ljudi palačinke – široko razširjene in tanke, povezane s tisto veliko mrežo informacij, ki nam je na voljo z enim samim pritiskom na gumb."*

Poskus diagnoze 3:

Duh v školjki in hipernormalizacija

Disociativna motnja identitete je sicer ena izmed številnih bolezni psihe, ki pred drugo polovico 20. stoletja sploh ni bila znana. Tisti, ki jo priznavajo in raziskujejo, trdijo, da je v porastu, napovedujejo obolenost že od enemu do trem odstotkom splošne populacije. Čeprav je vsekakor priporočljivo takšna odkritja na področju psihe sprejeti z zrnцем soli, pa tudi splošna družbena diagnoza kaže na velike premike na ravni človekove identitete. Se mogoče počutimo vedno bolj kot duh v školjki? Ravnokar je izšla filmska predelava kultne japonske mange in animeja z naslovom *Duh v školjki*. Superpolicajka, kiborg, ki ima zgolj človeške možgane in popolnoma umetno telo, doživlja eksistencialno krizo, ali je zgolj še stroj ali pa je možno, da ima še vedno nekaj človeškega, duha.

Majorki rešitev ponudi bitje, ki je navidez preseglo fizični svet in se preselilo v tehnološkega, pri tem pa začuda ohranilo nekakšno obliko identitete, ki jo želi preseči. Nova amerikanizirana verzija se kakopak izteče s srečnim koncem in zgrešeno poanto: *"Mislimo, da nas definirajo spomini. A nas*

ne. Definira nas naše početje.” Zato se Majorka ne odloči za združitev s tem bitjem v virtualnem svetu, ampak želi ostati v fizični realnosti, kamor zdaj naenkrat čuti, da sodi. Japonci so tukaj veliko bolj realistični. *“Zakaj bi želela ostati ti? Ti ne obstaja. Vse stvari se spreminjajo v dinamičnem okolju. Tvoj napor, da ostaneš to, kar si, je tisto, kar te omejuje,”* jo prepričuje bitje. Odpovedati se mora svoji identiteti, da postane del višje zavesti, del vseh stvari in to tudi stori. Naslednji trenutek po združitvi pa se, sicer prerojena, prebudi v novem, še bolj lutki podobnem telesu.

Zgodi se epski tehnološko-utopični moment, v katerem se zlijeta človeški in računalniški duh in porodita neko višjo entiteto. In prav ta utopija nekako žene neverjetno privlačnost do tehnoloških svetov, kjer je možno neskončno oplajanje, množenje in spreminjanje identitet, medtem ko v resnici svet postaja vedno bolj ozek, kompleksen in nesvoboden. Sloviti britanski dokumentarist Adam Curtis je s pomočjo osemdesetih, ko je razpadal sovjetski imperij, a so se vsi

prepričevali, da se to ne dogaja, skoval zanimivo besedo za takšen pojav in ga razložil v istoimenskem filmu: “hipernormalizacija”. Ironičen obrat, v katerem se ob vedno trdovratnejšemu trudu, da bi bili nekaj drugega, vedno znova vračamo v normalnost. *“Živimo v čudni časih. Izredni dogodki, ki destabilizirajo naš svet, se vrstijo eden za drugim. Samomorilski bombni napadi, valovi beguncev, Donald Trump, Vladimir Putin, Brexit. A tisti, ki naj bi imeli nadzor, se zdijo nesposobni, da bi se s tem spoprijeli. Nihče nima vizije nove, boljše prihodnosti. Kako smo prišli na ta čuden kraj? Zadnjih 40 let so se politiki, finančniki in tehnološki utopisti raje umaknili kot spopadli z realnimi kompleksnostmi sveta. V zameno so ustvarili preprostejšo različico sveta, da bi še naprej lahko obdržali moč. In ko je ta lažen svet rasel, smo se mu vsi pridružili, ker je preprostost pomirjujoča.”* Ironija duha v školjki je prav v tem, da želi školjko zapustiti, a je ne more.

F I L M

Nika Švab

Trgovski potnik

**Trgovski potnik
(Forushande)**

Režija Asghar Farhadi
2016 | Iran, Francija | 125 min.

Tako kot prejšnji filmi Asghara Farhadija, verjetno najprepoznavnejšega iranskega filmskega režiserja, je tudi *Trgovski potnik* poglobljena študija karakterjev, le da tokratni film deloma sloni na motivih drame *Smrti trgovskega potnika* Arthurja Millerja. Rana (Taraneh Alidoosti) in Emad (Shahab Hosseini) sta relativno srečen zakonski par in živita v Teheranu. On je učitelj, ona pa skrbi za dom, po malem razmišljata tudi o otrocih. Kot člana dramske skupine se z ekipo pripravljata na gledališko premiero *Smrti trgovskega potnika*, v kateri Emad igra Willyja Lomana, Rana pa njegovo potrpežljivo ženo. Nekega dne se stavba, v kateri sta imela stanovanje, zruši in poiskati si morata nov dom. Pri tem jima pomaga eden izmed soigralcev in zakonca se tako preselita v domovanje nekdanje lokalne prostitutke. Nekega dne je po grozljivem nesporazumu Rana posiljena in Emad jo najde na urgenci. Ona napada ne želi prijaviti policiji, saj se

boji za svoj ugled, Emad pa se začne soočati z vsemi občutki, ki ga prevevajo, od jeze preko krivde vse tja do želje po maščevanju. Emad začne svoj notranji boj med lastnimi vrlinami in družbeno sprejetimi normami (čeprav ve, da "oko za oko, zob za zob" že stolec ni več etično neoporečno pravilo, toda v času današnje patriarhalne družbe ima vseeno občutek, da svet od njega pričakuje, da reši ženino čast).

Motiv Willyja Lomana, osrednjega lika Millerjeve drame je sicer prisoten v celotnem filmu in porazdeljen med več likov, opazimo ga lahko tudi pri Moškem (briljantni Farid Sajjadi Hosseini). Oba je povozil čas in si zato domišljata, da jima bodo vse napake oproščene in se skušata z jezikovno spretostjo rešiti iz neprijetne situacije. Ko je postalo sprejemljivo, da je lahko ženska prostitutka in pri sebi doma sprejema stranke, postane potem tudi logično, da bo naslednja rezidentka tega stanovanja počela enako. In podobne vzorce prakticira tudi Loman. Na sinu Biffu izživlja svoje nikoli uresničene sanje o tem, da bi bil kaj več kot pa le trgovski potnik. Za sina si tako konstantno izmišljuje, da je "praktično skoraj šefova desna roka" in da je krivda na strani družbe in ne v pomanjkanju posameznikove discipline. Ko Biff ne more maturirati, ker pri matematiki ni znal dovolj za pozitivno oceno, se hoče Loman s profesorjem pogovoriti in ga prepričati, naj mu zaključi višjo oceno, ker si to sin zasluži. Ko pa Biff ugotovi, da Willy, njegov v zvezde kovani oče, na službenih potovanjih vara svojo ženo, si premisli in se preseli na drug konec države. Skoraj do smrti Willy raje verjame, da ga sin zaničuje in zaradi zame iz najstniških let noče iz sebe narediti več, kot pa da bi se sprijaznil, da za več ni sposoben in usposobljen. In enako velja za Emada in Rano. Tako kot Willy si želita po

svojem zgledu izoblikovati sina ali vsaj približek temu (ker Emad in Rana še nimata svojih otrok, se do Sadre (Sam Valipour), ki v *Smrti trgovskega potnika* igra njunega sina Biffa, obnašata zelo starševsko). In otrok nimata predvsem zato, ker nista več prepričana v stabilnost svojega odnosa in ljubezni, ne pa zaradi finančne in prostorske nestabilnosti ali pomanjkanja časa. Toda raje bosta za "neuspehe" krivila drug drugega, kot pogledala resnici v oči. Emad je kot profesor v

srednji šoli zelo dober, si pa tudi želi nekaj več, verjetno profesure na univerzi. Na neki točki v življenju je potrebno začeti razločevati med sanjami in uresničljivimi ambicijami. Včasih se moramo zadovoljiti s tem, kar nam zadostuje za preživetje in izpolnitev neke mere ambicij, kot to stori Biffo, nehati sanjariti o napredovanju na višji položaj, ki da je vedno samo še vprašanje časa, in si nehati domišljati, da imamo več moči, kot si domišlja Willy.



Farhadijev film je preslikava sodobne patriarhalne družbe in ne izključno islamske. Razen kraja dogajanja, ki je Teheran, se v filmu ne zgodi nič takega, kar bi bilo značilno izključno za islamsko družbo. Posilstva se dogajajo povsod, prav tako se veliko žrtev posilstev in njihovi bližnji s težavo soočajo z življenjem po tovrstnem incidentu, sploh pa z vprašanjem maščevanja, ki je prepogosto povezano z lastnim občutkom nemoči. Farhadi v svojih filmih že načeloma ne moralizira, ne obsoja in se ne opredeli. Je le pozoren opazovalec človeške psihe, ki s precizno izpiljenimi dialogi in izčiščenimi situacijami stopnjuje suspenz vse do vrhunca, ko se vsi vpleteni končno soočijo drug z drugim in predvsem sami s sabo. V filmu tako Emad kot Rana, ter tudi Babak (Babak Karimi) in Moški ugotavljajo, da bi lahko v večini ključnih situacij odreagirali drugače (mogoče celo boljše). Na koncu si vendarle priznajo del krivde in bodo zato verjetno lažje začeli novo poglavje v življenju.

Filmu nikakor ne gre odrekati umetniške vrednosti, čeprav ne dosega nivoja filmov *O Elly* (Darbareye Elly, 2009) ali *Ločitev* (A Separation, 2011). Kljub vsemu pa se zdi smotno primerjati recepcijo filma *Trgovski potnik* s tisto filma *Nočne živali* (Nocturnal Animals, 2016, Tom Ford), saj se v svojem bistvu soočata z enakimi problematikami: maščevanje ljubljene osebe, obžalovanje preteklih dogodkov in soočanje z njihovimi posledicami. *Trgovski potnik* je prejel bistveno več medijske pozornosti in odobravanja kot *Nočne živali* in zdi se, da je Zahod tudi v umetnosti še vedno pokroviteljski do "manj razvitih kultur", od njih pričakuje in se zadovolji z manj, kar je umetnosti vsekakor v škodo. Kritika patriarhata pa je za pozitivno kritiko na Zahodu sploh dobrodošla tema.

Farhadi se je filma lotil z že preverjeno in utečeno ekipo ustvarjalcev. Po *Preteklosti* (*Le passé*, 2013) je glavno moško ponovno odigral izjemni Sharab Hosseini, pridružila pa se jima je še Taraneh Alidoosti, ki je z Farhadijem pred tem nazadnje sodelovala v filmu *O Elly*, v katerem je igral tudi Hosseini. Skupaj so ponovno naredili vrhunski izdelek, v katerem blestita oba glavna igralca, nikakor pa ne gre zanemariti tudi ostale zasedbe. Hosseini in Alidoostijeva se vsak pri sebi soočata z dogodki na svoj način. Hosseini prizadetega in razočaranega Emada odigra vrhunsko in gledalec z njegovo izgubljenostjo globoko sočustvuje. Alidoostijeva odigra Rano, njegov protipol, ki se skuša s svojo bolečo izkušnjo soočiti z visoko dvignjeno glavo, da bi ohranila svoje dostojanstvo in ne bila dojeta kot nemočna žrtev. S svojo usmiljenostjo skuša rešiti Emada. Oba se trudita živeti svoje življenje in naprej igrata sama sebe. Farhadijev občutek za detajle je izreden. Med rušenjem stavbe najprej vidimo posnetek pokajočega okenskega stekla, kasneje pa še bager, ki vrta po zemlji in je metafora za gnitje in razjedenosti družbe in načete morale. Sodeč po temah, ki jih film obravnava, bi lahko bil dolgočasna in mučna izkušnja za gledalca, toda Farhadijev občutek za dramaturgijo to popolnoma zatre v kali. V ta resnoben film mu celo uspe vnesti nekaj humorja, ko Emad zaspi med ogledom filma na šolski uri in se njegovi dijaki iz njega norčujejo. V tem prizoru izreče tudi mogoče najbolj pomenljive besede v celem filmu. Med branjem ga eden izmed dijakov vpraša, kako se človek lahko spremeni v kravo in Emad odgovori, da postopoma. Postopoma se je tudi on spreminjal v kravo s svojimi konservativnimi pogledi na svet in z lastnoročnim maščevanjem ženine časti, vse dokler se ni znašel nad prepadom vrednot.

Enako se zgodi tudi s sosedi v novem stanovanju. Med Raninim posilstvom in njenimi kriki ji ni nihče pomagal, kasneje so tudi lagali Emadu glede resničnega zaporedja dogodkov in pričevanja. Vsak se briga samo in izključno zase.

To je še ena izmed mnogih podobnosti s *Smrtjo trgovskega potnika*, saj na etiko in moralo pozabi tudi Willy, ko zaverovan v svoj prav in za obče dobro laže svojemu sinu. In tukaj se zatakne – ko postaneš tako zaverovan v svoj prav, da živiš v prepričanju, da lahko vzpon morale začneš z lažjo. Prav gotovo je vsak izmed likov imel svoje utemeljene razloge, zakaj je bolje lagati. Sosedje so Emadu najverjetneje lagali prav zato, ker so vedeli, da se bo hotel maščevati Moškemu, če zve, kdo je. Za današnjo družbo so to ključna vprašanja, saj se vseskozi pojavlja bojazen o popolnem kolapsu etičnih vrednot in smo konstantno na preizkušnji, ali bomo

pravilno ugotovili, kaj je boljše za višje dobro. Večino tematik iz tega filma je Farhadi obravnaval že med svojo dosedanjo kariero. Seveda ima vsak umetnik vprašanja, ki ga zanimajo bolj kot ostala in svojo lastno poetiko, toda tak mojster, kot je Farhadi, bi si lahko kdaj privoščil vstop na manj znan teritorij in se ukvarjal še s kakšno izmed trenutno perečih problematik, ne le s propagando etike in morale. Že četrtilč je bil nominiran za oskarja in ga je drugič prejel. Osebno ga ni prevzel zaradi prepovedi vstopa muslimanom določenih narodnosti v Združene države Amerike. Mogoče bi lahko ideje za naslednji film črpal iz te avtobiografske izkušnje in začel rušiti zidove med religijami, priseljenci in "domorodci", kar bi dandanes še kako potrebovali.

Gaja Kos

Tiha knjiga, ki glasno čivka

Andreja Peklar
Ferdo, veliki ptič

KUD Sodobnost International
Ljubljana 2016 (Gugalnica)

Pri nas vsako leto izide slikanic za več krepkih polic, že samo nekaj posameznikov (pravzaprav posameznic) jih prispeva več (kot) deset, pač odvisno od letine. Zadnji celovito zbrani podatki, ki pokrivajo let(in)o 2015, kažejo, da je izšlo kar 257 slikaniških naslovov (v tej številki so sicer zajete tako nove izdaje kot tudi ponatise), od tega 140 izvirnih slovenskih in 117 prevedenih. Kljub temu pa za štetje slikanic brez besed, ki bi jim v skladu z angleškim terminom silent books lahko rekli tudi tihe knjige, porabimo vsega nekaj prstov, pri čemer nimam v mislih posameznega leta, pač pa vse domače slikanice brez besed. Teh imamo torej le peščico, po na zadnje zelo uspešni in dobro sprejeti knjigi *Deček in hiša* Maje Kastelic, smo zdaj dobili *Ferda, velikega ptiča* Andreje Peklar.

Tudi ta si je že priborila nekaj slave in priznanja – v Bologni je bila uvrščena med nominirance za nagrado Silent Book Contest, v domovini pa si je na bienalu ilustra-

cije prislužila priznanje Hinka Smrekarja. Za razliko od nekako brezčasnega, v lasten svet potopljenega *Dečka in hiše* ali, denimo, misteriozne *Zgodbe o sidru* Damijana Stepančiča, je *Ferdo, veliki ptič* kar nekoliko aktualen. Je namreč (tudi) zgodba o drugačnosti, o čemer se zadnje čase veliko govori, tako v (otroških in mladinskih) knjigah kot v časopisu in drugih medijih. Ampak z aktualnostjo samo po sebi v knjigah ni seveda nič narobe, sploh, če je zgodba izvirna.

Če jo zelo poenostavimo, zgodba o Ferdu to sicer ni (posameznik izstopa, to ga v neki točki izloči, a ga skupnost na koncu vendarle prizna kot svojega člana), ampak v literaturi seveda šteje vse kaj drugega kot reduciranje zgodbe na nekaj osnovnih delcev – v izbiri junaka, v nekaterih opravilih, ki jih ptič velikan opravlja (ometa dimnike, je v

funkciji žerjava), v zapletu (da bi si potešil žejo, nehote izprazni cel ribnik) in na poti k razpletu (ta naj kar lepo ostane skrivnost) je slikanica *Ferdo, veliki ptič* izvirna, kar prav tako velja za sa-



mosvoj likovni izraz Andreje Peklar. Avtorica ustvari markantnega glavnega junaka, ki z detajlom na kljunu, odprtostjo očesa in telesno držo prepričljivo izraža razpoloženje; mimogrede, zgovorna obrazna in telesna mimika sta značilni tudi za ostale like v slikanici. Tudi dramaturgija knjige je premišljena, prav tako pa se ji odlično poda izčiščenost, torej precej beline, na kateri toliko bolj pride do izraza črn ptičji junak, s čimer ustvarjalka poskrbi tudi za to, da svoj prostor dobijo čustva, ki so izrazit in pomemben del te knjige.

Nenazadnje je omembe vredna tudi sama odločitev za slikanico brez besed, ki je za otroka, konec koncev pa tudi za odraslega, poseben izziv – nagovarja ga k ustvarjanju lastne zgodbe, morda vsakič nove ali vsaj malo drugačne, in h glasnemu pripovedovanju, če knjigo gleda v družbi. Ponudi mu torej drugačno doživetje, kot mu ga „klasična“ slikanica, in mu omogoči razvijanje nekih drugih veščin – namesto branja pripovedovanje, namesto hitrega preleta ilustracij po-

globljeno opazovanje. Prav zaradi naštetega pozdravljam in se veselim vsake nove kakovostne slikanice brez besed. In bolj kot razmišljam, bolj se mi zdi ta nedomiselna, določasna besedna zveza vendarle primernejša od „tihe knjige“. Saj vendar te knjige še bolj naglas od ostalih vabijo, *poglej in povej, kakšne zgodbe najdeš v meni!*

Blaž Gselman

Brechtova odprta dramaturgija: gledališče za razredno družbo

Darko Suvin

**Brechtovo ustvarjanje
in horizont komunizma**

Prevedla Seta Knop,
spremna beseda Aldo Milohnić

Knjižnica Mestnega gledališča
ljublanskega | zv. 166 | 2016

Zbirka Suvinovih esejev o Brechtu, ki je v lanskem letu izšla v teatrološki zbirki Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, občutno zapolnjuje praznino v raziskovanju Bertolta Brechta na Slovenskem. Devet esejev, posvečenih premisleku o delu enega najpomembnejših dramatikov ter gledaliških teoretikov in praktikov 20. stoletja, napisanih v različnih časovnih obdobjih in na različnih stopnjah Suvinovega raziskovanja Brechta, bi morale zadovoljiti domače strokovno občinstvo.

Darko Suvin se je loteval Brechta vsakič znova, se z "natančnim branjem" poglobljal v njegove drame in v posamezna dejanja ter

prizore v njih, venomer z namenom, da bi uspel abstraktno in pojmovno osmisлити in konceptualizirati tisto, kar preveva ves Brechtov opus. To imenuje "brechtovska" estetika, estetika, ki je ne zanima zgolj estetsko ugodje, temveč temu nujno dodaja še intelektualno spoznanje. Brechtovsko gledališče mora spreminjati svet (v tej maksimi seveda odzvanja Marxova enajsta teza o Feuerbachu, da je svet potrebno spreminjati, ne zgolj interpretirati, kot so to dotlej počeli filozofi), občinstvu naj ponudi "ugodje-v-spoznanju". Umetnostna praksa, kolikor se oddaljuje od meščanske estetike, mora misliti odnos med družbeno celoto in avtonomnim mestom umetnosti v njej. Ta odnos, kakor stoji v jedru Brechtovega dela, predstavlja njegovo nearistotelovsko (nemimetično) dramaturgijo. Potreben je odmik od meščanskega pojmovanja umetnosti kot *zrcala*, ki družbo zgolj posnema, kot je to veljalo za iluzionizem 19. stoletja vse do Ibsena; umetnost mora postati *dinamo*, kar pomeni, da ima družbeno okolje vpliv nanjo, sama pa vpliva nazaj na družbo.

Brechtovska dramaturgija je, kakor Suvin piše v eseju o igri *Kavkaški krog s kredo*, dvojno odprta. Vodilo te igre je posebni, *marksistični figuralizem*, ki prevzame konfiguracijo krščanskega, a s pomembnimi razlikami. Igralci na odru se ves čas zavedajo, da ne prikazujejo iluzije, temveč umetniško obliko, obenem pa

hočejo vplivati na gledalce, da bi ti začeli premišljevat i o videnem. Idealnemu gledalcu ne sme biti nič samoumevno, vsakda-



nje reči mora premisliti kot najbolj nevsakdanje (v nasprotju s tem je še srednjeveški človek vse najbolj nenavadne pojave pripisoval Bogu in se zato o njih ni spraševal). Odprtost dramske forme kaže na temeljne družbene antagonizme, natančneje, kaže, da družba ni zaprt sistem, temveč jo preči temeljno protislovje: razredni boj. Najbolj znan primer brechtovske dramaturgije je potujitveni učinek (*Verfremdungseffekt*), ki cilja ravno na distancirano uzrtje dogajanja na odru in ne na poistovetenje z iluzijo.

To omogoča tudi struktura Brechtove najbolj "političnoekonomske" igre *Sveta Ivana Klavniška*. Za potrebe prikaza odnosov v verigi čikaške mesnopredelovalne industrije se je Brecht poglobil v študij Marxovega Kapitala, kar mu je omogočilo natančen prerez družbene strukture, iz katerega so lepo vidna mesta nadvlade in izkoriščanja, torej družbena razmerja, kakor se organizirajo in ohranjajo v razredni družbi. Suvin to imenuje topografija drame. Protislovni niso le odnosi med različnimi družbenimi razredi, pogosto so prav takšni tudi odnosi znotraj istega razreda. Med glavnima razredoma, delavskim in kapitalističnim, je Ivana. V podobnem položaju sta gledalec in gledalka Brechtove igre: ves čas morata zavzemati stališča, se postavljati na stran vladajočega ali vladanega in tako razvijata razredno zavest.

Še ena velika Brechtova igra, deležna Suvinove obravnave, je *Galileo Galilej*. V časih, ko je bila znanost uporabljena (bolje zlorabljena) za proizvodnjo atomske bombe in je stalinizem s svojim dogmatizmom oviral razvoj socialističnih sil (na katere je stavil Brecht) na Vzhodu, je napisal igro, v kateri prevprašuje razmerje med vednostjo, znanstveno vednostjo, in politično močjo v družbi. Imaginarij je pri Galileju sicer premoderen, na eni strani so institucija katoli-

ške cerkve in veleposestniki, proti njim pa protisistemski znanstvenik Galilej. Igra tematizira odnos med znanstveno (ali teoretsko) vednostjo in ideologijo. Odpira vprašanja o političnem statusu znanosti v družbi in Brechtovo stališče je jasno: teoretska praksa nikoli ne more pomeniti nevtralne politične pozicije. Kolikor smo se odločili za razvijanje teoretske vednosti, smo se jasno odločili že tudi za svoje politično stališče. Tu je Brecht znova povsem blizu Marxu, ki je z razvojem znanosti o zgodovini (historičnega materializma) nedvoumno zasedel proletarsko politično mesto, kakor se to vzpostavlja v razmerju do kapitala. Naloga gledalca in gledalke je tudi v tem primeru prevzete politične odgovornosti, kar igri *Galileo Galilej* omogoči odprt konec.

V takšnem napotovanju na prevzemanje odgovornosti in zavzemanje političnih stališč je mogoče razbrati Brechtovo pedagoško delo. Občinstvo naj se uči kritične presoje vsega, tudi najbolj samoumevnega. S tem zavzame "držo" (nemško *Haltung*), kar pri Brechtu predstavlja koncept, ki združuje ne le telesne drže, temveč tudi intelektualno naravnost in spremljajoče čustvo. To ni drža, kot so jo razumeli romantiki in jim je pomenila potrebno kulturno omiko, s katero so hoteli vladajoči razredi oskrbeti vse pripadnice in pripadnike družbe, da bi ohranili obstoječa razmerja. Brecht subvertira pomen, drža mu pomeni dejavno participacijo v družbi, proizvajanje, meri na ustvarjalno kreativnost, "kritično produktivnost" kakor si zamišlja socialistično skupnost. To nadalje pomeni antiindividualistično držo dejavnega subjekta - ta pri Brechtu ni kartezijanski subjekt, ki ga določa dihotomija razuma in telesa (čustev). Brecht spodbuja s svojimi igrami različna čustva, ki mu pomenijo odraz kritične naravnosti subjekta. Na

drugi strani je empatično vživljanje največje zlo, saj predstavlja iluzijo. Morda je takšna trditev tvegana, a Brechtov subjekt se zdi bližje Freudovemu, čigar celovito zavest preči nezavedno, kot Descartesovemu *co-gitu*. Tudi posameznik, podobno kot družba, namreč ni izprazen nasprotij. Brecht je močno nasprotoval razplatenim psihološkim likom, ki se v napredovanju drame sestavijo v celoto. Obratno, subjekt v moderni kapitalistični družbi je poln protislovij, saj nanj vpliva prav takšno družbeno okolje. Če si pomagamo z likovno metaforo, lahko rečemo, da celota Brechtovega subjekta ni renesančni portret, ampak slej ko prej kubistična sestavljanica.

Epistemološko morda najzanimivejši esej, tudi ali predvsem, ker na ustreznih ravni abstrakcije zaokrožuje vse prejšnje, je študija o knjigi *Brecht and Method*, ki jo je Fredric Jameson, ameriški marksistični teoretik, napisal ob stoletnici Brechtovega rojstva. Suvin izpostavi Jamesonovo "natančno branje", torej točno to, kar se zdi, da počne tudi sam, oba z Jamesonom se lotevata razgrnitve temeljnih potez Brechtove misli, ki jih lahko imenujemo kar Brechtova metoda. Ta vključuje pripovedovanje, torej je metoda narativna in ni reduktibilna na golo filozofsko abstraktno pojmovnost. Abstraktnim filozofskim pojmom se sicer približuje, a zaradi svoje narativne narave vedno vsebuje tudi presežek, ki je nad njimi: historizira jih. Brecht se drži Leninovega apela o "konkretni analizi konkretne situacije", obenem pa ne zapada v empirizem. Po analizi ponudi tudi (od)rešitev, ki jo vidi v socialističnem kolektivu, skupni produktivnosti in ustvarjalnosti.

Devet esejev o Brechtovem delu zaključujeta zapisa o njegovem Manifestu in sodelovanju z Elisabeth Hauptmann. S prvim

smo dobili tudi prevod mogočne pesnitve, ki jo je Brecht napisal približno sto leto po nastanku Marxovega in Engelsovega Komunističnega manifesta. Pesnitev *Manifest* je čudovit primer Brechtove potujitve. Že rahlo okostenel, stoletje star zapis, je želel na novo približati delavcem in delavkam – zato se je odločil za drugo literarno formo in ga prepesnil v heksametrih, pri tem pa ga je tudi vsebinsko malce osvežil. Za slovensko občinstvo je najpomembnejši podatek ta, da Manifest dobivamo v prevodu zaradi sestave Suvinovega eseja, ki vsebuje tudi pesnitev. Dodatek (kot ga naslovi Suvin) o Elisabeth Hauptmann je obramba Brechta pred liberalnimi in konservativnimi napadi, ki so mu očitali vse – od prisvajanja dela njegovih sodelavk in sodelavcev do spolnih napadov na sodelavke (vse to je Brechtu neutemeljeno očital John Fuegi v svojem revizionističnem poskusu v knjigi *Brecht and Company*). Suvin, ki se naslanja na pisanje Sabine Kebir (*Ein akzeptabler Mann? 1987 - dopolnjena izdaja 1998*), lucidno pripomni, da je pomanjkljivo navajanje delovnega kolektiva pod Brechtovimi deli predvsem odraz konservativnega nemškega založništva, obsedenega z institucijo avtorja, in njihove komercialne knjigotrške naravnosti. Obratno od tega je Brecht v svojem delovanju bežal od kapitalističnih pogojev dela, in je svoje ustvarjanje organiziral v obliki sveta (nemško *Rat*; takšno politično združevanje so v Rusiji imenovali sovjet), sledeč viziji Rose Luxemburg.

Na koncu moramo pohvaliti prevod zahtevnega pisanja, ki ga je odlično opravila Seta Knop. Prav tako je izvrstno opravljeno uredniško delo Alda Milohnića, sicer urednika knjige, in Petre Pogorevc, urednice zbirke Knjižnica MGL. Knjiga premore bogat znanstveni aparat; številne opombe, ki napotujejo na nadaljnje brechtološke razi-

skave in radovedna bralca in bralko seznanjajo s pomembnimi raziskovalnimi dosežki na tem področju, prevajalske opombe, bibliografijo Suvinovih del o Brechtu, literaturo, uporabljeno v teh esejih in na koncu imensko kazalo. Čisto na koncu najdemo Milohničevo spremno besedo. Morda bi edinele za njo lahko rekli, da ne zdrži napornega Suvinovega raziskovalnega ritma. Spremno besedilo se bere kot obsežna recenzija knjige, kar je pri sicer zgledni opremi knjige manjše razočaranje. Nemalo odmerjenega prostora žal ni bilo izkoriščenega za kakšno izvirno intervencijo, ki bi bila – na kar nakuže tudi Milohnić – vsekakor dobrodošla.

Strokovno občinstvo se bo skozi eseje bržčas prebilo brez kratkih povzetkov, laičnega bralca, ki bi mu ti lahko služili kot didaktični pripomoček pa bo knjiga – pisec teh vrstic si upam trditi, da je strah upravičen – nemara obšla.

V slovenščini smo vsekakor dobili prevod imenitnega dela o Brechtu. Verjemimo, da bo prišlo prav režijskim poskusom (ne le Brechtovih del) širom domačih gledaliških odrov.

Blaž Gselman

Performans na repertoarju

Stenica

Avtorski projekt po motivih
pravljичne komedije Stenica Vladimirja
Vladimiroviča Majakovskega

Koprodukcija Prešernovega gledališča
Kranj in Mestnega gledališča Ptuj
režiser Jernej Lorenci

Ogled ponovitve 3. 3. 2017

V uvodu tega recenzentskega zapisa se zdi nujno nameniti nekaj vrstic vprašanju o institucionalni podobi neke gledališke krajine. Domače okolje uprizoritvenih praks je že dolga desetletja močno razvejano, kar posebej velja za raven institucionalnega organiziranja vsakokratne produkcije. Segmentacija, imenujmo jo tako, gledališke krajine v precejšnji meri narekuje samo produkcijo. To potrjuje opazka, da se je v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja "eksperimentalno" imenovalo to, kar je pozneje teatrologija za nazaj poimenovala "neinstitucionalno". Prav to okolje še danes pomeni infrastrukturo za najradikalnejše, eksperimentalne premisleke scenskih praks, kjer se – za razliko od velikih institucij – pogosto postavlja pod vprašaj

same pogoje lastnega delovanja. Koproducenta *Stenice* nedvomno spadata v institucionalno okolje, znotraj katerega pa slejkoprej zasedata obrobje. Takšne koprodukcije si zato ne morejo privoščiti predimenzioniranih spektaklov, ki jim preti nevarnost uprizorjanja zgolj estetizirane, sicer pa izpraznjene gledališke oblike. Manjše okolje si takšnega spodrseljaja ne more privoščiti že zaradi preprostega dejstva, ker nima materialnih pogojev za kaj takega. Zato je v danih okoliščinah naklonjeno prevpraševanju uprizoritvenih praks, nemalokrat se oddaljuje od klasične gledališke predstave, ki jo določa in zamejuje odrski iluzionizem. Sočasno, ko v Münchenskem gledališču *Kammerspiele*, ki institucionalno velja za *Stadttheater* (mestno gledališče), Matthias Lilienthal, nekdanji sodelavec Franka Castorfa in Christoph Schlingensiefela, s pomočjo kolektivov, kot sta *Gob Squad* in *Rimini Protokoll*, odpira vprašanje o razmerju med performansom in igralškim gledališčem ter s tem razburka nemško gledališko javnost, lahko spremljamo nekaj podobnega tudi v Kranju in na Ptuj v sorodnem gledališkem okolju v avtorskem projektu režiserja Jerneja Lorencija in igralske ekipe.

Dramska predloga uprizoritve je *Stenica* Vladimirja Majakovskega. Pravljичna komedija, kakor je besedilo podnaslovil Majakovski, je kolektivu služila kot vstopna točka v premislek o nekem zgodovinskem, potemtakem družbenem okolju. Majakovski se je kritično odzval na birokratizacijo družbe in na rastoče malomeščanstvo v drugi polovici dvajsetih let dvajsetega stoletja v Sovjetski zvezi, ter nato časovni okvir pripovedi raztegnil petdeset let naprej, v leto 1979, ko naj bi se v popolnosti uresničil nov družbeni red. Uprizoritev premesti zgodovinski okvir v obdobje od konca druge svetovne vojne do danes oziroma v bližnjo prihodnost, in sicer

v našem neposrednem okolju. Reaktualizacija *Stenice* odpre široko skupno ideološko ozadje, ki je občinstvu poznano in mu lahko enostavno sledi. Struktura avantgardistične dramske predloge je dovolj odprta, da dopušča adaptacijo, ki vzpostavlja referenčno polje, znotraj katerega teče uspešna komunikacija med akterji na odru in občinstvom. Številne znane označevalce bi najlažje zvedli pod ohlapno oznako jugonostalgije; nekdanja cvetoča podjetja, blagovne znamke in kraji nekdanje skupne države, ki smo jih lahko spoznavali v priljubljeni družabni igri Monopoly. Obenem ostaja prisotna pripoved iz *Stenice* Majakovskega, ki se tudi odvija v socialistični Jugoslaviji: poroka med mladeničem iz delavskega in dekletom iz meščanskega okolja. Osnovni antagonizem med dvema glavnima družbenima razredoma (tako v Sovjetski zvezi kot Jugoslaviji), vladajočim proletariatom na eni in ostankom razreda kapitalistov na drugi strani, ne doživi (ne more doživeti?) pomiritve s poroko. Srečni dogodek namreč prekine požar, v katerem umrejo vsi razen ženina. Slednjega najdejo zamrznjenega v ledeni kocki petdeset let pozneje v kleti hiše, kjer je potekalo poročno slavlje. Tam je obtičal, ko so gasilci gasili požar in je voda zaradi hudega zimskega mraza zmrzovala. Toliko desetletij pozneje predstavlja zanimiv primer človeka iz nekega preteklega družbenega reda. Pri Majakovskem velja za primer nižje razvitega pripadnika obdobja pred komunizmom, ki se je medtem že realiziral, v predstavi pa, morda še bolj lucidno, prav tako nižje razvitega človeka – a tu, uzrto iz naše prihodnosti, za člana socialistične družbe, človeka dvajsetega stoletja.

Predstava odstopi od velikega dela domače odrske produkcije s svojim uprizoritvenim kodom. Ta je blizu performansu, s čimer

se odmika od odrske iluzije meščanskega gledališča, kakor je bila ta prignana do skrajnosti ob koncu 19. stoletja, nato pa so jo začeli rušiti različni avantgardizmi in – morda najbolj “slavno” – dramaturgija Bertolta Brechta. Postopek oziroma način uprizorjanja, ki ga preizkusi *Stenica*, je za institucionalno okolje neobičajen. Odprta forma performansa se odpoveduje zgolj estetski naravi uprizoritve. Akterji na odru izgubljajo romantično avreolo igralk in igralcev, ustvarjalk in ustvarjalcev gledališke umetnosti. Na drugi strani občinstvo prav tako ne ostaja v svoji tradicionalni vlogi nemega opazovalca v parterju, temveč je z odra nagovorjeno, pozvano k soudeležbi v dogajanju. V uprizoritvenem prostoru izginja rampa, tradicionalna delitev na oder in parter je presežena v povsem drugačnem reprezentacijskem razmerju se odpira nova družbena institucija, prostor se odpre za to, kar je Erika Fischer-Lichte poimenovala estetika performativnega: uprizoritvena praksa tako proizvede eminentno politično okolje, ki suspendira zgolj brezinteresno estetsko izkušnjo.

K celoti performativne strukture v veliki meri pripomorejo izjemno natančni igralski prispevki. Tu velja pohvaliti prav vse akterke in akterje, posebej pa izpostaviti Grego Zorca in Aljošo Ternovška. Če za prvega velja, da je prvo ime neinstitucionalne scene doma, pa je drugi znova dokazal, da mu izleti iz (obrtniško) varnega okolja igranega repertoarnega gledališča ne predstavljajo težav, narobe, zahtevnejše naloge opravi odlično (spomnimo le na Frljičev avtorski projekt *25.671* v Prešernovem gledališču leta 2013). Nadalje gre v predstavi izpostaviti dramaturški delež, ki je posamezne performativne vložke sestavil s prizori iz dramske predloge. Celota je visoko ritmizirana odprta scenska oblika z jasno izraženim





pripovednim lokom. Nenazadnje je potrebno omeniti še preostale elemente gledališkega jezika, ki dopolnjujejo celoto. Svetloba ves čas preprečuje, da bi se počutili udobno in zapadli v iluzijo, prav tako glasba.

V Kranju in na Ptuju si lahko v okviru mestnih gledaliških institucij ogledamo produkcijo, ki s svojo gesto odpre (proizvede) prostor za radikalni premislek uprizoritvenih praks. Obenem pa to pomeni še nekaj več: odpoved zgolj k estetskemu zrenju naravnanim scenskim produkcijam in hkrati zgostitev umetniške in politične stvarnosti v institucionalnem okolju. Z Brechtom bi lahko dejali, da se gledalčevo izkustvo tako organizira na nov način. Ne gre več za estetsko uganjanje, temveč za uganjanje v (političnem) spoznanju.

• Foto: Nada Žgank | vir: PG Kranj

SCENSKA UMETNOST

PRED-
ZADNJA
REPLIKA

Blaž Lukan

Jaz kot prevara

Jatun Risbe

Vaje v umiranju

K4, Ljubljana | 1. 3. 2017

Kje je performerjev jaz? V njem, zunaj njega? Iskati jaz v sebi, iskati sebe zunaj sebe? Jaz kot prevara.

Nerodna je, njen izraz je naiven, primaren. Prostor okrog nje je razsekan, fragmen-tiran. Jaz je v odnosu s prostorom. Telo opi-suje prostor, ne prostor telesa. Telo je luknja v prostoru, tesno prilegajoča se njegovim ro-bovom. Telo se rodi iz prostora, telo je začé-tek. A je neka razlika med prostorom in giba-njem, seganjem v prostor, odvzemanjem njegove substance: kot bi se prostor okrog telesa tresel, stresal v trzljajih, odzivih na nemočne poskuse ujeti telo v svojo tesno bližino.

Telo je drevo, nobene koreografije v ve-tru, veje nihajo brez reda, v naključju diha-nja, telo se giblje v ritmu dihanja, a telo je ti-sto, ki vodi dihanje, ne dihanje telo. Dihanje



prostora je zadržano, definirajo ga dvigi in spusti, sproženi gibi in negibnost. A vse to je manj pomembno. Prostor se polni s pisavo telesa. Podpis udov je nepravilen, težko berljiv, zapleta se v vozele. Glava ne najde telesa, kot ločena se zdi, medenica je telesu v napoto. Hrbet je vdan, sledi gibanju, lega v prostor, a kot bi se hotel otresti rok. Hrbtenica je čvrsta, iz drugačne kovine kakor ostalo telo, upogljiva, hladna. Trebuh je poln praznega, iz njega ne prihaja nič drugega kakor težka, votla sapa. Trebuh ne vodi telesa, nanj ni nasajen prsni koš, iz njega ne štrlijo noge, ploščat je, ščit, bolj za vsak primer kakor za resnično nevarnost. Telo je razdeljeno v horizontalne režnje, vrstijo se od spodaj navzgor, deli se ločujejo od telesa, gibljejo se sami zase, vrtinčijo se, obračajo, uvijajo vase, pod kožo, v žile, v jaz.

Kje je performerjev jaz? Ne v prostoru, ne v udih, verjetno neke globlje. Skrit, neodkrit. Zakopan pod nanose nevidnega. Jaz ni nezavedno v razkrivanju, je pod nezavednim, podzaveden je. Ni ga v žilah, ne v celicah, ne v kosteh, niti v možganih. Pravzaprav je globina zunaj performerjevega telesa! Globina prostora. Jaz je zunaj. Jaz je risba na zaslon telesa, kože. Jaz je projekcija na zadnjo, hrbtno steno, na temno stran meseca. Jaz je zdaj, ki obkroža telo. Jaza ni v globini, globina je zunaj. Zunaj in znotraj, spodaj in zgoraj: samo različna imena za isto površino, za dve strani istega kovanca, kot obraz in misel, koža in meso, vmes pa temna snov, tema. Performerjev jaz prihaja v vidno v temi. Jaz je tema.

Njen performans se iztiska iz jaza, sili v prostor, boleče, ne teži k pravilnosti, redu, ne komunicira, samozadosten je. Sebstvo ni za druge, samo zase. Sebstvo drugemu ne more dati niti sebe niti drugega. Sebstvo je samozadostno, samo(o)sebno, navznoter se troši, navzven se nastavlja pogledu, a vanj ne seže.

Sebstvo je izloček sebe iz sebe, odteka iz telesa in se nabira v lužo pod nogami. Ni sebe brez sebe, a v sebi, pri sebi, s seboj ni nikogar. Na sebi je, da se izgubi. Vse, kar počne, je odveč. Pravzaprav je vse možno. Jaz vse osmišlja, jaz sem, ker sem jaz. Iztis ni odtis, a brez odtisa ni vpisa v prostor. Napis na koži: *si* – ne *sem*, sva dva, koža in jaz, oboje druží sebstvo, ki ni meso, ker je bližje prostoru. Pravzaprav je sebstvo stik, stik zunanosti z notranjostjo, vidno navzven in občutljivo navznoter, pulz telesa-prostora. Stik brez zaznave, brez dotika, brez robov. Iztiskanje boli, a ne pušča brazgotin. A bolj kot telo v celoti je pomemben glas. Artaudovski krik, grlo kot odprtina, fiziološki instrument, podvržen principom drgnjenja, trenja, prepustnosti, prepisnosti. Več jaza je v glasu kakor v telesu, a glas je tako ali tako telo. Jaz kot glas. Negibno fiziološko telo kot možnost popolne realizacije glasu, telo (v) glasu.

Od kod sploh prihaja njena potreba po izvedbi? Izvedbi jaza. Iskati sebstvo pred očmi drugega? Drugi ni zagotovilo sebstva, drugi je njegov grob. Drugi je zavojevalec prostora, telesa, izkorišča ga za svoj užitek. Jaz ne išče užitka, išče možnost stika, stika s sabo, s sabo zunaj sebe, stika zunaj stika. Drugim pokazati samó risbo sebe, sebe pa skriti očem, skriti lastnim očem, sebi. Jaz ne prihaja v jatah. Jaz je pogoj za risbo, a jaz kot njen okvir, podokvir, linija pred izrisom, glas pred izrekom, prazna stena. Kazati se kot posnetek, snet s stene, platna, kot zapis jaza, kot refleks na občutljivem nosilcu, kot projekcija, jaz kot svetloba na platnu teme, in obratno. Jaz kot film? Platno kot velike, negotove oči, njen zaščitni znak. Zapreti oči, najti jih za njimi, po dolgem iskanju v temi, v noči, oči v (n)oči, v počasnem umikanju sebi, sebstvu, jazu, ki ga ni. Namesto jaza jaz, odtrgan od sebe, jaz risba jaza.

Jaz kot prevara.

R A Z S T A V A

Aleksander Bassin

Občutje nekega časa

Slovenija in neuvrščeni pop

Umetnostna galerija Maribor
2. december 2016 – 26. marec 2017

Namesto uvoda sem za kritiško časovnico izbral nekaj citatov, saj želim opozoriti na večinoma manj znane, tudi že pozabljene (včasih kar namenoma), sicer pa pomembne kritiške odmeve v bližnjih letih po prelomnem času, ki se je na svoj način poistovetil z razstavo izbrane mlade generacije *Ekspresivna figuralika mladega ljubljanskega kroga*, predstavljene najprej v beograjski galeriji Kulturnega centra leta 1968, zatem pa 1969 prav v mariborskem Salonu Rotovž, kjer je imela kar štiri mesece domicil sedanja razstava iz uvodnega podnaslova tega zapisa. In če na kratko pokomentiram to izbrano citatologijo: po eni strani želim opozoriti na pozitiven pristop tedanje starejše kritiške generacije (Marijan Tršar, Zoran Kržišnik), ki je po dveh oziroma štirih letih vendarle občutila in priznala premike v novi figuralni govorici, oziroma na nedeljeno pozitivno

kritiko (Miro Glavurtić) kot odziv beograjskega kulturnega prostora; potem je tu še sociološko obarvani pristop družbenokritiškega spremljevalca (Taras Kermauner), nadalje prepoznavno upoštevanje novih pojavov tudi izven Ljubljane (razstava v novomeškem Dolenjskem muzeju) in za konec: ugotavljanje protagonista te nove figuralike (Zmago Jeraj) s pogledom za nazaj ob koncu preteklega stoletja.

“Skupna značilnost vseh razstavljalcev je, da ne težijo k analizi forme ali barve, marveč iščejo sintetične nove like, združujoče nove barvne tone. Še tam, kjer deljenje na telesne detajle vzbuja vtis analiziranja, ugotovimo, da misli slikar predvsem na dražljiv, vizualno presenetljiv lik. Ta iskanja novih oblikovnih struktur, ki so do kraja prevladale nad polpreteklimi površinskimi in fakturnimi, kažejo zanimanje mladega rodu za vlogo notranjih napetosti, odzivanja mejnih robov na sosestvo, na večjo ali manjšo napačnost okolice in podobno. Ni naključje, da je nekaj razstavljalcev v specialki na Akademiji za likovno umetnost, kjer že nekaj let tečejo raziskave v to smer. Novost, ki jo prinaša skupina in je presajena iz podobnih teženj modernih vizualno komunikativnih smeri, ni le uniformirana, absolutno ploskovno doumeta barvna površina, marveč tudi do natankosti definirana barvna in tonska vrednost ploskve, brez vsakih niansiranj ali stopnjevanjih napenjanj. Prepletanje ekspresivnega z ornamentalno dekorativnim je močno sredstvo vzburkanja gledalčevega doživetja. Predvsem pa velja poudariti, da nova smer uspešno uporablja kompozicionalna presenečanja. Tudi v pojmovanju centra slike ne prisega več na nekdanjo enosrediščnost, marveč razsejava središča različne privlačne moči in različnega izraznega namena čez vse platno. Vsekakor so to pomembne pridobitve, ki jih bo

morala izkoristiti in izpopolniti jutrišnja generacija.” (Marijan Tršar, Razstava Ateljeja 70, Naši razgledi, Ljubljana, 9. oktober 1970)

“Logarjevo osebno prizadevanje je, osvojiti vse možnosti in dosežke barvne reproduktivne tehnike in nato tako rekoč po kompjuterski poti prodirati dalje, upoštevati s spoznanjem matematika nadaljnje in še nadaljnje možnosti, kombinacije, graditi z očesom arhitekta logične, funkcionalne kompozicije, razrešljive kot enačba in kot enačba čiste in precizne. Močna nova smer je to in Logar je v njej močna nova osebnost: matematika se v njegovem delu ne sklada samo z umetnostjo, temveč se dotika metafizike. Število variant, ki jih z neznatnimi premiki dosega in sugerira, operira samoumevno z znakom za neskončnost. Drznost njegovega omejevanja na racionalno je hkrati drznost metafizične špekulacije. Njegov raster prisili k disciplini neulovljivo resničnost, ji vsili – upošteva vse njene dimenzije – vendarle svojo formo, pomeni nekakšen kompjuterski prevod z jezika v jezik: iz treh dimenzij in bivanja v času v dvodimenzionalnost, otrdelo s pikami in črkami in zgoščujočimi ali razredčujočimi se nanosi barve v rastru – prevod iz življenjske resničnosti v likovno disciplino. Neznatni delež, ki ga ima v njegovi umetnosti čustvo, je zajet v barve; a pri tem reduciran na tehnično barvnost, prisiljen v uniformnost tistega, kar je umetnikov pogled na diapazon sodobne dojemljivosti. Zunaj tega noče poznati ničesar: dovolj spoznanja in naloge je, ujeti adekvatno današnji dan in ga nepotvorjenega, pač pa kontroliranega, preverjenega in pretehtanega predati sodobnosti. Preteklost in prihodnost skrbita sami zase.

Čisto druga je Miša Pengov. Njeno delo se nas nemara dojmi tako izrazito drugače prav zato, ker je tehnično izhodišče, so izrazila v veliki meri ista; pa jih ne občutimo tako.

Miša Pengov govori za danes in jutri – in občuti drhtenje včerajšnjega dne – a govori z jezikom zanosa, ki je v bistvu jezik trenutka.

Njena barvna skala ni bistveno drugačna in tudi ona izhaja iz rastra. Toda pri vsej disciplini in umetniški kontroliranosti je njen pristop zmagoslavnostno čustven in čuten, več, čustvenost je gonilo vsega, kar ji je vredno upodobitve. Njen motiv je zmerom spet odkrita ali zadržana strast: strast pevca v zanosu petja, govornika v zanosu govora, lepote v zanosu razkazovanja svoje lepote; ekspresivo njen izpovedni način. Raste viden ali zgolj zamišljen, občuten v ostrini stikajočih se ploskev brez prehodov – ji ne pomeni razstavljačega, temveč združujoči element; njen pristop ni analiza, temveč sinteza.” (Zoran Kržišnik, Janez Logar, Miša Pengov, iz uvoda v zloženko, Moderna galerija, Ljubljana, 6. do 16. april 1972)

“Mladi slovenski slikar Boris Jesih (30) že drugič razstavlja v Beogradu. Tokrat razstavlja deset slik (tempera, akril) in vrsto risb. Z vsemi temi deli, ki so nastala leta 1973, se predstavlja kot zrel umetnik, ki je svoj likovni svet umestil v meje najaktualnejših likovnih interesov in v perspektive nove renesanse slike, kot jo pojmuje realizem, implicite to pomeni figuro. Po pikturalni anarhiji, naivi, infantilizmu, praznih in neskončnih eksperimentih, ludični igri s kibernetičnimi stroji, konceptualizmu, se je pojavila tudi pri nas mlada generacija resnično upornih ljudi, v imenu večne pikturalne kozmogonije in načel;

• August Černigoj, La rivolta dei giovani/Upor mladih 1972, kolaž, karton, Galerija Avgusta Černigoja, Lipica
foto: Damjan Švarc



LEADER

ORG
da

Espresso
per giovani
e giovani

Espresso
per giovani
e giovani

Espresso
per giovani
e giovani

ARTI
1972

IL CORAGGIO
ottare

IL CORAGGIO
VIVERE IL CORAGGIO
VIVERE IL CORAGGIO

si deck / i / ovi / strile

VOLTA DEL PS



• *Berko, Lip gloss* | 1974, akril na platnu, 100 x 100 cm | Last: Loški muzej, Škofja Loka

Boris Jesih je zagotovo v prvih vrstah te naše mlade falange, ki ima prave obnoviteljske instinkte. Ta duh se zdi, da je prepoznaven v samih temah (ki smo jih sicer že odkrili pri naših beograjskih novih romantikih): jutra, otroci, deklice, krajine v jutranjih meglicah. To je prava svežina obnovljene slike, ki je obvezno vzporedna s to otroško svežino in jutri v slovenskih pejzažih. V pejzažih kot da bi se srečevala impresija konkretnih krajin in predelov z ekspresijo likovnega prepoznavanja; kot da se na teh slikah združujejo v enovito likovno sublimacijo nasprotja, kot sta pozni impresionizem s poduhovljenim ekspresionizmom.” (Miro Glavurčić, Jutra, otroci, pejzaži / risbe in tempere Borisa Jesiha, v galeriji Kolarčeve ljudske univerze, Borba, Beograd, 18. december 1973, prev. AB)

“Figura in prostor, srečanje z njim v njevih brezmejni, nedoločljivi, imaginarni razsežnosti, kot spomin na lastno preteklost, na prostornost, tišino, na srečanje, na tekmo s samim seboj, na tisti prazni trenutek, ki ga občuti športni tekmovalci v hipni koncentraciji, kot da gledalci niso navzoči – športnikova akcija je tudi slikarkina, obstoji možnost za njuno podobnost. Zdi se, kot da lahko sledimo slikarkinemu pojmovanju in razvijanju prostora po tem konkretnem, spominskem zapisu izpred let, kjer je komaj očitni kolaž prevzela vsebina prostora. Usenikova se z njo srečuje, jo opredeljuje v vsakem nadaljnjem delu. Valovanje poimenuje sama svoje slike, pa naj si gre za očitno zaznavno zleknjeno silhuetno figuro, kot posneto iz velikega pisarnega reklamnega klišeja, ali samo za povečan detajl vzvalovane draperije, ki se guba, krči in dviga v enakomernem, določljivem ritmu. V ritmu, ki ga sestavljajo deli slike, ki ni in ne more biti nikoli določna, kot resničnost prostora, s takim ali drugačnim predmetnikom, ki beži mimo nas... Vsakdanjost, morda bi

lahko zapisali tudi njen izbrani odsev, je dobila v likovni interpretaciji Milene Usenik prijetno, estetsko dognano upodobitev, pogojeno v psihološki, ne le goli poetični resničnosti. Tej slednji pa je Bogoslav Kalaš na najbolj neposreden način s pomočjo barvne fotografije, vendar samo kot pripomočka za zapomnjenje, za zbor informacij, medtem ko se v svojem slikarskem delu loteva izbire podatkov o tej resničnosti. Njegove slike, pristop in delovni proces, v katerem so nastajale, so danes dobesedno zapisane v slikarjevem delovnem dnevniku: tu so številčni podatki, izmere, za katere se je slikar v določenih trenutkih odločil, potem ko jih je prebral iz merilnih elektronskih naprav, ki mu pomagajo pri seleccioniranju posameznih plasti, pri njihovem zaporedju in številu. Plasti, s pomočjo katerih slikar spet sestavlja kompozicijo, potem ko jo je analiziral v izvlečkih iz barvnega diapozitiva. In namesto čopiča, precizno delujoča naprava, aerograf, ki pušča točno določene, vodene barvne sledi. Kalaševa skala je topla, živo barvita; barve, nanesene v horizontalnih potegih, tvorijo svojevrstno megličasto teksturo bližnjih in oddaljenih planov. Izbor motivike je vzeta iz neposredne, recimo specifične slikarjeve resničnosti: ženski akt, tihožitje, krajina.” (Aleksander Bassin, Emerik Bernard, Bogoslav Kalaš, Milena Usenik, iz uvoda v zloženko, Dolenjski muzej Novo mesto / Galerija, 13. do 30. marec 1975)

“Prvi vtis: nasproti tako imenovani ljubljanski šoli, ki goji lepoto, dodelanost, izbrusjenost, zglašenost, vsakovršno perfektnost in ki se je zaradi tega lepotnega mojstrstva nekako zaprla sama vase, v like, znanje, v odtenke, v perfekcionizem, ta pa je ves svet oblekel v prelepo oblačilo (morda celo že) dekorativne estetike, torej ga je, naš svet, spet pomeščanal, nasproti temu početju dela Lado Pengov v duhu estetike grdega. Skoraj art



• *Franc Novinc*, Na našem travniku | 1974, olje na platnu | Zasebna last | foto: Damjan Švarc

brute. Ljubljanska šola je z abstrakcijo razbila nekdanje staromeščanske, skromne, urejene, konvencionalne, prijazne forme. V njenih delih je svet najprej počil: zdelo se je, da je za zmerom konec meščanske solidnosti, lažinaravnosti, ideološke sfriziranosti: eksperiment je vdrl v območje, ki mu je bilo najširše merilo vsakršna dognanost. Vendar se je skazala meščanska družba za močnejšo od revolucionarjev. Bila je – je – tako gibčna, da je sprejela inovacijski tok, si ga podredila in izšla iz konfrontacije trdnejša kot kdajkoli. Umetnost je po svoji naravi antimeščanska; se pravi, antiinstitucionalna, antietablirana, antidržavna. Ni dobe, ko ne bi skušala na ta in oni način predreti zaprto obzidje neolitske ječe; zmerom znova se ji njena prizadevanja ponesrečijo, a zmerom jih obuja. Rod Lada Pengova, ki niti ni več najmlajši, saj postaja današnja srednja generacija, udarja prav tako po jeklenem zidu. Ta rod javno-državno še ni uveljavljen. Je v tem znamenje, da se še ni zaprl in pomeščanil?... Abstrakcija se je umaknila figuraliki. Namesto v strukture razstavljenega sveta, nečloveškega, porečene, funkcional(istič)nega, razmernega, bije v gledalca pokrajina, konkretno zastava, vas, gozd, hrib, grad, otrok. Strukturalizem umira. Spet je tu telo; morda šele prvi v svoji neposredni telesnosti, mesenosti (karnizem). Telo je sila, moč.” (Taras Kermauner, *Znaki telesa* (ob slikarstvu Lada Pengova), iz uvoda v katalog, Mestna galerija, Ljubljana, 19. januar do 8. februar 1977)

“Ali se je slovenska umetnost koncem sedemdesetih let vključila v sodobne tokove umetnosti v svetu – takšno je pozitivno mnenje nekaterih kritičskih kolegov. Zakaj je bil vpliv Kassla, Benetk takrat močnejši, vabljevejši kot recimo pred tem časom ali nasploh? Tudi zato, ker dotedaj nismo pomenljivo prispevali na teh prireditvah?

Mislim, da je bila kolektivna izkušnja naše mlajše generacije v sedemdesetih letih že na novo enovitejša in popolnejša, za razliko od tiste v prejšnjih desetletjih, ki se je zaradi različnih omejitev in pridržkov le preko posameznikov navduševala za novo. Dejstvo je, da so bila sedemdeseta leta, kar zadeva odmeve z velikih razstav, medijsko vse bolj pokrita in mlajšo generacijo je takšno ustvarjalno vrenje razumljivo tudi nekritično pritegovalo in navduševalo, starejša generacija, ki tudi ni mogla kar tako iz svoje kože, pa je panoptikum sodobnega izražanja včasih doživljala bolj moreče kakor spodbudno. Med njenimi pripadniki je bilo čutiti ustvarjalno negotovost, ki je včasih celo hromila namesto boderila. Vsem pa bi prišlo prav nekaj več ustvarjalne radosti.” (Aleksander Bassin, Pogovor z Zmagom Jerajem, *Likovne besede*, junij 1993, št. 25, str. 34)

Naj temu citatološkemu kolažu dodam pozitivne sedanje ugotovitve, ki veljajo tako za kuratorico Petjo Grafenauer kot nosilko mariborske razstave ob sokustosu Vasji Cenčiču, in seveda za Umetnostno galerijo Maribor, ki je ta projekt sestavila in ga gostila. Sočasno z rekonstrukcijsko razstavo francoskih novih realistov, ki jih je leta 1860 izbral Pierre Restany v ateljeju Yvesa Kleina v Toulousu, na posebno vabilo v počastitev 40-letnice pariškega centra Pompidou gostuje na tej razstavi v posebnem pridruženem delu tudi Tomaž Furlan!; pred tem pa so bili izbrani slovenski umetniki iz mariborske razstave (Jeraj, Marko Pogačnik, Jesih, Usenikova, Janez Logar, Miša Pengov) gosti v Budimpešti na razstavi *Ludwik goes Pop-The East Side Story* (oktober 2015 – januar 2016), Berko in Mesarič pa tudi na razstavi fotorealizma *East of Eden* (leta 2011/12) v istem budimpeštanskem Ludwig muzeju.

Dodajam še opozorilo na sedanje zanimivo vabilo Umetnostne galerije z reprodukcijo dela Avgusta Černigoja *Upor mladih* (1972, kolaž), ki se zdi, da na nek način opozarja na edinstven pojav tega umetnika kot redkega slovenskega in evropskega avantgardista ("zares in množično smo ga šele leta 68 mladi ljudje vzeli v svoj kanon", tako Facebook Tomaža Brejca, 12. 12. 2016). Morda velja na tem mestu nadaljevati z mnenjem Tomaža Brejca (prav tam), in sicer z naslednjim njegovim citatom: "*Socializem in popart ne gresta skupaj, razen če delovanja skupine NSK zaradi njihove mojstrske manipulacije z mediji ne označim za warholovsko. Oni so prvi pri nas spoznali pomen medijske mašinerije za promocijo svojih ciljev in iz medijev greste lahko samo še v institucije in v urade kulturne politike in se za dolgo dobo zasidrate kot mainstream. Pohlevno potrošništvo leta 68 in takrat uspešno obrtništvo in gostilništvo (edina zasebna lastnina proizvodnih sredstev takrat) pač nista humus za razmah likovne umetnosti v katero koli smer.*" Naj ob Brejcu navedem še izostreno stališče slikarja Janeza Kardelja (iz simpozija *Umetnost in marksistična teorija v kontekstu politične ekonomije, Mestni muzej in galerija mesta Ljubljane, 2014*): "*Socialistični realizem je razvpit in pogosto uporabljen termin, ki označuje umetnostne izdelke, ki so v času in prostoru stalinistične SZ izšli iz državno definirane, strogo regulirane in nadzorovane umetnostne doktrine. Kasneje se je socialistični realizem z večjim ali manjšim uspehom širil tudi na druge socialistične države (zanimiv je primer Slovenije znotraj Jugoslavije, kjer je socrealizem zelo hitro izzvenel in se je zgodil preobrat v nekritično apologijo "zahodne umetnosti" in s tem tudi v kapitalistični realizem... Edina omemba vredna striktno umetnostna uporaba izraza*

se zgodi prej, v začetku šestdesetih let, ko je kot kapitalistični realizem svoje delo poimenovala skupina nemških umetnikov, med katerimi sta delovala tudi kasnejša vplivna, afirmirana slikarja Gerhard Richter in Sigmar Polke. Njihova duhovita preblematizacija konzumerizma in poparta kot njegovega umetnostnega nosilca pa je simptomatično izzvenela v preboj teh avtorjev na komodificiran kapitalistični umetnostni trg. Tu se pokaže monstruoza sposobnost kapitalizma, da konzumira in prebavi lastna protislovja in svoje nasprotnike."

In sedaj k sami razstavi. Težko bi zapisal, da je zasnovana s pogledom in upoštevanjem radikalnih teoretičnih stališč, kot sta jih zapisala tako Brejc kot zlasti še Kardelj. Grafenauerjeva je enostavno svojo teoretsko raziskavo dogajanja v Sloveniji (objavljeno v preglednem znanstvenem članku "Nova figuralika v Sloveniji: umetnikova naloga je biti priča svojega časa v zgodovini", *Monitor*, ISH/2012/XIV/2, str. 109–130, Ljubljana) nadgradila in udejanila v mariborski razstavi: 53 imen, ne samo avtorjev likovnih del, temveč tudi izbranih filmskih režiserjev, snemalcev, scenografov ter vrste tudi anonimnih grafičnih, modnih in industrijskih oblikovalcev, to je njihovih grafičnih prispevkov, predmetov, produktov, se je razvrstilo v svojstvenem prepletu in okviru devetih tematskih sklopov: krajina in ekologija, moda in erotika, razširjena zavest, realni socializem, reč, smrt in subjekt. Četudi naj bi razstavo ob koncu "naelektril sodobni vdor Marka Breclja" (tako galerijski prospekt), menim, da bi njegov razstavljeni groteskni figuralni delež z upodobljenci iz mestnih političnih sfer lahko že zaradi izrazite časovne digresije in nekvalitete izostal. Ali kot je (v *Delu* 2. 3. 2017 v kolumni Dobro jutro na prvi strani) dobro ugotovil Ali Žerdin: "Literarna

zgodovina še nima odgovora na vprašanje, ali je Brecelj vizionar, fatalist ali pa se je zafrkaval.”

Zanimiv delež k razstavi pa zagotovo predstavlja prispevek Vasje Cenčiča s podrobno stensko časovnico, ki navaja vrsto spremljajočih dogajanj v šestdesetih in sedemdesetih letih. Sprehod med omenjenimi tematskimi sklopi bi morda marsikdaj potreboval bolj določne, verbalne in natiskane komentarje, ki so, predvidevam, objavljeni v katalogu. Le-ta je na žalost izšel šele pred zadnjega dne same razstave. Sicer pa se zdijo likovni eksponati izbrani s točno odmerjenim namenom in ponazoritvijo občutja tistega časa. To velja tudi za uvodne in zgodovinske predhodnike v galerijskem pritličju.

Ob dejstvu, da je Maribor gostil že uvođoma omenjeno razstavo kot prvo in sploh edino mesto v Sloveniji po Beogradu, bi pa bilo verjetno prav, da bi to razstavo ekspresivnih figuralikov podrobneje rekonstruirali

s tedanjimi eksponati, konkretno pri slikarjih Jeraju, Lojzetu Logarju (na sedanji razstavi so le grafična dela), Gvardjančiču, Kalašu in Ladu Pengovu (sedaj je popolnoma izostal ob slikah očeta Slavka in sestre Miše!). Ker se je v tistih letih tudi vzporedno “spočela” mariborska črna fotografija, so mi na razstavi umanjale fotografije vsaj obeh protagonistov: Jeraja in Dvoržaka.

Naj zaključim: Umetnostna galerija Maribor je s to razstavo, ki bi se morala preseliti še kam, recimo tudi izven Slovenije, vsaj v bližnje kulturne prostore nekdanje skupne države, krepko posegla v revalorizacijo določenega zgodovinskega obdobja v Sloveniji. Tako je uspela dopolniti tudi obe zadnji veliki razstavi Moderne galerije v Ljubljani, se pravi predstavitvi sedemdesetih in osemdesetih let.



S U M M A R Y

In the editorial *Boris Vezjak* reflects critically on the sexism that can be detected in domestic media, and focuses in particular on the case of the public intellectual whose macho discourse reveals a fear of women, justified with the help of pseudoscience. For such an individual Slovenia's ranking as the eighth most feminized country in the world according to the Global Gender Gap report is dramatically bad news. A few lone criticisms from the university community is not enough to stop hate speech towards women, writes Vezjak. Unfortunately "the media, academics, and civil society through their silence and direct aiding and abetting are creating conditions in which sexism manages to survive."

Most of this issue is devoted to theatre. *Primož Jesenko* interviews *Petra Veber*, a theatre scenographer with an impressive opus, numerous prizes, and visits abroad. Petra Veber proves to be a sensitive interlocutor who accurately perceives the problems in the contemporary institutional and non-governmental theatre space.

The title of the *thematic section*, which was edited by guest editor *Barbara Orel*, is *Interculturalism in Slovenian theatre*. The articles attempt to address the question of the ways in which contacts with other cultures have influenced the shaping of Slovenian theatre, or rather how both neighboring as well as more distant cultures, which we experience as different and foreign to our culture, have contributed to the creation of the Slovenian theatre space. *Ana Obreza* writes about the interconnectedness of cultures on the stage of the Slovenian Permanent Theatre in Trieste, which actually lives interculturalism. Research by *Katarina Košir* brings a first survey of Roma (amateur and professional) theatre activity in Slovenia. *Anja Rošker* sees in Ivo Svetina's *Scheherazade*, directed by Tomaž Pandur and staged by the Slovenian Youth Theatre (1989), a milestone in the dialogue with the theatre cultures of the Far East and a Slovenian parallel with the famous performance of *The Mahabharata* directed by Peter Brook. *Nataša Berce* analyzes in more detail the staging of the Noh plays *Wind in the Pines* (2009), in which Jernej Lorenci in

encountering the tradition and philosophy of Japanese Noh theatre created an original script and together with the team of the Slovenian National Theatre in Maribor created a distinctive performance of modern post-dramatic theatre. In contact with African cultures, dancer Maša Kagao Knez is developing Afro modern dance, a particular type of modern dance that draws on elements of the dance heritage of sub-Saharan Africa. Its characteristics are investigated in more detail in this issue of *Dialogi* by *Rosana Hribar*.

In this issue's *Offside* column, editor Meta Kordiš presents the cultural organization *Društvo Hiša!* ("House!"), which is best known for the program Live Courtyard, and the society's president, *Katja Beck Kos*.

In *Cultural Diagnosis*, *Matic Majcen* analyzes Jim Jarmusch's latest film *Paterson* as a commentary on the state of the arts today. *Žiga Brdnik* links the film *Split* by American director M. Night Shyamalan with the scattered identity feelings of younger generations. *Nika Švab* draws a parallel between the film *The Salesman* by the Iranian director Asghar Farhadi and the famous play *Death of a Salesman* by Arthur Miller. *Gaja Kos* writes about Andreja Peklar's picture book *Ferdo, the Big Bird*, which was nominated for the Silent Book Contest prize at the Bologna Book Fair. *Blaž Gselman* writes about the Slovenian edition of Darko Suvin's book *Brecht's Works and the Horizon of Communism*, and also reviews the performance at the Kranj Prešeren Theatre and the Ptuj City Theatre based on the motifs of V. V. Mayakovsky's fairytale comedy *The Bedbug*. *Blaž Lukan* reflects on the performer's self with respect to the performance of *Exercises in Dying* by dancer Jatun Risba. Finally, *Aleksander Bassin* writes about the exhibition *Slovenia and Non-Aligned Pop* in the Maribor Art Gallery.