
U V O D N I K

Boris Vezjak

Kako deluje strah pred Drugim

3

P O G O V O R

Vigur Gurdu:

**“Ne gre za to, da bi na odru kazal, kako blazno pameten sem.
Življenje mi vsak dan govori in kaže, da nisem.”**

7

R A Z P R A V A

Ana Kocjančič

**Scenografije v slovenskem avantgardnem gledališču
med obema vojnama**

19

P R E P O V E D A N I P O L O Ž A J

Iniciativa mestni zbori (IMZ)

46

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

Emica Antončič

**O odnosih med jeziki pri
izgovarjavi in pisavi imen**

54

B R A N J E

Vinko Möderndorfer

Lazar

59

Marko Pogačar

Bog ne bo pomagal

64

Regina Kralj

Želatina

74

Rok Vilčnik

Sveti gozd

79

Brane Mozetič

Sanje v Havani

85

KULTURNA DIAGNOZA

— RAZSTAVA —

Nataša Kovšca

Estetizacija politike

91

— KNJIGI —

Veronika Šoster

**Polzenje zlatega
prahu skozi prste**

98

Tonja Jelen

**Ali sanjajo tisti,
ki preveč spijo?**

100

— SCENSKA UMETNOST —

Nataša Berce

**Samosvoje
razumevanje mita**

102

Nataša Berce

**Odsotnost natančnih
pomenov**

106

Samo Oleami

**Če nočeš utonit',
plavaj**

109

SUMMARY

115

3-4/2018

Kako deluje strah pred Drugim

Boris Vezjak

Zunanje naključje je hotelo, da sta Viktor Orbán (Fidesz) in Janez Janša (SDS) osvojila parlamentarne volitve v razmiku manj kot dveh mesecev. Prvi je na Madžarskem prejel ogromnih 48 odstotkov, s tem dvetretjinsko večino sedežev v parlamentu in celo povečal naskok s prejšnjih, zanj zmagovitih volitev v letih 2010 in 2014. Drugi je 3. junija na slovenskih volitvah premočno zmagal in prejel 25 odstotkov glasov, drugouvrščena stranka je dobila polovico manj. Doslej je v 25 letih svojega političnega udejstvovanja že dvakrat vodil vlado: nazadnje jo je vodja SDS predčasno zapustil zaradi suma protikorupcijskega organa, da ne zmore dokazati svojega premoženja, in nato še upora ljudi na ulicah.

Slovenske ulične vstaje leta 2012 in 2013 proti koruptivnim političnim elitam niso bile uspešne, niti jih množice niso neposredno podprle: na to kaže že prihod Mira Cerarja na mesto predsednika vlade leta 2014. Janša je tega leta moral oditi v zapor na prestajanje dveletne kazni zaradi prejema podkupnine v zadevi Patria. Njegova SDS je bila nekaj tednov kasneje na volitvah druga, prejela je 20,7 odstotka glasov. Kasneje je Ustavno sodišče razveljavilo celotno sodbo, predsednik SDS pa je razglasil volilno prevaro in ob prihodu iz zapora od države zahteval odškodnino. Čeprav bo po novi zmagi skoraj zanesljivo dobil mandat za sestavo vlade, je morda zaradi pomanjkanja zavezniških strank v prihodnjih mesecih ne bo uspel sestaviti. A pomembno je nekaj drugega: Orbán in Janša sta dolgoletna politična prijatelja in somišljenika. Ko sta se pred meseci sešla z Nikolo Gruevskim, nekdanjim makedonskim predsednikom in vodjo nacionalistične stranke VMRO, prav v času lokalnih volitev v Makedoniji, je trojica razmišljala predvsem o tem,

kako zapreti skupno migracijsko pot na Balkanu. Permanentna protibegunska politika in retorika zastraševanja je najbolj čvrsta dimenzija nove politične usmeritve in javnomnenjski rezultati, ne samo volitve, pretežno kažejo, da nadvse učinkovita. Se pravi: če ne bi bilo beguncev, bi si jih bilo treba izmisliti.

Ne samo, da Orbán potrebuje zaveznike na Balkanu in v svoji okolici, ti zavezniki potrebujejo njega. Še zlasti njegov denar. Z vidika evropskih dimenzij sicer relativno majhni Slovenija in Makedonija predstavljata zanj pomembni utrdbi za širjenje ideološkega vpliva, sploh v razmerah, ko je madžarski premier v Evropski uniji največkrat kritiziran kot k tiraniji nagnjen diktator – in to ne samo zaradi trolanja Jeana-Clauda Junckerja. Ni bilo veliko presenečenje, ko je Janša na TV Slovenija priznal, da se s kapitalom Orbánovih prijateljev posredno financirajo nekateri njegovi domači mediji, posredno pa tudi kampanja. Po nekaterih podatkih je v zadnjih mesecih prejel najmanj 2,2 milijona evrov. Še zlasti Demokracija, Reporter, Nova24TV in Škandal, a tudi številni drugi mediji, so zaradi politične propagande in širjenja sovraštva v Sloveniji postali resna težava, za popolnoma odkrito strankarsko politizacijo medijske krajine pa novinarski ceh nikoli ni pokazal nobene volje, da bi jo obsodil, kaj še poskusil ustavljati.

Orbán, Janša in Gruevski, slednji le dober mesec nazaj obsojen na dve leti zapora zaradi korupcije, sicer še ne pravnomočno, kažejo na politični trend orbanizacije, s katerim velja resno računati. Zanj sta značilna dva elementa: ob evropskem nacionalizmu še model “iliberalne demokracije”, če uporabimo izraz ameriškega političnega komentatorja Fareeda Zakarie v članku iz leta 1997, objavljenem v *Foreign Affairs*. Analitiki so koncept iliberalne demokracije kasneje povezali predvsem z Orbánovo ideološko izjavo, podano leta 2014, ko je kot nalogo svojega Fidesza opisal zahtevo po ustvarjanju “iliberalnega stanja”, ki bo po načelih neliberalizma pervertiralo osnovne principe liberalizma, kakršen je recimo svoboda. Čeprav je svojo politično pot začel kot liberalni demokrat, v svojem govoru ni bil povsem enoznačen in je na mesto “svobode” za osrednji element organizacije države postavil nacionalistični moment. Njegov iliberalizem poudarja predvsem močno državo in narodno suverenost, kjer je nato posameznikova svoboda vedno bolj omejena in končno podrejena opevani narodni kulturi in tradiciji.

Če je takšna opredelitev točna, iliberalizem potemtakem predstavlja odločilni moment orbanizacije kot novega političnega principa, ki smo mu podvrženi tudi v Sloveniji. V praksi politično drugače mislečih nihče ne bo zapiral, ne bo pa zanje politične podpore in njihovem mnenju nihče ne bo prisluhnil; v medijih ne bo cenzure, bo pa za njih zmanjkalo denarja, ker so drugi “nacionalni” projekti pomembnejši, v gospodarstvu bo veljala zasebna pobuda, vendar bodo prednost imeli “naši”; civilna družba ne bo neposredno zatirana, a zanj ne bo več financiranja.

In vendar lahko iliberalizem opišemo tudi s težjimi izrazi. Madžarski demokrat in sociolog Bálint Magyar, nekoč tudi minister, v svoji knjigi iz leta 2013 z naslovom *Postkomunistična mafajska država: primer Madžarske* (angleški prevod je izšel 2016) dokazuje, da se je po zlomu komunizma v srednji in vzhodni Evropi demokracija pokazala za nepredvidljivo prepreko, ki jo je treba odpraviti. Namesto normalne poti demokratizacije smo vedno bolj priča avtokraciji, spodkopavanju načel s sistemom nepotizma in mafijskega delovanja, v katerem je korupcija normalizirana. Primer Madžarske je bil uspešen, ker je postala “iliberalna” po vstopu v Evropsko unijo, torej po sprejemu principov demokratične demokracije, kar jo, podobno kot Slovenijo, razlikuje od drugih držav v regiji, kot so Rusija, Azerbajdžan ali centralnoazijske države bivše Sovjetske

zveze. Pri njih se moment demokratizacije ni razvil, na oblast so se prerinili bodisi oligarhi bodisi so ponekod komunistično vladavino neposredno zamenjale skorumpirane klike. Ravno zaradi poprejšnje poti k demokratizaciji se zdi korak v avtoritarizem še težje dojemljiv, sploh z vidika poudarjanja antikomunistične ideje, tako značilne za oba, Orbána in Janšo.

Uspešna radikalizacija desnice, ki v primeru Madžarske ni samo ksenofobna, ampak tudi antiromska ali antisemitska, ni posebno naključje. Desnica v Evropskem parlamentu, danes jo vodi klasična krščanska in konservativna linija največje politične skupine, desnosedinske Evropske ljudske stranke (EPP), služi uspešni protibegunski agendi kot popolna legitimacija. Ekonomist Ricardo Hausmann je posredno opozoril, kaj lahko to pomeni: tako kot iliberalna demokracija ne spoštuje državljanskih pravic in so ji na primer trn v peti civilnodružbene organizacije, se na drugi strani lahko vzpostavi njej nasproten "nedemokratski liberalizem", o katerem piše politolog Yascha Mounk s Harvarda, kjer zaščita pravic in pravna enakopravnost nista več stvar režima, ampak preprosto politik na ravni političnih struktur in organov "od zgoraj", recimo Evropske komisije ali Centralne banke – na njih se lahko vedno udobno sklicujete. Na ta način pridemo do ugotovitev, ki sta jih podpisala Steven Levitsky in Daniel Ziblatt v svoji novi knjigi "Kako umirajo demokracije" (2018) ob analizi vzrokov njihovega propada v državah, kot so Madžarska, Poljska, Turčija, tudi Italija in Nemčija, če naštejemo nekaj nam najbližjih. Vse kaže na to, da bi morala na zemljevidu biti tudi Slovenija.

Na zadnjih domačih parlamentarnih volitvah so dobesedno zmagali ksenofobija, islamofobija in sovražni govor, značilni poudarki iz kampanje. K temu prištejmo še odkrite simpatije z neonacizmom, homofobijo in recimo podporo predsednika SDS in njegovih kandidatov gibanju Generacija identitete. Begunec je postal osrednja in najbolj privlačna figura za promocijo strahu, podobno kot na Madžarskem. Čeprav je njihovo število v državi neznatno in so zgodbe o vzpostavljeni novi begunski poti bile v najboljšem primeru prenapihnjene, je taisti begunec na poti v Evropo po starem receptu psihopolitike sovražstva postal novodobni Jud, ogrožajoči Drugi, reprezentiran kot nekakšen zunanji vsiljivec, ki steguje prste po slovenstvu, a hkrati tudi Evropi, in nas kulturno ali finančno do konca ogroža.

Zato ni preveč verjetno, da je iliberalna demokracija resnično kakšna posebej sveža neregularnost evropskih demokracij. V vedno bolj odkriti maniri vsaj v enem delu spominja na že tolikokrat zaznane, ne preveč zakrite oblike porajajočega se postfašizma, če upoštevamo diagnozo madžarskega intelektualca Gáspárja Miklósa Tamása. Takega, ki pri nas ne zmore brez sklicevanja na narodno samobitnost, slovenstvo in končno "roke, ki bodo delale zate". Iz reklamnega spota vemo, da so te roke Janševe.



• Foto: Marko Gutić Mižimakov

P O G O V O R

Vigur Gurdu:

**“Ne gre za to,
da bi na odru
kazal, kako blazno
pameten sem.
Življenje mi vsak
dan govori in kaže,
da nisem.”**

Pogovarjala se je *Jedrt Jež Furlan*

Rodil se je leta 1971 v Ljubljani. Dali so mu ime Gregor Kamnikar. Poznamo ga kot plesalca, koreografa, pedagoga. Kar je pravzaprav skopi opis mnogih njegovih del. Zase pravi, da dela, se igra s tem, kar je in kar je on sam. Trudi se torej ugotoviti, kaj, kdo je in kaj je okoli njega. Kar je dovolj za raziskovanje, ne pa za uprizar-

janje. Za slednje je, po njegovem, uporabno vprašanje: kaj s tem, kar je (kar mi-slim, čutim, da je), naredim. Od leta 2009 dela kot bolnišnični klovn pri društvu Rdeči noski in že nekaj let sodeluje kot klovn pri klovnskem kabaretu Za crknt. Občasno dela kot radijski napovedovalec. Leta 2009 je soustvaril kolektiv Federacija s Snježano Premuš in Andrejo Podrzavnik. Svojo umetniško pot kot umetnik Gregor Kamnikar je končal 25. 4. 2011. Od takrat dela skorajda vsak projekt pod drugim imenom. Tokrat je bil Vigur Gurdu. Nenavadno ime za nenavaden projekt. Tudi za klasične baletne plesalke in plesalce nacionalnega reškega gledališča. Vsi nastopajoči so stari več kot 40 let. Nekoč so bili baletni solisti, danes statirajo, tudi plešejo, v gledaliških, baletnih, opernih in še kakšnih predstavah. Predstava je nastala na pobudo Maše Kolar, ravnateljice reškega baleta. Želela si je, da bi Vigur Gurdu naredil predstavo posebej za njih. Tega do sedaj za njih ni še nihče naredil. Starejše balerine in baletniki so fenomen. Prestari, da bi plesali po zahtevnih baletnih kodih, še vedno dovolj gibčni in v kondiciji, da zmorejo marsikaj. Najbolj znan in slaven je bil primer Nizozemskega plesnega gledališča (NDT), ki je imelo posebno skupino 3 s starejšimi plesalci. Referenčni in znani koreografi, tudi Pina Bausch, so delali samo za njih. Toda tudi to je preteklost. Pojdimo po vrsti.

Pogovor z Vigurjem Gurdujem ob predstavi *U svakom slučaju* (V vsakem primeru). Premiera je bila 18.11.2017 v Hrvaškem narodnem gledališču Ivana pl. Zajca na Reki.

U svakom slučaju je za tvoje delo zelo nenavadna predstava. Kolikor mi je znano, si prvič delal z baletnimi plesalci. Balet je popolnoma drugačen plesni svet od sodobnega plesa. Pravila so drugačna, plesni kod je strogo določen. Improvizacija je tvoja priljubljena delovna metoda, v baletu – vsaj pri nas – je ne poznamo. Je bilo vabilo tako nenavadno, da preprosto nisi mogel reči ne?

Bila je idealna možnost za še en eksperiment v mojem delu. Eksperiment je skorajda edini stalni princip v mojem umetniškem delu. Maša Kolar mi je popolnoma zaupala. Želela jih je zaposliti. Na Reki je tretjina baletnih plesalcev in plesalk stara nad 40 let in malo delajo. Nekaj jih je dovolj fit, da plešejo v več predstavah. Videl sem priložnost, da preverim, kako moji principi, predvsem plazma, deluje v baletnem svetu. Kako eksperimentirati z njim? Ni bil moj namen rušiti koda dela, bolj me je zanimalo, kaj jim moja plazma lahko doda. Če razumeš, kaj delaš in v tem uživaš, lahko to razvijaš, se poigravaš, pogledaš na kod z drugega zornega kota. Recimo, kako delovati v rigoroznem sistemu, ne merim samo na balet, tudi na institucionalni okvir, kjer je praviloma omejen čas dela, hkrati pa predstava mora biti narejena tako, da bo za vse gledalce zanimiva. Od otrok do starejših. Seveda me je zanimalo, kako vse to narediti, upoštevati in hkrati ohraniti sebe. Iztočnici sta bili dve: 'Na vprašanje, kaj potrebujem, odgovorim v gibu' in 'Kaj se (zate) ponavlja'.

Predeu nadaljuješ, nam, prosim, pojasni kaj pomeni plazma?

Plasein v starogrškem jeziku pomeni: prihajati v obliko, v oblikovanju. Nekaj, kar se šele oblikuje. Pa keksi Plazma obstajajo, ki naj bi vsebovali vse, kar nam prodajajo, da potrebujemo za dobro počutje. Pa krvna plazma je nekaj osnovnega za kri, ki prenaša snovi sem ter tja. Pa plazma bi lahko bilo četrto agregatno stanje snovi poleg plina, tekočine, trdne snovi, lahko pa se opredeli kot stanje prehoda med enim in drugim agregatnim stanjem. Torej nekaj, kar je v prehajanju. Čemur lahko rečem tudi bistrogibnost. Naj pojasnim. Fizična inteligenca zveni precej suho in ne kot nekaj za na kruh namazati in použiti. Hitro po tem, ko sem začel uporabljati ta izraz, so me opozorili, da gre za inteligentnost in ne inteligenco, če smo že pri strokovnosti. Potem je moje zanimanje za jezik iskalo bolj slovanske izraze in sem pretvoril fizično inteligenco v gibalno-telesno inteligentnost, kar je natančnejši prevod ene izmed sedmih inteligentnosti, ki jih je v osemdesetih letih prejšnjega stoletja postavil Howard Gardner. Bistrogibnost imamo vsi, ali bolje, deluje v vseh nas ves čas. Dokler smo živi, se gibljemo, no, vsaj srce bije, pa dihamo, pa mežikamo ... Hm, takole hitro naj rečem, da je bistrogibnost sposobnost tvoriti še (nove ali še neobstoječe) gibalne povezave in kasneje vzorce, ki omogočajo, da z manj energije dosežemo več kot s starimi gibalnimi vzorci. To je bolj tehnični opis. Do raziskovanja bistrogibnosti sem prišel s poučevanjem (upo-

rabe) gibanja in plesa. Ples sem začel poučevati dokaj hitro v svoji karieri, nekako pet let po tem, ko sem začel redno plesati. Poučevati sem začel, ker sem želel pridobljeno znanje deliti z ljudmi. Poučeval sem tudi starejše od sebe. To me je vodilo v vprašanje, kdo sem jaz, da jim kažem, kako naj se gibljejo, saj so starejši od mene. Nato se je to vprašanje posplošilo. V čem se razlikujem od drugih, da bi jim govoril, naj se gibljejo, kot se gibljam jaz. Odgovarjanje na to vprašanje je vodilo v poučevanje plesa z vse manj vajami, ki dajejo prednost oponašanju, torej, kjer jaz pokažem vajo in potem jo drugi izvajajo. To se je dobro ujelo tudi z mojim nelagodjem, ki sem ga občutil ob učenju raznih zvrsti plesa, in to je, da je za ples estetika tako določujoča. Ti plešeš folkloro, oni balet, tretji zumbo, četrti pet ritmov in med sabo se ne družimo, mešanje estetik pa je skoraj tabu. Seveda, ples je tudi družbeni pojav in določeni plesi so povezani z določeno družbeno skupino. V redu, sprejemem to. Česar nisem želel sprejeti, je, da se tako hitro odpravi dejstvo, da gre povsod za ples. Nisem videl razloga, zakaj ne bi v svojem plesu prešel vseh teh estetik plesa in zakaj bi v sodobni družbi moj ples določal, kateri družbeni skupini pripadam, če sploh kateri. Poenostavljam. Vse to me je vodilo do tega, da sem povsem opustil kazanje vaj, gibov in se vse bolj posvečal temu, da vzpostavim pogoje, kjer lahko opazuješ svoje gibanje in kako v tem gibanju zate nastaja ples, kot ga razumeš ti. To opazovanje ni samo umsko, pač pa čustveno, telesno, duhovno. Pri tem se osredotočam predvsem na telesno-gibalno opazovanje. Raziskovanje bistrogibnosti je torej skupinsko opazovanje lastnega gibanja, da zaznam in spoznam, kako v mojem gibanju deluje bistrogibnost. Kajti potem način, kako se vzpostavlja in kako razumem bistrogibnost, lahko uporabim za ustvarjanje plesa, kakršnegakoli plesa.

Zelo me zanima kako si vse to razložil ljudem, ki vseskozi plešejo balet. Od malih nog nenehno vadijo pozicije, gibe, elemente, jih ponavljajo. Koreografi pridejo z natančnim načrtom predstave, oni se ga naučijo, vadijo in ponavljajo. Vse je, bolj ali manj, jasno vnaprej določeno. Kakšen je bil prvi načrt za predstavo? Kolikor vem, se je veliko stvari sproti spreminjalo.

Ja, priprave. Rekel sem si, da moram priti pred plesalce z nečim, kar poznam, kar vem. Vprašal sem se, kaj pa je to, kar vem. In vedel sem, da bi rad uporabil celoten sistem, ki ga nudi institucija: zaposlene scenografe, lučkarje... Delaj s tem, kar je že tam in na voljo, sem si rekel. Ali pravnika, ki je zaposlen v gledališču, zanima pogovor z mano? Položaj baleta in plesalcev, s katerimi sem delal, me je zanimal v vseh segmentih. Ali v pogodbi za izdelovalca scenografije piše, da tudi oblikuje scenografije? Zanimalo me je, kaj "mojim" baletnikom piše v pogodbi, kako jih obravnava, vključuje služba za odnose z javnostmi? Maša mi je povedala, da je ta skupina plesalcev močna sindikalna skupina. Z njihovo pomočjo je bil odstavljen njen predhodnik sredi sezone. Menda to ni bil prvi vodja, ki so ga razrešili na po-

doben način. Večkrat gredo na bolniške med vajo in jih tri mesece ni. Razumem jih. Dolgo so bili brez zaposlitve, na pogodbah, brez prispevkov za zavarovanje, veliko je med njimi tujcev. Če ne bi bili tako organizirani in vztrajni, ne bi prišli do boljših pogodb in zaposlitev. Na začetku sem pričakoval upor. Je pa ena od plesalk vseskozi markirala (mehanično izvajanje danih nalog, recimo, izvedeš koreografijo, ne da bi plesal – op. p.), tak je bil njen upor. Vseskozi je to delala in bila je super. Perfektno prezenco ima. No, naj takoj povem, da nihče ni odšel na bolniško.



• Foto: Marko Gutić Mižimakov

So te ignorirali, spoštovali, kako ste se ujeli? Kako si oziroma ste prišli do ideje, da predstavo naredite po različnih prostorih v gledališču: predstava se začne na službenem vhodu, kjer nas je nagovorila inspicientka, nekdanja balerina, ki nas je potem tudi vodila od prostora do prostora. Vmes smo videli – med stopnicami – okno, ki je bilo v davni preteklosti impozantne stavbe HNK Reka edina možnost, da so se bogati in revni gledalci videli. Vhodi in sedišča so bili namreč nekoč ločeni.

Najprej so me zelo testirali, ponavljali so nekaj, ob čemer so predvidevali, da bom ponorel. Pa nisem. Govorili so mi, recimo 55-letna plesalka, da si želi, da jo balet vedno znova začara, da si želi nenehno plesati pravljico. Ve, da vse to ne obstaja, a si pri svojih letih želi pravljico. O mejah, omejitvah smo govorili nenehno. Ugotovili so, da se dá z mano pogajati in da nima smisla kontrirati. Skratka, takoj na začetku sem vedel, da bo naša tema ponavljanje. Začel sem z uvodnimi delavnicami, da smo se s pomočjo giba, plesa spoznali. Štartal sem z nizkim proračunom za predstavo, potem sem izvedel, da je na razpolago več denarja. Povabil sem Nino Gojić, dramaturginjo, in Marka Gutić Mižimakova, naredil je kostumografijo, video, fotografijo, scenografijo in celostno podobo. Vsi skupaj – s plesalci vred – smo hodili v arhiv gledališča, tri kartonske škatle so bile ves baletni arhiv. Iskali smo njihove predstave, kjer so plesali kot solisti, v skupinskih delih. To je bilo zabavno za plesalce in plesalke. Moj namen je bil, da naredimo rekonstrukcijo delov predstave *Labodjega jezera* iz devetdesetih let. Želel sem si, da bi na odru govorili o tem. Zanimala me je razlika v času, ki je zapisan v njihov spomin in telo. Da bi sami govorili tudi o razliki v 22 vmesnih letih, kako se počutijo danes, česa se spomnijo. Želel sem si tudi, da sami opazijo razliko v telesu. Meni je sicer zelo lepo gledati starejše plesalce, kako večino in disciplino zamenja življenjska kilometrina.

Potem smo izvedeli, da predstava ne bo na velikem odru, mišljeno je bilo, da bi tudi gledalci sedeli na odru in videli plesalce od blizu. Ja, želel sem si tudi (umetniško) terapijo za plesalce. Da bi se soočili z razliko, da bi nehali s pravljicami, za katere vedo, da ne obstajajo, in da bi se sprejeli. Z bolečinami in prednostmi let vred. No, to je takoj odpadlo, vsi so bili šokirani. Zato sem spremenil koncept. Zanimal me je torej sistem, ki se ukvarja z njimi, v katerem so, kako ga sprejemajo, dojemajo, kako sistem vpliva na njih in ideja ponavljanja sploh. Merim na njihov poklic, že v šoli kar naprej ponavljajo gibe, vaje, potem v predstavah. Vsa njihova kariera je ponavljanje. Sicer jim nisem povedal, kaj si predstavljam s ponavljanjem. “Kdaj bomo pa kaj novega delale,” so me, recimo, sčasoma prišle vprašat plesalke. Koncept se je spremenil tudi tako, da smo odslej naselili, uporabili prostore v gledališču, kjer sicer ni predstav, jih pa zaposleni pogosto uporabljajo. Vmes so me pobarali tudi za avtorske pravice, češ jemljemo in si prisvajamo delo drugih, ki so se mučili in snovali koreografije, s podtonom, da sem v resnici aranžer in ne koreograf. Ko sem jih vprašal, kakšna je razlika med pravimi koreografi

in mano, ki "le dajem napotke", mi niso odgovorili. Niso imeli argumenta proti. Potem sem še bolj natančno preučil njihove pogodbe in jim sestavil urnik, upoštevajoč vse sindikalne zahteve. Na uro dela potrebujejo poljubno dolg premor. Še bolj sem stopnjeval disciplino in ponavljanje. Napisal sem jim natančen urnik, od ure do ure. Vsak dan smo na vaji končali s predstavo dneva in šli skozi vse, kar smo postavili tisti dan. Vse, kar delamo, naj bi bila že predstava, igra, prezenca, prisotnost. Na koncu vsakega dneva je sledil tudi pogovor. Največji "sindikalisti" so bili točni, po tem sem jih prepoznal. Potem so se začeli izgovori, češ, gremo lahko prej z vaje, imamo šolo, otroke... kljub temu, da so po pogodbi obvezani biti v službi do 16. ure, so iz različnih razlogov hoteli prej iz službe. Povedal sem jim, da se vselej igramo neko igro: družbeno, zaposlitveno, sindikalno. Če bi bil deset let mlajši, bi me zmleli. Če mi niso priznali, da sem koreograf, sem pa dobil neko priznanje, ker sem se ves čas gibal skupaj z njimi. To so mi priznali. Povedal sem, da sem v preteklosti izpeljal že mnoge baletne klase in koreografije.

V predstavi, ki se ves čas dogaja v prostorih okoli velikega odra, si zajel zgodbo hiše, zgodovino posameznih baletnikov, posredno tudi zgodovino gledališča. Gledali smo jih od blizu, navzgor in navzdol, torej z vseh zornih kotov. Fascinantno, prelepo jih je bilo gledati od blizu. Vseskozi so imeli na ustih "nasmeh za nastop", hkrati jim je bilo tudi malo nelagodno. Kako so po šoku, da ne bodo nastopili na glavnem odru, sprejeli odločitev, da se predstava pač dogaja razpršeno, v stranskih prostorih?

Ni jim bilo všeč, nas je pa povezalo in smo postali boljši prijatelji. Pričeli so razumevati omenjeno odločitev. Sekvenco, ta se ponavlja iz prostora v prostor, sem sestavil iz točno določenih delov in določil minutažo. Kar smo reciklirali, vzeli iz preteklih predstav, sem rahlo spremenil. Vse sem natančno določil in odmeril po različnih prostorih, tako da so se postopoma navajali in naposled sprejeli. Reakcija enega od plesalcev je bila, da je on vse življenje plesal na odru in da nima namena zdaj plesati v prostorih, ki niso oder, in da bo zato v naši predstavi samo hodil. Strinjal sem se z njim in pač pustil, da je samo hodil. Vse do konca ni želel izvajati materiala, ki smo ga vadili. Poleg tega moškima plesalcema, ki sta plesala ženske vloge iz baleta, to sprva prav tako ni bilo najbolj všeč, postopoma pa sta sprejela in na koncu odplesala vse. Do tega sem jih vse pripeljal tako, da sem jim preprosto dajal naloge. Naloge pa so tu zato, da jim izvajamo, to je mentaliteta teh plesalcev.

Po premieri so mi nekateri plesalci povedali, da so ujetniki spremenjene zakonodaje na Hrvaškem. Da nimajo več priznanega beneficiranega delovnega staža in torej delajo dlje. Hkrati pa jim zakonodaja ne omogoča prekvalifikacij, kaj vse bi lahko, ob plesu še delali za plačo. Tega nisem preverjala, tako so mi povedali. Pri nas se baletnikom šteje vrsta dela drugače, prekvalifikacije so mogoče, lahko postanejo baletni mojstri, asistenti, lahko delajo tudi v pisarni...

Hrvaške zakonodaje ne poznam. Ena od nekdanjih hrvaških baletnih solistk mi je povedala, da bi po prejšnji zakonodaji delala do 43. leta starosti, sedaj pa mora delati do 56. leta starosti. Rahlo visijo v zraku. Statirajo, plešejo lažje dele, recimo v otroških predstavah. Druga plesalka mi je povedala, da razmišlja, da bi se po predstavi predčasno upokojila, da se je zdi predstava *U svakom slučaju* lep zaključek kariere.

Predstava je bila unikum za njih in za gledališče. Kako so mediji na Hrvaškem sprejeli predstavo?

Nisem bral vseh medijskih odzivov, se pa spomnim neke kritike, češ da je bila glasba monotona, kritika je gledala predstavo le skozi baletni kod, ni pa videla konteksta, samo gibe in koreografijo. Plesalcem je bil všeč lep zapis nekdanje baletne plesalke in koreografke Silvie Marchig (roj. 1975). Rekli so, da so zaradi nje-nega zapisa bolje razumeti, kaj smo na odru delali. Jim pa, recimo, niso bile všeč objavljene fotografije, češ, da drža ni prava, da lega rok ni v redu, da niso videti usklajeni.....

Si svoj način dela tokrat kaj spremenil? Je bil proces tokrat bolj naporen kot sicer?

Ni bilo naporno. Vse te reakcije poznam. Zelo odprto delam, postavim zelo odprt okvir. Tvegam. Vem, da to ni enostavno. Ljudi s tem zmedem. Eni prevzamejo iniciativo, drugi se upirajo... Veliki večini ta način spodnese tla. Strah jih je, nelagodno jim je. Da ne dajem navodil, mi kdo navrže, kot tokrat pri delu z baletniki. Imam pa to zaupanje, ker se poznam in sem naredil že toliko in tolikokrat, da se s plesom še vedno ukvarjam. V trenutkih negotovosti lahko vedno odplešem, odplešemo še eno sekvenco. Na Reki sem Maši, vodji baleta, rekel, da bom v primeru, če bodo šli nastopajoči v projektu kolektivno na bolniško, pač naredil solo o tem, kako so šli vsi na bolniško ali pa kako smo delali predstavo.

Pri plesalcih vedno opazujem, kako s(m)o na račun nekega ideala pripravljeni prenašati bolečine, pa vselej niti ne vemo, ne razumemo, zakaj to počnemo iz dneva v dan. Všeč mi je, da, recimo, delajo neko vajo in s ponavljanjem vaje pričnejo razumevati, zakaj nekaj delamo, izvajamo – in mi ni treba med pripravami vseskozi razlagati, zakaj natanko nekaj delamo. Da sami doumemo, zakaj nekaj delamo. No, plesalcev v reškem projektu to ni zanimalo.



• Foto: Marko Gutić Mižimakov

Med drugim si leta 2010 delal tudi predstavo z mamo, pod naslovom *M (različica 2.2)*. Zanj je bil to “uprizoritveni prvenec pri sedemdesetih”, nikoli prej se ni ukvarjala s plesom. Kako na to delo gledaš z distance, recimo, po reški izkušnji?

Ko me je nekdo takrat vprašal, kaj delam, sem povedal, da delam predstavo z mamo, sva se zafrkavala, češ da nihče več noče delati z mano, zato delam s svojo mamo. Zanimalo me je, kako neko znanje prenesti naprej, kako ga predati. Dajva vsak svoje znanje na mizo in poglejva, kaj imava in kaj bova storila s tem. Večino gledalcev, gledalk je zanimalo, koliko je mama stara. Takrat je bila stara 73 let in je bila to glavna točka fascinacije. No, sedaj je stara 79 in za njeno 80-letnico že pripravlja nov projekt. Zanimalo pa me je vse onkraj tega, koliko je mama stara. Dobro sva sodelovala. Klasično pojasnilo je, da sva pač mama in sin. Po očetovi smrti je vse moške figure projicirala vame, to sva predelala, postavila meje. Skozi proces dela na predstavi sva postala prijateljca. Mama je pred tem izgubila vrt, ni mogla več kegljati. Ugotovil sem, da umremo, ko izgubimo motivacijo, željo po izživih. Ko ni več sijaja v očeh. Delala sva tudi zato, da je ne bo vse bolelo. Ni vse v vajah, pomemben je tudi način, kako kaj delaš. Začelo se je z enostavnimi plesnimi vajami. Takrat nisem več delal na način: naredim koreografijo, vi pa za mano ponavljate oziroma se bomo o tem dogovorili. Takrat sem že začel s tem širokim okvirjem. Že davno pred tem sem se spraševal o avtorstvu in kaj to je. Konec osemdesetih sem za Dneve plesa naredil krajšo koreografijo, ki ji nisem hotel dati naslova – kar pa seveda ni prišlo v poštev. Nikoli me ni zanimalo vsiljevati svojega pogleda na svet, kazati večini, kako znam koreografirati, plesati. Še vedno me pri predstavah moti ta odnos do gledalca: sedim v parterju, ne glede na predstavo, ob ljudeh, s katerimi si mogoče ne bi želel sedeti. Ali pa oni ne zraven mene. In vidim, da predstava o tem prav nič ne razmišlja. Pokazati mi želi, kaj si ustvarjalci o nečem mislijo, nič pa jih ne zanima, kaj si o tem mislim jaz. Sem pač kinestet. Potem razmišljam, zakaj sedim ob teh ljudeh. In da je najbolj sodobno trenutno to, da ima predstava, njeni ustvarjalci ciničen odnos do gledalca. Ne gre za to, da na odru kažem, kako sem blazno pameten. Življenje mi vsak dan govori in kaže, da nisem pameten. Zakaj bi potem to gledal še v gledališču?

Kaj sedaj delaš?

Nenehno se ukvarjam s svojim družbenim in političnim položajem (smeh). Z Jano Jevtić pripravljava nekaj z delovnim naslovom *Pošta*, pa *Osvrtask* za Platformo HR s prvimi diplomantkami Plesne akademije v Zagrebu. Pripravljam predstavo z Nikolino Komljenović, sodelujem z Ryuzom Fukuharo. S klovnovskim kabaretom *Za crknt* gremo na prvo gostovanje na Dunaj. Delam tudi z Dejanom Srhojem za delo z delovnim naslovom *Kompozicije razlik* in nenazadnje tudi s Kik Melone in pa predstavo *Najbolj žalostna predstava. Vseh časov*. Veliko delam na Hrvaškem. Po statusu sem koreograf, mislim, da delam umetnost, mogoče sem tudi terapevt. Poigravam se z idejo, da bi predstavo *U svakom slučaju* delal z Nino, Markom in še z drugimi plesalci. Nenazadnje bi lahko potem načeloma kdor koli delal predstavo. Delali smo z javnim denarjem in bi na ta način radi družbi vrnili, kar je v nas vložila. Plesalcem na Reki sem predlagal, da bi se spet dobili čez 22 let, no, vsaj tisti, ki bi bili še živi, in ponovno naredili predstavo *U svakom slučaju*. Smejali so se mi, mislim pa zelo resno.



Scenografije v slovenskem avantgardnem gledališču med obema vojnama*

Ana Kocjančič

Ferdo Delak (1905–1968), pionir in glavni agens slovenske gledališke avantgarde, je leta 1927 ustanovil revijo *Tank* (izšli sta dve številki), ki jo je zasnoval po zgledu *Der Sturm*, *Zenita* in *Ma*. V njej je objavil manifeste evropskih avantgard, zbral zapise o pomenu Ljubljane in Slovenije za novo umetnost, teme o propadu Evrope in o napadu na zahodnoevropsko dekadentno kulturo.

* Članek je bil pripravljen v okviru partnerskega projekta Slovenskega gledališkega inštituta "Reclaimed Avant-Garde", ki ga koordinira Gledališki inštitut Zbigniewa Raszewskiego iz Varšave in financira Ministrstvo za kulturo in nacionalno dediščino Republike Poljske

69

mi

snovi in boere revolucije duhoviti esoi: smo v svoji
bezočeno-mazurini lepoti čitali na zemljevidu evropu.
napovedal: smo bei zastarali kulturi, šovinizmu v
umetnosti, se trpinu mifomata v gledališča in od-
klanjajo carovsko plaščilo.

bili bočemo barbaro-gesti.

živeti kniženo smotno a celokipnim svetom v dinamčni
obliki aktivizma

maš možgan, ki jih žere dinamo časa, ustvarjajo z mo-
pizasko hitro nebovčniko sodobnih idej. novi bodoči
so generaciji pšerno zakone nove umetnosti, ki je naj-
jašja forma ustvarjanja.

nova umetnost ni analiza.

nova umetnost je sinosa, ta ustvarja pot, ki vodi k
ideji ustvarjanja

nova umetnost ima svoje bazo v zakutih možnostih in je
kot sinosa sodobnega življenja umetnosti, katego-
rična in zmogovalna.

trcha je ustvarjen.

ne iz starega nove.

njo nič

borba.

voja.

vestnost.

ferdu delaku.

• Ferdo Delak, Mi, v: Tank, št. 1½, 1927, str. 69.

nem odru Herwartha Waldna in Rudolfa Blümnerja (1873–1945). V svojih avantgardnih predstavah na Dunaju in v Berlinu je za izražanje že uporabljal radio, film, skioptikon, viseče ravnine, mehanično premakljive kulise in celo lutke v človeški velikosti, ki so dajale skupaj z igralci podobo irealnosti.¹ Obiskal je poklicna in avantgardna gledališča v Ženevi, Parizu, Pragi, na Dunaju, v Berlinu, Dresdnu in Münchnu. O svoji avantgardni raziskovalni poti po Evropi je pisal v pismih ravnatelju mariborskega gledališča, ko je leta 1929 prosil za zaposlitev: “V Berlinu sem posečal gledališča in si pri vajah ogledal režije režiserjev: Jessnerja, Engla, Piscatorjevega režiserja Reussa in operetnega režiserja Charella. To sezono mi bo dovoljeno še prisostvovati vajah pri Reinhardt in Piscatorju, ki otvori zopet svoje gledališče ... Ruski režiser Alin, vodja umetniškega kabareta “Modre jope” me je sprejel v svoj studio, kjer sem mesec dni prisostvo-

Revija, pri kateri so s članki sodelovala tudi tedaj vplivna evropska avantgardna imena, kot na primer berlinski umetnik Herwarth Walden (1879–1941), je Delaku odprla pot v berlinski avantgardni krog. Na Waldnovo povabilo je obiskal proslavo ob pisateljevi petdesetletnici v Berlinu, kjer je nastopil v čast slavljenca z recitacijami njegovih verzov v slovenskem jeziku. Nato je imel v umetniški hiši Der Sturm serijo predavanj o “novi slovenski umetnosti” in odprl razstavo del slovenskih modernistov, med katerimi so bila razstavljena tudi dela slikarja in kasnejšega Delakovega scenografa Avgusta Černigoja (1898–1985). Hkrati se je dogovoril za slovenski zvezek Waldnove revije Der Sturm, ki je izšel v januarju 1929 (številka 10) z naslovom “Junge slowenische Kunst”. V njem so bili predstavljeni avantgardni sodelavci z jugovzhoda Evrope in Delakov članek “Das neue slowenische Theater”. Publikacija je bila prvi poskus seznanitve Evrope s sodobno slovensko umetnostjo. Od tu naprej so bila Delaku odprta vrata v evropskih avantgardnih krogih. Najprej je študiral politično gledališče pri Erwinu Piscatorju (1893–1966), nato v umetniški hiši “Der Sturm” delal na eksperimental-

1 Dušan Moravec, *Iskanje in delo Ferda Delaka*, Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 53, Ljubljana 1971, str. 59.

val vajam studija in potom tega prišel tudi v stik z režiserjem berlinskega studija "Moskovskega studija judovskega akademškega gledališča Schapira."² in "Poleg vseh stalnih gledališč v teh krajih sem docela spoznal uprizoritve Meyerholda, Tairova, Granovskega, Reinharda, Jessnerja, Piscatorja, Charella, Pitojeva, Gemiera."³ Ob svojih potovanjih je pisal tudi članke v slovenske revije z naslovi "Tairov v Parizu" in "Novo italijansko gledališče" z informacijami o Marinettiju, Prampoliniju, Bragaglii in Pirandellu.⁴ V reviji *Tank* je Delak objavil tudi besedilo *Mi*, s katerim je napovedal boj nove (njegove) generacije proti starim, okosteneлим, preživetim formam v umetnosti. Zapisani manifest je bil podlaga za delovanje avantgardnega gibanja na Slovenskem, ki je leta 1927 doživljalo zadnji vrh prav v gledališču in s svojim delovanjem prodrlo tudi v mednarodni prostor.⁵

Delak je svoje poglede na moderno evropsko gledališče in inscenacijo predstavil že v leta 1925 ustanovljeni reviji *Novi oder* (izšla ena številka) in vključil tudi evropske reformatorje gledališča. V revijo *Mladina* (12. avgusta 1926) pa sta z Avgustom Černigojem napisala vsak svoj manifest, Černigoj umetnostnega in Delak gledališko-odrskega. V drznem gledališkem manifestu z naslovom *Moderni oder* je Delak razkril svoje poglede na sodobno gledališče, na razmerja med modernim režiserjem, igralcem in scenografom ter na odnos modernega igralca



• Naslovnica revije *Tank*, št. 1/2, 1927 | reprint, Mladinska knjiga, Ljubljana 1987



• Naslovnica revije *Novi oder*, 1925 | arhiv Slovenskega gledališkega inštituta

² Prav tam, str.62.

³ Prav tam, str.65.

⁴ Vsi članki so izšli v reviji *Ljubljanski zvon* [letnik] 1930. v: Dušan Moravec, *Iskanje in delo...op. cit.*, str.66.

⁵ Avantgardno gibanje na Slovenskem se je sicer začelo s pobudami v literaturi, s futurističnimi pesnimi Antona Podbevška (1898-1981), in se nato razširilo na likovno umetnost ter nazadnje na gledališče.

do scene na odru. Vendar se ga v celoti ni uspel držati niti avtor sam.⁶ Tudi njega so, kot vse druge gledališke sočasnike, ovirale politične, družbene in finančne razmere. Od ambicioznega programa je uspel uresničiti le “psihološko-simbolistično scenografijo, s katero se je hotel otresti klišejev realistične scenografije”⁷ in “uresničiti (le) stapljanje gledališkega dogajanja med odrom in občinstvom.”⁸

Z Delakom je sodeloval slikar, avantgardist Avgust Černigoj, ki je en semester študiral na znamenitem Bauhausu. Tesno je bil povezan tudi s pomembnejšim jugoslovanskim avantgardnim gibanjem – zenitizmom, ki ga je ustanovil Ljubomir Micić (1895–1971). Ta je leta 1921 začel izdajati revijo Zenit, kjer so bila poleg avantgardnih poskusov slikarja Branka Ve Poljanskega (1898–1940 ali 1947) objavljena literarna in umetniška dela ekspresionističnega značaja. Kmalu pa je revija začela propagirati lastno ideologijo – zenitizem, sintezo futurizma, dadaizma in ekspresionizma. Zenit je tako tudi v roke slovenskih bralcev in ustvarjalcev prinašal dadaistične tekste, članke levičarskih ideologov ter ruskih konstruktivistov. Revijo je skrbno spremljal tudi Avgust Černigoj in z Micićem tudi prijateljeval.⁹ Pod temi vplivi so nastale Černigojeve svojevrstne in odmevne inscenacije na ljudskem odru čitalnice sv. Jakoba v Trstu v letu 1926, v katere je vnesel nove (avantgardne) prijeme in pomenijo enega izmed vrhov slovenske (gledališke) avantgarde.

Slovenska gledališka avantgarda je tik pred drugo vojno dosegla drugi vrh. Na obrobju, stran od metropole, na odru Okrajnega gledališča na Ptujju, je pri Emilu Františku Burianu (1904–1959) navdihnjen režiser Fran Žižek (1914–2008) postavljaj sodobne predstave z avantgardnimi prijemi (poševni odri, prazni odri, projekcije). Izoblikoval je svoj način uprizorjanja, ga poimenoval “ailuzionizem” ter ga celo predstavil na mednarodni konferenci ob Pomladnem festivalu D37 v Pragi (1937) in to na posebno prošnjo režiserja Buriana. Poglavje o “ailuzionizmu” je tudi odličen režiserjev traktat o novih (avantgardnih) prijemih v scenografiji in je teoretična podlaga za Žižekove uprizoritve do začetka druge svetovne vojne, v nekaterih primerih na poklicnih odrih, pa tudi po njej.

6 Tea Štoka, *Ferdo Delak in poskus avantgardističnega gledališča*, Tank! Slovenska zgodovinska avantgarda, str.66.

7 Prav tam, str.81

8 Prav tam

9 Ko je moral Micić zaradi političnega pisanja v reviji leta 1926 zapustiti kraljevino S.H.S., se je na poti v Pariz ustavil v Trstu in se srečal s Černigojem, ki mu je dal s seboj nekaj del svoje tržaške konstruktivistične skupine. Skupino naj bi Micić s temi deli namreč predstavil nekje v Parizu, kar pa se ni nikoli zgodilo.

Avantgardne scenografije na delavskih, ljudskih in amaterskih odrih

S srečanjem Delaka in Černigoja leta 1925 se je torej na delavskih, ljudskih in amaterskih odrih začela slovenska gledališka avantgarda. Po ustanovitvi Delakovega društva, lista in avantgardnega teatra s programatičnim imenom *Novi oder* (1925) sta se umetnika zblížala, saj je Černigoj, ki je tedaj že vodil "Šolo za arhitekturo", Delaku v njej ponudil prostor in mu za vaje posojal tudi svoj atelje na Srednji tehniški šoli. Atelje je bil hkrati zbirališče in galerija konstruktivističnih del. Prvi umetniški večer (3. marca 1925) je Delak, umetniški vodja, in scenarator in režiser Novega odra, utemeljil na programu recitacij odlomkov dramskih besedil ter pesmi domačih in tujih avtorjev, med njimi na primer odlomke Hauptmannovega *Potopljenega zvona*, Wittmannovega *Ahasvera*, Shakespearovega *Julija Cezarja* in *Sna kresne noči* ter Calderonovega *Sna-življenja*. Kot je zapisal v poročilu pred večerom, je bil poudarek na "novi inscenaciji".¹⁰ Razložil je tudi nekatere, predvsem inscenacijske podrobnosti. Tako naj bi bili trije zrušeni stebri pri *Orestu* – vera, upanje in ljubezen, ki so v Orestu v trenutku, ko nastopa, spodkopani. Bela zavesa je njegova otroška nedolžnost, rdeč reflektor – kri matere. Vse križem razvrščene kulise pri Kettejevi pesmi "Pijanec", nagnjene naprej in nazaj, naj simbolizirajo zibanje, ki ga čuti junak. Kot priča, opis je bila upodobljena: "*Gostilniška soba. Kulise vse vprek, svetilka visi poševno s stropa. Z ene strani odra do druge vodijo beli traki, ki se v taktu zibljejo... Na dveh modrih zastorih vise dve luni, ki jih pijanec vidi; ena zelena, druga pa rdeča, ena se smeje, druga pa joče...*"¹¹

Po neuspelem ljubljanskem nastopu sta leto dni kasneje s Černigojem pripravila podoben večer v Gorici. Medtem pa se je marsikaj spremenilo. Černigoj se je po političnem izgonu iz Ljubljane¹² naselil v Trstu, kjer je skušal najprej organizirati konstruktivistično skupino. Nato pa je skupaj s futuristično usmerjenim slikarjem Giorgiom Carmelichem (1907–1929) in pesnikom Emiliom Mariom Dolfijem (1907–1975) utemeljil program zasebne umetniške šole *Šole moderne aktivnosti*.¹³ V programu šole so bili med drugimi predmeti tudi "Čiste prvine", ki bi jih bilo mogoče povezati z Bauhausom. Pod točko D pa je bil na programu celo študij scenografije. Šola sicer ni popolnoma zaživela, je pa postala središče in shajališče Černigojevih somišljenikov, ki je preraslo najprej v *Krožek dekorativnih umetnosti* in se nato preimenovalo v *Konstruktivistično skupino*.¹⁴

¹⁰ Dušan Moravec, *Iskanje in delo...* op. cit., str.24/25.

¹¹ Tea Štoka, *Ferdo Delak...* op. cit., str.81.

¹² Od leta 1925 je bil Černigoj zaposlen na Tehniški srednji šoli. Po počitnicah ga je na sestanek poklical ravnatelj šole in ga soočil z izvidom komunističnega lista La Fédération Balcanique, na katerega je bil Černigoj naročen. Ravnatelj je najdbo prijavil policiji in slikar je moral v 24 urah Ljubljano zapustiti.

¹³ Peter Krečič, *Slovenski konstruktivizem in njegovi evropski okviri*, Založba obzorja, Maribor 1989, str. 61.

¹⁴ V tej skupini je deloval tudi kasnejši scenograf Edvard Stepančič.

Leta 1926 sta Černigoj in Delak spet začela sodelovati. Prirejala sta umetniške večere v Gorici in njeni okolici. Sodelovala sta menda celo z znanim italijanskim futuristom Filippom Tomasom Marinettijem (1876–1944) in uprizarjala skupaj z njim njegove “minutne drame”.¹⁵ Delak jih je kasneje opisal kot “futuristične eksperimente”, oziroma “groteske”, ter razložil primer “minutne drame”: “Prvo dejanje. Scena predstavlja sobo. V postelji spi človek in smrči. Zastor pade, prvo dejanje je gotovo. Drugo dejanje. Druga soba, v postelji leži drug človek, spi in smrči. Zastor pade, dejanje je gotovo. Tretje dejanje. Oba človeka sta mesečnika in zdaj, obsijana z mesečino, hodita po strehi. Zaletita se, padeta dol. Zastor. Drama je pri kraju.”¹⁶



• Avgust Černigoj: Scenski osnutek za Čufarjevo zborovsko pesem *Tovarna*, 1932 | arhiv Slovenskega gledališkega inštituta

¹⁵ Dušan Moravec, *Iskanje in delo...* op. cit., str. 30.

¹⁶ Prav tam, str. 33.

Iste leta je Avgust Černigoj začel delati kot scenograf in kostumograf za slovenski ljudski oder pri sv. Jakobu v Trstu. Predstave so bile v večini dobro sprejete. V Slovenskem gledališkem inštitutu (SLOGI) hranijo Černigojeve scenske osnutke, ki jih lahko razvrstimo po socialno-delavski tematiki, na osnutke neznanih dramskih del in na osnutke za igre z naslovi. Med njimi so najbolj zanimivi štirje: za zborovsko pesem slovenskega pesnika Toneta Čufarja *Tovarna* (1926), za predstavo *Bocca Baciata* (1926), za Pirandellovo igro *L'uomo dal fiore in bocca* (*Človek z rožo v ustih*) (1926) in za Goldonijevo *Krčmarico Mirandolino* (1926).

Scenski osnutek za Čufarjevo pesem *Tovarna* prikazuje "Rdečega preroka", ki z ladijskega mostu nagovarja delavce. Z desne strani hiti množica ljudi boljši prihodnosti naproti. Na osnutku je uporabil osnovne barve, ki jih je uporabljal Vasilij Kandinsky (1866-1944) in jih je poudarjala šola Bauhaus. S pomočjo fotomontaže je združil Piscatorjev dokumentarno-politični teater totalnega doživetja z Rodčenkovo in plakatno-propagandno fotomontažo.¹⁷ Z dvema baletkama v skoku se je približal sceni za variete "Menschmechanik" Laszla Moholy-Nagyja (1895-1946), kjer plesalki skačeta proti vrhu. Tu ena skače navzdol, druga pa lebdi v zraku z raztegnjenimi nogami. Tudi prepleteni geometrijski liki so pri Černigoju ploskovito postavljeni za figuri, medtem ko so pri Moholy-Nagyju postavljeni tridimenzionalno v prostor. Černigoj je kompoziciji dodal konstrukcijo ladje, saj jih je občudoval.¹⁸ Ladja v pristanišču dejansko deluje kot velikanski stroj, ki vzbuja strahospoštovanje. In nanjo je simbolično postavil rdečega preroka. Motiv množice pod njo je verjetno posnel po ruskih scenografijah oziroma gledališču množice.¹⁹ O celotni zamisli je povedal: "Hotel sem pokazati odnos med človeško figuro in plastičnostjo ladijskega mostu z vso svojo pasivno masivnostjo, na drug strani pa kot kontrast vplesti balet, ki ustvarja svojevrstno dinamiko."²⁰

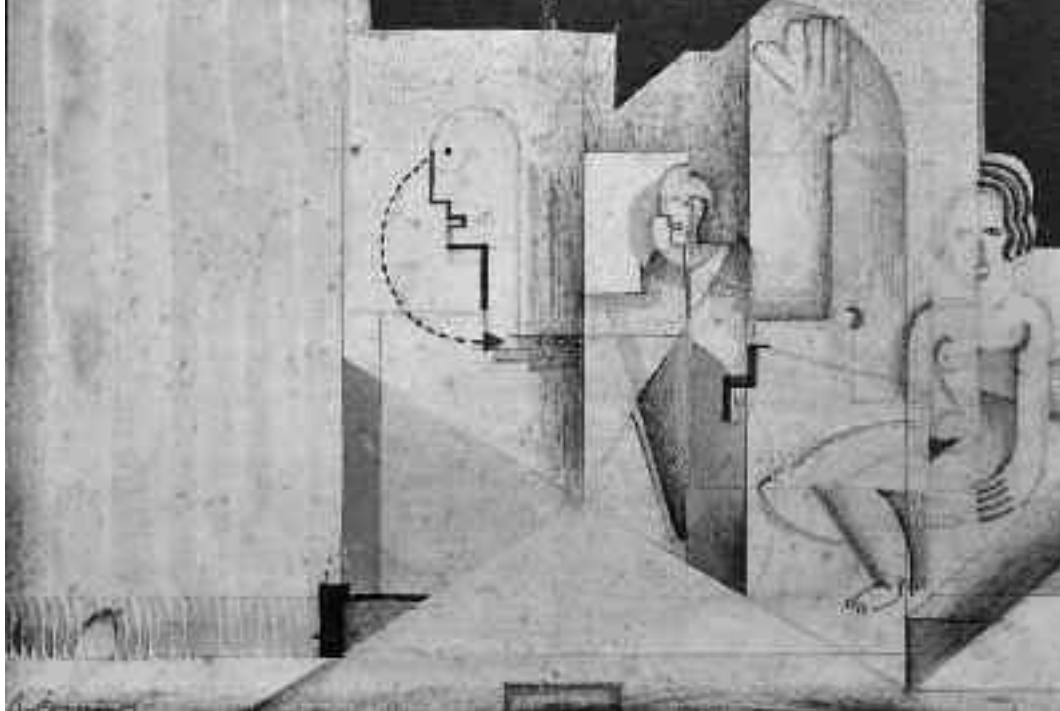
V scenski osnutek za Pirandellovo igro "L'uomo dal fiore in bocca" pa je vključil tudi svetlobo. Stropna svetilka meče rumenkasti snop v notranjosti kavarne na več kot polovico celotne podobe in tako reže prostor. Ambient – kavarno – nam avtor predstavi z napisom "Caffe". Obe osebi, moški, ki kadi pipo in figura z rožo v ustih ter gesto pozdrava, sta delno ali v celoti osvetljeni s snopom luči. Černigoj se je očitno ukvarjal tudi s problematiko svetlobe na odru in jo izrabil kot medij za poudarke pomembnih delov telesa in obraza. Prav tako je osvetlil tudi veduto mesta v ozadju. Podobne osvetlitve je pri svojih predstavah uporabljala Schlemmerjeva bauhausovska gledališka delavnica. K nam pa je take svetlobne efekte verjetno prinesel prav Černigoj. V sočasnih predstavah poklicnih gledališč jih ne zasledimo. Tudi stopnišče močno spominja na schlemmerjevske rešitve ("Pantomima mesta" in "Grosse scene"). Pri njem pa najdemo tudi značilno stegnjeno roko v pozdrav ("Das figurale Kabinett I"), čeprav so tam upodobljeni popolnoma geometrični liki in človeške figure ni več zaslediti.

¹⁷ Mojca Milavec Leben, *Primer Černigoj: Likovna umetnost in gledališče v (Slovenskem) avantgardnem gibanju med obema vojnama*, magistrsko delo, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana 1993.

¹⁸ Černigoj je bil nekaj časa zaposlen kot slikar v ladjedelnici v Trstu.

¹⁹ Avgust Černigoj, *Moje delovanje v Julijski krajini*, Naš glas, Trst, 1926, št. 5-7, str. 120: "Iz tega razloga sem si izbral gledališče, ki stoji najbližje ljudski masi".

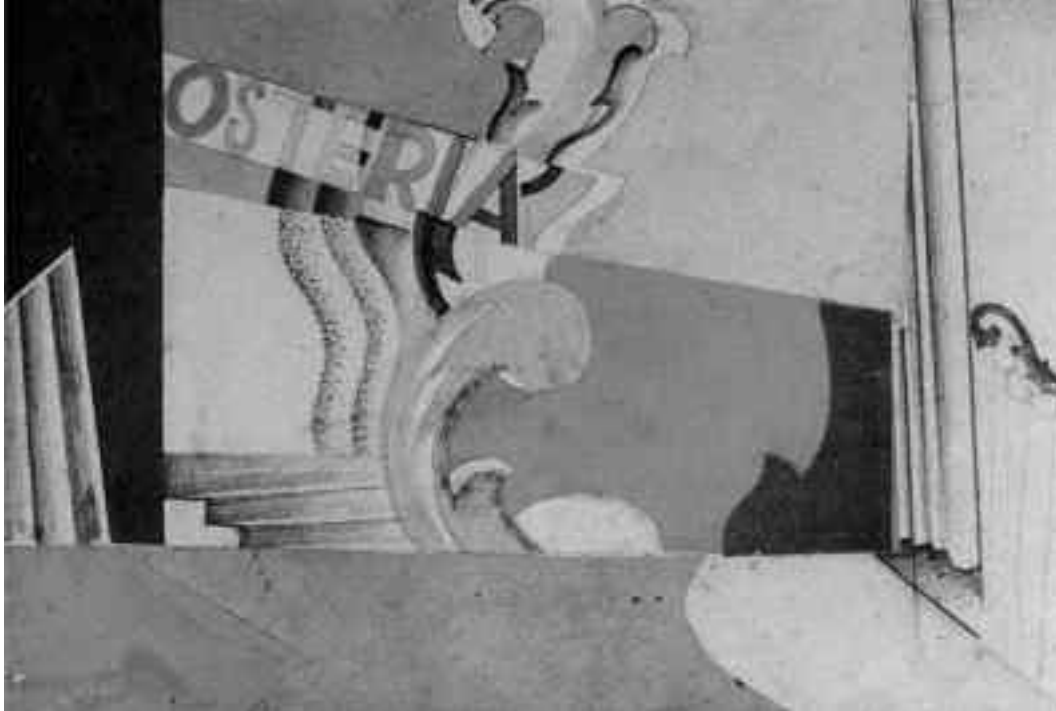
²⁰ Alja Predan, *Černigojev in Delakov konstruktivizem v scenografiji in gledališču*, diplomsko delo, Filozofska fakulteta, Univerza, Ljubljana 1980, str. 31.



• Avgust Černigoj: Scenski osnutek za predstavo *Bocca baciata*, 1926 | arhiv Slovenskega gledališkega inštituta



• Avgust Černigoj: Scenski osnutek za predstavo *L'uomo del fiore in bocca* (Luigi Pirandello), 1926 | arhiv Slovenskega gledališkega inštituta



• Avgust Černigoj: Scenski osnutek za predstavo *La Locandiera* (Carlo Goldoni), 1926
arhiv Slovenskega gledališkega inštituta

Scenski osnutek za *Bocca Baciata* ima konstruktivistično zasnovano ozadje. Sestavljajo ga ploskve, črte ter štiri figure, ki kažejo vplive Oskarja Schlemmerja. Na to opozarjata tudi profila glav ostalih dveh figur in štrleča roka. Černigoj je očitno pri predstavi uporabil tudi nagljeni oder.

Scenski osnutek za Goldonijevo *Krčmarico Mirandolino* bi slogovno lahko opredelili kot baročno obarvan konstruktivizem. Škatlastega prostora ne zapolnjujejo več figure. Zapis "Osteria" določi ambient. V baročni čas pa delo postavijo živopisani stilizirani ornamenti pri stopnicah. Ostro rezane, nizke, pravokotne ploskve ob in nad stopnicami nakazujejo nadaljevanje prostora v odrsko globino.

Černigoj je scenske osnutke večinoma naredil za predstave del klasičnih avtorjev in zato upošteval duha časa, ga nakazal s časovno značilnimi elementi (na primer pri *Krčmarici Mirandolini*) ter jih prepletel s konstruktivistično zasnovanimi oblikovnimi sredstvi. Zato je še vedno večinoma uporabljal s treh strani zaprt, škatlast prostor, ki ga je skušal le nekajkrat preseči. Čeprav je na scenskih osnutkih prostor dvodimenzionalen in ploskovit, pa je Černigoj poudaril, da "je ploskovitost posledica dvodimenzionalnosti papirja ter da so bili vsi osnutki mišljeni in izdelani plastično, prostorsko, tako da je prišlo do sozvočja plastičnosti in dinamizma scenografije in igralca."²¹ Razlog, da Černigoj prostora odra nikoli ni popolnoma odprl

21 Prav tam, str. 36/37.

(ga razširil v tretjo dimenzijo), tiči verjetno predvsem v finančnih razmerah in tehnični opremljenosti odra pri sv. Jakobu, malce pa tudi pri konservativnih igralcih in publiki, kar je sam opisal z besedami: “Lotili smo se nečesa, kar je bilo zunaj naše moči. Predvsem so tam igrali diletanti. Tradicionalno so si prizadevali za drugačnim teatrom.”²²

Po zaprtju odra pri sv. Jakobu v Trstu (3. julija 1926),²³ se je Černigoj spet povezal s Ferdinandom Delakom. 21. avgusta 1926 je v Gorici nastopil Delakov *Novi oder*. Program večera je sestavil Delak, scenografijo pa Černigoj. Uporabila sta odlomke iz raznih gledaliških besedil, nekatera so bila le ponovitve ljubljanskega nastopa iz leta 1925. Svoje sodelovanje pri predstavi je Černigoj opisal: “Sceno smo postavili v nekaj urah, in sicer tako, da smo na voljo igralcev nepobarvane kulise obrnili narobe, tako da so s hrbtno stranjo gledale v dvorano.”²⁴ S tem je gledalcem prikazal tudi drugo plat kulis in na nek način vendarle podrl iluzijo odra in zrušil mejo med odrom in gledalci. Požel je veliko odobravanje. Med odmorom je namreč k njemu prišel slikar Venio Pilon (1896–1970) in navdušeno pripomnil, da “taka stvar ne sodi med naše “purgertje”, temveč v Pariz.”²⁵ Podobno je kulise obrnil štiri leta kasneje na odru ljubljanskega narodnega gledališča Drama pri predstavi Balzacovega *Mercadeta* gostujoči hrvaški režiser Branko Gavella (1885–1962). Predstavo je kritika razglasila za “novost”, s katero je režiser “zmagal” in se “poigral s prostorom”²⁶ ter jo ne oziraje se na Černigojev poskus označila kot “novatorsko preureditev scene”²⁷ ter “zelo duhovit in spreten scenični okvir”.²⁸ Takega navdušenja, kot ga je bil deležen zelo cenjeni hrvaški režiser, pa seveda Černigoj v Ljubljani tudi leta 1930, že zaradi odpora proti konstruktivizmu, ne bi bil deležen.

V Ljubljani je z avantgardnimi odrskimi poskusi začel Bratko Kreft (1905–1996), ki je leta 1927 prevzel vodenje Delavskega odra Svoboda. Izkušnje je pridobival na Dunaju, kjer je spremljal tudi uprizoritve tujih avantgardnih gledališč. Med vsemi mladimi gledališkimi ustvarjalci je bil najbolj avantgardno usmerjen in najbolj revolucionarno razpoložen. Na njegovo delo so vplivale stvaritve Piscatorja, nemškega agit-gibanja, Meyerholda in Tairova, najbolj pa rusko gledališče – predvsem oblika ruskega množičnega gledališča. Kreftovo izhodišče je bilo, da mora gledališki umetnik kot “časovni umetnik” pograbit vsako novo sredstvo, ki mu je na voljo, sklicujoč se na Tairova in Reinhardta. Po teh zgledih je začel uprizarjati prve predstave, ki so bile izrazito avantgardno usmerjene. Zavedal se je, da ima v Delavskem gledališču kljub vsem političnim preprekam (tudi cenzuri) svobodnejše roke, kot bi jih imel v uradnem, in njegov tihi cilj je bila profesionalizacija.²⁹ Pa vendar je bilo treba paziti in marsikaj prilagoditi, na primer: opustiti misel na (pre)aktualne igre ali jih prikriti z videzom (svobodno inter-

²² Alja Predan, *Spomini spomina, Pogovor z Avgustom Černigojem pred osemnajstimi leti*, Kras, str. 23.

²³ Oder sv. Jakoba v Trstu so za vedno zaprle italijanske fašistične oblasti.

²⁴ Alja Predan, *Černigojev in Delakov... op. cit.*, str. 43.

²⁵ Prav tam

²⁶ France Koblar, *Dvajset let slovenske Drame II, 1930-1941*, Ljubljana 1968, str. 32.

²⁷ Prav tam

²⁸ Prav tam

²⁹ Dušan Moravec, *Slovenski režiserski kvartet (z gostom)*, Gledališke monografije, Slovenski gledališki muzej (SLOGI), Ljubljana 1996.

pretirane) klasike. Leta 1929 je Delavski oder dobil celo svoj uradni sedež: zgrajena je bila palača Delavske zbornice v središču Ljubljane, z lepo dvorano in uporabnim, četudi pomanjkljivo opremljenim odrom. V času delovanja na Delavskem odru je Kreft režiral pet predstav, ki so slovele po dobrem obisku in obarvanosti s socialno, delavsko, uporniško tematiko, ki politiki ni bila povšeči. Bolj kot za senzacijo v scenografiji je šlo za senzacije in novosti v igri, režiji in dramaturških predelavah besedil. Molièrove *Scapinove zvijače* je uprizoril po zgledu ruskih gledališč. Besedilo je posodobil ter dramaturško prevedel v drugo okolje. Srednjeveškega slugo Scapina je prelevil v modernega zamorca Toma Sawyerja, ki je bil nekakšen tajnik pri kapitalistu Thornu. Figure so bile postavljene v vrveče življenje New Yorka, srednjeveška turška potvorjena romantika pa je odstopila mesto apaški drznosti. Delavski oder je še istega leta z njegovo režijo Golouhove *Krize* gostoval na odru Narodnega gledališča ljubljanske Drame. Premiera je veljala za izrazito političen dogodek, saj je vodstvo Delavskega odra povezovalo krstno uprizoritev z osmo obletnico delavskih izgrediv v Ljubljani. Predstava je bila popolnoma brez scene. Oder je bil opremljen le z zavesami. Kreft je uprizoril prvo pravo gledališče množice pri nas, narejeno po zgledu sodobnega ruskega gledališča. Na odru je stala množica nemaskiranih igralcev in vsak izmed stoglave množice je bil igralec zase. Množica je uporabljala gesla in plakate. Drama pa je nagovorila polno dvorano s političnim slovarjem o delavstvu in delničarjih, štrajku, razcepljenosti med delavci v dobi krize, emigraciji in drugih povsem aktualnih vprašanj. Predstava je uspela in veljala za pravo senzacijo. Tretja predstava, uprizoritev Tollerjevih *Rušilcev strojev*, za katero je bilo že dogovorjeno, da bo uprizorjena 11. maja 1929 na odru ljubljanske nacionalne Opere, pa je bila tik pred premiero cenzurirana, oziroma jo je onemogočila policija. Kreft se je po tem incidentu zatekel k besedilom moderne klasike in že na novem odru Delavske zbornice uprizoril Tolstojevo *Vstajenje*. V besedilu je videl podzavestni simbolizem nove Rusije. Dodal mu je epilog, ki je spominjal na Piscatorjeve gledališke rešitve: ob zvokih marseljeze gredo jetniki na pot. Spet je uporabil gledališče množice in prav posebno presenečenje je bila "ženska množica", sestavljena iz samih preprostih delavskih deklet, nevajenih nastopanja na deskah. Oder je bil sicer scensko prazen, brez opreme in garderobe. Inscenacijo je gradil s pomočjo reflektorjev, kar je bila novost. V zadnjem prizoru so kaznjenci stopali k vstajenju ob svetlobi močne luči reflektorja. Kritika je zapisala, da je šlo za uprizoritev, pred katero bi se "lahko skrilo marsikak oficiale odru".³⁰ Zadnja predstava avantgardnega Krefta na Delavskem odru je bila priredba Raynalove drame *Grob neznanega vojaka*, ki ji je spremenil naslov v *Balado o vojni in ljubezni*, kar je bil tudi osrednji motiv uprizoritve. Zgled za uprizoritev so mu bili Tairov, Meyerhold in Piscator. Predstava je bila nov uspeh režiserja, ki je nato avantgardno pot nadaljeval v Narodnem gledališču na odru ljubljanske Opere.

Po Kreftovem odhodu je delovanje Delavskega odra za nekaj let zamrlo. Pravzaprav vse do sezone 1932/1933, ko je njegovo vodenje prevzel Ferdo Delak. Čeprav je bilo povabilo Delaka k Delavskemu odru politične narave,³¹ pa je vendar vse njegovo delo ves čas budno spremljala cenzura s policijo na čelu. Besedila je moral redno pošiljati na cenzurni urad in razlagati svoje

30 Prav tam, str. 90.

31 Prav tam, str. 71.

poteze. Kljub temu je na tem odru uprizoril kar nekaj uspešnih “eksperimentov”,³² kot jih je kasneje poimenoval. Na začetku je zasnoval nekaj krajših večerov z recitacijo poezije in proze z delavsko tematiko slovenskih avtorjev. Med njimi se je najbolj obnesla inscenirana pesnitev Čufarjeve *Tovarne*, uprizorjena z govornim zborom, kjer so “zrasli iz sajastih tovarniških tal in se odtrgali od strojev delavci ter strnili glasove v gromovite, bičajoče besede. Med sajami, oglušujočim ropotom in mehanično otopelostjo se je zbudil človek.”³³

23. maja 1932 je v prenapolnjeni dvorani predstavil svojo prvo celovečerno predstavo na tem odru. Uprizoril je Cankarjevega *Hlapca Jerneja*: razgibano, živopisano predstavo v delavskih oblekah, z diapozitivi, praktikabli v vseh mogočih nivojih, z izbranimi svetlobnimi efekti in z glasbo, celo z marseljezo na koncu. Diapozitive za *Hlapca Jerneja* je naredil scenograf Ljubo Ravnikar. S predstavo je doživel uspeh tako pri publikki kot pri kritikih in z njo odšel na gostovanje po Sloveniji in na Hrvaško.

Hlapcu Jerneju so sledile še inscenacijsko bolj tradicionalne uprizoritve, ki razen Haškovega *Dobrega vojaka Švejka*³⁴ niso bile več utemeljene na principu gledališča množice. To so bile Schönherrjeva *Otroška tragedija*,³⁵ Cerkvenikova *Kariera Možine*, Remčeva *Magda*, Župančičev *Ciciban* in kot zadnja Cankarjevi *Hlapci*. Publika je bila navdušena nad otroško predstavo “Ciciban”. Nastopajoči otroci so recitirali otroške pesmice iz Župančičeve knjige. Odrski prostor je namesto scene krasila velika imitacija resnične knjiga, ki so ji otroci med recitiranjem obračali ilustrirane liste.

Tudi zadnja režija Cankarjevih *Hlapcev* se je močno odmaknila od množičnega gledališča in prejšnjih avantgardnih Delakovih poskusov. Le na najnujnejše družbenokritične odlomke skrčeno besedilo je izgubilo ves svoj pomen. V Ravnikarjevo scenografijo pa so bili vključeni “vzviški”, pogrezala, stopnice, ki so vodile iz orkestra proti šepetalčevi kabini, dvojni zastor (črni in beli) in projekcije, ki so med seboj povezovale fragmente besedila. Delo ni poželo želenega uspeha. S tem se je končalo tudi Delakovo delovanje na Delavskem odru. Kot režiser je (podobno kot pred njim Kreft) delo nadaljeval na odru nacionalne Opere v Ljubljani. Med sedmimi operami, ki jih je režiral v sezonah 1932 in 1933, je bila najbolj odmevna in z nekaj avantgardnimi domislicami uprizorjena le Offenbachova komična opera *Robinzonada* (1932). Režiral jo je kot prvi slovenski operni režiser, saj so doslej pri nas to delo opravljali le kapelniki. Kljub temu, da je v inscenaciji uporabil konzerve z vilicami, platno s projekcijo sonca in projekcijo sončnih lis po tleh, pa kritika v uprizoritvi ni videla ničesar nepogrešljivega in sodobnega.³⁶ Predstava je bila tudi izredno slabo obiskana. Ostale opere je uprizoril z le nekaj skromnimi efekti in med njegovimi ocenjevalci se je razširilo mnenje, da se je “Delaku nekdanja revolucionarna gesta že ohladila ob dotiku z ledeno stvarnostjo”.³⁷

32 Prav tam, str. 84.

33 Prav tam

34 Po priredbi je bilo Haškovo delo uprizorjeno z naslovom “Dobri vojak Švejk poseže v svetovno vojno”.

35 Uprizorjena pod simboličnim naslovom “Ptički brez gnezda”.

36 Dušan Moravec, *Slovenski režiserski...op.cit.*, str. 85.

37 Prav tam, str. 91.

Avantgardni prijemi v poklicnih gledališčih

Slovenski kulturni, umetnostni srenji je v obdobju med obema vojnama vladalo klerikalno vzdušje,³⁸ ki je spodbujalo in kot moderni slog upoštevalo posebno, milejšo, klerikalno obliko ekspresionizma, ki naj bi obnovil sakralne teme. Ekspresionizem je prešel v novo stvarnost, realizem, v katerem ni bilo prostora za abstraktne poizkuse avantgardnih gibanj. V Ljubljani je sicer leta 1924 Černigoj v telovadnici Tehnične srednje šole postavil prvo slovensko konstruktivistično razstavo, avantgardni poskus, ki pa razen nekaj kritik na žalost ni segla ali vplivala širše. Poleg likovnih smernic so razvoj scenografije na poklicnih odrih zavirali še drugi dejavniki: pomanjkanje finančnih sredstev, včasih bolj včasih manj ostra cenzura, ki je onemogočala predvajanje spornih (večinoma pa tudi manj spornih) besedil, in slaba tehnična opremljenost poklicnih odrov. Tehnično zastareli odri so bili primerni kvečjemu za prirejanje predstav s kulisami in zavesami, kar je vplivalo tudi na vizualno podobo. Pri besedilih sodobnih, avantgardnih evropskih dramatikov so morali naši režiserji marsikdaj besedilo popolnoma prilagoditi tehničnim razmeram in celo spremeniti avtorjevo željo po prizorišču. Neprofesionalno je bilo tudi tehnično osebje. Odrski delavci so še dolgo v trideseta leta pri menjavanju prizorišč nosili izredno vidna in moteča bela oblačila, ob svojem delu pa s hrupom motili gledalce in potek predstave.³⁹ Pa tudi razsvetljava je bila skromna: "Dramsko gledališče potrebuje glede razsvetljave nujne nabave štirih močnih reflektorjev, kajti sedanji sistem je popolnoma zastarel in onemogoča uspešno delo. Moderna scena se pri nas pogosto ne more uporabljati, ako pa se uporablja, ne pride do zaželene veljave, ker onemogoča luč podati lepo in estetsko sliko."⁴⁰

Razvoj k avantgardnim predstavam je zaviralo tudi občinstvo. Želelo si je predstav, ki so bile bolj kot za poklicni oder primerne za amaterske in ljudske odre. Zahtevalo je stare, naturalistične načine oblikovanja ter uprizarjanje čim bolj moralnih, že poznanih tekstov, lahkotnih komedij in narodnih veseloiger, pa čeprav so prek filma videli in bili pripravljeni sprejeti marsikaj novega. Vsak poskus uprizoritve sodobne igre na poklicnih odrih je bil že v začetku obsojen na propad; deležen je bil slabih kritik in prazne dvorane pri naslednji predstavi. Hkrati pa so, zanimivo, ravno amaterski in ljudski odri z bolj ali manj prepolnim avditorijem v času po letu 1926 k nam zanesli evropske avantgardne tokove.

Kljub temu so tudi ustvarjalci v poklicnih gledališčih težili k sodobnim prijemom in si z zanimanjem ogledovali sodobne scenografske in gledališke smernice na evropskih odrih. Po obisku predstav v tujini so pisali o razvoju in novostih v igri, režiji in scenografiji na Češkem, v Rusiji, v Nemčiji in Avstriji ter tudi na sosednjih jugoslovanskih odrih. Glede na (skromne) avantgardne novosti v inscenacijah, pa lahko sklepamo, da so bili o sodobnih gledaliških smernicah dobro poučeni tudi prvi slovenski scenografi.⁴¹

38 Peter Krečič, *August Černigoj, Znameniti Slovenci*, Ljubljana 1999, str.32.

39 Osip Šest v pismu upravi Narodnega gledališča, [Ljubljana] 1931, (egz. Arhiv rokopisov in člankov, Slovenski gledališki inštitut (SLOGI), št. 10, sign.453, mapa 113).

40 Osip Šest v pismu upravi... op. cit.

41 Ana Kocjančič, *Scenografija slovenskega dramskega gledališča med obema vojnama*, magistrsko delo, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana 2005.

Na modernizacijo in evropeizacijo slovenskega gledališča so vplivale tudi potujoče gledališke skupine, ki so večinoma prišle iz ruskega in avstrijskega ozemlja. Med njimi potujoča skupina Mihaila Muratova (1885–1944) (v prvih dveh povojnih sezonah), skupina moskovskega Hudožestvenega gledališča (v sezonah 1923/24 in 1924/25), berlinska skupina Reinhardtovih igralcev (v sezoni 1926/27) in dunajski Burgtheater (v sezoni 1928/29). Med sicer realističnim repertoarjem so uprizorili nekaj sodobnih, avantgardno zasnovanih predstav. Moskovsko gostujoče umetniško gledališče je (v sezoni 1920/1921) med drugim uprizorilo Surgučeve *Jesenske gosli* in *Literarno umetniški večer* in presenetilo z inscenacijo. Pri *Jesenskih goslih* so na odru izrazili vsako avtorjevo zapisano besedo, ki je dobila zvok in telesno podobo. Literarno umetniški večer pa je bil postavljen v prazen prostor. Scenografska rešitev, za slovenski prostor popolna novost, je bil na prazen oder postavljen predmet, ki je gledalcu orisal prostor dogajanja. Gledalec si je moral prostor predstavljati sam. Nekateri igralci moskovske gledališke skupine so po nastopu ostali v Ljubljani in se zaposlili v Narodnem gledališču Drama, kar je med slovenske gledališke ustvarjalce prineslo novo znanje v igri in pri snovanju odrskega prostora. Za naše razmere so bile te novosti presežek, po katerem se je bilo treba zgledovati. V dvajsetih letih dvajsetega stoletja so namreč pri nas še vedno prevladovala klasična besedila, postavljena v škatlastih prostorih s kulisami.⁴²

Pod temi vplivi so se pri uprizoritvah začeli pojavljati prvi manjši avantgardni prijemi. Hkrati so se ustvarjalci zgledovali tudi posredno (prek literature in obiskov tujih gledališč) pri Schlemmerjevi (1888–1943) gledališki delavnici iz Bauhausa. Prvi zametki tega vpliva so se pokazali na odru Narodnega gledališča v Ljubljani z nekaj avantgardnimi poskusi režiserja Osipa Šesta (1893–1962) in scenografa Vaclava Skrušnyja (1873–1949). Šest in Skrušny sta leta 1922 na odru ljubljanske Drame uprizorila Čapkovo delo "R.U.R", in sicer le eno leto po njegovem krstu v Pragi. Inscenacija za Čapkov "R.U.R." velja za najzgodnejši primer avantgardne scenografije na Slovenskem in je pomembna, saj je z njo slovensko gledališče prvič v zgodovini svojega obstoja ujelo evropsko gledališko in likovno dogajanje. Režiser in scenograf sta sledila Čapkovem opisu scene in pod vplivom ruskega odrskega konstruktivizma ter bauhausovske gledališke delavnice vsa tri dejanja strnila na enotno prizorišče. Veliko kolo z napisom nas spomni na vpliv ruskega konstruktivizma, na bauhausovske gledališke poskuse Oskarja Schlemmerja pa vertikalne in horizontalne črte in profil glave. Režiser in scenograf sta s pomočjo svetlobe, ki prihaja skozi okno, občinstvu nakazala širen prostor z na stotine stavkajočimi roboti za njim in poskušala škatlasti odrski prostor razširiti prek njegovih sten. Igralci, oblečeni v delavska oblačila, pa so še vedno igrali po starem. Scena je bila sodobnejša od igre na odru in to leta 1922, ko je imel vodilno vlogo v našem gledališču režiser in ne scenograf (zaposlenega scenografa še ni bilo). Scenografija je prevladala nad režijo, umetniško ustvarjanje v slovenskem gledališču pa je prvič v zgodovini prehitelo dogajanje v slovenski likovni umetnosti. V Ljubljani je namreč vrh v likovni umetnosti doživljal ekspresionizem, konstruktivistično razpoloženi Avgust Černigoj pa je bil šele na svoji poti na študij v šolo Bauhaus. Tako bi lahko o



• Fotografija iz predstave „*R. U. R. (Rossum's Universal Robots)*“, kolektivna drama v treh dejanjih s predigro (Karel Čapek, režija: Osip Šest, scenografija: Václav Skrušny), premiera: 4. 10. 1922, Narodno gledališče v Ljubljani (danes: SNG Drama Ljubljana) | arhiv Slovenskega gledališkega inštituta

konstruktivističnih elementih na Slovenskem govorili že dve leti pred Černigojevim prihodom v Ljubljano. Šlo je le za enkratni poskus, ki se v našem Narodnem gledališču ni več ponovil. Glavni vzrok za to so bile slabe kritike in seveda razočarano občinstvo. Do naslednjega manjšega avantgardno obarvanega poskusa je prišlo šele tri leta kasneje, ko sta Šest in Skrušny uprizorila Langerjevo *Periferijo* (1925). Ekspresionistični scenski elementi so se mešali z novostvarnostnimi, kar je spominjalo na sočasno slovensko likovno umetnost. Zaradi zgražanje publike in slabih ocen kritikov je gledališko vodstvo avantgardne zasnove scenografij spet opustilo. Nov poskus je bila scenografija Černigojevega učenca Iva Spinčiča (1903–1985) za

Kulundžičevo *Polnoč* (1927) v sodobni funkcionalistični opremi. Zanimiva je bila uprizoritev Cerkenikove *Roke pravice* (1928), kjer so se mešali ekspresionistični elementi z novimi konstruktivističnimi in celo nadrealističnimi. Zelene, zalomljene zavese so od daleč delovale kot konstruktivistično postavljene kulise. Očesa in ušesa so nadrealistično visela s stropa odra. Na nadrealizem so spominjali tudi ura, obešalnik in stojalo v obliki broške – očesa. V duhu avantgardnih iskanj je bila inscenacija za Hofmannsthalovega *Slehernika* (1931), ki ga je Osip Šest postavil v prazen odrski prostor in so ga zaznamovale le še stopnice, igralci ter osiromašena odrska oprema (mize, skrinje). Ena najbolj znanih in slovitih predstav pa je bila uprizoritev Shakespearove komedije *Kar hočete* (1932) v režiji Branka Gavelle in hrvaškega slikarja in scenografa Ljube Babića (1890–1974). Ker sta predstavo že uprizorila na odru hrvaškega narodnega gledališča, sta scenografijo le prenesla na ljubljanski oder. Na oder sta postavila razpolovljen valj, ki je bil na konkavni strani pobarvan rumeno, na konveksni pa vijolično. Oba dela valja so potem igralci lahko poljubno premikali po odrskem prostoru in s tem spreminjali sceno. Šlo je za sožitje igralca in scene. Scena je bila podrejena igralcu in igralec je bil tisti, ki je sceno dobesedno prijel v svoje roke. Scenograf in režiser sta dala le idejo. Na končni videz scene pa so vplivali igralci, kar je bila za slovenski prostor novost.

Leta 1928 je ljubljanska operna hiša razpisala tekmovanje za najboljši scenski osnutek za uprizoritev opere *Črne maske*. Scenske osnutke za tri različne prizore⁴³ je poslalo šest slovenskih umetnikov: Ferdo Delak, Edvard Stepančič, Avgust Černigoj, Ivan Čargo (1898–1958), Ivo Spinčič in Ivan Vavpotič (1877–1943). Dramo Leonida Andrejeva *“Črne maske”* so v operni priredbi slovenskega skladatelja Marija Kogoja (1892–1956) premierno uprizorili leta 1929.

Po pričevanju Ferda Delaka je scenske osnutke prvi končal Edvard Stepančič.⁴⁴ Tri prizorišča je koncipiral popolnoma konstruktivistično, zadnji pa je mejil celo na abstrakcijo. Različne višinske igralne površine bi dinamično razgibale prizorišče. Delak je zapisal: *“Njegova scena je dinamična, osnovni material upodabljanja mu tvori linija, barva in luč, ki se v menjajočem razpoloženju igre izpreminjajo.”*⁴⁵ Njegovi osnutki pomenijo tudi vrh in zadnji vidnejši pri-spevek konstruktivizma na Slovenskem.

Slabša je bila konstruktivistična scenska zamisel Avgusta Černigoja, ki se je naslonil na bauhausovca Schlemmerja in Moholy-Nagya in na svoje inscenacije s šentjakobskega odra v Trstu. Sodeloval je tudi Delak, ki je konstruktivistična osnutka opisal takole: *“Ferdo Delak je postavil brezčasovno odrsko-ekonomično scenično konstrukcijo v črno-rdeče-zlati barvi, poizkus dimenzijonalno-kinetične dekoracije, v kateri bi naj dejanje živelo, kakor slika v okviru.”*⁴⁶

Scenski osnutki Ivana Čarga so stilno nihali med konstruktivizmom in ekspresionizmom. Z dinamično sceno, dopolnjeno s stopnicami na levi, različnimi višinskimi nivoji, dvema krogoma zgoraj v ozadju in poševnim križem na sredini, je skušal slediti ekspresionistični dina-

⁴³ Dvorano vojvode Lorenza, knjižnico in katedralo.

⁴⁴ Ferdo Delak, *Scenični osnutki Kogojeve opere “Črne maske”*, ilustracija, 1929, št.6, str. 183.

⁴⁵ Prav tam

⁴⁶ Prav tam



• Edvard Stepančič: Scenski osnutek za krstno izvedbo *Črnih mask* (Marij Kogoj, režija Boris Krivecki, premiera: 7. 5. 1929, Narodno gledališče v Ljubljani (danes: SNG Opera in balet Ljubljana) – nerealiziran | arhiv Slovenskega gledališkega inštituta

miki glasbe. Tudi Černigojev učenec Ivo Spinčič je skušal z ekspresionistično scensko varianto in dinamiko ujeti skladateljev ritem, a kljub doslednemu upoštevanju zahtev natečaja na njem ni zmagal. Zmagali so ekspresionistični scenski osnutki slikarja in scenografa Ivana Vavpotiča, tedaj tudi glavnega scenografa Narodnega gledališča v Ljubljani in vodje gledaliških delavnic. Poleg tega, da je imel zaradi svoje dotedanje angažiranosti v gledališču, pa tudi zaradi svoje politične veličine, pred mlajšimi kolegi velikansko prednost, so bile njegove ideje tudi lažje uresničljive in niso zahtevale večjih tehničnih posegov na opernem odru.

Natečaj je z novimi inscenacijskimi idejami vplival na ostalo gledališko dogajanje pri nas. Ravnatelj opernega gledališča Mirko Polič (1890–1951), tudi sam usmerjen proti novim avantgardnim tokovom, je v opernem gledališču v Ljubljani zaposlil režiserja Bratka Krefta. Kreft je pod vplivom avantgardnih nemških in ruskih odrov na oder ljubljanske Opere prinesel novosti v režiji in inscenaciji. Dosledno je uporabljal “kolektivno režijo” in želel odpraviti dotedanji



• Ferdo Delak: maketa za scenski osnutek za krstno izvedbo *Črnih mask* (Marij Kogoj, režija Boris Krivecki, premiera: 7. 5. 1929, Narodno gledališče v Ljubljani (danes: SNG Opera in balet Ljubljana) – nerealiziran | arhiv Slovenskega gledališkega inštituta

zvezdniški sistem igralcev. Oprl se je na operne režije Stanislavskega in se strinjal, da je opera kot splet raznih umetnosti predvsem “teater”, ne pa “koncert v kostumih”.⁴⁷ V opereti pa je videl stekanje vseh tokov gledališke umetnosti (igralstvo, petje in balet) in se pri tem oprl na Tairova, ki je zahteval še artista-akrobata. Pri inscenaciji, ki jo je razumel kot zelo mlado umetnost, je uporabljal praktikable “ki razgibljuje odrska tla v horizontali in vertikalni” in so “prav gotovo važni činitelji moderne inscenacije, saj pomagajo igralčevi igri in gibanju, prav tako pa nudijo režiserju večje in boljše možnosti za razpostavitev oseb in kar je važnejše: služijo važni svrhi, da se tako zunanja kot notranja dinamika uprizorjene igre lahko dvigne, ker je sproščena naturalističnega scenskega okvirja.”⁴⁸ Teoretično pa je poudarjal spremembo odnosa med igralcem, sceno in režiserjem. Scena je sedaj pomagala igralcu in režiserju osmisliti prostor. Moderna inscenacija pa je: “...prinesla spet fantazijo v sceniski okvir; stremljenje po trodimenzionalnosti...”⁴⁹ Misli je zaključil s “poroko” režiserja, igralca in besedila (brez scene), ki ne morejo en brez drugega.

V ljubljanski Operi je med leti 1930 in 1932 postavil tri znamenite avantgardne predstave. Pri Audranovi operi *La Mascotte* je posodobil libreto ter ga kot satiro in diktaturo spremenil v sodobno “commedio dell’ arte”. Zbor je prišel na oder z vseh strani, balet pa je nastopal kot “girls”, kar je bila za nas popolna novost.⁵⁰ Baletni zbor je sprva

⁴⁷ Dušan Moravec, *Slovenski režiserski...* op.cit, str. 193.

⁴⁸ Bratko Krefc, *Nekaj o inscenacijskih problemih*, v: Gledališki list ljubljanske Drame, [Ljubljana] 1938/39, št. 8, str. 64.

⁴⁹ Prav tam

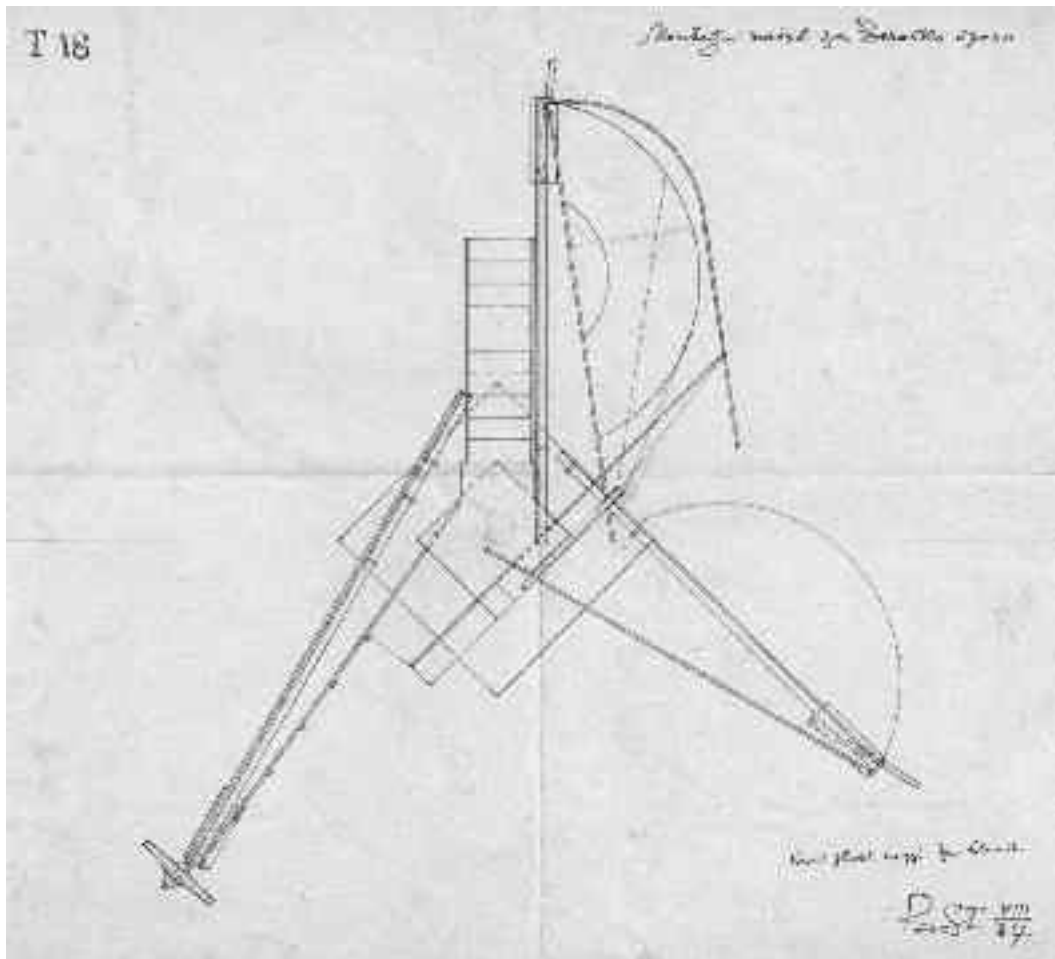
⁵⁰ Prav tam

nastopil v vlogi lovcev, nato pa v vlogi vojakov s protiplinskimi maskami. Eden izmed pevcev je celo nosil masko, ki je malce spominjala na samega Mussolinija. V drugem dejanju so balerine po lestvi izvajale cirkuške atrakcije. Nastopil je sam Charlie Chaplin kot baletka in mednarodni športni sodnik, pa tudi delegat Društva narodov s priporočilom "ljubite in množite se med seboj". Pri lirični Massenetovi operi *Werther* je uporabil irealno sceno, zgrajeno iz zastorov, stopnic, z le nakazanimi stenami, z ulicami in nebom iz platna, z dvema cveticama iz kovine, klopmi, okornim prižigalcem luči v moderni viseči svetilki ter z električnimi lestenci in svečniki. Trg je bil na primer nakazan samo s svetilko. Tudi režija Bizetove *Carmen* je bila za nas popolna senzacija, ki je niso vsi odobraval, zato je dvorana ostala napol prazna že pri premieri. "Carmen" je prestavil v nemirno povojno Španijo in uprizoril ob koncu prvega dejanja pravcato revolucijo s streljanjem, ruvanjem, pretepanjem in celo z dvema žrtvama. Režijskih domislekov je bilo toliko, da so "preglasili" glasbo. V kabaretni sceni drugega dejanja je orkester nenadoma utihnil, v ozadju pa se je oglasil klavir in spremljal "izvrstno, divji dramatski apaški ples".⁵¹

S Kreftom je sodeloval v Ljubljani delujoči ukrajinski scenograf Vasilij Uljaniščev (1887-1934), ki se je na ljubljanskem opernem odru izkazal z imenitno bauhausovsko zasnovano inscenacijo za Delannoyev balet *Damski lovec* (1931). Po tleh v obliki šahovnice so plesali baletniki v kostumih, ki so imitirali kostume Schlemmerjevega *Triadičnega baleta*. Konstruktivistične večbarvne ploskve je različno osvetljevala reflektorska svetloba.

V tridesetih letih 20. stoletja so na slovensko gledališko sceno vstopali mladi in perspektivni ustvarjalci, ki so s svojimi predstavami počasi prekinili tradicijo naturalizma v inscenaciji. Prvi med njimi je bil Bojan Stupica (1910-1979), ki je ustanovil igralsko skupino poimenovano Gledališka skupina Obrazniki (1930). Na odru ljubljanske Opere so uprizorili vojno dramo Paula Raynala *Le tombeau sous l'arc de triomphe* in jo preimenovali v *Vojna in mir* (1931). Čeprav predstava ni uspela, je bila zanimiva zaradi novega sloga inscenacije, ki se je od ekspresionizma vrnil nazaj k realizmu. Tik pred premiero so njihovi gledališki kolegi razrezali kulise in tako so jih igralci morali zlepiti, da so lahko nastopili. Predstava je iz ure v uro postajala tudi vsesplošen "performance", saj so jo motile glasne pripombe publike, vlekla se je skoraj štiri ure in glavna igralka je na koncu (malo iz utrujenosti, malo pa zaradi odrešitve) omedlela. Vendar je Stupica nove ideje in znanje prenesel na oder poklicnega gledališča v Mariboru. Ustvaril je sodobno režijo in avantgardne inscenacije. S postavitvijo Begovičeve drame *Brez tretjega* (1932) je v slogu "novega realizma" dokončno pometel s "plahutajočimi scenami" in uporabil predmete iz realnosti, brvi, mostovže, bauhausovsko vplivano pohištvo in žičnate, mrežaste pregrade. Pri postavitvi Shawovega dela *Kako zabogatiš* (1935) na odru ljubljanske Drame je za odsko opremo izbral pohištvo Marcela Breuerja (eno izmed različic stola Armlehnstuhl B 34). Pri Kaufmann-Ferberjevi "Simfoniji 1937" pa rešil problem hrupne menjave prizorišč tako, da je prizore med seboj povezal z glasbo na dveh klavirjih. Tudi tu je uporabil Breuerjevo pohištvo (mizo model Tisch B 10). Prizorišča je s songi povezal tudi pri Gay-Brechtovi *Beraški operi* in na oder postavil poseben vrtljiv oder.

51 Prav tam, str. 197.



• Bojan Stupica: načrt za scenografijo predstave *Beraška opera* (režija Bojan Stupica), premiera: 30. 9. 1937, Narodno gledališče v Ljubljani (danes: SNG Opera in balet Ljubljana) | arhiv Slovenskega gledališkega inštituta

Pomemben scenograf v tridesetih letih je bil v ljubljanski Drami Ernest Franz (1906–1981), ki je o sodobni inscenaciji menil: “Inscenirati, to je ustvariti prostor za igranje. Lažnim idealom preteklih stoletij: prospektom, lokom, zračnim sofitam, krilom in kakor se vsa ta navlaka že imenuje, danes nihče več ne verjame. Sodobno pojmovanje teatra je pomaknilo prizorišče iz brezmejnosti prospektov v območje igralca, postavilo je konkretno zaključen del sveta. Igralec ne more utajiti svoje tridimenzionalnosti, saj se giblje v prostoru. Posledica: tridimenzionalna inscenacija. To tridimezionalnost z vsemi sredstvi podčrtati, je naloga scenografa, bodisi z zgrajeno osnovo, ki prizorišče v višino razgiba in omogoča režiserju tektonske

figuralne kompozicije, ki penetrirajo prostor v globino, bodisi z dekoracijo. Zato je sodobni scenograf postal arhitekt.”⁵²

Razmišljanja je poskušal uresničiti v praksi, a si je pri oblikovanju odrskega prostora še vedno pomagal s praktikabli, zavesami, kulisami in prospekti. Kostovo delo *Goljemanov* (1934) je postavil v moderen, funkcionalistično opremljen interier z razgibanimi (in ne ravnimi) stenami. S Kreftom sta ustvarila pomembne sodobne predstave, med drugim *Malomeščane*, ki jih je ljubljanska Drama pod naslovom *Veleizdajnik* uprizorila na gostovanju v Pragi (1937). Inscenacija je spominjala na arhitekture Franzovega profesorja, znamenitega slovenskega arhitekta Jožeta Plečnika (1872–1957). Pri Shakespearovi *Romeu in Juliji* (1940) pa je prvič uporabil plastično sceno. V odrski prostor je postavil prostostoječo arhitekturo, stavbo z balkonom, s katero je skušal rešiti problem menjave številnih prizorišč. Za ločitev med prizori si je pomagal z zavesami.

Leta 1938 je izšla zanimiva knjiga *Osvobojeno gledališče*⁵³ o sodobnem gledališču s prvič opisano trodimenzionalno in abstraktno scenografijo pri nas. Mladi režiser Jože Borko (1911–1942) je v poglavju “Prostor” izčrpno pojasnil sodobne inscenacijske prijeme. Za vzornika je imenoval režiserja Frana Žižka in ailuzionistično gledališče. O novodobnem gledališču je zapisal: “Cilj novega gledališča ni prepričati gledalca, da je grad resničen grad in gozdček z žuborečim potočkom resničen gozdček z žuborečim potočkom. Novo gledališče ne taji tega, da igra teater, ono celo podčrtava to dejstvo.”⁵⁴ Dodal je: “Vse, kar je, na odru mora biti dramatsko nujno, to je tajinstvenost scene.”⁵⁵ Namišljenemu režiserju majhnega društvenega odra, ki nima finančnih sredstev ter tehnične opreme za kvalitetne predstave je reformatorsko svetoval: “Odvrgli bomo nepotrebno, slikano kuliso, očistili bomo oder navlake ramp in prospektov, zavrgli bomo odersko podobo in za igralca vstvarili prostor, ki bo dramatsko nujen.”⁵⁶ in “Vstvarili bomo novo gledališče.”⁵⁷ V novem gledališču bo prostor “v službi igralca.”⁵⁸ In ko bo z odra odvržena vsa stara navlaka: “malane” kulise, svetlobne sufite, tridimenzionalne kulise ipd., bo v prostoru zadihal nov izraz: “v prostoru bo zarajal igralec, v prostor bomo montirali sceno – dramsko nujen prostor.”⁵⁹ Osnovo praznega odra v “novem gledališču”, kjer mora biti popolna, “absolutna tema”,⁶⁰ ki ustvarja “absoluten prostor”,⁶¹ predstavljajo črne zavese, ki gredo od enega portala do drugega in zajamejo vso odrsko površino. Absoluten prostor je nujen, saj je le v njem mogoča “trodimenzionalna igralčeva akcija”.⁶² V njem “lahko vstvarimo

52 *Scenograf Ernest Franz*, katalog razstave Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja (SLOGI), Ljubljana 1982, str.1.

53 Jože Borko, *Osvobojeno gledališče*, Založba Oder, Ljubljana 1939.

54 Prav tam, str. 13/14.

55 Prav tam, str. 18.

56 Prav tam, str. 15.

57 Prav tam

58 Prav tam, str. 14.

59 Prav tam, str. 16.

60 Prav tam, str. 17.

61 Prav tam

62 Prav tam, str. 20/21.

razne višinske diference s praktikabli in stopnicami, nagnjenimi ploskvami”⁶³ ter vanj postavimo “trodimenzionalno kuliso”,⁶⁴ ki je poenostavila električno opremo odra, ukinila sofite in dodala reflektor.

Nato nam ponudi majhen odrski eksperiment. V absoluten, temen prostor postavi objekte: pet kock, ki jih osvetli z različnih strani z reflektorskim snopom. S pomočjo svetlobe oživi predmete na odru, da postanejo resnični. Dobi “luč, gmoto, sence.”⁶⁵ Reflektorju dodaja barvne filtre in ugotovi, da je luč tudi barva oziroma izrazno sredstvo, ki požira vse skrivnosti. Novi prostor obvladata gmota in forma, ki sta izpodrinili plosko, slikano kuliso: “Rogovilasta suha veja, pravilno osvetljena in postavljena v prostor napravi vtis zimske pokrajine...”⁶⁶

V novem gledališču so se spremenili tudi odnosi med gledališkimi ustvarjalci: “Arhitekt je potisnil slikarja prospektov v ozadje”⁶⁷ in neusmiljeno “zamahnil po režiserju, ki je z veseljem, z neprikrito radostjo spoznal dimenzionalnost igralca in osebnosti, ter barvne dimenzije literarnega prednosa v novih možnostih, kot suvereni sestavini lepote scenskega izraza, skrivnostnosti scene, v podrejenem in za njo razgibanem odrskem prostoru.”⁶⁸ Glavni ustvarjalec inscenacije modernega gledališča je arhitekt, ki “nam je prinesel na oder novo, doslej nepoznano lepoto, izraznost in dramatičnost, ker je osnova oderskega dogajanja postal prostor, s svojo dinamično svojskostjo.”⁶⁹ Oder torej po novem pojmovanju postane prostor, v katerega šele vstavimo umetni dramatični prostor. Prostor pa mora dihati popolnoma določno razpoloženje, oziroma mora biti rentgenska slika podzavesti ljudi, ki v njem prebivajo in dramatski konflikt izzovejo: “Mora nas prepričati, da se v takšnem prostoru to, kar se zgodi, lahko zgodi.” Razmerja so jasna:⁷⁰ “Dramatik je tvorec gledališke igre, režiser je tvorec gledališke predstave, inscenator pa gledališki igri oskrbi dramatsko nujen prostor.”⁷¹ Posebne vrline novega oderskega prostora so: lahka in hitrejša preureditev odra in predvsem cenejša izvedba.

Borkova knjiga je sicer tik pred vojno res izšla, pa vendar so ideje v njej ostale le v teoriji, v praksi pa neupoštevane.

63 Prav tam

64 Prav tam

65 Prav tam, str. 17.

66 Prav tam, str. 24.

67 Prav tam, str. 18.

68 Prav tam

69 Prav tam, str. 19.

70 Prav tam

71 Prav tam, str. 28.

Drugi val slovenske gledališke avantgarde

Vpliv evropskih avantgardnih gledaliških tokov je po letu 1930 zajel širše slovensko ozemlje. Na Ptujju je režiser Fran Žižek, ki se je šolal v Pragi in bil v neposrednih stikih z režiserjem Emilom Františkom Burianom ter izredno poučen o sočasnih evropskih avantgardnih tokovih v gledališču, ustanovil najprej oder *Neodvisnega gledališča* in nato na odru Okrajnega gledališča na Ptujju uprizarjal predstave na način "ailuzionizma". Termin je skoval sam in ga v Pragi na Pomladnem festivalu D37 ob koncu četrtega dne konference tudi obsežneje predstavil Burianu in tam zbranim uglednim in izkušenim gledališčnikom.⁷² Ailuzionizem je pomenil predstavo brez scenskega ozadja, z igralci, ki bi s svojim telesom, kretnjami in obrazno mimiko oblikovali tekste in polnili odrski prostor, oziroma kot je razložil v priloženih spomilih: "Ailuzionizem pa, kot sem si ga zamišljala, naj bi bil najbolj dosledno zanikanje slehernega iluzionizma. Zato sem se zavzemal za povsem prazen, nevtralen oder. Igre bi se ne dogajale več v raznih prizoriščih temveč skratka na odru, ki ničesar ne predstavlja ... Da bi nevtralni prazni oder ne postal nekakšna statična ovira za potek igre, sem skušal vnesti na oder novo dimenzijo – gibanje. Razne gibljive scenske naprave oziroma "odrski stroji" naj bi čim bolj obogatili možnost igralskega izraza. Današnjo, pretežno verbalno igro, naj bi zamenjala "biomehanika", kot je Meyerhold poimenoval svojo režijsko metodo."⁷³

Nove zamisli o režiji in inscenaciji je prvič preskusil leta 1937, ko je z delavskim kulturnim društvom *Vzajemnost* na poklicnem dramskem odru v Mariboru uprizoril Remčevo delo *Magda*, o kateri izčrpno piše v priloženih spomilih. Kritik je o predstavi zapisal: "Oder tega avantgardnega gledališča je bil dokaj nenavadno prirejen. Brez običajne zavese, brez kulis, brez nepotrebnih rekvizitov in pohištva. Številne scenske spremembe so bile izvedene zgolj z raznobarvno lučjo iz žarometov..."⁷⁴ Žižek na koncu s predstavo sicer ni bil najbolj zadovoljen in jo je ocenil kot "še kar obetaven, skromni poskus ailuzionističnega gledališča".⁷⁵

Kasneje je v stilu ailuzionističnega gledališča uprizarjal predstave na odru Okrajnega gledališča Ptuj. Med predstavami je treba omeniti uprizoritev Cankarjeve *Lepe Vide* (1939/40) na praznem odru, na katerem so le z nekaj rekviziti stali igralci. Kot novost je namesto inscenacije uporabil filmske projekcije.

⁷² Fran Žižek, *Moja zgodnja gledališka leta*, Založba obzorja, Maribor, 2000, str.155/156. Glej tudi priloženi traktat.

⁷³ Prav tam, str. 158.

⁷⁴ Prav tam

⁷⁵ Prav tam, str. 164.



• Fotografija iz predstave „Lepa Vida“ (Ivan Cankar, režija Fran Žižek), premiera: 22. 12. 1938, Mestno gledališče Ptuj], v *Fotografije iz zapuščine Frana Žižka*, 1938 | Digitalna knjižnica Slovenije – dLib.si, URN:NBN:SI:IMG-J37G3385, str. 18

Sklep

Slovensko gledališče se je v času med obema vojnama ponovno rodilo, prenovilo in evropeiziralo ter v širši slovenski kulturni prostor po zgledu drugih evropskih odrov prineslo nove avantgardne tokove. Pionirji slovenske avantgarde, med katerimi sta bila najbolj aktivna Ferdo Delak in Avgust Černigoj, oba šolana v avantgardnih krogih v tujini (Bauhaus, Piscator), so prek ljudskih in delavskih odrov nove avantgardne smernice zanesli na poklicne odre. Obe fazi slovenske gledališke avantgarde sta bili tesno povezani z avantgardnimi evropskimi gibanji. Prva z Delakovimi avantgardnimi predstavami na odrih v Nemčiji in Avstriji in s Černigojevim šolanjem v Bauhausu in delovanjem v Trstu. Druga faza pa je naše gledališke ustvarjalce postavila v sam vrh evropskega avantgardnega gibanja s pomembnim nastopom Frana Žižka in njegove inovatorske ideje o novem "ailuzionističnem" gledališču, ki je bil zanimiv in nov celo za samega Buriana. Žižek je bil tako prvi naš gledališki ustvarjalec, ki je v širšem evropskem prostoru pred evropsko avantgardno srenjo suvereno predstavil svojo obliko novega odrskega oblikovanja in zanj celo skoval ime.

Na poklicnih odrih pa je šel razvoj inscenacije počasneje. Naturalistično dvodimenzionalno inscenacijo je preglasila mlajša generacija ustvarjalcev v tridesetih letih, med njimi aktivni avantgardist, režiser Bratko Kreft. Dvodimenzionalno kulisno sceno so skušali modernizirati z živahnim prepletanjem različnih avantgardnih stilov, od ekspresionizma, konstruktivizma, dadaizma pa do funkcionalizma. Pravih razsežnosti v smislu Meyerholdovih inscenacij in podiranja škatle ter četrte stene odra pa niso dosegli. Vzroke za to je navedel Fran Žižek: "Zakaj "sodobno", torej današnje gledališče (npr. ljubljanska Opera in Drama, mariborsko SNG) ne odgovarja niti današnjim, kaj šele bodočim zahtevam..... Predvsem: današnje gledališče je tip nekdanjega baročnega gledališča, zidano iz duha fevdalizma in namenjeno razredno diferencirani družbi – pa najsi bo to stara fevdalna ali poznejša meščansko-kapitalistična družba. Ob tem nič ne pomenijo razne nove odrske tehnične pridobitve (vrtilni odri, električna luč itd.) ali pa spremembe ložnega sistema avditorija v balkone in galerije. V bistvu ostaja gledališče tako, kot ga je v XVII. stoletju fiksiral Furtenbach. Njegov tipičen znak je popolna izoliranost odra od avditorija, in sicer s portalom, rampo, orkestrsko globino in zastorom."⁷⁶

⁷⁶ Fran Žižek, *Za novo gledališče*, 1955, v: *Izročila zgodovine. Ob 80-letnici SNG Maribor*, Urednik: Vili Ravnjak, [Maribor] 1999/2000, št. 4, str. 417.

Viri in literatura

- Arhiv rokopisov in člankov, Slovenski gledališki inštitut (SLOGI), št. 10, sign.453, mapa 113, Pismo Osipa Šesta upravi.
- Borko Jože: *Osvobojeno gledališče*. Založba Oder, Ljubljana 1939.
- Černigoj Avgust: *Moje delovanje v Julijski krajini*. Naš glas, Trst, 1926, št.5–7, str.120.
- Delak Ferdo: *Avgust Černigoj. Moderni oder, TANK!* Slovenska zgodovinska avantgarda, Moderna galerija 1998.
- Delak Ferdo: *Mi. Tank*, št.1½, 1927
- Delak Ferdo: *Scenični osnutki Kogojeve opere "Črne maske"*. Ilustracija, 1929, št. 6, str. 183.
- Koblar France: *Dvajset let slovenske Drame II. 1930–1941*, Ljubljana 1968.
- Kocjančič Ana: *Scenografija slovenskega dramskega gledališča med obema vojnama*, magistrsko delo, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana 2005.
- Krečič Peter: *Avgust Černigoj. Znameniti Slovenci*, Ljubljana 1999.
- Krečič Peter: *Slovenski konstruktivizem in njegovi evropski okviri*, Založba obzorja, Maribor 1989.
- Kreft Bratko, *Nekaj o inscenacijskih problemih*. v: Gledališki list ljubljanske Drame, [Ljubljana] 1938/39, št. 8, str. 64.
- Milavec Leben Mojca: *Primer Černigoj: Likovna umetnost in gledališče v (Slovenskem) avantgardnem gibanju med obema vojnama*, magistrsko delo, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana 1993.
- Moravec Dušan: *Iskanje in delo Ferda Delaka*. Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 53, Ljubljana 1971.
- Moravec Dušan: *Slovenski režiserski kvartet (z gostom)*. Gledališke monografije, Slovenski gledališki muzej (SLOGI), Ljubljana 1996.
- Predan Alja: *Černigojev in Delakov konstruktivizem v scenografiji in gledališču*, diplomsko delo, Filozofska fakulteta, Univerza, Ljubljana 1980
- Predan Alja: *Spomini spomina, Pogovor z Avgustom Černigojem pred osemnajstimi leti*, Kras.
- Scenograf Ernest Franz*, katalog razstave Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja (SLOGI), Ljubljana 1982
- Slovenski gledališki leksikon I–III*, uredil Smiljan Samec, Knjižica mestnega gledališča ljubljanskega št. 56, Ljubljana 1972
- Slovenska književnost (leksikon)*, uredili Janko Kos, Ksenija Dolinar in Andrej Blatnik, Ljubljana 1996.
- Štoka Tea: *Ferdo Delak in poskus avantgardističnega gledališča, Tank! Slovenska zgodovinska avantgarda*, uredila Breda Ilich Klančnik in Igor Zabel, Ljubljana 1998.
- Žižek Fran: *Za novo gledališče*, 1955, v: *Izročila zgodovine. Ob 80-letnici SNG Maribor*, Urednik: Vili Ravnjak, [Maribor] 1999/2000, št.4, str.417.

Povzetek

Na odrih slovenskih gledališč med obema vojnama so se mešali vplivi različnih evropskih avantgardnih tokov; nemških, ruskih, čeških in italijanskih. Glavni predstavniki slovenske gledališke avantgarde, ki jo delimo v dve fazi, so: Ferdo Delak (1905–1968), Avgust Černigoj (1898–1985), Bratko Kreft (1905–1996) in Fran Žižek (1914–2008). Vsak od njih je znanje, ki si ga je pridobil v evropskih avantgardnih okoljih, prenesel v svoji oblikovni govorici na slovenske odre. Primeri slovenskih avantgardnih predstav kažejo, da je imelo slovensko gledališče med obema vojnama svoj lasten razvoj gledališke avantgarde, ki je s posebno obliko "ailuzionizma" Frana Žižka odmevala tudi širše v evropskem prostoru.

Summary

The effects of various European avant-garde currents were blended on the stages of Slovenian theaters in the interwar period; German, Russian, Czech and Italian. The main representatives of Slovenian avant-garde theater, which is divided into two phases, are Ferdo Delak (1905-1968), Avgust Černigoj (1898-1985), Bratko Kreft (1905-1996) and Fran Žižek (1914-2008). Each of them transmitted the knowledge acquired in European avant-garde milieus to Slovenian stages in their own formal language. Cases of Slovenian avant-garde performance show a unique development of Slovenian avant-garde theatre in the interwar period, which also resonated in the wider European region as a special form of "A-illusionism" elaborated by Fran Žižek.

Ključne besede

avantgarda, scenografija, likovna umetnost, gledališče med obema vojnama, Delavski oder, Avgust Černigoj, Ferdo Delak, Fran Žižek, Bratko Kreft, Osip Šest, Vaclav Skrušny, Jože Borko, Vasilij Uljanišček, Ernest Franz

Key words

avant-garde, scenography, visual art, interwar theater, Delavski oder, Avgust Černigoj, Ferdo Delak, Fran Žižek, Bratko Kreft, Osip Šest, Vaclav Skrušny, Jože Borko, Vasilij Uljanišček, Ernest Franz

Iniciativa mestni zbori (IMZ)*

www.imz-maribor.org

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.

* Pogovor namerno ni lektoriran, da bi bralci lahko sami ocenili poskus drugačne rabe jezika in njegovo izpeljavo. Op. odg. ur.

Kaj je vaša dejavnost?

Vprašanje lahko razdelimo na konceptualni in praktični del, torej kaj je cilj, ki ga zasledujemo, in kakšne aktivnosti izvajamo za dosego tega cilja.

Odgovor na konceptualni del vprašanja je, da ustvarjamo in odpiramo politični prostor za navadne občanke_e in prebivalke_ce Maribora. To naše delovanje izhaja iz analize, da je naša družba pogosto demokratična le na papirju, saj je edina stvar, o kateri prebivalke_ci lahko (pa še to v omejenem obsegu) odločajo, to, kdo bo namesto njih odločal o njihovem življenjskem okolju. Analiza, ki smo jo naredile_i ob pričetku delovanja Iniciative mestni zbor, je pokazala, da obstoječega političnega sistema v nobenem trenutku, niti pred volitvami, ne zanima, kaj bi si prebivalke_ci želele_i, kateri so skupni cilji, kakšne rešitve na skupne probleme bi prebivalke_ci preferirale_i in podobno. To je jasno razvidno že iz zakonodaje, ki sicer predvideva načine soodločanja občank_ov, ki pa niso za nikogar zavezujoči ali pa so v praksi neizvedljivi. Dodatno to potrjuje dejstvo, da Mestna občina Maribor, pa tudi nobena druga občina, nima razvitih mehanizmov ali postopkov, skozi katere bi lahko prebivalke_ci redno, legitimno in reprezentativno izrazile_i svojo voljo ali stališče do skupnostnih tem. Posledica tega, da občank_ov kot skupine nihče nikoli ne vpraša za mnenje in ga potem tudi upošteva, je bila popolna politična apatičnost prebivalstva, ki se na skupnostnem nivoju ni več ukvarjalo s skupnimi temami. Zatorej se nam je zdelo pomembno, da se ustvari in odpre politični prostor, ki bo na voljo sleherni_emu prebivalki_cu mesta in v katerem bo lahko s sokrajankami_i obravnavala_a in naslavljal_a težave in priložnosti v skupnosti.

Tako pridemo do drugega, praktičnega dela vprašanja - torej s katerimi aktivnostmi ta cilj zasledujemo. Primarno to počnemo z izvajanjem zborov prebivalk_cev, na katerih se srečujejo samoorganizirane četrtne in krajevne skupnosti. Gre za redna srečanja, praviloma namenjena prebivalkam_cem posamičnih mestnih četrti ali krajevnih skupnosti, ki so odprtega tipa in potekajo praviloma na 14 dni z nekaj izjemami. V petih letih je bilo takšnih srečanj že preko 900. Na ta srečanja lahko pride kdorkoli in odpre poljubno temo, edina omejitev je, da se ne sme zganjati kakšne strankarske promocije. Pomembno je izpostaviti, da aktivistke_i Iniciative mestni zbor na teh zborih izvajajo le tehnično funkcijo moderiranja in pisanja zapisnika, celotna vsebina pa pride od udeleženk_cev. Udeleženke_ci si izberejo teme, ki jih bo samoorganizirana četrtna ali krajevna skupnost obravnavala, prav tako pa same_i identificirajo težave, predlagajo rešitve in si prizadevajo za njihovo uveljavitev. Vse odločitve se sprejemajo s konsenzom.

Poleg izvajanja zborov se ukvarjamo tudi z osmišljanjem in zagovorništvom demokratičnih orodij, katere bi želele_i videti udejanjene v naši družbi, pa tudi z drugimi spremembami zakonodaje in občinskih aktov, ki bi povečali demokratičnost in enakopravnost naše družbe. Eden izmed takih je participatorni proračun, katerega pilotno uvedbo v Sloveniji smo si priborile_i v letu 2015.

Kakšne akcije so do sedaj izvedli občani in katere so v teku?

Akcije, ki se jih lotevajo prebivalke_ci so zelo raznolike. Najpogosteje gre za birokratske akcije, ko ljudje pozivajo odgovorne v raznih javnih inštitucijah, da v okviru svojih nalog in pooblastil ukrepajo glede problematičnih točk v življenjskem okolju. Tu gre za dopise občinskim uradom in službam, inšpekcijskim službam ali ministrstvom. Včasih prebivalke_ci spišejo predloge občinskih aktov ali pa predloge sprememb zakonskih aktov in jih naslovijo na izvoljene predstavnike z zahtevo, da naj jih udejanijo. Ti papirnati boji so tipično dolgotrajni in izčrpavajo živce.



• IMZ-Cargobike, zbiranje podpisov podpore za uvedbo participatornega proračuna, 2014. | Foto arhiv IMZ

Bolj redke, a bolj zanimive in medijsko všečne pa so direktne akcije. Torej akcije, kjer prebivalke_ci lastnoročno posežejo v svoje fizično življenjsko okolje. Tudi takšnih je bilo kar nekaj. Delijo se v dve vrsti, v protestne akcije in delovne akcije. Med protestne lahko umestimo na primer zборе na prostem pred zgradbo mestne četrti, s katerimi so zahtevale_i brezplačno uporabo občinskih prostorov za potrebe srečevanja krajank_ov ali pa protestni sprehod ob načrtovanem poseku najstarejšega drevoreda v mestu na Cesti zmage. Prva akcija je uspela, slednja ne. Za protestno akcijo “Nekoč je tukaj raslo drevo”, s katero so prebivalke_ci opozarjale_i na pospešeno slabšanje stanja zelenega fonda v mestu, bi lahko rekli, da je imela v javnosti pozitiven osveščevalni učinek, med tem ko se postopanje odgovornih ni bistveno spremenilo.

Več kot protestnih pa je bilo akcij neposrednega angažiranja prebivalk_cev na terenu. Tako so v Radvanju zgradile_i pot za kolesarje in pešce okoli nedokončanega krožišča, čistile_i in urejale_i Betnavski gozd po žledolomu, urejale_i zapuščene lokale na Gosposki ulici in izložbena okna spremenila v razstaviščna okna. Uredile_i so nabrežje Pekrskega potoka, pa okolico Mladinskega doma v Novi vasi, uredile_i pot na Piramido, očistile_i Stražunski gozd, itd. Izvedene so bile tudi akcije zbiranja podpisov – na primer za uvedbo participatornega proračuna, proti podrtju zgradbe mestne četrti v Koroških vratih ali za pričetek gradnje podaljška Ceste Proletarskih brigad. Te akcije so obrodile sadove.



• IMZ-Radvanje, prvič v Sloveniji zbiranje predlogov občanov za participatorni proračun, 2015. | Foto arhiv IMZ

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

V pravnem smislu ne obstajamo, se torej nismo uradno registrirali ne kot društvo, ne kot zavod, ne kot podjetje. Smo enostavno skupina občanov, ki skupnostno deluje. Ne zdi se nam smiselno, da bi se organizirali v formalne strukture, ki vsiljujejo določen način delovanja, ki ga zavračamo.

Organizirali smo se nehierarhično. Ni nobenega predsednika, šefa ali vodje organizacije. Prav tako nimamo nobenih notranjih funkcij. Gre za prostovoljno delovanje posameznikov, ki si v čim večji meri delimo izvajanje potrebnih aktivnosti, pa naj gre za moderiranje na zborih, upravljanje s spletno pošto, javne predstavitve ali pa komunikacijo z mediji. Veliko pozornosti posvečamo vzdrževanju enakopravnosti vseh sodelujočih, prav tako preprečevanju seksizma ali drugih diskriminacij, ki se vse prerade tudi nezavedno prikradejo v organizacije. Vse odločitve sprejemamo s konsenzom. Delujemo javno in vsi naši sestanki so odprti za javnost. Ti so redni in potekajo vsak ponedeljek od 18. do 20. ure. Tudi lastne sestanke moderiramo in tako vzdržujemo konstruktiven in produktiven potek le teh.



• Samoorganizirana četrtna skupnost (SČS) Center - Ivan Cankar, čistilna akcija Piramida, 20. 5. 2016. | Foto arhiv IMZ

Zavestno poskušamo minimizirati vpliv posameznika na celotno organizacijo. Prav tako se poslužujemo ukrepov, ki minimizirajo možnost za koruptivne vplive preko posameznikov, ki so aktivni v IMZ. Tako se na primer izogibamo sestankov z odločevalci, kjer bi se sestajalo ena na ena, kajti politiki so vajeni in večji kravjih kupčij ob kavi. Zato vedno delujemo v skupini, pogosto celo skupinsko dajemo intervjuje za medije.

Zakaj ste se odločili za tako dejavnost in delovanje?

En razlog je ta, ker se zavedamo, da se v družbi nič ne zgodi samo od sebe in če hočemo živeti v drugačni družbi, si moramo za te spremembe prizadevati. Skladno s tem pa se zavedamo, da bi bil višek dvoličnosti, če bi si prizadevali za enakopravno, nehierarhično družbo, ki je maksimalno demokratična, hkrati pa bi se znotraj organizacije hierarhično organizirali, seksistično obnašali, odločitve pa bi sprejemala ena oseba ali le nekaj oseb. Namreč, če v lastni organizaciji nismo sposobni udejanjiti teh ciljev, potem je nesmiselno, da isto zahtevamo od celotne družbe. Torej v tem smislu delujemo prefigurativno, v lastni organizaciji udejanjamo to, kar bi si želeli videti v širši družbi. Ta nazor nam je pravzaprav prekluziral formalno obliko organiziranja, kajti naša zakonodaja ne priznava nehierarhičnih oblik organizacij, torej bi bili prisiljeni ob vsaki formalizaciji izdati lastna načela.

Naslednji težji korak je vzdrževanje enakih načel kot jih ima IMZ tudi na zborih, ki se jih pogosto udeležujejo krajanke_i, ki ne delijo takšnih svetovnih nazorov ampak želijo enostavno rešiti določen problem v svojem okolju in jim je čisto vseeno, na kakšen način bi to dosegle_i. Kljub vsemu se zdi, da je takšno enakopravnost možno vzdrževati tudi na zborih s pravilno zastavljeno strukturo in moderiranjem, ki je pozorno na škodljive dinamike in jih je sposobno tudi zavirati. Pomembno orodje na zborih je skupnostni dogovor, ki je enostavno sklop pravil, ki si jih udeleženci zastavijo sami in uporabo katerih se pred vsakim zborom znova potrdi. Prav tako se je kot koristna izkazala uporaba ročnih signalov, s katerimi poskušamo omejevati, da bi se udeleženci medsebojno prekinjali in si skakali v besedo, kajti tako bi največji vpliv na zborih imeli najbolj glasni. Namesto tega moderator podeli besedo na podlagi dvignjenih rok, uporabljajo pa se tudi drugi ročni signali za izraz strinjanja, ali kakšnih tehničnih pripomb, vse z namenom, da pogovor poteka čim bolj organizirano.

Kako se financirate oz. kako poslujete?

Ker formalno nismo nikjer registrirani tudi nimamo bančnega računa in ne moremo prejemati sredstev iz nobenih projektov ali razpisov. Prav tako nihče v IMZ za svoje delo ne prejme nikakršnega plačila, vsi delamo prostovoljno in doniramo svoj prosti čas. Za izvajanje zborov najdemo prostore, ki so brezplačno na voljo. Pred leti je bilo s tem več težav, vendar smo v vmesnem času izbrili spremembo določenih občinskih aktov in so sedaj vsi prostori, s katerimi upravljajo sveti mestnih četrti (MČ) in krajevnih skupnosti (KS)KS, brezplačno na voljo vsem prebivalcem, torej tudi nam, za nepridobitne dejavnosti. Kot organizacija sploh ne poslujemo, ampak gredo posamezniki v trgovino, ko je treba nabaviti kaj materiala, potreb-

nega za izvajanje zborov, kot so veliki listi papirja, flomastri, lepilni trak in podobno. Sredstva za te nakupe prihajajo iz lastnih žepov.

Večji strošek predstavlja izdajanje lastne publikacije *Četrtnika*, ki izhaja na 14 dni. Tu nam gre zelo na roke tiskar, ki simpatizira z našimi aktivnostmi in nam zagotavlja zelo ugodno ceno, vseeno pa stroški nastajajo in jih delno spet pokrijemo sami, občasno pa prosimo udeležence zborov za simbolične prostovoljne prispevke

Vse skupaj poteka z zelo simboličnimi zneski, a z velikim številom ur prostovoljnega dela.

Kakšne so prednosti in slabosti takšnega delovanja?

Ena ključnih prednosti je zagotovo v tem, da nas očitno povezuje ideja samoorganiziranja, kar je precej "velik" in kompleksen koncept in zaradi posledic, ki jih ima politično-ekonomski sistem, v katerem živimo, na družbo in njeno delovanje, je precej velik uspeh, da po petih



• IMZ-Zbor samoorganizirane četrtne skupnosti Pobrežje na prostem, 2017. | Foto arhiv IMZ

letih delovanja nismo izgubile_i zaupanja vanj. Morda smo zaenkrat še utopist ke _i, ampak brez njih ne bi bilo svetlih trenutkov v zgodovini človeštva in gibanj širom po svetu, ki s svetlim zgleodom kažejo, da je možno družbo organizirati na drugačne načine (pariška komuna, oktobrska revolucija, španski anarhisti, NOB, zapatisti Chiapasu, Mondragon...).

Tako prednost kot tudi slabost je to, da takšen način organiziranja ni del naše kulture in se ga moramo sproti priučiti in ga sproti raziskovati, kar terja nemalo napora. Kot takšen pa je zelo opolnomočevalen, saj je zelo vzpodbudno, ko vidiš, da po petih letih nehierarhična, nediskriminatorska, enakopravna struktura še vedno odlično deluje in je precej bolj učinkovita od mnogih po uveljavljenih hierarhičnih principih organiziranih organizacij, ki so povrh še izdatno financirane.

Slabost je po eni strani v tem, da se ljudje neradi pridružujejo gibanjem, od katerih ne morejo pričakovati nekih neposrednih koristi zase (npr. honorarjev, zaposlitev, izboljšanje svojega življenjskega položaja ...) in zato ta gibanja niso nikoli številčna. Po drugi strani pa je to prednost, kajti tako se ti ne pridružujejo razni oportunisti, ki se aktivirajo pretežno za lastno korist. Gre za tek na dolge proge v času, ko vsi želimo instant rešitev in malokdo je sposoben ne vdati se malodušju ob vseh pritiskih vsakdanjega življenja.

Kako vidite pozicijo vaše organizacije in njeno profiranost v Mariboru? Kakšen je vaš prispevek mestu? Kaj še načrtujete?

V mestu nudimo odprt prostor za aktivno delovanje njegovih prebivalk_cev. Ker oblast vedno manj poslušaja ljudi, vedno bolj pa kapital, se nam zdi toliko bolj pomembno, da se ljudje srečujemo v živo, diskutiramo o problemih, ki se pojavljajo v našem najožjem lokalnem okolju - pa seveda tudi širše - in jih skupaj rešujemo. Različne generacije, izkušnje in znanja vnašajo na zборе samoorganiziranih četrtnih krajevnih skupnosti (SČKS) raznolikost, pogosto inovativne pristope k reševanju problemov, včasih pa pripeljejo tudi do soočanja nasprotujočih si stališč. Zaradi načina poteka zborov se slednje, vsaj v večini primerov, dogaja v konstruktivnem in strpnem duhu.

Z delovanjem IMZ in SČKS se krepi politična in urbana pismenost prebivalk_cev mesta, širijo se njihova znanja in nadgrajujejo veščine. Spodbujajo se razmisleki o pomenu skupnosti, krepki se solidarnost, podirajo se predsodki - zlasti tisti, ki so osnovani na spolni diskriminaciji, na ageizmu (predsodek do starejših ljudi) in razredni pripadnosti. Občinski oblasti smo trn v peti oboji - tako IMZ, kakor tudi SČKS - saj precej vztrajno in zagrizeno odpiramo mnoga vprašanja, vezana, tako na samo delovanje občine, kakor tudi na posamične projekte in politične odločitve.

Ena izmed naših velikih želja je, da bi se v delovanje zborov SČKS vključile tiste skupine ljudi, ki so najbolj marginalizirane in posledično povsem socialno izključene (najbolj revne_i, Romkinje_i, begunke_ci...).

O odnosih med jeziki pri izgovarjavi in pisavi imen

Piše *Emica Antončič*

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

Tokratno razmišljanje je posvečeno spremembam v odnosih med jeziki pri izgovarjavi, pisavi in podomačevanju lastnih in zemljepisnih imen iz drugih jezikov.

V prejšnjem Jezikovnem kotu sem omenila neprimerno izgovarjavo tujih imen pri športnih komentatorjih v različnih jezikih. Navedla sem dva primera: slovenskega komentatorja, ki izgovarja priimek Poljaka Kamila Stocha po nemško [štóh], in angleškega, ki je izgovarjal ime Petra Prevca po angleško [pítər], priimek pa po nemško [prójc].

Časi, v katerih je svet postal globalna vas, pred govorce in pisce zares postavljajo številne izzive. Nekoč so imena (predvsem zemljepisna in imena vladarjev) preprosto podomačili tako, da so jih prevedli ali zapisali po domače (Solnograška, Marija Terezija, Filadelfija) ali pa so jih prevzemali preko močnejših, kolonizatorskih jezikov (Kopenhagen). Danes je pretok številnih besed (tako občnih kot lastnih imen) med jeziki ogromen, gledano iz slovenskega zornega kota pa se raba pogosto razlikuje od pravil v Slovenskem pravopisu ali pa v njem odgovorov na vprašanja ne najde. Pravila o pisnem in govornem prevzemanju iz tujih pisav in jezikov so v Slovenskem pravopisu iz leta 2001 ne samo zastarela, ampak tudi v izhodišču nepregledna, nesistematična in nedosledna. Kar se v praksi dogaja, gre pogosto svojo pot, ki je ni mogoče zmeraj sistematizirati v okviru logičnih jezikovnih pravil. Pogosto se zdi, da je bolj kot od jezikoslovja odvisna od družbenih okoliščin, teženj po ekonomizaciji, praktičnosti, pisnega in govornega položaja in jezikovne samozavesti pripadnika določenega jezika.

V tej rubriki lahko samo natresem nekaj vsakodnevnih opažanj. Zdi se, da je ena od posledic globalizacije večje upoštevanje izvirnih jezikov in manj podomačevanja. Medtem ko so moji starejši avstrijski sorodniki še dosledno uporabljali nemška imena za slovenska mesta (Laibach, Marburg, Zilli, Petau), sta pri mladih že prevladala Ljubljana in Maribor. Tudi Slovenci smo že zdavnaj nehali uporabljati Monakovo za München in Solnogradec za Salzburg.

Vendar pa tovrstno upoštevanje izvirnih oblik zemljepisnih imen ni brez izjem. Dogaja se tudi obratno. Medtem ko iz zapisov izginja Čikago in prevladuje Chicago, pa mlade generacije piscev pogosto zapišejo kar Holivud in pridevnik holivudski (namesto Hollywood in hollywoodski), pogost pa je tudi pridevnik njujorški (namesto po pravopisu newyorški), čeprav po drugi strani vsi uporabljamo New York in ne Novi York. Morda je tu na pohodu ekonomizacija, poenostavitev, kakršno lahko opazimo tudi pri izgovoru imena avstrijskega mesta Graz: namesto slovenskega Gradec se najpogosteje reče kar z enim zlogom [grac], kar najbrž ni brez povezave z rodilniško obliko Gradca, kjer se v izgovoru t pred c-jem zlije s c-jem [gratca/graca], podobno [slovenj gratca/graca]. Slovenski pravopis ne dovoljuje novih podomačitev zemljepisnih imen, pa vendar se v praksi nekatera dogajajo in bo treba o njih tudi pri postavljanju norme razmisliti.

Predvsem se ta potreba pokaže pri zemljepisnih imenih iz slovanskih jezikov, ki imajo občne sestavine, ki so nam v slovenščini razumljive. Nekoč smo že na primer slovenili Tolstojevo Jasno Poljano, ki je v ruščini Jasna Poljana (Ясная Поляна), zato ni posebnega razloga, da ne bi enako ravnali z do danes širše neznanimi poljskimi ali češkimi kraji, kot je češko Nove mesto ali poljsko Nowe miasto, za katera takoj vemo, kaj pomenita, drugačna sklonska končnica Nov-e, kot je slovenska Nov-o, pa je za nas moteča.

Zanimiv izgovorni problem sem nedavno slišala pri prenosu tekme iz črnogorske Podgorice. Ime mesta je enako imenom kar nekaj slovenskih krajev, napovedovalci in komentatorji pa so ga različno naglaševali:

- upoštevajoč izvirno srbsko-črnogorsko naglasno mesto: Pódgorica
- upoštevajoč izvirno ponaglasno dolžino, ki so jo spremenili v naglas: Podgórica
- po slovensko: Podgoríca

V Slovenskem pravopisu je mogoče najti samo prvo verzijo, kar sledi splošnemu pravilu o naglasnem mestu iz izvirnega jezika, vendar bo v primerih imen, ki so enaka slovenskim, v praksi verjetno prevladalo slovensko naglaševanje.

Na drugi strani se podomačevanje umika iz imen plemenitih glav. Medtem ko je v slovenščini angleška kraljica še zmeraj Elizabeta in ne Elizabeth, je njen sin že princ Charles in ne Karel, kot je bil nekoč Karel Veliki, španski kralj pa je Felipe in ne Filip, kot je bil nekoč Filip Lepi.

Slovenski pravopis zapoveduje, da pri zapisu imen iz latiničnih pisav opuščamo naglasna in druga posebna znamenja. Tako bi npr. poljsko ime Stanisław morali pisati Stanislaw, Molière pa kot Moliere. Ne prvo ne drugo se ni nikoli povsem uveljavilo, saj prevlada občutek, da je treba spoštovati izvirno obliko imena. Morda tud zato, ker smo navajeni spoštovati tudi zapise priimkov iz južnoslovanskih jezikov na mehki ć. Prav gotovo je dodaten razlog za doslednost pri tem ta, da je prisotnost ali odsotnost mehkega ć informacija o tem, ali je tipični južnoslovanski priimek, tvorjen iz osebnega imena in končnice -ič/-ić oz. -čić/-čić srbski, hrvaški itd. ali pa slovenski: na primer Petrović v primerjavi z Boštjančić.

Če se vrnem na začetek: komentator na angleškem Eurosportu se je medtem že naučil imen slovenskih skakalcev in skakalk in jih zdaj izgovarja z najbližjimi angleškimi glasovi, tako kot počnemo tudi Slovenci s tujimi imeni. Torej pri njem slišimo zdaj [pêter préuc]. Visoko profesionalnost je pokazal komentator na nemški javni televiziji, ko je poljske Stefane izgovarjal po poljsko s s-, svoje Stephane pa po nemško s š-.

Zanimivo je opazovati, kaj počnejo tuji športni komentatorji z našo Planico. Medtem ko angleški na Eurosportu dosledno naglašuje po slovensko Planíca, nemški in avstrijski še zmeraj opletajo s Plánico. Šele ko je Nemeč zaslišal pesem, je ujel pravilni naglas: »Das Planíca Lied wieder klingt.« Tako kot bi naši komentatorji morali ujeti naglase iz izvirnih jezikov (torej Varšáva in ne Váršava), lahko mi pričakujemo enako za naša zemljepisna imena. Zato je prav neprimerno, če naša novinarka, ki v nemščini intervjuva Gregorja Schlierenzauerja, izgubi svojo jezikovno samozavest in naglasi Plánica.





Vinko Möderndorfer

Lazar

Na vrhu otoka *Svetega Andrija* sva se držala za roke in opazovala jate ptic, ki so sem in tja, kot nemirni oblaki, sestavljeni iz drobnih čivkajočih pikic, preletavali otok. Vsenaokrog naju pa je bilo sivo majsko morje.

“Kakšni ptiči so to?” sem jo vprašal. Sam se namreč ne spoznam na ptiče. Mislim, da bi od vseh ptičev prepoznal samo lastovice. Pa še te najbrž zaradi tega, ker velikokrat nastopajo v zgodbah in sem jih videl naslikane in narisane.

“Ne vem,” je rekla, “mogoče so vrabčki?”

“Misliš?” sem vprašal, “vrabčki? A ne živijo vrabčki samo v mestih?”

Skomignila je z rameni. “Ne vem,” je rekla, “veliko vrst vrabčkov ali vrabčkom podobnih ptic obstaja.”

In sva jih opazovala, kako so se v čivkajočih jatah dvigali iznad temnega zelenja, zafrfotali nad otokom in se potem na drugem koncu spet spustili med nizke borovce. Skoraj sočasno pa se je dvignila druga jata, zletela preko najinih glav na drugi del otoka in izginila v temno zelenem rastju. In spet nova jata in spet nova. Nikoli konca. Kot nekakšna skladba, kjer se različne melodije izmenjujejo in ni nikoli tišine.

Počasi sva se po kamniti poti spuščala k hotelu v zalivu. Bila sva navdušena nad čudovito temno sivim pokrovom neba, ki se je skoraj dotikal temno zelenih iglastih vrhov in se med vejami spustil v prav tako sivkasto kamnito pot, ki se je vila zdaj sem zdaj tja.

Stopala sva počasi. Držal sem jo za roko kot kakšen najstnik prvo ljubezen, čeprav sva bila že v kasnih zrelih letih. Njena dlan je bila mala in vlažna. Kar naprej sem jo stiskal in božal. Bori so dišali in veter nama je vsake toliko časa dvignil ovratnike, nad nama pa so ščebetali nemirni oblaki ptic.

“Pazi!” je kriknila.

“Kaj ...?!” sem se prestrašil in najprej sem pomislil na kačo. Odskočil sem in istočasno pomislil, da kače v tem letnem času pač še niso zlezle iz svojim skrivališč in da je moj strah huda strahopetnost.

Sklonila se je, počepnila predme, kot da hoče s svojim telesom zaščititi ... Kaj? Pogledal sem preko njenega ramena. Nekaj je nežno pobrala s tal. Vstala je in razprla dlani. Sredi njenih mehkih rok je ležal ptiček.

“Poglej!” je rekla in dlan pazljivo, kot da v njej leži nekaj strašno krhkega, dvignila k mojemu obrazu. Gledala sva v drobno telo rjavega ptička. Bil je tako droben. Komaj je pokril njeno dlan. Glavico z majhnim kljunčkom je imel nagnjeno nazaj, dve tanki nogi pa sta bili čudno skrčeni. Z obema rokama sem prijel njeno dlan in jo še bolj približal svojemu obrazu. Hotel sem se prepričati, če ptiček diha. Telesce je bilo povsem negibno.

“Mrtev je,” sem rekel.

“Neeee ...” je zastokala in oči so ji napolnile solze.

“Položiva ga v travo,” sem predlagal.

Odkimala je in po licu se ji je spustila mokra sled.

“Če je pa mrtev ...” sem hotel biti čimbolj nežen in uvideven. In seveda stvaren. Moškemu nekako pritiče, da sprejema življenje takšno, kot je, z rojstvom, smrtjo in z vsem kar je vmes. Od moškega se pričakuje, da bo manj občutljiv, da se ne bo kot vešča v luč zaletaval ob krute zakone narave. Ženske so lahko čustvene, ja, sem mislil in prav zaradi trenutkov njene rahlo pretirane emocionalnosti ob drobnem trupelcu ptiča, se mi je zdelo, da moram pokazati svojo moško plat. Razumevajočo, vendar stvarno. Smrt je dejstvo, ne krivica. “No, če je mrtev ... Potem ga morava pokopati. Hočeš, da ga pokopljeva?” sem vprašal. In zdelo se mi je prav lepo, da bi skupaj zagrebla drobnega priča. Nekoristno dejanje, vendar lepo. Morda bi tako lahko simbolno zagrebla tudi najina nesoglasja. Namreč, zadnje čase se nisva razumela. Ne vem, zakaj. Imela sva se rada. Ja, zelo rada. Ampak nekaj naju je gnalo v neprestane dvome o najini ljubezni. Včasih preveč ljubezni ubije ljubezen. Morda me je pri njej motila prav njena baročna občutljivost, ki pa nikakor ni bila neiskrena Jaz pa sem ji šel na živce ... Kaj vem ... Mogoče prav zaradi tega, ker se nisem znal dovolj prepričljivo vživeti v njeno bolečino, ki jo je doživljala, ker je *svet krvavel, ker so bile vojne, lakote, krivice* ... Seveda sva se v vsem strinjala, delila sva isto svetovno nazorsko prepričanje, ampak vseeno se ji je vedno zdelo, da sem preveč pragmatičen, premalo načelen, ne samo, kar se tiče velikih vprašanj sveta in družbe, ampak tudi povsem zasebno. In tako sva prišla na ta otok, da nekako poskušava zgladiti nesoglasja, hkrati pa v novem, idiličnem okolju, brez nore hitrosti sveta, poskušava najti skupen mir, ki nama bo pomagal narediti nov korak v najini ljubezni.

Stopil sem s kamnite poti. S čevljem sem razgrebel z iglicami posuto zemljo, potem pa pokleknil in s prsti izkopal vdolbinico. Nad glavo so mi preletavali roji ptičev, se dvigali in spuščali, izginili za nizkimi borovci in spet prileteli nazaj, kot da hočejo prisostvovati pokopu svojega člana.

“Je že pripravljeno!” sem vzkliknil in vstal, “vse za svečani pogreb!” sem zaduhovičil. “Ob ptičjem grobku lahko tudi zapojeva. Lahko tudi Zdravljico ali pa Hvaljen bodi.” Ona pa je že odhajala po stezi navzdol. Še enkrat sem, skoraj z obžalovanjem, pogledal v plitko jamico, jo potem na hitro zasul z vrhom čevlja in stopil za njo po poti navzdol proti hotelu, ki se je že videl med drevesi borov.

Hodila je počasi. S povešeno glavo. Roki je imela sklenjeni na prsni in med dlanmi je držala mrtvega ptička. Dlani je poklopila, da je bilo videti, kot da moli. Vsake toliko pa je sklenjenim dlanem približala ustnice in med njih dahnila svojo toplo sapo. Prizor je bil ganljiv, vendar si nisem mogel kaj, da ne bi še malce poduhovičil. “Mu daješ umetno dihanje?”

Pogledala me je. *Kako si neobčutljiv*, je govoril njen pogled. Potem pa je še enkrat prislonila ustnice k dlanem.

Tiho sem hodil ob njej. Zdelo se mi je, kot da hodiva za pogrebom. V takšnem ritmu. Malce sem zaostal za njo. Kakšen korak. Zato, da sem jo lahko opazoval. Vsake toliko sem jo pogledal in ona ni videla, da jo opazujem. Bila je lepa podoba. Podoba lepe ženske, ki v dlaneh drži mrtvega ptička in ga poskuša s toploto dlani oživeti, me je ganila. Pravzaprav, sem pomislil, je to nekaj najlepšega kar sem videl. Ženska, visoka, sloka, temna v svoji žalosti, s sklenjenimi rokami v čudni molitvi pred sabo, poskuša s svojim toplim dihom, ki ga poznam iz najinih poljubov, drobnemu bitju povrniti življenje. Ta slika me je ganila. Hodil sem v tišini ob njej navzdol na obalo otoka. *To je ženska mojega življenja*, sem pomislil, *nobena druga, samo ta, edina, moja ...*

Približala sva se hotelu. Zvečerilo se je. Blagi mrak se je spustil nad otok in na čuden način še bolj pobelil bele stene hotela. Jate ptic so naju preletavale. Se spustile tik nad naju, da sva lahko začutila drobne udarce zraka, ki so ga naredile njihove hitre peruti, se potem strmo dvignile ob belih stenah hotela in se preko strehe spustile na drugo stran, kjer je bučalo morje. Takoj, ko je manever končala ena jata, že se je, kot oblak, sestavljen iz ptic, pojavila druga. Nehote sem pomislil, da naju spremljajo, da se jate ptic na ta način poslavljajo od svojega člana v njenih dlaneh.

V jedilnici hotela v pritličju so bile že prižgane luči. Čas večerje. Skozi velika steklena okna sva lahko videla, kako od velike mize z razstavljenimi jedmi gostje k svojim mizicam prinašajo hrano. V črno oblečeni natakarki pa so spretno slalomirali med njimi, odnašali prazne krožnike in natakali vino.

“Greva na večerjo?” sem jo vprašal in se hkrati zavedal težave, ki stoji med nama. Mrtvi ptič v njenih dlaneh. Roke sem potisnil globoko v žep, kot vedno, kadar imam občutek, da stojim pred problemom, ki se ga ne bo dalo zlahka rešiti. “Kaj bova s ptičkom?” sem vprašal in gledal okoli, da bi našel pravo mesto za malo trupelce. “Lahko ga pokopljeva tja ...” in sem pokazal na gredice z vrtnicami.

Samo odkimala je in spet prislonila ustnice k sklenjenim dlanem.

“A misliš, da bova šla s truplom na večerjo?” sem postal že kar malo nestrpen.

Nič ni rekla, samo odprla je dlani in gledala v rjavkasto, puhasto gmoto med njima. S pogledom sem ošvrknil okolico. Hvala bogu, nikogar ni zunaj, da bi videl najino čudaštvo, pravzaprav samo njeno ... Vsi so na večerji. Stopil sem do nje. Ptič med njenimi rokami je bil mrtev. Definitivno mrtev. Z dvema prstoma sem ga prijel za iztegnjeno nogo in ga, še preden je lahko reagirala, dvignil v zrak. Rjavkasto telesce je mrtvo zabingljalo. Eno krilo se je razprlo navzdol in tanka tačica je štrlela iz gmote perja. “Mrtev je,” sem rekel. “Tako je mrtev, da že smrdi!” Takrat se mi je čisto zares zdelo, da je zasmrdelo po mrhovini.

“Neeee!” je kriknila in z obema rokama segla proti moji roki. Takrat me je imelo, da bi mrtvega ptiča zalučal daleč od sebe, nekam proti gredicam z vrtnicami, pa naj tam opravlja svojo funkcijo naravnega gnojila! Nisem storil tega. Nekaj me je zadržalo. Njena volja. Njena prizadetost. Njen krik ... Ni se pretvarjala. To ni bila patetika ženske duše, o, poznamo takšne! ki želi na vsak način pokazati svoj občutljivi humanizem in usmiljenje ... Njen stok *neeee* je bil zaresen. Bolečina, ki je nisem mogel prezreti. Nežno sem spustil ptiča nazaj v njeno dlan.

V restavraciji sva sedla za svojo mizo. Zdelo se mi je, da naju vsi gledajo, čeprav ni nihče videl, kaj ima skrito v dlaneh. Preden sva vstopila, sem za to še posebej poskrbel. “Čisto ga za-

krij, če že vlečeš kadaver za mizo!” Nalašč sem uporabil besedo *kadaver*, saj zveni zares grozno, prav nič lirično, prav nič drobno, *kadaver* nam v glavi naslika ogromno gmoto mrtvega, gnilega mesa. Vse nekaj drugega, kot je bilo drobno telesce v njenih majhnih dlaneh.

Za mizo si je čez kolena razprostrla prt in vanj položila ptiča. Potem ga je pokrila z dlanjo, drugo roko pa je položila na mizo. “Kaj ti prinesem?” sem jo vprašal, saj sem vedel, da se ne bo ganila od mize. “Nisem lačna,” je rekla. Zavil sem z očmi in odšel k dolgi mizi samopostrežne večerje. Tudi mene je minila lakota. Ko sem gledal koščke pršuta pa kose različnega mesa, gratinirane perutničke in belo meso piščančjih hrbtov, sem imel neprestano pred očmi mrtvega ptiča med rokami, pravzaprav zdaj, med njenimi nogami. Medtem ko sem si na krožnik polagal dobrote, sem jo pogledal preko ramena. Sedela je tam, za mizico pri oknu, popolnoma zbrano. Vzravnano, ponosno, z izbočeno hrbtenico, prsi so ji ponosno zrle čez površino mize ... Zdaj je imela obe roki v svojem naročju. Imela je celo zaprte oči. Lepa je bila. Njena zbranost je bila lepa. In tudi nora. Ja, zdela se mi je nora. Ni mogla vedeti, da jo gledam. Ali pa je vedela in je igrala svojo igro naprej. Je bila vse skupaj samo igra? Ali je bilo zares. Po treh letih skupnega življenja nisem vedel tega. Kadar sva ležala v postelji in je nenadoma zajokala, ker se na svetu dogajajo hude reči, se mi je zdela iskrena v svoji žalosti in pretresenosti. Zdaj, z mrtvim pričkom v naročju, sredi restavracije, ko z zaprtimi očmi zbrano zbira energijo življenja, s katero bo oživila ptiča Lazarja, si ne morem kaj, da ne bi mislil, da je to njena igra, da se zaveda, da jo gledam, da jo gledajo. *Ne morem živeti z njo*, sem pomislil. *Nočem živeti z njo*. *Ljubim jo, kot še nikoli nisem ljubil nikogar, ampak to je naporno. To je preveč naporno ...* sem razmišljal, ko sem se s polnim krožnikom vračal k mizi. Ko sem sedel, ni odprla oči. Bil sem prepričan, da me je slišala. Morda celo videla skozi priprte veke. “Zdaj pa dosti,” sem siknil. Ni reagirala. V usta sem vtaknil gratinirano perutničko. Koža je bila ravno prav pečena. To imam najraje. Lahko bi jih pojedel tisoč. Ampak nisem mogel. Grižljaj mi je obtičal v ustih. Zdelo se mi je, da med zobmi valjam telo mrtvega ptiča.

“Lepo te prosim,” sem zastokal, “nehaj že ...” Natakar, ki je šel mimo, naju je tako čudno pogledal. Tudi debela gospa pri sosednji mizi je buljila v naju. Pravzaprav samo vanjo, ki je zdaj obe roki držala v krilu in vztrajno tiščala oči skupaj. Ljudje so opazili, da se za najino mizo nekaj čudnega dogaja.

Od sebe sem jezno odrinil krožnik in prevrnil kozarec. Kozarec je bil k sreči prazen. Ni se razbil, samo zažvenketalo je, ko je udaril ob rob krožnika. Zdelo se mi je, da so se v najino smer obrnili prav vsi. Sklonil sem se nad mizo in skozi zobe zašepetal: “Zdaj pa že pretiravaš! Saj vem, da si občutljiva in da te bolijo vse bolečine sveta. Ni pa treba iz tega delati cirkusa. Ni treba, da vsi vidijo, da si ganjena, ker je crknil jebeni ptič!”

Odprla je oči, kot da jo je nenadoma pičila kača. Zenice so se ji razširile in usta je rahlo odprla. *O, kakšna lepa usteca!* sem pomislil. *Usta za poljube. Usta, ki drsijo po moji koži.* V trenutku sem pozabil na jezo ... *Moj bog, kako jo ljubim! Moj bog, kako jo sovražim! Še nocoj se bodo njena usta in njene roke, v katerih zdaj stiska ptičji kadaver, spuščale po moji koži ... Moj Bog, kako si jo želim!*

Vstala je od mize. Sunkovito. Stol za njenim hrbtom je padel na tla. Naslonjalo je udarilo ob parket, da je počilo, kot da je v jedilnici razneslo bombo. Zdaj so se resnično vsi obrnili k najini mizi. Natakar je hitel čez prostor, da bi hitro pobral stol.

Nekaj povsem negibnih trenutkov je stala pred mano in me z vedno večjimi očmi gledala. Roke je imela sklenjene tik pod trebuhom. Kot da k sebi pritiska iz dlani narejeno skodelico. Potem se je pokrčila. Tiho zastokala. Tako se je pokrčila – si nisem mogel kaj, da ne bi pomislil –, kadar ji je prihajalo ... In še enkrat. In še enkrat. Potem je stekla z drobnimi koraki, s sklenjenimi dlanmi še vedno pritisnjenimi globoko pod trebuh, proti izhodu. Videti je bilo, kot da ne zdrži več, kot da teče stran, da se bo lahko nekje na samem zjokala. Prepričan sem, da so vsi v jedilnici mislili tako. Vstal sem in pohitel za njo. Nisem tekel. Nisem hotel dajati vtisa, da je nekaj hudo narobe ali celo da tečem za njo, ker bi se ji rad opravičil.

Stekla je skozi veliko sprejemno dvorano, mimo recepcije in naprej pred hotel. Šel sem za njo.

Stala je na robu pomola. Počasi sem stopal do nje. Bila je lepa. Podoba sloke ženske, ki stoji na robu pomola. Vedno, kadar sem jo pogledal, sem si jo zapomnil kot sliko. Imela je to moč, da je v zvezi z njo vedno vse nekaj pomenilo. Kot da se neprestano zaveda, da je opazovana in da mora zato vedno nekaj sporočati. Tudi, kadar je vesela, kadar je žalostna, kadar je razmišljujoča, polna skrbi nad obupnim tekom sveta ... Tudi takrat, tako sem bil prepričan, je vedela, da prihajam do nje. Vedela je, da jo gledam, da jo opazujem. Včasih mi je bilo to všeč, da norosti všeč, spet drugič me je to neskončno motilo. Nikoli nisem vedel, ali je povsem resnična ali samo igra, da je resnična.

Ustavil sem se ob njej. Pogledala me je. V njenih očeh so bile nabrane solze. Niso še zdrsnile čez rob. Stopil sem tik k njej. Pripravljen sem bil, da jo bom objel. Objel in stisnil k sebi. Spet bi naredil vse zanjo. Občutki jeze, nelagodja in nore, slepe ljubezni so se v moji notranjosti menjavali z nekontrolirano hitrostjo, kot vedno v najini zvezi. Spustila je pogled v svoje, v gnezdo spremenjene dlani in jih začela počasi odpirati. Med njimi je čepel ptiček in radovedno gledal okoli.

“Oživel je,” je dahnila.

Molčal sem. Nisem imel kaj reči. V glavi sem brskal za odgovorom. Mora obstajati logična razlaga. Spomnil sem se, da sem nekje prebral ali videl na *Discoveriju*, da ptiči lahko dožive nekakšen šok, da padejo na tla kot mrtvi in da lahko potem spet oživijo, kot da se ni nič zgodilo.

“In ti si ga hotel pokopat ...” je rekla.

Ugriznil sem se v ustnico. Nisem hotel, da bi videla, kako me je ganilo, kako mi je v prsi hipoma legla topa bolečina. Nenadoma mi je postalo jasno ... Nisem ji verjel. Nisem verjel, da bo lahko oživila mrtvega Lazarja in to zato, ker v resnici nisem verjel nekaj drugega. Nisem verjel, da bova lahko z obiskom na tem prelepem otoku spet oživila najino izgubljačo se ljubezen.

Ptiček se je nenadoma postavil na nožice, se nasršil, se nekajkrat stresel kot mokra žival, ki se hoče znebiti kapljic vode, potem pa v hipu odletel. Izstrelil se je čez pomol nad morsko gladino, se v velikem loku vrnil, kot puščica švisnil nad najinima glavama in potem izgini v množici ptičev, ki so se prav v tistem hipu v jati spustili od strehe hotela, kot da so ga čakali, in se potem nemudoma skupaj z njim spet dvignili v nebo. Zazdelo se je, da jih je roka vetra zgrabila, kot včasih zagrabi obešeno rjuho na vrvi, jo napne kot jadro in jo odnese na drugi konec otoka.

Ko sva naslednji dan s trajektom odhajala, sva bila obrnjena stran, proti kopnemu, ki se bo vsak hip pokazalo na obzorju.

Otok sva pustila za sabo.

Marko Pogačar

Bog ne bo pomagal

KLAL SEM

“Vse svoje lase sem izgubil poleti leta 1943, ko sem bil star devetnajst let. Nisem se niti obrnil, zgolj tako, odšli so, si señor. Nekaj časa povleci–potegni, potem pa nič; gladek, kakor novorojenec, lep kakor slika!” je rekel.

“In to je najboljše, kar se mi je kadarkoli zgodilo, fant, to ti povem,” je dodal in pregibal štirikrat že na četrtnine zložen žepni robec, premrežen z vodoravnimi in navpičnimi črtami, nekakšnimi pijanimi šahovskimi polji, in ga potiskal v žep karirastega suknjiča; karirastega, kakor namizni prt picerije, ali odej, ki se podarjajo črncem.

Pogled gre prek njegovega ramena, v smeri, kjer na koncu krivulje stoji nebo, vedro in gladko, kakor solatna skleda, pred nebom pa se zapiči v betonski blok z osmimi nadstropji. Tik pod nebom, na neki način mogoče prav v njem, je prestregel gole veje platan, ki so, pazljivo ogledovane in pazljivo prisluškovane (ne da bi se slišalo tiho pulziranje), zanesljivo napovedovale, da se zima bliža svojemu koncu. Toda deček ni gledal gor. Prestavljajoč težo telesa z ene noge na drugo, je ves čas strmel v konice svojih s krznom podloženih škorenjčkov in na trenutke v pusto, sijočo teme človeka, ki je žvečil in potem goltal mrak.

“Tako je bilo, fant, vojna,” je rekel in silil dim, da gre skoz nos in izpuhti. Dečku so v vidno polje prišli vrabci z drobnimi črtami, podobnimi volnenim nogavicam, ki obupno pikajo. Na dostopu s kolnika, je z mopeda sestopil poštar, bela balkonska vrata so se zablistala na enem izmed višjih nadstropij.

“Ni bilo teh vodic, preparatov. Imel sem štiri brate.”

Berglo z gumijasto podlogo je uperil v smeri miz z izrezljanimi šahovskimi tablami. Kolenca pod njimi so izdajala nenavaden nemir, ali pa navaden, če je smrt blizu.

“Eden je še živ, si señor. On je dober šahist, odličen, ti povem. In vsi štirje so bili kot jaz. Naš stari bi lahko balinal z nami, si. Vsi so odšli v naše. Poglavarjeva garda!”

Za mizami, med kazalci štoparice – je deček lahko opazil, kako zlovešče teče sekunda za sekundo – dva v najboljših sedemdesetih sta vlekla večinoma napačne poteze. Videl je tudi veter, ki je po kamnitih tablah in redki travi premetaval pločevinke kokakole in v zrak dvigoval oblake prahu, njihove misli, ki so bile pretihe, da bi jih bilo mogoče slišati.

“In drugi trije so lepo doživeli, lepa leta! Pomisli, koliko denarja je oče privarčeval za brivca! Pomisli ... da bi kupil avto!” je rekel.

Dvignil je kazalec, vlažen od sline, ki je plesal, kmalu popolnoma suh, v višini dečkovih oči, za odtenek hladnejše modrih, od do grla zapetega zimskega plašča, ki ga je nosil.

“Burja,” je zašepetal.

“Tisti na televiziji nimajo pojma, ti jaz povem. Pojma nimajo!”

Deček je, razmišljajoč, da je podobna glavi človeka, ki govori, mogoče tudi jajcu in sliki zemlje, ki se obrača na špici filma, samo barve so drugačne, pred noge je postavil žogo, ki jo je dotlejš nosil pod desno pazduho.

“Ti ne boš nikoli plešast, vem jaz. Poznam tvojega očeta,” je rekel.

“Vi s takimi lasmi nimate možnosti. To je afriško. Zato črnici delajo probleme, si señor. Ker so kosmati.”

Deček je, ne da bi razmišljal o tem, šel z roko skozi svetle kodre, mogoče preveč dolge za šestletnika take višine. Vonj smole v vejah mu je stisnil nosnice, kakor z zaplato robčka, ko iz njih privre kri, zaplato, ko jo potem pogoltne kanalizacija ali pa kakšna osebna, povsem nepričakovana noč.

“Poznal sem tvojega očeta in mamó, kako da ne, ti nimaš dobrih genov!” je dvignil glas in namenil dolg pogled šahistom. Potem je vrgel ogorek in ga peštal s podplatom, vse dokler se ni povsem zabil v tla. Desno dlan je potisnil globoko v žep hlač iz rjavega žameta. Čez črte se mu je zajedel madež iz kompota divjih kutin, čeprav bi to lahko bila tudi scalina. Madež je imel obliko Norveške, toda videl je samo to, kako je konj pogoltnil kraljico.

“Jaz sem delal vse živo, bil sem najboljši, dlake me niso motile. Ti me ne poznaš, živel sem daleč. Ti nisi bil nikoli tam. Poznam pa tudi tvojega deda. In staro mamó, prav tako. Hehe, ona je bila naša, si señor,” je rekel, pihnil v razprto dlan, “tudi njo so brili na golo, to je bilo že zdavnaj, ti ne veš tega”, je rekel, “do kože” in se nasmehnil.

Severni veter je upogibal trpotce in mrtve trave med kamnitimi ploščami, sence in slez, ki je navkljub vsemu cvetel.

“Klal sem svinje, pravijo – sii, pravim jaz, tudi to sem delal.” Deček je žogo potisnil v lužo jurtranjega naliva. Obračal jo je s konico škorenjčka in skušal narediti učinek podoben tistemu, ki ga je videl v vodometu pred stavbo banke na Sadnem trgu, a ni bilo ničesar, kar bi razgibalo vodo.

“Al svinja je dobra samo, če se ji obrijejo dlake. Ko se dobro ožge. In za boga, tudi tisto spodaj,” je šepnil, “*pička*.” Toda to ti nisem jaz rekel. Tega nisi slišal od mene.” Deček je poslušal, vendar ni slišal. Zaželel si je, da bi temperatura naglo padla in da bi voda v luži zaledenela in da bi žoga postala ujetnica ledu, kakor Walt Disney, samo njegov in okrogel.

“Mene so klicali general, general! Toda nikoli nisem bil general, ti me ne poznaš, ali ne, ti si premajhen fantič.”

Pogledal je na uro, pa v dečka, pa spet na uro. Deček je obrnil rokav svojega zimskega plašča in preštel številke na svojem zapestju. Tam je slika neba drvela naravnost v resnično pozlačeno, starinsko uro na črnem jermenčku, trikrat prevelikem. Vse so bile na številu. Predvideval je, da številke obema govorijo isto, toda ni bil prepričan. Človek, ki je premikal ustnice, je bil neprimerljivo starejši; ni vedel, kako v tem primeru deluje to s številkami.

“Vse živo sem klal, toda to zdaj ni pomembno, zdaj se to ne računa. In ženske so me imele rade, trikrat sem se poročil. Plačale so, svinje,” je rekel.

“To imajo ženske najbolj rade, kri, in če nimaš las, si señor. Ponorijo.”

Berglo je dvignil v pozdrav. Šahisti so z žepi oteklimi od figur zapuščali črna in bela polja, promet je vrvel, hitro in pisano, kakor čokoladni puding se je prelival s ceste v puste stranske ulice. Pljunil je za njimi. Poštar je sedel na moped in zato je pljunil še enkrat, ker je mislil, da so šahisti slabi, poštarji pa še slabši.

“Novorojenec, rečem jaz,” je rekel in šel z dlanjo po golem temenu.

“Lep kakor slika, svetnik, hehe.”

Madeži na koži glave so poskakovali kakor pijane lužice nafte, slikovne pike na oguljeni koži, ki grozijo, da bodo izpuhtele v okoliški zrak in ogrozile zimsko ostrino.

“Klal pa sem. In kaj?” je rekel. Deček je strmel v madeže, potem pa v steklo ure. Po številčnici so plaval bel in hitri oblaki, suh zrak, s katerim zima okuje rane na telesu mesta, takoj, ko nekaj zazija iz njih. Roka v žepu, škorenjčka na žogi, žoga v vodi, ki je samo voda. Ko iztegne roko, se ga skoraj lahko dotakne, veter, ki premetava konzerve, raznaša misli. Trpotec diši: če se ga da na rano, iz nje vrvra gnoj.

Odzgoraj se je na modro tkanino njegovega ramena spustila roka tenkih koščenih prstov in presekala zadnjo misel. Nanos oranžastega laka za nohte, ki je, podoben jati pobesnelih, razkošičenih kresnic, z veliko hitrostjo izvajal različne bolj ali manj kompleksne figure v višini njegovih oči, bi bil lahko včerajšnji ali predvčerajšnji. Šele po tridesetih sekundah, ko je igra prstov prenehala in so kresnice izginile, je prvič dvignila pogled. Ne glede na vse, kar je pravkar rekla, se ni niti najmanj vznemiril. Po vsem, je vedel, da je, nekoč zdavnaj, kakor osladkana višnja na dnu čokate steklenice, dneve in dneve plul v njenem popku.

“Stric Mladen! Dobro, da ste tukaj, on ve ...”

Kresnice so se, kakor vedno, prižgale, šle skozi svetle kodre, potem pristale na robu modrega plaščka in ga potegnile navzdol. S konico škorenjčka je izbil žogo iz luže in ona se je odotalila do njenih nog. Ko se je spet sklonila, ji je iz kapuce rasla pošastna krošnja platane. Potem so se jima pogledi srečali in krošnja je pogoltnila velika modra zenica.

“Daj, daj, to ni nič.”

Potegnil je robec, ga raztegnil, pljunil vanj in ga spet prepognil na četrtine.

“Kaj smo mi včasih, pred vojno ... In glej, zdaj ...”

Nasmeh je razkril temne dlesni, redke zobe, rjave od dima in minevanja, mentalne okvirje, ki so bili podobni lestvam v bazenu, ki rjavijo po praznih kotih.

“In to je pobič, kakšne lase ima, vem, po očetu. Ni podoben dedku ali babici.”

Dva krata je kliknil z vžigalnikom, šel z dlanjo prek temena in vzvaloval madeže, ki so hoteli nekam pobegniti, zbirali so se in širili v en sam madež, v Gorbačova. Pomislila je, kako je vse to žalostno, toda, da bi bilo lahko še slabše.

“Vi, počasi, pazite nase,” je rekla.

“Bo že bolje. Midva pa na sarme.”

Stari je pomahal, pomignil je dečku, ki je čvrsto stiskal žogo. *Svinja*, je pomislila, prebegle šahovske poteze pa so gledale iz grmičevja, napol skrite za ogolelim vejevjem. Nekdo je sedel na trobento, in zvok je, najprej močan in dolg, potem pa kratek, intervalen, odbijajoč se od betonske sivine, izpisoval nevidno zvočno rešetko.

Povlekla ga je za roko in žile na zapestju so se ji blago napele: ton odigran na njih bi bil za trenutek višji.

“Strica Mladena pozdravi,” je rekla, kresnice so se spet prižgale in on je pomahal. Oblake dima, ki jih raznaša veter in kašelj, turiranje nekega notranjega motorja, sta pustila za hrbtom, ko sta hodila proti bloku. Iz črne kante je skočil črn maček in golobi so sfrčali. Čutila je dvigala, kako se spuščajo k zemlji, slišala je kozmično brnenje interfona, črke na trafiki so se svetile rdečkasto, pošastno, toda bilo je presvetlo, da bi to opazila.

“Stric je zelo bolan. Poglej, vsi lasje so mu odpadli in težko hodi,” je govorila počasi in kresnice so divjale.

“Ne hodi veliko okrog njega. Zelo je bolan,” je rekla in še enkrat še intenzivneje pomislila: *svinja*. Deček je za trenutek povetil pogled in strmela v polja žoge, črna in bela, vprašujoč se, kako bi lahko na njej stale izrezljane figure, tako kakor stojijo ljudje na zemlji.

“Ali bo umrl?” je prebrala vprašanje z njegovih počasnih, spretnih prstov. Trpotec je priganjal gnoj na površino, med kamnitimi ploščami in zelenim steklom, veter v njegovih kodrih, v njenih laseh, skoraj enako v grmovju.

“Vsaj enkrat,” je rekla bolj zase, kresnice pa so mirovale nekje v žepu jakne. “Vsaj enkrat,” je ponovila, tako, da je besede raznesel veter.

Top na G – 4, pijon na kraljico. Sončni žarki so ji tolkli po čelu, ki je goltalo, kakor past, vsako prosto sliko; njemu se je zdelo, da, vse je bilo tako čudno, žarki prihajajo iz tiste žoge, iz gole glave človeka, prihajajo, se za trenutek zableščijo, potem pa gredo kdo ve kam.

PRITISKI, STOPNICE

Ime mi je bilo Đerek in stal sem na polžih. Točno to. Stal. Na polžih. Za trenutek sem zastal, s kratkim pogledom premeril žival, izkušeno, fiksiral podplat kakšen centimeter od žrtve, potem usmeril rob podplata, zmes gume in vijakov, rumena žica in križi, v smeri neba pod kotom tridesetih stopinj, še nekaj časa počakal in počasi, z užitkom spustil nogo. Nekaj časa sem, potem, zadovoljen, s čevljem mečkal ostanke, kakor da bi predano, zelo temeljito ugašal ogorek. Zvok, ki je prihajal od spodaj; zvok drobljenja apnenca ob moker asfalt, sem imel bolj rad, kakor nekatere bolj razvpite zvoke. Ni me vzburljal. Vsaj seksualno ne. Enostavno, rad sem ga imel. Ni sem stavil na rituale, vsaj ne nujno. Včasih sem šel samo prek njih; nisem se obračal. Zjutraj, ko sem hitel na zavod za zaposlovanje in je prejšnjo noč deževalo, se je nebo spuščalo na telo. Ko jih je bilo preveč. Takrat sem, kar tako, kakor da skačem kakšen nemi ristanc, pust in skoraj izpran od sline in močnega vetra, komaj opazno vijugal, in si prizadeval, da bi jih čim več pohodil in si tako pripisal nevredne, hrskajoče točke. Golačev sem se večinoma izogibal.

Stanoval sem v montažni hiši, v vrstnih montažnih hišah na hribu. Štiri dni od danes, bi bil že napolnil štiriinštirideset let. Hišna številka moje hiše je bila štiri in to je bilo večinoma vse, kar jih razlikuje; nobena druga hišica ni imela na pročelju tablice s številko štiri. Vsaj ne osamljene, povsem ločene od drugih števil, bela na modrem. Če številka sploh obstaja izven svojega niza. Ločena od drugih števil. Osem let nisem imel službe, polovica od tega števila pa

je predstavljala številko črnih plomb v mojih zobeh; to niti ni bilo slabo. Občasno sem delal na gradbišču, nosil sem podporne grede, in pazil, da se beton pri vlivanju ne razlije iz svojega modela, večino časa pa nisem delal nič. Pobočje je bilo senčno. Vlažno. Stopnišča, ki so se z vseh strani spuščala proti mestu, vsemu, kar ljudje nosijo skritega pod plašči in pod pazduho, so bila zasenčena z gozdom. Polži so bili na vse strani, celo brez dežja. V zvezi s pobočjem sem razvil nenavaden občutek pripadnosti, bližine, ki se ji ne moreš upreti, kakor Holyfield s kačo, s svinjno brez ušes, ali z dobermanom s pristriženimi uhlji. Rad sem imel ta hrib.

Uporabil sem faktor presenečenja, in vstal takoj, ko je zazvonila budilka. Pravzaprav takoj, ko sem jo slišal. Kajti nisem smel zamuditi. Potreboval sem denar z zavoda za zaposlovanje, brez tega nisem imel dovolj. Ni mi uspelo potegniti ničesar iz vojne in večinoma sem sovražil tiste, ki so, zato sem vstal; nekoliko iz potrebe, malo iz objestnosti, malo iz pravičniške jeze. Televizija je s stišanim tonom v glavo potiskala slike. Z druge strani sten, lesenih, tankih, se je začelo nekaj, o čemer bi, če bi se me vprašalo, jaz sem rekel samo še en dan, prazen in gluhi, kakor tulec, nič, če sar bi se lahko spominjalo ali skušalo pozabiti. Toda nihče me ni ničesar vprašal. Lupino pobočja, v katerega bi se morala zabubiti jesen, velik rak – samec, je poletje šele začelo zapuščati; to se je lahko sklepalo po barvi hriba. Še najbolj je bil zelen. V manjši meri je zelena dajala prostor tudi drugim barvam, na primer rdeči ali nečemu podobnemu prhneči mrhovini. Na mestu se tega še ni opazilo. Zato sem, med drugim, imel rad hrib; tam je vse prišlo prej. Pravzaprav je zamujalo. Nisem se bril. Ne vsak dan. Sploh pa ne danes. Čeprav sem v teoriji imel dovolj časa, toda, mislil sem, da to ne pušča najboljšega vtisa na zaposlene na zavodu za zaposlovanje, pretirana urejenost – tako sem mislil, vendar ne povsem tako, nikakor pa ne dobesedno. Potem je misel pogoltnila megla, meglo taščica, njo mačka in ta misel je v hipu izginila.

“Jutro,” sem rekel staremu iz hiše poleg, ki je, naslonjen na nekaj, kar je bilo videti kakor veja za lov na ptice – tista, ki se premaže z lepilom, vkoplje v zemljo in tam pusti – stal pod svojim nadstreškom in nekam strmel. Stari je bil vsaj dvajset let starejši od mene in je prav tako živel sam. Včasih sva skupaj pila pivo in žganje v baru pod stopnicami, takoj pred tramvajsko postajo. Imenoval se je Črni sin, bar, čeprav jaz tam notri nikoli nisem videl črnca, in sem si mislil, da bi jo ta tam prav lahko hitro skupil.

“Kakor kdo mora,” je rekel stari in spustil zavihan rokav srajce in prekril z rdečimi in belimi kockami osenčeno umazano sivo sireno in srčevega asa s podlakti, prepredenega z modrimi, razvejanimi venami.

“Kakor kdo mora,” je rekel.

Ni mi bilo jasno, kaj si misli, toda nisem imel časa, da bi mislil na to. Namesto tega sem se stopal proti tramvajski postaji, čakajoč da name padejo sledi že davno izginulih reaktivcev. Sonce je bilo še nizko, toda hlad mi je godil. Roji drobnih muh, ki so poleti polnili usta in oči, so bili zdaj redkejši in to mi je prav tako godilo. Na stopnicah nisem srečal prav nikogar. Niti smrkavci z ulice, ki so tukaj non-stop pili pivo, niso bili tam, in spraševal sem se, kam odhajajo, kadar jih ni.

Na postajo sem prišel pred tramvajem. Ali za njim. Nisem mogel zanesljivo ugotoviti, toda tramvaja ni bilo. Čakajoč sem preučeval izložbo trgovine s športno opremo. Za oko se mi je zataknilo gladko in težko kladivo, ko se je na semaforju prižgala rdeča in pritislila stop na posnetku gostega jutranjega prometa. V izložbi sem, razen kladiva, ki sem ga videl povsem dobro,

opazil tudi svojo podobo. Temni Wranglers. Trebuh, še ne preveč poudarjen, ki se po potrebi lahko potegne navznoter. Za kavbojke zatlačena srajca iz jeansa. Jakna iz istega materiala, svetlo plava, strgana pri zadrgah žepov, kjer se vzpenja živčni, divji konj.

Nisem slišal tramvaja, ki je pravkar prišel. S svojim velikim gibajočim se zamahom je hitro, kakor reklama na TV-ekranu, pridrsal v kader in se za trenutek zlizal z mojo podobo, če se ne bi, ga verjetno ne bi niti opazil. Sedel sem na prazno mesto, ker je bilo. Če ga ne bi bilo, bi enostavno stal, sem si mislil. Nasproti je sedel tip s sončnimi očali in kapo nabito na oči. Sonce ni tako močno, sem pomislil. Vse je bilo pretirano. Mogoče ga je kdo dobro razrval, sem pomislil. Ko sem dvajset in nekaj minut kasneje iz zvočnika v čakalnici ali z neba slišal Đerek in spet Đerek, sem vstal s plastičnega rdečega stola in se napotil k vratom številka štiri, nisem mislil na nič.

Brez prestanka, vztrajno kakor smrt, dolgočasen droben dež. Voda, ki iz grla zemlje na površino vleče staro vlago, bolj zamaka kakor namaka, dela glavo težko, telo pa čokato in mehko, podobno klobasi. Sestopajoč do Črnega sina sem se ustavil pred vsakim, ki sem ga opazil. Imel sem čas. Trenutno sem imel tudi denar. Toda jaz nisem to nikoli proti živalim tako počel. Konkretno sovraštvo sem gojil samo do rotvajlerja monterja plinskih instalacij iz hiše nasproti. Samo slinil se je, renčal, vedno ta svoj posrani *Đerek, Đerek*. Za njega sem imel rešitev. Na zadnjem dvorišču, kakor nekakšna korala ali hudičev ognjemet, je stal divji kostanj. Kostanje, ki so padali na tla sem zbiral v kartonsko škatlo, ki sem jo imel v predsobi zraven dežnikov in čevljev. V škatli sem imel tudi fračo. Rotvajlerja sem bombardiral z zelenimi buzdovani, kadar koli je, rotvajler, tisto svoje, *Đerek, Đerek*. Psu to sploh ni bilo všeč, toda jaz sem to želel – sploh mu nisem hotel biti všeč. Monterja in tisto njegovo sem redko videval. Večinoma ponoči, pri slabi luči, vedno nekako motna in nejasna. Kakor na zlizani videokaseti porniča.

Starega ni bilo v Črnem sinu. Pravzaprav nikogar od znanih, razen natakarka s prozornimi, vodenimi očmi, ni bilo v Sinu. Smrkavce, ki so nabijali fliper, sem poznal zgolj na videz. Kadar niso igrali, so na klopcah pili pivo. Pofukani nacisti. Navijači. Karkoli, sem si mislil. Delajo se nevarne, nimajo pa pojma o ničemer. Nevarni so, včasih ob krikih, tolkli po aparatu s sliko lepe ženske v visokih petah, ogrnjeno s premajhno leopardovo kožo. Verjetno od kakšnega mladiča leoparda, sem pomislil.

“Dvojno,” sem rekel. Natakarkar mi je potisnil pivo in žganje.

“In sebi, kar boš pil,” sem rekel.

Natakarkar si je natočil pivo, akvarij v njegovih očeh pa je dobil blag, blede rumen odtenek. Takrat sem, za trenutek, opazil hudiča, kako ščije v plitko posodico lobanje. Ni se mi preveč pogovarjalo, toda nisem rad pil sam. Tišina in pijača ne gresta skupaj, sem si mislil, glava se potem preveč sliši, vsaka misel v njej odzvanja preveč naglas, se odbija kakor kroglica v fliperju ob njene stene in dela oglušujoč, razparan zvok, kakor ko s konico noža potegneš po krožniku, zvok, ki ga nihče ne potrebuje, dokler pije, tako sem mislil. Običajno je bil stari tukaj. Stari je malo govoril in to je bilo v redu. Igralci fliperja so mi šli resno na živce. Nekaj kratov sem pogledal v njihovo smer. Natakarkar je zamahnil z roko; na ekranu nad ogledalom so skakale slike in slike in en edini zvok. Pil sem s kratkimi, neslišnimi požirki. Pofukani navijači. Idioti.

“Pofukani nacisti,” sem rekel.

“Nimajo pojma. Nimajo pojma o ničemer.”

Na štirikoten podstavek uvožene znamke Guinness, je prišlo novo pivo. Tokrat domače znamke.

“Smrkavci,” je rekel in z dlanjo pobrisal lužico, ki je nastala med njim in kozarcem.

“Smrkavci. Če bi videli malo krvi, bi pobegnili z glavami, ne glede na vse. K mamicam.”

Jaz to nisem nikoli, to, nikoli preveč. Pred vojno sem prav tako veliko časa preživel v istem baru, v Črnem sinu, čeprav se to o kakšnem baru ali o čemerkoli težko trdi. Natakarkar je bil nekdo drug. Stari je bil isti, čeprav je bil takrat občutno mlajši. Tisti smrkavci se niso še niti rodili, jaz pa sem tolkel po razgaljeni. Dobro sem igral. Poslušal sem Brejkerse, Azro, Film. In Čorbo, le da tega kasneje nisem nikomur priznal. Jaz tudi v vojni nisem nikoli, to, nikoli preveč. Nisem se rinil naprej. Vseeno sem ubijal. Nekaj sem jih ubil, sem mislil, toda tako, da v očesu te misli ostane nekaj prostora, da vanj lahko vstopi tudi kaj drugega. S kratkimi streli, skrit, od daleč; kdo sem bil jaz, da bi zasliševal, kdo sem bil jaz, da bi se upiral? Toda enega sem ustrelil v glavo. In trebuh. Nekaj kratov v trebuh. Od blizu, četnika; jaz, Derek, s katerim je v vas prišla noč in iz nje tudi odšla. Ležal je pod škornji, temi škornji, najboljšimi, kar sem jih imel, v mlaki krvi in cvilil. Kakor monterjev rotvajler, sem pomislil. Samo brez *Derek, Derek*. In se spraševal, kam kasneje izginjajo mrtvi, ali jih kdo pokrije, ali jih raznesejo svinje, ali jih dvignejo južni vetrovi in potem spustijo, drugega za drugim, pred ustja mest in zadnje izhode restavracij. Pofukani četnik se mi je vračal pred oči v podobi tistega ameriškega pevcu, ki si je zaradi rane na želodcu, prav tako četniško glavo razstrelil z bokarico nekaj let kasneje.

Smrkavci so postajali vse glasnejši, moji pogledi pa daljši. Čutil sem topo vibriranje na plohi šanka in na barskem stolu, vsakič, ko je šel mimo tramvaj. Njegov kačji, neotipljiv obris, se je plazil po steklu izložbe prepletajoč se z že nekoliko olupljenimi črkami in je za seboj puščal samo slečeno kožo v očesu. Še vedno je pršel droben dež in po steklu so v meandrih polzeli drobnji, inficirani potočki. Strmel sem v smrkavce za fliperjem, pa v natakarkarja, v nema sporočila na ekranu: v svoj utripajoč, ne vedno jasen obris, ki se je izgubljal v igri zunanje svetlobe. Nisem bil prepričan, koliko piv sem popil, toda naročil sem še enega. Natakarkar je pomival kozarce, jih brisal in jih natančno zlagal na karirasto umazano belo ploho. Ko je tramvaj, zaustavljajoč se, zazvonil, so nekako v istem hipu zažvenketali tudi tisti kozarci. Vibracije, sem pomislil. Le vibracije. Še sam ne vem, kdaj sem zalučal napol prazen pivovski kozarec proti plešastim smrkavcem. Ali pa je bil napol poln. Nisem bil prepričan niti v to, če sem koga zadel. Spomnim se samo, da so se smrkavci čez nekaj časa pobrali.

Komaj sem se nekako povzpел po stopnicah, nisem se preveč brigal za polže. Bili so povsod, toda bal sem se, da ne bi, če se bom ustavil, trčil na tiste smrkavce, da me ne dobijo takega. Toda nikjer ni bilo nikogar. Niti starega niti monterja niti njegovega psa. Edino, kar je zanesljivo obstajalo, je bil tisti ogromen kostanj poleg dimnika. Zmrznjena eksplozija na mojem zadnjem dvorišču, črni kriptogram zveri, to pa pomeni njen podpis.

Naslednje jutro je budilka zvonila celo uro prej. To ni bila njena volja: tako sem jo navil. Dan prej so klicali z zavoda za zaposlovanje, imeli so delo zame. Odločil sem se, da se bom pazljivo, temeljito obril, zato sem budilko navil prej. Tokrat sem hotel pustiti vtis, dober vtis, nikakor ne zanemarjen. Nisem bil trapast; ta misel me je navznoter mečkala kakor serija dobrih aperkatov, vse bolj in bolj, ko me je zapuščal maček, pa so slike bledele in se vtiskovale nazaj v nočno meglo. Klicali so in kdo sem jaz, da bi zasliševal? En klic vse spremeni. Čeprav telefon-

ske govorilnice izginjajo in jaz tudi doma nimam telefona. Nihče nima več telefona, sem pomislil, ljudje pa vseeno ves čas brnijo in mesto brsti pod svojimi lučmi.

Bril sem se počasi, in pazil, da se ne urežem. Otrl sem si kapljice vode z vek in se soočil s svojo podobo. Pristavil sem za kavo, si z maslom namazal dve debeli rezini kruha, jih potresel z rdečo papriko in vse to pojedel. Semena paprike s konic prstov, sem češoč vtiral v obraz, in to bi me moralo peči, toda bil sem preveč otopel.

Sonce je navkljub jutranji rosi pregnalo večino polžev in to mi ni bilo všeč. Starega ni bilo na spregled. Monterjev pes je lajal z drugega dvorišča, svoj *Derek, Derek*, name, vendar frače nisem imel pri roki. Spustil sem se po stopnicah, in med postankom pljunil na prazno klop razklanih reber. Pofukani plešči, sem pomislil. Šel sem mimo tramvajске postaje, ne da bi se ustavil: peš sem krenil do tistega udobnega, pravzaprav res udobnega stola nasproti lepoticke, pravzaprav dejansko lepe uslužbenke zavoda za zaposlovanje. Zdelo se mi je, da se mi prijetno nasmiha. Naravno. Bolj naravno, kakor bi bilo potrebno, tako, kakor se smehljajo tajnice v porničih, preden jim ga, kar tako, zarine ogromni, tetovirani šef oddelka z usnjenim nagobčnikom, toda nisem mogel biti prepričan, da naj bi bilo res tako. Nekaj takega sem obračal po glavi, ko sem se prebijal proti Petrovi ulici, po mestu, ki se je kakor tepih z ogabnimi vzorci razprostiralo pod mojimi nogami.

Pet minut sem čakal na plastičnem, rdečem stolu čakalnice. Čakal sem, kaj naj drugega počnem v čakalnici? Čakal sem, da bo znani, kovinski glas, ki je prihajal z neba, z visoko postavljene zvočnika, v vsakem primeru bližje nebu, kakor sem to bil jaz, izgovoril moje ime. Glas ga še ni objavil, čeprav je osma ura že zdavnaj minila. V tej državi samo smrt pride točno, sem pomislil. To je povsem v redu, sem mislil – kdo pa sem, da se bom upiral? In prav v tem trenutku se je glas še enkrat oglasil, tokrat govoreč meni. Zvenelo je drugače kot pri rotvajlerju, tisto *Derek* in spet *Derek*, a vseeno podobno in ni bilo prostora za dvome. S stola sem skočil, kakor da bi bil doslej zalepljen nanj, tisti glas pa, kakor da bi jo prinesel, nepričakovano in trenutno svobodo – toda kdo sem bil jaz?

Služba, ki so mi jo ponujali, mi je bila všeč; kako dobro je to, da ti je kakšna stvar všeč in kakšna ne, kako je vse to urejeno, sem pomislil. Monter plinskih instalacij. Pomislil sem: smešno. Natanko tisto, kar počne tisti iz hiše nasproti, z zlizane videokasete. Tisti neresnični. Ali to spreminja moj odnos do njegovega psa, utvari, ki kakor pokvarjen stroj renči in renči moje ime? Ali se bova zdaj bolj pristrčno pozdravljala? Se ustavila in se pogovorila o delu, odšla na žganje, ali kaj že monterji pijejo, dol, v Sina? Ko sem šel ven, so se mi po glavi, elektroni v TV katodah, kotalikala vprašanja, taka in drugačna.

Vstopil sem v bar Marinella, naročil pivo domače znamke in žganje. Nikoli dotlej nisem sedel tam, šel sem pogosto mimo, toda nisem ga opazil. V notranjosti nisem videl nobene Marinelle. Posebej so mi bile všeč iz časopisa izrezane in uokvirjene fotografije boksarskih prvakov, na steni nasproti in njihovi obrazi, ki so plesali v dolgem ogledalu. Minila je komaj deveta ura, natak ar pa je za šankom bral tedensko prilogo o ribištvu in lovu. Začela se je sezona jelena. Dva v modrih kombinezoni sta pila kavo in še nekaj, stoje, naslonjena na pult, ki se je vlekel po celi dolžini stekla.

“To ne gre tako,” je takoj rekel eden.

“Ne gre. To nikakor ne gre tako. To ni moj problem, kakorkoli, toda tako to ne gre. Fantje je nimajo, duše.”

Jaz nisem rekel ničesar. Spil sem svojo pijačo, pustil na šanku gladek, samo enkrat prepognjen, skoraj nov bankovec in odšel.

Tistega dne sem to ponovil na desetih, dvanajstih krajih. Med tem časom sem s tramvajske postaje odtrgal listek s kreditno ponudbo, ga zmečkal in vrgel in se ustavil na vogalu v čevabdžinici, da bi jedel. Nisem rad pil na prazen želodec. Ko sem ga spet napolnil, sem lahko na novo pil, kolikor sem hotel. Na svoj način. Poseben način.

Sence so se zlivale z okoliškim mrakom, nebo je bilo barve prezrelih sliv in prekletih modric, ko sem spet zagazil na svoj teren. Stari je že sedel za šankom in kadil, ko sem vstopil, črni sin. Natakak je samo pokimal. Stari je samo pokimal. Smrkavcev ni bilo na obzorju, kar je bilo dobro, sem si mislil. Nimam volje za njih, ne na tak dan. Ne dobiš službe vsak dan. To sem vedel. Dvojno, sem naročil, sebi in staremu. Natakak si je natočil pivo, stišal glas na aparatu v kotu in sedel; v očeh so mu plavale počasne, pisane ribice. Naokrog On.

“Službo. Zjutraj sem dobil službo,” sem rekel. Stari je pokimal. Natakak je približal svoj kozarec.

“Danes se služba ne dobi vsak dan,” je rekel stari.

“Službe ne rastejo na drevesu. Ni več tako kot včasih, vsakemu služba. Zdaj je: znajdi se, tovariš. Natanko tako. Včasih ni bilo tako. Toda nisi je še dobil. Maček je v žaklju,” je rekel.

Pokimal je in natakak je na šank porinil še dvakrat dvojno. Še vedno je bilo zgodaj in noč se je plazila iz tope škatle in baklje so gorele in tramvaji so se pogosto ustavljali na postaji, v njih so vstopali in izstopali ljudje, masa ljudi, sem pomislil. Megličasto sem videl natakakarja, starega pa sploh ne več. Sirena z njegove podlakti, je s krvavimi očnjaki trgala vse večje in večje kose torza, zmedenega srčevega asa. Vibracije s stola so postale nevzdržne, kakor da bi sedel na nekakšnem svedru, kakor na kakšnem rodeu, sem pomislil, čeprav nikoli nisem bil na rodeu, še manj pa sedel na svedru; vsaj ne v tem smislu.

Na šanku sem pustil še en nov, prihranjen bankovec in se opotekel na umetno luč ulice. Na postaji je ustavil tramvaj in jaz sem zastal. Zdelo se mi je, da sem videl nekoga znanega, nekega malega, s katerim sem bil v Baniji, ki je naokrog nosil zmečkano, suho uho, za katerega je zatrjeval, da ga je četniku odgriznil z lastnimi zobmi, on, norec, vampir. Potem sem slišal, da je uho, ohomotano v sliko Illone Staller, nekje našel. S pestjo sem udaril po steklu, toda nihče se ni obrnil. Še nekaj časa sem gledal za modro gosenco, jo opazoval, kako izginja v nevidnem mraku za prvim vogalom, potem pa počasi krenil proti stopnicam. Moral sem si pomagati z varnostno ograjo, tako sem se opotekal, vendar sem s pogledom iskal polže. Zelo sem se trudil, da se odmaknem od ograje, da s peto fokusiram žival, in počasi, zelo počasi, položim nogo na njo. Na opno bobniča mi je legel tisti zvok, vzpenjal se je od spodaj, kakor mrak, ki je poklican vstopil v to mesto in v ta leta, in vsi smo bili in smo njegove molekule, prosti antifotoni, madeži slepila; mrak utesnjujoč in gluhi, podoben odprtini cevi, kleti ali dnu kozarca. Navkljub vsemu sem se počutil dobro. Danes sem dobil službo. To se ne dogaja vsak dan. Danes sem dobil.

Nekaj težkega me je najprej zadelo v ledvice Najprej v ledvice. Podobno vbodu kakšnega velikega insekta je razgrnilo veliko cunjarijo pred mojimi očmi in zrušil sem se. Potem se je še nekaj težjega, če bi to sploh lahko bilo mogoče, spustilo na moje zatilje. In potem spet in spet. Z leve strani sem se z roko še vedno držal za ograjo, z desno pa sem si pokrival obraz. Kmalu mi je nekako uspelo osvoboditi tudi prvo roko. Čutil sem, da mi nekaj zelo močnega

drobi členke prstov ter prebija pleteni oklep kože in kosti in se ustavlja na mojih zobeh. Ne ustavlja se. Skozi njih gre kakor skozi s snegom zameten tunel s komaj kaj napora. Zvok mi-mohoda me je na nekaj spominjal, nisem se mogel točno spomniti, na kaj. Pred očmi mi je plesala tenka tenčica, kakor da bi neka nevidna roka na vse potegnila nekakšne nove, neprozorne in težke zavese. Poslušal sem, ničesar ni bilo slišati. Dihanje. Hitro in težko dihanje. Moje. Njihovo. Kdo ve koga. Telesa, ki udarjajo ob telo, nemo bučanje plaz, ki počasi, zelo počasi meandrira okrog mojega obraza.

“Gremo,” je rekel nekdo.

“Dovolj je.”

“Jebi mu četniško mater,” je rekel nekdo drug.

Komaj sem prihajal do sape.

Slišal sem zamolklo, globoko dihanje. Kakor da bi okrog mene, v nekakšnem krogu, stal trop velikih, divjih živali, skoraj izčrpanih od lova. Potem se je še nekaj težkega spustilo na moj obraz. Kakor kopito, sem pomislil. Podobno kakšnemu težkemu železnemu hrošču. Ničesar več nisem videl; moje ime je bledelelo, od njega pa ostala samo bleščica, odmev in madež na obzorju. Slišal sem, kako povsod okrog mene, na tleh in v krošnjah, šumi listje. Listje, ki bo, kmalu, vsepovsod na tleh, potem pa spet v krošnjah.

Marko Pogačar se je rodil leta 1984 v Splitu. Je eden najvidnejših in najbolj prevajanih hrvaških sodobnih pesnikov. Kot urednik deluje pri Qurumu in Zarezu in je predsednik največjega hrvaškega literarnega festivala Goranovo proljeće.

Doma in v tujini je objavil niz pesniških zbirk in knjig esejev, objavljeni zgodbi pa sta iz njegovega proznega prvenca Bog ne bo pomagal.

Prevod in opomba Jurij Hudolin

Regina Kralj

Želatina

(november 4002)

Plastični trg

Eno zajema svet.

Iz zraka – pradomovina in Ahil.
Nebo je rdeče, sveže, jasno.

V daljavi oko.

Počitek na plastični enosti.
Kot bi v deželo prišli za velike igre.

Ob poti milijone delavnic in
nemi hrušč otrok.

Sredi tega sveta je pasji hotel
s pogledom na neobdelano ravan.

Globoko izza prostora,
poje muezin
o bureku.

Točeni nič

Za zaprtimi vrati
ne sen ne budnost,
le stanje lune.

Bazar

Najbolj tiha pesem pravi: *ne razdiraj človeka.*

Na bazarju sedijo mladoselci.
Njihove vdolbine so pohlepne,
njihov kruh je votel.

Z rokami v žepi jih izzoveš:
ujemite kupca!

V očeh se iskrita smrt in napaka.

Pred domom cveti hibiskus.
Trgovci ga ne opazijo več,
Meni pa je razdejal misli.

Prodala bi se za Alaha.

Smeh

Mali Turki delijo smeh.
Zavite glave moledujejo za v raj.

Pes na verigi – podoba pekla.

Življenje kar tako.

Temna senca čez obraz.

Kebab in lokum.

Kdor se smeje, je
kot ogenj kresnic v mladem sirku.

Božji kruh.

Na koncu

Hitim pisati, ker kmalu bo tu roj ptic
in bom potem morala mirovati.

Tiče rada gledam. Kot leteča srca so.

Teh glasov se ustrašim
in ponižno poizkusim:
*Dam se v ogenj, na tnalo, v olje ...
rada bi umrla v svojo korist.*

Pojav

Žlobudrava usta prosjačijo za zlate zapestnice.

Pojav blage lahкости,
obrat telesa po bajramu,
ko luna sveti zaman,
ker je svet odet v zlato.

Vsi so množični,
vsi so pojav,
vsi so vse,
le jaz sem nič.
Dramatični ha ha ha.

Ded

Na sveti zemlji tabori
anonimno srce ...

Marmorne kamne zлага v
v žalostne trenutke in opazuje
minljivost.

Izplačala sem se

Presenetila sem svoje
skrbno zlaganje tujih rjuh.

Nekaj je bilo v gestah,
osebno zavzetega, mehkega,
kot bi postiljala možu,
ki ga še nimam,
kot bi sanjala o družini,
ki je še nimam,
kot bi z ljubeznijo varovala dom,
ki ga še nimam.

V dlan sem si
usula bakšiša za tri evre.

Super ego

S kakšno lahkoto
preskakuje te kamne.
Označeni so s časom:
vzorci so jasni,
vijuge sveže,
odtisi brezčasni.

Nekateri nikoli ne umrejo.
Ostanejo mladi in živi, četudi so ljudje že zdavnaj odšli.

Aspendos

Za hip se mi je zazdelo, da
na sceno stopa Sofokles, potem
sem se hitro streznila, saj v tako
odročnem kraju niso igrali niti bakanalij.

Vstopila sem v karavansaraj,
kjer sta žvenketala denar in čas brez vrednoti.
Trenutek v Platonovi špilji
je bili na razpolago za osem evrov.

*Objavljeni cikel pesmi Regine Kralj je iz njene zapuščine,
ki jo varuje Jože Štucin, skrbnik in pesnik.*

*Rok Vilčnik***Sveti gozd**

(odlomek iz romana)

Knjižničarka ga je vklenjenega peljala mimo osnovne šole, da so vsi lahko videli, kaj se zgodi, če pravočasno ne vrneš knjig. Osramočen in vklenjen, s spuščeno glavo, je žalostno racal mimo.

Ata, ata! – sta za njim otroka vpila in vila roke, punčka, ki je bila večja, nekje sedmi ali osmi razred ali pa manj (če se je prehitro razvila), je tekla, mlajši fantek pa tudi, a se je spotaknil in padel. Kar se le da hitro se je pobral in tekel naprej. Sploh ni opazil odrgnine na asfaltu.

Knjižničarka je nasadila moškega na blindirani bicikel.

Z vseh strani so prihiteli specialni knjižničarji ter naredili okoli nje in njene žrtve kordon. Šolski otroci so jih začeli obmetavati s kamni. Specialni knjižničarji so jim vrnili s knjigami. Kmalu so bile vse knjige na šolski strani in ravnatelj je ustanovil knjižnico. Takoj so razglasili, da lahko vsak zadrži izposojeno knjigo, kakor dolgo hoče. A kaj, ko tako dolgo ni hotel nihče.

Pritisnil je mraz in sploščil poletje. Bilo je le še tanka ploskev in lastovke niso mogle odleteti na jug. Prezimile so v knjižnici in si iz knjig naredile gnezda.

Kmalu so si otroci začeli izposojati lastovke. Te so jim govorile o svojih gnezdih in o nesploščenem poletju na jugu.

Kmalu je minilo nekaj časa in stvari so se spremenile.

Knjižnico je prevzelo Društvo naveličanih senc. V njem so bile sence, ki so se naveličale slediti ljudem. Ravno so imele sestanek o tem, kam letos na dopust – nekam, kjer je pusto in malo svetlobe – ko je prišla do njih informacija. Sploh ni pozdravila ali kaj takega. Tudi rokovala se ni z nikomer. Povabil pa je tako lai tako ni nihče. V nahrbtniku je imela slabo luč in jo vrgla na vse.

In sence so ostale doma.

Te zgodbe mi ni povedal nihče in kaj drugega tudi ne bi pričakoval od njega.

Moje mesto je ostajalo isto z drvečo naglico. Včasih si še našel kak nezapuščen kot, zdaj pa vedno več.

Kam – kam to vodi?

Poišči metaforo – mi je rekel Lee Shai.

Zakaj?

Pomagala ti bo prenesti pomen.

Kamor?

Tamor, kamor ti hočeš.

Poznam vse ceste v okolici. Vseh njihovih imen si nisem zapomnil, a če drugega ne, vsaj po videzu vem, kam spadajo. Rad grem na obisk.

Tvoje srce je kot popularni lokal – je rekel Lee Shai.

Nisem razumel, kaj s tem mislil.

Vedno je nekdo tam.

Lee Shai je jokal. Tokrat ne zaradi čebule.

Kaj ima ona takega?

Razumel sem, da misli Lolo.

Moje srce.

Jokal.

Lee Shai, kakšna vloga je to? Kdaj si začel študirati nov projekt?

Zapuščam te.

Not good!

Moj sorodnik, saj veš, ta, ki ima preko pekel ...

Vem, kateri, ja. Večkrat se oglasi in malo pritiska. Za moje pojme je sicer malo preveč negativno nastrojen, a glej, kaj komu paše. Kdo sem pa jaz, da bi sodil?

Peck Glayz – me je spomnil.

Aja, seveda! Hvala ti.

No, ta sorodnik je dobil eno kazen in zdaj mora on v pekel. To ni isti pekel – je pohitel z besedo, kot da bi vedel, da me ravno to zanima – kot ta za ... saj veš ... za tiste pač, ki v to verjamejo.

Prikimal sem, da razumem.

Kje pa je pekel zanj?

Mora na literarni večer v Slovenijo.

U, sranje! – sem vzkliknil. Žal mi je.

Nista se sicer kaj razumela, a sem videl, da ga je vsa ta reč vseeno kar precej potrla.

No, saj mogoče pa mu uspe, pa nekako preživi.

Poznaš koga takega?

Ne.

Objel bi ga, če se mi ne bi gabil. Ko sem se spomnil: Ampak ... kaj se pa to tebe tiče? Menda ne odhajaš z njim?

U, mi je v trenutku postalo vroče – tega mu vseeno ne bi privoščil. Nikomur. Niti svoji mami ne, čeprav ona ni verjela v pekel. Večkrat ga je omenjala, to ja, ampak samo zaradi tega, ker jo je spominjal na njeno življenje.

Jaz bom ta čas vodil njegovo firmo.

U, to pa je napredovanje! No, saj si veliko delal pa garal. Če si kdo to zasluži.

Čestital sem mu, pa niti čutil ni. Najbrž ni bila njegova roka.

Kdo bo igral starega?

Best Seller.

Best je bil ... pa je še.

Za film Daljše je življenje, težje si ga zapomniš, je dobil enkrat na gobec.

Člani Akademije za dodelitev Ploskarjev so ga počakali v temni ulici in jo razsvetlili.

V bistvu mu je bilo ime Dimitrij, samo ni imel rad, da ga kličejo po zelefonu. Zelefon je isto kot telefon, samo da se je nekdo zmotil pri prvi črki, ko je zapisal to besedo in je potem tako pustil.

Če je kdo Besta poklical po zelefonu, se mu ta ni javil in je vrgel zelefon v steno. Zato je ves čas menjaval zelefone.

Enkrat sem mu rekel: Best, zakaj pa potem sploh uporabljaš telekomunikacijsko napravo za sprejem in oddajo zvoka na daljše razdalje, če se tako nerad javljaš?

Da sem nedosegljiv – je rekel.

Kako? – nisem razumel.

Vsi ne vedo, da sem nedosegljiv. In je prav, da pokličejo. Saj niso oni krivi.

Ampak potem vsako napravo takoj stolčeš?

Na živce mi gre. Nočem bit dosegljiv.

V dokumentarcu o Labodjem jezeru je igral jez, zaradi katerega je sploh nastalo to jezero. Supermen pa tega ne dovoli, ker hoče, da je dokumentarec o njem in uporabi vso svojo moč, pa še nekaj malega vzame iz powerbanka, da to doseže.

Supermen tudi nima zelefona – mi je povedal. On vse sliši. Bolj tiho kakaj.

Mi je povedal, da je snemanje potekalo v dokaj prijetnem nerazpoloženju in da je supermen super dečko. Samo pasulja ne sme jesti.

Zdaj je v Siriji – pa pomaga malo enim, pa malo drugim.

Saj ne bo dolgo – je še dodal – ker ima v pogodbi, da lahko rešuje samo Severnoameričane.

Severnoameričani so pleme, ki je nastalo z nenaravno selekcijo. Pri njih vse stane manj, kot pa v resnici plačajo.

Razrvan je.

Kako to misliš?

Ker ne more pomagat vsem. Hodi k papežu na terapije.

S papežem sta frenda?

Logično – sem pomislil.

Bolečina razpršene pozornosti – je pisalo v izvidu.

Kaj ima zelefon?

Trpko je prikimal.

Pa ga rabi?

Trpko je odkimal.

Kako to, da te ni bilo na baby shower?

Come va? – sem se začudil.

Lola in Supermen sta imela baby shower. Vsi smo te pričakovali.

Prvič slišim.

Vau! Čestitam! In kako se počutiš?

Noro dobro je! Nisem vedel, da je zvok tako lep.

Malo sem mu sral. Na živce mi je šel, ker je vse verjel. Delal je reklame in vsi, ki delajo reklame, verjamejo vse. Poglejte samo njihove izdelke.

Zbrali smo denar in Loli kupili supermenski dres. Sicer ji malo hecno stoji zaradi nosečnikškega lampa, ampak Instagram to popravi.

Sem že slišal za tega tipa. Vse prikaže lepše. Slike iz koncentracijskih taborišč zdaj v Nemčiji uporabljajo za voščilnice. Tudi on je bil iz Sicilijanske doline, tako kot vsi dobri čarovniki.

Ko sem še bil mlad, sem bil točno takšen.

Predniki so pleme ljudi, ki je živelo pred nami. Do zdaj so že vsi izumrli.

Kolega s frizbijem na glavi me je obiskal. Pa še en model. Samo ne vem, zakaj. Po postavi sodeč za palačinke.

Rad bi te povabil na fantovščino. To je Jehova. Ful dober frend. On je arhitekt. Specializiran je sicer bolj za stolpe, ampak tudi prazne bazene zna projektirati.

Kaj poln bazen bi znal?

Odvisno, kaj je noter.

Zrak.

To bi najbrž šlo.

On jemlje vse dobesedno – mi je bodoči ženin šepnil na uho.

Moja priča bo na poroki.

Torej, ženiš se?

Ja – je radostno prikimal in ponosno prikimal arhitektu, kot da bi mu rekel: Sem ti rekel, kako pronicljiv dar opažanja ima Peck.

Makrame ti lepo paše.

Hvala. Sam sem ga.

Šli smo na gosposki turizem. Zaseke se ni niti dotaknil, čeprav je bila najboljša ever. Ostali smo se obmetavali z njo. Naredili smo še zasečnega moža. In bunker iz zaseke.

Bil je tako pijan, da je slekel makrame in kazal svoje rane od šivanja gobelinov.

Nisem si mogel pomagat, moral sem ga vprašat:

Si tudi ti Supermen?

Kakor kdaj.

Se ti zdi to fer?

Ne morem si pomagat. Boš marelice? Iz soje so. Sladkane s Coca Colo Zero.

Zavrnil sem.

Naročil sem taxi in začel delat kot taxist.

Neke noči je vstopil možki.

Bobi! – sem ga takoj prepoznal.

Nisem Bobi – je rekel in peljal sem jo na naslov, ki mi ga je dala.

Naslednjo noč pa je bil Bobi. Samo ni hotel vstopit.

Povedal sem mu, kam gredo izbrisane stvari z interneta. In iz računalnika.

Bil je srečen kot morski pes, ki je zadel prosto vstopnico za akvarij.

Veš, da bo dal bog ves “že” na internet?

Ta pa je res razočaran. A zares?

Ja – mi je prikimal – čist ves “že”, vse, kar se je kdaj zgodilo.

Čisto vse?

Daljšje je življenje, težje si ga zapomniš – je skrivnostno rekel.

Ja, no, če gledamo s tega vidika – sem vzdihnil ...

Tega “že-ja” je moralo biti že kar precej. Ne vem, če naj mi bo to vseč ali ne. Toliko vode je že preteklo, jaz pa še vedno žejen. A bo to mesto to preneslo?

Zaman nam vse te dragocene ure, ko pa nimamo časa.

Sveti gozd ne bo nikoli več isti.

Bobi, veš, da nekje obstaja mir?

Preveč se družiš z reklamarji.

Kakšno uro sem vozil čez njega.

Potem sem mu dal škatlo Chesterfielda za Lee Shaija in se poslovil.

Na hribu sem še dolgo gledal svoje mesto. Luči so temno žarele.

Kdo upravlja z vso to temo? – mi je šlo skozi glavo.

Vstopil sem v ekran.

Končno sem bil doma.

Lepo je bit spet doma in božati žametno oblogo neskončnosti.

Bila je to lepa neskončnost. Ko si jo pogledal, se pogled ni več vrnil.

Ni bila ena tistih poceni večnosti, ki jo dobiš v božjih hramih in potem ne veš, kaj bi z njo.

Bila je to kompaktna, lepo izdelana in neverjetno prožna neskončnost. Neskončna je bila na vse strani.

Če človek ne vidi, vidi temo.

Tako mi je ves čas govorila mama. In mene je to ubijalo.

Zamislite si, da vam nekdo ure in ure ponavlja isti stavek, vas pa ni zraven.

Ko sem bil, pa je s čim drugim težila.

Najdi si že neko resno nedelo – mi je gnjavila – neprestano posedaš po tej neskončnosti in jo božaš. Čigave so te revije? Te ni sram?

Gledal sem revije v njeni roki. Neskončnost v vseh pozah.

Mama, tako jo je ustvarila narava.

Kaj narava? Kako lahko narava ustvari neskončnost, če pa je del nje?

Nisem se hotel kregat, zato sem se začel prepirat. Še zadnji čas sem se zadržal in sem raje sprožil konflikt.

Kaj pa ti veš, saj niti osnovne šole nimaš!

Sem jaz kriva, če so tako drage?! Poslopje, telovadnica, jedilnica, knjižnica, učiteljski zbor, inventar, hrana, vzdrževanje ... vse to stane. Od kod bi pa vzela?

Knjižnico bi naredila iz lastovičjih gnezd.

Joj, smo naenkrat pametni! Nič, moram v službo. Skoči mi po lubrikant.

Nerad sem zapustil neskončnost in se podal v šoping.

Vzel sem še črtasto mleko za telo. Moral sem počakati, da so kravo prebarvali na zebro.

Medtem, ko je telo užilo mleko, sem razmišljal o Bobiju. Zanimiv.

Bobija se ni dalo ubit. Položil sem njegovo glavo v vdolbino na cesti in zelo skrbno zapeljal čez njo. Režal se je kot počen pisker, a imel je počeno lobanjo.

Veš, koga se ne da ubit?

Koga?

Tistih, ki so že mrtvi.

To je bila moja prva grozljivka, če ne štejem svojega otroštva.

Življenje je trak – je rekel – zavezan v lase večnosti.

Kakšna je razlika med neskončnostjo in večnostjo?

Neskončnost nima konca, večnost pa je večna. Večskončnost je pomembna.

Kdaj se karkoli neha?

To pa moraš vprašat.

Saj sem.

Aja – je še rekel, potem mu je glava padla na dva dela. Znotraj je bil listek. Na njem je pisalo.

Šel sem k Astrologu, da mi pove, zakaj piše.

Astro Log – kakor ni želel, da ga ne kličemo – je bil inštruktor za nekaj povedat.

Skušal je iz zlata naredit nekaj drugega. Saj čez leta mu je ratalo. Denar – kot je to reč potlej poimenoval po svoji denarnici – je resnično nekaj drugega kot zlato.

Brane Mozetič

Sanje v Havani

Povlekel me je v kopalnico, kjer je bilo veliko ogledalo. In močna luč. Stopil mi je za hrbet, me obračal, dokler nisem jasno videl črnega uda, ki se zariva v belo meso. Kontrast je bil silovit. Sam je gledal navzdol, ne v ogledalo. Prešinilo me je, da me hoče razklati in me prisiliti, da gledam, kako koža poka in se razpira. Vsake toliko se mi je nagnil prek rame do ušesa ter zagodel: Mi amor. To bi lahko bil tudi čarovniški urok, da bi me zavedel. Potem je naenkrat zmanjkalo elektrike, zastal je, meso se ni razklalo, čisto nežno me je obrnil in v temi iskal moja usta. Civilizacije so bile rešene. Tok se ni preobrnil. Lizal je utrujeno meso, kri, ki je kapljala črna, čisto črna, nezaznavna na njegovem črnem jeziku. Luč se je vrnila, ventilator je dvignil njegovo telo, stegoval sem se, da ga ujamem. Vrgel mi je pest kovancev, ki so se dolgo kotrljali po tleh.

Šla sva v posteljo. Toda nisva se ljubila, tresla sva se, vročina se je dvigala v glavo, potem mraz, stiskala sva zobe, svoje ude, kot v krču, kot v ekstazi, trudila sva se kaj reči, a so bili zlogi povsem nerazumljivi. Stene so se majale sem ter tja, strop se je spuščal, dihal je, najini življenji nista bili nič ob dihanju stropa. Hlastala

sva drug po drugem, ob neznanskem razbijanju srca. Zakaj sva tu? Zakaj so naju obkrožili vojaki? Zakaj ne verjameva več? Zakaj sva postala neprimerna za ta svet? Ogromna roka, večja je od žerjava, te prime z dvema prstoma, in potegne iz mojega objema, dvigne, te zaluča skozi okno, potem izgine. Slišim glas: Esta noche yo me pongo en tus manos. Skozi okno začne pihati, ogromna roka se vrača, strah me je, razklene prsta in na posteljo mi pade tvoja noga. Poznam jo. Sledi tvoja roka. Brez prstov, ki so tolikokrat kazali name. Meče mi nazaj tvoje dele in skušam jih sestaviti. Ne uspeva mi. Oko mi spolzi z dlani, jezik bi si potisnil v svoja usta, ves mehek objemam tvoje dele, ki mi kar naprej uhajajo. Ura udarja. Glavo položim na srce, ki še kar utripa, kri mi teče v usta.

Že ob šestih zjutraj živčno kliče, da me nujno rabi, da je nakriziran, da več ne zdrži, da bo naredil karkoli in ne odgovarja za svoja dejanja. Razbil bo okno, vrata, vrgel se bo v vodo. Moleduje. Za par evrov. Samo da bo minilo. Kasneje se priplazi nazaj. Momlja, ni kaj razumeti. Zvije se mi v naročje, takoj je gol, njegovi suhi udi me mehko ovijajo, kot lovke so, zapira oči, reče: Drži me. Kot da bi ga lahko odneslo, tišina, le utripanje srca, čisto blizu: Zdaj sem ves tvoj! Nisi, rečem. Nikoli nisi. Samo na drogo misliš. Čez nekaj časa reče: Ja, še malo rabim. Dvigne se, pojavijo se še štirje drugi, vsi so čisto presušeni in živčni. Spustijo se na tla in se po štirih premikajo okoli mize, tipajo tla z rokami, iščejo nekaj čisto majhnega. Potem vsi izginejo. Še vedno ležim, ovija me modra meglica, telefon zvoni, ljubezen je postala nekaj nedoumljivega.

Zvečer mi pošlje sporočilo: Na policiji sm. Pa nič nism nardu. Težko zaspim. Hodim z njim po dolgih hodnikih. Najprej so kot podzemni s cevmi, povsod kaplja voda, mislim, da je tudi pod nogami, potem se dvignejo, postanejo beli, čisto beli, na levi in desni so vrata, plastični sedeži, ljudje, ki sedijo, že vem, kam moram, potrkam na vrata, kažem nanj, nekaj govorim, ženska kima, kima: Tamle počakajte. Vas bomo poklicali. Sediva. A bo to doug? je nemiren. Morm na sekret. In že ga ni več. Zelo dolgo. Dovažajo krvave ljudi, nekateri kričijo, k nogi mi leže moj pes, povsem miren je, kri ga ne moti, pomislim, da bi ga moral peljat na sprehod, spustiva se po stopnicah in dolgo hodiva po temačnih cestah. Ko prideva nazaj, skoraj leži na stolu in me stekleno pogleda. Zelo je zadet. Sestra pokliče. Opoteče se proti vratom, podprem ga, pes nagne glavo, sedi, ona reče: Takega ne bomo sprejeli, zato vsi trije zapustimo hodnik, spet se znajdemo v dolgih hodnikih z vodo, pes se zaganja v miši, nekje so še utopljenci, stegujejo roke, on se mi obesi za vrat, kot da ga je strah.

Potrkal je. Najprej se je slišalo škripanje stopnic in potem je potrkalo. Dokaj glasno. Skoraj bi se zbudil. Fant je vstopil, zbegano je gledal, ker je od vsepovsod curljala voda, visoko je dvigal noge, ko se mi je približeval. Hotel me je objeti, a si je premislil. Pogasil je luči, se slekel in čakal. S prstom sem ga porinil, da je omahnil na ležišče. Narahlo sem se pomikal po njem in pričakoval vulkan, ki se mi bo razlil po žilah, da bom sopal od naslade. Nič. Oči so strmele vame, pokrili sem jih, bile so odveč, vse je bilo odveč. Spet so stopnice zaškripale, spet je potrkalo, spet bi se skoraj zbudil, spet se je gola koža razprla in

mi silila v usta, soba se je polnila s telesi, s kožami, z očmi, nisem jih mogel več pokrivati, bilo jih je preveč, vlekli so me za roko: Kaj ti je? Kaj ti je? Kaj ti nisiem všeč? Skril sem se pod mizo, po štirih sem se umikal med njihovimi nogami, čisto nič nisem več čutil, pomislil sem, da sem umrl in da se nikoli več ne bom zbudil.

Znajdem se na nekem študentskem tekmovanju. Nikakor mi ne gre. Polja izpolnim narobe. Ko tečem, se spotaknem. Krogla mi pade iz rok. Ljudje okoli vpijejo: Vuuu! Sedem nekam na rob in gledam druge. Preklinjam tistega, ki si je izmislil tekmovalnost. Zraven prisede fant, ki mi je nekako znan, a se ne morem spomniti. Roko mi da čez ramo in reče: Saj ni važno. Tako dolgo sediva. Čisto zraven se je stisnil. Gledam njegove kratke bele hlače, on pa me prime za roko. Saj ni važno, ponovi. In: Greva. Hodiva čez smetišče odsluženih naprav, povleče me na preperere blazine in že me nežno poljublja. To traja zelo dolgo. Ustnice pritiska ob moje, čisto od blizu gledam v njegove velike oči. Kar naenkrat sem gol pred njim, dvigne se, nerodno si slači majico in potem hlače. Vidim, da ima tiča nekako spodvitega med noge. Da ga ne bi videli, reče. Preveč je zrasel. Z roko ga potegne izmed nog, dolg je in debel. Poleže ga po stegnu. Zlekne se na hrbet, mene pa povleče nase. Saj ni važno, mu rečem. Ne vem, kaj ni važno. Mimo priteče tekač: Da ne bosta zamudila! Zdaj fant poskoči, na vso moč se začne truditi s svojim tičem, da bi otrdel. Nikakor mu ne uspe. Pomagam mu. Na koncu mi glavo položi v naročje in me boža po laseh. Z obema rokama objemam njegovega poltrdega tiča. Od nekod potegne tablico čokolade in mi jo ponudi: Boš? Liževa čokolado. Tako je sladka.





R A Z S T A V A

Nataša Kovšca

Estetizacija politike

Post Zang Tumb Tuuum. Umetnost, življenje, politika. Italija 1918–1943 (Post Zang Tumb Tuuum. Art, Life, Politics. Italia 1918–1943)

Fondazione Prada, Milano
18. februar – 25. junij 2018

Miuccia Prada ni le ena najvplivnejših žensk v svetu mode, ampak tudi dolgoletna mecenka vizualne umetnosti, ki z možem Patriziem Bertellijem izdatno podpira sodobne umetniške projekte v domačem mestu Milanu. Prvo razstavišče, imenovano Prada Milanoarte, ki je pozneje preraslo v Fundacija Prada, sta odprla leta 1993. Pred tremi leti pa sta mesto obogatila z obsežnim umetniškim kompleksom, urejenim v zapuščeni žganjarni na južnem robu Milana, ki je svojo dokončno podobo pravzaprav dobil šele letos. Osmim obstoječim razstaviščem so namreč prizidali nov, devetnadstropni stolp, ki so ga ravno tako kot ostale stavbe, rekonstrukcije in novogradnje, projektirali v nizozemskem arhitekturnem biroju Rema Koolhasa.

Ob odprtju novega razstavišča so seveda pripravili tudi razstavo del iz Pradine

zbirke, ki jih je za to priložnost izbral direktor fundacije Germano Celant – italijanski likovni kritik, ki je v svetovnem merilu znan zlasti po poimenovanju gibanja *arte povera*. Razstava, ki naj bi prezentirala formiranje Pradine umetniške zbirke od leta 1960 do danes, sicer vključuje dela nekaterih najbolj znanih protagonistov svetovne umetniške scene, kot so raznobarvni jekleni *Tulipani* (*Tulips*, 1995–2004) Jeffa Koonsa, ogromno platno, narejeno iz tisočev mrtvih muh (*The Last Judgement*, 2002) Damiena Hirsta in avtomobilska instalacija (*Bel Air Trilogy*, 2000–2011) Walterja De Marie. Vendar razstava razen spektakelskega učinka nekaterih razstavljenih del, ki pritegnejo množice obiskovalcev, ni konceptualno zasnovana in ne pusti večjega vtisa.

Precej bolj poglobljeno in širokopotezno je Celant koncipiral drugo razstavo, ki je od februarja na ogled v kar štirih razstaviščih in obravnava italijansko umetnost v prevratnem obdobju od leta 1918 do padca fašizma leta 1943. Kustos je namreč projekt zasnoval kot celovito raziskavo sistema umetnosti in kulture med dvema svetovnima vojnoma, ki vključuje poleg slikarskih in kiparskih del, fotografij, keramike, oblikovalskih izdelkov, arhitekturnih osnutkov in urbanističnega načrtovanja tudi izbor literarne produkcije in originalno dokumentarno gradivo, med katerim še posebej izstopajo propagandni filmi Inštituta Luce iz Rima s prikazi najpomembnejših kulturno-umetniških dogodkov tistega časa. Vendar razstava ni izjemna le zaradi kvalitetnega izbora del, ampak tudi skrbno pretehtane razstavne postavitve. Kot lahko razberemo z originalnih fotografij različnih skupinskih razstav v Italiji in tujini, so namreč posamezni deli razstave dokaj natančne rekonstrukcije nekdanjih razstavnih ambientov. Slike



• Pogled na postavitev razstave *Post Zang Tumb Tuuum. Umetnost, življenje, politika. Italija 1918–1943* | Fundacija Prada, Milano, 2018 | Foto: Matteo Pizzimenti

so ponekod obešene ena nad drugo ali razstavljene na tapetnih podlagah, ki so pravzaprav povečane arhivske fotografije, tako da gledalec dobi zelo natančen vtis o nekdanjih postavitvah. Kajti ob razstavljenih slikah so tudi črno-bele podobe tistih del, ki jih organizatorjem ni uspelo pridobiti za razstavo ali so bila izgubljena.

Obsežen razstavni projekt se pričakovano začelja s kratkim pregledom futurizma in predstavivijo njegovega idejnega vodje Filippa Tommasa Marinettija (1876–1944),

poeta, intelektualca in novinarja, ki se je od konca prvega desetletja 20. stoletja do svoje smrti zavzeto zavzemal za promocijo italijanske umetnosti v mednarodnem prostoru. Po njegovi vizualni poeziji *Zang Tumb Tumb* (1912) pa je povzet tudi prvi del naslova razstave. Marinetti, ki je med drugim leta 1919 v milanski Palači Cova (Palazzo Cova) organiziral prvo futuristično razstavo, pa ni bil aktiven samo na umetniškem, ampak tudi na političnem področju. Znano je namreč, da se je futurizem odkrito spogledoval s fašistično



• Pogled na postavitve razstave *Post Zang Tumb Tuuum. Umetnost, življenje, Politika. Italija 1918-1943* (rekonstrukcija skupinske razstave *Das junge Italien* v Nationalgalerie Berlin leta 1921) | Fundacija Prada, Milano, 2018
Foto: Matteo Pizzimenti

stranko, saj so futuristične ideje v marsičem sovpadale s političnim programom Mussolinijeve stranke (in obratno). Futurizem, ki je zavračal vso umetnostno tradicijo, akademizem in konformizem ter zagovarjal tehnološki napredek, je v fašizmu sprva videl možnost radikalnih družbenih sprememb. Vendar je Marinetti že leta 1920 obsodil fašistični reakcionarni preobrat, v katerem je prepoznal začetke konservativizma in izstopil iz stranke. Futurizem, ki je želel vplivati ne le na revolucionarno spremembo vizualne

kulture, ampak tudi načina življenja, pa se je prelevil v zgolj še eno umetniško šolo – čeprav je bila le-ta avantgardna.

Razstava dokaj detajlno predstavi različne umetnostne zvrsti osrednjih protagonistov futurizma, kot so Umberto Boccioni (1882-1916), Fortunato Depero (1892-1960), Giacomo Balla (1871-1958), Luigi Russolo (1885-1947), Gino Severini (1883-1966), Tullio Crali (1910-2000), fotograf Anton Giulio Bragaglia (1890-1960) in arhitekt Antonio Sant'Elia (1888-1916), ki so v

svojih delih uveljavili nove tematike, povezane z mestom, tehnološkimi novostmi, avtomobili, stroji, gibanjem, akcijo in revolucijo, a tudi nasiljem in poveličevanjem vojne. Prevladuje seveda futuristično slikarstvo s simultanimi prikazi optičnih učinkov izbranega motiva v kontinuiranih časovnih izsekih, ki jih na primer zelo učinkovito ponazarja slika *Dinamizem nogometaša* Umberta Boccionija iz leta 1913. Pomembno mesto zavzema tudi predstavitev t. i. »zračne« umetnosti, za katero je značilen pogled iz zraka na zemljo. V slikarstvu (*aeropittura*) jo je uveljavil Tullio Crali, pogosto pa se je po letu 1930 pojavljala tudi v militaristični poeziji (*aeropoesia*) in fašističnih himnah, saj je slavila Italijo, njene lepote, tehniko, orožje...

Futurizem seveda ni bil osamljeno umetniško gibanje v tedanji Italiji. Razstava pokaže, da sta Giorgio de Chirico (1888–1978) in Carlo Carrà (1881–1966) istočasno razvijala metafizično slikarstvo (*pittura metafisica*) z značilno tematiko osamljenih figur v skrivnostno izpraznjenem okolju. Drugi pol ustvarjalcev pa se je v nasprotju z avantgardnimi tokovi zazrl v preteklost in svoje ustvarjanje ponovno povezal z zgodovino likovne umetnosti, klasičnimi kanoni lepote in figuralko, ki je ideološko najbolj ustrezala tudi vzpenjajočemu se fašizmu. V začetku dvajsetih let preteklega stoletja se je izoblikovalo t. i. gibanje *Novecento*, v katerem so bili najvidnejši protagonisti Mario Sironi (1885–1961), Achille Funi (1890–1972) in Anselmo Bucci (1887–1955). Gibanje je v Milanu leta 1922 prvič predstavila likovna kritičarka Margherita Saffratti, sicer po rodu Židinja, ki je bila z Mussolinijem tudi v intimnem razmerju in sredi dvajsetih let pravzaprav osrednja figura italijanske nacionalistične umetnosti, a ne za dolgo. Njena pozicija se je že konec dvajsetih

let močno zamajala, saj se je po eni strani zrahljala njena osebna vez z Mussolinijem, po drugi strani pa so ji nacionalno zavedni kritiki očitali, da je na tretjo razstavo figurativnih del gibanja *Novecento* (1929) vključila tudi neprimerna dela, in sicer de Chirica, Carràja ter futuristov Balle, Depera in Severinija.

Saffratijeva pa ni bila edina osebnost, ki se je zaradi fašistične opresije morala umakniti z umetnostnega prizorišča. Ista usoda je doletela podjetnika Riccarda Gualinija, ki je v svoji vili v Torinu, imenovani Gledališče Gualino (Teatro Gualino), prirejal prve predstave eksperimentalnega plesa. Leta 1931 je bil obsojen špekulacij proti nacionalnemu gospodarstvu – najverjetneje zaradi očitne averzije do Mussolinija, je prepričan Celant. Policijsko kartoteko je po izdaji romana *Prezir* (*Gli indifferenti*) dobil Alberto Moravia, čeprav se ni nikoli opredelil proti fašizmu niti sodeloval v protifašističnem boju. Službo pa so izgubili tudi vsi tisti univerzitetni profesorji, ki se niso hoteli včlaniti v fašistično stranko.

Omenjeni dogodki so bili seveda odraz naraščajoče moči Benita Mussolinija in znak popolne prevlade fašizma, ki je svojo moč izražal ne le s paradami in drugimi strankarskimi ceremonijami, ampak tudi z novim medijem – radiem in umetnostnimi razstavami. Najbolj odmevna je bila zagotovito *Razstava fašistične revolucije* (*Mostra della rivoluzione fascista*, Palazzo delle esposizioni) leta 1932 v Rimu, ki si jo je Dino Alfieri, član Mussolinijeve vlade, zamislil kot celovit prikaz zgodovine fašizma od začetnega intervencionizma do prevzema oblasti. Na razstavi, ki je bila na ogled kar dve leti (od 28. oktobra 1932 do 28. oktobra 1934), so sodelovali številni znani umetniki, med njimi Mario Sironi, futurist Enrico Prampo-

lini (1894–1956) in Mario Marini (1901–1980), za katere pa ne moremo reči, da so podpirali uradno ideologijo fašizma. Kajti vedeti je treba, da Mussolinijeva vlada ni uveljavljala stroge politične cenzure nad umetnostjo tako kot nacistična vlada v Nemčiji ali sovjetski režim v času Stalinove vlade – seveda, dokler umetniška dela niso postala eksplicitno antifašistična. Mussolinijev režim se ni nikoli uradno odrekel avantgardni umetnosti, čeprav se je veliko konservativnih kritikov odvrnilo od futurizma in zagovarjalo t. i. »novo fašistično umetnost«, ki je koreninila v italijanski tradiciji. Nekateri umetniki pa so svoje umetniške norme povsem prilagodili zahtevam fašističnega režima, ki je njihovo delovanje tudi javno podpiral.

Vladna podpora je bila najbolj izdatna v arhitekturi, saj je režim naročal gradnjo ne le novih stavb in mestnih predelov, ampak tudi celih mest. V času fašizma se je pravzaprav izoblikoval nov, racionalistični arhitekturni slog, ki ga morda najbolj jasno kažejo dela Giuseppeja Terragnija (1904–1943). Poleg originalnih načrtov in maket njegovih najpomembnejših projektov, kot je znamenita Fašistična hiša v Comu (Casa del Fascio, 1932–1936), razstava podrobneje predstavi mestno arhitekturo v rimski četrti Europa – EUR42, ki je sprva pomenila kratico za Svetovno razstavo v Rimu (Esposizione Universale Roma). Z razstavo, ki naj bi jo odprli leta 1942, je namreč vlada želela obeležiti 20-letnico uradnega obstoja fašističnega režima in svetu predstaviti silno moč in kulturno bogastvo Italije. Najveličastnejša stavba v četrti je kvadratni Kolosej, uradno imenovan Palača italijanske civilizacije (Palazzo della Civiltà Italiana), ki so jo po vzoru metafizičnega slikarstva projektirali kar trije arhitekti (Giovanni Guerrini, Ernesto Lapadula

in Mario Romano). Vse štiri stranice stavbe so v celoti prekrte z oboki, ki simbolizirajo dučejevo ime: devet obokov v vsakem nadstropju zaznamuje priimek, šest nadstropij pa njegovo ime. Kvadratni Kolosej hkrati predstavlja simbol reprezentativne fašistične arhitekture, ki je tedaj poudarjala »karakter moškosti«, moč, revolucionarne ideje, zmago nad sovražnikom in veličino italijanskega naroda.

Mussoliniju zaradi začetka druge vojne ni uspelo realizirati Svetovne razstave v Rimu. Tudi četrti Evropa niso nikoli dokončali, vendar danes predstavlja eksemplaričen primer fašističnega racionalističnega urbanizma. Podobne karakteristike izrazito racionalnega urbanističnega načrtovanja prepoznamo tudi v zasnovah povsem novih mest južno od Rima, ustanovljenih med letoma 1932 in 1935, kot so Littoria (danes Latina), Sabaudia in Pontinia, s katerimi je režim jasno dokazoval svojo usmerjenost v razvoj in napredek nove italijanske države.

Poleg arhitekture in gradnje mest je vlada širokosrčno podpirala tudi stensko slikarstvo (freske, reliefno zidno dekoracijo), ki je z motiviko ponazarjalo zlasti ekonomsko blaginjo države ter je bilo namenjeno pridobivanju ljudske podpore. Propagandna moč fašizma je namreč segala prav na vsa področja ustvarjalnosti, tudi oblikovanje, glasbo in poezijo, ki je v verzih poudarjala bolj pravične zakone novega režima. Za stensko slikarstvo tedanjega časa je bilo še posebej značilno, da je slavilo nacionalno identiteto in italijansko zgodovino, zlasti veličino in sijaj starega Rima, s katerimi se je fašistični režim pravzaprav identificiral. Leta 1933 je Mario Sironi (po vzoru futurističnega manifesta) izdal celo *Manifest stenskega slikarstva*, v katerem je poleg zgodovinske poudaril tudi njegovo etično-socialno

funkcijo. Zato ne preseneča, da je vlada za poslikave pomembnih državnih ustanov najemala najslavnejše slikarje tedanjega časa, kot je bil (poleg Sironija) denimo Carlo Carrà, ki je stenske slike na temo Italije v času starega Rima razstavil tudi na 5. trienalu v Milanu (1933). Razstava v Fundaciji Prada je seveda predstavila le dokumentarne posnetke stenskih poslikav – tudi zato, ker se večina del, predstavljenih na tedanjih razstavah, ni ohranila.

Poveličevanje fašistične elite, predvsem pa njenega vodje, je morda najbolj očitno v kiparskih delih Adolfa Wildta (1868–1931), kiparja starejše generacije, ki je izšel iz simbolizma in se je v dvajsetih letih posvečal zlasti portretni in spomeniški plastiki. Germano Celant je na razstavo uvrstil vrsto doprtnih portretov in mask Benita Mussolinija z izvotljenimi očmi, za katere lahko rečemo, da ne predstavljajo toliko njegove realne podobe, pač pa arhetip fanatičnega voditelja. Wildtov ekspresivni kiparski slog je namreč idealno ustrezal glorifikaciji fašističnega režima, zaradi česar so bila njegova dela po vojni več desetletij marginalizirana – predvsem zaradi vsebine in ekscentričnega stila.

Razstava nadalje pokaže, da je vzporedno z »državno« umetnostjo obstajala tudi družbenokritična umetnost, ki je bila izrazito antifašistično usmerjena. Med umetniki, ki so sprva sodelovali s futuristi, a so se sredi tridesetih let preusmerili v ostro kritiko fašističnega sistema, je bil najaktivnejši Aligi Sassu (1912–2000). V Milanu je ustanovil tudi skupino mladih ustvarjalcev in intelektualcev, imenovano »Rdeča skupina« (»Gruppo Rosso«), ki je bila povezana s socialistično stranko in komunisti v drugih italijanskih mestih. Leta 1937 so ga fašisti zaprli, a je prav v zaporu ustvaril svoja najboljša dela s politično tematiko, kot je obse-

žna serija risb *Cezarjeva smrt* (*Morte di Cesare*), ki jasno aludira na Mussolinijevo smrt.

Po vstopu Italije v drugo svetovno vojno in Mussolinijevi razrešitvi se je opazno spremenila tudi tematika likovnih del. Med slikami, ki so na ogled v zadnjem razstavnem prostoru, pritegnejo pozornost zlasti provokativna dela Mima Maccarija (1898–1989) s pomenljivim naslovom *Vodja* (*Dux*, 1943). Maccari, sprva pristaš fašizma, je namreč dučeja prikazal kot grozljivo karikaturo, za katero lahko rečemo, da je nekakšen simbol uničenega naroda, ki ga jasno ponazarjajo tudi podobe požganih vasi in mrtvih trupel na slikah drugih avtorjev: denimo presunljive risbe Corrada Caglija (1910–1976), nastale v koncentracijskem taborišču Buchenwald tik pred osvoboditvijo, leta 1945.

Čeprav vključuje razstava v Pradini fondaciji več kot 600 eksponatov, ki so kronološko razporejeni v več razstaviščih, obiskovalec med ogledom nikoli ne izgubi idejne niti. Sestavni del razstave so namreč tudi detajlni opisi zgodovinskih dogodkov v posameznih letih, s pomočjo katerih je Celantu uspelo jasno izpostaviti tezo, da je bila pravzaprav skoraj vsa umetniška produkcija medvojnega obdobja politična: torej, ne le ti isti segment umetniških del, filmske produkcije, večjih skupinskih razstav in arhitekturnih projektov, ki so poveličevali gospodarske, socialne in kulturne dosežke vladajočega režima, ampak tudi dela ustvarjalcev, ki so bili ideološko neopredeljeni. Zavedali so se namreč, da je bila usoda njihovih artefaktov na trgu neločljivo povezana s sistemom, ki je umetnikom med drugim omogočal tudi odmevne predstavitve na tujem. Lep primer je tematika slik Giorgia Morandija, ki je slikal variacije tihožitij s steklenicami in starimi predmeti, za katere se na

prvi pogled zdi, da zaznamujejo umetnikov osebni protest proti fašistični diktaturi. A če se poglobimo v njegovo življenje in delo, ugotovimo, da je bil član gibanja *Strapaese* (termin se nanaša na latinsko poimenovanje *genius loci* in poudarja pomen prepoznavnih značilnosti italijanskih pokrajin), ki je zagovarjalo tradicionalizem, folkloro in ruralno motiviko ter je bilo v osnovi (ravno tako kot gibanje *Novecento*) povezano s fašističnimi idejami poudarjanja italijanstva. Morandijeva usklajenost z nacionalističnim pogledom na umetnost in kulturo, ki ga je delil s pristaši gibanja *Strapaese*, pa je seveda pripomogla k njegovemu uspehu tako v Italiji kot v tujini.

Celant ugotavlja, da so umetniki v konkurenčnem okolju sicer dokaj uspešno branili avtonomijo slikarstva, vendar so, čeprav pasivno, morali sodelovati z uradnim sistemom in predstavniki institucij (denimo beneškega bienala ali milanskega trienala), sicer na pomembnih nacionalnih razstavah nikakor niso mogli sodelovati. Dela Carla Levija (1902–1975), ustanovitelja antifašističnega gibanja »Pravica in svoboda« (»Giustizia e Libertà«), ki je trideseta leta preživel bodisi v izgnanstvu na jugu Italije bodisi v Parizu, so denimo leta 1934 izločili z 19. beneškega bienala.

Skratka, razstava predstavlja celovito rekonstrukcijo delovanja umetniškega sistema v medvojnem obdobju, ki je bil popolnoma prežet z ideologijo vladajočega režima. Slednje potrjujejo tudi izbrani propagandni filmi otvoritev najpomembnejših razstav, bienalov, trienalov in reprezentativnih arhitektur, ki kažejo, da je bil državni vložek v

prezentacijo kulturnih dosežkov resnično ogromen. Po drugi strani pa razstava detajlno predstavi tako vsa umetniška gibanja medvojnega obdobja kot tudi delovanje tistih izstopajočih ustvarjalcev, ki so se pred triumfalnim pohodom fašizma umaknili v tišino svojih ateljejev. Celantu je pravzaprav uspelo učinkovito preplesti dva pola tedanje kulturne srenje, ki sta dokaj enakovredno prisotna skozi celotno razstavo. Na eni strani je deloval meščanski krog ustvarjalcev, privatnih galeristov, zbirateljev in mecenov umetnosti, ki so podpirali zlasti ustvarjanje individualnih umetnikov – tudi tistih, ki niso bili vpeti v sistem. Na drugi strani pa je cvetela režimska javna umetnost, ki je bila namenjena širokim množicam. Največja vrednost razstave pa je nedvomno jasna prezentacija kustosove teze, da umetnost medvojnega obdobja ni toliko pričevalec umetniške izrazne svobode, temveč predvsem sposobnosti fašističnega režima za prevzemanje umetnostnih oblik (sprva avantgardnih, pozneje klasičnih) in oblikovanje specifičnega kulturnega modela, ki je ustrezal tako eliti kot tudi širši italijanski publiki. Povedano z drugimi besedami, razstava predstavlja nov, kritičen pogled na burno umetniško dogajanje med obema vojnama in je dragocena tudi zato, ker gre za eno izmed redkih študijskih razstav, ki jih je doslej pripravila privatna fundacija – ne le v italijanskem, ampak tudi širšem mednarodnem prostoru.

Veronika Šoster

Polzenje zlatega prahu skozi prste

Uroš Zupan

S prsti premikamo topel zrak

Cankarjeva založba | Ljubljana 2018

Poezija je lahko mnogo stvari, a le pri Urošu Zupanu se v vsako zbirko znova tako tenkočutno in dosledno spreminja v zlati prah, ki vztrajno polzi med prsti. Od svoje nostalgичne in z referencami napolnjene poezije ne odstopa, vseeno pa je z zbirko *S prsti premikamo topel zrak* naredil korak naprej, saj se nesmrtnost in minljivost v njej sprehajata z roko v roki, pa čeprav rahlo oprezno in boječe. Skozi celo zbirko se motiva izmenjujeta, nadgrajujeta, izključujeta, pa tudi usodno povezujeta. Nekje vmes se znajde pesnik, ki se poskuša v iskanju pomiritve: »Mir, ki nas obdaja, / je dolga ravna črta. Lahko si končno / rečem: globoko vdihni in zapri oči.«

Čeprav gre v grobem za pesniško zbirko, jo je smiselno najprej razčleniti glede na vložen prozni tekst. To ni novost, Zupan je podobno naredil že v *Avtomobilskem bluzu* (2016), kjer je bilo proze še več. V tekstu *Zlati prah*, razdeljenem na pet poglavij, sre-

čamo Trbovlje, že skoraj avtorsko zaščiteni kraj, v katerem Zupan odkriva nešteto spominov. Tokrat gre za smučanje na Podmeji med snežnimi meteži, ki ga prisili, da s prijatelji ostane v koči: »Kaj, če bomo tu vso noč? Kaj, če bomo tu ves teden? Kaj, če bomo tu do konca življenja, ki sploh nima konca?« Ta otroška nesmrtnost, naivna in arogantna obenem, ga popolnoma fascinira, in čeprav se »prostori, ki so se zdeli veliki in polni zraka,« počasi krčijo, je še vedno mogoče ujeti med prste zlati prah – torej brezskrbno otroštvo in mladost – in to je nekaj vredno. Poleg tega se v zbirko prikrade občudovanje hčere, ki poskuša nove stvari (vožnjo z rolko, jezdenje konj) in subjekt presenetiti, saj »ostali svet ob tem popolnoma izgine, / se spremeni v svet samo tega dejanja.« To zadrževanje posebnih trenutkov in pozornost, ki

jo namenja hčeri, se nekako vrača v sfero otroškega čudenja – »prvič spoznavam, / da dela nekaj, česar sam ne znam / in ne bom nikoli znal.«

Ravno ta nikoli, prepričanost v to, da je za nekatere stvari že prepozno, pa dela



zbirko precej temačno in žalostno. Takšna je recimo pesem *Strašno leto* s posvetilom: »Za L. C., D. B., A. D., F. H., ...« in ravno te tri pike na koncu udarijo še bolj. Subjekt se poskuša soočati z izgubami tega izdajalskega leta, ki jemlje in bo jemalo še naprej. V tem pogledu pač ni strašno samo eno leto, ampak celo življenje, sploh ko zlati prah otroštva razpiha smrt. Posebej boleč pa je trenutek izpovedi v pesmi *Nebo, nebo*: »Kako sem hotel v odpri grob, na blatno krsto, / vreči *Počasno plovbo*, da bi te zamotil. Da bi ti / na poti v onostran-

stvo pomenila nekakšen nenadejan dar.«
Vseeno bolj optimistična je *Pesem za rojstni dan*. V njej se subjekt najprej sprašuje, kaj bo prišlo, »ko se bosta, če se bosta, / oddaljili tesnoba in bolečina,« ki napovedujeta smrt, in zaključí z željo po poslušanju glasov otrok, ki ga bodo zasidrili nazaj v ta svet. Soočanje s temi življenjskimi črnimi luknjami izgube je vedno grozovito, a imamo vsaj poezijo, ki tolaži in ostaja z nami in za nami.

Značilno za Zupana je v zbirki spet ogromno referenc, pravo malo morje, če na podlagi njegovih *Reke* (1993), *Odpiranja delte* (1995) in *Počasne plovbe* (2014) uporabim še eno vodno asociacijo. Že sam vstop v zbirko je nezmotljivo zupanovski, saj se najdemo v Atlanti, pa v Detroitu in Kaliforniji, kasneje pa se poezija seli še po drugih državah, recimo v Rusijo in na Poljsko. Tu so tudi naslovi romanov, pesniških zbirk, imena avtorjev in avtoric, komadov, filmov, režiserjev, celi citati iz del, ki se spajajo z okoliškimi verzi. V tem pogledu najbolj navduši beatniško navdahnjena *Supermarket v San Franciscu* s pripisom »pesem, ki bi jo moral napisati pred tridesetimi leti«, posvečena pa je seveda Allenu Ginsbergu. Čeprav bi kakšno drugo poezijo takšno število navezav zadušilo, v kontekstu Zupanove poezije delujejo, saj so nekakšni razgaljeni vplivi, posvetila, posebne omembe vseh tistih, ki so

ga navdihnili in pustili pečat. Bolj presenetljivo pa je vpeljevanje rime, ki ob prvem pogledu ni opazna, saj je pretežno notranja, vseeno pa ob branju čisto prevzame ritem, ga naredi bolj melodičnega in zasanjanega, skupaj s tako melanholično vsebino pa nasploh deluje čisto organsko: »Poležana trava. Zgodnja jesen. Zrcalni odsevi – / kot vedno, čisto privatna prostorska predstava.« Hkrati vnaša tudi nekaj lahkotnosti, ki razbremeni precej resnobno vzdušje: »[...] pa Shakespeare, Goethe, Proust in Nietzsche / in na zabavah grupi Gretchen, ki grabi pesnike za tiče.«

Povezovalni element še vedno ostaja nostalgija, vse od Cobainovega koncerta v Ljubljani, ki je bil njegov predzadnji, do javnega branja poezije v foajeju Filozofske fakultete. *Sprsti premikamo topel zrak* je v svojem bistvu nezmotljivo zupanovska zbirka, ki prinaša tudi nekaj nepričakovanih elementov. Naj gre za šepet nesmrtnosti ali vrt nepreštevni zmožnosti, pesnik lahko življenje najde v vsem, in prav vsemu lahko podari svoj spomin, da ga bo nekoč kasneje prijel s prsti, čisto nalahno, da ne poškoduje dragocenega zlatega prahu.

Tonja Jelen

Ali sanjajo tisti, ki preveč spijo?

Tibor Hrs Pandur
Notranje zadeve

Založba Litera | Maribor 2017

Naslov zbirke se nanaša na znanstvenofantastični roman Nejca Gazvode *Sanjajo tisti, ki preveč spijo* (Študentska založba, 2007) in je bolj ali manj vprašanje, ki si ga marsikdo postavlja – zakaj sploh sanjam in kdo največ sanja. Lahko bi rekli, da so sanje pomemben del nas, a kaj, ko so tako izmuzljive, hkrati pa so kot spremljevalec, ki mu ne moremo uiti. O njih razpravljajo tako šarlatani, priznani psihoanalitiki (navsezadnje je Freudova *Interpretacija sanj* nadvse priljubljeno čtivo) kot vsak posameznik, na tiho ali v družbi. In pesniška zbirka *Notranje zadeve* predstavlja zapiske sanj, ki pa niso le surov dnevnik sanjača, temveč so predelani in zapisani v različnih pesniških oblikah.

Tibor Hrs Pandur je v svoji drugi pesniški zbirki *Notranje zadeve* ostal zvest tistemu, s čimer nas je prepričal v svojem pesniškem

prvencu *Enerđimašina* (Center za slovensko književnost, 2010), torej moderni liriki, zapuščini mojstrov sodobne poezije. Še posebej nadaljuje poetološko strukturo Tomaža Šalamuna in podobno slovnično postavitev Marka Samca. A vseeno avtor ostaja tudi samosvoj po vsebinski plati s tematiko iskrenosti, navezovanja na sorodnike in odzivi na »svojo« generacijo. Po jeziku poleg knjižnega sledi ljubljanskemu govoru in fonetičnemu zapisu tujih imen (npr. Tom Kruz). Pesniška zbirka je podnaslovljena s *Knjiga II*, kar prav lahko predstavlja nadaljevanje prve pesniške zbirke.

Notranje zadeve so pesniška zbirka, ki se pretaka kot naval zapisanih sanj, prepletenih iz verza v verz. Na to opozarja tudi avtor sam z uvodnimi citati, eden izmed njih apelira tudi na modrost: »*Moji mladeniči ne*

bodo delali. Kdor dela, ne more sanjati; modrost pa prihaja v sanjnih.«¹ Sanje, njihova analiza, poglobitev vase – vse to prinese soočanje s samim seboj in družbo. In lirski subjekt se nenehno sooča z realnimi problemi, ki jih ima sam



in ki jih ima celotna družba. Ti problemi se mu kot (nepredelane) misli pojavljajo v sanjnih in za bralca odpirajo resna vprašanja. Ne gre za naivno nizanjanje sanj, niti ne za naveličanost lirskega subjekta, temveč iskreno energijo in odnos do sveta mladega umetnika-intelektualca. Večina pesmi skozi obsežno pesniško zbirko teče gladko, pri čemer zajemajo utrip avtorjevih reakcij

1 Poglavar Smohalla, *Kako naj vam podarimo modrino neba*.

in medosebnih odnosov, ki vplivajo na njegovo mišljenje in ustvarjanje.

Zelo prepričljiv in oseben je avtor v prvi pesmi, s katero nagovarja bralca, ko vstopa v zbirko: »Na teh straneh so izrisani moji življenjski problemi / Plani za prihodnost in druge nezgode / (...)« in nato, čez nekaj vrstic, njegov način pesnjenja: »Nameša vojno in dileme junaka / V spontan tok zgodbe /«. Lahko bi rekli, da gre za ekspresivni tok, en sam pretok, ki ves čas teče, kot dogodki, misli, ki se pojavljajo v sanjah. Pri tem pa se pesmi približujejo krajšim pripovedim, zato je mogoče pesniško zbirko brati tudi kot moderni ep o sanjah.

Za pesmi je značilno asociativno nizanje najrazličnejših podob, ki ustvarjajo posamezno zgodbo ali dogodek bodisi v sedanjosti bodisi prihodnosti (*Cuba 2059*). Pogosto je nizanje povezano z intertekstualnostjo, ki je ena osrednjih značilnosti Pandurjeve poezije, saj se v njej znajdejo najrazličnejša filozofska in literarna dela. Podobe so vzete iz političnega (npr. pesem *Assange*, *Castro* v pesmi *Abrina Abramovič*), pesniškega (pesem *Katja Plut*, Marko Samec v pesmi *Beračica gre mimo*), pisateljskega (Salman Rushdie etc., Jasmin Frelih, Pablo Neruda, Katja Plut), literarnoteoretičnega (*Pirjavec*), filmskega (*Bonnie & Clyde*) ter glasbenega (*Otroci socializma*, Vivaldi v pesmi *Katja Plut*), zgodovinskega (*Ivan Grozni*) sveta.

Realni dogodki in osebe so v zbirki zelo pogosti, čeprav avtor na začetku opozarja, da so vse osebe, s katerimi korespondira, sanjske projekcije. S tem se izogne kakršnemu koli konfliktu. Gre za javne osebe, z nekaterimi avtor prihaja/je prihajal v osebni stik. Še kako pomembno je, da ga je marsikdo navdahnil kot ustvarjalec, mislec, česar Hrs Pandur ne skriva. Pesnikov stric Tomaž Pandur se v pesmih kar nekajkrat pojavlja. Ena izmed teh je

ironična pesem v prozi *Jaz genij*: »Sem v sanjah napisal Hamleta še boljše kot Šekspir in je blo čist / genialno. Tomaž jo je seveda uprizoril, bilo je temno mogočno / in pretresljivo, ker je resnično izrazilo skrite boleče niti, ki si / jih delamo in trgamo, da bi čutili, da smo živi in pristni. (...)« Ta pesem je tudi ena izmed subtilnejših pesmi, ki izstopa tako po pripovednosti kot tudi obliki, saj je avtorjev najpogostejši slog obsežna enokitična pesem s kratkimi ekspresionističnimi verzi.

Na Hrsa Pandurja je z ironijo in vpeljevanjem vsakega verza kot samostojne povedi, ki se vedno začne z veliko začetnico in opuščanjem pike, močno vplival Marko Samec. Ena izmed pesmi *Beračica gre mimo* je tako poeziji Marka Samca zelo blizu, še posebej tisti iz zbirke *Pljuski* (Založba Litera, 2001): »Marko Samec piše čez slike: / JONA! RAD TE IMAM / In vsi ploskajo / Kao velika umetnost«.

Tibor Hrs Pandur (r. 1985) pa se obregne tudi ob sindrom naših generacij, ki naj bi se stežka osamosvojile; sicer smo individuumi, ki pa povsem preprosta vsakdanja opravila le stežka opravljamo. Poplava psiholoških člankov o krizi mladih odraslih ni toliko povzela in zadela žeblice na glavico kot verzi iz pesmi *Vate staršev*: »Otroci oviti v vate staršev / Se prekopicujejo drug čez drugega / Da se vate prenašajo / In to so njihova otroštva // Potem živijo življenja / Skupaj v kuhinji in kličejo mame / Kako skuhat / Kako prat / Te čačke zbrisane iz ljubosumja / Prisiljenje, da postanejo / Dejanja maščevanja«.

Poezija Tiborja Hrs Pandurja je iskrena govorica sodobnega časa, prepletena z različnimi razmisleki, doživetji in ugotovitvami. Izstopa po svoji notranji govorici, ki kar kliče po najrazličnejših diskurzih. Ravno ta razkošna baročnost besed ji daje predihanost in prepričljivost.

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

Nataša Berce

**Samosvoje
razumevanje mita**

Igor Stravinski
Orfična himna

koreograf Jeroen Verbruggen
SNG Opera in balet Ljubljana
premiera 9. 11. 2017

Po več raznolikih, a glasbenih izvedbah mita o Orfeju iz preteklih sezon (od Gluckove opere *Orfej in Evridika*, do Offenbachovega *Orfeja v peklu* in avtorskega projekta Karmine Šilec Evergreen, ki tudi zajema iz zgodbe o Orfeju) je tokrat mitska ljubezenska zgodba predstavljena v plesno govorico z ljubljanskim baletnim ansamblom, s čimer nadaljujejo raziskovanje uprizoritvenih oblik določene teme. Povabilu umetniške vodje baleta Sanje Nešković Peršin se je odzval mladi belgijski koreograf Jeroen Verbruggen.

Tragični mit o pevcu Orfeju in njegovi ženi Evridiki, ki umre zaradi kačjega pika, se

• Foto: Darja Štravs





je v ideji in koreografskih postopkih Verbruggen razprl v tridelni balet, v katerem vsaka od enot predstavlja zaključeno celoto, te pa skupaj tvorijo povezavo treh elementov: neba, zemlje in oceana. Za povezavo treh delov Verbruggen uporabi nekakšen potujitveni učinek, ko se v odmorih med deli zavesa ne spusti in lahko gledalci opazujemo menjavo scene, pripravo plesalcev. Ta gesta prinese zanimiv spoj, ki pretrga z iluzijo odmaknjenosti baletne in vsakdanje realnosti, hkrati pa poudari samostojnost posameznih delov *Orfične himne*. V vseh treh delih vstopi Verbruggen v odnos z zgodbo o Orfeju in Evridiki na samosvoj način, saj mu ta predstavlja le okvir za razplasteno razumevanje mita, ki ni vezano na njegove ustaljene pomenene.

Prvi del z naslovom Lira se dotika nebesnega, na nek način sanjskega, torej ne-realnega sveta, v katerem vladajo bogovi, boginje, muze. V ta sanjski svet vpelje Verbruggen ljubezen Orfeja in Evridike kot nekaj vzvišenega, skorajda neotipljivega, »mladega«.

Bogove in muze naslika kot kaotične sile, ki ihtavo vstopajo in izstopajo iz odrskega prostora ter si ga intenzivno podreajo. Koreografov plesni jezik je kompakten, skorajda akrobatski in prelomljen v gibu ter potrebuje inteligentna plesna telesa, ki jih ljubljanski baletni ansambel vsekakor premore. Verbruggen postavlja plesne sekvence mestoma v strukturi klasičnega baleta, v linijah, krogih, diagonalah, pogosto pa s tovrstnimi pravili prelomi in vzpostavi nova razmerja med telesi v prostoru. V vsebinskih in koreografskih zamislih je avtorsko inventiven, ves čas niha med sodobnim in klasičnobaletnim pristopom, čuti pa se pomanjkanje trdnejšega obvladovanja nena- vadnega in eksplozivnega plesnega mate-

riala v okvirih vsebinskih podstati. Kaos, idejno zanimiv za upodobitev neotipljivih bitij (bogov in muz), pogosto učinkuje neobvladano. Zaradi ukvarjanja z odnosi med bogovi in muzami ostaja v odrskem prikazu (pre)malo prostora, da bi lahko natančno razbrali ljubezenski odnos med Orfejem in Evridiko.

Drugi del z naslovom Težnost je veliko bolj umirjena in čista pripoved o Orfeju in Evridiki. Omejena na manjši del odra, prinaša več tako imenovane zemeljske stabilnosti. Zaradi bolj umirjenega in strukturiranega pristopa do obravnave teme je misel drugega dela enostavna in jasna. Uporabo dreves v scenemem prostoru, ki simbolizirajo moč in življenje, je mogoče razumeti večpomensko, bolj življenjsko, zemeljsko, pripeto na sedanost. Prav tako deluje življenjsko satir, ki poskuša posiliti Evridiko in ji na koncu vzame moč/življenje, ko uniči njeno drevo.

Kot samostojen simbol se drevo pojavi na koncu prvega dela, v drugem pa razkrije bistvo svoje umeščenosti na oder. Svet nimf je namreč označen z drevesi, ki ga vsaka od njih nosi s seboj kot svojo bivanjsko srž, obrambno linijo in partnerja pri ustvarjanju odnosov z drugimi.

Zadnji del z naslovom Brezno kljub nekaterim razvidnim pomenskim zastavkom učinkuje najbolj abstraktno od vseh treh. V tem delu vpelje Verbruggen na oder posebno dinamiko odnosa med središčnima figurama: med Evridiko in kitaristom na odru, ki kot Orfej z njo ustvarja svojevrsten dialog. Na ravni ideje se sodobnost v tej točki tepe z mitom: na drugi strani stojita kitarist (Orfej) z avtorsko elektronsko glasbo, in Evridika v oprijetih črnih hlačah – dve bitji, ki govorita v različnih jezikih. Evridika še vedno uporablja svoje telo kot izrazni inštrument in je v plesnem in pomenskem jeziku izstopila iz

sveta nimf. Njen plesni naboj je bolj kot izraz nežnosti ali lirike, izraz ambivalence med lastnim svetom in svetom, ki jo obkroža tukaj in zdaj. Z likom Orfeja kitarista pa je Verbruggen pripeljal odprto dimenzijo virtuoznega telesa, ki ne izhaja iz giba ali iz plesnega telesa, temveč je virtuozno v odnosu do glasbe in pri vzpostavljanju komunikacije s telesom plesalke.

V nova prostorska in pomenska razmerja teles Orfeja in Evridike v sproščeni strukturi (podobno kot v prvem delu) vstopajo in izstopajo zdaj fantje, zdaj dekleta. So

kot nekakšne mračne sile, ki se vsiljujejo Evridikinemu telesu in z njim vzpostavljajo manipulativni stik. Vsebinsko pa njihova funkcija ni povsem jasna.

Verbruggnova *Orfična himna* poseže v globino mita o Orfeju in Evridiki in razpre njegove številne pomenske nianse, toda nekatera pomenska mesta ostanejo zgolj nastavljena in se v množici drugih zastavkov izgubijo. Intenzivnemu in inventivnemu plesnemu materialu manjka dramaturški poseg, ki bi uredil razpršenost strukture in celoto pomensko zaokrožil.

Nataša Berce

Odsotnost natančnih pomenov

Richard Wagner
Tristan in Izolda

koreograf Saburo Teshigawara
premiera junija 2016 v Tokiu | gostovanje
v Cankarjevem domu 7. 11. 2017

V gostovanja tujih umetnikov so vedno vpeta večja pričakovanja kot do domačih uprizoritev. To še zlasti velja v primeru zvenceh imen, kar plesalec in koreograf Saburo Teshigawara prav gotovo je, in tudi zato, ker tovrstnih gostovanj ni ravno na pretek. Tokrat je Teshigawara nastopil v Ljubljani tretjič in predstavil svoje videnje Wagnerjevega dela *Tristan in Izolda*.

Saburo Teshigawara se je lotil brezčasnega dela *Tristan in Izolda* minimalistično, izhajajoč iz drobcev in občutkov, in poskušal zaobjeti zgolj motiviko v izboru Wagnerjevih glasbenih odlomkov, kakor tudi v naslombi na tragično ljubezensko zgodbo Tristana in

Izolde. V izčiščenem, z zavesami obkroženem in z natančno odmerjeno igro svetlobe opremljenem prostoru se kopiči iz repetitivnosti izhajajoč plesni material Teshigawara in soplesalke Rihoko Sato, s katerim koreograf ne stavi na vsebino zgodbe, ampak na ustvarjanje univerzalnega v neuresničenem ljubezenskem čustvu.

Njun duet, ki nastaja onkraj fizičnih dotikov, je poetična mreža premikov, vzgibov, polna impulzov in odmikov. V tej mreži poteka njuna svojevrstna plesna govorica, podpis, ki zaznamuje vsakega posebej in oba skupaj. Njuni telesi delujeta, kot da sta brez težnosti, s preusmerjeno pozornostjo na svoje notranje življenje, na ples notranjih tkiv. Telesi sta v svoji estetski govorici do skrajnosti virtuozni, pri čemer virtuoznost ni mišljena kot zbirka kompliciranih korakov, temveč kot izjemna fluidnost, ki sta je njuni telesi sposobni. Telesi soustvarjata igro vzgibov in premikov, ki zarezujejo v prostor in ga napolnjujejo z nizi pravzaprav dokaj preprostih gibalnih manifestacij, ki učinkujejo kot neskončna poezija.

Gibalne figure nastajajo v poudarjenem in izjemno subtilno izpeljanem zgornjem delu telesa obeh plesalcev, s čimer je potencirana ekspresija telesa, ki pa ostaja zgolj to, kar je, brez poglobljenih vzrokov in posledic izvedenih telesnih linij. Plesni elementi nakazujejo nekaj variacij na izhodiščno temo. Repetitivnosti in poenostavljenosti je podvržena tudi koreografska struktura, in sicer do te mere, da učinek atmosfere in vizualne koherence, na katerih gradi Teshigawara, zdrkneta sama vase, kar se repetitiji zgodi vselej, če ne vsebuje sistema, vsebine ali sporočilnosti.

Koreografska struktura zaobjame prostor velikega odra Cankarjevega doma le v osrednjem delu, voluminoznost prostora in



minimalizem dveh nastopajočih ustvari sicer zanimiv kontrapunkt, a morda je za vzgib in nežnost plesnih gibov, ki jih izvajata Teshigawara in Sato, ter za njihovo sporočilnost volumen velikega odra vendarle nekoliko prevelik. Grandiozni, atonalni in sugestivni Wagnerjevi glasbi plesalca pogosto podležeta s premočrtno odzivnostjo. Da je glasba tudi sogovornik v njenem plesnem popotovanju, se pokaže le v izboru glasbenih odlomkov. Dimenziji prostora in glasbe soustvarita svojevrstno napetost uprizoritve, ki bi lahko zaokrožila celoten odrski proces, vendar se vsi elementi odrske pesnitve Tristan in Izolda ne sestavijo v funkcionalno in učinkovito enoto, ki bi zarezala globlje.

Čustvenost je izpostavljena kot nekaj vsakdanjega, življenjskega, v razkoraku tako z glasbo kot z osnovnim motivom zgodbe o Tristanu in Izoldi, stremljenje za uravnoteženostjo odrske in realne stvarnosti pa se izgublja v razmerju med namenom in izvedbo.

Celotna uprizoritev odpira slutnjo izgubljenega čustvovanja dveh nesrečnih zaljubljenec, ki svoj odločilni zamah dobi v prefinjenem in strastnem solu Rihoko Sato. Iz tega v izrazu in dinamiki precej drugačnega in globoko ekspresivnega sola vznikne odtis vseh zadrževanih, za zaokroženo celoto manjkajočih oziroma premalo izrazitih čustvenih odzivov teles obeh plesalcev. Solo je namreč zasidran na enem mestu, v ekstatičnosti in prelomljenosti giba je natančen, ekspresiven ter izveden izjemno koherentno.

Celoto tako spajajo okruški, slutnja ranljivosti, natančna izvedba obeh plesalcev. V samosvojem plesnem izrazu sta Teshigawara in Sato izjemna, polna subtilne ekstaze. Prav zaradi kvalitet plesnega izraza in čutne in izčiščene vizualne podobe se zdi izrazita škoda, da v osnovi izdelan in idejno zanimiv koncept ni izpeljan bolj premišljeno v razprtosti in koherenci svojih pomenov.

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

Samo Oleami

Če nočes utonit', plavaj

Kolektiv Narobov
Pod vodo

Premiera 10. 11. 2017
Pocket Teater Ljubljana

Ko vstopimo v komorni prostor Pocket Teater Studia v Ljubljani, nas namesto delitve na oder in avditorij pričaka nekakšen hibrid med črno škatlo golega odra in domačim stanovanjem. Po obodu prostora so nameščeni stoli in fotelji za triindvajset obiskovalcev. Nabor sobnih in namiznih luči osvetljuje par mizic, nekaj igrač, stripov, hrane, fotografij in šare. Avtorici in izvajalki Maja Dekleva Lapajne ter Alenka Marinič pozdravita vsakega gledalca in glede na svojo kilometrino iz improvizacijskega gledališča takoj vzpostavita sproščeno, intimno ozračje. Predstava *Pod vodo* se ves čas giblje v nedoločljivem vmes med javnim in zasebnim, tako na ravni scenografije in izvajanja, kot na ravni obravnavane tematike, kako delovati kot ženska znotraj neoliberalizma, prekarništv, nacionalne tradicije in drugih družbenih re-

žimov. Predstava pokaže, da nas družbeno zadeva v najbolj intimnem in da je težko ločiti med obojim. Zato tudi ne ponuja varne zunanje pozicije, ki bi nudila kritiko sistema – smo pač globoko pod gladino, dna ni na vidiku, ni ničesar, česar bi se dalo oprijeti. Smo pod vodo.

“Men’ je pa še zmeri fajn, ni idealno, ampak gre. Ja, so problemi, ampak gre,” poje Alenka Marinič v uvodnem songu, ki zariše teritorij predstave in v katerem izvemo tudi, da je *“fajn narest’ komad z dvema akordoma, pa se še kar neki sliš’”*, da je *“fajn spat’”* in da je *“fajn bit plačan za svoje delo”*. ‘Potopljena koncertna predstava’ v svojih osmih songih namesto skladne pripovedi ponudi kalejdoskop različnih vidikov našega skupnega podružbljenega osebnega in različnih vstopov vanj. Nekateri vstopi so komični, recimo optimistična, delno ironična himna, ki jo izvajalki pojeta samima sebi, *“jaz sem mama, super ženska, super mama,”* ter narodnozabavna parodija domačijstva, *“na mizi sveže pogrjnen prt, vsem tujcem želimo ...”*. Drugi prizori ostro zarežejo v osebno pozicijo ženske do svojih bližnjih. Taki sta v temi izvedena uspavanka, ki obravnava odnos do partnerja, *“čist’ po prstih, grem po jajcih, zelo previdno, uvidevno, zelo prijazno in počasi, vljudnost je en ... drek,”* ali žalostinka prekarne matere, *“nimam časa zate, ker počnem stvari, ki so mi manj pomembne, kot si mi ti.”* Dva songa sta izrecno izpostavljeni ideologiji. Manično zdrdrani *“En, dva, dejmo dejmo, hop, hop, gremo, gremo, še, še, še”* zariše divji neoliberalni tempo, ali nemara slovenski deloholizem ali prekarne realnost samozaposlenih v kulturi ali vse naštetu. V *“ti zmoresš vse, usakemu lahko uspe”* Alenka Marinič uporabi karakter hudiča iz fizičnega gledališča za zlovesčo neoliberalno pridigo o tem, kako lahko vsi uspemo, če res verjamemo v to, ter

kako smo si sami krivi za svojo (ne)srečo. Sklepni song zariše poetično sliko naslova, ko Maja Dekleva Lapajne opisuje stanje pod vodo kot umik, kjer se vse umiri in kjer pet sekund zraka, ki preostanejo, traja neskončno dolgo in kako postane tudi sama voda, del oceana.

Vmesni prizori s svojim tonom nakazujejo komad, ki bo sledil, hkrati pa nudijo gledalcem prostor, v katerem lahko premislijo prejšnje prizore, medtem ko nastopajoči preigravata delno improviziran dialog, ki ustvarja vtis sproščene domačnosti. Čeprav predstava ni improvizirana v dobesednem pomenu, se Alenki in Maji v njuni odrski prezenci pozna dolgoletna izkušnja iz žanra improvizacijskega gledališča. Material za predstavo črpata iz osebnega življenja, njun izvajalni razpon je iskren, neformalen, osebno, a nikoli ne zgolj privaten. Gledališka improvizacija omogoča avtoricama, da njuni spontani odzivi in register zasebnega postanejo del zavestnega repertoarja izvajanja. Predstava uprizarja, kako je zasebno nemogoče ločiti od družbenega, ker družbeno že zajeda vse pore osebnega, zato je umetniška artikulacija zasebnega ključna strategija. Med javnim in osebnim obstaja vrzel za kreativnost, ki omogoča igriv, neobremenjen in optimističen odnos do tematike. Zanimiv detajl je stalno prestavljanje predmetov v prizorih med songi. Včasih nastane občutek, da smo pri nekom na obisku – kot denimo v prizoru, kjer izvajalki v karikirani knjižni slovenščini aranžirata predmete v idealizirano sliko slovenske družine. Spet drugič gre za namerno umetniško postavljanje predmetov v inštalacijo – pred delovnim songom *“Dejmo, dejmo”* v ravno črto po velikosti urejene reči postanejo prizorišče za naslednji prizor. K občutku domačnosti in intimnosti pomembno prispeva performativna drža iz

improvizacijskega gledališča *“drugi je prvi”*, ki poudari poslušanje soigralcev in publike. Izvajalki s spontanimi replikami ter s prilaganjem tempa trenutni situaciji vzpostavita prostor skupnega, kjer čutimo, da smo slišani vsi. Ne postavita se v višji položaj vednosti, temveč nas z občutkom (gostiteljic?) vodita skozi glasbenoodrske slike. In vendar predstava ni nikoli zares *“privatna”*, vedno gre za zavestno odrsko strategijo, ki nudi most do privatnega. Obiskovalec se včasih prepozna kot gledalec v gledališki situaciji, včasih se zaloti, kot bi bil gost v zasebnem stanovanju. Ta vmesnost mu ponuja prostor za premislek o lastnem zasebnem in kako se družbeni režimi zarezujejo vanj.

Na vsebinski ravni predstava s kalejdoskopskim nizanem prizorov, v katerih se izmenjujejo različne tematike in različni načini njihove umetniške obravnave, nudi gledalcem različne vstopne točke, skozi katere lahko prepoznajo problematiko družbene invazije v zasebno. Koga od gledalcev nemara prvenstveno zadeva problematika rezanja sredstev za kulturo in prekarnega dela v kulturnem sektorju, drugega se lahko bolj tiče položaj žensk znotraj družin, partnerskih odnosov in delovnih razmerij, tretji se lahko identificira s slovenskim vzorcem odnosa do dela in samožrtvovanja. Namesto enovite pripovedi, ki bi nagovarjala enotno občestvo, predstava omogoča, da vsak gledalec v njej odkrije svojo bolečo točko in tudi njeno sprostitev. Stalno menjavanje optike prizorov – humor, parodija, groteska, karikiranost, poetičnost, osebnoizpovedno – gledalcem odpira različne zorne kote, od koder lahko na svojo od družbe ugrabljeno zasebnost pogledajo z distance. Položaj izvajalk je prav takšen, le da jima predstava nudi prostor za samonanašalni humor. *“Delam s socialno ranljivimi skupinami, moja umetnost*

ni hermetična in sem zelo interdisciplinarna,” zakliče Maja v songu ‘*Super mama, super žena, super ženska*’. Na odprto strukturo songov in njihovih splošnih, včasih parodičnih, včasih parolarskih refrenov, avtorici nizata izjave iz konkretnih življenjskih situacij. Publika lahko na enak način v atmosferske slike, ki jih zarisujejo komadi, vlaga svoje osebne izkušnje in vtise.

Ključno stališče predstave je, da smo vsi v situaciji, kjer je osebno do te mere pre-

pleteno z družbenimi režimi, da neproblematična zunanja pozicija ne obstaja več. Ni zunanje točke, iz katere bi lahko izpeljali družbeno kritiko. Ni zagotovljene socialne varnosti. Ni opore javnih institucij – še zlasti ne v primeru improvizacijskega gledališča, ki se giblje na obrobju. (Avtorici sta predstavo izvedli s pomočjo štipendije “spodbuda avtorski ustvarjalnosti” Ministrstva za kulturo, a pristali v Pocket Teater Studiu, ker so jima bila drugje vrata zaprta



• Foto: Špela Škulj

oz. pogoji sodelovanja finančno/produkcij-sko nedostopni.) Predstava tako tudi ne ponudi varnega oprijema koherentne pripovedi. Gledalcem ni na voljo četrta stena, ki bi jim dala varno pozicijo voajerjev. Niso jim ponujeni karakterji, s katerimi bi se poistovetili. Avtorici ne podata jasnega "jaz vem" stališča, kako z vsem skupaj shajati. *Pod vodo* je predstava z drugačnimi koordinatami. Na vdor neoliberalizma, prekariata, spolnih in nacionalnih vlog v področje najbolj intimnega se avtorici odzoveta z ustvarjalnostjo. V svetu, ki je pod vodo, je kreativnost plavanje. To delovanje omogoča premik, od koder lahko pogledaš na svojo situacijo skozi drugačno prizmo. Je herojska gesta upora, ki nam omogoči smejati se, jokati, ali karkoli si kdo izbere. *Pod vodo* je tako dejanje kreativne preobrazbe vsakodnevnega in zasebnega, ki s humorjem, poetičnostjo in iskrenostjo ponudi soočenje z družbenimi režimi represije, v katere smo vsi ujeti. Namesto iskanja najnižjega skupnega imenovalca v gledalcem

vnaprej znani javni tematiki predstava *Pod vodo* prepozna, da nas družbeno že vse enako zadeva v našem osebnem in zato umetniška obravnava osebnega lahko deluje kot točka skupnega prepoznavanja med predstavo in publiko.

Kljub resnim in tudi bolečim podtonom je predstava *Pod vodo* optimistična afirmacija ustvarjalnosti kot pristopa, ki se ne pusti zapreti v merila umetniških ali intelektualnih predalčkov/kategorij, temveč si v svetu brez opornih točk – "brez tal pod nogami" – vzame stalno spreminjanje koordinat in bližino z gledalci kot izhodišči svoje odrske strategije. Ko smo vsi "pod vodo", kjer smo prepojeni z družbenimi režimi, je kreativnost to "plavanje" – neprestano menjavanje zornih kotov, ki z nam z vzpostavljanjem začasnih zamikov od naše družbene določenosti ponuja položaje, s katerih smo se zmožni soočiti s svojo situacijo, jo nemara preobrazimo, sprostim ali jo pripeljemo do očiščenja.





S U M M A R Y

Boris Vezjak in the editorial analyzes the victory of the president of the Slovenian Democratic Party (SDS), Janez Janša, in the recent parliamentary elections and sheds light on his links with Hungarian Prime Minister Viktor Orbán and the leader of the Macedonian nationalist party VMRO Nikola Gruevski, noting: “The last domestic parliamentary elections were literally won by xenophobia, Islamophobia, and hate speech, characteristic emphases of the campaign. / ... / The refugee has become the central and most attractive figure for fanning fear, similarly as in Hungary. Although their number in the country is insignificant and tales of a newly established refugee route are at best exaggerated, this same refugee on the route to Europe by the old recipe of the psychopolitics of hatred has become the Jew of the new era, the threatening Other, represented as some sort of external intruder trying to steal away Slovenehood but at the same time also Europe, one who threatens us culturally and financially in the extreme.”

Journalist *Jedrt Jež Furlan* interviews Slovenian dancer and choreographer Gregor Kamnikar, who under the artistic name of *Vigur Gurdu* has created an interesting performance with ballet dancers from the national theater in the Croatian city of Rijeka, all of them older than 40. These dancers according to Croatian law cannot yet retire but they have little work and have formed a strong union in their self-defense. In the interview he talks about how he works in such circumstances and about the performance that arose in them.

Art historian *Ana Kocjančič* in her *article* discusses scenographies in Slovenian avant-garde theater during the interwar period. Painter Avgust Černigoj, then a student in Bauhaus, collaborated as scenographer with one of the first avant-garde theater figures Ferdo Delak, who was closely associated with German expressionism. Delak was followed by the revolution-minded director Bratko Kreft, who staged the first true theater of the masses in Slovenia, following the model of modern Russian theater. Examples of Slovenian avant-garde performance show the unique development of Slovenian avant-garde

theater in the interwar period, which also resonated in the wider European region as a special form of “A-illusionism” elaborated by Fran Žižek.

In this issue’s *Offside* column, the *City Councils Initiative* (IMZ) responds to questions by *Meta Kordiš*. IMZ is introducing direct democracy into the management of the city of Maribor by holding meetings of residents where self-organized neighborhood and local communities come together. “Anyone can come to these meetings and raise any issue, the only restriction is that they cannot promote party politics. / .. / All decisions are made by consensus,” say the members of the initiative, which is not formally registered.

In this issue’s *Language corner* *Emica Antončič* reflects on the relationships among languages in global contact and shifts in the written and spoken acceptance of their own and geographical names from other languages.

For this issue’s literary section, *Reading*, editor *Petra Kolmančič* has selected the short story *Lazar* by Vinko Möderndorfer, a translation of two stories by Croatian poet Marko Pogačar, an excerpt from the new novel by Rok Vilčnik and poems by Regina Kralj and Brane Mozetič.

In *Cultural diagnosis* *Nataša Kovšca* reviews the exhibition of Italian art from the period from 1918 to 1943 conceived by art critic Germano Celant for the Fondazione Prada in Milan, and *Veronika Šoster* and *Tonja Jelen* review two new poetry collections: *Moving Warm Air with our Fingers* by Uroš Zupan and *Internal Affairs* by Tibor Hrs Pandur. *Nataša Berce* reviews the ballet *Orphic Hymn*, staged in the Ljubljana Opera House by Belgian choreographer Jeroen Verbruggen to the music of Igor Stravinsky, and writes about the hosting of Japanese choreographer and dancer Saburo Teshigawara in Ljubljana to perform Richard Wagner’s *Tristan and Isolde*. *Samo Oleami* reviews the interesting performance prepared by authors and performers Maja Dekleva Lapajne and Alenka Marinič on the stage of Pocket Theater in Ljubljana: “The performance *Under Water* moves the entire time in the indistinguishable area between the public and the private, at the level of scenography and execution as well as at the level of the theme treated, i.e. how to function as a woman under neoliberalism, precarity, national tradition and other social regimes. The performance shows that the social affects the most intimate and that it is difficult to distinguish between the two.”