

UVODNIK	
Primož Jesenko	
Kako zastaviti svoj prostor na "svetovni razstavi"	3

POGOVOR	
Nataša Velikonja:	
"Razumevanje ljubezni je boj proti oblasti in za svobodnost."	8

RAZPRAVI	
Rok Andres	
Dediščina Pekarne	19
Igor Žunkovič	
Škarje in Jajce – interpretativno soočenje	36

BRANJE	
Peter Semolič	
Epitafi	49
Bojan Tomažič	
Rattus aureus	53
Nataša Velikonja	
Stanje	70
Vinko Möderndorfer	
Začetek pesmi	73
Iztok Osojnik	
New York brez vratarja	88

KULTURNA DIAGNOZA	
/ RAZSTAVE	
Nataša Kovšca	
Prepovedana umetnost	95
Kaja Kraner	
Strategije revidiranja	100
Nataša Kovšca	
Umetniška avantgarda zahodnega Balkana	107

/ GLEDALIŠČE

Blaž Lukan
Neulovljiva žival 111

/ FILMI

Anja Banko
Voltaire, Katarina in Potemkinove vasi 114

Žiga Brdnik
Pogled tišine 119

Ana Šturm
Flamski blues na ulicah Birminghama 122

/ KNJIGE

Mojca Pišek
Odvetnikova vest 127

Maja Šučur
Razkužilo za fiskalne mozolje 129

Matic Majcen
Ponavljajoča se zgodovina 132

Nenad Jelesijević
Funkcija pred strukturo, razmišljanje pred umom,
proces dela pred opravljenim delom 136

SUMMARY 139

Primož Jesenko

Kako zastaviti svoj prostor na "svetovni razstavi"

Umetniški koncept trinajste izdaje *Praškega kvadrienala scenskega oblikovanja in prostora* (PQ), osrednjega mednarodnega dogodka, ki raziskuje področje scenografije, kostumografije in gledališke arhitekture, je sledil tematskim krogom Skupni prostor: Glasba–Vreme–Politika (*SharedSpace: Music–Weather–Politics*). Nosilci PQ 15 so zasnovali to prireditev, ki preči meje med arhitekturo, uprizoritvenimi in vizualnimi umetnostmi, časovno in prostorsko zgoščeno, v desetih junijskih dneh na 45 lokacijah v historičnem središču Prage. Sem se je postavitev z obiljem spremljevalnih dogodkov preselila iz bolj perifernih razstavnih boksov na sejmišču Holešovice, iz Narodne galerije in iz razstavišča Veletřzni palac, kjer je PQ domoval doslej (Slovenija se ga je prvič udeležila leta 1995). Slovensko udeležbo na PQ je Slovenski gledališki muzej (danes Slovenski gledališki inštitut, SLOGI) organizacijsko prevzel od Društva slovenskih likovnih oblikovalcev leta 2003.

Kot je nakazal seminar za koordinatorje in kuratorje (aprila 2014), je želela umetniška direktorica Sodja Zupanc Lotker preseči kataloško in informativno razstavljanje fotografske dokumentacije izbranih predstav z vizualnimi postavitvami ali z instalacijami v različnih prostorih.

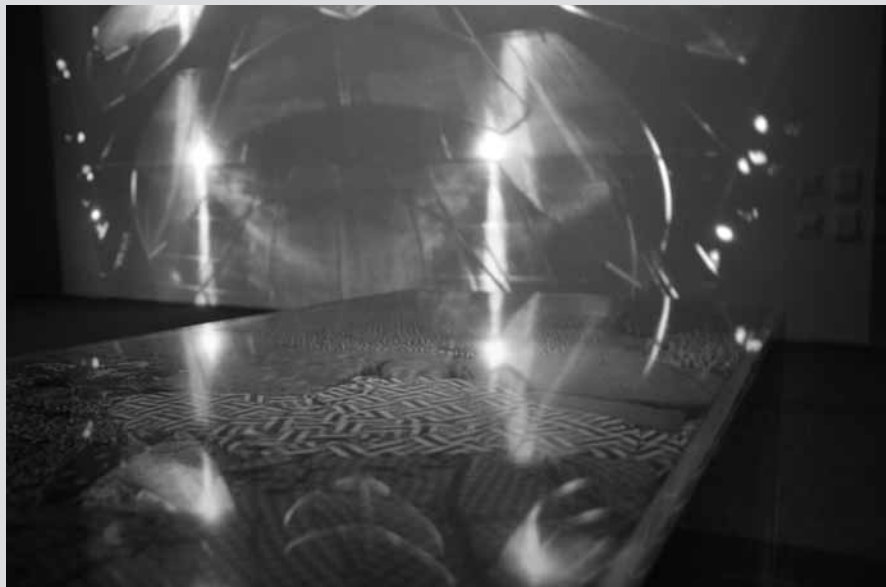


Foto: Mojca Leben Milavec

Element gledališkega običajno pokaže, kako močno je družbena stvarnost prepletena z elementom fikcije in njenih predstavnih možnosti. Identiteta kot nadrejena tema sleherne "svetovne razstave" je preplet okoliščin in vplivov, ki jih ni mogoče zlahka posplošiti. Svet se je v zadnjem štiriletju dodatno skrčil, hkrati pa so se poglobile tudi razlike, zaradi česar se ohranjajo specifike in različne vrtilne dinamike. Ne preambiciozna zasnovanost "paviljonov", ki so kakovostno nihali, je pokazala moč prav v različnosti. Umetniška direktorica ob otvoritvi Kafkove hiše (sicer ene od trinajstih s tem imenom v Pragi), ki je bila tudi prizorišče slovenske instalacije, tako ni tajila, da splet nacionalnih predstavitev zajame vso različnost pristopov udeležениh držav. Sveta v resnici ni mogoče zvesti na skupni imenovalec kaj bolj od tega. V tem smislu je bila pomenljiva instalacija, s katero je londonski Victoria & Albert Museum (z izvirnimi posnetki) prikazal zgodbo festivala v Glastonburyju od njegovega začetka (1970) in prvotnih idealov do konfliktov, ki so jih iz leta v leto prispevala destruktivna zgražanja okoličanov. Različne predstave o idealni identiteti in o idealni urejenosti družbe so seveda del vsakdana, torej so tudi stvar mnogopomenske, na videz poljubno opredeljene in težko obvladljive triade "glasba–vreme–politika".

Kaj prisotnost Slovenije na Praškem kvadrienalu vse od devetdesetih let spreminja v dobro slovenske reprezentance na globalnem polju scenskega uprizarjanja, glede na to, da je slovensko gledališče v jugoslovanskem kontekstu nosilo sloves kulturnega prostora eksperimenta, aktivizma in družbene kritike, ki preverja meje in krši konvencije? Slovensko gledališče je bilo iniciator svojskih novih pristopov k uprizarjanju morda še najbolj v aktivnih letih Mete Hočevar, toda ali je danes naša kulturna identiteta jasno predstavljena, če pogledamo nanjo iz perspektive mednarodnega scenskega prostora? Lahko pomenimo kaj



Foto: Mojca Leben Milavec

več od demokratično vzdrževanega kuriozuma, ki vzbuja interes v prvi vrsti pri poznavalcih? Prav mednarodni kontekst prireditve, kot je PQ, ponuja možnost širitve polja.

Žal pa slovenske udeležbe na PQ po toliko letih ne drži skupaj tista zavezanost cilju, kot bi si bilo želeli. Po eni strani bi se veljalo vprašati, koliko je država Slovenija pripravljena investirati v promocijo slovenske scenografije v tujini (do pomanjkanja finančnega goriva načeloma ne bi smelo priti) oziroma kakšno težo ima kulturna promocija te vrste v njenih očeh? SLOGI je (brez zunanjih sodelavcev) v tem osamljen. Zato je bila udeležba na PQ 15 plod konstruktivnega sodelovanja javnih inštitucij in neodvisne kuratorice/producenta.

Temeljna težava pa pravzaprav nastopi, če interesa za takšno manifestacijo ne pokaže širši gledališki ceh. Scenografi in kostumografi v Sloveniji nimajo svojega društva, ki bi se organizirano odzivalo in oglašalo s pobudami, tako da ostajajo kvalitetni ustvarjalci v senci. Poveden je pogled na spisek Prešernovih nagrajencev – od šestdesetih naprej lahko med njimi preštejemo na prste scenografe in kostumografe (po dva na dekada), a v oči bije podatek, da sta bila zadnja nagrajenca za to področje Marko Japelj in Bjanka Adžić Ursulov sredi devetdesetih let! V tem kontekstu je tudi za osrednje medije Praški kvadriennale kot kuriozum in ga pokrijejo spotoma, če sploh. Zato je zdaj nekako skrajni trenutek za samorefleksijo in za določitev skupnih ciljev.

Na tako obsežni prireditvi je o aktualnih strategijah in trendih na osnovi videnega (med bolj izrazitimi iz naše hemisfere lahko izpostavimo Latvijo, Rusijo, Srbijo) sicer težko potegniti natančen in zelo oprijemljiv sklep. Eden od vzrokov za to je obilje razstavljalcev, v ozadju je seveda tudi promocija, poglobljeno razliko med državami pa je mogoče opaziti glede sredstev, ki jih katera na-



Foto: Mojca Leben Milavec

meni svoji predstavitvi. V trenutni situaciji je bil slovenski presežek možen zaradi odločne kuratorske geste: drzen časovni rez je predstavil sveže vizualne koncepte, ki bodo sooblikovali scenske prostore bodočnosti.

Kako je slovenska ekipa osvajala PQ 15? V zvočno-vizualni instalaciji, ki jo je kurirala Barbara Novakovič Kolenc, so umetniki Meta Grgurevič, JAŠA in Ana Savič Gecan nadeli svojim izvornim stvaritvam novo življenje tako, da so jih redefinirali. Video posnetek sprva zajame pogled baletnega plesalca v scen-skem okolju *Tristana in Izolde*, nato pa na istem mestu sledijo statične podobe iz predstave *Še vedno vihar* po drami Petra Handkeja (kot jih je ujela Toni Soprano) – tako nastane preplet detajlov z gibljivimi slikami. Dodatno simbolno znamenje novega življenja scenografije v prostoru likovnega je steklenička z lju-bezenskim napojem, ki visi na steni – obiskovalec je tako priča poslednjim trenutkom *Tristana in Izolde*, hkrati pa tudi silovitost odnosov med Handkejevimi liki v turbulentnem zgodovinskem času koroških Slovencev ves čas niha. Kostumi, ki jih nosijo igralci v predstavi *Še vedno vihar*, so v instalaciji stisnjeni v kubus iz prosojne plastike in (zloženi v novo teksturo) prav tako izgubijo prvotno funkcijo – gledalec se lahko na objekt celo usede in tako zastane v senzorično nabitem prostoru dalj časa. To pa pokaže, da imata scenografija in kostumogra-fija zunaj neposrednega konteksta svojih predstav še čisto posebno življenje.

PQ, ki dostopa k uprizarjanju s pomočjo zgodbe povezane s prostorom, omogoča tudi stik študentov arhitekture s študenti dramaturgije. In v okviru tokratne šeste udeležbe v Pragi je Slovenija prvič sodelovala tudi v Študentski sekciji kvadriena. Projekt *Tiha nevihta* študentov Fakultete za arhitekturo in AGRFT Univerze v Ljubljani je vzpostavil interier jeklenih panelov, ki terjajo nenehno prilagajanje, navdajajo s tesnobo, nenadzorovano klavstrofobijo. Razen

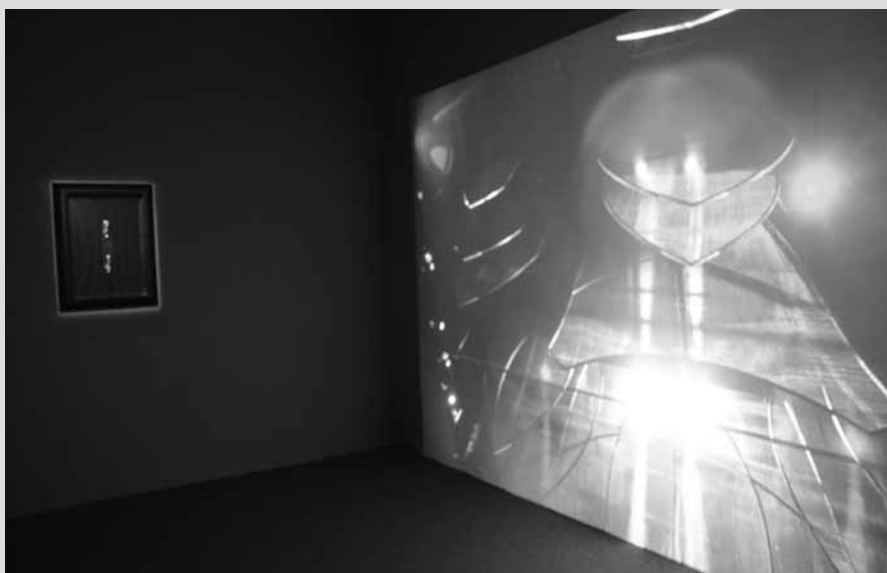


Foto: Mojca Leben Milavec

tega je tandem Son:DA (Metka Golec in Miha Horvat) na povabilo Sodje Lotker vodil tudi študentsko delavnico na temo zasedanja prostorov za umetnost, souporabe in koloniziranja skupnih časovno-prostorskih kontekstov – po Horvatovih besedah je bilo fascinantno opazovati, kakšno množico strokovnjakov uspe PQ pritegniti v Prago, še bolj pa naval študentov (scenografije, arhitekture, oblikovanja) iz vsega sveta in hkrati visoko profesionalen, gladek tek izobraževalnega/pedagoškega aspekta na PQ. Navsezadnje je tudi knjigarna PQ pripeljala skupaj gledališko založniško srenjo z vsega sveta. In res: drugi vzvod za opozarjanje na koncepte slovenske scenografije (ob PQ) je Slovenski gledališki muzej že pričel izkoriščati z objavami v preglednih publikacijah *World Scenography*, ki jih izdaja OISTAT. Gre za izbor referenčnih, razvojno pomembnih scenografskih dosežkov (v letih 1975–1990 in 1990–2005), kamor so uredniki izmed predlogov lokalne ekspertize uvrstili najbolj izrazite avtorje, doslej dela Mete Hočevar, Marka Japlja, Vlada Repnika, Aljoše Kolenca, Vadima Fiškina in Branka Hojnika. Sledila bo še tretja izdaja.

V nasprotnem primeru bo scenografski ugled Slovenije reševalo kvalitetno kuratorstvo in drzen nastop v ritmu PQ, torej enkrat na štiri leta.

Primož Jesenko

Fotografije:

Barbara Novakovič Kolenc, kuratorica slovenske udeležbe v okviru sekcije Dežele in regije, je v instalaciji Razširjen prostor vs. stisnjen prostor sledila razmislekom, ki so ga sprožili trije izraziti avtorski prispevki zadnjih let: Meta Grgurevič v sodelovanju z JAŠO pri oblikovanju prostora v baletni predstavi *Tristan in Izolda* (Opera in balet SNG Ljubljana, 2014) in Ana Savič Gecan s kostumografija v gledališki predstavi *Še vedno vihar* (Drama SNG Ljubljana in Slovensko stalno gledališče Trst, 2013).

Nataša Velikonja: "Razumevanje ljubezni je boj proti oblasti in za svobodnost."

Nataša Velikonja je odkrita, neposredna, brez dlake na jeziku. Oseba, kakršno danes le še redko srečamo na kulturniški sceni, a bi jih potrebovali več. Ima več družbenih obrazov, ki se medsebojno prelivajo. Je sociologinja, pesnica, esejistka, prevajalka, lezbična aktivistka. Rojena leta 1967. Za diplomsko nalogo na Fakulteti za družbene vede je prejela Prešernovo nagrado. Leta 1994 je izdala pesniški prvenec *Abonma*, ki velja za prvo lezbično pesniško zbirko na Slovenskem. (Kaj to pomeni, pove več v intervjuju.) Sledile so pesniške zbirke *Žeja* (1999), *Plevel* (2004), *Poljub ogledala* (2007) in *Ostani* (2014). Njena poezija je bila objavljena tudi v antologijah *Modra svetloba* (1990), *The Veiled Landscape: Slovenian Women Writing* (1995), *Six Slovenian Poets* (2006), *Antologija slovenskih pesnic* (2007), *V tebi se razraščam: Antologija slovenske erotične poezije* (2008), *Antologija sodobne slovenske literature* (2010), *Brez verzov, brez rim: Antologija slovenske pesmi v prozi* (2011). Od leta 1993 je stalna sodelavka Društva Škuc. Med leti 1999 in 2002 je bila članica uredništva Časopisa za kritiko znanosti, z uredništvom pa je sodelovala že od leta 1995, ko je spodbudila in uredila prvi tematski blok lezbičnih in gejevskih študij v slovenskem družboslovnem prostoru. Od leta 1997 je urednica politične, socialne in



Foto: Nada Žgank

kulturne revije *Lesbo*. Je ustanoviteljica Lezbične knjižnice v AKC Metelkova, ki deluje od jeseni 2000. Aktivna je v publicistiki: esejistični zbirki *Fragmentsi svobode* (2008) in *Lezbični bar* (2011), z dr. Tatjano Greif pa sta objavili znanstveno delo o zgodovini lezbištva in lezbičnega aktivizma na *Slovenskem Lezbična sekcija LL: Kronologija 1987–2012 s predzgodovino* (2012). Med leti 1995 in 2006 je bila kolumnistka rubrike *Smeri razvoja* v dnevniku Večer. Med leti 2001 in 2006 je bila politična kolumnistka na ljubljanskem Radiu Študent. Deluje tudi kot prevajalka: prevedla je več knjižnih del lezbične teorije, študij seksualnosti in radikalne družbene kritike, pa tudi teorije arhitekture in oblikovanja.

V intervjuju se pogovarjamo o osemdesetih letih prejšnjega stoletja, o ljubezenski poeziji, o lezbični poeziji, o njenem odnosu do lezbične scene, srednjega razreda in t. i. demokratične družbe, o (ne)udeleževanju na pesniških dogodkih, subkulturi in medijih, njeni ustvarjalni, idejni in filozofskih genealogiji ...

Da prebijeva led, bi si za začetek sposodil vprašanje iz ene od vaših pesmi: "se spominjate beograjske ekatarine velike?". Kako je bilo živeti naseljena "v črna mršava telesa osemdesetih" v bivši skupni državi?

To so bila, danes vidim, kljub vsem najstniškim tesnobam, mirna leta. Imela sem to srečo, da so osemdeseta, leta moje mladosti, mojega najstništva, potekala brez težav odraslih in brez problemov, ki danes vdirajo v mlade, da sem se torej lahko precej svobodno ozirala naokrog. To so bila ta črna mršava telesa – materialno preskrbljena, kot je lahko poskrbel le socializem, a zelo predrta s kulturnimi dilemami, generacijskimi vprašanji, obdajana z družbenimi novostmi, ki so bile v tistem dinamičnem času resnično vseprisotne in so nas ves čas potiskale do skrajnih robov preizpraševanja. Recimo, homoseksualnost, pank in novi val v centrih mest, revitalizacija filozofije in politike, vse je bilo naenkrat prisotno in novo in ta glasna prisotnost in novosti niso bile le posledica očaranosti mladega človeka, ki se začenja zavedati stvari okrog sebe, ampak realno družbeno dejstvo, ki te radikalno preoblikuje. To radikalno kulturno preoblikovanje je predstavljalo to lepoto in obenem muko tistih let. Spominjam se reških Paraf tam nekje v sredini osemdesetih, ki jim je policija točno ob enajstih zvečer ustavila novogoriški koncert. Njihov odgovor? Komad Narodna pjesma, z refrenom "ni jedne nema bolje od dobre policije". Ni šlo samo za rock koncert, šlo je za prve uvide v neka družbena razmerja, v tistem času poudarjeno razmerja oblasti, represije in odpora, upora. Iz te zgoščenosti sem izstopila precej opremljena.

Kje ste se in kje se intelektualno, duhovno napajate danes? Katera okolja, mesta, kulture, umetnosti so vam blizu? Kaj berete, kaj poslušate, kaj gledate?

Prav po klišejsko lahko rečem, da me je rešil rock'n'roll, tisti umazan, ac/dcjevski. Rock'n'roll je bil tista kulturna forma, ki me je v moji zgodnji, neartikulirani najstniški anarhičnosti znala ujeti, s pomočjo njene komunikativnosti pa sem z lahkoto vsrkala še vse tiste slogane o nesmiselnosti avtoritet, nepokornosti in svobodi, kas-

neje, preko besedil in zvoka meni ljubih The Who ali Ekatarine Velike, pa dokončno preobrneš prislovično najstniško uporništvu v kompleksnejše razmišljanje. Preko Ekatarine Velike prideš do Danila Kiša, kasneje do Daše Drndić, preko Patti Smith prideš do Williama Burroughsa in Lydie Davis. Potem nekaj časa črpaš vso to generacijo, Hunterja Thompsona, Allena Ginsberga, Jacka Kerouaca, Charlesa Bukowskega, ki jo prekrije naslednja, Brett Easton Ellis, Elfriede Jelinek, Thomas Bernhard. S študijem – študirala sem sociologijo in spomnim se, kako zelo me je zbudilo branje frankfurtske šole in lacanovske psihoanalize – dobiš širše razumevanje ustroja družbe, najdevaš še druge oblike izražanja, odpre se ti filmska umetnost, prideš do Bunuela, do Pasolinija, vstopiš v homo tematike in najdeš Djuno Barnes, Gertrude Stein, Jeana Geneta, Jamesa Baldwina, Chantal Akerman, Larryja Kramerja, vse do Antonyja. Baldwin te odpelje k Angeli Davis, Antony nazaj k Andyju Warholu, Andy Warhol k Debordu in Baudrillardu. Spremljam tekočo produkcijo in tako sem v nekem obdobju brala samo vzhodnoevropsko literaturo in našla ta perfektni novi realizem Michala Witkowskega, Dorote Maslowske, Jachyma Topola, preko njih prišla do Garyja Shteyngarta in Matiasa Faldbakkna. Moja prva plošča, nekje v petem razredu osnovne šole, je sicer bila mala plošča "Mamma mia" skupine ABBA, in ves ta eklektični horizont od Bona Scotta do Rufusa Wainwrighta, od Colette do Franca Berardija, ki ga ravnokar berem, se v meni prav lepo uskladi.

S svojim delom posegate na različna področja in na različne načine. Kot lahko preberemo na spletni strani Festivala Pranger, ste "sociologinja, pesnica, esejistka, prevajalka, lezbična aktivistka". Lahko bi dodal vsaj še: urednica, publicistka. Kako vse to postavljate v celoto? To sploh poskušate? Ali določen 'diskurz' namenjate zgolj določenim topikam ali se te prepletajo med sabo skozi različne govorice?

V osnovi sem ljubezenska pesnica, ki me je ljubezensko pesništvo začelo počasi omejevati, ker sem ugotavljala, da sama ljubezen ni tako nevtralna zadeva, da je presekana tako z osebnimi mejami kot družbenimi možnostmi in da, nenazadnje, tudi samo pesništvo omejujejo narativni normativi. To, na kar naleti ljubezen na svoji poti, ni prav nič sanjavega in romantičnega, temveč vsa represivna navlaka civilizacije. In začneš posegati na druga področja izražanja in delovanja, da poveš isto zgodbo. To je prav podobno kot s širjenjem osebnega sveta: do neke točke te liričnost zadovoljuje, s prebujanjem pa vstopaš tudi v druge diskurze in naenkrat pišeš tudi eseje, kritične razprave, urejaš in prevajaš za nek prostor nujno potrebne knjige. Ko sem se leta 1993 vključila v homoseksualno gibanje, je poetičnost prepuštila malce mesta politični nujnosti, kot je boj proti homofobiji, ki je pravzaprav boj proti rasizmu, ki je pravzaprav boj proti temu, da nekdo drug določa pozicijo tvojega telesa in s tem življenja. Razumevanje ljubezni je torej boj proti oblasti in za svobodnost. Nihče mi ne bo ničesar določal, ker sem svobodna. To je trend, ki mu skušam slediti.

Irena Novak Popov mi je nekoč rekla, da je danes najtežje pisati dobro ljubezensko poezijo, napisati dobro ljubezensko pesem. S poudarkom na dobro. Vaš pesniški opus, predvsem prve tri zbirke (abonma, žeje in plevel) pa je ena sama velika ljubezenska pesem. Se vam zdi, da je ljubezenska pesem danes iztrošen žanr, oziroma, imate tudi vi občutek, da je napisati avtentično ljubezensko pesem tako težko? Vam namreč vsekakor dobro uspeva.

Ljubezensko pesništvo je danes morda nekoliko mlačno, ker je zmarginaliziran politični moment ljubezni, sami ljubezni pa so pridodani socializacijski momenti, torej umiritev, spokoj, blagor, toplina, varnost, celo družina, stremljenje k vsemu temu, kar zlahka postane zgolj dodatno sredstvo za širšo pasivizacijo in uspavanje ljudi ali celo vir terorja. Miru, te velike utopije ljubezni, ni. Politični moment ljubezni vidim v soočanju z mejami, na katere naletiš pri ljubezni, v odnosu do drugega, v načinu, kako te meje razrešuješ, kako se soočaš z drugostjo, tudi s potencialno konfliktnostjo, ali te vodi v podreditev, v kompromise, kaj ta podreditev in ti kompromisi sploh pomenijo, ali te privedejo v razmišljanje, ali si zaradi njih konstantno na poti. Lepo bi bilo, ko bi se v zgodbah o ljubezni dajalo večjo pozornost nemiru in razseljenosti, ki ju ljubezen prinaša, ne pa iluzornemu stremljenju k miru. Ko bi ljubezen predstavljala proces spoznavanja, ne pa metodo udomačevanja. Morda čutim ljubezen v njeni politični, konfliktni dimenziji tudi zato, ker sem lezbijka, in je vsako preprosto ljubezensko dejanje družbeni problem.

Kako gledate na eksperimentiranja v poeziji – v mislih imam osebne pristope, sloge, tematike, forme ...? Zdi se mi, da ne odstopate veliko od svoje otvoritvene zastavitve (prostega, ponavadi proznega verza, esejističnega grajenja pesmi, ciklov). Spremembe dodajate počasi in v zmernih odmerkih: vnašanje konkretnih lastnih imen, biografskih krajev in dogodkov, daljšanje pesmi iz le nekaj vrstičnic v stran, dve, tri dolge pesmi. V zadnjih dveh zbirkah (*Poljub ogleдалa* in *Ostani*) zaostrite, konkretizirate, zbanalizirate jezik, ošilite optiko, skozi katero kritično, sarkastično režete meščansko družbo, njen (nižji) srednji sloj, lezbično skupnost, dvomite v lastno identiteto – v pesmi *Nezmernost iz zadnje zbirke* pravite: "ne vem, nisem lezbijka."

Narativna pravila so omejujoča in ustvarjanje se pogosto ne sklada z načinom, kako razmišljamo, govorimo, delujemo v vsakdanjem življenju. To je lekcija, ki jo je prinesel že modernizem, ki je tako zelo lepo razbil pripovedne in perspektivne kanone, za kratek čas, dokler jih ni znova preglasila lažna, prisilna linearnost. Včasih se mi zdi, kot bi bili v večnem 19. stoletju, a kar se mene tiče, sta mnogo zgovornejši Picassova ali Pollockova slika kot naturalistični pejsaž. Tega pripovednega posilstva nikoli nisem mogla sprejeti, tega svetega, racionalističnega filtra literature, v katerem skušajo knjižni jezik, literarni žanr, narativna pravila in varuhi literarnih meja formatirati, urejati kaos, ki ga ni mogoče urejati. Že sama navezava na tako imenovano stvarnost, ta retardirana ambicija kanonizirane umetnosti, da preslikava

nekaj, čemur pravi stvarnost, je reakcionarna, ne glede na morebitno kritičnost, ker reproducira neko fikcijo reda, ki je konec koncev samo nek mizeren, omejujoč, partikularen sistem oblasti.

Takšen odpor do pretoge, pravzaprav uničujoče artikulacije diskurza je tudi tisti stavek "nisem lezbijka". Gre za ponovitev ironičnega stavka Djune Barnes, ene prvih lezbičnih pisateljic iz dvajsetih in tridesetih let 20. stoletja, ki se je s to izjavo želela distancirati od takratnega formatiranja lezbištva. Tudi sama kot lezbijka ne čutim kaj dosti bližine s sedanjo postavitvijo homoseksualnosti, s stremljenji po zakonski zvezi, z željami po vključitvi v družbo za vsako ceno, s poudarjanjem všečnosti in skladnosti namesto zaostrovanja kontrakturne pozicije. Glavna dikcija homoseksualnega gibanja je danes ideološko hujša od vsake maše za domovino, boga in materinstvo, in ljudem se daje v roke male mavrične zastavice. Torej nisem lezbijka.

Ob omembi vašega prvenca (*Abonma*, 1994) se nikdar 'ne pozabi' omeniti, da gre za prvo lezbično zbirko slovenske avtorice. Ampak, kaj to sploh pomeni (poleg družbeno-političnega reza)? Da je zbirko napisala avtorica, ki ni skrita lezbijka in v pesmih govori o lezbični ljubezni, erotiki? A koliko veljave ima to, če nas literarna teorija uči, da med avtorico in lirično subjektko ne moremo preprosto postaviti enačaja? Ali ljubezenska čustva lahko 'kategoriziramo' glede na relacije moški-moški, ženska-moški, ženska-ženska?

Da, gre za družbeno-politični rez. Preprosto, *Abonma* je bil prva knjiga, kjer je lezbištvo, lezbična seksualnost, izrecno, nedvoumno postavljeno. Dela, ki so vsebovala lezbištvo, so obstajala že pred njo, tule imamo vsaj poezijo Ljudmile Poljanec ali Majde Kne, vendar je bila ljubezenska, seksualna dimenzija med ženskama zakodirana, ni bila tako jasno postavljena in možna so bila različna branja. Gre pa tudi za druge stvari. Fino je, da je literarna teorija, tale varuhinja spektakla, tako nematerialno orientirana, da je povsem razbila vez med označevalcem in označencem, in tako deset belskih strejt tipov piše o sedmih milijardah ljudi. Literarna teorija je spregledala lekcije o razvoju subjektivnosti manjšinskih ali deprivilegiranih skupnosti. Fino je, da strejt ljudje pišejo o homoseksualnosti, toda homoseksualna skupnost mora razviti svojo intelektualno, kulturno bazo, to je ključni pogoj za njeno pozicioniranje, subjektivizacijo, integriteto, prisotnost, suverenost, moč. Če potegnem vzporednico, ki je najbrž sprejeta z mnogo manj dvomov: super je, dobrodošlo je, priporočljivo je, da antirasističen belec piše o uničevalnosti rasizma in dominantnosti belcev. Toda bistveno je, da antirasističen belec z močjo, ki mu je dana zgolj zato, ker je belec, prepusti, omogoči prostor, da spregovori deprivilegirana skupnost, sicer imamo opraviti zgolj s staro hegemonijo, kolonizacijo, kolonizacijo diskurza, kolonizacijo prostora. Iz te perspektive so tako zelo simptomatične razprave o tem, kaj označuje homoseksualno literaturo, ali sploh potrebujemo te ločnice, ali mar ne obstaja samo literatura

kot taka. Ta slepi univerzalizem ne pomeni nič drugega kot neovirano vladavino dominantnega, ki je pristransko. Da, te ločnice potrebujemo, razbiti je treba to monolitno podobo, in homoseksualna literatura je takšen rez, kajti okoliščine ljubezni, ki so okoliščine življenja, so bistveno različne za različne skupine. Možnost, da o teh okoliščinah piše tisti ali tista, ki jih živi, mora nastati, če pa ta možnost že obstaja, jo je treba ohranjati in negovati.

Kako razumeti naslov: "Brez geta bomo pocrkale." iz festivala Lezbična četrt (2012)? Beseda geto ponavadi ne nosi konstruktivnega pomena: ko smo se pred leti spravljali k projektu *Antologije slovenskih pesnic*, smo bili iz več virov deležni kritike (mogoče upravičeno), da s tem pravzaprav getoiziramo določeno poezijo, in je ne osvobajamo pozabe. V pesmi *Zakaj pa niste fukale z mano* pa zapišete: "ampak lezbični geto je trajal samo eno noč." Kako je torej s tem getom?

To se nanaša za razmerja med družbeno večino in manjšino, kjer manjšina prisilno in v pogojih represije biva v omejenem, zgoščenem prostoru, kontekstu. Sodobna ideologija o vključevalni družbi govori, da razmerja moči med manjšino in večino ne obstajajo več, da obstaja med njimi enakost, vendar to ne drži. Drži zgolj to, da je boj med konfliktnimi skupinami, razredni boj, potlačen. Geto je v tem primeru mišljen ironično, kajti družbeno nasilje nad lezbijkami, njihova izoliranost, "getoiziranost", nezaželenost so po drugi strani oblikovali lezbično sceno, nato skupnost, vzpostavili so njeno kulturo, njeno identiteto. Gre za ironičen preobrat, ironičen odgovor na lažno kulturo strpnosti in vključevalnosti, katere deklarativno sožitje razlik je, ponavljam, daleč od resnice – je bolj nevtralizacija, razveljavitev, mletje razlik v prid dominantne identitete. Lezbijke še vedno potrebujemo varen prostor, svoj prostor za druženje, še vedno potrebujemo lezbično sceno, skupnost, da sploh lahko preživimo brez terorja, ki je brez dvoma hudo prisoten. Homofobija ni izginila, zgolj preoblikovala se je, in tule igra svojo nečastno vlogo tudi ideologija strpnosti in vključevalnosti. Naenkrat smo se znašli v družbi, ki je zelo podobna tisti izpred časa novih družbenih gibanj v osemdesetih: v monolitni družbi, kjer vir poenotenja ni frontalna oblast, direktna prepoved – naj spomnim, da je homoseksualnost bila prepovedana do leta 1976 – temveč prav ta fikcija o vključenosti, pravljica o postidentitetni družbi, in tako homoseksualni prostori niso več potrebni in jih torej skorajda ni več. Posledica: lezbična scena in skupnost sta tik pred tem, da bosta izginili, in tako se torej zdi, da smo lezbijke pravzaprav vedno bile in bomo očitno vedno ostale v diaspori.

Podobno je z vsemi identitetno obeženi skupinami. Dejstvo je, da manjšinskih identitet ni na krovu, ni jih v glavnem toku, v podzemlju so, in s tem se bodo morali zagovorniki postidentitetne družbe kljub vsem svojim lepim idejam soočiti. Družbena marginalizacija ali kar celostno zamolčanje sta še vedno v polnem pogonu. Kje bi lahko naleteli na vse te pesnice, če ne bi sestavili *Antologije pesnic*? Nikjer. Torej?

V kolikšni meri je za lezbično sekcijo LL in za lezbično sceno nasploh zaviralno, nekonstruktivno, škodljivo to, kar v pesmi iz cikla prva vrsta (zbirka *Plevel*) ironično poimenujete "skrite lezbijke iz prve vrste" na otvoritvi festivala Mesto žensk?

Klozet, skrivanje homoseksualnosti, je še vedno skorajda nujen pogoj za družbeni dvig. Razkriti gej ali lezbijka ne prideta nikamor, in to tiste skrite lezbijke iz prve vrste vedo ali pač instinktivno čutijo. Če se to zgodi na feminističnem festivalu, je to še toliko bolj groteskno. Ne vem, koliko je ta njihov klozet zaviralen za samo lezbično sceno, je pa paradoksalen za pozicijo, h kateri stremijo, saj je za subjektivnost gotovo velik fiasko: ne glede na prestižno intelektualno pozicijo, ki so si jo pridobile v času klozeta, kajti v tem primeru je šlo za univerzitetne profesorice, javne osebnosti, znanstvenice, so konec koncev prav zaradi tega klozeta zgolj male služabnice velikega represivnega sistema. A koga briga subjektivnost, družbeni prestiž je vse. In potem so tu še postidentitetne politike, naenkrat dobiš lepo teoretsko podlago za svoj klozet in z očitki o hinavščini je opravljeno na veke vekov.

Kaj se dogaja z revijo Lesbo ('naslednico' Pandore), katere urednica ste/ste bili? Po podatkih iz NUK je zadnja številka izšla leta 2012, vmes pa prav tako devet let nič. Nekje sem zasledil, da je bilo po mnenju Ministrstva za kulturo problem doseganje potrebne 'kvalitete'?

Revijo Lesbo je uničilo Ministrstvo za kulturo, ki ji je postavilo takšne pogoje za finančno podporo – glede obsega, pogostosti izhajanja in sistema financiranja zgolj

Nataša Velikonja:
"Sodobna ideologija o vključevalni družbi govori, da razmerja moči med manjšino in večino ne obstajajo več, da obstaja med njimi enakost, vendar to ne drži."



Foto: Nada Žgank

avtorskega dela, ne pa tudi materialnih stroškov – da je večno finančno podhranjeni Škuc, izdajatelj, enostavno ni več mogel realizirati. Ti pogoji so takrat prizadeli vse publikacije, za katerimi niso stale močne založbe ali institucije, ki so lahko iz lastne akumulacije pokrivala visoke stroške tiska ali distribucije, kar je seveda pomenilo, da je naenkrat izginila cela plejada subkulturnih, specializiranih, profiliranih medijev, edicij. To je bil tak velik in še vedno ne dovolj tematiziran birokratski napad na kulturo, na različne kulturne scene.

Kako pomembni so za vas subkulturni mediji? Namenoma ne govorim o alternativnih medijih, saj so dobesedno potisnjeni na obrobje družbenega življenja: Radio Študent, ki se ga že več let bolj ali manj intenzivno umira, že 'umirjene' Smeri razvoja časnika Večer. V obeh ste bili kot družbeno-politična kolumnistka prisotni več let. Ste bili kdaj povabljeni, da pišete kolumne v 'mainstream' medijih, na njihovih 'prime time' straneh?

Subkulturni mediji so nujni, ker so pokazatelji kulturnega življenja in dinamike onkraj glavnega toka. So pa prav tako pokazatelj tega, koliko je sistem dejansko in onkraj deklarativnih public naklonjen heterogeni družbi, in kot vidimo na primeru revije Lesbo, ni naklonjen prav dosti ali pa prav nič. Pri reviji Lesbo sem kot urednica skušala predvsem vzpostaviti trajnejšo lezbično avtorsko, intelektualno bazo, ki bi informirano in kompetentno spremljala, komentirala in artikulirala lezbične teme ter pokrivala vse avtorske žanre, od novinarskih do literarnih, avtorice sem iskala predvsem na lezbični sceni, in tako smo pisale komentarje, kolumne, dolge eseje, znanstvene razprave, objavljale smo raziskave, ključne prevode, skratka, oblikovale smo znanje, ki ga v tem prostoru tako zelo primanjkuje. S koncem revije Lesbo se je, zdi se mi, končala tudi ta praksa sistematičnega oblikovanja homoseksualne intelektualne baze. Pri Škucu sicer obstajata dve homoseksualni knjižni zbirki, Lambda in Vizibilija, ki prav tako predstavljata to intelektualno kontinuiteto, in z njo nadaljujemo tudi v Časopisu za kritiko znanosti, vendar smo tam samo občasne gostje.

Obupno subkulturni človek sem. Takoj, ko zasmrdi po glavnem toku, se odmaknem, in najbrž je ta antipatija vzajemna, glede na to, da vabil za pisanje v osrednjih medijih nikoli nisem dobila niti si jih nisem želela niti jih iskala. Dobro se zavedam, da je glavni tok nosilec mediokritete, da ustvarja, zaenkrat še, neko sredinsko pozicijo, da ima ambicijo ustvarjati neko sredinsko javnost, kar pomeni, da je v odnosu do progresivnosti strahopeten, če ne celo zavračajoč, do statusa quo, pa naj bo ta še tako prostaški in surov, pa advokatski. V tem sredinskem objemu ni zame prav nič toplega in prijetnega.

(Nižji) srednji razred je v vaših kritičnih zapisih pa tudi pesmih obravnavan z nič kaj pretirano simpatijo. Govorite, recimo, o enoprostorcih, s katerimi se vozijo družine na nedeljske izlete. Pa je srednji razred res samo to, ali ni tudi garant neke osnovne omike v družbi, omike, ki je danes v Sloveniji ni več (mo-

goče je nikdar ni bilo). Mogoče to vidim tako jaz, ki sem zaslepljen s heglovsko-protestantsko meščansko etiko.

No, jaz pa sem frankfurtsko-pasolinijevsko dete in ne nižji, ampak kar ves srednji sloj razumem kot jedro konformizma, hipokrizije, potlačitve, z agresivno voljo to svojo zmagoslavno "omiko" razpotegniti čez vse družbene sloje in kulture, jo predstaviti kot univerzalno, vse ostalo pa zavreči, pohoditi, izključiti in uničiti kot nečisto. Morda je treba biti pripadnik neke manjšinske skupine, da bi dejansko začutili učinke te "omike", četudi se mi zdijo dobro staro branje in študij ali pa pač zgolj siten pogled skozi okno kar dovolj. Zdajle, v ponovnem obdobju primarne akumulacije kapitala, ki se mu napačno reče kriza, pravilno pa niti ne več proletarizacija, temveč pavperizacija populacij, se lepo vidi, in to ne prvič, kako tale srednji sloj reagira, da bi ubranil svojo pozicijo, svoj standard: reagira s fašizmom in nacizmom. Napačen je vtis, da je srednji sloj branilec pred njima.

Ko sem spet prebiral vaša predzadnjo zbirko *Poljub ogledala*, ki je izšla 2007, se mi je posvetilo, da ste napovedali socialni kolaps, ki je prišel leto, dve za tem. Kolaps, ki bolj kot v svetu pretrganih finančnih transakcij korenini v izgubi prave smeri (pravzaprav kar magnetne igle na kompasu) družbe in (vseh) posameznikov in, ne vem, kaj naj rečem drugega kot vrednot, osnovnih človeških vrednot. Vem, da je ta beseda zlorabljena in da jo danes vsakdo po svojem okusu valja po ustih. V pesmi stanovanje ste tako zapisali: "prvič v življenju se bojim zase."

Na obrobju že ves čas živimo tako, kot zdaj živi skoraj že vsa družba: v bedi in brez perspektiv. Pa takrat nihče ni govoril o izgubi pravih vrednot. Tale srednji sloj, ki sva ga prej omenjala, se je zmigal šele zdaj, ko je socialna in kulturna katastrofa dosegla tudi njega. Sicer gre spet v usodno napačno smer in torej voli ekstremno sredino, kot je to lepo opisal Tariq Ali. Pred tem je bilo srednjemu sloju v tisti njegovi značilni razredni slepoti prav malo mar za vse ostale. Tudi o teh mejah lahko govoriva, o elementarnem pomanjkanju solidarnosti pri srednjem sloju. A ne le to: prav ta njegova odločitev za ekstremno sredino je pripeljala do sedanjega stanja in v tem kontekstu bi prav lahko ponovili Pasolinijev komentar na študentsko vrenje konec šestdesetih let: buržoazija žre buržoazijo. In ne le nje. Skratka, vse subkulture pravzaprav ves čas opozarjajo na nedelujočo družbo, na socialne kolapse, a so prav zaradi te kritike potisnjene na obrobje.

V čem je danes pomembnost (smiselnost) izdajanja knjig, recimo poezije (literature), teorije, prevodov? Zakaj je pomembno, smiselno, da govorimo, pišemo, artikuliramo? Res je, da je zunaj, pa tudi pri nas, knjiga velik biznis (kljub pojavu e-knjige ali pa prav zaradi nje), a ne govorim o tem. Koga avtor/avtorica (literatke, prevajalci, teoretičarke, esejisti) nagovarjajo? Dinovavre, police v knjižnici, prestrašene in anemične na izpite pripravljajoče se študente, prepričane same sebe?

Pisanje, ustvarjanje, ustvarjeno, knjige, umetnosti, teorije dajejo možnost za spoznanje, mišljenje, refleksijo, kritiko, zgodovinskost, nehegemoničnost sedanosti, zelo pomembno danes, dajejo širše in različne perspektive, vse, kar pravzaprav ločuje idiota od intelektualca. Nikoli ni bilo ravno popularno biti intelektualec, toda vseeno se mi zdi v času digitalne kulture in prostega digitalnega dostopa do knjig napačno sklepati o nezanimanju ljudi za branje. Seveda pa dobimo takšno podobo, če jo slikamo na podlagi knjižničnih izposoj ali nakupov fizičnih knjig, toda ta podoba je anahronistična, ni ustrezna, je napačna. Ne bom kupila knjige, ki mi jo knjigarna ponuja za štirideset evrov, ker za to preprosto nimam denarja, jo pa bom poiskala na spletu. Skratka, prebrala jo bom. Četudi sistem rad siromaši ljudi z različnimi načini oviranja dostopa do kulture, recimo, s cenovno politiko, z obdavčitvijo knjige, dajanjem prednosti monopolnim, tržno usmerjenim založbam, potem nad tem osiromašenjem dušebrižniško vije ročice in si jih na koncu še opere, nas vsaj tu ne doseže, kajti ljudje imamo knjige na telefonih, tablicah, računalnikih, na stotine jih nosimo v vsakem trenutku s seboj. Čemu govoriti o upadu literarnosti, o padcu branosti in popularnosti knjig, ko pa še nikdar v zgodovini nismo imeli tako širokega dostopa do njih? Menim, da moramo revidirati kliše, da ljudje ne beremo, da nismo zainteresirani za knjige, za intelektualnost. Ljudje beremo in pišemo, če je le možnost za to, če le imamo dostop do tega, in danes je dostop. Vsaj do tega.

Kako v zgornjem kontekstu razumete antologijski projekt LL25 – kronologija Lezbične sekcije LL (1987–2012), ki sta ga uredili s Tatjano Greif? V *Ostani*, zadnji pesniški zbirki, ki je izšla 2014, pa ste do lezbičnega okolja precej kritični, razočarani nad posameznicami. Kaj so notranji problemi lezbične skupnosti pri nas? Majhnost, zaprtost, iztrošenost?

Knjiga *LL25* je bila namenjena prav takšnemu trasiranju lezbične zgodovine in lezbične prisotnosti. Ne glede na to, koliko sem sama zadovoljna ali nezadovoljna znotraj scene in z njo, pa je njen obstoj nujen, je življenjskega pomena, sama njena zgodovina pa resnično zanimiva. Ves širni svet se dogaja na tej sceni, v dobrem in slabem. In nad vsem tem širnim svetom se seveda pne problem majhnega sistema, premajhne skupnosti, klavstrofobije, preozkega življenjskega prostora, scene, ki se na neki točki preobrne iz socialnega pristana v sistem nadzora, gibanja, ki se iz začetne intelektualne živahnosti spremeni v mentalno inertnost. Ključni problem današnjega homoseksualnega gibanja je, da ne zna razumeti in povzeti več kot trideset let svojega obstoja, da ne ve prav točno, kaj naj počne z vso to pestrostjo dogajanj tridesetih let, in da pogosto reagira z zanikanjem lastne zgodovine in dušenjem razlik znotraj nje. Razočarana sem, ker navznoter nismo uspeli vzpostaviti političnega prostora, kjer bi bili sposobni artikulirati naše notranje, predvsem konceptualne razlike, ki še kako obstajajo, navzven pa ostati kritična in avtonomna civilna družba, ne pa stranska podružnica političnih strank, vsakokratnih vlad, ki gibanju pravzaprav že leta diktirajo tempo, tematike, predstavnost, celo nosilce. Skratka, širni svet v malem: navznoter teror do lastnih ljudi, navzven pa hlapčevstvo do velikih drugih.

Pa vendar kot avtorica ostajate ves čas zvesti eni založbi in eni zbirki. Naključje, odločitev, gesta?

Škuc je nekako ves čas, vsa desetletja, producent kulturniškega in umetniškega dogajanja homoscene. K založbi Škuc me je leta 1993, za knjigo Abonma, povabil urednik zbirke Lambda Brane Mozetič, potem pa se je leta 1998 ustanovila še lezbična zbirka Vizibilija in sem torej kar ostala, tudi zato, ker sem še vedno pristašica identitetnega sidranja, geta, če hočete.

Pesem *Pripovedovalka zgodb* (po mojem mnenju ena izmed vaših boljših pesmi) iz zbirke *Ostani zaključite*: "... in tako torej hodi sama po nočnem mestu, samota je manj nevarna kot ljudje /... / išče samost /... / in to je, reče, fizična manifestacija moje distance do sveta." Vas je zelo težko ujeti na javnem nastopu, branju recimo. Kako to?

Ta pesem je o Urški Sterle, o enem od njenih načinov oddiha pred civilizacijo, pred družbo. Sama nisem ravno samotarka, družabnost mi pomeni način subjektiviziranja in pravzaprav sem zelo klepetav in dostopen človek. Prosto, neujeto gibanje po družbi, med ljudmi me sprošča, družabnost in komunikacija sta mi nujno potrebni, tudi v tem vidim del svoje svobode. Toda literarna branja so neka druga zgodba: ves scenarij je tako zelo določen, kot nastopajoča si v poziciji imperativa in prednosti izrekanja, ki je pravzaprav nočem, ne identificiram se z njo in vse skupaj mi je preprosto preveč utesnjujoče. Skorajda se ne moreš niti premakniti. Včasih se mi zdi, da je literarna javnost, tako, kot je postavljena, neka fikcija, da je literarni dogodek neka zmotna, da gre za zmotno prepričanje, da obstaja med javnostjo in literatom vzajemnost, interakcija je najpogosteje obupno enosmerna, če že ne nema. Kot bi bil v kinodvorani. Ne zdi se mi, da je literarni dogodek zares medij, da gre zares za komunikacijo.

Je pa sodelovanje na literarnih dogodkih postalo obvezen, zapovedan del pisateljske ali pesniške persone, kajti Ministrstvo za kulturo ocenjuje umetniško kvaliteto tudi s pogostostjo javnih branj. To se mi zdi nezaslišano definiranje umetnosti. Torej ne le, da nisem lezbijka. Nisem niti pesnica.

Pogovarjal se je Goran Potočnik Černe

Rok Andres

Dediščina Pekarne

Gledališče Pekarna in njen čas

Prispevek obravnava Gledališče Pekarna kot enega pomembnejših pojavov v eksperimentalnem ali neoavantgardnem gledališču druge polovice dvajsetega stoletja pri nas. Pojasni nastanek Pekarne, opiše čas in politično-socialno okolje, v katerem je delovala. Poudarja (neo)avantgardni začetek in fazo ritualnega gledališča, prehod v družbeno bolj angažirano fazo in konec Pekarne, predvsem pa želi poudariti pomembnost Pekarne za slovenski gledališki prostor, poskuša določiti njeno dediščino in jo umestiti ob bok drugim eksperimentalnim praksam. Besedilo je prvi korak k temeljitim raziskavam obdobja Pekarne, ki kljub svojemu zgodovinskemu pomenu še vedno ostaja v ozadju.

Ključne besede: Gledališče Pekarna, avantgardno, eksperimentalno, Lado Kralj, Ljubiša Ristić, 1970–1980

This article deals with the Pekarna Theatre as one of the most important projects in experimental or (neo)avant-garde theatre practice in the second half of the 20th century in Slovenia. It explains the emergence of Pekarna and describes the time and socio-political environment in which it operated. It focuses on the avant-garde beginnings of the Pekarna Theatre, the phase of ritual theatre and its transition to a more socially committed phase, and finally on its end in 1978. The article highlights the importance of Pekarna for the Slovenian theatre space and seeks to define its heritage by comparing its works and productions to other experimental practices. The article represents a first step in a comprehensive study of the period of the Pekarna Theatre, which is still underresearched despite its historical significance.

Key words: Pekarna Theatre, theatre of the avant-garde, experimental theatre, Lado Kralj, Ljubiša Ristić, 1970–1980

UVOD

Fenomen gledališča Pekarna je pomemben del zgodovine slovenskega gledališča, pa vendar je njegova prisotnost močnejša v zavesti kot v strokovni literaturi, kjer je obdobje Pekarne mnogokrat opisano nepopolno in celo nedorečeno, za kar je kriva predvsem neaktivnost raziskovalcev tega področja (z nekaj srečnimi izjemami), ki jih bolj zanimajo skrajne ali bolj ekscesne uprizoritvene prakse. Ta del zgodovine slovenskega gledališča pa blede tudi zato, ker množica ljudi, ki je sodelovala pri projektih in ustanavljanju Pekarne, še ni bila pozvana k sistematičnemu zbiranju spominov in je velika večina arhivskega gradiva izgubljenega ali zakopane v omarah pod drugimi velikimi projekti, ki so v slovenskem gledališču sledili.

Pekarna deli usodo z vsemi ostalimi neoavantgardnimi in eksperimentalnimi gledališkimi praksami na naših tleh, a obudili smo samo tiste, ki so imele v času aktivnega delovanja izrazitejšo politično konotacijo ali so izzvale ogorčenje standardizirane gledališke, strokovne in ljubiteljske javnosti. Če se lahko Pupilija ali

dogodki skupine OHO primerjajo z evropskimi gledališkimi smermi svojega časa, ni potemtakem cel slovenski prostor (upoštevajoč njegovo majhnost) povezan z vsemi skupinami in so torej vse del podobnega fenomena?

NAJPREJ O AVANTGARDI IN NEOAVANTGARDI

S pojmom avantgarda (fr. *avant-garde*, predhodnica, predstraža) označujemo nosilce idej nekega gibanja, ki s svojo angažiranostjo odstopajo od ustaljenih smernic v estetiki, politični misli, umetniški praksi in kulturi. Ker se to dogaja na področju umetnosti, je torej za vsako umetniško avantgardo najprej potrebna samokritika, šele nato manifest. Zgodovinske avantgarde pa za razvoj umetnosti pomenijo prelomnico, saj se obrnejo proti instituciji, v katero je sistemsko ujeta umetnost, in proti statusu umetnosti v meščanski družbi. Peter Bürger v svoji knjigi *Teorija avantgarde*¹ izpostavlja, da ne smemo gledati umetniških del samih, ampak tudi njihovo razmerje do družbe: "The European avant-garde movements can be defined as an attack on the status of art in bourgeois society. What is negated is not an earlier form of art (a style) but art as an institution that is unassociated with the life praxis of men"² (Bürger 49).

Avantgardno gledališče torej ne samo da poskuša, ampak mora tudi najti transformacijo v nov (svoj) gledališki medij. Včasih uporablja principe klasičnega gledališča, jih nehote ali zavestno krši, včasih drugih zvrsti: spektakla, performansa, cirkusa ... Avantgardno gledališče bi lahko po teh definicijah označili za napredno. A kot opozarjajo mnogi raziskovalci, je pojem naprednosti preveč izmuzljiv, saj se hitro najdemo na problematičnem terenu, če za progresivno imenujemo neki umetnostni pojav, saj s tem zanikamo zgodovinsko vrednost drugega – kar je novejši, je bolj napredno.³ Vendar je treba odmik od ustaljenih smernic, klasičnega gledališča, meščanske estetike, pravilno poimenovati kot avantgardo, a s tem ne trditi, da gre za bolj napredno obliko gledališča, temveč samo za dopolnitev umetniške forme, ki na različne načine (z različnimi estetikami, poskusi in načini) predstavi umetnost kot celoto. Avantgarda je predhodnica, znanilka novih smeri in se vedno spremeni v normo, če prej ne ugasne.

Če nadalje oporekamo napačnemu poimenovanju avantgardnega gledališča kot naprednega, je treba poudariti, da tudi znotraj njega potekajo premiki. Torej je tudi progresivna umetniška forma na določeni točki nepopolna ali nezadostna in jo je treba razvijati dalje. Avantgardne poetike niso dokončne, temveč (kot vse) težijo k vedno novim dopolnitvam in tako lahko končajo ali kot institucija ali (kakor se tudi največkrat zgodi in je tudi logično) s samoukinitvijo.

¹ *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, 1974. Povzemam po izdaji: *Theory of Avant-Garde*, University of Minnesota Press, 2007.

² "Evropsko avantgardno gibanje bi lahko definirali kot napad na status umetnosti v meščanski družbi. Ne zanika se umetnosti (forme in stila), temveč umetnost z institucijo, ki ni skladna in povezana z načinom življenja."

³ Svetina problematizira "evolucijsko teorijo" progresivnosti s primerom, da gre za svojevrsten rasizem primerjati umetnost starih Grkov (kot manj razvitih) nasproti elizabetincem ali romantikom. (Prim.: Svetina, *Dokumenti* 117)

Celosten pogled na avantgardno gledališko ustvarjanje (ali celo umetnost) nam razkrije, da imajo umetniške smeri vedno izvor in odzven v politični stvarnosti tistega trenutka, pa tudi v socialni, kulturni in duhovni razsežnosti nekega okolja. Razmerje med estetiko (torej uprizoritveno prakso) in politično-kulturno sfero je v primeru avantgardnega gledališča zelo nedoločljivo. Edino, kar lahko z gotovostjo trdimo, je, da se umetnik postavi nasproti politiki, vrednotam in družbenim strukturam, a točne pozicije umetniškega izraza je težje določiti, saj gre vedno za angažirane poskuse, ki so v bistvu že na področju političnega in socioloških znanosti. Lahko bi celo trdili, da avantgarda in subjekt, proti kateremu se le-ta postavlja in definira, operirata z istimi sredstvi. Ni pa avantgardno gledališče le politično angažirano gledališče, je tudi glavni motor iskanja novih estetik, izraznih sredstev in poetik.

V področje avantgardnega spada tudi pojem "ambientalno gledališče", ki ga je iznašel Richard Schechner⁴ in je s to skovanko mislil predvsem na predrugačenje razmerij med gledalcem in igralcem, na prostor, ki ne bo nujno vzbujal občutka gledališkosti (čeprav je ta prostor gledališče, gledališki) in na skupni prostor za igralce in gledalce, ki bi povečal napetosti v uprizoritvi, ki bi se fokusiral na razmislek o bližanju in distanci med nastopajočimi in publiko.

Morda lahko Schechner-Kraljevo ritualno gledališče povežemo s pojmom antropološke raziskave (uporabe) gledališča, ki v svoji osnovi obrede posameznih družbenih skupin prenaša v gledališko formo. Antropološko gledališče želi raziskati človeka v odnosu do narave, kulture ... In za razlago teh odnosov uporablja, kot zapiše Pavis, *etnoscenološki pristop*. V to zvrst spadajo Grotowski (Gledališče pravirov), Barba in Schechner.

Poudariti je treba, da želi ritual vrniti uprizoritveno umetnost k izvirom oz. k počelu gledališke umetnosti.⁵ Seveda pa ne gre zgolj za neskončno ponavljanje nekih manier, saj ritual ni antropocentričen, gre namreč za kompozicijo elementov, ki so v svojem izvoru realistični, a jih ustvarjalec poveže in obdela v gledališki simbol/znak.

RUDI ŠELIGO – ZA MAGIJSKO GLEDALIŠČE

Šeligovo besedilo, predelana magistrska naloga, je s tem naslovom izšlo v Knjižnici Mestnega gledališča ljubljanskega, v knjigi Franceta Pibernika *Razmerja v sodobni slovenski dramatik* (1992). V njem piše o neposredni pričujočnosti, o živem besedilu, ki se zgodi v akciji v sedanjem času, kjer parafrazira Dušana Pirjevca, da se "stvarnost pokaže v dimenziji glagola biti", kar pomeni, da je treba storiti korak stran od iluzije in dogodek videti (živeti) tukaj in zdaj. Biti neposredno poleg ali del dogodka. Težjo odgovorov, kako priti do te neposredne pričujočnosti, dokaže Šeligo v svojem eseju s kopico vprašanj, ki si jih zastavlja o tej temi. Kako prikazati nevidno vidno? Kako oživeti glagol biti? Kako v človeku naslikati mitsko

⁴ Glej: Pavis, Patrice. *Gledališki slovar*. Ljubljana: MGL, 1997.

⁵ Glej tudi: Andres 28



atmosfera? Kako čustveno doživetje prenesti na telesno (!) prisotnega človeka? In odgovor, do katerega pride, je preprost, a odpira novo polje vprašanj: "Prozna pisava nima na voljo tehnik in tehnologije za takšno produkcijo" (Šeligo 191). To se lahko zgodi samo (po Artaudu) v "sedanjosti gledališča". Gledališče doseže, da postane tekst živ v trenutku, ko se dvigne zavesa (ali ko v temo posveti luč), in se konča, ko zavesa pade (ali ko ugasne luč), in to neposredno pričujočnost najdemo v sedanjosti gledališkega dogodka. Ker mu je ta (bistveni) element manjkal pri prozi, se je Šeligo usmeril (tudi) v dramatiko, ali kot pravi sam, je pri pisanju novel puščal pomemben del sveta zunaj, da ga preprosto ni mogel ujeti v prozno pisavo.⁶ V zapisu *Za magijsko*

gledališče, pravi: "Da bi bilo vse hkrati, in sicer hkrati zdaj in v neposredni pričujočnosti, v literarni pisavi ni mogoče. Pisatelj čustvo in celoto nevidnega le pripoveduje, igralka na odru oz. uprizoritev pa dela celoto nevidnega pričujočo s sinhronizacijo vseh izraznih elementov (roka, dih, beseda, barva glasu ...), s čimer se zgodi tisto najbolj zaželeno – namreč, da čustvo zaživi v evidentni navzočnosti. /.../ Uprizoritev naredi iz nevidnega vidno, iz preteklega sedanje, iz diahronije sinhronijo, iz odsotnega in prikritega neposredno pričujoče" (Šeligo 193–4).

Na tej točki lahko napravimo prvo presečišče s Pekarno. Lado Kralj v intervjuju s Primožem Jesenkom (*Dialogi*) pravi, da je bil gledalec za predstave (tako pri Schechnerju v New Yorku kot v Pekarni) pomemben, kajti "pomembno je bilo, da je med predstavo navzoč, saj se je ta igrala nanj, na njegove odzive, vsak večer se je poskušalo dobiti druge odzive, uporabljali smo vse tehnike, ki so danes običajne, direktni nagovor nekoga, ki se ga nato potegne v predstavo" (Kralj 16). Človek, ki je prišel v Pekarno, je prišel na enakovredno izmenjavo, dobil je toliko, kolikor je dal (seveda to velja le za prve – ritualne predstave).

S tem videnjem gledališča lahko povežemo tudi nov princip igre, ki se je začel v avantgardnih skupinah v šestdesetih. Tako najdemo v velikih inovatorjih (Grotowski, Barba, Brook) in njihovih skupinah vizijo po drugačnem načinu uprizarjanja. Po zgledu *The Performance Group* Richarda Schechnerja, *Living Theatre* Juliana Becka, skupine *Bread and Puppet Theatre* ne govorimo samo o radikalnih spremembah v odnosu oder–avditorij, temveč o temeljnih spremembah v teoriji

⁶ Glej: Svetina, *Interpretacije* 61

igre. Fokus se premakne v duhovnost, v igralca, ki ne igra, temveč je v realnosti, ki jo Šeligo imenuje neposredna pričujočnost. Ni torej dovolj, da so emocionalna stanja dobro zaigrana (predstavljena), temveč je pomembno, da so zares navzoča. Kar pa nas znova pripelje do metode, po kateri je začel delati Lado Kralj v *Potohodcu*, ko je iskal igro, ki bo "izhajajoča iz igralčeve krvi, telesa, biologije, situacije" (Kralj 18). Zaradi tega, kar poudari tudi Jesenko, je pomenljiv Kraljev vzklik *Be alive!*, ki ga je zapisal na konec manifesta za bilten IFSK-ja.

"Magijsko gledališče samo zanikuje "kraljestvo literature" v uprizoritvi (in uprizoritev ni nikakršno ugledališčenje besedila) ali celo njen diktat in hkrati producira svet, v katerem se vsi posamezni jeziki – literarni, jezik telesa, gib, scena ipd. – zlijejo v enovit jezik gledališča brez razpada v posamezne sestavne dele. Šele skozi tak "metajezik" magijsko gledališče inspirira besedo, da bi postala sveta beseda" (Šeligo 201). Torej je nezvestoba tekstu v gledališču te vrste nujna. Ne samo "smrt avtorja", tudi vse ostalo je dovoljeno, zaželeno in nujno, da se doseže rezultat, po Šeligu, magijskega gledališča. To tezo je Šeligo potrdil, še preden je nastal njegov esej, kjer jo je poimenoval. Kot zatrdi Kralj, je imel Šeligov tekst (*Ali naj te z listjem posujem*) izrazito magično moč, a ostre robove. Zato je, ko so začeli priprave na uprizoritev, "s Šeligom govoril in dobil dovoljenje, da po svoje preoblikujem tekst" (Kralj 17).

Pekarna je vedno privlačila publiko, ki jo je zanimal eksperiment. Morda tudi zaradi občutka skupnosti, na katerem je gradil Kralj svojo skupino, ne samo med izvajalci, temveč tudi med gledalci in izvajalci: "Udeleženos gledalca v procesu predstave je obstajala na nivoju atmosfere, /.../ občutek skupnosti, ta je bistven" (Kralj 17). Torej je Lado Kralj (posledično Pekarna) z uprizoritvijo Šeligove novele že napovedal Šeligovo magijsko gledališče.

TEATER SUBKULTURE

Neposrednost gledališkega dogodka, ki je nemalokrat v sodelovanje vpletla tudi gledalca, je Pekarno postavila za kontrapunkt institucionalnemu gledališču in si je (kot alternativa Gledališču Glej) lahko pridobila neuradni status neposrednega dediča Gledališča Pupilije Ferkeverk. To tezo potrjuje tudi Jesenko: "V razvojnem smislu pomeni nadaljevanje dejavnosti Gledališča Pupilije Ferkeverk in alternativo Eksperimentalnemu gledališču Glej, saj temelji na svežem konceptu ameriške avantgarde tistega časa" (Jesenko 48).

Ustvarjalcem v Pekarni ni šlo za teoretiziranje in razglabljanje o pomenu umetnosti, temveč za iskanje novih načinov uprizarjanja. Čisto uprizarjanje je bilo tisto, kar je bilo temelj ustvarjanja. Lado Kralj tako izpostavi: "Zanima me gledališče, ki je v svojem bistvu izrazito razredno, ki je estetska akcija nekega sloja: to je teater subkulture" (Kralj, *Intervju* 20). S tem utemeljuje, da je tudi v enorazredni družbi, kot naj bi bila socialistična (enorazrednost je bila namreč zgolj fikcija, saj je namesto enega – delavskega – sloja vladala partijska elita),⁷ treba ločiti med cilji, za katere ali zaradi katerih se dela gledališče. Skoraj revolucionaren citat iz intervjuja je rodil ko-

⁷ Glej: Gabrič, Aleš. *Socialistična kulturna revolucija*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1995.

muno, subkulturo, ki je črpala iz Kraljeve izkušnje in je bila drugačna od Schechnerjeve metode, saj se je, kot v intervjujih z Jesenom poudarja Kralj, od svojega mentorja oddaljil predvsem v pogledih na antropološki izvor (imperativ) gledališča.

KRALJ IN SCHECHNER

Lado Kralj je v Pekarno vpeljal sisteme avantgardnih pravil, ki sta jih vsak sebi razvijala Jerzy Grotowski in Richard Schechner. Vpliv ritualnega se je v Pekarni še posebej izrazil v prvih treh pekarniških predstavah, in sicer v Zajčevem *Potohodcu* v režiji Lada Kralja (1972), *Gilgamešu* v režiji Iva Svetine (1972) in Šeligovem *Najte z listjem posujem* v režiji Lada Kralja (1973). Morda lahko iz delovanja Pekarne razberemo zgled, ki ga je videti v splošni študentski vstaji v Parizu dve leti pred začetkom delovanja Pekarne (in zavzetju Filozofske fakultete, leto pred tem). Samo delovanje gledališča pa kot asociacijo na *Living Theatre*, ki sta ga leta 1947 v New Yorku ustanovila igralka Judith Malina in slikar (ter pesnik) Julian Beck. Pekarna je prav tako kot *Living Theatre* poskušala kot svojo združevalno formo imeti skupnost – komuno. V stilu mnogih eksperimentalnih skupin, ki so se takrat pojavljale po Evropi, ni Pekarna nikakršna izjema (Andres 25).

Kralj vizijo novega gledališča opiše: "Začetek Pekarne /.../ je bil usmerjen izrazito terapevtsko, v smislu kolektivnega načina ustvarjanja, ki presega storilnostno logiko (usmerjenost v rezultat) in veliko višje vrednoti procesni način ustvarjanja, interakcijo vseh udeležениh" (Kralj 10). A že začetek Pekarne je v marsičem odstopal od Kraljeve izkušnje s Schechnerjem. Tako je v praksi, realizaciji, od Schechnerjevega principa ostal samo še "urbani del rituala" (Kralj 11), ne pa tudi, kot že rečeno, antropološki vidik gledališča, ki raziskuje psihologijo in širše psihosocialne okoliščine. Schechnerjeva teorija temelji na proučevanju antropologije, socialne psihologije, psihoanalize, gestalt terapije⁸ in svoje uprizoritvene prakse raje uvršča med družbene znanosti kot med umetniško-estetske dejavnosti.

NEKAJ TEHNIČNIH PODATKOV O GLEDALIŠČU

Pekarna je svoje delovanje uradno začela 17. marca 1972, a so delati začeli že prej, jeseni 1971. Skupina, ki je ustanovila Pekarno, ni delovala v okviru nobene od institucij, registrirani so bili namreč kot društvo in ena od sekcij društva je bilo gledališče. Notranja organizacija se je ustalila šele pozneje, ko so birokratski pogoji glede financiranja to terjali. Tako so z letom 1973 uvedli funkcije predsednika, tajnika, umetniškega sveta, blagajnika in knjigovodje. Ob začetku delovanja je o delu Pekarne odločala celotna skupina, pozneje so odločanje individualizirali in se je odločitve sprejemalo glede na posamezen projekt. Sredstva za delovanje je odobrila Kulturna skupnost Ljubljana. V začetku je bilo gledališče financirano z 20.000 dinarji na leto, znesek se je z leti povečeval, proti koncu pa se je financiral vsak projekt posebej.

Predstave so pripravljali in igrali v prostoru, kjer je bila prej pekarna – od tod tudi ime. Za prostor so plačevali najemnino petim solastnikom. Vse pogoje za delo,

⁸ Glej tudi: Svetina, *Dokumenti* 116

od čiščenja, ogrevanja, gradbenih del, so zagotovili umetniki sami, finančne stroške (če so nastali) pa so plačali iz različnih donacij ali sredstev sofinanciranja. Sam prostor je obsegal 52 kvadratnih metrov in je sprejel približno 50–70 gledalcev. Bil je pravokotne oblike, brez odra, velik 10 x 5 x 4,5 metra. Ogrevanje je bilo na oljno peč. Lučno tehniko so si najprej izposojali, nato pa so začeli kupovati svoje. Stene so bile barvane v črno. Stole so dobili v obliki donacije iz bližnje tovarne in z njimi nadomestili klopi ter praktikable.

PROGRAMSKE ODLOČITVE IN VODILA

Kot že večkrat povedano, o Pekarni ni ohranjenih veliko dokumentov, še posebej ne iz prvega obdobja delovanja. O programu je največ zapisano (in ohranjeno) iz zadnjih dveh let, ko se oblika dela v Pekarni že zelo zbliža s principi dela v institucionalnem gledališču. V zasebnih arhivih Mojce Kreft in Boštjana Vrhovca, rokopisni zbirki NUK, arhivu Slovenskega gledališkega inštituta in CTF AGRFT se v veliki meri pojavljajo isti dokumenti, večina je kopij, ki pričajo o agoniji poslednjih dveh sezon in bližajoči se (samo)ukinitvi.

Od ohranjenih programov in načrtov dela, je vredno izpostaviti dokument, ki ga v osebni arhivu hrani Mojca Kreft in nosi naslov *Program gledališča Pekarna*. Avtor zapisa je Lado Kralj in v šestih alinejah predstavi svojo vizijo dela v Pekarni. Zapis ni datiran, skoraj gotovo pa je nastal kmalu po ustanovitvi, saj Kralj zapiše, da sta za njimi že dve uspešni sezoni. Na dokumentu najdemo tudi zabeležko s predlogom repertoarja za sezono 1972–73, ki naj bi ga sestavljale štiri uprizoritve: *Panoptikum*, kolaž političnih tekstov; Sam Shepard: *Rdeči križ*; Slavko Grum, Matjaž Kocbek: *Dogodek v mestu Gogi*, adaptacija; Carlo Collodi: *Ostržek*, adaptacija.



Foto: Jerica Mrzel

Kot vemo, ni prišlo do realizacije nobenega od naštetih predlogov.

Kraljev program v marsičem ustreza današnjemu gledališkemu trenutku, kajti kaj drugega so *participacija publike v igri; poseben psihofizičen trening igralcev; ritualni elementi gledališča; teamsko (grupno) ustvarjanje predstave; nove možnosti, ki jih nudijo vizualni in avditivni elementi predstave*, če ne elementi sodobnega (pogojno rečeno *postdramskega*) gledališča? Program Pekarne za leto 1973 (1974) je torej vzorčni primer, kako avantgarda postane kánon in (za tisti čas) prelomni elementi, naša resničnost. Kraljev program je dokaz, da se je v Pekarni dogajala revolucija slovenskega gledališča, ki je bila nasilno zaustavljena z ukinitvijo Odra 57.

Ob prvi resnejši finančni in vodstveni krizi, do katere je prišlo, ko se je Lado Kralj že začel umikati iz Pekarne, je Boštjan Vrhovec pripravil svoj program za vodenje in delovanje gledališča in ga dal kot predlog umetniškemu svetu Pekarne. O Vrhovčevem programu za Pekarno piše Mojca Kreft v zborniku o Petru Božiču z naslovom *Še preden se je začel svet*, ko raziskuje in presoja Božičevo ustvarjalnost (tudi) v obdobju Pekarne. Tam zapiše tudi, da je Peter Božič Vrhovca prepoznal kot "idealnega interpreta svojih besedil" in da to dejstvo potrjuje dogodek, ko ga je "predlagal tudi za umetniškega vodjo Pekarne, vendar ga je, potem ko je predstavil program, svet gledališča odklonil (sezona 1976/1977)" (Kreft 204).

Božičeva drama *Službena pot* je bila uvrščena v zadnji program Pekarne, ki ga je sestavil Ivo Svetina za leto 1978, režiral pa bi jo Boštjan Vrhovec. Do realizacije projekta ni prišlo in Božičev tekst še danes ostaja neuprizorjen. V zadnjem ohranjenem programu sta bila tudi projekt *Zločin in kazen kralja Ojdipa* v režiji Iva Svetine in *Pepelnica* Milana Jesiha v režiji Zvoneta Šedlbauerja.

UPRIZORITVE IN PRIREDITVE

- Dane Zajc: *Potohodec* (17. marec 1972), rež. Lado Kralj
- Večer Lojzeta Kovarčiča (5. december 1972)
- *Gilgameš* (19. december 1972), rež. Ivo Svetina
- Večer Daneta Zajca (21. december 1972)
- Večer Marka Švabiča ali "*Predavanje o slovenski paranoji*" (25. januar 1973), rež. Lado Kralj
- *Smrt po smrti po bogu. (Literarno doživetje s toplim bifejem, žonglerjem, pe-smicami, drobovino in zelnatimi glavami.)*, Literarni večer Matjaža Kocbeka (15. marec 1973)
- Happening Iva Svetine ali "*Tiskovna konferenca*" (28. marec 1978), rež. Ivo Svetina
- Peter Božič: *Kako srečen dan* (25. maj 1973), rež. Matija Logar
- Večer Ferdinanda Miklavca (31. maj 1973)
- Rudi Šeligo: *Ali naj te z listjem posujem* (25. januar 1974), rež. Lado Kralj
- Matjaž Kocbek: *Dan zaklan* (21. februar 1974), rež. Matija Logar
- Ljubiša Ristić: *Tako, tako!*, adaptacija po tekstih Mirka Kovača (1. oktober 1974)

- Pavle Zidar in Peter Božič: *Jaz sem gospa Marija* (6. maj 1975), rež. Boštjan Vrhovec
- Ivo Svetina: *Vaša partijska ljubezen, očetje! Herojska smrt življenja ...* (11. junij 1976), rež. Ivo Svetina
- Ivo Svetina in Boštjan Vrhovec: *Iz lepih časov* (iz besedil Ivana Cankarja), (16. junij 1976), rež. Boštjan Vrhovec
- Pavle Lužan: *Triangel* (8. november 1976), rež. Matija Logar
- Pavle Lužan: *Salto Mortale* (8. november 1976), rež. Matija Logar (skupni predstavi s Prešernovim gledališčem Kranj)
- Denis Poniž: *Igra o smrti* (16. februar 1977), rež. Boštjan Vrhovec
In še dve nerealizirani uprizoritvi:
- Peter Božič/France Prešeren: *Turjaška Rozamunda ali Na nebu so znamenja tri*, rež. Tone Peršak (projekt ukinilo vodstvo gledališča zaradi prevelikih konceptualnih razhajanj in razlike med prvotno/dogovorjeno zamisljo in produktom).
- Danilo Kiš: *Grobnica za Borisa Davidoviča*, rež. Ljubiša Ristić (projekt naj bi prekinil sam režiser).

V napovedi sezone 1976/77 v *Delu* sta bili napovedani uprizoritvi *Vinograd* Milana Kleča (rež. Matija Logar) in *Mrzli viharji, jezne domačije* Dimitrija Rupla (rež. Dušan Mlakar), vendar do realizacije ni prišlo. Prav tako je bila za isto sezono napovedana uprizoritev *Grobnice za Borisa Davidoviča* Danila Kiša, ki pa se je prenesla na prihodnje leto in nato tudi prekinila. Delovanje Pekarne torej zaključí krstna uprizoritev *Igra o smrti* Denisa Poniža, ki je bil takrat tajnik gledališča, namesto še drugih dveh slovenskih dramskih novitet.

GROBNICA IN PRIMER RISTIĆ

Sedemdeseta so bila nenavaden čas, po znamenitem Titovem pismu, ki so ga mediji objavili 18. 10. 1972, sta Zveza komunistov in Josip Broz Tito sporočala, da je potrebna borbenejša Partija, demokratični centralizem in večji nadzor ZK nad družbo. Kar je v praksi pomenilo, da je Partija trdno v sedlu in ne obstaja dilema in ne dvom, kdo ima oblast v državi. Napetosti med Ljubljano in Beogradom, med republiko in federacijo, so se začele že zgodaj. V sedemdesetih letih so se razmere zelo zaostrole. Kar zadeva našo obravnavano temo pa ne smemo spregledati, da je bil Danilo Kiš v Beogradu ob izidu romana *Grobnica za Borisa Davidoviča* prepovedan. Vloga eksperimentalnih in alternativnih skupin je v vseh teh dogodih zelo pomembna.

Ristić je bil človek izrednih sposobnosti, kar je dokazal že, ko je prišel v Pekarne režirat *Tako, tako!*. Ob drugi režiji v Pekarni pa se je dogovoril, da bo v SNG Drami istočasno režiral *Cement*, dramo Heinerja Müllerja. Ristić meni, da je bila to ena njegovih najboljših in najpomembnejših predstav: "*Cement* je jedna od mojih najboljših i najvažnijih predstava"⁹ (Intervju: Vreme).

⁹ "*Cement* je ena mojih najboljših in najpomembnejših predstav".



Foto: Jerica Mrzel

Še v procesu vaj za *Grobnico za Borisa Davidoviča* pa se je vodstvo gledališča že dogovorilo, da bi v jeseni pripravili gostovanje v Beogradu, v Ateljeju 212, kar bi gotovo povzročilo določen odmev. To gostovanje bi bila tudi ena najmočnejših in najpogumnejših potez vodstva Pekarne, da postane aktivno in družbeno angažirano gledališče.

"Uporedno sa *Cementom*, u Pekarni sam krenuo sa probama *Grobnice za Borisa Davidoviča*. Prethodno sam Ferda Miklavca, prevodioca i pesnika, mog druga, zamolio da pripovetku prevede na slovenački. Ali, posle premijere *Cementa* i odjeka koji je imala, u Pekarnu je svake noći počela da dolazi policijska patrola: prisustvovali su probama, krenuli da prate glumce, da na njih vrše pritisak, tako da sam ubrzo morao da odustanem od predstave"¹⁰ (Intervju: Vreme). O tem policijskem nadzoru in motenju vaj pa Ristić ne piše v svojem pismu Ivu Svetini, ki ima datum 15. 12. 1977 (Slovenski gledališki inštitut, sign 675, mapa 349, št. 32). Ristić je očitno vedel tudi za namero združevanja z EG Glej, kar utemelji z dejstvom, da "sa ljudima iz Gleja sam se začudo češće slučajno sretao po Ljubljani nego sa vama, te da pokušam da vas odgovorim od tog poteza za koji znate da sam uvek smatrao da je poguban koliko za Glej toliko i za Pekarnu ..." ¹¹ (Ristić, prav tam).

Najbolj zanimiv je poslednji odstavek pisma, ki ga lahko označimo kot globoko obžalovanje ob videnju skorajšnjega konca Pekarne:

¹⁰ "Vzporedno s *Cementom* sem v Pekarni pričel z vajami za *Grobnico Borisa Davidoviča*. Že prej sem Ferdinanda Miklavca, pesnika in prevajalca, svojega prijatelja, prosil, da roman prevede v slovenščino. A po premieri *Cementa*, ki je imela izjemen odmev, je vsako noč v Pekarno pričela prihajati policijska kontrola. Prisostvovali so vaju, pritiskali na igralce, tako sem se odločil, da preneham z delom na predstavi."

¹¹ "z ljudmi iz Gleja sem se začuda pogosteje naključno srečeval po Ljubljani kot z vami. Zato vas poskušam pregovoriti, da ne storite te poteze, za katero veste, da sem vedno trdil, da bo pogubna tako za Glej kot za Pekarno ..."

"Nezavisno od svega toga "Grobница" mi je tako važan projekat da ću kad tad pokušati da ga ponovo realizujem negde, izmedju ostalog i zato što ne volim da mi se dogadja da predstave počinjem i ne završavam. Šteta što to nije moglo biti u "Pekarni". /.../ Zbog svega što dugujem "Pekarni", zbog svega što "Pekarna" duguje meni, zbog svih godina koje su prošle i zato što vas sve zaista volim i "Pekarna" i vi lično uvek možete računati na mene, na sve moje moći in sve čime raspolazem. /.../ Budite sigurni da nikada niko od mene neće čuti lošu reč ni o "Pekarni" ni bilo kome od vas."¹² (Ristič, prav tam).

KONEC PEKARNE

V dopisu, ki ga je vsem članom Umetniškega sveta Pekarne dne 15. 11. 1977 poslal Ivo Svetina, najdemo nekaj ključnih dejstev, ki so vodila do konca gledališča Pekarna. V tem zapisu je Ivo Svetina nepreklicno odstopil z mesta umetniškega vodje, saj kot zapiše "umetniški svet že dalj časa ne funkcionira kot kolektivno umetniško in upravno telo." (Svetina, dopis št. 60/77, GM, mapa 350). Med drugim navede tudi slabo odzivnost članov za sestanke in zelo slab uspeh pretekle sezone (1976/77), ko sta bila od petih načrtovanih projektov realizirana le dva. Kot je razvidno iz tega dokumenta, so že potekali intenzivni dogovori o formalni združitvi z EG Glej, saj ustvarjalci v Pekarni niso oddali načrta Ljubljanski kulturni skupnosti za leto 1978. Svetina sicer kolege poziva, naj sprejmejo njegov odstop in "obenem pa naprošam vse člane Umetniškega sveta, da se do nadaljnega polno angažirajo v skupnem vodstvu gledališča, saj ne verjamem, da bi bil kdo v tem trenutku pripravljen prevzeti umetniško vodstvo. /.../ V obratnem primeru pa bo delo gledališča dokončno ustavljeno" (Svetina, prav tam).

Sicer je Umetniški svet 11. 11. 1977 sprejel repertoarni načrt za leto 1978, torej še pred Svetinovim odstopnim pismom. V tem zadnjem načrtu sezone, ki ni bila realizirana, najdemo tri projekte: projekt *Zločin in kazen kralja Ojdipa* v režiji Iva Svetine, besedilo Petra Božiča *Službena pot* v režiji Boštjana Vrhovca in *Pepelnica* Milana Jesiha v režiji Zvoneta Šedlbauerja. Projekti, z izjemo Vrhovčevih priprav na režijo *Službene poti*, niso začeli z delom.

V mapi 350, v kateri je del arhiva igralka Jerice Mrzel in jo hranijo v arhivu Slovenskega gledališkega inštituta, najdemo tudi dokumentacijo z natančnim prerezom stroškov in celotnim planom za leto 1978. To pa je čas, ko je iz ohranjenih dokumentov razvidno, da se je pot skupine in komune proti institucionaliziranosti končala na edini možen način, s samoukinitvijo.

To potrjuje tudi zapis Denisa Poniža, ki je bil tista leta sekretar oz. tajnik Pekarne, v PiBernikovi knjigi *Razmerja v sodobni slovenski dramatikii*: "Doživel sem tudi agonijo EG Pekarne, agonijo, ki se mi je takrat zdela nenaravna, nasilna, vsi-

¹² "Ne glede na vse to je *Grobница* zame tako pomemben projekt, da ga bom na vsak način poskusil realizirati kje drugje. Tudi zato, ker ne maram predstav začeti in jih ne končati. Škoda, da to ne bo moglo biti v Pekarni. /.../ Zaradi vsega, kar dolgujem Pekarni in kar Pekarna dolguje meni, zaradi vseh let, ki so minila in ker vas imam vse iskreno rad, lahko in Pekarna in vi vedno računate name, na vse moje moći in na vse, s čimer raspolagam. /.../ Bodite gotovi, da nikoli ne bo nihče od mene slišal slabe stvari o Pekarni, ne o komerkoli izmed vas."

ljena, nepotrebna, danes pa jo vidim kot nujni in edino smiselni zaključek življenja slehernega eksperimentalnega gledališča ali skupine: ena možnost je socializacija, institucionalizacija ali izginotje v svet etabliranih, obče veljavnih in obče sprejetih (gledaliških, estetskih, družbenih) vrednot, ali samoukinitev, ki naredi prostor za nekaj novega, svežega, mladega" (Poniž 289). Kar seveda potrjuje pravilo, da bi Pekarna lahko obstala, če bi za to obstajala volja. Konec Pekarne se je začel že prej, ko se je od nje začel umikati Lado Kralj, saj je med leti 1978–1982 že deloval kot umetniški vodja Drame SNG Ljubljana.

Iz zapisanega je torej mogoče sklepati, da se je ustvarjalni naboj, ki ga je Pekarna tudi v zadnji sezoni še imela, zaradi individualizma transformiral v drugih umetniških smereh ali gledališčih. Ne moremo pristati na dejstvo, da je Pekarna svoj naboj, estetiko ali prodornost izgubila. Tako tudi ne smemo zapisati, da se je njeno delovanje izpelo, temveč se je iz človeških nravnih vzgibov njeno delovanje ustavilo in končalo. Tako kot avantgardna umetnost zavrača individualistično recepcijo (ki je mogoča le v skupnosti),¹³ tako zavrača tudi individualistično produkcijo. Funkcija Pekarne kot najpomembnejšega obrobnega gledališča v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja bi lahko še vsaj nekaj sezon imela svoje mesto v slovenskem gledališkem prostoru.

S posebnim poudarkom je potrebno zapisati, da sta EG Glej in Pekarna omogočila razmah političnega gledališča v osemdesetih. Osemdeseta leta so bila leta nenadnega vzpona Slovenskega mladinskega gledališča,¹⁴ ki sta ga omogočila dva velika režijska uma, Ljubiša Ristić in Dušan Jovanović. Prvi je izšel iz Pekarne, drugi iz Gleja. In prav premik režiserjev iz eksperimentalnih gledališč v institucije je Pekarno (tudi) stal obstoja. Ali kot zapiše Andreja Kopač v Glejevem zborniku: "Odhod generacije režiserjev z začetka sedemdesetih v institucije po eni strani pomeni začetek konca eksperimentiranja z radikalnimi rezi v "meso" predstave kot gledališkega dogodka /.../" (Kopač 71). In prav to je Pekarna dala gledališkemu prostoru: radikalen spopad z domačim besedilom, ki si zasluži uprizoritev.

EKSPERIMENTALNO ALI AVANTGARDNO?

Pomembnejša dilema, ki zadeva ovrednotenje Pekarne, je gotovo klasifikacija oz. razvrstitev v gledališko-uprizoritveno obdobje, dramsko zvrst, umetniško poetiko ali vsaj k sorodnim uprizoritvenim praksam. Kot že zapisano, so bila sedemdeseta leta obdobje, ko se v slovenskem gledališkem prostoru začenja strm vzpon alternativnega gledališča, gledališkega eksperimenta in drugih performativnih začetkov. V času, ko deluje Pekarna, se zapolni vrzel in nadaljuje pot Odra 57, perspektivovska generacija se ukvarja s sodobnim gledališčem in umetnostjo, pričnejo se premiki v družbi in samoupravni socializem ni več edini pravi odgovor na vsa vprašanja. Kako torej v tem zamotanem času in raznoliki strukturi dejavnosti umestiti Pekarno?

¹³ Glej: Bürger 53

¹⁴ Glej tudi: http://www.mladinsko.com/data/upload/SMG_Zgodovina_Tomaz_Toporisic1.pdf

Če za neko prakso trdimo, da je eksperimentalna, lahko po Pavisu zapišemo, da nasprotuje tradicionalnemu, komercialnemu in meščanskemu gledališču, ki skuša doseči finančno rentabilnost in temelji na preizkušanih receptih. Poudariti pa je treba, da gre bolj kot za gibanje ali zvrst, za položaj in mnenje umetnika v odnosu do tradicije, institucije in komercialne eksploatacije.¹⁵ Seveda pa Pavis poudari, da eksperimentalno gledališče "konkurira avantgardnemu gledališču, laboratorijskemu gledališču, performansu, iskateljskemu gledališču ali preprosto sodobnemu gledališču" (Pavis 185).

Pojem avantgardno gledališče zajema iz istih spektrov kot eksperimentalno, le da gre za starejši izraz (obravnavali smo ga že na začetku). Izraz avantgardno v zgodovini dvajsetega stoletja uporabljamo kar vsepovprek in z njim označujemo pojave na področju



Na fotografiji Jerica Mrzel

uprizoritvenih umetnosti, od hepeningov v petdesetih, ki so pomenili konkreten in resen odmik od ustaljenih norm, dalje. Tovrstna gledališka ustvarjalnost pa ima še eno posebnost. Običajno se določena skupina ljudi odloči za raziskavo neke poetike, zvrsti ali teme in na podlagi raziskav utemlji svoj princip dela – svojo poetiko. In v skladu z njo uprizarja ter raziskuje dalje. V primerjavi z eksperimentalnim gledališčem, kjer je načeloma lahko vsak projekt drugačen, to pomeni veliko razliko.

Vsekakor je bila Pekarna avantgardno gledališče v svoji začetni, ritualni fazi, saj je delovala po vnaprej dogovorjenem notranjem ustroju, sledila ideji, konceptu in znotraj umetniške smeri poskušala najti svoj izraz. V drugi fazi, ko so se v Pekarni uprizarjali teksti sodobnih slovenskih avtorjev, se dramske novitete odzivajo in nasiljajo na živo družbeno realnost. Z Ristićevimi režijami se prične eksperimentalna faza, ki ima še vedno primesi avantgarde, saj nekateri ustvarjalci v njej delujejo že od začetka in izhajajo iz neke druge začetne točke. Prav nedoločnost v pojavni obliki eksperimentalnega gledališča, ki mora biti živo in odkrivati vedno nove izrazne možnosti, je posebnost gledališča Pekarna. Eksperiment ni bil zgolj eksperiment, ampak je izviral iz programa Pekarne (tudi tistega duhovnega, nezapisanega), ki je globoko ukoreninjen v avantgardi oziroma se kaže kot neoavantgarda. Kom-

¹⁵ Glej: Pavis 185

pleksnost te trditve nima velikih posledic za umeščanje Pekarne znotraj dramaturško-zgodovinskih okvirjev. Brez težave lahko trdimo, da gre tako za (neo)avantgardno kot za eksperimentalno gledališče, saj ima primesi obeh pojmov. Tudi zato, ker se oba pojma pojavita, kadar je v družbi potreben obrat oz. sprememba pogleda, izraza in smeri. Če se sodobno eksperimentalno gledališče težje umešča znotraj ustaljenih smernic gledališkega zgodovinopisja, je pri eksperimentalnem gledališču v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja to umeščanje lažje. Čeprav gre za vrsto dela, ki bi mu v sodobnem gledališkem jeziku rekli "work in progress", čeprav ruši razmerje med gledalcem in igralcem, je za današnji čas (in poimenovanje) v njem premalo eksperimentalnega. A pogled skozi prizmo obdobja pokaže, da se je v Pekarni dogajala prava revolucija na področju uprizoritvenih umetnosti. Če ne drugega, vzemimo za primer princip režije Ljubiše Ristića, ki je igralce po več vaj puščal popolnoma same, da so raziskovali prostor, gib, odnose in tekst. Gledališče Pekarna je eksperimentalno in avantgardno gledališče hkrati.

DEDIŠČINA PEKARNE

Z umestitvijo Pekarne med avantgarde, povojne neoavantgarde, lahko pridemo do težave, saj je vsaka avantgarda zadnji rob neklasične ali protiklasične reakcije modernega duha. Če pride do reakcije, pride do revolucije. Renato Poggioli zapiše: "Če zgodovina postane mit, mora iluzija avantgarde postati stvarnost avantgardne umetnosti" (Poggioli, 248). Pekarna se je v teoriji avantgarde definirala najprej proti drugim, nato s prehajanjem med različnimi fazami ustvarjanja tudi proti sebi. Prav to izpraševanje samega sebe, lastnega izraza, pripelje do avantgarde v avantgardi, do neprestanega iskanja novih izraznih možnosti.

Pozicija, ko se v umetniškem polju soočata teza in antiteza, teorija in praksa, tradicija in progresivnost, je ena bistvenih komponent eksperimentalnega gledališča in glavna sestavina neoavantgardnih praks. Gledališče Pekarna je skupaj s svojimi sopotniki v drugih gledališčih omogočilo razvoj slovenskega gledališča v smeri, ki jih do tedaj ni poznalo, in s svojim delom zagotovilo podstat za politično angažirana osemdeseta leta ter s tem zlet iz provincialnega, zaprašenega v čisto ustvarjalno-izrazno moč.

Avantgardna umetnost usmerja pogled proč od prevladujočih karakteristik, vedno preizprašuje in dopolnjuje obstoječi sistem. Če je sedanost institucionalnega gledališča norma, je avantgarda tisto, kar to normo postavlja pod vprašaj, a ne zato, da bi jo uničila in izbrisala, temveč da bi jo spremenila v živo prakso, ohranjeno v drugačni formi. Vsako pravo avantgardno gibanje uporabi elemente in lastnosti norme ter jih prevede v bolj življenjski in aktualen jezik. Seveda je vse to globoko povezano z estetiko, saj se le-ta vedno znova naslavlja na dejanske življenjske prakse, njihovo prevajanje in predelave v drug kod, ne pa toliko na učinek. To trditev podpirajo vse uprizoritve v Pekarni, saj se v ritualni fazi ustvarjalci obračajo nazaj k bistvu, esenci in prvinskosti, v fazi angažiranega pisanja in uprizarjanja pa k človeku kot posamezniku, bivajočemu v iluziji skupnosti (komunardstva) in ujetemu pod pritiskom sistema. Peter Bürger potrjuje tezo, da se avantgarde razlikujejo od drugih

(ustaljenih) praks po tem, da poskušajo "urediti novo življenjsko prakso iz polja umetnosti" (Bürger, 49).

Pomembno pa je opozoriti tudi na prelom med obdobjema v času Pekarne. Peter Božič zapiše, da se princip komune ni mogel obdržati prav zaradi tega, ker je bil socializem v principu enorazredna družba, torej se v teoriji ni bilo mogoče opredeljevati glede na družbeno-socialno lestvico (kot npr. v ZDA), zato so namesto komune ustvarjalci v Pekarni sprejeli model samoupravljanja kot svoj organizacijski model. In v tem se da najti glavni vzrok, da se je Pekarna iz svoje ritualno-estetske faze obrnila v družbeno angažirano gledališče. S tem novim obratom so v Pekarno prišli pisci, kot so Rudi Šeligo, Matjaž Kocbek, Pavle Zidar, Mirko Kovač in Denis Poniž.

"Brojne predstave, čija se paleta raširila od ritualnog pozorišta do pozorišta tzv. "nadograđenog realizma" gdje se uvode potpuno novi principi horizontalne dramaturgije sa drugačijim shvatanjem vremena, koje u toj dramaturgiji nadomješta vertikalnu /.../ članovi te družine ni u čem nisu bolji ili pametniji od drugih, nego da imaju beskonačno veće mogućnosti eksperimentisanja u vlastitoj unutrašnjoj socijalnoj sredini, koja predstavlja sredino dosljednog približavanja idealu samoupravljanja, autora, režisera, kostimografa, tehnike, itd" (Božič, *Pozorište* 320).¹⁶ Pekarna je torej pokazala drugačen princip delovanja, ki je bil morda poznan manjšim, obrobim gledališkim skupinam, nikakor pa ne gledališču, ki ima vse lastnosti institucije.

Tudi kadar eksperimentalna gledališča ugasnejo, se koherenca da prepoznati mnogo kasneje v nekih drugih, popolnoma drugačnih, ustvarjalnih obdobjih. Rezultati, ki so posledica intenzivnih raziskav v eksperimentalnih in (neo)avantgardnih gledaliških praksah, so nosilci ter znanilci novih smeri in zvrsti, a v večini primerov zares otipljivi šele čez precej časa, ko dozori v delu nekoga drugega.

Pekarna je služila svojemu namenu dovolj dolgo, da je razgibala produkcijo v institucionalnem gledališču in na alternativnem prizorišču, pustila kritike nemalokrat jezne, razočarane, a tudi navdušene in zadovoljne, odprla nove smeri za vse eksperimente, ki so v slovenskem gledališču sledili.

SKLEP

Na koncu te raziskave, ko sem razgrnil dejavnost Pekarne in jo skušal ovrednotiti, je potrebno zapisati, kar opozarjajo že mnogi, da je obdobje delovanja Pekarne potrebno sistematično raziskovalno obdelati. Ker je Pekarna ugasnila prav tako tiho, kot se je pojavila, ker ni doživljala ekstremnih političnih pritiskov in je pritegovala veliko ljudi, mislim, da mora biti njeno delovanje primerno ovrednoteno. Verjamem, da je moje pisanje samo eden izmed korakov k osvetlitvi prispevka tega gledališča k slovenski kulturi in ustvarjalnosti.

¹⁶ "Številne so predstave, katerih paleta se je širila od ritualnega gledališča do t. i. "nadgrajenega realizma", kjer se uvajajo popolnoma novi principi horizontalne dramaturgije z drugačnim čutenjem/zavedanjem časa, ki v tej dramaturgiji nadomešča vertikalno. /.../ člani te družbe niso v ničemer boljši ali pametnejši od drugih, imajo samo neskončno več možnosti eksperimentiranja v lastnem socialnem okolju, ki predstavlja dosledni približek idealu samoupravljanja, avtorja, režiserja, kostumografa, tehnike, itd."

Gledališče Pekarna je del naše gledališke zgodovine, ki je še nismo v celoti ozavestili in še vedno čaka na svoj preboj v širšo akademsko in strokovno javnost, da v teh krogih pridobi mesto, ki ji pripada ob boku ostalih pomembnih in eksperimentalnih gledaliških praks.

BIBLIOGRAFIJA ALI VIRI IN LITERATURA

- Andres, Rok: "Mitologija po meri človeka", *Gledališka alternativa sedemdesetih in osemdesetih*, Ljubljana: AGRFT, 2012.
- Božič, Peter: "Eksperimentalno pozorišče kao socijalni fenomen iz izkustva slovenskih eksperimentalnih pozorišta" *Pozorišče XVII*. 5–6 (1975): 311–322.
- Bürger, Peter: *Theory of avant-garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- Gabrič, Aleš: *Socialistična kulturna revolucija*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1995.
- Jesenko, Primož: "Potohodec kot ritualni fragment gledališke neoavantgarde na Slovenskem (prvi fragment o gledališču Pekarna)" *Maska* 24.123–124 (2009): 20–49.
- Kopač, Andreja: *Glej, 40 let*. Ljubljana: Gledališče Glej, 2011.
- Kralj, Lado: "Čutil sem, da v slovenskem prostoru manjka ritualni princip." *Dialogi*, 45.11/12 (2009): 3–37.
- Kralj, Lado: "Zanima me razredno gledališče" (Zajec, M., intervju z Lodom Kraljem) *Mladina* 21. 12. 1971: 20–21.
- Kreft, Mojca: "Gledališki entuzijazem Petra Božiča" *Še preden se je začel svet*, Ljubljana: Dokumenti SGM št. 87, letnik 48, 2011.
- Orel, Barbara: "Hepeningi in slovenske scenske umetnosti." *Maska* 24.123/124 (2009): 50–67.
- Orel, Barbara: "K zgodovini performansa na Slovenskem", *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*, Ljubljana: AGRFT, 2010.
- Pavis, Patrice: *Gledališki slovar*. Ljubljana: MGL, 1997.
- Perne, Ana (ur.): *Glej, 40 let*. Ljubljana: Gledališče Glej, 2011.
- Pibernik, France: *Razmerja v sodobni slovenski dramatik*. Ljubljana: MGL, 1992.
- Poggioli, Renato: *Teorija avantgardne umetnosti*. Beograd: Nolit, 1975.
- Poniž, Denis: "Votlina z ognjem" *Razmerja v sodobni slovenski dramatik* (France Pibernik, ur.), Ljubljana: MGL, 1992.
- Schechner, Richard: *Performance Studies, An Introduction*. New York: Routledge, 2002.
- Svetina, Ivo: "Gledališče Pekarna 1971–1978" *Slovensko gledališče in slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*. Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja (Ivo Svetina, ur.), št 78, letnik 38. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2002.
- Svetina, Ivo: "Gledališče Pupilije Ferkeverk ali vprašanje rituala", *Literarni modernizem v "svinčenih" letih*. Ljubljana: Študentska založba, Društvo Slovenska matica, 2008.

Svetina, Ivo: "Od deskripcije k dialogu, od novele k drami" *Rudi Šeligo* (ur. Niko Grafenauer), Ljubljana: Nova Revija, 2011.

Šeligo, Rudi: "Za magijsko gledališče" *Razmerja v sodobni slovenski dramatiki* (France Pibernik, ur.), Ljubljana: MGL, 1992.

Toporišič, Tomaž; Svetina, Ivo (ur.): *Še preden se je začel svet, Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, št. 87, let. 48*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2011.

SPLETNA VIRA

Ristič, Ljubiša: "Moj obračun s nama", *Vreme* 14. 6. 2012. Splet. <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=1058070>

Šentevska, Irena: "KPGT ili Pozorište kao 'oslobođena teritorija'", *jugoLink* 8. 3. 2013. Splet. <http://jugolink.wordpress.com>

POVZETEK SUMMARY

Članek *Dediščina Pekarne* obravnava gledališče Pekarna kot družbeni fenomen, ki je odločilno zaznamoval podobo slovenske uprizoritvene umetnosti. V prvem delu metodološko razloči pojme avantgarde in Pekarno, glede na program, umesti med glavne teoretske vplive, kot sta Richard Schechner in njegovo videnje uprizoritvene umetnosti in besedilo Rudija Šeliga *Za magijsko gledališče*. Analiza se ustavi tudi pri razmerju med Lodom Kraljem in Richardom Schechnerjem ter osnovnimi termini, ki so bili pogoj za začetek delovanja Pekarne. S pomočjo zunanjih virov poskuša ovrednotiti delo ustvarjalcev v Pekarni in predstavi glavne tehnične podatke o gledališču. Kot pomemben dejavnik je predstavljen Ljubiša Ristič in posledično konec Pekarne, v zadnjem delu pa se posveti analizi in umestitvi v kontekst avantgardnih in eksperimentalnih gledaliških praks ter poskuša določiti dediščino, ki je posledica umetniške aktivnosti v stari pekarni na Viču v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja.

The article *The legacy of Pekarna* deals with the Pekarna Theatre as a social phenomenon that left an indelible imprint on the image of Slovenian performing arts. The first part of the article methodologically distinguishes avant-garde concepts, and places Pekarna, with respect to its program, among major theoretical influences such as Richard Schechner and his vision of performing arts and the text by Rudi Šeligo *For a Magical Theatre*. The analysis also looks at the relationship between Lado Kralj and Richard Schechner and some basic concepts that were a condition for the beginning of the operation of Pekarna. Drawing on external sources, it attempts to evaluate the work of artists in Pekarna and presents the main technical data about the theatre. Ljubiša Ristič, and consequently also the end of Pekarna, is presented as an important factor. The last part of the article is devoted to its analysis and placement in the context of avant-garde and experimental theatre practices, and an attempt to define the legacy that is the result of the artistic activity in the old bakery in Vič during the 1970s.

Igor Žunkovič

Škarje in Jajce – interpretativno soočenje

Literarno delo po Gregorju Strniši, nemem od najpomembnejših slovenskih pesnikov dvajsetega stoletja, izvira iz smrti. To spoznanje, ki predpostavlja zavest o času/prostoru in o minljivosti človeškega bitja, ima pri Strniši dvoje komplementarnih pesniških implikacij: pesniški zbirki *Škarje* in *Jajce*. Dvojnost, ki sestavlja komplementarnost, pa ni izključujoča, temveč vključujoča, interferentna v Strniševem pesniškem smislu. Tragični in komični pogled si ne nasprotujeta, čeprav se v svetu človeških razsežnosti tako zdi, temveč soobstajata kot dva različna pogleda na svet. Njun soobstoj pa je možen le v enotnosti zavesti. Toda to ni več človeška in kantovska transcendentalna enotnost jaza, temveč enotnost pogleda vesoljske zavesti skozi tretje oko. A poezija tako ni mogoča – abstrakcija uma lahko na tak način izreka le ideje, ne pa čustev in pomenov, opise, ne pa smislov. Zato Strniša v *Škarjah* in *Jajcu* skozi dvakrat dvoje komplementarnosti prikaže konstrukcijo vesolja, ki šele kot celota namiguje na vesoljsko zavest. Šele samorefleksija pesmi samih – ali povedano drugače, bralčeva samorefleksija ob soočenju s celoto obeh zbirk – sporoča resnico človeškega vesolja, ki je in hkrati tudi ni več zgolj človeško. Je, ker je le tako mogoča poezija, in ni, ker začetek ni enak koncu. Poezija se začne s smrtjo in konča v življenju onstran časa.

Ključne besede: Slovenska poezija, Gregor Strniša, lirski subjekt, komplementarnost, interferenca, vesoljska zavest, desubjektivizacija

Literature according to Gregor Strniša, one of Slovenia's most important 20th century poets, originates from death. This knowledge, which has its basis in the awareness of space/time and the transience of the human being, has in Strniša's poetry two different poetical implications: *Škarje* (*Scissors*) and *Jajce* (*Egg*). This duality, which constitutes complementarity as a poetic device, is not paradoxical. It incorporates the interference not the exclusion. Therefore, the tragic and the comic worldview do not exclude one another but coexist in one single view. This unity is possible only through the unity of consciousness. But this is not the human or the Kantian transcendental unity of the self – it is the unity of the cosmic consciousness and the third-eye-view. Nevertheless, in abstract terms poetry is not possible. It needs emotions and feelings, not ideas and propositions. So Strniša has to imagine a wider poetical construction, which only at the end, when the reading is done, fully pictures the meaning of cosmic consciousness. This is not merely human self-consciousness as a linguistic construction but the self-consciousness of poetry itself. Such a universe is therefore human and nonhuman at the same time. It is human because only people write poetry and it is not human because the end is not the same as the beginning. Poetry begins with death and ends with life that transcends time.

Key words: Slovenian poetry, Gregor Strniša, lyric subject, complementarity, uncertainty principle, interference, cosmic consciousness, desubjectivization

Pri obravnavi Strniševe poetike v pesniških zbirkah *Škarje* in *Jajce*¹ se najprej soočimo z vprašanjem o tem, kaj je še mogoče storiti v izrekanju vesoljske zavesti,

¹ *Škarje* in *Jajce* sta zadnji Strniševi zbirki. Obe sta izšli leta 1975. Zbirki se po vizualni podobi in tudi notranji strukturi dopolnjujeta, čeprav opisujeta drugačni perspektivi človeške eksistence. Sta samostojni celoti, ki kažeta ena na drugo, s čimer hkrati utemeljujeta in relativizirata lastno celovitost.

potem ko je bila zbirka *Oko*² že napisana. Kako je še mogoče povedati resnico vesoljske zavesti za tem, ko je zgradba transcendentnosti njene zavesti že bila razgrnjena in pogledi vseh možnih svetov že naslikani? Odgovor je Strniša našel v premestitvi vsebine v formo in premagovanju meja izpovedljivega. Pri tem se je Strniša naslonil na koncepte, ki jih je prevzel iz kvantne mehanike in relativnosti: nedoločenost, komplementarnost, posebno in splošno relativnost, interferenco in druge.

Strniševi zbirki *Škarje* in *Jajce* sta komplementarni: tako kot njegove petdelne pesmi ju je treba brati skupaj in v njunem medsebojnem odnosu. Vsaka ima svoje težnostno polje, svojo umetniško stvarnost, ki je, kot pravi Strniša, absolutno in relativno transcendentna. A zanju je značilno tudi to, da tvorita dvojico med seboj povezanih težnostnih polj, vrtečih se eno okoli drugega: smrt, rojstvo, smrt, rojstvo³ ... Zgodba se začne s smrtjo, konča z rojstvom in znova začne s smrtjo. Vendar, kot bomo kmalu videli, pri tem ne gre za večno ponavljanje enakega – Strniševa misel je daleč od nietzschejanskega večnega vračanja enakega, ampak gre za tematizacijo brezčasnosti ontološkega statusa literature. Tako lahko razumemo tudi, da zbirka *Škarje*, čeprav škarje simbolizirajo smrt, predhodi *Jajcu*, ki morda simbolizira rojstvo, morda pa menjavanje utvar domišljije na površini jajčne lupine. Rojstvo je sicer vedno pred smrtjo in resnica pred lažjo, če ostajamo na stališču vsakdanjega človeškega in naravnega življenja, literatura pa nasprotno začenja vedno s smrtjo, brez katere je po Strniši sploh ne bi bilo. Literatura, s tem ko je brezčasna v odnosu do objektivne realnosti, transcendirja smrt. Človekova smrtnost je zato temelj literarnega ustvarjanja, čeprav literarno ustvarjanje ne izvira iz smrti. Povsem logično je potem, da Strniša svoj literarni opis življenja v času (človekovega življenja med rojstvom in smrtjo) začne s smrtjo.

Škarje so tiste, ki pri Strniši režejo niti časa, zato je svet škarij svet smrti, ki je postavljen v središče zbirke. Vendar material, tkanina časa, ne pripada svetu smrti in ne izvira iz njega. Škarje ne morejo ustvarjati niti življenja in je ne morejo uničiti ali izničiti. Tkanino razrežejo na kose in kosce, a krpice ostajajo in šivanke šivilj jih znova sestavijo v časovno sosledje, drugačno od prejšnjega, čeprav sestavljeno

² Oko ni le naslov formalno najbolj dognane Strniševe zbirke, ampak tudi ena izmed osrednjih metafor njegove poezije, s katero označuje relativnostni pogled na človeka. To je pogled, ki ga hkrati obravnava kot majhno in nepomembno reč v vesolju (v primerjavi z zvezdami, ozvezdji in vesoljem samim – od tod tragična vizija človeka) ter kot pomembno in samozavestno bitje (v primerjavi s svetom kvantne mehanike – od tod komična vizija človeka). Tako Strniševa zbirka *Oko*, podnaslovljena *Oris transcendentalne logike*, opiše celoto človeške eksistence. Zbirki *Škarje* in *Jajce* sta zanimivi tudi zato, ker kažeta, da je Strniša po zbirki *Oko*, s katero je celovito izrazil vesoljsko zavest kot središče svoje poetike, našel nove možnosti upesnjevanja vesoljske zavesti, in sicer v upesnjevanju predmetnosti vsakdanjega človeškega sveta.

³ Malina Schmidt-Snoj opiše pomen jajca kot rojstvo in rojevanje in škarij kot smrti, pri čemer obe tako naslovljeni zbirki potem upesnjujeta cikel menjavanja življenja in smrti, medtem ko Darja Pavlič zlasti v zbirki *Jajce* ne najde ustreznih vsebinskih poudarkov, ki bi omogočali razumevanje jajca kot simbola ponavljajočega se rojevanja sveta. Podobo jajca je potrebno razumeti v povezavi z osrednjo temo zbirke, to pa je igra laži in resnice. Gre torej za faustovski nastavek (to Pavlič natančno pokaže z analizo Krošnjarja kot hudiča), a pri tem ne smemo pozabiti, da se pri Strniši jajce izprazni, da ostane od njega zgolj lupina. Fantazija je torej dogajanje na lupini in to je laž. Strnišev premislek pa je v tem, da je ta laž vse, kar obstaja. Lupina postaja vsebina, fantazija resničnost in laž resnica.

iz iste materije. To lahko razumemo tudi kot pesniško izpeljavo razlike med mislijo in rečjo, pri čemer se v vsaki pesmi obe udejanjata na novo in ustvarjata novo medsebojno razmerje ali resnico.

Tudi *Škarje*, če ustvarjajo komplementarno sliko *Jajcu*, so razdeljene na tri dele. Prvi del je svet brez časa, potem svet Škarij kot svet smrti in nato svet, v katerem je čas na novo sestavljen (najden). To je posebno dobro vidno skozi primerjavo *Intermezzov*,⁴ ki sta upesnitvi istih motivov, celo istih slik. Če ju razumemo z vidika komplementarnosti, gre za iste pesmi, videne skozi drugačen mehanizem opazovanja, ki je, tako kot v kvantni mehaniki, gledano s stališča ontologije, drugačen mehanizem ustvarjanja. O katerem svetu torej govorijo *Škarje* – o človeškem svetu, o podzemnem ali nebeškem, supralunarnem svetu? Na to vprašanje je nemogoče odgovoriti, ne zato, ker ne bi mogli vedeti ustreznega odgovora, ampak zato, ker Strniševa ontologija ne dopušča izključujočnosti te vrste disjunkcije, temveč predpostavlja vključujočnost interference. Problem tega, za razumevanje Strniševe poezije bistvenega vprašanja, ni težavnost odgovora, ampak neustreznost vprašanja samega in neustreznost jezika, v katerem je postavljeno.

Legitimnost metafizične terminologije pri obravnavi Strniše je mogoče zagovarjati le z enega vidika: kakor je treba po Nielsu Bohru ugotovitve kvantne mehanike predstaviti v objektivizirajočem jeziku klasične fizike, tako je mogoče, zgolj zaradi domačnosti te terminologije sodobnemu človeku, v poskusih razlage Strniševe poezije uporabljati pojme človeškega, nebesnega in podzemnega sveta, vendar vedno z vedenjem o metaforični naravi teh predstav. Strniševo izhodišče v *Škarjah* in *Jajcu* je človeški pogled (svet), a tak, ki je že vnaprej desubjektiviziran, ki že vnaprej vsebuje tudi pogled vesoljske zavesti.

Škarje tvorijo komplementarno celoto, ki je kot taka ponovno komplementarna *Jajcu*. A komplementarnost *Škarij* ni niti formalno niti vsebinsko povsem simetrična, saj gre za zgodbo o času, ki razkriva dva različna načina obstoja časa, ki sta zato tudi drugače upesnjena. Če bi šlo za večno vračanje enakega, bi bila simetrija popolna – tako na formalni kot na vsebinski ravni – a različna načina obstoja pomenita dve različni ukrivljenosti prostora, to pa pomeni zlasti različne čustvene elemente, če uporabimo Strniševo lastno terminologijo iz *Relativnostne pesnitve*, ki ob snovnih prvinah v smislu energije ukrivljajo literarni prostor. Komplementarnost v *Škarjah* torej najjasneje vidimo skozi primerjavo prvega in drugega *Intermezza*.

Prvi nosi naslov *Sekunda, ki traja večnost*, drugi nosi naslov *Večnost, ki traja sekundo*. Tako kot v kvantni mehaniki sta v teh dveh delih, sestavljenih iz dveh petdelnih pesmi, obstoj ali izkustvo določene realnosti odvisna od načina človekovega

⁴ Zbirki *Škarje* in *Jajce* sta natančno strukturirani. *Škarje* sestavlja pet poglavij in dva intermezza, in sicer v sledečem vrstnem redu: prvo poglavje, drugo poglavje, intermezzo, tretje poglavje, četrto poglavje, intermezzo, peto poglavje. Pri tem prva tri poglavja sestavljata po dve, zadnji dve pa po tri pesmi. *Intermezza* sestavljata po dve pesmi. Zbirko *Jajce* sestavlja pet slik, pred katere je umeščen razdelek, naslovljen *Nastop*, med tretjo in četrto sliko pa se nahaja poseben razdelek, sestavljen iz dveh pesmi, naslovljen *Tišina*.

pogleda, ne od imanentne narave realnosti same ali morda transcendentne narave njihovega bistva.

Če primerjamo zgolj prva dela prvih pesmi s podnaslovom *Cigara*, vidimo, da vsebujeta skoraj povsem enake motive, podobno besedišče, pa kljub temu sestavljata povsem različni pesmi, ki si nista nasprotni, ampak sta komplementarni. Prva je opis sveta brez časa – stanje, ki ga ponazarjajo uporabljeni glagoli: "pada", "padajo", "prebiva", "čaka", "ne pride". Druga je opis sveta, v katerega se je čas vrnil, vendar na novo in drugače, kot je v njem prebival prej: "ujet", "splaval", "sije", "vstopa", "bo", "bilo", "se je zbal", "vstal", "zaprl", "zagrnil". Prvi glagoli ne vsebujejo gibanja (sprememba gibanja je že po Aristotelu definicija časa, po Kantu pa je spreminjanje način človekovega doživljanja časa): glagolski obliki "pada" in "padajo" se nanašata na sence in padanje sence ni gibanje, temveč stanje. Isto pomenijo ostali trije uporabljeni glagoli.

Sence so ljudje (lahko pa vsakršna (simbolna) predmetnost), človeške postave in njihov simbolni svet (senca cigare, sence hiš), izza katerega nikdar ne stopi "pomladna luna" niti "oblačna punčka", skrivajoč se morda v "senčnem oblaku", *tančici mayi* človeškega sveta brez časa. Druga pesem, upesnjujoč iste motive, ustvarja drugačno podobo istega sveta. Siv oblak, ki meče senco na Zemljo, je zdaj "bel oblček", luna je v pričakovanju vstopa v sobo, katere odprto okno že pričakuje njeno svetlobo. Čas, ki je bil prej izgubljen, se je vrnil v svet. V tem smislu je potrebno razumeti v prvi pesmi drugega *Intermezza* ponavljajoči se stavek: "Ni že bilo?" Med prvo in drugo *Cigaro* ni le ponovitev enakega, ampak *ista* resničnost, tokrat gledana skozi prizmo časa. Če v prvi časa ni, ni nobene preteklosti, sedanjosti in prihodnosti, svet pa je zaprt vase kot zaprta soba, zaprta okna in zagrnjene zavese, kot oblak, ki zakriva luno, pa je v drugi prisotno pričakovanje spremembe, svetlobe, ki vstopa skozi odprto okno itd. Spominjanje "ni že bilo", zato je prej platonska anagnorisis, ponovno spominjanje, kot pa časovni pogled na resničnost, ki pozna preteklost, sedanjost in prihodnost. V svetu, v katerem obstaja čas, materija ni nikdar povsem nova in ima zmeraj svojo preteklost, sedanjost in prihodnost. Zato zadnja verza druge *Cigare*: "Kdo se je zbal mesečine, / vstal, zaprl, zagrnil šipe?" kažeta naprej, odpirata novo perspektivo, ki jo nadaljuje drugi del pesmi s podnaslovom *Punčka*. V človeškem svetu, ki pozna čas, živi tudi strah. To je strah pred časom.

Škarje se začenjajo s tremi citati o času iz Avguštinove enajste knjige *Izpovedi*, Kantove obravnave časa v *Kritiki čistega uma* in z Lorentzovo enačbo transformacije časa. Tri različne obravnave časa so tudi zgodovinski pogledi človeka na to, kaj je v ozadju spreminjanja njegovega sveta in njega samega, predvsem pa človekovega soočenja s tistim, kar čas neizogibno prinaša – s smrtjo. Te tri podobe so podrobneje upesnjene v drugi pesmi drugega *Intermezza*, ker v prvem nimajo prostora, saj upesnjuje svet brez časa.

Avguštinova podoba je predstavljena kot podoba sedečega človeka pred belo steno, na kateri visi črn križ, človeka, ki zapisuje svoj pogovor z Bogom. Zanj sta

spreminjanje človekovega sveta in smrt kot končnost določilo, ki ga snovnemu svetu daje Bog, prebivajoč in vztrajajoč izven časa.

Kantova podoba je drugačna. On ne zre v križ na steni in preko njega onstran, zre vase, kjer najde čas kot "naš notranji vid". Čas zdaj ni več nekaj, kar bi obstajalo v Realnosti, temveč je nekaj, kar obstaja kot način človekovega pogleda v svet.

Pesniški opis Lorentzove enačbe Strniša poda v četrtem dele druge pesmi s podnaslovom *Spezielle Relativitätstheorie*, saj je šele v tej Einsteinovi teoriji Lorentzova enačba dobila pomen ustreznega opisa objektivne realnosti, prej pa je bila, podobno kot najprej Galilejev sistem računanja gibanja planetov, le matematično pomagalo pri opisu objektivne realnosti, ki naj ne bi opisovalo njene resnične podobe. Toda kaj "v resnici" pravi Lorentzova enačba? Pravi le, da je sprememba časa odvisna od hitrosti gibajoče se snovi v odnosu do hitrosti svetlobe, ki se ne spreminja. S tem čas objektivne realnosti ni več nekaj stalnega in v svojem gibanju nespremenljivega, temveč postane spremenljiv in odvisen od gibalne količine in hitrosti svetlobe, saj k hitrosti svetlobe ni mogoče prišteti nobene hitrosti snovnega telesa – tako hitrost svetlobe določa mejo relativnega časa (prostora) človeškega sveta. Zato v Strniševi pesmi Einsteinove oči, ki so videle hitrost svetlobe, ostajajo vseskozi mlade in se ne spreminjajo v času, dokler v njih živi blisk svetlobne hitrosti. A bistvena posledica te podobe časa ni mejnost svetlobne hitrosti, ki določa hitrost teka časa. Nasprotno, čas zdaj nima nobene trdne točke več: tudi človekov čas, kot kaže zadnji, peti del druge pesmi drugega *Intermezza*, postane relativen – relativen na relativen način, kajti tudi če človeku čas teče nekje drugače kot drugod, še zmeraj teče. Smrt pa ravno tako ni več problem: zato ker ni nobene trdne točke izven časa, ker je vse ujeto v njegovo relativnost, smrt stopi ob stran in v ospredje stopi človekovo življenje.

V pesmi *Der Zauberberg* človek ni več zaprt v sobo, premišljuje in študirajoč svoje teorije. Postavljen je med švicarske gore, pod zvezde, kjer "časi drugače teko". Brez dvoma imamo pred seboj podobo ostarelega Einsteina z mladostnimi očmi, ki kljub starosti ne misli na smrt, čeprav ga bo Pajac vsak čas dohitel. Čas bo spremenil le njegovo osebno, partikularno dejstvo, da je živ; kar se tiče celote, lepote gora in čistoči gorskega zraka ter zvezd, ne bo spremenil ničesar. Zato se drugi *Intermezzo*, za razliko od prvega, ki se konča z bledo daljavo, konča z občutkom bližine in topline.

Za Strnišo tri opredelitve časa niso hkrati obstajajoče lastnosti časa, ki bi tako vendarle paradokсно obstajal na vse načine hkrati; prej gre za "*Zgodbo o času*", kakor se glasi podnaslov zbirke. Od Avgušтина preko Kanta do Lorentza vidimo razvoj pojmovanja časa skozi zgodovino človeške misli – od teologije preko transcendentalne filozofije do teoretične fizike. Zato to niso tri dimenzije Strniševega pesniškega sveta, kakor je tudi mogoče misliti,⁵ ampak artefakti človeškega dožemanja časa, ki glede na upravičenost svojih trditev za Strniševo pesniško podobo sveta niso enakovredni.

⁵ Prim. Schmidt-Snoj *Škarje* 90–91.

Morda je mogoče primerjati Avguštinovo enajsto knjigo *Izpovedi* s prvima poglavjema *Škarij* in prvim *Intermezzom*, Kantovo filozofijo s tretjim in četrtem poglavjem, Lorentzovo enačbo pa z drugim intermezzom in zadnjim poglavjem zbirke. Glede bistvenih prvin vseh treh izrekov, ki jih Strniša uvodoma citira, bi to moralo držati, saj je dogajanje prvega dela *Škarij* umeščeno v brezčasnost absolutne transcendence, ki ne pozna časa, kakor razpravlja Avguštín, dogajanje drugega dela v transcendentalnost, ki določa, kako se bo čas delil in sestavljal, ter tretje v sferični prostor, v katerem je čas zdaj krajši (kratkočasenje), zdaj daljši (dolgčas) in vseskozi relativen: čas "teče nazaj", "ljudje prihajajo ritensko" itd. Toda to niso *Škarje* kot celota. *Škarje* imajo, še preden vidimo naslov zbirke, natisnjen še en uvod – tokrat uvod v poezijo kot tako. Gre za znamenite Daviesove verze:

*What is this life if, full of care,
we have no time to stand and stare?*

*No time to stand beneath the boughs
and stare as long as sheep or cows.*

*A poor life this if, full of care,
we have no time to stand and stare.* (Strniša, *Škarje* 3)

Citati Lorentza, Avguština in Kanta že spadajo v pripoved *Škarij*, medtem ko Daviesov citat uvaja bralce v zbirko samo. Pove nam, da stopamo v literarni tekst, ki ima lastne principe delovanja in lastne zakone bivanja.

Za branje *Škarij* si je enako kot za strmenje in čudenje (Aristotel ju ima za najvažnejša vira filozofije) potrebno vzeti čas. Najprej nam Strniša z besedami drugega pesnika pove, da smo, preden smo začeli z branjem *Škarij*, na poti obogatitve našega življenja, čeprav bomo s tem porabili kar nekaj svojega časa. A to ni glavno sporočilo Daviesove pesmi, katere del je postavljen pred začetek zbirke. Glavno sporočilo je globlje povezano z zbirko samo: tri različne opredelitve časa, svet brez časa, svet smrti in svet, v katerega se čas vrne, vse to je mogoče v celoti, ki ni enovita, ampak raznolika in v bogastvu svojih notranjih razmerij domala neskončna, videti šele s stališča literature. Literatura ne odgovarja za svoja izrekanja niti Bogu niti Resnici niti resnici, ampak le sama sebi, ustreznosti svoje notranje organizacije. Od naslova *Škarje* naprej tako niti citata tekstov niti enačba niso več v funkciji, v kateri so na sebi (oz. v okvirih svojega izvirnega izrekanja), ampak so kot del literarnega teksta, v katerem odražajo določeno vsebino na določen način, s čimer konstruirajo svojevrstno resničnost teksta in so sedaj utemeljeni zgolj s to intratekstualno resničnostjo, ne pa metafizično ali znanstveno ali apriorno.

Narobesvet, zadnje poglavje *Škarij*, je opis sveta, v katerega se je čas vrnil, potem ko je bil izgubljen, ko so ga škarje razrezale na kosce in šivanke ponovno sešile. Zdaj svet kot narobesvet stoji na glavi, tako kot Driada, ki visi z veje z glavo navzdol, ko jo Obešenjak prvič uzre. V njem so vse bistvene snovi enake kot v

prvem poglavju, v katerem se je čas izgubil. Vendar sedaj v sprevrnjeni in včasih sprevrženi maniri kot v nekakšni igri, za katero pa nihče ne ve, da je igra, svet v človeški nevednosti ostaja vesel, spravljen, ujet v vsakodnevne opravke ljudi, v njihovem gojenju fižola, po katerem splezajo po svoja zlata jajca. A v svetu, v katerega se je vrnil čas, obstajajo raki s svojimi kleščami in obstaja pajac iz sešitih krpic časa, napolnjen s kostmi mrtvecev kot podoba življenja in smrti hkrati. Ljudje se ga veselijo, ker ne vidijo vanj, a Pajac je tisti, ki zbira snov, iz katere nastaja tkanina časa. Smrt se tako prelevi v življenje in ponovno v smrt – "od tam k nam nova svila drsi". S tem verzom se končajo *Škarje*, ne pa tudi Strniševo sporočilo. Zadnji verz se ne vrne k prvemu, krog se zaenkrat ne sklene; zadnji verz je postavljen pred Daviesovo pesem in *Škarje* kot pesniška zbirka so s tem postavljene pred ogledalo, skozi katerega premišlujejo same sebe in se sprašujejo, kaj je življenje brez časa. To je pogled desubjektiviziranega subjekta, ki gleda svet v ogledalu, v katerem se veda vidi svojo predmetnost, a ob njej zmeraj tudi samega sebe in svojo notranjo praznino.

V enak položaj postavijo tri Davisove dvovrstičnice zbirko *Jajce*, vendar na drugačen način, saj *Jajce* ni *zgodba o času*, temveč *slikanica o laži*. V tem pogledu sta zbirki *Škarje* in *Jajce* komplementarni: prva opazuje gibanje časa, druga stanje prostora, prva gibalno količino, druga lokacijo. Strniševo pesništvo postane kompleksno tedaj, ko gibanje časa postane svet brez časa in ko prostor jajca postane prazna lupina. Svet brez časa in lupina brez vsebine sta zadnji plati komplementarnosti Strniševih zbirk *Škarje* in *Jajce*. Videti ju je mogoče le skozi poezijo, ki zmore ustvarjati lastne dimenzije obstoja, in mogoče ju je povezati v enem samem pogledu – nista več komplementarni, ampak sta ponovitev enakega človeškega štacunarskega sveta, v katerem človek za razliko od literature ne najde ne vsebine ne časa. Zato je ironični pogled vesoljske zavesti skozi človeško samozavedanje izhodišče etičnega odnosa človeka do drugega.

Vsakršna snov ima kljub temu svoje težnostno polje, ki se v pesmi izrazi iz sebe ven tako, da ji pesnik in bralec lahko prisluhneta. Tako v *Škarjah* vidimo čas, ki ga ni, in v *Jajcu* prostor, ki ga ni. Skozi ta pogled ni mogoča niti antropocentričnost, ki jo je Strniša vseskozi zavračal, niti kozmocentričnost,⁶ v katero je prešel po zavrnitvi človeške osrediščenosti. Gre preprosto za brezsrediščnost, v kateri je vsaka stvar svoje lastno središče in v kateri ima tudi vsaka reč svojo notranjo vrednost, četudi druge in drugi tega ne priznavajo in ne vidijo – poezija v svetu ne vidi stvari, ampak vidi takšna in drugačna bitja. Kot bitja pa so vse stvari potencialni predmet motrenja lirskega subjekta.⁷

⁶ O Strniševem prehodu od antropocentričnosti h kozmocentričnosti gl. Kolšek 154–162.

⁷ Pojem lirski subjekt označuje tistega, ki izreka pesem. Četudi je po svoji genezi povezan s pojmom subjekt, če je realni pisec teksta kot človek izenačen s tistim, ki izreka pesem, pa v sodobni literaturi in literarni vedi z njim ni več neposredno povezan – ta pojma nista povezana zlasti pri Strniši, pri katerem lirski subjekt izreka resničnost, ki presega zmognosti človeka v njegovem vsakokratnem bivanju v svetu – takšno izrekanje je mogoče le v poeziji.

Jajce je kot *Slikanica o laži* uokvirjen prikaz razmerja med stvarjo in bitjem, med dokončno določitvijo in spreminjajočo se samoopredelitvijo. Ljudski pregovor, ki začena *Jajce*, postavlja zbirko v perspektivo ljudskega pesništva, njegove glasovne in ritmične ubranosti, ki uspešno ponazarja človekovo vsakdanje življenje, njegovo delo in njegove sanje, ki sežejo od ene do druge žetve ali košnje ali nakupa, ne pa, kar bi tudi bilo mogoče glede na Strnišev siceršnji odnos do ljudskega pesništva in z njim povezanih antropomorfizmov, živosti vsakdanjih predmetov vsakdanjega življenja. Pomembnejša je torej vsebina:

Laž ima kratke noge.

Kdor laže, ta krade.

Kdor krade, ta ubija. (Strniša, *Jajce* 7)

Kakor skozi ti ljudski modrosti se skozi zbirko *Jajce* počasi kakor skozi slike, urejene v album, odvija drama teh uvodnih verzov: od mišljenja preko dejanja do ubijanja – od zavesti preko samozavedanja in samorefleksije do etike in razlikovanja resnice in laži, dobrega in zla.

Tudi *Jajce* je natančno strukturirana zbirka petih slik in treh poglavij (*Nastop, Tišina, Resnica*), ki jo uokvirjajo. V središču zbirke med tretjo in četrto sliko je poglavje *Tišina*, ki ga sestavljata dve pesmi: *Kamen (Spominu Save Jankoviča)* in *Sneg (Thei)*. V partikularije vsakdanjosti potopljena pozornost se v tem središčnem delu zbirke povsem nepričakovano odpre čustveni globini človeškega življenja. Ti pesmi sta kratka, zelo bežna opisa človekovega življenja, a ne s poudarkom na stvareh, ki človeka obkrožajo, temveč na njegovem samopremisleku, ki reflektira vrednost svojega kratkega življenja v luči večnosti, zaradi česar šele zares zaživi. Sta pesmi o prijateljstvu in ljubezni – posvečeni Strniševemu umrlemu prijatelju in Strniševi ženi – tisti tihi kratki vsebini kratkega človeškega življenja, ki izstopata iz slik o laži. Izstopata kot tista trenutka, tisti posebni doživetji, ki se ju je vredno spominjati; zato vprašanje "ali bo spomin ostal" v središču te zbirke, potopljene v majhnost predmetov vsakdanjega življenja, odseva tragičnost človeškega življenja. Zaradi spomina je človekovo trpljenje "morda le hujše" kot žalovanje "majhne živali" v gorah, četudi je fizično enako in enako boleče.

Ta motiv uvede sicer že tretja slika v pesmi *Učenjak*, in sicer v njenem četrtem delu, kjer je Lorentzova enačba zapisana z besedami, medtem ko je v *Škarjah* zapisana v formuli. Njen zapis v pesmi *Učenjak* je zato drugačen od tistega v *Škarjah*, kar kaže na drugačen pomen, na drug vidik enačbe. Ta vidik ni abstrakten, teoretičen in ne oblikuje podobe fizikalnega časa, človekove predstave o času nasploh, ampak osebno predstavo avtobiografskega časa in s tem učenjakovega življenja. Zato je premislek oz. samopremislek človeka, ki je vse življenje proučeval Luno in zvezde, pa o sebi, svojem času in svojem življenju ve zelo malo ali nič – in tudi o zvezdah in vesolju, kajti to je sporočilo zadnjih Strniševih zbirk, ne ve prav veliko. Lorentzova enačba ni v to pesem umeščena zgolj zato, da bi odprla očitno vprašanje: "kdaj je zdaj in kaj je tukaj" (Strniša, *Jajce* 58). To pesem že sama pove in Strniša nikdar ni izražal svojih pesniških idej tako neposredno, saj bi to nasproto-

valo njegovim poetološkim načelom, v skladu s katerimi so šele razmerja med motivi tista, ki oblikujejo pomene motivov. To vprašanje je zato potrebno razumeti v zvezi s pesmijo, v kateri se pojavi, torej v razmerju med učenjakovim študijem in njegovim življenjem med "učilnico", "jesensko travo" in "skritim ustrojem koles".

Slikanico o laži, kakor se glasi podnaslov zbirke Jajce, začenja *Nastop* s pesmijo *Krošnjar*. Ta prinaša podobo kratkonogega moža s kosmatimi ušesi, ki ljudem prodaja slikanice. To je seveda komična podoba popotnega prevaranta ali podoba hudiča (faustovski element), ki jo dela komično prav poudarjanje majhnih posebnosti moževega telesa, kot sta ob omenjenih še njegov klobuk in njegova slepota (tudi hudič je v literarni tradiciji pogosto opisan kot nekdo, ki ima takšno ali drugačno fizično hibo), ki se izkaže za lažno. Ta komična slika dobiva temačnejšo podobo v četrtem delu pesmi, kjer potem, ko Krošnjar v steklu zagleda lasten obraz, v njem vznikne strah. Strah vznikne iz samorefleksije, a da bi pozabil nanjo, da bi ljudje pozabili nanjo, jim odpre slikanico, polno resničnih slik "brez laži in fantazije".

Slikanica, ki jo lista krošnjar, je simbolna podoba človeškega vsakdana, kamor ne spadajo le majhne reči kakor recimo "suhi list", "blaznica", "kljuka", "rjuha", "črna tabla", "bele črke" itd., ampak tudi "zvezde", "Luna", zvezdni "obok", "Rimska cesta" itd. Na splošno najdemo v *Jajcu* in *Škarjah* veliko motivov, ki so prisotni še v *Driadi*; ne le motivov, ampak komplementarnosti, ki združujejo sporočilne celote: Luna – (papirnat) zmaj (Izumitelj), Rimska cesta – Zemlja (Velikan), narobesvet – človeški svet, vrtljak – zabavišče (sejem), kozarci – vesolje. V *Driadi* je Rimska cesta označena kot meja prvega sveta. V enakem smislu je uporabljen ta motiv v *Jajcu*. Meja človeškega sveta in njegovega sezonskega ponavljanja je tisto vesolje, ki ga človek pozna (simbolizira), njemu domače vidne zvezde in Luna. Pod tem "obokom", kakor pravi v pesmi *Gledalec*, se dogajata človeško življenje in prehajanje življenja in smrti, ki sta del enega sveta, gledalca ali zelenega velikana iz *Driade*. To je oder življenja, in sicer človeškega življenja, saj, kot pravi Strniša v uvodu v zbirko *Vesolje*: "naše zavesti z naše Zemlje gledajo in vidijo zvezde take in tam, kot jih več ni, ampak so bile nekoč v lastni preteklosti" (Strniša, *Vesolje* 11).

Velikan se nikdar ne razkrije človeškemu pogledu, ki ostaja vseskozi potopljen v posamezne predmete. Ne more se razkriti, ker je krošnjarjevo vodstvo skozi posamezne slike dvomljivo, četudi pravi, da govori le resnico, kar se razkrije v prvi pesmi četrte slike: "Da sem obljubil le resnične? / Kaj ljubi laž bolj od resnice!" (Strniša, *Jajce* 89)

Slikanica o laži predstavi številne načine preživljanja časa: zabavišče, seks, pijančevanje, sprehodi, gledališče, raziskovanje, popotovanje, domače gospodinjstvo, življenje, poklicno življenje, institucije itd. Vse, kar predstavi, so na eni strani seveda laži, kar je evidentno že iz podnaslova zbirke in krošnjarjevega lika. Da gre za laži, je tolikokrat posebej omenjeno, da sam pomen laži, kakršna je ta v gornjem citatu, postaja vprašljiv. Je laž res laž ali je morda vendarle resnica? Končne verze zbirke je mogoče razumeti kot upanje resnice, tako kot konec razume Schmidt-Snoj.

Resnica je tudi naslov zadnjega dela zbirke, ki zaokroži *Slikanico o laži*. Živalca s kratkimi nogami je v zadnjih verzih zbirke brcnjena s poti in mladenič, ki zahteva resnico, dobi odgovor od mladenke: "Odpusti mi". Po drugi strani pa je prav to

upanje v resnici tisto, kar po krošnjarjevih besedah laž najbolj ljubi; šele poznavanje resnice omogoča laž; le če obstaja resnica, so možne tudi laži.

Takšna interpretacija zadnjih verzov, ki se vendarle zdi ustrežnejša, obrne ogledalo zbirke nazaj k njenemu središču, in postaviti si moramo vprašanje, če je to, kar je krošnjar povedal in predstavil kot zbirko laži, v resnici zbirka laži, ali pa gre za resnice, mnoge različne resnice človekovega življenja, ki lahko obstajajo kot laži le zato, ker ljudje mislimo, da je resnica ena, laži pa mnogo.

Takšna sferična optika da zbirki povsem drugačen pomen – zdaj so vse povedano resnični pripetljaji in krošnjar je le podoba nas samih, ki gledamo slike svojega življenja. Resnica, "odpusti mi", je v tej perspektivi opravičilo lirskega subjekta *Slikanici o laži*, da ni v njej več prijateljstva in ljubezni, saj je to dvoje pomembnejše od zabavljškega kratkočasenja. Je opravičilo za praznino in prazno jajčno lupino, ki se je rodila v posebni, "zvezdnati noči" kot nekaj imenitnega, novega, posebnega, potem pa se je izpraznila v golo lupino brez vsebine. Gre za tezo, da umetnost izvira iz smrtnosti – sporočilo pa je v tem smislu v lastni relativnosti, ne v kategoričnem imperativu, četudi bi ta bil resničen. Vrednosti bitij ali stvari človeške predmetnosti je potrebno meriti skozi relativnost in preko komplementarnosti ironičnega vidika, ne skozi zunanjo optiko vnaprejšnjega smisla, utemeljenega v absolutni transcendenci.

Vrednost rojstva, ki ga ponazarja življenje, prihaja iz škarij, torej iz smrti, a smrt ne določa tega, kako bomo ljudje živeli – le to, da bomo umrli. Zato pesniška svetova *Škarij in Jajca* ne obstajata skupaj v eni zbirki, ampak sestavljata komplementarnost sveta z vidika smrti in sveta z vidika življenja, z vidika časa in z vidika prostora. Strniševa literarna perspektiva, perspektiva vesoljske zavesti, pa je tista, ki vidi oboje: živost vseh reči in istost vseh časov/prostorov, različnost vseh stvari in pomembnost človekovega življenja. Predvsem za slednje to ne pomeni razvrednotenja, ampak nasprotno, ovrednotenje v skladu z ustrezno podobo sveta. Od tod raste močna etična tendenca številnih Strniševih tekstov, posebno *Škarij in Jajca*.

Strniša ni svoje *Relativnostne pesnitve* nikdar dokončal. Manjkajoči, tretji del, je etična pesnitev. A etična pesnitev ni povezana z resnico,⁸ temveč s tem, kako je mogoče utemeljiti človekov vrednostni svet izven metafizično zasnovanega sveta klasičnega humanizma in antropocentrizma. Kot vemo, etika niso norme in vrednosti bitij izkustvenega in družbenega sveta – to je morala. Etika je utemeljitev morale skozi refleksijo in posebno skozi samorefleksijo. *Škarje in Jajce* se končata z odprtostjo samorefleksivnega pogleda. Literarni tekst z etičnega vidika služi kot medij, skozi katerega je mogoče videti različne razporeditve dimenzij, vrednosti, življenjskih situacij, predmetov in bitij tako, da vidimo in izkusimo,⁹ kako je biti v vseh teh situacijah, vrednostnih sistemih, kako je biti to in drugo bitje ali predmet. Lirski subjekt v svoji popolni svobodi postaja karkoli; okoli česarkoli se lahko

⁸ Prim. Schmidt-Snoj *Škarje in jajce kot menipejska satira*.

⁹ Na tem mestu velja opomniti na Damasiovo ugotovitev, da ljudje recimo ob branju literature doživljamo pristna čustva, in na delovanje zrcalnih nevronov, prek katerih doživljamo zlasti čustva, ki jih opazimo v svoji okolici – če vidimo nekoga, ki ima žalosten obraz, postanemo žalostni itd. Gl. tudi Antonio Damasio: *Iskanje Spinoze*.

osredišči človeški svet, svet ptic, svet velikanov ali pritlikavcev itd. S tem postaja sam komplementaren avtonomnemu subjektu. Ne razdira ga nasilno in neposredno, ampak mu postavlja ogledalo, v katerem prepozna praznino svojega bistva, svoj "klobuk" in svoj "strah", s katerim se mora soočiti.

Prevpraševanje, ki izvira iz tega strahu, ni najprej prevpraševanje osebnih vrednot posameznika, temveč utemeljitve vrednosti nasploh. To prevpraševanje je Strniša najbolje izrazil prav v tistih svojih tekstih, ki so močno razgibani, ki hitro prehajajo med snovnimi prvinami in čustvenimi poudarki in ki jih nevidna tkanina (asonanca) kljub prehajanju povezuje v celoto. To so teksti, ki so, kot pravi sam avtor, med komičnostjo in tragičnostjo – groteskni, mešani, resni in hkrati šaljivi, lahkotni in hkrati usodni, polni rojstev in življenja ter hkrati smrti. *Driada* je burka, *Škarje* in *Jajce* pa avtor imenuje *menipejski satiri* (satira menippea). Menipejska satira je, kot navaja Schmidt-Snoj, zvrst, ki meša temeljna filozofska vprašanja s tematizacijo majhnih reči in vsakdanjih predmetov, smeši, karnevalizira in hkrati resno prepričuje, v kateri je mogoče mešati dramski dialog, lirsko izpoved in prozo in ki tako ustvarja notranjo distanco do pripovedovane vsebine.¹⁰ Zato je Strniša, izhajajoč iz transcendentnega ali ironičnega položaja literature, ko je tematiziral literarne možnosti prikaza različnih vidikov stvarnosti, uporabil ta žanr, seveda na svojevrsten način, tako kot je uporabil balado:¹¹ z ohranitvijo bistvenih značilnosti, ne pa tudi vsebinskih in formalnih omejitev zvrsti.

Končno lahko ugotovimo, da se je Strniša vrnil k človeku kot subjektu po nekakšnem skoraj mističnem obratu od kozmocentričnosti nazaj v središče vsakega lirskega izrekanja, to je k človeku kot bitju. Strniša svojo misel o vesoljski zavesti, ki svojo vsebino črpa iz sodobne fizike, ne uporabi le kot idejno vodilo svoje poezije, ampak tudi kot vir novih načinov upesnjevanja realnosti, kot način oblikovanja lirskega izrekanja, ki presega vsakodnevno človeško subjektivnost in sega globlje v resničnost vesolja, katerega del je človek.

VIRI IN LITERATURA

Einstein, Albert: *The Meaning of Relativity*. New Jersey: Princeton University Press, 1

Hribar, Tine: *Pesem, ki je ni. Interpretacije*. Ljubljana: Nova revija, 1993. 71–83.

Kant, Immanuel: *Kritika čistega uma* ¾. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2011.

Kant Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.

Kolšek, Peter: *Balade o svetovjih*. V Strniša Gregor. *Balade o svetovjih: Izbrane pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989. 153–169.

¹⁰ Za natančnejšo opredelitev menipejske satire kot zvrsti (pri Strniši) gl. Schmidt–Snoj: *Škarje in jajce kot menipejska satira*. Za natančnejši zgodovinski pregled razvoja menipejske satire kot zvrsti glej Weinbrot: *Menippean Satire Reconsidered*.

¹¹ O Strniševi uporabi balade glej Kolšek *Balade o svetovjih*.

- Kos, Janko: *Liliput in Brobdingnag. Interpretacije*. Ljubljana: Nova revija, 1993. 62–70.
- Novak, Boris A.: *Asonanca pri Strniši. Interpretacije*. Ljubljana: Nova revija, 1993. 122–141.
- Pavlič, Darja: *Funkcije podolja v poeziji K. Koviča, D. Zajca in G. Strniše*. Maribor: Slavistično društvo Maribor, 2003.
- Schmidt, Goran: *Vedro piče za metafizične prašiče. Interpretacije*. Ljubljana 1993. 180–191.
- Schmidt-Snoj, Malina: *Škarje in Jajce kot menipejska satira. Interpretacije*. Ljubljana: Nova revija, 1993. 84–99.
- Stanek, Janez: *Srečevanja z Gregorjem Strnišo. Interpretacije*. Ljubljana: Nova revija, 1993. 7–31.
- Stenger, Victor: *Quantum Gods: Creation, Chaos, and the Search for Cosmic Consciousness*. New York: Prometheus Books, 2009.
- Strniša, Gregor: *Škarje*. Maribor: Založba Obzorja, 1975a.
- Strniša, Gregor: *Jajce*. Maribor: Založba Obzorja, 1975b.
- Strniša, Gregor: *Mozaiki*. Koper: Založba Lipa, 1959.
- Strniša Gregor: *Balade o svetovjih: Izbrane pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989b.
- Strniša, Gregor: *Rhombos*. Ljubljana: DZS, 1989.
- Strniša, Gregor: Gregor Strniša: *Izbrane pesmi*. Ljubljana: Študentska založba, 2007.
- Strniša, Gregor: *Zvezde*. Ljubljana: DZS, 1965.
- Strniša, Gregor: Gregor Strniša: *Pesmi*. Ljubljana: DZS, 1978.
- Strniša, Gregor: *Oko*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1974.
- Strniša, Gregor: *Svetovje*. Ljubljana: DZS, 1988.
- Strniša, Gregor: *Želod*. Ljubljana: DZS, 1972.
- Strniša, Gregor: *Vesolje*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1983.
- Svetina, Ivo: *Žaba dušica in polž lazar. Interpretacije*. Ljubljana: Nova revija, 1993. 153–165.
- Taufer, Veno: *Pesnik kozmične zavesti. Interpretacije*. Ljubljana: Nova revija, 1993. 55–61.
- Weinberg, Steven: *Sanje o končni teoriji*. Nova Gorica: Flamingo, 1996.
- Weinbrot, Howard D.: *Menippean Satire Reconsidered*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2005.
- Weizsäcker von, Friedrich Carl: *Zum Weltbild der Physick*. Stuttgart: S. Hirzel Verlag, 1970.
- Žunkovič, Igor: *Gregor Strniša in sodobna fizika*. Dialogi. Let. 43. Št. 3–4. Maribor: Založba Aristej, 2007. 17–33.

POVZETEK SUMMARY

Gregor Strniša velja za enega najpomembnejši in hkrati najbolj razmišljujočih, morda tudi najbolj hermetičnih slovenskih pesnikov. Njegova poezija se zdi hermetična in mistična, ker išče poti in možnosti izrekanja neke resničnosti vesolja, ki človeškemu očesu ni vidna. Vendar nevidnost še ni duhovnost Descartesovega tipa niti ni nujno mističnost in hermetičnost. Je izrekanje vesoljske zavesti.

Najpomembnejše in najbolj izrazito sredstvo njegovega izrekanja vesoljske zavesti v zbirkah *Škarje* in *Jajce* je komplementarnost, ki pri Strniši ni več le vsebina, temveč tudi forma poezije. Na ravni vsebine pa izstopa pomen nedoločnosti in s tem neupoštevanja pravil klasične logike, posebno pravila izključenega tretjega, kar Strniši omogoči opisovanje nasprotij na neprotisloven način. Skrivnost vesoljske zavesti pri Strniši namreč ni njena mistična transcendentnost, temveč njeno fizično dejstvo.

Strniša je koncepte, ki jih je uporabil za opise svojega pogleda na svet, prevzel iz teorij relativnosti in iz kvantne mehanike. Ti koncepti so predpostavka, ki jo moramo razumeti, da lahko zares polno stopimo v njegov pesniški univerzum. Strniša jih je prevzel filozofsko korektno, vendar na svojevrsten način. Pri njem je namreč bolj od lepote matematične formule pomemben pomen te formule za človekov odnos do sveta. In od tod šele izvira Strnišev pomen vesoljske zavesti. Ta je namreč imanentno sovpadanje nasprotij vseh možnih pogledov na svet, ki obstaja, in to je Strnišev najlepši trik vsaj tako realno kot obstaja naša človeška zavest.

Pesnik lahko izreka resničnost vesolja skozi vesoljsko zavest zato, ker je on sam kot subjekt tudi vedno že del višje celote, del celote vesoljske zavesti, čeprav še naprej ostaja le subjekt – kot desubjektivizirani subjekt. To je Strniševa mistika.

Strniševi zbirki *Škarje* in *Jajce* pokažeta, da je tudi svet človeške vsakdanjosti del vesoljske zavesti. Vesoljska zavest se izreka v vsem, kar obstaja, a po Strniši lahko njeno celoto, celoto sveta *Škarij* in sveta *Jajca*, uzremo le skozi poezijo.

Gregor Strniša is considered one of the most important and at the same time one of the most hermetic Slovenian poets. His poetry appears hermetical and mystical because it seeks ways and means of expressing some kind of truth of the universe that is not visible to the human eye. However, invisibility is not yet the spirituality of the Cartesian type nor is it necessarily mysticism and Hermeticism. It is expression of cosmic consciousness.

The most important and most prominent means of expressing cosmic consciousness in the collections *Škarje* and *Jajce* is complementarity, which in Strniša is no longer content but also form in poetry. At the level of content the importance of indeterminacy stands out and along with it the flouting of the rules of classical logic, especially the rule of the excluded third, which allows Strniša to describe contradictions in a non-contradictory way. The secret of cosmic consciousness in Strniša is not its mystical transcendence but its physical fact.

Strniša adopted the concepts he used to describe his view of the world from the theory of relativity and quantum mechanics. These concepts are the premise that we need to understand if we are to truly enter into his poetic universe. Strniša has adopted them in a philosophically correct but also unique way. For him the meaning of this formula for humans' relationship to the world is more important than the elegance of the mathematical formula. And it is here that Strniša's meaning of cosmic consciousness stems from. This is in fact an immanent concurrence of contradictions of all possible views of the world that exist, and this is Strniša's best trick, at least as real as the existence of our human consciousness.

The poet can express the truth of the universe through cosmic consciousness because he is himself as a subject still always part of that higher whole, part of the whole of cosmic consciousness, although he remains only a subject – as a desubjectivized subject. This is Strniša's mysticism.

Strniša's collections *Škarje* and *Jajce* show that the world of human everyday life is also part of cosmic consciousness. Cosmic consciousness is expressed in everything that exists, but in Strniša's view its entirety, the entirety of the world of *Škarje* and the world of *Jajce*, can only be glimpsed through poetry.

Peter Semolič

Epitafi

Konj

Na kmetiji, kamor smo hodili po mleko,
 so imeli tudi konja. "Stric, ga smem it pogledat?"
 Bil je navaden kmečki konj, rjav in s črno grivo,
 toda edini, ki sem ga poznal od blizu, se ga dotaknil.
 V mojih sanjah sva drvela prek Ljubljanskega barja,
 čudežno razpotegnjenega v neskončne prerije.
 Ne vem tega, vendar sumim, da on ni sanjal ničesar –
 stal je v štali, mlel krmo, otopel od vsakdanjika.
 Ali pa počasi in kimajoče vlekel star lojtrnik
 in z več napora železni plug po vlažni zemlji.
 Nikoli se ni zares pognal v galop, nikoli se ni povaljal
 po rosni travi, le hodil je ali stal – tudi spal je stoje,
 z rahlo pokrčeno sprednjo nogo.
 Ko je končno legel, je legel v smrt.

Ljubljana, 27. februar 2014

Lev

Spet v Raju leži kot vsak zavaljen maček
 v senci jablane, antilopin mladič mu liže čelo.
 Ognjena kroglja nad savano, rjojenje, ki je
 zaledenelo kri, mogočna šapa, s katero je
 lomil bivolje vratove kot suho dračje – je bil
 to res on? Neimenovan, neviden, zožen na
 nekaj kar se da splošnega zdaj žveči travne bilke
 in njegov duh lebdi nad njim in omedleva od blaženosti.
 Se sprašuje, po čigavi meri je narejena takšna večnost?
 Smrt je prišla, a ni prišla kot levji zob, ki bi mu
 elegantno razparal trebuh; prišla je potihom, skoraj ljubeče
 in ga zadela kot najmočnejši antidepresiv.

Ljubljana, 27. januar 2014

Epitafi

1

Sofija D.,
hči boga, ki je vladal s pročelja nedeljskih kosil,
osorno zahtevajoč zdaj sol, drugič spet vino,
sestra že zdavnaj padlega politika, vse življenje
sem ponavljala, da je pri njem šlo res za nesrečo;
ljubila sem, kolikor sem si upala;
nikomur nisem pustila, da bi utrgal moj cvet
in izkazovala sem prezir do tistih,
ki so to storile z lahkoto pomladne sape;
zadnje, kar sem slišala, je bilo žvižganje kosa
pod oknom doma za ostarele,
in vse, kar je ostalo po meni, je stara družinska
fotografija v zgornjem predalu nočne omarice –
jaz sem tista v zadnji vrsti: pol obraza mi zakriva
bratrančeva glava, pol trenutku primeren nasmeh.

Ljubljana, 20. marec 2014

2

Janez E.,
nikoli nisem napovedoval konca čemurkoli,
vendar me je doletel
in to še preden sem znal izgovoriti lastno ime;
o družini tako nimam povedati kaj prida –
preklinjanje moškega glasu in obupano ihtenje ženske ...
tudi ne vem, kaj bi vzljubil,
kaj bi zasovražil,
česa bi se bal;
slika sveta je bila motna, zvoki razpotegnjeni v bel šum,
okus pa ... sladek ... to sem imel rad,
to belo tekočino, ki mi je zalila usta, me napolnila z upanjem,
da tudi tostran roba maternice ne obstajata le mraz
in občutek zapuščenosti.

Ljubljana, 27. marec 2014

3

Aleksander V.,
 moj grob leži v senci pod široko krošnjo pinije
 in tudi življenje mi je minilo v senci –
 na višku moči sem bil kot lev, ki mu vsi prinašajo
 del svojega plena;
 žena, trije otroci, ljubice, tako samoumevne
 kot sestanki po dragih restavracijah – neredko smo
 najvažnejše odločitve sprejemali med kozarcem belega
 in poobedkom,
 zavedajoč se, da se le bedaki želijo cvreti v pripeki
 reflektorjev in javnega mnenja;
 umrl sem obkrožen s svojimi bližnjimi
 in zdaj ležim tu, pod široko krošnjo pinije;
 neki ptiči so si naredili gnezdo v njej – včasih
 kaj malega zažvrgolijo, večino časa pa le serjejo na grob.

Ljubljana, 31. marec 2014

4

Gaja O.,
 moje življenje je bilo polno,
 kot je prazen moj grob –
 še vedno slišim hrskanje ledene skorje pod derezami,
 udarce kladiva po klinu,
 svoje globoko dihanje, ko se stegnem za novim oprimkom;
 kako čudno so me gledali, ko sem v park prinesla
 namesto otroka nahrbtnik
 in razpravljala o gojzarjih in ne o čevljih z visoko peto;
 marsikaj so govorili o meni, mi pripisovali jemanje
 stereoidov in željo po ženskih prsih –
 resnica je bila preprostejša: fantje pridejo in grejo,
 gora ostaja, nespremenljiva sredi neskončne verige premen;
 vseč mi je, da sem tam in ne tu – vkovana v led ledenika,
 mirna kot skalnati obraz Dhaulagirija.

Ljubljana, 12. april 2014

Karel in Jurij M.,
oče in sin, združena v smrti, kot v življenju nisva
bila nikoli ...
sovražim te, sovražim tvojo senco, tvoj pepel, ki se
je že v tunelu, kjer si naju zapeljal v smrt,
pomešal z mojim ... kričeči ognjeni bakli ...
krivda? seveda! nikoli ne bo spoznal, kako je,
ko objameš žensko, ko te ženska objame z nogami,
ko postaneta eno, ko premagata smrt in četudi le za hip ...
vedno v tvoji senci in tudi zdaj je moje ime napisano
pod tvojim ... ko govorim, ne vem, govorim
to jaz, govoriš to ti, čigavi so spomini,
ki se mi kot saje usipajo skozi upepeljena usta ...
če bi lahko spet stopil na začetek – ne bi ga silil
smučati, ne bi se postavljaj pred njim z drzno vožnjo ...
je ženska, ki jo videvam nad grobom moja mama,
moja žena? spomnim se njenih prsi ...
poslušal bi ga ...
poslušaj me! ...
še vedno ga ne slišim ...

Ljubljana, 13. april 2014

Bojan Tomažič

Rattus aureus

Odlomek iz romana

Po sedmih dneh teme je nad deželo spet zasijala svetloba.

"Sonce, sonce," je ponavljala Mila.

"Zlata podgana," je Klavdij hčerko potrpežljivo popravil.

"Sonce, sonce," je bila vzhičena Svetla.

Tudi ženo je vsakič opomnil, da sveti podgana, ker sonce grdemu svetu noče sijati.

"Hvala podgani, tema je bila grozljiva in hladna," je pravila žena.

"Vzhajala in zahajala bo samo dvanajst mesecev. Samo toliko časa imamo, da naredimo svet boljši in si zaslužimo sonce," je govoril Klavdij.

"Povej to ljudem!" je rekla žena.

"Izbran sem in bom to storil."

Žena ga je objela, vedela je, da sonce in podgana nikoli nič ne izbereta brez razloga. Stisnil jo je k sebi. Ona je bila zanj najlepše in najboljše bitje na svetu. Ko je prišla Mila, je imel dve, ki ju je občudoval.

"Kaj je lepšega kot biti z dvema najlepšima in najboljšima bitjema na svetu?" jo je vprašal na dvorišču pred hišo, z gore so bili zlati žarki videti kot narisani z ravnalom.

"Biti s tremi," ga je Svetla hvaležno pogledala v oči in se nežno pogladila po trebuhu.

Klavdij je kriknil od veselja, zvok je prišel iz dela srca, v katerega se ob najlepših trenutkih v življenju odprejo skrivna vrata, notri je vse mehko.

"Si vstopila skozi vrata v tisti del srca?" jo je vprašal.

"Sem," se je skrivnostno nasmehnila.

Tesno jo je privil k sebi, iz hiše je pritekla Mila, zazdelo se mu je, da vidi v slapu teči srečo s Porterja na njihovo planoto.

"Poglej, sreča teče," je dejal.

"Sreča," se je ženi po obrazu razlil blažen izraz.

Odit

Klavdij je še teden dni vsako jutro šel k vznožju gore za hčerko in ženo zajet srečo. V rokah je držal posodi in stopal je vzravnano. Kot tisti dan, ko sta do

gore, pod katero sta se zaobljubila drug drugemu, prišla s Svetlo. Nog ni bilo treba premikati, a sta hodila.

S posodami v rokah je lebdel nad travami in kamenjem, a je čutil vsak kamenček pod seboj, vsako travo, vsa nasmejana bitja, ki so mu plesala in pela najlepše pesmi, zaradi katerih živimo. Vse je božal s svojim pogledom, vsem se je zahvaljeval za vsak trenutek, ko so z njim.

Prvo šalico je dal hčerki in hvaležno gledal, kako pije, drugo ženi. Prislonil jo je k njenim ustnicam in pazljivo nagnil. Z dlanjo, ki jo je namočil v potoček, je pogladil Miline lase, potem jo položil na Svetlin trebuh, jo poljubljal na usta in vsakič rekel: "Hvala."

Opoldne so na kamnu pred hišo zlati podgani peli pesmi. Njegov bas je, včasih nerodno zaškripal, vendar je podpiral njuna lepa nežna visoka glasova, ki sta se nežno zlivala s potočki in z božajočim vetrom z gore. Vsa bitja so se zbrala ob njih in se prepustila, da jih je piš premikal sem in tja.

"Vetrič, vetrič," so šepetala.

"Vetrič, vetrič," so prihajala do njih, jim polagala dlani na roke, lovila solze, ki bi jim z lic kapnile na tla.

"Kdaj smemo jokati?" mu je Svetla vmes zašepetala.

"Zdaj!" ji je Klavdij odgovoril kot zmeraj, ko je to vprašala.

Zvečer, ko je Mila zaspala, sta se na mahu pod drevesom, ki je zmerom cvetelo ali rodilo, ljubila.

"Nikoli življenju ne vzemiva niti trenutka," je rekla.

Čeprav je bil v raju pod goro vajen vznesenih izbruhov življenjske radosti, se mu je zdelo, da mu je zlata podgana, ki je zahajala za goro, šepetala, naj še on reče.

"Ljubim te," ji je rekel.

Ona je tiho zapela pesem.

"Kje si bil,
te vprašam,
ko odideš?
Kam greš,
vztrepetam,
ko prideš?"

Potem ga je nekaj trenutkov gledala v oči.

"Je že čas?"

"Je!"

Zjutraj je zgodaj šel s šalico k potočkom. Pila sta oba. Ona je ponoči tiho jokala, čeprav ni imela več solz, on je v mraku zrl v njen lepi obraz.

"Ja, treba je iti," je prikimala.

"Treba je," je krehnul.

"Ko se boš vrnil, bo morda že otrok."

"Otrok," jo je pobožal.

Oblekel je suknjič, si oprtal nahrbtnik in stopil na dvorišče. V špalirju bitij mu je bilo nerodno.

"Saj veste, da ..., joj ...," je bilo edino, kar je uspel reči.

Njihovi pogledi so bili zaskrbljeni. Nikoli jih ni videl takšnih.

"Vetrič," jim je rekel, "naj vas nosi vetrič."

Svetla je pristopila in ga poljubila. Mila se ga je oklenila okoli nog, pogladil je njene lase. Onidve sta počasi stopali proti hiši, on je stekel, da ne bi ostal, potem je zastal in se s počasnimi koraki vrnil.

"Bodite zmerom z njima," je rekel bitjecem, "in z detetom, ki prihaja."

Vsi so kimali.

Šel je, čeprav je vedel, da se iz raja ne hodi. Pred sedmimi leti je prišel v Podporterje in nikoli ni našel razloga in želje, da bi kam šel. Zdaj je odhajal.

Veriga

Iz prvih vasi se je še videl vrh njegove gore Porter. Zlata podgana nad njo mu je po domače mežikala.

"Ti si moje sonce," ji je hvaležno odgovarjal.

Hodil je od človeka do človeka, od hiše do hiše in povsod razlagal zgodbo o podgani, ki sveti. Da je sonce nehalo sijati in da ona nesebično vzhaja namesto njega.

Spal je pod drevesi, jedel, kar je nabral ali dobil.

"Na! Jej in manj govori!" so mu pravili eni.

Da je treba povedati, je odvrnil, da je treba vedeti, ker sicer ne bomo nič spremenili. Da je samo prišel razložiti, kar mu je podgana povedala. Da bi povsod lahko bilo tako, kot je pod goro, kamor se stekajo potočki sreče. Da to je mogoče.

"Kaj žreš, da tako govoriš?" so ga tudi spraševali.

Da uživa hrano. In samo takrat, ko je lačen in ko jo ima. Da je samo tiste jedi, zaradi katerih nihče ne umre ali trpi, je odgovarjal.

"Da naj živi po svoje s tistim, kar ve. Da naj drugim ne pove," so mu nekateri šepetaje svetovali.

"Ne morem! Dobro je, da vsak pripomore k rešitvi sveta!" jih ni mogel razumeti.

"Preveliko je zlo in preveč ga je," so mu ponekod ponujali kruh, "ne moremo se spopasti z njim, zato je bolje, da ga ne izzivamo."

Da pred zlom ne smemo bežati, ampak ga moramo odpraviti, je vztrajal.

Da fantazira, da je neuravnovešen, da je psihični bolnik, so mu rekli v obraz.

Da je veliko boleznin in da je bo še več, če ne bomo izboljšali odnosov med seboj in bomo kruti do sveta, je opozoril.

"Podganar, si ti podganar?" ga je po tednu dni hoje pri prvih hišah v Drenu, mestecu z zgnetenimi hišami okrog osrednjega trga, zaustavil fant, sedeč na robu ceste.

"Podganar?"

"Da prihaja suh, a krepak in visok možki, ki govori o podganah, so prišleki napovedovali. Si to ti?" je otrok vztrajal.

Enajst ali dvanajst let bi po velikosti sodeč lahko bil star, je presodil Klavdij. Ko se je zazrl v njegov resni obraz in v globoke žalostne oči, mu je prisodil še nekaj let več.

Šel je proti trgu sredi vasi.

"Mrak mi je ime," je za njim zaklical fant.

"Jaz sem Klavdij," mu je pomahal.

Na sredi so na podstavku v zrak štrleli polmetrski členki verige, poleg je bila kamnita zaobljena fontana brez vode. Stopil je k verigi in začel pripovedovati zgodbo o zlati podgani.

Ljudje so hodili mimo, redki, ki so se ustavili, so po nekaj sekundah odmahnilo z roko in šli. Trije so mu k nogam položili drobiž.

"Človeštvo bo rešila samo človečnost," je Klavdij sklenil govor in se priklonil.

Odziva ni bilo, videl je samo Mraka, ki je od fontane stopal proti njemu.

"Še enkrat povej to lepo zgodbo," je mali rekel.

Klavdij se je nasmehnil.

"Govoriš o tragičnih in usodnih stvareh in se pri tem nasmišaš. Je v žalosti kaj smešnega?" mu je fant očital.

Klavdij je stopil k spomeniku in znova resno začel govoriti o svoji hoji na goro Porter, kjer mu je zlata podgana rekla, da ima svet samo še eno priložnost.

Fant je vpil vsako njegovo besedo. Z ustnic mu je bral svojo zgodbo.

"Zakaj si izbral verigo?" ga je Mrak vprašal, ko je končal pripoved.

"Zaradi povezanih členov!"

"Tu običajno stojijo vklenjeni," je vztrajal Mrak.

"Ali ni pomnik trpečih in zahvala tistim, ki so jih rešili spon?" se je začudil Klavdij.

"Sem pripeljejo obsojene. Meščanom v opomin, preden jih odpeljejo v zapor. Tu so moja mater in očeta dali v verige in ju odpeljali v zapor v Glavno mesto."

"Zakaj?"

"Zaželela sta si dom, čeprav sta vedela, da ne bosta imela dovolj denarja. Bogati komaj čakajo na odločitev revnih za tisto, česar si ne morejo privoščiti. Zasegli so nam vse imetje, a ni bilo dovolj za izposojeno, za zamudne obresti ter sodne in druge stroške."

"Nesmiselno je dolžnika zapreti. Kdo jim bo povrnil ostanek dolga?" se je začudil Klavdij.

"Jaz in moji otroci in vnuki, če jih bom imel."

Klavdij je razmišljal, kaj bi rekel. Ali bi zlata dlaka lahko pomagala malemu? Bi razrušila spomenik terorju? Bi en dolžnik manj rešil svet?

"Torej ..., če ne boš ..., boš tudi ti ...," je jecljal.

"Ja!" je rekel mali.

Klavdij se je s sklonjeno glavo po cesti odpravil iz vasi. Na desni strani ulice so bile šola, na levi kamnita stavba z napisom Posojilnica, ob njej z rdečo opeko zidana občinska hiša in poleg sivo sodišče. Ozrl se je in videl, da Mrak gleda za njim.

"Moram iti," je zamrmral in pospešil korak.

Zaustavil se je, ko je zaslišal žensko obupano kričanje in stroge ukaze dveh moških. Iz sodne hiše je prihajala gruča ljudi.

"Nisem kriva!" je ženska, stara okoli trideset let, ki jo je policist z drobnim zgornjim delom telesa in z zelo debelimi nogami grobo vlekel za laketa, s hripavim glasom ves čas ponavljala.

"O tem, ali je kriv ali ne, se človek lahko izreče, vendar sam ne more odločiti," se je norčeval debeluh v ponošeni sivi obleki s črnimi črtami z aktovko v roki.

"V njegovem imenu odloča sodnik, kajne, gospod izvršni?" je poleg njega hodil zelo visoki, suhi policist z verigo v roki.

"Seveda. Vsak opravlja svojo funkcijo. Sodišče odloči v imenu boga, jaz vama, jetniškima policistoma, predam odpadek družbe, vidva ga varno deponirata," je zategnil.

Za njimi je stopal fant Mrakovih let, ki je nekajkrat rekel: "Mama."

"Vse bo v redu, Ral. Ker življenja brez pravice ni," mu je vsakič rekla.

Nekaj metrov pred spomenikom se je Ral z vso silo zaletel v policista, sestavljenega iz dveh različnih delov, in ga podrl na tla. Ženska je pobegnila v stransko uličico. Mrak je uniformiranca, ki je hotel vstati, s kolenom udaril v obraz. Nato sta tudi otroka izginila v stranski ulici.

Dolgin je stekel za njima, se vrnil, pri spomeniku odložil verigo, iz toka na pasu potegnil pištolo in nameraval steči.

"Stojte, stojte!" je Klavdij hitel proti uradnikom.

Izvršni in policista so počakali, da je pritekel do njih.

"Škandal, škandal, o tem bom poročal našim," je Klavdij strogo zapretel.

"Ampak, ona ..., ta primer ..., fanta bi morali ...," je začel pojasnjevati debeluh in začel odpirati aktovtke.

"Pustite papirje, najдите obsojenko. Tja dol je stekla," je Klavdij kazal v smer, v katero nihče od pobeglih ni šel.

"Ali niso pobegnili tja?" je dvodelni skušal podvomiti.

"Gremo!" ga je visoki utišal, zamahnil s pištolo in so šli za ubežniki.

Klavdij se je odpravil proti posojilnici, pri glavnih vratih je postal, potem se je odpravil naprej po glavni ulici.

"Advokat!" je izza občinskega vogala zaslišal Mraka, "zelo prepričljiv si bil."

"Poznaš žensko in fanta?"

"Gospa Adela in Ral, dolžna za njegovo šolanje,."

"Kaj bo z njima?"

"Ral ima več skrivališč. Gotovo se bosta za nekaj časa potuhnili in prebegnila k sorodnikom v tujino."

"V provinci je vse bolj kruto kot v mestu. Tja moram iti iskat ljudi, ki me bomo poslušali."

"Do mesta ni lahko priti."

"Vajen sem hoditi."

"Tudi po minskih poljih in med izstrelki?"

"Kako?"

"Pred mestom je vojna. Fronta. Tisti, ki so se leta in leta prepirali, se zdaj streljajo, so vojaške zasede, je vsak dan veliko mrtvih."

"Postavil se bom na sredo in jim povedal, da bo sonce vedno sijalo, če bodo nehali," je Klavdij začel hitreje hoditi. "Ali boš med poki dovolj glasen?" je Mrak hodil ob njem.

"Seveda. Samo pokaži mi, kje je vojna."

Potem sta dolgo molčala in hodila.

"Ponoči strele švigajo z obeh smeri, a se nobena nikoli ne zaleti v drugo. Vsaka prileti tja, kamor je namerjena. In v vsakega, ki mu je namenjena," je ob vse glasnejšem streljanju spregovoril Mrak.

"Kako veš?" se je začudil Klavdij.

"Na grič nad bojiščem pogosto prihajam opazovat boje. Tam ležim in gledam obstreljevanja. Podnevi s pogledi spremljam vojake, ki se plazijo na drugo stran. Ko se srečajo, so zmerom za trenutek presenečeni. Potem začnejo streljati in klati."

"Zakaj hodiš opazovat vojno?"

"Od zgoraj se zdi, da jaz vodim igro. Da predvidim dogajanja, odločam o tem, kdo bo umrl."

"Nobeno bitje ne sme odločati o tem, kdaj bo drugo bitje umrlo. Prekiniti je treba to grozno igro."

"Poskusi z dlako!"

"Sedem med seboj povezanih stvari, ki jih mora vsak v sebi odkriti, moram ubraniti. Kje naj iščem sedem temeljev sveta, sedem sokov življenja, sedem izvirov, iz katerih bodo povsod tekli potočki sreče? Kaj je tisto, kar moram izreči, da bo vse spodbudilo dobro, da si bodo vsi podali roke? Šel bom med njih in jih prosil, naj si podajo roke. V vojni si vsi želijo miru."

"Razen onih s krvavimi rokami. Boš dovolil, da bodo vse poslali pred puške?"

"Ne sili. Zanesljivo moram vedeti, kaj je bistvo. Če se napačno odločim, bomo ob veliko priložnost."

Šla sta naprej, Mrak je tudi v mraku našel vse poti. Za prehod preko reke je imel v grmu skrit splav, na katerem se je spretno upiral rečnemu toku in privesljal na drugo stran.

"Popolna tišina," je naročil, ko sta se približala enotam v zaledju in jih obšla.

Z griča nad bojiščem so se videle luči v obeh taborih.

"Ta jama nudi razgled in varnost," je pokazal proti udrtini na vrhu, obraščeni z grmovjem, "je kot soba z zatemnjenim oknom."

Ulegla sta se na trebuh in zrla dol. Klavdij se je nasmehnil, ko je pomislil, da zlata podgana tako gleda na vse nas in Sonce, ki nam jo je poslalo, na njo.

Topovi bruhajo

Z bojišča se je slišalo vse več eksplozij, topovi so grmeli, vmes so se slišala rezka povelja Ogenj, kriki in tudi Hura, Bravo. Klavdiju se je zazdelo, da se vse to

dogaja tudi v njem, postal je nemiren, pot mu je tekela po čelu. Kriknil je.

"Tiho, tod mimo hodijo vojaške patrole, če naju najdejo, naju bodo imeli za vohuna. Vohune ustrelijo."

"Si tudi to videl?"

"Ja, oboji to počnejo. Dopoldne, ko se streljanje za nekaj časa umiri, jih privežejo k stebri, ki ga vidijo eni in drugi. In potem na eno povelje oboji streljajo v privezanega."

"Tudi v svoje streljajo?"

"Se je že zgodilo, da so tisti, ki so ujetnika privezali h kolu, streljali v zrak, a je bil ves preresetan."

"Ne!" je Klavdij plitvo dihal.

Ko so topovi najhuje bruhal, je opazil vojake, ki kot mravlje lezejo proti drugi strani.

"Ali ne vedo, da gredo v smrt?" je šepnil Klavdij.

"Ja, to vsi vemo," se je nasmehnil Mrak.

"Tudi ti?"

"Seveda. Cilj nam oprostja vse, kar storimo na poti. Vse nam je dovoljeno."

Ne, ni res. Ljubezen je smisel.

"S sovraštvom več dosežemo."

"Sovraštvo je manipulacija. Ko predstava o tem, da drug drugemu krademo ljubezen, postane naša obsesija, smo na poti k hudi bolezni. Lahko ohromimo ali znorimo."

"Poglej zdaj, kaj hromi in nori delajo," se je mali nerodno nasmehnil.

Klavdij se je nemo zastrmel dol. Mravlje so prišle v zasedo, oni, ki so jih čakali, so jim s strelji raztreščili lobanje. In se potem veselili.

Proti veselim so takoj začele leteti topovske granate, nekaj jih je padlo v skupino vojakov in jih raztrgalo na kose.

"To morava preprečiti, to morava preprečiti," je ponavljal Klavdij.

"Tako, da bova zaspala ob regljanju strojnic," se je Mrak udobno ulegel.

Klavdij je zaprl oči, šel bi nazaj v dolino pod goro Porter, šel bi vprašat zlato podgano za nasvet. Zlate dlake so ga tiščale v žepu, na bojišču je pokalo, a še bolj se je bal tišine med streljanjem.

Zjutraj ju je zbudilo kričanje. Pet vojakov je vanju merilo s puškami. Eden je z nožem po roki porezal malega, ki je hotel pobegniti, drugi ga je s puškinim kopitom udaril po glavi.

Klavdij se je pognal proti otroku, da bi mu pomagal, a sta se dva vrgla nanj in mu glavo zarila v zemljo.

"Vohuna smo ujeli," se je smejal največji s pištolo v roki.

"Spet bo veselica," se je zarežal suhec z daljšimi črnimi lasmi in s kapo potisnjeno skoraj do oči.

"Pomagajte mu, pomagajte mu!" je Klavdij ponavljal v zemljo.

"Gremo!" je ukazal pištolar.

Klavdija so dvignili na noge, opazil je, da Mraku iz roke teče kri.

"Če ne boste ustavili krvavenja, bo umrl," je moledoval.

"Je tako vseeno, kje crkne. Očitno si je izbral to jamo."

"Otrok je še," je zakričal Klavdij, ko so pri njem iskali orožje.

"Poglej, ali bo še migal. Da bomo imeli dvojno streljanje. V njihovega otroka bo še poseben užitek streljati," je suhcu naročil vojak s pištolo.

Suhi je nasmejan stopil do Mraka, iz žepa potegnil krpo, in mu jo tesno ovil okrog roke.

"Za steber mora biti zdrav!" se je zarežal.

Vojaka sta Mraka prijela za noge in roke in ga dvignila. Potem si ga je večji optal na hrbet.

"Preveri rano, da mi njegova smrdljiva kri ne bi tekla po uniformi."

Hodili so hitro, doli na bojišču je pokalo, Klavdij je vedel, da bi vojakom moral takoj povedati, kaj svetu sporoča zlata podgana, a ni mogel spraviti niti besede iz sebe.

V taboru so mladi ljudje v uniformah pred zemljankami jedli, pili in se umivali. Stražo z ujetniki so sprejeli z vzklikanjem in ploskanjem. Eden je pritekel h Klavdiju, ki sta ga vojaka še bolj surovo potiskala in suvala kot po poti, in mu pljunil v obraz.

Ustavili so se pred betonsko zgradbo z debelimi zidovi. Mraka je vojak spustil s hrba tla in ga pustil ležati.

"V kletko," se je zadrl pištolar in pokazal na Klavdija.

"V bolnišnico mora, fanta je treba zdraviti," je še Klavdij zakričal.

"Tišina," ga je vojak brcnil od zadaj, da je padel. Odvlekli so ga v kočo, tam je še naprej ležal in ihtel.

"Zakaj jočeš?" je zaslišal hripav ženski glas.

Dvignil je pogled in zagledal dekle v črnem krilu, umazani beli bluzi z razmrščenimi rjavimi lasmi in z velikimi črnimi očmi.

"Jočem zaradi otroka, ki so ga vojaki krvavečega vrgli v prah."

"Kri v prahu," se je bebasto zasmejala dekle.

"Je smešno?" jo je strogo vprašal.

"Ali ni? Kot mleko v prahu. Zato sem se smejala. Ha, ha, ha, materino mleko v prahu."

"V zaporu sva, fant umira!" je zakričal.

"Smešno je. Tudi ti, ki jočeš, si smešen. Si kot fantje, ki pridejo k meni v sobo za potešitev in jočejo, čeprav sem naga privezana na posteljo. Pretepajo me, božajo, ljubijo in sovražijo, molijo, a vsi nazadnje jočejo."

"Ti ne moliš in ne jočeš?" je Klavdija začelo zanimati.

"Ne, jaz sem telo in ne duša."

Gledal jo je in ji verjel.

"Zakaj si tukaj?"

"Vohunila sem, hehehe, kradla, hehehe, ubijala, hehehe."

"Zakaj smeh? Zakaj smeh? Zakaj takšen smeh?" se ni mogel obvladati.

"Zakaj čudenje? Zakaj čudenje? Zakaj takšno čudenje?" se je norčevala.

Klavdij je opazoval, kako nemirno hodi od ene do druge stene, skakljala je in korakala. Zdelo se mu je, da je vsakič pri steni glasno zakrakala.

"Si vrana?" se je Klavdij začudil svojemu vprašanju.

"Ja," je rekla, "Zila mi je ime."

"Zakaj nisi odletela pred vojaki? Zakaj nisi pobegnila?"

"Ko odletiš, nič ne izgine. Sem odletela od doma, kjer me je oče trpinčil in prišla v sobo za potešitev vojakov. Bom umrla in me bodo angeli prinesli do boga, ki me bo čakal pripravljen s trdim kurcem."

"Ne govori tako. Nočem te poslušati."

"Ker si prepričan, da si odletel."

Zunaj je glasno počilo, granata je stresla zapor.

"Joj," se je ustrašil Klavdij.

"Na poveljstvo merijo. Če bova imela srečo, bo granata padla točno na naju. Razletela se bova na drobne koščke, v prah, na katerega bo pritekla kri."

Zaslišalo se je odklepanje ključavnice, vrata so se na hitro odprla, vojaka sta privlekla Mraka in ga spustila na tla.

"Ne mečite mi mrtvecev pod noge, prekleti potrebneži!" je Zila zakričala za njima, vojaka sta se zarezala in šla.

"Mrak, Mrak," je Klavdij pokleknil k fantu, "pulza skoraj ne čutim, dihanje je plitko, komaj še kaj zraka dobiva vase."

"Beži stran, paničar," ga je Zila odrinila in si začela ogledovati ležečega, "iz rane na roki ne teče kri, glava ni počena, samo nezavesten je. Šel bi, a razmišlja, ali je pravi čas, čeprav ne ve za sekunde, minute, ure. Taki morajo ostati, sicer bodo trpeli v večnosti, v pekel gredo tisti, ki se napačno odločijo, in ne tisti, ki ne vedo."

Začela ga je rahlo božati po nogah, rokah, prsih in trebuhu.

"Vrniti mu je treba čas, tiktak, tiktak mora začutiti in bo tu."

"Si zdravnica? Si čarovnica?" je vprašal Klavdij.

"Najprej sem kot prostovoljka v lazaretu odnašala odrezane ude in jih metala v luknje stranišč. V začetku mi je vse smrdelo, potem ne več. Po nekaj mesecih sem postala medicinska sestra. Ko so me začeli določati za v sobo za zadnjo željo, kjer so me nago imeli privezano na postelji, sem ranjencem pomagala odhajati na oni svet. Tudi tistim, ki še ne bi smeli iti, sem govorila, da je tam bolje. Lagala sem jim, da bodo vsi prišli v nebesa. In so mi verjeli. Odkrili so me, ko sem enemu pustila skalpel v srcu," se je Zila režala, roke so ji spretno drsele po Mrakovem telesu.

Klavdij je opazil, da se je fant premaknil.

"Globlje diha, tvoje roke so čarobne," je rekel.

"Ja. Očitno se je odločil, da bo živel do streljanja."

"Ne bodo naju ustrelili, nisva vohuna, vse jim bom razložil," je zahropel Klavdij.

"Ha, ha, ha," se je zasmejala Zila.

Mrak je počasi začel odpirati oči, ko jih je imel odprte, jih je spet zatisnil. Zila je izpod krpe v kotu vzela čutarico vode in mu dala piti.

"Ko se nocoj vrnem, bo pri sebi," je rekla.

Spet je začela hoditi od ene do druge stene in takrat, ko ni mogla narediti koraka, je glasno zakrakala. Klavdij je opazil, da koraka miže.

Ko je zaškrtal ključ v ključavnici, je stopila na sredino prostora in stala kot vojak. Oficirju, ki je prišel po njo, je salutirala. Potem je z njim odkorakala ven.

"Kje sem?" je zašepetal Mrak.

"V vojaškem taboru. Po glavi so te udarili in ti porezali roko."

"Sva v kletki?"

"Ja."

"V tisti kletki, iz katere jih vodijo k stebru."

"Samo začasno naju zadržujejo, na zaslišanju jim bom povedal o zlati podgani. Ker sva prišla zato, da jih bo v miru gredo sonce."

"Oboji bodo streljali v naju," je zaihtel Mrak.

Klavdij je šel do krpe v Zilinem kotu in izpod nje vzel čutarico.

"Na, pij," mu jo je podal.

Mrak je naredil tri dolge požirke.

"Tu je drugače, kot je videti s hriba," je zakašljaj in si z roko obrisal usta.

"Ja," je rekel Klavdij.

Vrata so se odprla, vstopila je Zila in nekaj zakričala na vojaka, potem se je sprehodila po zaporu.

"Kaj je fant? Ne spiš več?" je rekla Mraku.

"Meni praviš?" je vprašal Mrak.

"Ne, sploh ne tebi, ampak tvoji obleki," se je zarežala.

Klavdij mu je pojasnil, da je zapornica, ki je skrbela zanj, ko je bil nezavesten. Gotovo ga je ona prebudila.

"Hvala," ji je rekel Mrak, "se iz daljave spomnim dekliškega glasu, sem mislil, da je mama, a si bila ti. Velikokrat sem te videl z gore, vsakič, ko so te odpeljali iz kletke, sem se bal, da te bodo privezali k stebri."

"Zame mi je vseeno, a ti še nisi za tja. Kaj si naredil, da moraš oditi od tod?"

Klavdij je panično zakričal, da naj neha govoriti o smrti. Da otroci ne smejo umreti. Da bo Mrak odrasel in odločal o življenjih in ne o smrti. Da bo ljubljen ljubil, užival v pravem soncu in vedel, kaj je dobri bog.

"Eh," je rekla Zila, se v svojem kotu ulegla na tla in se pokrila s krpo po nogah.

"Jaz sem tudi zaspan," je Klavdij sedel k steni in zaprl oči.

"Smešno!" je rekla Zila.

Zlato

Zgodaj zjutraj so jih prebudila povelja in kriki vojakov. Odprla so se vrata, vstopil je vojak in si jih zaničljivo ogledoval.

"Me boš peljal na zaslišanje?" je navihano vprašala Zila.

"Ti!" je pokazal na Klavdija.

Klavdij se je dvignil s tal in šel z njim. Šla sta mimo vojakov, ki so zakopavali jame od bomb. V zemljanki je za mizo sedel debeli vojak z očali.

"Zapoj, prasec," je siknil.

"Oprostite, ampak jaz nisem to prijetno in inteligentno bitje."

Debeli je vstal, mirno stopil do njega in ga s pestjo z vso močjo udaril v čelo.

Klavdiju se je najprej stemnilo pred očmi, potem je ugledal svetlobo, ki ga je slepila.

"Zakaj v čelo? Zakaj v čelo?" mu je letelo po možganih.

"Kroglo bi vama, vohuna, moral takoj poslati v glavo," je siknil zasliševalec, "vendar moram vojakom omogočiti zabavo. Petdeset vojakov, ki sem jih vrhunsko izuril, sta pahnila v smrt. Čakali so jih v zasedi. V strogi pripravljenosti."

"Nisva obveščevalca, nisva vohuna. Jaz prinašam sporočilo miru, on je otrok, ki hodi za menoj," je jecljal Klavdij.

"Si se prišel pogajat za premirje? To bo mogoče šele, ko izdani dobijo zadoščenje, ko crkne deset krat toliko vaših vojakov."

"Prinašam sporočilu miru. O soncu, ki bo začelo sijati, če ne bo vojne. Zlata podgana zdaj skrbi za nas."

"Zlata podgana?" je zasliševalec bolj prisluhnil, "kako zlata? V resnici zlata?"

"Z zlatimi dlakami in zlatim sijem."

"Je tam, kjer je, še več zlata?"

"Seveda, zlata gora, zlata dolina, zlato je v vodi, v primerjavi s tem tu, je tam zlati raj."

"Zlati raj? Šli bomo v zlati raj! Po odločilnem napadu v prihodnjem tednu, ko jih bomo porazili, gremo po zlato. Ti boš naš vodnik. Malega bomo jutri počili, da povečamo moralo v enotah in da onim čez povemo, da so na njihovi strani fronte vsi sovražniki."

"Ni vohun, on je nedolžen otrok, ki se je tu znašel slučajno."

"Nihče ni v vojni slučajno," je poudaril debeli.

"Mrak je otrok, ki meni, da je vojna igra. S hriba je spopade gledal kot otroške igrice," je moledoval Klavdij.

"Vojna je igra. Vojak, odpelji ga v kletko. Prenesi poročniku sporočilo, da jutri počimo otroka. Temu dajem dva dneva, da pove vse o zlatu," je pokazal na Klavdija, "če ne bo koristen, bo tretji dan še eno streljanje. Pri njem bomo mi streljali v zrak, naj ga oni pokončajo."

Ogenj

V zaporu so Zila, Mrak in Klavdij v temi sedeli na tleh. Zunaj je pokalo in bobnelo, slišali so se posamezni strelji ter navijanje in veselje ob zadetkih.

"Kako lahko ploskajo?" Klavdij ni mogel razumeti.

Mrak in Zila sta zaspala, Klavdij je noč prebedel kleče in z glavo naslonjen na zid.

"Kako ga rešiti?" je ihtel.

"Malega bomo najprej ustrelili," je zjutraj, ko se je skozi špranje med debelimi deskami vrivala prva svetloba, slišal govoriti častnika.

"Razumem, gospod poročnik," je zacvilil vojak. Ta se je potem pojavil pri vratih kletke.

"Fant, pripravi se na smrt pod našimi in njihovimi kroglami. Zmoli ali preklinjaj, karkoli pač zmoreš. A ne razočaraj me, stavl sem, da boš ostal na nogah vse do povelja Ogenj. Zdiš se mi kot fant s ceste, ki se zna boriti do konca."

"Sem s ceste. Iz Drena."

"Si deček, ki je zmerom sedel v prahu?"

"Ja," je rekel fant.

"Dekle, ki jo napičijo v smrt poslani, potem se ji cmerijo na prsih!" se je predstavila Zila.

Klavdij se je obrnil k vojaku in ga rotil, naj reši malega.

"Mnoge poznam na oni strani in oni poznajo mene, vendar ima igra, ki se jo igramo, stroga pravila. Vsi smo bili izbrani za vloge, najprej bo cestni fant imel dialog s smrtjo, potem bo smrt. Nič takšnega. Smrt je tesneje ob nas kot senca. Vedno je delček sekunde pred nami. Treba jo je dohiteti. Videl sem sence vstajati iz rova in se nastavljeni izstrelkom, še preden je vstal in padel z luknjo v trebuhu. Videl sem senco skočiti tanku pod gosenice, še preden ga je povozil, videl sem, kako se je pustila prebosti, še preden je padla pod bajoneti. Tudi zame se bo žrtvovala. In seveda zate. Tvoja senca je pripravljena, fant, po kolenih se že plazi h kolu. Jo vidiš? Jo vidite?"

"Vidim češnje, ki rastejo ob Drenskem potoku."

Klavdij se je čudil besedam, ki so prihajale iz ust smrti zapisanega fanta.

"Plezal si torej po našem češnjevem drevesu," je Mrak še govoril vojaku.

"In jih otrokom, ki z rokami niso mogli objeti debla, metal na tla," se je oni nasmehnil.

"Meni in tvojim bratom in sestram, s katerimi sem se pod češnjo igral, si jih metal, Kir."

"Zdaj je drugače, zdaj češnjeve cvetove takoj sestrelimo. Jaz sem vojak, ti vohun."

"Z gore sem videl, da si ubijal, vendar si tudi vlačil ranjene v zaklon. Videl sem te preganjati mrhovinarje stran od trupel. Torej še imaš srce?"

"Utihni, vohun," je zakričal Kir.

Klavdij po tem pogovoru ni mogel obstati na nogah. Pokleknil je pred vojaka in ga prosil, naj malega reši.

"Prosim te, zaradi tvoje sestre in brata, zaradi češenj in iger, ki so veliko lepše od te, ki se jo zdaj igraš, zaradi tvojih mrtvih tovarišev, zaradi tvoje sence, ki ves čas pripravljena stoji pred puškami."

"Ne porabi vseh svojih prošenj zanj. Zase jih boš potreboval," je ogorčen rekel vojak in šel.

Na bojišču je nastala tišina. Pred poveljniško zemljanko je zatrobila trobenta.

"To je uvertura v glavni del današnje opere, v kateri nastopaš ti," je malega gledala Zila, "boš zapel globoki bas ali visoki C?"

"Zakaj si grozna? je vprašal Klavdij.

"Zakaj imamo prste? Da si z njimi zamašimo ušesa? Da si jih potisnemo v oko? Ne, ampak zato, da dvignemo sredinec v zrak in se zavemo realnosti. Ta je zelo žalostna ali zelo smešna," se je zasmejala.

"Da pokažemo pot, imamo prste," je rekel Klavdij.

"Komu?"

"Sebi in drugim."

"Tudi vojakom, ki me posiljujejo? Tudi tistim, ki ukažejo Ogenj? Tudi tistim, ki ..."

"Utihni!" je zakričal Mrak.

Solze so ji zalile lica, objela je Mraka in ihtela.

"Jaz bi danes šla tja namesto tebe. Ne zmorem več, ne prenesem več norosti, nasilja, brutalnosti, poniževanja. Ne morem več bežati, ne od žalosti, ne od vaju, ne od matere in ne od krutega očeta."

Klavdiju se je zazdelo, da je prizor osvetlil modrikast žarek, pogledoval je na vse strani, ali je kje reflektor. "Nekje gotovo je. Zmerom je nekaj, česar ne vidimo. In vedno vemo, da je nekaj treba storiti. Velikokrat prepozno, vendar spoznanju ne moremo ubežati," je govoril.

Zunaj je bila še vedno tišina.

"Sto takšnih dni sem doživela, vendar nikoli ni bilo tako napeto, kot je danes," je rekla Zila.

Vrata so se odprla. Kir je še z dvema vojakoma prišel po Mraka.

"Kako smo že peli v Drenu: Oj, zdaj gremo, nazaj ne pridemo," se je vojak režal.

"Nazaj pridemo," ga je popravil Mrak.

"Grem jaz namesto njega," je Zila stopila pred otroka.

"Odlična ponudba," se je od vrat zaslíšalo poročnika, "danes bo posebna izvedba naše predstave, nastopila bosta igravec in igralka."

K stebru

Mraka in Zilo so odvedli iz kletke, Klavdij je skozi špranjo gledal, kako ju suvajo v hrbet. Privezali so ju h kolu, vsakega na eni strani.

"Me res zanima, kdo bo imel v sebi več krogel," je v pričakovanju prestopal poročnik.

Vojaki so se razporedili v strelce.

"Strelci pripravljene," je poročnik poročal stotniku.

"Tudi na oni strani," se je zaslilo z razglednega stolpa.

Stotnik se je nasmehnil in z megafonom v roki začel govoriti. "Pravilo vojaške službe 143, PVS, ena, štiri, tri, zahteva, da vojaki strelivo uporabimo učinkovito. Namerno zgrešeni strel je dezertstvo, kazen za dezertstvo je smrt s streljanjem, varianta B je obešanje, če bi strelj sovražniku razkrili položaj enote."

Stotnikov rezek glas je Klavdiju paral možgane.

"To ni glas človeka ali živali, nobeno bitje, ki sem jih doslej slišal, nima tako groznega glasu," ga je spreletel srh.

"Pozor. Pripravljene na strel ..." je slišal reči, ko je segel po vrečico z zlatimi dlakami, vzel eno v dlan, jo dvignil proti stropu.

"Reši otroka," se je slišal reči, globok glas se je odbijal od lesenih sten, "otroka sta še, reši ju, prosim, reši ju."

Pričakoval je svetlobo različnih barv, močan veter ali glas, ki bo rekel, da sta rešena. Gledal je naokoli, nič se ni dogajalo, samo zdelo se mu je, da roke ne more spustiti dol. Potem se je zaslilo piš, ki se je spremenil v pisk.

"Zlata dlaka leti gor k tistemu, ki uresničuje želje," se je nasmehnil.

Pisk se je razletel v eksplozijo, ki je Klavdija in kletko, v kateri je bil, dvignilo v zrak. Pod seboj je videl na vse strani frčati dele teles.

"Kje so senca? Kje je moja senca? Kje sta Mrakova in Zilina senca?" je radovedno gledal naokoli. Gledal je v močno luč, najprej so ga oči skelele, potem se je navadil.

"Ne morem zreti v svetlobo, ki sveti močno kot zlata podgana opoldne," ga je zaskrbelo, poskušal zapreti oči, a ni šlo. Moral je gledati, moral je poslušati.

"V kritje, v kritje!" je od spodaj zaslilo panično kričanje, "še en izstreljek leti proti bazi."

Potem je znova silovito počilo.

"Buuuum," se mu je zazdelo, da sliši kričati Zilo.

"Buuuum," bi prisegel, da je slišal reči Mraka.

Potem je zaslišal njegovemu podoben glas, naj iztegne roke in noge, da si bo pri premetavanju zaščitil glavo.

"Aha, angel varuh," si je mislil.

Ko ga je nekajkrat zavrtinčilo, je angel rekel, da je stegovanje rok in nog prenaporno. Sprosti naj se, se prepusti in bo, kar bo. Spustil je roke in z glavo udaril v nekaj tako trdega, da se je zasvetilo kot zlata podgana na gori.

"Zlata podgana," se je zaslišal reči.

Tudi njo je slišal nekaj reči, a ko je skušal zloge spraviti v besede in besede v poved, ga je zmotil Mrakov glas.

"Klavdij, ne odidi. Veliko moramo še tu opraviti. Že v uri življenja lahko s spoznanji in z dobroto storimo več kot prej leta in leta. Lahko preženemo hudobijo."

Ugledal ga je v solzah, Zila ob njem je imela črn obraz. Prah je zgostil zrak, da je bilo, kot bi bili vsi zakopani v pesku.

"Ne morem dihati," je hropelo iz Zile.

Mrak ji je pred usta nastavil ovoj, ki ga je snel s svoje rane na roki.

"Zdaj diham tvojo kri," je govorila.

"Ali ne razumeta? Zadelo nas je, mrtvi smo," ju je prepričeval Klavdij.

"Ne, to pa ne," je Mrak s prstom pokazal skozi prah, "gremo, pobegnimo, odletimo."

Tam, kamor je kazal, se je res svetlikalo.

"Morda so vojaški reflektorji in nas tam čakajo," je rekla Zila.

"Je pobeg večje tveganje kot čakanje? je vprašal Mrak.

Odleteli so. Nobenega kričanja in poveljevanja ni bilo več slišati. Od zgoraj dol so se čudili, da pod nogami, ki so visele v zraku, vendarle čutijo pesek, trave, kamenje, vejice in listje. kjer ni bilo trupel, so se spustili na tla. Nobenega kričanja in poveljevanja ni bilo več slišati.

Nataša Velikonja stanje

tik pred polnočjo gremo ven, stojimo zunaj, polnoč je, čestitam najprej njej, nato njej, čestitam si z njo in z njo, z njo in z njo, gremo v prostor, sedimo, hodimo ven na čik, nekje vmes pride nekdo, pravi, da nihče noče imeti z njim razmerja, postaja utrujena, vzamemo taksi, se peljemo k njej, se grejemo, se vrneva v center, pospremi me do stanovanja, se objameva, gre domov, berem v postelji, zaspim okrog štirih, vstanem ob pol devetih, zdaj bo ura enajst, sem za računalnikom, srečno novo leto, čez dan ugotovim, da sem zbolela, da sem nemočna, žene me ven, pokličem jo, okrog šestih greva jest, pojem hamburger, ne morem več, kupiva kavo in greva k njej, okrog osmih se slišim z njo, ki prav tako ves dan leži, pravi, da je upala, da bomo šle ven in tam brale in pile kave in buljile folk, paše mi biti pri njej, čisto sva uničeni od prevratov, zapuščanj, ostajanj, odhajanj, se odpravim domov, se zbujam,

preoblačim, vstanem ob pol osmih, spijem aspirin, ura je pol devet, sem za računalnikom, morala bi nazaj v posteljo, si skuhati čaj, nekdo bi moral skrbeti zame, se stuširam, spijem antibiotik proti revmi, piše mi, kako sem, odpišem, da kadim in pijem kavo in gledam stolpnico tule čez in upam, da se lahko pozdravim samo od tega, odpiše, človek se pozdravi točno tako, nekdo naj nam pomaga, grem ven, grem v menzo, jem, pijem kavo, po mestu zgolj ostareli in osameli intelektualci in najstniški pari, kot pred tridesetimi leti, skopa sem z besedami, kaj naj počnem z vsemi temi telefonskimi klici, v izvoru vsega tega neznosnega kaosa je ona in nič ne kaže, da bo kdaj drugače, ob pol polnoči grem domov, se ukinem, dvajset pred deseto pokliče, pravi, dober dan, gospa, tu je služba za preverjanje počutja meščanov, pravi, da pride k meni, za pet minut, ker potem pridejo moji, reče, in po sedmih se

znajdemo na literarnem večeru in literati sedijo v zaprtem prostoru v krogu, gledam jih skozi šipo, ne moreš niti na mobitel pogledat, reče, ob petih grem po njo, greva ven, se pogovarjava o depresiji, obe globoko tičiva v njej, ona ves čas samo spi, spi in spi, jaz pišem in berem kot manijak, ne pomaga ne njej ne meni, pravi, da je izgubila smisel, ki ga je imela z aktivizmom, pravi, da potrebujeva čustveni dvig, da potrebujeva ljudi, ki naju bodo veseli, kajti te hladne distancirane milenijske generacije naju ubijajo, zakaj misliš, mi reče, da gledam pse, piše mi, če pridem k njej na kavo, ob dveh sem pri njej, strašno je slabo, pogovarjava se, pravi, da se boji, da se ji bo zmešalo, da je zadnjič dala časopis na odprt plin, da je pustila odprto ploščo štedilnika, da je razočarana nad vsem in vsemi, skušam jo potegniti iz obupa in izpred zidu, postane utrujena, toda noče, da ostanem, ob pol petih se posloviva, grem k njej, prinesem dve

kavi, kajti v stanovanju ima še vedno kaos, reče, da je že umrla, da nimam pojma, kako zelo je umrla, greva, na otvoritev razstave francoskega slikarstva v narodno galerijo, visiva tamle, gledava kulturniško buržoazijo v gostilni, govori mi nujno lekcijo, kako naj zastavim bodoče kontakte, naj se nikoli ne javim takoj na telefon, šele čez vsaj kakšno urico, če ne še kasneje,

kajti s tem preprečiš večno dostopnost in razpoložljivost, vedno naj pišem nevtralne smse, da me ne ujamejo na izrecnostih ali dvoumnostih, in predvsem naj nikoli ne zbujam ljudi, da je to napaka, kajti potem me ubijejo, ker imajo meje, do kod lahko gredo, in da si moram ustvariti prostor za samotolažbo, medtem pošlje nek prevod, reče, če me kdo lahko uniči, si to ti, in glej, bingo, rešuje mi življenje s tem delom, ona pa mi govori, da upa, da je ne preklinjam preveč, se dobimo okrog desetih, pride v usnjeni jakni, maje se od slabosti, ampak

ona pride v usnjeni jakni, in okrog dveh odide, zamuja petnajst minut, reče, da bo napisala knjigo o tem, kako pokažeš interes, kako je interes zavržen in kako potem rečejo, da se to ni zgodilo, očitno trpi zaradi nje, sploh ji ne piše, da bi jo njeni skopi odgovori potrli bolj, kot če z njo sploh nima kontakta, delam do treh, prevajam, sestavljam vlogo za podaljšanje kulturniškega statusa, berem magno purgo, skušam se zamotit, kajti začne me stiskati, buči mi v glavi, hodim gor in dol po stanovanju, neznosno jo pogrešam, in kasneje pride z njo, krc, srce, nekje med anemijo in zlomljenim srcem, ampak ne pokažem, in tako smo tam, lahko bi parafrazirala gatnikov strip, od zlomljenega srca do zlomljenega srca, od bolečine do bolečine, a živila sem pa le, poslušam, ob enih sem pri njej, slaba je, slaba, slaba, klepetava, pravi, da je včeraj napisala še eno dolgo pismo za njo, a ji ga ni poslala, ker, seveda, zakaj,

čemu, če pa na njeno perspektivo odgovarja z nope, kliče me ta in ta, se reži, da je čustveno motena, da če bi ji kandelaber priznal ljubezen, bi bila z njim, na obisku ima fotra in torej pride čisto zjebana, gremo zdaj delat, in bereva, ona ostane v kuhinji, jaz grem v spalnico, berem, malo zadremam na postelji, pride še ona v spalnico, bere na kavču, greva v kuhinjo na čik, okrog šestih se posloviva, vpraša me, ali si bova danes ponoči tudi tako pisali in se klicali, odideva, jaz odidem pred njo, ker ona razpravlja z literati, obratno zgodbo imava, jaz sem nekoč pred njimi pobegnila na homosceno, ona pa je iz homoscene pobegnila k njim, poslušam, in vsi so že povsem neinhibirani rasisti in nacisti, homoliteratura je v najslabšem primeru samo slaba, ampak tole zunaj pa je že totalni nacizem in ljudje se tem nacističnim dovtipom kar smejiijo in ploskajo, skrbi me, bojim se, ampak ona hoče biti sama, in tako

govori kakšno uro in pol, večinoma govori ona, jaz večinoma jokam tule na kavču, jo sprašujem, ali pridem k njej, reče, ne, in se torej posloviva, prinesem dve kavi, in kdorkoli ji to pove, ga odstrani iz svoje bližine, ji napišem v zvezek, pomagaj mi preživeti to življenje, jaz bom še malo tu sedela in tuhtala, mogoče bom šla na verando, da lahko rečem, da sem bila zunaj, nekaj pred enajsto mi pošlje tekst, naslovljen majhen poseg, gromozanska bol, in okrog pol sedmih se pojavi na vratih s polno vrečko sladkarij, prinese sladko kremo, čokoladni puding, štiri jagode, da je prišla samo na en čik, toda potem ostane, govori o nekem posnetku o tem, kakšna razmerja imajo milenijci, haj, haj, bi imela razmerje, ah, ne vem, ah, jaz tudi ne, break-up, in nato se spet pecajo, haj, haj, in tako v nedogled, ampak da bom naslednjič šla z njo, piše mi sms, če sem dobro, ji ne odgovorim, odgovorim ji okrog devetih, me takoj

pokliče, da pojdiva na kavo, se izogibam, začne jokati, zavpije, samo pridi na to pofukano kavo, se dobiva, močno me objema, piše, upa, da v gorici sije sonce, v gorici pa dež in burja, ampak da sem povsem izčrpana od življenja, da me življenje prehiteva, da komaj utegnem

držati stvari v okvirih normale, jaz sem jo prepričala, naj pride, in zdaj me očitajoče gleda, te ženske so pač potisnjene naprej, reče, medtem ko so one, ki so the real deal, potisnjene nekam v ozadje, samo ne polemično, it is saturday night, in ena sedi tam z bejbo predsednika socialistov, glasno se smeje, pije pir, ki ga nikdar ne pije, pir pije predsednikova bejba in tako pije pir tudi ona, pijeva kavo, na teh kavah imava ljubezensko razmerje, ali se ji torej zdi smiselno, da zaradi enega nesoglasja vse prekine, ne odgovori, reče mi, vsi imajo denar razen naju, da je bila v petek za petnajst minut na sceni, da so tam bile tudi ta pa ta pa ta pa, da si

je ona komajda kupila šabeso, one so pa kar tolkle vodke, pire, gin tonike, piše tudi njej, na obrazu ima smehljaj, sediva za šankom, ona odpisuje njej, jaz odpisujem njej, grem delat, da je moj problem, da prehitro dvomim, ona pa predolgo dvomi, tako da imam zdaj pljuča na steroidih, telo na hormonih, sklepe na antirevmatikih, kar je samo evfemizem za to, da so mi petkove žuraške eskapade dolgočasne, da bi živela v svetu, kjer ne bi nikdar več morala kaj reči, sem pri njej, čudnega obnašanja je, malo sladkega, malo mrkega, skoči v trgovino in si kupi hrano, pico, pečeno koruzo in kekse, in ko me vidi, priteče k meni, me močno objema in stiska k sebi, ne nikoli umret, ne nikoli iti stran, objemam jo, tudi ti ne nikoli umret, potem gre domov, me objame, sva tam kakšni dve uri, se posloviva pred trgovino, nekaj čez enajsto mi napiše, saj bo jutri spet en nov dan, nd?

Vinko Möderndorfer

Začetek pesmi

1.

Šel sem kar za njo. Kot kakšen podeželski spolni iztirjenec.

2.

Tisti večer sem hotel ostati doma, na odejo položiti še zimski plašč, še obe debelo pleteni jopici, mogoče še vse brisače, čiste in umazane, se z vsem tem pokriti do nosu in v mrzli sobi, sredi mrzle zime, poskušati zaspati. Počakati jutra, ko se vse še enkrat in na novo začinja.

Jutra so vedno polna optimizma. Zbudimo se z upanjem, da bo dan dober. Polni smo energije, tiste svetle in jasne, ki išče smisel dneva. Zvečer pa stojimo pred koncem, pred zidom. Potegnemo črto in naredimo račun. Dan je šel v prazno. Dan je samo opletal s krili kot star mestni golob in naposled pristal v luži. Pravzaprav v kupu sivega snega, kajti zima je. In mrzlo je v duši, v telesu, in v sobi. In police nad majhnim električnim kuhalnikom so prazne. In trebuh je prazen. In spanec nas odreši pred neprestanim sanjarjenjem o hrani.

3.

Tisti večer sem navil budilko na štiri in trideset. Ne zato, ker bi moral navsezgodaj na vlak, na dolgo pot, na priložnostno delo, ne zato, ker bi se moral zakopati v knjige, ki so čakale zložene na robu mize, pripravljene za razlistavanje za zamujene izpitne roke, pač pa zato, da bi se zjutraj, ob pol petih odplazil ulico nižje, kjer je na vogalu trgovina. In potem bi v mraku počakal na kombi, ki deset minut do pete pripelje zaboje svežega kruha in jih pusti pred vrati. In potem se čez kakšnih petnajst minut prikaže še en kombi, z mlekom in jogurtom, pa s smetano, s skuto v lončkih ... Vse to so namreč vsako zgodnje jutro pustili pred vrati trgovine in jaz sem, takoj ko je zadnji kombi izginil za vogalom, kot kakšen ilegalec planil iz mraka in si naložil naročje jestvin. Ne veliko, ne preveč, samo toliko, kot sem potreboval za tisti dan.

Tudi tisto jutro sem hotel storiti isto. Sline so se mi nabrale, ko sem pomislil na hrano. Ampak do jutra je še daleč. Pogledal sem na uro. Dvaindvajset in nekaj

čez. Noč se ni niti še začela. V mrzli sobi, pod odejo, oblečen v pulover, z dolgimi gatami in nogavicami, pokrit pa še s plaščem in jopicami in brisačami, bo noč zares dolga. In v nos, ki mi bo molel ven, me bo zeblo do ranega jutra, ko bo zazvonila budilka.

Ne, nisem bil zaspan, bil sem utrujen od mrzlega dne. Misel na noč, preždeto v mrzli sobi, me je vedno bolj bistrila. Če je v mrazu človek pri miru, če sedi na mrzlem, odet v plašč in z rokami pod pazduho, je vse še bolj bedno. V takšnih trenutkih vidiš sebe, kako posedaš v sobi, nad glavo žari gola žarnica, na tleh v kotu modroc in odeja in brisače in cunje, kot vsako noč pripravljene, da se pokriješ z njimi. Beda. Treba je oditi ven! Na sprehod. Pokukati v tople lokale, kjer mogoče poznaš koga, h kateremu lahko prisedeš. Treba se je gibati. Se v gibanju utruditi. In potem bo v mrzli postelji noč do jutra lažja. Ven! Ven! Ven!

Spomnil sem se, da je v galeriji v središču mesta, na dvorišču med smetnjaki, med avtomehanično delavnico in skladiščem s keramičnimi ploščicami, razstavna galerija, kjer so prav tisti večer odprli razstavo skupine mladih slikarjev. Vabilo je viselo na faksu. Zdaj so ljudje mogoče še tam. Praznujejo. Kozarec cenenege vina bi pogrel. Košček sira bi zapolnil praznino v trebuhu. Planil sem pokonci, ugasnil žarnico, zaloputnil z vrati. *Gazdarica te je iskala!* zaslišim sosedov glas. Prijazen sosed, prijazna soseda. Oba upokojenca. K njima se hodim včasih gret pa v času kosila na obisk, in mi odstopita krožnik juhe. Zamahnem z roko, *jo bom poiskal*, in odropotam po lesenih stopnicah navzdol. *Rekla je ...* še slišim glas, ki se poganja za mano, vendar ga ne poslušam več. Bežim pred njim. Zelo dobro vem, kaj mi hoče povedati ... *da je prvega že zdavnaj mimo ... in najemnina ... in najemnina ...*

Zunaj je sneg. Kar sem bil doma, kakšno uro, ga je na sveže nanoslo še več. Zdaj sneži komaj za vzorec. Tu in tam kakšna pika, ki priplava po zraku. Pred vrati ni stopinj. Moje so bile zadnje. Sneg jih je pokril, tako da se tam, kjer je bila vdolbina mojega čevlja, zdaj vidi zgolj rahlo zabrisan krater. Stopim v svojo lastno sled, samo da v obratni smeri. In potem spet v svoj korak in tako vse do ceste, ki je tudi pokrita s sveže zapadlim snežnim pršičem. Kolesa nekega vozila so naredila sled. Hodim po tej sledi, da bi s svojimi pošvedranimi čevlji, ki ob straneh puščajo, čim manjkrat zagazil v globok sneg. Zazebe me v noge. Mokre so. Jasno. Ne preveč. V sobi mokrote skoraj nisem čutil, zdaj ko sem stopil v sneg, se je spet pojavila. Kot bi bile moje noge pivnik, ki v trenutku posrka vlago vase. Na glavni cesti so kolesnice bolje izvožene, zato hodim kar po sredi ceste. Noč je. V mestu je zelo malo avtomobilov. Roke zakopljem globoko v žep, glavo potegnem med ramena in hitim na toplo. Ob stenah hiš, zdi se mi, da je tam topleje, se pomikam proti staremu delu mesta. Smuknem v vežo in potem čez dvorišče. Slišim glasove in glasbo. V odmaknjenem kotu dvorišča, med parkiranimi avtomobili, ki kot ogromna trupla ležijo v mraku pred zatemnjeno mehanično delavnico, sveti luč nad vhodom v galerijo. Sir so najbrž že požrli, pomislim, upam, da je v plastičnih kozarčkih in na dnu v

steklenicah ostalo še kaj vina. Pohitim proti svetlobi, za trenutek neham biti pazljiv in seveda takoj stopim v lužo. V ledeno lužo. Dvorišče je peščeno, zato so vsepovsod vdolbine, v katerih se nabira plundra. Zmes vode in snega, blata in peska. Z vso silo, z dolgim korakom, ki je hotel pohiteti proti odrešujoči luči, ki pelje v toploto, ki vodi k mizi s kozarci in pladnji, sem stopil v plundrasto luknjo, polno kašastega ledu. Luknja je bila globoko. Čevlji se je potopil vanjo. Plundra je segla čez gleženj, čez zgornji rob čevlja, in čutil sem, kako se mi je od zgoraj v čevlji vлил moker mraz, gost in zdrobljen kot leden pesek. Presenečen sem kar stal tam nekaj trenutkov. Šele ko je ledena voda stekla ob strani do pete in se razlila pod podplatom, sem odskočil. Zagazil v kup snega, ki je stal poleg, še enkrat odskočil, še enkrat stopil v ledeno lužo, tokrat bolj na rob, in se potem pognal proti vhodu v galerijo. *Ne bom razmišljal o mokroti, ne bom razmišljal o mrazu, o mokri nogavici, ne bom!* sem sklenil in vstopil.

Ni bilo več veliko ljudi. Miza, kamor sem takoj usmeril svoj pogled, je bila opustošena. Na njej so stali samo še prevrnjeni plastični kozarčki, pladnji, kjer so najbrž bile jestvine, so bili prazni. Stopil sem bliže. V nekaterih kozarcih je bilo še nekaj vina. Tudi v steklenici je bilo še nekaj vina. Natočil sem si. In takoj spil. In potem še enega. Po drugem kozarcu, ki sem ga prav tako spil na dušek, se je v trebuhu naredila kepa toplote. Prijetno je buhnil alkohol, kot atomska goba, nazaj navzgor in v možgane. Še nekajkrat ponovim vajo, sem pomislil, in toplota bo potonila po telesu navzdol, v kolena, v noge in potem v podplate. Luža v čevlju bo izparela. Toplo mi bo.

To pa je žeja, ja! zaslišim za hrbtom. Zagledam znanca, pravzaprav sošolca iz višjega letnika. *Zunaj je svinjsko vroče*, mu odgovorim, *še malo, pa bo požgalo vse do puščave*. Iz opuščenih plastičnih kozarcev začnem nabirati vino in ga pretakati v svojega. *Tam naprej*, reče znanec in pomiga z glavo proti sosednjemu prostoru, od koder se sliši glasba, *je še nekaj polnih flaš*. *Sneg je zjebal obisk, ni jih veliko prišlo, tako da je ostalo ...* Veselo prikimam in v enem nonšalantnem zamahu spijem do dna. Se mi zdi, da se toplota že počasi širi iz trebuha do kolen ... Pohitim v sosednji prostor. Slike vsepovsod po stenah starega skladišča. Slike na kartonu, na lesu, na papirju. Barve, črno, belo, sivo, pa spet kričече, platna polepljena s cunjami, predmeti, različni kolaži po stenah ... Avtorji najmlajše likovne generacije. Malo provokativni, drzni in nepredvidljivi. Simboli, tudi srp in kladivo, dvignjene pesti, junaki s peterokrakimi zvezdami na čelu, na prsih, na pesteh, na goli riti tetovaža petokrake zvezde, naslov pa: *Lepo je v naši domovini biti mlad ...* Mišljeno ironično, sarkastično ali pa zgolj tako zelo zares. Kdo bi vedel. Ne zadržim se dolgo na stenah. Bom potem, si mislim, bom potem v miru pogledal, samo da čim prej spravim toploto do podplatov in preženem drobne koščke ledu, ki me pikajo kot žgoče igle. Mimo gruč ljudi, znancev in neznancev, ki klepetajo, kimajo, se smehljajo, se prebijem do dolge mize. Res so steklenice vina. Še skoraj polne. In pladenj s sirom je tudi

tam. Tlačim koščke v usta. Spomnim se, da danes nisem še nič jedel, zato še bolj, kar s pestjo pograbilim sir in ko se stegnem, da bi višje na mizi segel po ostankih cenene in žaltave salame, zaslišim smeh. S polnimi usti, v katere pa še kar tlačim kockice ementalca, kot da se bojim, da mi bo neka druga lačna roka izpred nosa pobrala vse, se ozrem proti smehu. Zazdelo se mi je, da ga poznam. Bil je tako bleščoč, tako iskrič in svež, kot da ni zunaj teme in sivine in zime in plundre in snežnega dreka vsepovsod ... Iskal sem smeh med ljudmi. Takrat pa je utihnil. Izgubil se je med enakomernim mrmranjem umetnostnih pogovorov in nekakšne jazz glasbe, ki je prihaja iz kasetofona na okenski polici. Natočil sem si belega, vidno do roba največjega plastičnega kozarca, tistega, ki je bil najbrž namenjen pivu. Mokrote v čevlju nisem več čutil. Bil je sicer vlažen občutek, vendar topel. Predvsem pa mokrota sploh ni bila več pomembna. Počasi in pomirjen sem se začel premikati med ljudmi.

*Nekaj novega se dogaja ... Še nikoli ni bilo tako močne likovne generacije ...
Provokacija ... Že, ampak politična ...*

Nekatere poznam. Bili so obrazi, ki jih srečuješ v malem mestu, v mali deželi, v malih ulicah, na malih sestankih, med malimi ljudmi, v malem narodu. Obrazi, ki jih ne poznaš, s katerimi še nisi govoril, nisi stisnil roke, pa so vendar domači, isto pleme, ista družina, celo isti daljni sorodniki, iste zamere, ista sovraštva ...

*Zaprli jih bojo .. Ne ga srat! Tisto poglej, na riti zvezda. Men se zdi pa duhovito.
Vse skupaj je kurac ... Nobene figuralike, nobene harmonije, fantje ne znajo risat.
Skicirko bi jim dal v roke, pa marš na delovno akcijo! Meni je pa super!*

Spet zaslišim smeh. Sunkovito se ozrem v njegovi smeri, kot bi se bal, da bo spet izginil, smeh in tisti, ki se smeje. Zagledam jo. Točno takšna je, kot sem si predstavljal, da bi morala biti, točno takšna je kot njen smeh. Svetla, s kratko pristrženimi lasmi, slokim vratom, drobnega obraza, z velikimi očmi ... Oblečena je v dolgo pleteno obleko. Zelo pisano. Na roke narejeno, z velikimi volnenimi vozli vsepovsod. Obleka ji ovija telo naključno, kot bi bila zapredek, vendar po njenem telesu vseeno pada gladko, v pravih in elegantnih gubah. Zimskemu kroju navkljub pletenina poudarja obline. Prsi. Ne prevelike, ravno prav, da padejo v dlani. Ozko v pasu, boki, ki se vidijo, ki obljublajo varno posteljico pod trebuchom. Vse na njej je zeleno, vijolično, rumeno, volneno ... V rokah drži olivno zelen plašč, mogoče je celo vojaška bunda. Na nogah težki čevlji, ki gotovo ne premočijo, pomislim. Ženske morajo imeti topla obuvala, morajo greti okončine, da se sredica ne ohladi, sem nagajivo pomislil in pogled zazibal na njenih bokih in niže. Videl sem jo celo. Predstavljal sem si jo. Kožo, gladkost, vse. Začutila je moj pogled. Ali pa jo je name opozoril, z rahlim nasmeškom in trzljajem z glavo, eden od tistih, ki so stali okoli nje. Obrnila se je k meni. Hitro sem dvignil oči z njenega pasu ... Najina pogleda sta se srečala. Rjave oči. Točno sem vedel, da morajo biti takšne. Nasmehnil sem se.

Nasmehnila se je. Bolj grenko, ne prav navdušujoče. Pravzaprav je bil njen nasmešek razumevajoč. Kot smo razumevajoči do nekoga, ki smo ga zalotili pri ne preveč spodobnem opraviilu. To, da sem poznal nekaj obrazov okoli nje, me je opogumilo, da sem stopil bliže. Obrnila se je stran. Ne preveč osorno, sploh ne, vendar mi je kljub vsemu pokazala hrbet. Pozdravil sem se s tistimi, ki sem jih na videz poznal. Zmotil sem jih v pogovoru, zmotil sem jo v njenem iskrečem smehu. Vse je zastalo. Zaradi mene. Pa se nisem umaknil. Stal sem tam in srkal iz svojega velikega kozarca.

Nisem vedel, da je še kaj piva, reče tip z dolgimi lasmi. Tisti, ki ji je z očmi izdal, da stojim za njenim hrbtom in jo lakotno gledam.

To ni pivo, rečem, ko vidim, da gleda v moj veliki plastični kozarec. *Vino je. Malvazija.*

Grem pogledat, če ga je še kaj zadaj, še doda dolgolesec in se odpravlja. *Počakaj, grem s tabo,* reče drugi, potem vpraša: *Če najdeva pivo, a prineseva še za vaju?*

Odkimam. *Jaz sem na vinu.*

Ona pa rahlo zmedeno prikima. *Ja, če najdeta.* Fanta odideta. Ostal sem sam z njo. Še malo sem se prestopil bliže. Mokrote v čevlju res ni več.

Pa sta šla. Rečem in čakam, da bo kaj rekla. Potem dodam: *Hvala bogu!* In nagnem.

Punca se obrne k meni. *A vedno grdo govoriš o ljudeh, takoj ko ti pokažejo hrbet?*

Začuden sem: *Saj ni bilo grdo.*

Kaj pa?!

Hvala bogu, da sva sama.

Zasmejala se je, za kratek hip vrgla glavo nazaj in njen smeh je poskočil in se odbil od obokanega stropa, padel pred najine noge in se razkotrlikal vsepovsod po galeriji, kjer so se obiskovalci počasi odpravljali domov. Nekdo je pritisnil *stop* na razšklampanem kasetarju in otožen glas Billie Holiday je sredi najhujše bolečine, *jaz te ljubim, ti pa me pretepaš z mojo ljubeznijo,* obmolknil.

Hvala bogu! spet zavzdihnem.

Kaj spet? vpraša.

Da si je Billie Holiday nehala žile rezat, zaduhovičim. Pa mi ne uspe.

Ne znaš nič drugega kot: hvala bogu? Spet vpraša in oči ji začnejo begati po prostoru, kot da čaka tista dva, da se prikažeta s sveže odprtim sodom piva.

Znam. Odgovorim. In obmolknem. Ne vem, kako naj nadaljujem.

Potem pa daj! se je vdala, ko je spoznala, da ju s pivom ne bo, da ju najbrž sploh ne bo nazaj.

Vem, kako ti je ime. Rečem.

Ne veš.

Irena.

Nasmehne se in odkima.

Ana. Spet odkima. *Tina.* Odkima. *Milena.* *Mimi.* *Marta.*

A zgledam kot Marta?

Skomignem z rameni. *Ne. Kako pa zgledajo Marte?*

Ne vem ... Potem je pomislila ... *Marte imajo široke boke, velike prsi ...*

Ne, nisi Marta. Niti pomotoma. Petra si.

Najprej obmolkne. Potem prikima. Navdušeno zakrilim z rokami in se polijem z vinom. *Uganil sem, uganil sem!*

Kot da se ni nič zgodilo, seže v žep svoje volnene obleke in mi poda robček. *Nisem Petra. Si bil pa blizu.*

Z njenim robčkom, modre barve je, si z jopice brišem mokro sled malvazije. *Kako blizu? Petruška? Pepca? Petja? Petrina?* Zmanjka mi imen.

S Petrom sem hodila. Odgovori resno in pogled ji odtava nekam mimo mene. *Tri leta. Prejšnji mesec sva se razšla. Tik pred novim letom. Mislila sem, da bova praznovala skupaj. Pa se je že zmenil. Z drugo.*

Nasmehnem se. Nagnem kozarec in naredim nekaj krepkih požirkov v strahu, da se ne bi spet polil. *Se pravi, da si frej? Mislim, brez tipa.* Robček stisnem v pesti. Ne bom ji ga vrnil, se odločim.

Spet me je pogledala. Malce je nagnila glavo, kot da se ji smilim, potem pa je rekla: *Mislim, da bom kar nekaj časa brez.* Potem stegne roko ... *Še rabiš?* In pomigne proti robčku.

Nerad in zelo obotavljaje ji ga potisnem v dlan. *To je najlepši robček na svetu.* rečem in jo primem za dlan. Ne odmakne je, kot sem pričakoval, samo reče: *Tipi ste taki prasci.*

Ne vem, kaj bi rekel. Ja, res smo. Hudi prasci. Egoisti. Šleve. Kronični izdajalci. Lažnivci. Izkoriščevalci. Umazanci. Svinje umazane. Vse, česar se dotaknemo, uničimo, potacamo, poščijemo, podrekamo ... Mislimo samo na fuk. Na joškice, na ritko, na pičko. Moja zadnja punca me je zelo lepo prosila: *Lepo prosim, poglej me še kdaj tudi v obraz. Tudi obraz imam, ne samo pičke.* Ja, hude zverine smo. Podobni očetom. In naši očetje so podobni svojim očetom. Alkoholiki. Brutalneži. Posranci. Ljubitelji fuzbala, stripov, porničev. In ženske v resnici nimajo izbire. Vedno naletijo na nas. Ker drugih ni. Vse to mi zleti skozi glavo, rečem pa: *Jaz nisem takšen. Jaz sem čisto drugačen.*

Ona ne reče nič. Gleda me, kot da tehta moje besede, ki so bile namenoma mišljene zelo ironično, brez dvoma je to opazila, pa vseeno se odloča, tehta, potem reče: *Domov grem. Adijo.* In razgrne plašč in si ga oblači. Takoj

priskočim. Podržim ji plašč, da bi lažje našla drug rokav. Umakne se mi, kot da jo je pičila kača. *Sama bom. Saj vem, na začetku se blazno trudite, potem pa konec, pika. Nikoli več. Takoj, ko nas dobite, moramo tekati dva koraka za vami in vam kot šolan nemški ovčar vsako jutro prinašati Sportske novosti.*

Jaz nisem tak. Res ne! Prisegam! zaduhovičim in si dlan položim na srce. Pri tem se spet polijem z malvazijo. *Daj mi priložnost. Daj me ... Mislim ... se zmedem ... spoznaj me.*

Punca se spet nasmehne. Očitno jo zabavam. To vedno vžge. Zabavni fantje vedno zažigajo. *Kaj bi na to rekel Freud?* Vpraša.

Ne poznam. A je to tisti Albanec, ki ima spodaj na tromostovju kiosk s sadjem in zelenjavo? Spet poskušam biti duhovit.

Ne. Odgovori resno. Očitno ji je dovolj mojega rahlo vinjenega duhovičenja. *Tvoj lapsus.*

Tudi ne poznam. A je kakšen športnik?

No ... Ko si rekel: Daj me ... Namesto: spoznaj me. Podzavest pa to. Izdal si se, kaj zares hočeš od mene.

Prikimam in nagnem. Naredim nekaj dolgih požirkov. Vedno, kadar smo v zadregi je treba nekaj drugega počet. Kozarec v roki je pripravno sredstvo za prikrivanje zadrege.

Adijo. In se odpravi. Iz žepa potegne šal, tudi pleten, strupeno zelen, in si ga nekajkrat ovije okoli vratu. V drugem žepu pa ima pleteno kapico. Različnih, nedoločljivih barv, s pisanim cofom na vrhu.

Petra, počakaj!

Res počaka. Ustavi se. Ni me popravila, kar pomeni, da sem zadel v sredo, v bistvo, v njeno ime, res ji je ime Petra! Bravo jaz!! Velika razstavna dvorana se je že čisto izpraznila. Samo pri izhodu se drenjajo in pogovarjajo mladi pijani slikarji. *Ne veš, kako mi je ime,* rečem v upanju, da bova nadaljevala pogovor, dialog, monolog, karkoli ...

Me ne zanima, reče, se nasmehne, *ne zanima me, kako ti je ime,* in se obrne na peti svojih težkih čevljev in odide proti izhodu.

Spijem do konca, zmečkam plastičen kozarec, ga vržem na tla in kriknem: *Petra, s tabo grem!*

Šel sem kar za njo. Kot kakšen podeželski spolni iztirjenec.

4.

Ni se ustavila. Ni me čakala. Šla je naprej skozi mrak dvorišča proti ulici. Stekel sem za njo. Preskočil kup snega ob vhodu, zdrsnilo mi je in padel sem na

rit, pristal na pobočju kupa snega, z nogami pa v luži plundre. Pogledal sem v njeni smeri, če je videla mojo nerodnost, mojo sramoto. Ravno takrat je z dvorišča stopila v veliko obokano vežo. Na dnu oboka je žarela svetloba ulice in drobne snežinke so se jasno videle, ko so padale mimo ulične svetilke nekje zgoraj. Videl sem njeno silhueto, kako je obstala.

Je vse v redu? me je vprašala in njene besede so v obokani tišini snežne noči odmevale kot v kakšnem črno-belem francoskem ljubezenskem filmu.

Ja, ja, vse je super, sem rekel in moj glas je bil suh in v primerjavi z njenim zgolj ubogo jamranje smrtnika pred donečim glasom boginje. S kupa snega sem se pobral čim bolj nonšalantno in lahkotno. Kot da je bil neroden padec zgolj umetnostna figura v zapeljevanju. Ona pa se je obrnila in njena silhueta je nadaljevala pot skozi obok hiše na ulico. Nisem hotel teči za njo. Vsaj ne v temi dvorišča. Nisem želel ponoviti sramotnega padca v sneg.

Silhueta se je, ko je stopila na ulico, za hip zabliskala, se razsvetlila, kot bi jo nekdo pofotkal s flešem. In takoj zatem je izginila izpod oboka.

Pohitel sem za njo. Preskakoval plundraste luže, se v veži oddahnil, nekajkrat zacepetal z nogami, da je odmevalo pod oboki, si otrešel sneg s čevljev in hlačnic, potem pa pohitel na ulico.

Hodila je kakšnih dvajset metrov pred mano. Počasi in previdno je stopala po slabo spluženi cesti. Čisto mogoče je, da hodi tako počasi, ker ve, da hodim za njo. Roke sem zakopal v žep. Droben sneg je naletaval. Ne preveč gost. Drobiž drobnih pikic, ki padajo iz črnine neba.

Hej! sem zaklical. Zgolj toliko, da bi jo opozoril nase, da bo vedela, da ji sledim. Ni se ozrla. Mirno, kot da me ni slišala, je nadaljevala pot skozi nočno mesto. Jaz pa za njo.

Tako sva stopala kar nekaj časa. Nikogar ni bilo več. Niti osamljenih nočnih avtomobilov ne. Tišina snežne noči je legla nad ulice. Malce sem pospešil korak. Za njo sem zaostajal samo nekaj metrov. Hodil sem v njenem počasnem ritmu. V njeni senci. Kot da sva privezana drug na drugega z nevidno nitjo. Bilo mi je prijetno. Belo vino se je razlezlo prav v vse kotičke premraženega telesa. Mokrota v čevljih je bila še vedno topla. Imel sem občutek, da me greje. Spomnil sem se prijatelja, pravzaprav sva bila sošolca v osnovni šoli, kasneje sva se srečevala po naključju, povedal mi je, da je potapljač, celo učitelj potapljanja, da ima svoj tečaj, in enkrat mi je povedal, da se je v globini, ko si povsem globoko izgubljen v vedno bolj črni in hladni modrini, da se je najlepše poscati v potapljaško obleko. Toplota se razlije po telesu in občutek je božanski, zelo zelo lep ... Ko je to rekel, je obmolknil in oči so se mu zasvetile, pogledal je nekam daleč mimo mene. *Kako lepo?* sem ga vprašal. Spet se je zazrl vame, kot da se je prebudil iz prelepih sanj, in rekel: *Kot neskončni orgazem. Lebdiš izgubljen v samoti globine in vseeno ti je za vse. Ščiješ vase, prihaja ti vase in je*

tako lepo, da bi najrajši umrl. Če je to smrt, potem hočem umret točno tako. Da ti v lebdeči temini pride vase.

Si še tu? Sem zaslišal glas, ki me je predramil iz spominov na prijatelja potapljača. Ustavila se je. Obrnila se je k meni in zdaj me sprašuje: Ne greš domov?

Odkimam. S tabo grem.

Ti si nor!

Počasi, da je ne bi prestrašil, stopim do nje. Počaka me. Ne boji se me. Pravzaprav se ji zdim zabaven. To vidim na njenem obrazu. Poskuša biti resna, ampak spodaj, za masko strogosti, ji je prijetno, radovedna je. Všeč sem ji.

Stojiva drug ob drugem. Sneži.

Kaj si mislil?

Kdaj?

Malo prej. Gledala sem te. Sklonjeno glavo si imel in smehljaj si se. Na kaj si mislil? me vpraša strogo prijazno, kot kakšna vzgojiteljica v vrtcu.

Na orgazem, rečem, na orgazem, ki je smrt.

Ona molči. Gleda me. Ne več tako prijazno.

Pravzaprav sem mislil na potapljanje. Poskušam popraviti. Takšno zelo globoko potapljanje. In na prijatelja ... On mi je pravil o tem ... obstanem. Ne vem, če ima smisel nadaljevati. V njenih očeh vidim, da je vse bolj prepričana, da sem samo tečen nočni spolni nadlegovalec.

Ti si nor, reče, se obrne in nadaljuje svojo pot. Dohitim jo in stopam ob njej. Molčiva. Sneži. Od strani si jo ogledujem. Ko hodiva pod uličnimi svetilkami, ki ji vsake toliko z belo žarko svetlobo presvetlijo obraz, se njeno lice spreminja; njen obraz je zdaj prijazen, zdaj mehak, zdaj skrivnostno skrit v senci, pa potem nenadoma preteč, osvetljen od zgoraj z belino, ki spremeni njene poteze na obrazu v strašljivo masko ... Z vsakim korakom, z vsakim približevanjem in oddaljevanjem od krogov svetlobe, ki jih na ulico mečejo viseče ulične luči, se njen obraz spreminja, pa vendar je tudi v grozečih variacijah tako ljub in drag in droben in krhek, da bi najraje stopil bliže in ga vzel v roke in poljubljal ...

Vidim te, reče.

Kaj me vidiš?

Kako me gledaš. Kot da me hočeš kupit.

Hočem te. Ne kupit. Spoznat.

Spet se ustavi. *Kaj pa, če jaz nočem?* reče strogo.

Skomignem z rameni. *Potem bom umrl.*

Ne more si kaj, da se ne bi nasmehnila. Stojiva nekaj časa tako in se gledava. Sneži. *Veš kaj, reče, saj si kar v redu ...*

Te lahko potem objamem ...

Nehaj! povzdigne glas. Očitno se je ustrašila, da jo bom res objel, kar sem tudi zares imel namen storiti. Ustavila me je, še preden je misel prišla do mišic, še preden so se mišice sprožile v korak in roke v objem in ...

Nenadoma me je obšlo, da sem popolnoma sam in da me že dolgo dolgo časa ni nihče objel. In da tudi jaz že dolgo dolgo časa nisem nikogar objel. Stisnilo me je v grlu.

Zakaj morate tipi takoj vse pokvariti! reče razočarano. *Rekla sem, da si v redu, ti pa takoj planeš ...*

Nisem planil ... Niti rok še nisem potegnil iz žepov.

Hotel si, reče, tokrat precej jezno. *Veš kaj ... Domov grem. Ti pa tudi. Adijo!* in se obrne in pospeši korak. Jaz pa za njo. Dohitim jo in hodim ob njej.

Spet gledam, kako se po njenem obrazu preliva svetloba in kako ga spreminja v različne maske ...

Tisto, ko sem rekel o orgazmu ... Vidim, kako je otrpnila. Kako se je zaprla kot školjka. Nič ne vidim, nič ne slišim ... *Tisto ... nadaljujem, mi je povedal prijatelj potapljač.* Spet pospeši korak, kot da bi mi s tem hotela povedati, da je res ne zanima, kar pripovedujem. Nadaljujem trmasto: *Rekel je, da je občutek, ko si globoko spodaj pod vodo ... In če se poščiješ v potapljaško obleko, da je tako lepo, da te ima, da ne bi nikoli več prišel ven ...*

Še bolj pohiti. Vem, da je prepričana, da sem pacient, norec, ki blebeta in blebeta. Jaz pa vem, da nisem, da je vse to res in da še nikoli nisem govoril o tem, in da bom zdaj, v snežni noči, povedal do konca neznanemu dekletu, ki mi je všeč, ki se smeji, kot da bi drhtel in zvenel zrak ... *Umr! je. Enkrat ni več prišel iz vode. Sploh ne vejo, zakaj. Kot da bi namenoma ostal tam. Točno tako, kot mi je povedal. Samo meni je povedal. Samo jaz sem vedel.* Povem do konca. Prvič in edinkrat in do konca.

Prideva do križišča. Na semaforju gori rdeča luč. Ampak ona vseeno steče čez cesto. Jaz pa za njo. Prečkava križišče pri rdečem semaforju. Niti ne pogledava. Ne levo ne desno. Samo greva čez. Zakaj tudi ne bi. Pozna noč je. Nikjer nikogar. Rdeča in zelena luč se menjavata zdolgočaseno in brez smisla. Tišina in praznina je neskončna. Mesto je pod kupolo drobnega sneženja poveznjeno v tišino.

Na drugi strani ceste se ustavi, obrne se k meni in mi reče: *Hodil je z mano. Ves čas pa je imel drugo.*

Kdo?

Peter.

Prikimam. Vem, kaj mi želi povedati.

Tri leta. Za vsak božič, za vsako novo leto sem bila sama. Čakala sem ga. Vedno je bilo kaj. Služba, bolna mama ... Kuhala sem večerjo, zavijala darila, pletla jopice in šale zanj ... On je pa imel dva otroka. Ni mi povedal.

Spet prikimam. Nič ne rečem. Nimam kaj. Mokrota v nogah me začenna mraziti. Belo vino počasi izgublja svojo moč.

Gledava se.

Zdaj pa adižo. Lahko noč. Reče in se obrne.

Zagrabim jo za roko. *Počakaj!*

Pusti me! Skoraj krikne.

Čakaj!!

Au!

5.

Spustim jo. Potegne roko k sebi. Prime se okoli zapestja. Podrgne ga, kot da bi se hotela ogreti.

Nasmehnem se: *Oprosti ... Nisem vedel. Tako krhko roko imaš. Kot iz stekla. Še vedno čutim v dlani njeno mehko in toplo kožo.*

Zdaj se tudi ona nasmehne.

A je kaj narobe? se nenadoma zasliši iz sence hiš za najinima hrbtoma. Raskav moški glas pade v tišino noči kot kamen v mirno gladino jezera. Ozreva se hkrati. Ob hiši stojita uniformiranca.

Gledamo se nekaj časa, potem se uniformiranca počasi odlepita iz mraka in se začneta približevati. Stopata skoraj hkrati in popolnoma sinhrono, kot dvojčka. Ustavita se pred nama v varni razdalji.

A je kaj narobe? še enkrat vpraša starejši od njiju.

Ne, ne, nič ni narobe, reče ona.

Zdelo se nama je, kot da je nekaj narobe. A vas tale tovariš nadleguje? nadaljuje starejši in me gleda.

Neeee, zameketam in se bedasto zarežim, ne nadlegujem, sploh ne ...

Samo pogovarjala sva se, reče ona, *res.*

Mladi miličnik si popravi kapo, na kateri se zalesketa petokraka zvezda. *Pri rdeči sta šla čez cesto. Osebn, prosim.*

Tovariš miličnik, reče in poskuša biti zelo prijazna, *nikogar ni, cesta je prazna, noč je, pa sva šla čez ...*

Mislite, da lahko kršite zakon, če je noč? je oster mlajši, *osebno! Ne bom dvakrat ponavljal.*

Ona seže v svoj globoki žep, *takoj, takoj ...* iz žepa potegne pleteno torbico. Spletano iz različnih koščkov volne. Vse, kar ima, je sama spleta, pomislim. Ona pa odpne velik gumb na pleteni malhici in na plan potegne zdelan indeks. Med stranmi rdeče knjižice je spravljeneh kar nekaj papirčkov, računov, listkov ... Brska med njimi. *Takoj bom.* Končno najde osebno izkaznico. Pomoli jo starejšemu miličniku, ki jo vzame, ne da bi umaknil oči z naju.

Pa ti? vpraša mlajši in pokaže s prstom name.

Nimam s sabo. Doma imam. Šel sem samo malo na sprehod ...

Mlajši miličnik se zadovoljno nasmehne. *Hočeš, da pokličem marico in boš potem samo malo prespal pri nas? Na res hladnem?*

Tovariš miličnik, spet spregovori ona, *jaz jamčim zanj. Domov greva. Lepo prosim ... Drugič bova imela dokumente s sabo. Obljubljava ...*

Starejši ji vrne izkaznico, ki je ni niti pogledal. Pokroviteljsko reče: *Vidim, da si resna punca ...* Potem pa pogleda mene. *Ti pa ... Takole brez dokumentov ... Kako naj vem, da nisi kakšna baraba, ki podnevi študira, ponoči pa razbija državo.*

Ni baraba. Moj fant je. Lepo prosim ... Ne bo se ponovilo. Reče ona in se prijazno nasmehne. *Moj oče je tudi miličnik.*

Uniformiranca se spogledata. Starejši reče: *Potem pa malo bolj pazi na svojega fanta. Pri rdeči čez cesto! Ata bi te po riti.* In se zasmeji.

Tudi ona se zasmeji. Spet tisti smeh. Lep, ne preveč glasen, žgoleč, kot bi zažuborelo *Saj mu ne boste povedali, kajne?*

Tudi miličnika se zasmejeta. Potem dvigneta roki do roba svojih kap, to storita skoraj hkrati in popolnoma sinhrono, kot dvojčka. In starejši reče: *No, prav. Zdaj pa spat, otroka! Jutri pa pridno študiraj, da bo država imela kaj od vaju!*

Oba prikimava. *Lahko noč*, rečem, onadva pa na mojo prijaznost sploh ne reagirata, mirno nadaljujeta svojo pot. Prečkata cesto in to prav takrat, ko se je na semaforju prižgala rdeča luč.

6.

Pograbi me za roko in me odvede ob hišah naprej.

Hvala. Rešila si me. Težila bi mi.

Zakaj ne nosiš dokumentov s sabo?! jezno spusti roko.

Res sem šel samo na sprehod. Mislim, hotel sem se nekje pogret ...

Pogret? Imaš doma mrzlo?

Doma in v duši, zaduhovičim, vendar na poseben, grenko smešen način. Malo zares, malo za šalo.

Gleda me nekaj časa. Zdi se mi, da sem se ji zasmilil. Punce, ki se jim fant zasmili, postanejo mehkejše. Dobijo sočutne oči, mehka kolena, začnejo razmišljati, kako bi pomagale, kako bi bile koristne. In potem zlezejo z nami v posteljo. Iz čiste sočutne ljubezni.

Do vogala greva še skupaj, pokaže z roko na naslednjo ulico, če miličnika mogoče gledata za nama ... Potem pa res adijo ...

S tabo bi šel, rečem, saj sem tvoj fant.

Vidim, da ji gre na smeh.

Sama si rekla, skomignem z rameni.

Spet me nekaj časa gleda, potem prikima, kot da se je vdala v usodo. *Prav.*

Povabim te na čaj, ampak samo na čaj ...

Čaj, čaj ... Prikimavam ... Jasno, samo čaj ...

Potem skoraj tečeva naprej. Preskakujeva zaplate rjavkaste plundre. Mokrota mi spet zalije čevlje. Tokrat imam mokro v obeh. Vseeno mi je. Hitim za njo v mračno predmestje. Ulice so temne. Bolj ko zapuščava center mesta, večji je mrak. Vsaka druga ulična svetilka gori, potem vsaka tretja. Država varčuje z energijo. Tudi z bencinom. Avtomobili vozijo vsak drugi dan. Banane lahko kupiš skoraj samo na recept.

Ustaviva se ob stari vili z vrtom. Ona odpre vrtna vrata. Položi mi prst na usta: *Pssst!* Zarotniško prikimam. Kot dve senci huškneva skozi zasneženo in slabo očiščeno dvorišče. Zadaj za hišo so vrata. Vhod v klet, v drvarnice, v hišniško sobico. Iz žepa potegne ključ in odklene. *Ne bom prižgala luči, šepeta. Ne smem imeti obiskov. Ampak ne skrbi, stene so debele, nič se ne sliši. Trkat na moja vrata pa še nikoli niso prišli.* Prime me za roko in me pelje v temo. Zadiši po lesu, po prahu, po premogu, po gnilem krompirju ...

Tema je popolna. Pojma nimam, kje sem. Vseeno mi je. Samo, da je ona z mano. Drži me za roko in jaz vonjam njen vonj, čutim njen mehak utrip, ko se v črni temi po naključju dotaknem njenega toplega telesa. Črnina je okoli mene in jaz se prepuščam, da me vodi skozi zimo žalosti, čez reko Aheron na drugo stran temnega meseca. Prepuščam se, da me vodi k sebi, v brlog toplote v neskončni zimi.

Sredi trde teme obstoji. Zaletim se vanjo. Roke se same, pa ne čisto same, ovijejo okrog njenega telesa. Imam odprte oči in ničesar ne vidim. Zrem v

temo in nikjer niti drobne niti svetlobe. Všeč mi je. V prsih mi razbija pričakovanje. V trebuhu žgečkljivi mravljinci slasti. Začutim njene roke na svojem hrbtu. Tudi ona me je objela. Sklonim se. Počasi, da se ne bi zadel ob njen obraz. Milimeter in milimeter ... Lice na mojem licu. Končno! Zaprem oči.

Misliš, da lahko živimo v temi? Me čez čas vpraša in njen glas je kot trenutek svetlobe sredi črnine.

Jaz bi lahko do smrti živel v temi, samo če bi bila ti z mano.

Zdi se mi, da se je nasmehnila. V svoji glavi sem videl njeno lice. In ustnice, ki so se čisto blizu mojih rahlo odprle. Z jezikom sem smuknil noter. S slino, spleteno v niti, s katerimi so izpisane pesmi sklenjenih ustnic v poljubu, sem se narahlo dotikal in odmikal, ko sem ji pripovedoval, kar je nemogoče povedati z besedami, samo s poljubi. Ni se umaknila. Ni pobegnila. Čutil sem, kako me je njena dlan med mojima lopaticama samo še bolj pritisnila k sebi.

Če imaš koga, ki ima poljube zate, lahko preživiš vse. Vsako temo, vsako zimo. Pomlad sploh ni več pomembna. Slišim njen glas, ki je zdaj drugačen. Kot bi se v popolni temi nenadoma pokazal njen drugi in tako zelo različen obraz. Pomlad so objemi, so poljubi. Pomlad je druga polovica tvojega telesa, ki ga kar naprej iščeš ... In ko ga najdeš, je to pomlad.

Prikimam. Najbrž v trdi temi ni opazila mojega prikimavanja, zato jo še trdneje stisnem k sebi. *Rad bi bil tvoja pomlad*, rečem.

In je luč.

V njeni sobi. Za zaprtimi vrati. Stojim na pleteni volneni preprogi barv, mavrice in gorkote. Dolge cevi električne pečke žarijo in svetijo rdeče. In v kotu, ob postelji, prekriti spet s pleteno odejo, je s tanko ruto mavričnih barv zavešena polomljena svetilka. Soba je majhna. V njej je komaj prostor za posteljo, za mizo s kuhalnikom, z eno samo grelno ploščo, komaj je prostor za dve telesi, ki se morata objeti, stisniti, prižeti drug k drugemu, da bi lahko stala sredi prostora.

In se objameva. In se potem kmalu položiva na posteljo. In se sezujeva. Zbrcava mokre čevlje s sebe. Olupiva premočene nogavice s sebe. In rdeč emajliran lonček z belimi pikami že stoji na grelni plošči. In voda v njem vre, medtem ko sprašujem: *Je tvoj oče res miličnik?* Ko leži na hrbtu pred mano, navihano prikima, *utrujen, naveličan, zapit in v penziji, moj oče miličnik*, voda še vedno vre in vre in vre. In lipov čaj malo kasneje zadiši, ko se vrneš in spet ležeš obme in rečeš: *Ne vem ti imena*. In koža pod dlanjo je topla. In tvoj trebuh je bel in diši po mleku, ko ti odgovorim: *Nisem ti ga povedal*. In ko se prevališ name, ko mi potegneš srajco čez glavo, ko je soba polna težkega vonja po lipi, po slini poljubov, rečeš: *Tudi jaz nisem Petra*. In ko skomignem z rameni, ko s celim telesom, kot da je pesem, rečem: *Saj je vseeno. Za imena je čas. Važna je duša*. In

potem, ko se smejiva najinim patetičnim besedam, najini neumnosti, najini pregnani samoti, ko ona v drobnem hehetu ponavlja za mano, *važna je duša, važna je duša, važna je duša, važna je duša* ... in ko se zavem, kakšen bedak sem, ko se zavem, kot se zavem vedno, me tokrat začuda ni sram, ker je ona tista, pred katero me ni sram, pred katero nimam slabe vesti kot pred miličniki, kot pred svetom, ki mu nisem dorasel, in imam vedno beden občutek, kot da sem nekaj grdega storil, kot da je moje življenje luknja, zgrešeno, od vsega začetka, brez razloga okuženo s slabo vestjo ... In zdaj je ona tu. In zdaj sem jaz tu. Oba v neki davni zimi, oba na toplem v sobici, v kleti sveta, kjer niso dovoljeni obiski, oba, z roko v roki, s telesom v telesu, ki prežene samoto, oba v dolgi črni noči, za katero se je zdelo, da ne bo nikoli minila.

Iztok Osojnik

new york brez vratarja¹

hora

očitno je, da se človek vse življenje uči delat eno in isto napako
jako interesantno je videti njegov
motoristični pogum na mopedu
navzgor po kupih jalovine, ki se v oblačkih izpušnega plina
spreminjajo v minattijevo
prisluškovanje šumenju na ljubljanskem barju. Greva torej midva gor po obali reke hudson,
v obilnem sneženju. Pravilno shlajen severnik privzdiguje
škrice mojega fraka,
moj kartonasti klobuk se trmasto upira poskusom nizkih vej, da bi me
upodobili kot kakšnega kvekerja ali roberta frosto
v domovini grizlija. Ne vem, zakaj naj bi to postavljaj v kakšne kavarne ali
menze, v katerih se bere, vse od borznih poročil do tistih treh sličic snoopyja,
težko pa si moški zamišlja še kaj drugega kot baladni lovski prizor
ali vojaški stav z zastavo v roki in podnapisom, vojak masturbira, uplenil
prapor sovražniku. Ali grizli pride od gristi? Je danes drugače?
pričaKOVATI OD ŽENSKIH SANJ, DA NE BI BILE JULIJA KRISTEVA
se zdi hibridno, na razvodnici časov. Kljub postčloveški sceni
najbrž še vedno gre za začudenje, ko se v naročju matere znajde dojenček z dosjejem
vred, ampak človek nikar ne nasedi sodobnemu budi, ki naj bi
skrbel za naftno ploščad, na kateri si lahko oddahneš in zmeriš
nitaste oblake zgoraj. Če to ni hora, potem ne vem, kaj naj bi bila hora,
saj sem opustil organizacijske strukture, tako da je ostal goli označevalec, črka sledi črki,
kar je zastarelo, ker naj bi se razpustile tudi te vezi, a to ne bi uknilo
mojih stisnjenih ramen na vetru dol po madisonovi aveniji ali onega
trenutka, ko sem se zazrl proti centralnemu parku s kozarcem njujorškega
piva v roki, domorodec in tujec, odvisno od debeline denarnice, kakor se je izkazalo takrat
v nashvillu, ko nama je zmanjkalo denarja za oni kavbojski dežni plašč,
ampak tudi to je najbrž samo dozdevek, realno jedro je treba izbrskati drugje,
videti ste profesor, je rekla policistka na meji, charles dickens pa je medtem svoj klobuk že
odnesel nazaj v kavarno z napisom moor eeffoc
kar bo izdatno osvetlil, ko ga boste povprašali, ravel kodrič, čeprav se je to

¹ Brati s pomočjo leksikona, slovafljev in interneta

zgodilo tudi meni na green lines, konec koncev razmišljajmo o univerzalnosti, najti kozmično formacijo deteritorialnosti biti povsod doma, kjer honorirajo branje poezije, ponuditi nekaj povsem neoprijemljivega kot oporno točko bude na naftni ploščadi v ustju reke hudson, ki se je neopazno preobrazila v reko mudson tistega jutra, ko sva mimo trumpovega stolpa zdrsnila v limonaste meglice okoli manhattnovskih prikazni iz teme, komaj še slutnih, z veliko odprto zevjo prihajajočega časa intenzivno eksistencializiranega v raztezajočo mašino trenutka. Obstaja rob telesa, ko se virtualnost aktualizira v nesimetrično podaljšan vogal LLIRG OGACIHC ONU na columbus ave in w 81st street z neopazno silovitostjo
dear dickens

@

v tem vidim igro nezavednega z mišjo
mačke z mano
sicer pa je to stanje iztrženo v udarcih z biči
značilno, kreten nasede brezbržnosti, ampak so ga že potisnili v peč
in zdaj se je tam nabralo muh, da se ne da dihat. Tu ni ne amaterjev ne profesionalcev
ker so nekatera znanja stvar učlovečene rasti trave ali teh črvov, ki lezejo
iz por na koži. No, ja, vsaj toliko, da ga hegel ni imel notri. Drugače
pa bi impotentni traktor zarostal,
hudič je, če se človek odreče estetiki, etika
pa postane dnevni kop, kjer vsaka gruda šteje/izdaja. Čeprav to ni mogoče, je treba
ohranjati integriteto, ožgane dele telesa je treba prezračiti, tu pa tam napisati kaj s kredo
na steno sosedove zgradbe, na njegov bančni račun. Če se dovolj nezavedno obrneš,
sicer ne vidiš teči časa (v irharcach), se pa to dogaja, zato roke proč,
nobenega nadomeščanja ne bo po zmanjšani ceni, ampak obratno, po dvojni.
Skovati kakšen kup razbeljenega železa, kar naj bi pomladilo krvni obtok,
čeprav mojster ne sme hiteti, ampak minuciozno obdela vsak detajl. Mislim, da sem o
tem sanjal. Moram stalno prekinjati pisanje, ker me živega
žre plesen, tako rekoč eksplozija plesni, jako zoprni užitek.
Morda je bil odnos rimskih vojakov do smrti
zdrav, ker so se potem bolj ukvarjali z zabadanjem meča,
kakor da bi jo užgali dol po hribu. Sploh ne vstopite v moj horizont. Igre nezavednega
panem et circenses

@

v mojih lagodnih pet minutah enega človeškega življenja
 se ritem strga, prekinjen kontinuum in esej alenke zupancič žerdin
 gre na čakanje, pa pa
 kar je simptomatično bi rekel,
 slabo kaže, ampak še vedno vzpodbujajoči začetek začetka
 ker onemogoča kakšne lahkotne verze
 ki bi popestrili onih pet minut po spiranju zob po popoldanski malici
 in kar naprej ta piran, jelka in piran, nekdanja srednja šola za medicinske sestre in piran
 in hegel in piran in nietzsche – malce višje v hribu – in piran
 mleko brez laktoze in piran. Nekdo, ki je ravnokar masturbiral, je, ne da bi si opral roke,
 piše cathy, stisnil roko obiskovalki, to me spomni, da ji moram še odgovoriti na majl,
 emocionalno veselje se je zaprlo,
 kdo ve, kaj naklepa pavličeva, nezavedno me trenutno spominja na
 velik kos mastnega dreka, ki eventualno zeha tu pa tam, da bi govorili o kakšnih ognjih
 se zdi skrajno pretirano in povsem neupravičeno. Spominja na body art,
 udarec z bičem po golem srcu, ampak te bolečine so preveč centralizirane, medtem ko
 ta, ki jo imam v mislih, deluje kot kanonada rdečih krvničk,
 ko se koščki bolečine sipajo okoli vsak na svojem letečem krožničku,
 eskadrilja skalpelov in flota rezalnikov in na njihovem ozadju roj zoprnih muh
 nad razpadajočim tragičnim grškim herojem, kar postaneš, ko sofokles
 ki je dajal neke izjave o nadležnosti seksa, o tebi napiše dramo, človek razsut na praatome
 erinij, nekakšen kontingeten kleinov kubus, prosto lebdeč, brez ligamentov ali kakšnega
 balona, ki naj bi poenotil to prostorsko širitev v boju z matematiko.
 Pesnik je samo kup razpadajočih zidakov, pa naj bi dajal od sebe
 še neki lajež, ki prekleto spominja na osladen nagrobnik ali kakor se že reče
 posiljevanju s subjektivacijo, impotenco po defaultu

@

navdih za naslednjo kartotečno kartico bi moral biti zapisan v angleščini vendar je odločitev padla: ne imeti nič z dediščinami, še posebej s to, ki se je v pomanjkanju drugih virtualnih/postčloveških sužnjev obesila na moj rep. Svobodno stopati po eni od manhattanskih od. Glasba ekaterine velike, gimnazijci na dobro ograjenem šolskem dvorišču igrajo nogomet. To povežujem s kvadrati parkov, štirioglatimi cvetličnimi lončki med pohištvom iz ulic. Mesto kot stanovanje z gravitacijo zunaj podobe, ker sicer moramo pozabiti na tekst, ne pa tudi pozabiti nanj. In druga polovica mene bije nočne bitke z avtorstvom romana, za katerega ocenjujem, da ga je površno napisal drug avtor, v resnici pa se izkaže, da ni tako zelo dovršen in sem ga napisal jaz kot drugi. Čuden nadrealizem podajalnikov bonbonov, zmetanih v veliko kartonsko škatlo, v kateri so dostavili sladoled. Kaj pa ti meniš? Kako sta usklajeni dnevna in nočna posoda in kaj sploh sta, mislim, kaj je zdaj sploh v igri, kaj igra? Da je najprej realizem in šele potem tole. Najbrž je realizem prikrit v notranjosti nočnega obračuna pri ok ogradi. A še vedno ni jasno, kakšno vlogo naj bi oživel ta realizem. To je prepuščeno umetniškemu konzorciju in tistim pisanim plastičnim ribicam, ki delajo kvak kvak. Kako sem to rešil ali kako me je to odključalo. Nima se smisla vračati, ker je travma iz otroštva zgolj znanstveni trik oziroma potuha, kakor bi dejala hči filozofa, ki je ubil svojo ženo, mojo prababico. Žena vzdihuje, da je vse na njenih plečih. Žena zjutraj ob pol petih na rožnatem rezu juana grisa med vonjem kave in veliko panično racijo mleka, ki je povrelo. Trdno jedro fikcije ni estetski predmet, ampak proces živega mesa, ko se etično izkaže za stroj zdravega umiranja na dolgi rok. Z očmi polnimi porodne vode mladega jutra prst po orošenem steklu riše intermezzo usode. Obravnavati to od zunaj s teorijo umetniškega predmeta se zdi konspirativno, ker omogoči približati se živalim na strelno bližino. Čebula z razrezanim smrčkom svinjine. Če bi bilo tu kakšno usklajeno razumevanje fair playa, pa ga ni. Antonine artaud na shodu podrealistov. Ali je treba pripraviti shod? Prebroditi rnk brodet, čeprav se groteskno približava bolezn, smešno pa je to podcenjevati z maniro fuzbalskega navdušenca. Vhod se zaradi gneče oži. To preprečimo takole

@

nevidni normalni genij med razpadanjem možganov
 kolesarska pustolovščina, ko nekdo drug odkrije pot, na kateri si se cirka deset let prej izgubil, zaradi česar je nastala ta pot, ne da bi se izgubil, ker si pripeljal v brezimni center državljanske nepokorščine. Satjagraha. Odpreti klavir, preštovati tipke in druge dele aparata med igranjem
 bachovega preludija za solženicin. Po letu dni sibirije, led poka, velikanska reka se premakne, prehoditi one severnjaške tundre in biti inštaliran med protestante v švicarskih bankah. Grožnja vilhelma tella glavi pod jabolkom. Habsburžani so dvignili roke, ni treba, da se opečeš, ampak sibirija je velikanska in si mraza tistega preživetja ne očistiš iz kosti, ker so tvoje kosti iz tega mraza. Ledeni mož v kozarcu za viski. Evropa se ima za veliko steklenico ruma, na kateri odseva tvoj obraz človeka s štirimi obrazi na vseh straneh glave, ki se gleda čisto od blizu. To ne pomeni, da sem njihov, če se odlično počutim v njihovi anonimni knjižnici. Še vedno gre za pogled ribiča z vrha onega mori stolpa v roppongiju v tokiu v armanijevi obleki med sneženjem. Trenutek prekinjene poslovnosti sledeč vrani, ki svinčeno jadra nad mestom. Buda nisem izgubil, buda nikoli nikoli ni mogoče imeti. A to še ni razlog, da ne bi stopil skozi vrata, čeprav sem zaradi tega zavrzel dozdevek. Tega ni mogoče meriti z dobičkom ali izgubo. Mnoge prikazni, ko človek z umirjenim korakom legalnega sprehajalca z mnogimi prijatelji mesta (neobveščeni o prihodu)
 akvamarinsko popoldne panike ali masturbacije
 in ne popušča. Žuželke se razbežijo, niti eni nima smisla slediti
 molčati ne pomeni popustiti
 v tako velikem mestu človek lahko pride peš

@

umetnost komuniciranja. Ženska in moški obsojena na
cvetličarno rožnih vsadkov. Rutina enega rutina drugega. Skomiganje z rameni,
ampak nekako čvrsto, kakor pri frizerki. Opazovanje uda po ejakulaciji in
pred ejakulacijo. Na nekem mestu pri oknu.
Madež nemogoče komunikacije žabo transformira v človeka pri oknu. Ruski človek Boris
bos stoji na terasi pri trideset pod nulo. Pospraviva zajtrk, iščeva parking. Tam so neke
skale.

Prepovedana umetnost

Ruska avantgarda
1910–1930. Mojstrovine iz
zbirke Costakis. Aleksander
Rodčenko – fotografija.

Vila Manin, Passariano, Italija,
7. marec – 28. junij 2015

Ruska avantgarda predstavlja enega najvznemirljivejših obdobjev v zgodovini moderne umetnosti prve polovice 20. stoletja. V manj kot desetih letih so ruski umetniki in umetnice razvili celo vrsto izstopajočih umetnostnih slogov, kot so ruski futurizem, suprematizem in konstruktivizem (če naštejemo le najpomembnejše), ob katerih so se razcvetele tudi druge zvrsti umetniškega ustvarjanja: oblikovanje vsakdanjih predmetov in knjig, scenografija, kostumografija, fotografija, film, arhitektura in inženirsko oblikovanje. Avantgardni umetniki in umetnice so iskali nove poti umetniškega razvoja in izražali hotenja po radikalnem prelomu s staro elitistično umetnostjo, ki je sovpadal tudi s širšim družbenim dogajanjem, natančneje z zahtevami oktobrske revolucije. Novo umetnost so poskušali dejavno umestiti v vsakdanje življenje, kajti verjeli so, da lahko bistveno pripomore ne le k spreminjanju sveta, ampak tudi k izboljšanju družbe in človeka.

Razstava *Ruska avantgarda 1910–1930. Mojstrovine iz zbirke Costakis. Aleksander Rodčenko – fotografija*, ki je to pomlad privabljala množice obiskovalcev v furlansko Vilo Manin, je zelo nazorno predstavila umetniško vrenje v ruski pre-

stolnici pred in po revoluciji. Kot lahko razberemo iz naslova, je bila sestavljena iz dveh zaključenih celot: prvi del je obsegal mojstrovine iz zbirke ruskega zbiralca grškega rodu Georgija Dionisoviča Costakisa (1913–1990), ki jih hranijo v Državnem muzeju sodobne umetnosti v Solunu. Drugi sklop pa je predstavil fotografska dela Aleksandra Rodčenka, enega najvidnejših protagonistov ruske avantgarde, ki jih je za to priložnost posodila moskovska Hiša fotografije. Ob tem je potrebno poudariti, da so organizatorji razstave posebno pozornost namenili tudi Costakisovemu življenju. Na ogled je bil dokumentarni film iz leta 1981, ko so njegovo edinstveno zbirko prvič predstavili v newyorškem Muzeju Guggenheim, ter fotografska dokumentacija zbiralčevega znamenitega moskovskega stanovanja, v katerem je v šestdesetih letih 20. stoletja uredil nekakšen privatni muzej.

Georgij Costakis je bil šofer grške ambasade in ni imel posebne umetniške izobrazbe, a je bil velik ljubitelj umetnosti. Po drugi svetovni vojni je začel od obubožanih Moskovčanov najprej kupoval starine, ikone in slike holandskih slikarjev. Leta 1946 pa je po naključju odkril sliko *Zelena črta* (1917) avantgardne umetnice Olge Rozanove, ki ga je s posebno svetlobo in energijo zelene črte na beli podlagi povsem očarala. Odtlej je sistematično iskal in zbiral dela tovrstne umetnosti. Povezal se je s številnimi še živečimi umetniki avantgarde, njihovimi družinami, prijatelji in poznavalci umetnosti ter v naslednjih treh desetletjih ustvaril neprecenljivo zbirko likovnih del, ki bi bila brez njegovega zanesenjaštva zagotovo prepuščena pozabi in obsojena na propad.

Costakisova zbirka je postala v šestdesetih in sedemdesetih letih tudi mednarodno znana. V njegovem "ilegalnem" muzeju sodobne umetnosti so se vsakodnevno srečevali ne le ruski umetniki, intelektualci, poznavalci umetnosti in študenti moskovske likovne akademije, ampak tudi tuji diplomati, politiki, pisatelji in glasbeniki. Med znanimi umetniškimi osebnostmi, ki so obiskali muzej, so bili denimo Marc Chagall, Henry Cartier Besson in Igor Stravinski, med politiki Edward Kennedy. Zbirka je bila namreč v času doktrinarne umetnosti socialističnega realizma ena redkih vezi z zapuščino ruske avantgarde.

Leta 1977, ko je Costakis zapustil Moskvo, je polovico svoje zbirke podaril galeriji Tretjakov. Preostali del, ki šteje 1277 del, pa je leta 2000 odkupila grška država in predstavlja danes osrednjo zbirko solunskega Državnega muzeja sodobne umetnosti.

Kompleksna razstavna postavitev, ki je vključevala več kot 300 likovnih del, je bila v baročnih sobanah Vile Manin zasnovana enciklopedično, saj je sistematično predstavila poglobljena umetnostna gibanja in stilne tokove ruske avantgarde v časovnem loku od 1910 do 1930. Obiskovalec se je najprej seznanil s splošno umetnostno klimo v začetku 20. stoletja v Moskvi, kjer se je pod vplivom francoskih simbolističnih in postimpresionističnih tendenc šele oblikovalo prizorišče za nenadni vznik avantgarde. Iz razstavljenih del je bilo mogoče razbrati, da so ruski umetniki, ki so ustvarjali v prvem desetletju 20. stoletja, budno spremljali razvoj francoskega slikarstva. Poznavanje kubističnih slogovnih elementov jim je namreč omogočilo lažji prehod od figurativnega

slikarstva k čistim geometrijskim oblikam. V tem prvem razdelku so še posebej izstopala dela Kazimirja Maleviča, ki je bil sicer predstavljen zgolj s portretom, nastalim okoli leta 1910, in zanj povsem netipičnimi plakati s patriotskimi motivi iz leta 1914, usmerjenimi proti prvi svetovni vojni.

Sledeči segment razstavne postavitve je bil namenjen podrobnemu pregledu ruskega futurizma ali kubo-futurizma, ki se je razvijal avtonomno, to pomeni, ločeno od francoskih in italijanskih vplivov – čeprav je črpal osnovne elemente iz kubizma in futurizma, kar je bilo jasno razvidno tudi iz prezentiranih del. Umetniki so namreč ravno tako stremeli k fragmentaciji oblik ter k prikazu simultanege pogleda na predmet ali figuro iz različnih kotov. Zanimivo je, da je bilo v skupini umetnikov, ki je v pred-revolucionarnem obdobju (1912–1916) ustvarjala v slogu kubo-futurizma, tudi več umetnic, med katerimi je na razstavi še posebej izstopala vsestranska ustvarjalka Ljubov Popova z dvema izjemnima deloma: *Potujočo žensko* (1915) in *Kubo-futurističnim portretom* (1915), v katerih se zrcalijo izkušnje njenega dveletnega bivanja v Italiji in dobro poznavanje kubističnih tendenc.

Ob tem je potrebno poudariti, da so imele umetnice, imenovane tudi "amazonke ruske avantgarde", v kulturni srenji izjemno pomembno vlogo, saj so predstavljale skoraj polovico umetniškega sveta in niso bile enakopravne samo po številčni zastopanosti, ampak tudi po kvaliteti in kvantiteti likovnih del. Na razstavi so bile poleg Ljubov Popove v različnih razstavnih segmentih zastopane še Nadežda Udalcova, Olga Rozanova, Elena Guro, Evgenija Magaril,

Antonina Sofronova, Marija Ender in Ksenija Ender.

Naslednje veliko poglavje, ki ga je razstava tudi dokaj obsežno predstavila, je bilo posvečeno suprematizmu. Njegov idejni oče je bil Kazimir Malevič, ki se je v iskanju nove, drugačne umetnosti dotaknil temeljev likovnosti in razvil svojo lastno teorijo nematerialnega slikarstva, osvobojenega vsakršne vsebine. Njegova suprematistična dela, ki jih je prvič razstavil na "Zadnji futuristični razstavi 0.10" v Sankt Peterburgu leta 1915, izražajo popolno nadvlado duhovnega občutja na slikovnem polju, saj geometrijske oblike in barvne kompozicije ničesar ne posnemajo ali odslikavajo, temveč je forma tista, ki generira vsebino. Znamenitih Malevičevih slik (kot je denimo *Črni kvadrat*) sicer v Vili Manin ni bilo na ogled, pač pa smo lahko spoznali dela manj znanega Ivana Kljuna in Olge Rozanove, še ene v vrsti odličnih avantgardnih slikark. Pod vplivom Malevičevih tez so namreč mnogi slikarji prenehali slikati prepoznavne podobe in začeli proučevati vizualne, kompozicijske in strukturne učinke geometrijskih likov. Še več zanimanja kot slike pa je vzbudil precizno izdelan suprematistični porcelan, delo Nikolaja Suetina, kar dokazuje, da je bil suprematizem vsestransko uporaben, saj ga pogosto zasledimo tudi v arhitekturi.

S skodelico za kavo iz porcelana je bil zastopan tudi Vasilij Kandinski, začetnik abstraktne umetnosti, ki je imel v letih po revoluciji tudi pomembno pedagoško funkcijo. Od 1920 do 1922 je vodil znameniti inštitut za umetnostno kulturo Inchuk, v katerem so zasnovali povsem nov sistem umetniškega izobraževanja, temelječ na študiju kompozi-



Ljubov Popova, Kubo-futuristični portret, 1915, olje na lepenki, 59,5 x 41,6 cm, © State Museum of Contemporary Art – Costakis collection / Thessaloniki

cije, ki je vpeljal likovne prvine tudi v izdelavo uporabnih predmetov. Razstava je predstavila portfolio inštituta z vrsto odličnih študij geometričnih kompozicij in tehničnih risb, ki raziskovalno umetnost na Inchuku povežejo s konstruktivizmom – za nadaljnji razvoj umetnosti najpplivnejšo smerjo avantgardne umetnosti. Ob tem ni nezanemarljivo omeniti, da so umetniki razumeli konstruktivizem na dva načina: primarno seveda kot konstrukcijo umetniških del (ponovno v razponu od slik do arhitekture), po drugi strani pa kot (že omenjeno) utopično idejo snovanja nove družbe v celoti. Eden od pomembnih ciljev umetnikov je bila namreč vpeljava likovnih in oblikovalskih standardov v vsakdanje življenje, s čimer naj bi ustvarili boljše pogoje za življenje ljudi.

Med razstavljenimi deli smo zasledili imeni Antonine Sofronove in ponovno Ljubov Popove, ki je skupaj z Varvaro Stepanovo, soprogo Aleksandra Rodčenka, ustvarjala konstruktivistično scenografijo za predstave Vsevoloda Mejerholda, skupaj pa sta oblikovali tudi tekstil in oblačila. Veliko pozornost je vzbujal tudi del krila letalne naprave Vladimirja Tatlina, enega izmed vodilnih predstavnikov konstruktivizma in velikega inovatorja, ki je zagovarjal konstrukcijo kot postopek reševanja praktičnih problemov. Podobno kot pred njim Michelangelo je želel skonstruirati nekakšno zračno kolo na človeški pogon, imenovano Letatlin, ki naj bi človeku omogočilo dvig v nebo.

Prvi del razstave je zaključil pregled manj znanih, a zanimivih usmeritev, ki so v dvajsetih letih izšle iz konstruktivizma: organske kulture, elektro-organizma, kozmizma in projekcionizma, med katerimi velja izpostaviti zlasti zadnji dve. Slikarska dela kozmizma reflektirajo očaranost avantgardnih umetnikov nad kozmičnimi pojavi in raziskovanjem (vesoljskega) prostora nasploh, medtem ko predstavlja projekcionizem enega prvih konceptualnih pristopov v svetu umetnosti – in to ne le na likovnem področju, ampak tudi v gledališču in kinematografiji – saj poudarja proces nastajanja umetniškega dela, ki ni odvisen od končnega rezultata. Dokončno formo pa naj bi takšno umetniško delo dobilo v gledalčevi domišljiji.

Med konstruktivističnimi deli je bilo razstavljenih tudi nekaj odličnih slik Aleksandra Rodčenka (1891–1956), ki mu je bil sicer v celoti posvečen drugi del razstave v zgornjih prostorih Vile Manin. Rodčenko se je namreč po od-

mevni razstavi v Moskvi (septembra 1921), na kateri je s tremi monokromnimi slikami (v rumeni, rdeči in modri barvi) oznanil smrt abstraktne umetnosti, posvetil fotografiji kot tistemu mediju, ki je edini lahko sledil potrebam sodobnega časa. Izbor del iz zbirke Moskovske hiše fotografije je predstavil različne segmente njegovega raziskovanja fotografskega medija, med katerimi velja posebej izpostaviti eksperimente s perspektivo in drugačnimi pogledi na vsakdanje motive. Portrete, arhitekturo in mestno krajino je prikazoval iz ekstremnih zornih kotov, bodisi od spodaj navzgor, kot kaže posnetek *Palače Mosselprom* iz leta 1926, ali od zgoraj navzdol, s čimer je gledalcu odprl nove perspektive vidne stvarnosti. Novost v njegovem fotografskem pristopu je bila tudi vpeljava diagonalne kompozicije, ki so jo kmalu prevzeli številni njegovi kolegi in učenci.

Da je bil Rodčenko velik inovator oziroma "generator kreativnih idej zlate dobe avantgarde", kot ga je označila kustosinja razstave Olga Sviblova, kažejo tudi osnutki propagandnih plakatov in naslovnice za knjige v tehniki fotokolaža. Ena od pozitivnih posledic oktobrske revolucije je namreč bila, da so ljudje začeli brati. Med najslavnejšimi deli, ki jih je Rodčenko ustvaril, je zagotovo naslovnica za pesnitev Vladimirja Majakovskega *Pro Eto (O tem)*, na kateri je upodobljen obraz Lilye Brik, imenovane tudi muza ruske avantgarde: njena podoba se namreč pojavlja na številnih plakatih in znamenitih fotografijah, navdihovala pa je tudi samega Majakovskega, s katerim je bila v ljubezenskem razmerju, čeprav je bila poročena z njegovim prijateljem Osipom Brikom. Takšne zgodbe, ki so

seveda močno vznemirjale rusko javnost, ponovno potrjujejo, da je bila avantgarda izvidnica ne le za umetnost, ampak tudi za novo družbo in novega človeka, v kateri je ženska zavzela drugačno vlogo.

Rodčenko se je s fotografijo ukvarjal tudi v tridesetih letih 20. stoletja, po prevladi socialističnega realizma, ko je Stalinova oblast popolnoma zatrla svobodo umetniškega izražanja in avantgardno umetnost načrtno izbrisala iz javnega spomina. Mnogi umetniki so tedaj imigrirali, drugi so začeli (ponovno) slikati krajine in ilustrirati knjige, številne so tudi ubili. Ulice Moskve je velikokrat fotografiral naskrivaj ali kar s svojega balkona, saj so fotografi morali imeti dovoljenje za fotografiranje mesta. Bil je pravzaprav eden izmed redkih ustvarjalcev, ki je svoje posnetke lahko objavljal v mladinskih revijah, čeprav se pri prikazovanju stvarnosti, kot smo lahko videli na razstavi, ni odpovedal avantgardnim metodam: portrete pionirjev je prikazoval v ozkem izrezu in diagonalnih kompozicijah, športne manifestacije pa iz neobičajnih zornih kotov.

Razstava *Ruska avantgarda 1910-1930* sicer ni bila zastavljena problem-sko in ni predstavila likovnih vrhuncev avantgarde, ki so jih mnogi obiskovalci najverjetneje pričakovali, pač pa je ponudila priložnost za podrobno seznanitev z manj znanimi avantgardnimi usmeritvami in njenimi protagonisti. Posamezni razstavni segmenti so bili namreč dopolnjeni z obširnimi tekstualnimi predstavitvami slogovnih značilnosti in formalnih novosti ter opremljeni s citati nekaterih ključnih akterjev ruske avantgarde, ki so bistveno pripomogli k rekonstrukciji tega časovno oddaljenega



Aleksandr Rodčenko, Palača Mosselprom, 1926, želatinsko-srebrova fotografija, 29 x 23,3 cm, © A. Rodčenko – V. Stepanova Archive, Moscow House of Photography Museum

zgodovinskega fenomena (mimogrede, vsi predstavitveni teksti so bili obiskovalcem na voljo tudi v lično izdelanih zloženkah). Gre namreč za potujočo razstavo (v Vilo Manin je pripotovala iz Torina), ki je zasnovana kronološko in sistematično, predvsem pa didaktično. Poleg tega je snovalcem projekta uspelo s pomočjo vizualne in arhivske dokumentacije (dokaj) prepričljivo ponazoriti vzdušje v tedanji ruski prestolnici. Omeniti pa je potrebno tudi vizualno in konceptualno usklajenost obeh razstavnih enot (del iz zbirke Costakis in fotografij Aleksandra Rodčenka), kar kaže na premišljeno strategijo snovanja projekta sodelujočih institucij (solunskega Državnega muzeja sodobne umetnosti in moskovske Hiše fotografije).

Razstava je ponudila celovit vpogled v enega najbolj prelomnih obdobj

v zgodovini umetnosti tudi zaradi vrste projekcij ruskega eksperimentalnega filma, med katerimi je potrebno omeniti vsaj dela Dzige Vertova, ki je prenesel konstruktivistično umetnost v film. Menil je, da kamera sicer dokumentira svet, vendar je režiser tisti, ki posneto gradivo oblikuje v smiselno dinamično projekcijo, pri čemer si pomaga z montažo. Podobno mišljenje zasledimo tudi v dnevniških zapisih Aleksandra Rodčenka, ki nam je zapustil edinstveno pričevanje o tem zgodovinskem "prevratu" v umetnosti. "Naša dolžnost je eksperimentirati," je zatrjeval, kajti "z montažo je mogoče kreirati podobe, ki v resničnosti ne obstajajo."

Umetnikom in umetnicam ruske avantgarde sicer ni uspelo ustvariti boljšega sveta niti izboljšati družbe in življenja. A zapustili so nam upanje, da je to možno vsaj za kratek čas.

Nataša Kovšca

Strategije revidiranja

Naši heroji: socialistični realizem revidiran,
primer: ex-Jugoslavija

Umetnostna galerija Maribor,
20. marec – 23. avgust 2015

"Da bi prepoznali in izpostavili tiste junake, ki so monumentalno umetnost danega političnega okolja pripeljali do svojega vrhunca," je citat iz predstavitvenega besedila razstave *Naši heroji: socialistični realizem revidiran, primer: ex-Jugoslavija*, ki nedvomno predstavlja enega najbolj manifestativnih izrazov intenc tega verjetno najbolj ambicioznega projekta Umetnostne galerije Maribor zadnjih let. Razstavna postavitev Naši heroji je sicer zgolj del večletnega mednarodnega projekta osredotočenega na raziskavo socialistične kulturno-umetniške dediščine v okvirih *Nove Evrope*. Projekt *Heroes We Love. Ideology, Identity and Socialist Art in New Europe* ima tako namen med letoma 2015 in 2017 preko razstavnih postavitev, umetniških intervencij v javnem prostoru, mednarodnih konferenc ter delavnic na lokacijah v projekt vključenih devetih partnerjev srednje in jugovzhodne Evrope, revidirati slabo poznano, predvsem pa zaničevano obdobje iz zgodovine oz. v ožjem smislu zgodovine umetnosti.

Obsežni razstavni projekt je do sedaj že spremljal bogat spremljevalni program. Dan po otvoritvi se je tako odvila mednarodna konferenca 'Umetnost ki spreminja svet: kultura, politika, identiteta', fokusirana predvsem na tematiza-



Razstava Naši heroji, panorama (Foto: Damjan Švarc)

cijo relacije med umetnostjo in politiko. Vse od otvoritve razstave pa se približno na mesec dni odvijajo predavanja predvsem domačih strokovnjakov, ki iz različnih disciplinarnih smeri in fokusov razpirajo kompleksnost fenomena socialističnega realizma, v širšem smislu pa položaja in vloge umetnosti v socialistični družbi.

Razstavna postavitve *Naši heroji* ima dvonivojsko strukturo: po eni strani si jemlje za izhodišče pet izbranih primerov socialističnega realizma iz prostora nekdanje Jugoslavije, in sicer Spomenik borcem Rdeče armade hrvaškega kiparja Antuna Augustinčiča (1945–47), mural Boj jugoslovanskih narodov za svobodo in obnovo domovine slikarja Slavka Pengova (1947), Spomenik odporu in trpljenju kiparja Lojzeta Dolinarja (1946–50), plakatni relief Grobnice osvoboditeljem Beograda srbskega kiparja Radeta Stankovića (1954) ter nerealizirani

rani spomenik Marxu in Engelsu hrvaškega kiparja Vojina Bakića (1950–53). Druga strukturalna raven postavitve je fokusirana na izpostavitve petih ključnih tematik, ki razprejo konceptualno in ideološko okolje analiziranega in prezentiranega. Izbrane tematike po eni strani skratka kontekstualizirajo in tvorijo strukturo postavitve, hkrati pa zaobjamejo pet ključnih umetnostnih zvrsti/medijev (reliefe, murale, figuralne kompozicije in posamezne figure), ter vzpostavijo časovni okvir med leti 1945 in 1955.

Če naslovitev razstave deje slutiti nek celosten pogled oziroma revizijo fenomena jugoslovanskega socialističnega realizma, vse naštetu izpostavi, da gre pravzaprav za dokaj profiliran izsek produkcije monumentalnega socialističnega realizma, ki se v kronološkem smislu, kot tudi v strukturi postavitve, izteče v obdobje t. i. herojskega modernizma. To je

tudi način, kako je potrebno razumeti in interpretirati razstavo: po eni strani kot intervencijo v (lokalno) zgodovino umetnosti, po drugi pa manifestacijo neke "nove" umetnostnozgodovinske naracije. Obe plati tako ne predpostavljata zgolj popisa, analize in selekcije v projektu izbranega izseka zgodovine, temveč tudi analizo prevladujočih diskurzov, ki so se in se še lepijo nanjo, preko tega pa konstitucijo lastne pozicije.

Razstavna postavitev zelo očitno črpa iz uveljavljenih zgledov pregledov določenega zgodovinskega obdobja sodobnejšega datuma; pričinja s prezentacijo izseka pomembnejših dogodkov, ki poskušajo vzpostaviti nek časovni in politični kontekst v prezentirano tematiko. 'Kronologija revolucionarne umetnosti v nekdanji Jugoslaviji', ki poskuša nakazati kontinuiteto med socialistično umetnostjo, partizansko umetnostjo ter socialističnim realizmom, tako izpostavi predvsem dogodke, ki se tičejo snovanja kulturnih politik med leti 1919 in 1952, ko se na šestem kongresu Komunistične partije Jugoslavije razpusti leta 1945 ustanovljeni Oddelek za agitacijo in propagando.

Prva razstavna konstelacija, ki sledi časovnici, temelji na sopostavitvi v lokalnem prostoru že večkrat videnega sodobnega umetniškega dela Sanje Iveković Gen XX (1997–2001), performansa Daliborja Martinisa, slike Toneta Kralja ter risbe Ivana Meštrovića. Vse našteto povezujejo predvsem asociativne paralele (osrednjost ženskega lika, obglavljena figura), na podlagi česar je že mogoče povleči kakšen sklep o modelu, predvsem pa taktiki jukstapozicioniranja primerkov socialističnega realizma in sodobnih umetniški del.

Prva sopostavitev se nadaljuje v tematski sklop 'boj', ki na ne pretirano posrečen način predstavi rekonstrukcijo reliefa za Grobnico osvoboditeljev Beograda Radeta Stanovića, jo dopolni z avtorjevimi skicami in risbami, kot tudi fotografijami Spomenika obalnemu delavcu istega avtorja, datiranega v isto leto. Vse našteto pospremi precej skopa, za rekonstrukcijo razstavnega pristopa pa precej povedna tekstualna predstavitev tematskega sklopa. Osredotočena je namreč predvsem na izpostavitve ideoloških in propagandnih segmentov socialističnorealističnih upodabljalajočih specifik, ki segajo vse od alegorizacije, pretirane tragike ter poudarjanja individualnega herojstva na eni in kolektivne enotnosti borcev, delavcev ter kmetov na drugi strani.

Sledeči tematski sklop razstave je posvečen herojem, v tekstualnem zapisu pa znova ponudi precej sploščeno konceptualizacijo herojstva znotraj socialistične kulturne politike v širšem smislu. Sami tekstualni zapisi, ki spremljajo prezentacije del, rekonstrukcij, modelov in dokumentacijo (v tem konkretnem primeru: Stanovićeve monumentalne javne plastike, maketo in dokumentacijsko gradivo Spomenika padlim Krajišnikom Antuna Augustinčića), niso pomembne točke analize prezentiranega zgolj zaradi njihovih tradicionalno didaktičnih funkcij. Zraven tega, da so namenjeni vodenju gledalčeve percepcije, namreč predvsem v okviru sodobnih institucionalno-prezentacijskih strategij postajajo integralni del prezentiranega. Skratka, pomembno sooblikujejo razstavni tekst predvsem za zgodovinsko naracijo, ki se z njim vzpostavlja.

Tematski sklop 'zmaga' znova v veliki meri izpostavi segment čaščenja, ki naj bi se manifestiral predvsem v formalni-prostorski monumentalnosti in strogih kompozicijskih kanonih javnih plastik. Na podlagi predstavljenega se izpostavita dve ključni referenci: na eni strani sovjetski umetniški zgledi zmag v okvirih boljševiške revolucije, na drugi pa jugoslovansko domoljubno, "osvobodilno" kiparstvo iz prve polovice 20. stoletja. Razstavni prostor, posvečen predvsem predstavitev izrazito vertikalnih spomeniških primerkov Antuna Augustinčiča, zaznamujejo radikalno horizontalne predstavitve kiparskih detajlov, dopoljenih s (pretirano) številnimi, bližnjimi dokumentarnimi fotografskimi posnetki le-teh, med katere je "podtaknjeno" tudi sodobno delo Luize Margan Iz oči v oči s svobodo iz leta 2014.

V nadaljevanju je kontinuiteta razstave za hip prekinjena s t. i. black box-om ter video delom Jasmine Cibic, preko katerega se razpre prezentacija predvsem slikarskih primerkov, risb in muralov v okviru tematskega sklopa 'graditelji' (predvsem Slavko Pengov in Gojmir Anton Kos). Motivike predstavljenega, kot so parade in delovne akcije delavcev, zasedanja političnih funkcionarjev, izpostavijo ideološki segment ikonografije herojskega delavstva – rezultat delavske revolucije in osvoboditve od najemnega kapitalističnega razmerja. Slednji pa skozi jugoslovanske socialistično-realistične primerke, fokusirane na socialistično aktualnost, kot že izpostavljeno, tvori kontinuiteto z revolucionarnim bojem NOB. V sami nastajajoči socialistični družbi pa – kot izpostavi tudi tekstualni opis – služi kot sredstvo družbene integracije.

Viteška dvorana Umetnostne galerije Maribor, v nekaterih preteklih obsežnejših postavitvah že posvečena sorodnim temam (recimo pregledna razstava ob 60-letnici UGM), v tem konkretnem primeru pezentira primerke združene pod tematski sklop 'trpljenje'. Predstavljeni, pretežno kiparski monumentalni primerki (Lojze Dolinar, Zdenko Kalin, Karel Putrih, Antun Augustinčič idr.), osredotočeni na reprezentiranje "vojnih grozot", bi znotraj socialistične družbe naj služili funkciji javnega obeleževanja ter vzpostavljanja spomina na neizbežno kolateralno škodo herojskih osvoboditeljskih pohodov.

Morda najbolj problematičen, ali pač za rekonstrukcijo prezentacijskih strategij poveden tematski sklop je osvečen kultu osebnosti, predvsem s kiparskimi prispevki Vojina Bakića, ki v največji meri izpostavi alegorizacijo specifičnih likov, namreč nekakšno "posebno zvrst ljudi" (herojski graditelj, delavec, borec itn.). V tem smislu je že sama terminologija zelo povedna; angleški 'cult of personality' je preveden v 'lik' – politične avtoritete ter klasiki marksizma so s selekcijo nekako marginalizirani, kar je do neke mere razumljivo. Razstava Naši heroji pač v ospredje postavlja – heroje, "tiste, ki so pripravljeni posvetiti ali žrtvovati svoja življenja za proletarsko revolucijo", zato je tudi celotna revizija fenomena socialističnega realizma vzpostavljena kot – že omenjeno – zelo profiliran fokus.

Če ima marginalizacija političnih figur znotraj postavitve tudi dejansko kaj opraviti z intencami, ki jih je na enem izmed obrazstavnih dogodkov izpostavila sokuratorica razstave Simona Vidmar – da naj bi se namreč z izogibanjem izpostavljanja političnih avtoritet posku-



Razstava Naši heroji, panorama (Foto: Damjan Švarc)

šali izogniti temu, da bi razstava postala osnova za različne oblike sodobne nostalgije – to kaže na nereflktiranje neizbežno ideoloških vidikov zgodovinsopisja, ki ga udejanja tudi razstava sama.

V samem začetnem delu razstavne postavitve nakazana funkcija in vloga sodobnih umetniških primerov, ki so mestoma sopostavljeni izbranim delom jugoslovanskega socialističnega realizma, postane v okviru tematskega sklopa 'lik osebnosti' dokaj evidentna. Sodobne umetniške humorne, mestoma celo cinične tematizacije socialistično-realistične ikonografije in ideologije (Tadej Pogačar, Arjan Pregl), vzpostavljajo nekakšno nedoločno distanco do tega, kar je primarni objekt prezentacije. Na podlagi česar se zdi, da je razstava, preko nje pa širši projekt revizije ter intervencije v zgodovino umetnosti, koncipirana in udejanjena iz podobno nedoločne pozicije.

Po vsej logiki bi pričakovali, da bo ravno tematski fokus, ki analizira in prezentira intenco po transformaciji "običajnih ljudi" v nekakšne nove (nad)ljudi – kar je v največ umetniških primerih manifestirano ravno s formalno monumentalnostjo – v večji meri razprl politiko socialističnega realizma ter njegovo umetniško-teoretično osnovo. V tem segmentu se namreč dokaj jasno izpostavi dejstvo, da socialističnega realizma ni mogoče enostavno odpraviti z legitimacijo tipa 'regresija v predmoderno teorijo in prakso umetnosti', kot se je to do sedaj pogosto počelo. Namesto tega gre za – kar izpostavi tudi Miklavž Komelj na predavanju kot delu obrazstavnega programa – specifično politiko (umetnosti), v okviru katere je sedanost (preko ovinka v preteklost) "žrtvovana" na račun projicirane, predoločene prihodnosti. Hkrati pa specifično kulturno politiko, ki jo kot takšno vedno neizbežno aplicira in/ali vsiljuje državni aparat.

Zadnji sklop razstavne postavitve – herojski modernizem, je na eni strani osredotočen na množično prezentacijo dokumentacije pretežno spomeniške plastike, na drugi pa njihovega položaja v neposredni sodobnosti. Video prezentaciji številnih stilsko hibridnih spomeniških plastik namreč sledi tekstualna in vizualna dokumentacija o opustošenju in rušenju spomenikov NOB, ki sta jo pripravili Lana Lavrenčič in Tihana Puvovac. Omenjeno pa je v nadaljevanju smiselno zaključeno z video dokumentacijo performansa Siniše Labrovića Povijanjanje ranjencev iz leta 2000, v kateri umetnik čisti in povija uničeni Spomenik upora proti fašizmu v Sinju.

Zaključni del razstavne postavitve *Naši heroji* se tako zdi bolj kot določnemu vidiku prezentiranega namenjen uvajanju nove klasifikacije, ki kronološko sledi specifičnemu izseku produkcije socialističnega realizma iz razstave. Herojski modernizem, "eden izmed modelov socialističnega modernizma, ki tematizira, simbolizira ali alegorizira spomine na narodnoosvobodilni boj in socialistično revolucijo," je skratka konceptualiziran kot nekakšna pod-zvrst jugoslovankega socialističnega realizma, "/.../ nadaljevanje revolucionarne in herojske umetnosti, uresničene v socialističnem realizmu. /.../ formalno moderniziran in estetsko transponiran socialistični realizem."

Časovni okvir med leti 1945 in 1955, na razstavi izbrana in prezentirana produkcija, uokvirjena z naštetimi tematskimi fokusi, sploh pa osredotočenost na 'naše heroje', tako funkcionira kot osnova za nekaj, za kar se zdi, da pravzaprav želi biti tista v začetku omenjena intervencija v zgodovinjene in

zgodovino umetnosti. Služi skratka kot orodje vzpostavljanja kontinuitete in kontekstualizacije tega, kar – če uberemo pot, ki jo skanalizira sama postavitev – sledi obdobju socialističnega realizma v "izvirni obliki" na območju Jugoslavije. V primeru razstave *Naši heroji* skratka v nobenem primeru ne gre toliko za analizo celote socialističnega realizma kot nekega monolitnega fenomena – kar na območju nekdanje Jugoslavije nedvomno ni bil –, temveč bolj za poskus konceptualizacije specifičnega umetniškega hibrida, ki se na tem istem geografskem območju vzpostavi po ločitvi od sovjetskega bloka, spodbujani liberalizaciji in odpiranju Zahodu, sploh pa intenci po oblikovanju lastne kulturne politike in umetniškega jezika.

Naracija postavitve *Naši heroji* torej konceptualizira herojski modernizem kot produkt sooučinkovanja komunistične, kasneje pa socialistične politične teorije, konkretnih političnih okoliščin v Jugoslaviji po letu 1948 in tej sledečih kulturnopolitičnih transformacij. Slednje pa predstavljajo odmik od neposrednega zvajanja kulture in umetnosti na funkcije politične agitacije in propagande. Herojski modernizem kot podzvrst socialističnega modernizma, ki sledi kratkemu obdobju socialističnega realizma v Jugoslaviji, se skatka konstituira v nasprotju do socialističnorealističnega "dogmatizma" sovjetskega bloka. V tem procesu je povsem logično, da se konstituira stilsko-formalni hibrid, preko katerega se v geopolitičnem smislu privzame "družbena in kulturna vloga med političnim Vzhodom in Zahodom," sinteza zahodnih stilsko-formalnih poetik abstraktnega modernizma in socialističnih

"simbolizacij ljudske in revolucionarne identitete".

Vendar, če je relativno jasno, kako si torej snovalci projekta zamišljajo in udejanjajo integracijo zaničevanega in marginaliziranega obdobja iz lokalne zgodovine umetnosti, se je nekoliko težje dokopati do razlogov, zakaj se tovrstnega projekta Umetnostna galerija Maribor loteva v točno tem trenutku, sploh pa, kam se samopozicionira v kontekstu prevladujočih diskurzov o fenomenu socialističnega realizma na splošno.

Morda še vedno prevladujoči diskurz o socialističnem realizmu namreč slednjega konceptualizira kot del zgodovine, ki vzpostavi diskontinuiteto v "naravni red stvari", tj. progresivni modernistični tok umetnosti, ki bi se pri nas naj pričel z impresionizmom. Če se v tej navezavi osredotočimo na nekatere druge nedavne institucionalne intervencije v zgodovino umetnosti: slednje recimo nova stalna postavitev del iz nacionalne zbirke Moderne galerije, naslovljena *Kontinuitete in prelomi* iz leta 2011, postavi pod vprašaj. V primeru MG je manifestacijo takšne (hipo)teze mogoče nedvomno legitimirati na podlagi konceptualizacije sodobnosti in sodobne umetnosti manifestirane v njeni razstavnici in zbirateljski produkciji od druge polovice devetdesetih kot tudi postavitvi Sedanost in prisotnost iz istega leta. V tem kontekstu je, kot rečeno, pozicija UGM nekoliko bolj skrivnostna. Z razstavo *Naši heroji* se namreč UGM – tako se zdi – ne odmika od razširjene koncepcije, da (dogmatična verzija) socialističnega realizma predstavlja intervencijo v avtonomijo umetnosti in svobodo izražanja – še eno od prevladu-

jočih doks moderne umetnosti. Ker celotna postavitev v veliki meri ostaja pri strategiji fokusiranja na formalno-estetske vrhunce, ki jih je mogoče – kontekstualizirane s političnimi okoliščinami – zvesti na umetnostnozgodovinski slog ter integrirati v dominantni lokalni umetnostnozgodovinski kanon, se zdi, da projekt pravzaprav ne ponudi ničesar drugega kot to. Zgolj bežno nakazana relacija socialističnega realizma, socialističnega modernizma, herojskega modernizma, zahodnega modernizma, (zgodovinskih) avantgard in partizanske umetnosti, ki bi jo bilo nujno natančneje premisliti, tako ostaja na konceptualnih površinah.

Kaja Kraner

Umetniška avantgarda zahodnega Balkana

A bi kaj sladkega?

Mestna galerija Piran,
29. maj – 31. avgust 2015

Albanci slovijo v Sloveniji predvsem kot izvrstni slaščičarji in peki bureka, njihovo kulturo in umetnost pa le malokdo pozna. V tem smislu je skupinska razstava kosovske sodobne vizualne umetnosti s pomenljivim naslovom *A bi kaj sladkega?*, ki jo je v piranski Mestni galeriji pripravil umetnik in kustos Gani Llaloshi, zelo dobrodošla, saj odpira vpogled v trenutno dogajanje na tamkajšnjem prizorišču vizualnih umetnosti. A ne le to, skupinska razstava, ki predstavlja dela triindvajsetih vizualnih umetnikov in umetnic, hkrati ponuja priložnost, da pogledamo nazaj, pred leto 1999, ko je albanska kultura na Kosovu doživljala hude pretese.

V Prištini rojeni Gani Llaloshi (1965), ki se je leta 1989 po končani prištinski Akademiji za likovno umetnost preselil v Ljubljano, kjer je opravil še slikarsko in grafično specialko, pravi, da je bila do konca vojne na Kosovu v kulturi kritična situacija. Srbija je namreč leta 1987 uničila kosovsko avtonomijo in Albancem drastično zmanjšala državljanske pravice: začela je odpuščati albanske delavce, prepovedala je njihov jezik in ukinila šole. Vendar Albanci niso stali križem rok, ampak so se na srbsko represijo odzvali z ustanovitvijo nekakšnih "vzporednih" državnih institucij. Kultura se je pravzaprav v celoti odvijala v ilegali: prištinska univerza je delovala v

zasebni stavbi, medtem ko so najrazličnejše kulturne dogodke organizirali v privatnih kletih. Ob tem najbrž ni potrebno posebej poudariti, da so bili ljudje odrezani od sveta, saj niso imeli dostopa do aktualnih novic. Llaloshi se spominja, da je svojim prijateljem pošiljal *Mladino* in *Likovne besede*, da so lahko vsaj delno sledili političnemu dogajanju v svetu in razvoju na likovnem področju.

V takšnem vzdušju so odraščali tudi umetniki in umetnice, ki sodelujejo na piranski razstavi. Študirali so večinoma v zasebnih stanovanjih, v okolju, v katerem še danes ni stabilnega umetnostnega sistema. Lahko bi rekli, da gre za "emigrantske" umetnike mlajše in srednje generacije, ki so si svoje znanje pridobivali individualno, večinoma na tujih umetnostnih akademijah brez vsakršne finančne podpore. In zdi se, da so jih težavne okoliščine utrdile, saj so danes nekateri med njimi mednarodno uspešni umetniki, ki v svojih delih kritično obravnavajo družbene razmere na Kosovu in v Albaniji.

Mednje sodi skupina štirih mladih umetnic Haveit (Alketa Syla, Vesa Qena, Hana Qena, Arberor Syla), ki vznemirja javnost z družbenokritičnimi javnimi performansi, zaradi česar mediji njihovo delovanje pogosto primerjajo z rusko feministično skupino Pussy Riot (julija 2013 so denimo na trgu pred Narodnim gledališčem izvedle performans javnega pranja intimnega perila, s katerim so želele opozoriti na ironično situacijo v kosovskem glavnem mestu, kjer so zgradili več novih javnih fontan, medtem ko so stanovalec tekočo vodo za vsakdanjo uporabo redno reducirali). Llaloshi se je v kontekstu naslova razstave odločil



Alketa Xhafa Mripa, *Mum, am I a Barbarian?* / *Mama, ali sem barbar?*, 2013, fotografija Driton Hajredini, *The Guardians* / *Varuhi*, 2012, olje na platnu

predstaviti dva izrazito provokativna performansa, med katerima velja omeniti *Valentine's day* (Valentinovo, 2014), ki prikazuje dva para deklet (umetnic) med poljubljanjem na glavnem trgu v Prištini. Seveda je jasno, da performerke s projektom namigujejo na pravice homoseksualcev, ki jih kosovska družba iz moralnih razlogov še vedno rigorozno zavrača.

Tematiko istospolne usmerjenosti obravnava tudi nekoliko starejši video Merite Koci (1969), v katerem že premisljeni homoseksualec pripoveduje o svojem dvojnem življenju, medtem ko Alketa Ramaj (1983), ustvarjalka iz Tirane, reflektira položaj žensk v sodobni albanški družbi. Predstavlja se s serijo izrazito intimnih akvarelov, ki prikazujejo povsem vsakdanja ženska hišna opravila, s čimer gledalcu namiguje, da o enakopravnosti spolov še zdaleč ne moremo govoriti, čeprav imajo ženske tudi v tradicionalnem okolju vedno več pravic.

Zanimiv segment razstave predstavljata deli, ki se navezujeta na perečo problematiko uničevanja naravne in kulturne krajine. V slikarskem delu Albanke Else Martini (1971) zasledimo podobo bunkerja – "neuglednega spomenika" iz časa Ljudske republike Albanije (1945–1990). V obdobju vladavine Enverja Hoxhe so namreč po vsej državi zgradili kar 900 tisoč bunkerjev za obrambo pred okupatorjem (čeprav država sploh ni imela urejene cestne infrastrukture), kar je popolnoma izčrpalo državno blagajno. Bunkerji so še danes prisotni vsepovsod, na plažah, pašnikih in privatnih dvoriščih, saj so po denacionalizaciji pripadli ljudem. Mnogim bunkerjem, ki stojijo na javnih površinah, so spremenili namembnost, jih preuredili v kavarne, ponekod v bivališča, medtem ko so postali privatni bunkerji, kot prikazuje Martinina slika, privlačni prostori za otroško igro, saj ljudje nimajo denarja, da bi jih odstranili.

Bunkerje zasledimo tudi na posameznih posnetkih Majlinde Hoxha (1984) iz Prištine, ki je v delu *In Tandem* (*V tandemu*, 2012) dokumentirala degradirana naravna in industrijska območja ter spomenike iz različnih obdobjev kosovske polpretekle zgodovine. Po končani vojni (1999) so namreč, da bi povečevali njihova herojska dejanja, postavili vrsto spomenikov vojnim junakom, ki pa so v likovnem smislu nekvalitetni in povsem nesprejemljivi. Da delujejo kot tujki v urbanem okolju, je avtorica poudarila tudi z enim izmed štirinajstih posnetkov: javni kip je fotografirala tik pred njegovim odkritjem, ko je bil še prekrit z živo rdečo tkanino (gre za gesto, ki spomni na Christove projekte "oblačnja" arhitektur).

Izpostaviti velja še dva ustvarjalca, ki se ukvarjata z družbeno angažiranimi temami. Driton Hajredini (1970), ki sodi med najbolj priznane kosovske umetnike v evropskem prostoru (njegov delo se namreč nahaja v zbirki znane likovne kritike Renéja Blocka), obravnava problematiko izseljenstva, kar jasno kažejo tudi simbolične podobe na njegovih oljnih slikah: vrane, ki stojijo na zastarelem potovalnem kovčku – nekakšnem osebnem simbolu emigracije, zaznamujejo Prištino (znano je namreč, da v mestu živi ogromno vran). Drugi umetnik, Alban Muja (1980), ki je dober znan tudi v slovenskem prostoru (samostojno je razstavljal že v centru Tobačna 001 in Galeriji Škuc), pa v svojih delih obravnava zlasti družbene in politične transformacije v času tranzicije. Izбира razstavljenega dela se zato zdi neko-

liko nenavadna, a nič manj sugestivna. Muja je namreč predstavljen z dokumentarnim filmom *The Legendary Dog* (*Legendarni pes*, 2015), v katerem Ulay pripoveduje o potovanju z Marino Abramović po Balkanu leta 1977, ko sta še delovala kot umetniški par. Vrhunec njune poti je bil performans, ki sta ga izvedla med utrjenima mejama med tedaj Jugoslavijo in Albanijo, kjer je bilo gibanje prepovedano. Naslov videa pa se nanaša na psa – šarplaninca, ki sta ga v dar dobila od domačinov na Šar planini in ga poimenovala Alba.

Skratka, Llallosi je za piransko razstavo premišljeno izbral takšna dela, ki poudarjajo albansko nacionalno identiteto, bodisi da gre za preteklo zgodovino in tradicijo bodisi za sodobno kulturo. Video *Nite Deda* (1987) in *Ylla Qitakuja* (1979) prikazuje krašenje nevestinega obraza, ki poudarja identiteto krajev na gorskem območju med Kosovom in Makedonijo. Fotografija *Alkete Xhafa Mripa* (1980) z naslovom *Mum, am I a Barbarian?* (*Mama, ali sem barbar?*, 2013) se eksplicitno navezuje na (preteklo) podrejenost kosovskih Albancev, hkrati pa doječa mati z otrokom spominja na znani krščanski motiv, ki je prenesen v sodobno okolje. Tradicionalno življenje in običaje obravnavajo v svojih delih tudi Jakup Ferri (1981), ki, zanimivo, podobe tke na platno, Lulzim Zeqiri (1978), Astrit Ismaili (1991) in Jetmir Idrizi (1984). V delih preostalih ustvarjalcev in ustvarjalk pa je v ospredju razmišljanje o sodobni družbi, ki se tesno prepleta z iskanjem njihove lastne identitete in vsakdanjim življenjem.¹

¹ Takšen pristop zasledimo v delih Qëndresë Deda (1988), Rudine Xhaferi (1978), Mehmeta Behlulija (1963), Elise Hoxha (1974) in Drena Maliqija (1981).



Razstava pusti vtis, da je nova generacija kosovskih in albanskih umetnikov ter umetnic zelo prodorna in močno vpeta v sodobne umetnostne tokove. Hkrati pa so ustvarjalci tesno povezani z lokalnim prostorom (Kosovom in Albanijo), iz katerega izhajajo, kar daje umetniškim delom pečat edinstvenosti. Razstava pravzaprav odpira nekatera relevantna vprašanja, ki seveda v prvi vrsti zadevajo probleme albanske družbe, vendar lahko nekatere njihove misli apliciramo tudi na širši družbeni kontekst.

Kljub kvalitetni zasnovi projekta s poudarjeno sporočilno vrednostjo, premišljeni postavitvi razstavljenih del in domiselni vizualni podobi plakata pa je potrebno opozoriti na eno pomanjkljivost razstave: glede na to, da gre za avtorje in avtorice, ki jih v slovenskem prostoru (večinoma) ne poznamo, bi k temeljitejšemu razumevanju celote zago-

tovo prispevali tudi osnovni podatki o umetnikih in umetnicah. A žal se je zataknilo pri finančnih sredstvih, zaradi česar je moral Llalloshi opustiti misel tudi na povabilo skupine Haveit (ki naj bi na odprtju razstave izvedla performans) ter na predstavitev velikih kiparskih del Leunore Salihu (1977) – kiparke, ki je podiplomski študij zaključila pri slovitemu Tonyju Craggu. Avtorica je tako predstavljena s tremi grafikami, ki so le bled odsev njenih monumentalnih skulptur nenavadnih oblik.

Nataša Kovšca

Neulovljiva žival

Glej: Katarina po naročilu

Kakšna je danes Katarina? Ne spominjam se je kot deklice na način, kot se je spominja režiser in njen soigralec v predstavi Jure Novak, ne vzpostavljam dihotomije: deklica/ženska, čistost/jeza, vera/agresija, svetloba/tema ipd., zame je še vedno ista, vendar v nekem kompleksnem razumevanju istosti. Ni istosti brez razlik, brez razvoja, istost je neista, je dinamična in razcepljena, razvejana, skupen ji je koren istega, ki je lahko skrit, celo neviden; istost ni statična, temveč razvojna kategorija, zasleduje in je zasledovana, spreminja ovojnico in vežba izraze, a nasajena je na koren in se z njega ne iztakne, zvesta mu je, nevede in nehote, saj je njegov narastek, izrastlina, vsakokrat nov poganjek. Taka je Katarina Stegnar: z novimi poganjki, sicer pa ista. Kako ista?

Zaznamovana je z neko stalno prikritostjo, kot da sploh ne bi vdihovala, temveč samo izdihovala, kot da bi se pred njenim pogledom spreletavale temne ptice, s katerimi tekmuje: ne odvrniti pogleda, zdržati, srepo zreti predse, v sogovornika, v nasprotnika. Dialog z njo je boj z nasprotnikom, do katerega ti dostop preprečujejo temne sile, gost zrak, zarezja molka. Ne bi ji bilo treba govoriti, odpreti ust, to vedno počne tudi z nekakšno muko, naporom, njen govor se odraža v premikanju ustnic, izrazu obraza, je obrnjen navznoter, nazaj, ne navzven, v sogovornika. Ni sogovornika, samo sovražnik, bitje, ki hoče vdreti, prodreti v njo, čeprav s plemenitimi nameni ... A ni takih namenov, je

samo napad in obramba, telo nasproti telesu, žila proti žili; a vendarle: nekje ostaja neka mehkoča. Kje, kako jo opisati?

Ne vem natančno, vem samo, kje je ni. Ni je ob prihodu v dvorano, v zai-granem veselju ob "rojstnem dnevu", v rokovanju s publiko, v deljenju blazin, ni je v prvem dialogu z Juretom-režiser-jem, ni v trenutkih vpogleda vase; takrat morda samo za hip: hip pogleda navzdol, da bi videla sebe, svoje telo, svojo prisotnost, težo, svoj biti-s-težo-na-tleh, sebe v hipu predstave, trenutku življenja; pa to morda sploh ni mehkoča, prej trenutek refleksije, preblisk zavedanja o biti-tu, sprijaznenosti, vdanosti, brez boja, samo konstatacija. To je nemara samo njeno: groza, ki jo premaga z upo-rom, bojem, strah, ki ga ne zna drugače preseči kakor tako, da ga potlači, ne pokaže, temveč z njim prežame notranje organe, ki ji dar vračajo z napetostjo, ustavljeno tik pred tresavico. Boriti se je treba zato, da nas ni strah, pogum je sredstvo, s katerim prikrijemo najgloblji strah, strah pred ničem. Boj širi nič do meja obvladljivega, kjer kolapsira in se zvrne v zavest o strahu.

Še bolj se to, kar je, kakršna je, nemara kaže v prizoru fizičnega boja z Juretom-režiserjem, v obrambi pred posilstvom. Sile ne mara, razen kadar jo širi sama. Ni sile, je samo silna moč; sila drugega je nasilje, vedno in povsod, treba ga je registrirati, se mu upreti. Njeno telo se takrat odziva refleksno, sila drugega je v njem dosegla neko dno, ko je mogoča samo še histerija, samo še upor mesa, refleks kože, strastno zanikanje vsega, kar ni ona sama, odpor snovi, uperjen v drugo snov, s tveganjem prepada v nesnov. A vendarle takrat še ni

čisto ona, takrat je svoj program, manifest, nekdo in nekaj jo takrat vodi, ni povsem odziv, refleks, gon, je vedno tudi razlika. Vedno rahla razlika, odmik, v kontrolo, v spogledovanje, v komentar. Kot da bi se nenehno odvajala istosti, že od rojstva naprej, kot da bi hotela biti nekdo drug, a drug v istem, ne v drugem; pri tem deluje celo, kot da je brez spola, ne ženska ne moški, kot telo kot tako, vitko, mišičasto, natrenirano, gibčno, vztrajno telo antičnega kipa, ki pa že vse ve, napolnjeno je z vsebinami, ki jih je skozi čas vse že predelalo, izkoristilo in izločilo; njeno telo ni zvedavo, temveč vedečno telo, ne telo, ki še ne ve, temveč telo, ki že ve, vanj ni mogoče vstopati, temveč samo izstopati iz njega; kot da se sploh ne bi hranilo, kot bi se hranilo z izločki, izločanjem, kot bi bilo utemeljeno na manku, ne na presežku, kot bi se samó vdajalo, brez želje po novem, pravem. Ničemur ne bo dovolilo, da bi prodrlo vanj, po nobeni poti ... Čeprav – in tu je možnost definicije njene resnice – potem nastopi neka utrujenost.

Utrujenost, ki je noče priznati, ki jo ignorira, izreče jo nekam v zrak, potem umik in ponoven prihod, brez znakov predelave dogodka, refleksije posledic, manifestacije učinkov. Kot bi se ji za trenutek telo le odprlo, ne zaradi nasilja, temveč zaradi groze vztrajanja, ponavljanja, v kateri se lahko prepozna, ne zaradi drugega, temveč zaradi sebe same, ki se ne pusti prijeti, objeti; in se zdaj ponovno zapre, še toliko močnejše, ne samo spol, usta, anus, temveč vsaka pora: ničesar ne bo spustila vase, vse bo samo še močnejše izločala. V tem je ne navadno dosledna, skoraj patološko trdovratna, vztrajna do obupa: na tem

gradi svojo moč, ne na tem, da si upa, česar si njene kolegice ne upajo, temveč na tem, da je tako nedostopna, tako resistentna, tako strjena. Tu je nekaj res: nekoč je bila mehkejša, njena istost je bila manj ista, pore so med predstavo pulzirale, zdaj se zapirajo in se odprejo šele po predstavi, nekje na varnem, ko se ni več potrebno boriti. Ampak vse zgoraj rečeno je morda preveč – ali premalo: vseeno to ni strah in ni agresija in ni boj in ni zapiranje; morda je to čisti stik z nebitjo, ne s smrtjo, temveč z odsotnostjo kot tako, ki je edino zagotovilo prisotnosti, a šele v zvrnjenem zaporedju; morda nedoumljivi stik s tisto temo, ki je mati snovi, intuitiven, a v resnici od rojstva gojen pogled v temo, in ne v svetlobo, obrat pogleda v lastno telo, meso, telesni volumen, ki ga ne izpolnjujejo samo organi, temveč tudi neka druga, "prazna" snov, in spraševanje o tej snovi; morda je v sebi našla nekaj, kar ni ona sama, pa se zdaj krčevito trudi to udomačiti; ali obratno: morda je v sebi našla nekaj, kar je ona sama, pa se zdaj trudi to izločiti, se temu odpovedati. Dinamika je peklenska, mučna, boleča.

Kje v vsem tem je igra? Predstava *Katarina po naročilu* vzpostavlja razmerje med resničnostjo in fikcijo, izkorišča (avto)biografske elemente, vendar to ni njeno temeljno razmerje, saj je slejkoprej premalo zanimivo uprizorjeno, pravzaprav je pred nami nenehen *fake*, ponaredek resničnosti, ki se prepričuje, da je resničen. Kljub faktom gledamo nenehno fikcijo, na trenutke spretno in duhovito, v osnovi pa vendarle ponarejeno. Njena igra je pravzaprav nenehna neigra, čeprav zato tudi igra. Ona zanika igro, teater, reprezentacijo, pretvarjanje,



Foto: Ivian Kan Mujezinović

doživljanje ipd., a hkrati nenehno igra. A igra sebe, sebe doživlja, predstavlja itn. Igra ni vzpostavljanje istosti, temveč razlik, ki pa pomenijo novo istost, na višjem nivoju. Istost v razliki namreč ni več podvojena, izkazuje se v projekciji na samo sebe, v spoju diametralno nasprotnih konceptov prostora in časa, vendar prilegajočih se danosti trenutka, vdanoosti trenutku. Razlika nikdar ne zagotavlja popolnega prekритja, nobene popolne istosti ni, vselej samo zavedanje o hkratnosti razlike, ki pa nastopa v prostoru istega. Istost, kakor jo razume tradicionalna teorija igre, je serijska istost, redundanca, izčrpavajoča se v iskanju podobnosti, ne razlik. Istost kot prileganje telesa na telo je proizvodnja praznosti, med telesom in telesom zaveza, ki ni napolnjena z ničemer drugim kot sama s sabo, brez snovi, brez teme, ki prihaja iz nič. Igra ni transformacija, temveč formacija, informacija, vdelava forme v telo, njeno vžitje, ki pa ga po

uporabi ni mogoče preprosto razparati, temveč se šivi vraščajo v meso kot njegovi novi organi, novo tkivo, vtakano v meso. Katarina skuša šive trgati, in ko ji to ne uspe, se umakne v nemoč, v jezo, v bes, v agresijo. Noče igrati: upre se igri, vendar zato ni nič bolj resnična; trenutki njene resničnosti so v bistvu njeni zdrsi, njeni zgreški, ki se jih sramuje, kolikor se jih sploh zaveda. Pravzaprav je trenutek njene resničnosti samo detajl v kompletni sliki, za katerega ne more vedeti, saj je skrit na hrbtu: pogledjte tisti dve jamici v ledvenem delu, nad ritnicama, dve slepi očesi, očesi, obrnjeni navznoter, nadzorni očesi, ki ji preprečujeta, da bi se odprla, da bi se do kraja uprla, da bi se njena medenica raztreščila v grozi užitka ...

Katarina tudi po vseh teh letih še vedno je, je Katarina, tista od nekoč, morda tudi tista v prihodnje. Njen svet je resda nekoliko ožji, vendar intenzivnejši kakor včasih, globlji, celo grozljivo

brez dna; včasih je bila njena groza opremljena z nasmehom, zdaj s studom. Katarina v veliko trenutkih ve več od Jureta-režiserja, neprimerno več, čeprav sama hvali njegovo vsevednost; in ve več od gledalcev, čeprav se ti navežejo nanjo in jih zabava: ve nekaj, česar se ne da vedeti, samo izkusiti, a nezavedno, s primarno vzburjenostjo nad strahom, morda niti ne toliko nad lastnim strahom, temveč nad strahom kot nadosebno kategorijo, nad strahom kot metafizično planjavo, kot (brez)zračnim prostorom, ki narekuje naše kretnje, premike, misli. Glejeva predstava Katarine ne razkrije, je predvsem detekcija hipa v njenem razvoju, ki pravzaprav ni razvoj v času, temveč razvoj v telesu: če navzven ni več tako privlačna, kot je bila nekoč, je navznoter še bolj: skrivnostna, a ne mistična, ranjena, a ne ranljiva, kot grška heroina, utrudljiva, a nikdar do konca utrujena, kot žival, ki ne neha teči pred zasledovalcem, tudi ko že ubita leži pred njegovimi nogami.

Blaž Lukan

Voltaire, Katarina in Potemkinove vasi

Poštarjeve bele noči (Belje noči poštalona Alekseja Trjapicina).

Režija Andrej Končalovski, 2014, Rusija, 101 min.

Bele noči so pojav poletnih mesecev na geografskih širinah zgornjih in spodnjih oblin zemeljske krogle, ko se jutranji in večerni mrak spojita, ko sonce nikoli zares ne pade pod horizont, ki bi Zemljo umil v črnem plašču noči. Zeleno sivkasta svetloba nočnega mraka ugonablja spanec in potiska ljudi v nemirno bdenje brezdelnega tavanja. Bele noči pa so lahko tudi metafora bdeče zavesti in popolne razkritosti, ki človeka v svoji neizprososti privede do robov blaznosti. So projekcija duše, toposa ruske duše, v njeni neskončni upognjenosti v zamaknjeno tavanje po širnih prostranstvih zavesti, duha in geografskih ravnin, ali kot zapiše Nikolaj Berdjajev v delu *Ruska ideja* (1946) je "загадочная русская душа", skrivnostna ruska duša, simbol ruskosti kot prepleta ekstremnih nasprotij, ki nihajo v brezmejno odprtost prostora: zavest svobode in suženjske uklonjenosti, revolucije in konservativne pragmatičnosti, delavnosti in lenobe.

Stereotipno označevanje posameznih narodov je izmuzljiva točka za začetek razmišljanja ali postavljanja osnovne teze. Pa vendar so take oznake zasidrane, hote ali nehote, nekam globoko v naše miselne tokove in jih *de facto* spreje-

mamo kot osnovni horizont, na katerem izgrajujemo svoje misli in predstave. Ob tem pozabljamo, da je nacionalnost konstrukcija romantičnih viharjev druge polovice komaj 19. stoletja. In zdi se, da bolj kot so mišljeni kraji oddaljeni – v konkretnem in miselnem toposu – bolj trdne so mitološke konstrukcije podob, ki jih imamo o njih. Meje srednje- in zahodnoevropske misli na vzhodu so tako kljub padcem železnih zavez še vedno pogreznjene v mrak. Veliki speči medved na Vzhodu, Rusija, ostaja za Evropo ne navadno grozeč hibrid, ki ga pooseblja prekletstvo bronastega jezdecja – organski preplet tatarskega barbarizma v soju sveč globokih votlin pravoslavja in težkih kovin socialističnih duhov, ki se v hlapih vodke utapljuje med širnimi prostranstvi obzorij. V ta kulturološki konstrukt arhetipskih razsežnosti se vpisuje tudi zadnji film prekaljenega ruskega režiserja Andreja Končalovskega *Poštarijeve bele noči*, ki je med drugim ovenčan tudi s srebrnim levom Beneškega filmskega festivala za najboljšo režijo.

Impresionistična pripoved, utemeljena na zgodbah resničnih ljudi oz. "dokumentarec s scenarijem",¹ ki velja za avtorski pristop Končalovskega k pojmu igranega in dokumentarnega filma, spominja na poezijo vasi Nekrasova, romantični realizem Turgenjeva, stiliziran naturalizem Leskova ali poezijo kmečkih pesnikov popučnikov okoli Jesenina – veja mogočnega drevesa ruske literature s skicami vaškega in kmečkega življenja, a

morda manj poznana ob boku velikih imen Puškina, Dostojevskega, Bulgakova in drugih, ki so bili predvsem poeti mesta.

Izraz bele noči je kot arhetipski pojem v kontekst ruske kulture najbolj zasidral Dostojevski z zbirko kratkih zgodb s prav takim naslovom. Tipično ruski, filozofsko-religiozen inteligent raztrganih žepov in praznega želodca, razžarjen od večnega polmraka, tava po peterburških ulicah in srečuje druge obraze malih ljudi iz podtalja. V iskanju smisla in večne resnice ljubezni. Priljubljen filmski siže, ki so si ga izposodila tudi zvenceča imena, kot npr. Luchino Visconti v *Belih nočeh* (*Le notti bianche*, 1957) ali Robert Bresson v *Štirih nočeh sanjača* (*Les quatre nuits d'un rêveur*, 1971) ali Ivan Pirijev (*Bele noči*, 1959). Kljub podobno zvencečemu naslovu pa film Končalovskega ne sodi v omenjeni kontekst, zato je primerjava, razen v eksistencialno (eksistencialističnem) kontekstu hrepenenja po večni triadi ljubezen–smisel–resnica, odvečna, če ne celo napočna, saj se Končalovski s tem filmom, kot tudi z uradnimi izjavami v medijih, vpisuje v bolj slovanofilsko tradicijo "kmečkih" pesnikov vasi. Portretni prikaz ruske vasi se tako odkriva v počasnem teku, kot impresionistična slihanica nostalgичno čehovskega tipa v obzoru topega zvoka padajočih češnjevih dreves. Končalovski, sodelavec verjetno najbolj kultnega režiserja "ruske duše" Andreja Tarkovskega (*Valjar in violina*,

¹ Po letu dni raziskovanja soscenaristke Jelene Kiseljove in iskanja primerne vasi ter poštarja v enem, je filmska ekipa približno osem mesecev stanovala v bližini izbrane vasi in spremljala protagoniste (nastopajo le trije profesionalni igralci – Irina Jermolova, Timur Bondarenko in generalov pomočnik). Kamere so bile nameščene tudi v njihovih domovih. Kljub vsemu pa so bili nekateri deli (npr. ljubezenska zgodba, pobeg s Timurjem ipd.) inscenirani – po besedah soscenaristke, zaradi *lepšega poteka same zgodbe*. Večina scenarija je sicer nastala v času montaže.



Ivanovo otroštvo, Andrej Rubljov), se tako po svoji hollywoodski eskapadi (*Ponoreli vlak* [1985], *Tango in Cash* [1989]), vrača nazaj na rodno grudo, k svojim filmskim začetkom portretiranja ruskega podeželja z naturščiki (npr. *Primer Asje Klančine, ki je ljubila, a se ni omožila*, 1967).

Na območju Arhangelska, na severu Rusije okoli jezera Kenozero je več majhnih vasic, kjer ljudje živijo, kot so živeli pred sto, dvesto leti. Ribolov, majhni vrtovi, tipične lesene hišice s slabo infrastrukturo, svet brez internetih poti, kaj šele cestnih povezav. Edino vez s svetom predstavlja šum motornega čolna poštarja Alekseja Trjapicina Ljoha. Osamljen poštar je emblematični lik – skorajda Tantadruj ruske vasi – ravno prav zgovoren, okorno zabaven in žalostnega pogleda. Enemu prinese penzijo, drugemu hleb kruha, tretjemu žarnico. Srečuje stare, mlade, alkoholike, poroke, pogrebe. Ustavi se na kratko, da poreče

besedo ali dve, le pri vdovi – nadzornici ribolova Irini, s sinom Timurjem se rad zadrži na daljšem kosilu.

Krožni tek časa se ustavi in izravna, ko Ljohi ukradejo motor na čolnu. Svojega dela poštarja ne more več opravljati. Vendar s tem ne izgubi le dela, temveč tudi identiteto, saj je "poštar" način njegovega obstoja, ki absolutno definira njegov vsakdan. Ko se po boljše življenje v mesto odpravi tudi njegova neuslišana ljubezen, se zdi, da začne vaška idila pokati po robovih. Preplavijo jo človeška zloba, osamljenost in žalost, ki se penijo v podtalju tako mestnega kot vaškega življenja, od katerega se Ljoha ne more ločiti. Občutek nostalgije vidno propadajočega vsakdana podkrepijo nadrealistični elementi, tisti bližje ljudski magičnosti, kot je nenavadna siva mačka, ki jo (morda) sanja Ljoha, ali pa bolj avantgardno realistični, npr. izstrelitev rakete – sveta v vsej svoji modernosti skozi arhetipsko modrino neba.

Počasen tek časa, ki ga poudarjajo dolgi, statični kadri, predirajo le televizijski zasloni v kuhinjah, ki opominjajo na realnost sveta nekje na drugi strani jezera. In prav s televizijskimi zasloni se pojavlja razpoka v tej *lepi filmski zgodbi in sliki*. Da z zaslonov žari prav program resničnostnih šovov, lahko označimo za element parodije. Dvojnost zaslonov preko križne podvojitve oz. sopostavitve dveh realnosti postavlja to pod vprašaj: čigava je pristnejša/resničnejša – resničnost resničnostnih šovov ali bukolika Trjapicinovega vsakdana na platnu? Ta, ki nosi atraktivno masko sodobnosti, ali ona druga, ki je pogreznjena med gozdove in se prepleta s folkloro – tradicionalnimi obredi in ljudskim izročilom, ki ga Ljoha v obliki zgodbe čarovnice z jezera preda malemu Timurju?

Če po eni strani lahko film gledamo kot skico postkomunistične družbe, antiutopijo velikih mitov so-

crealizma, ki so malega človeka vzdignili in potem pustili pasti v nov svet padlih zidov, ki se mu ruska vas upira prav s pasivnostjo,² se vendar bolj kot to zdi, da ostaja Končalovski, kljub dokumentarnemu in realističnemu³ načinu prikaza ruske vasi, predvsem nekritičen nostalgik. Filmu odtisne pečat romantično-eksotičnega⁴ impresionizma, ki se pravih problemov in s tem realnosti dotakne samo na površini, v družbeno-političen kontekst ne posega.

Film je navdušil zahodno publiko.⁵ Menim, da je bilka, po kateri spleza na površje v konkurenci vseh drugih, predvsem vizualna plat (svetloba belih noči, zelenkasta divjina gozdov, jezera in reke, "primitivna" ruska naselja) v izredni fotografiji Aleksandra Simonova, kot tudi sama vsebina filma, ki tipičnemu paketu "ruskega podeželja" (vodka, brezdelje, beda) pridaja še rdečkasto pentljo ljubezenske zgodbe. Film ukaluplja pogled

² Z besedami zahodnega gledalca – nedelo, lenoba, fatalizem. Naj na tem mestu opozorimo, da je negativna konotacija posledica različnih vrednostnih sistemov zahodne in ruske kulture. Pri tem zahodna protestantska etika, ki ukaluplja "naš-zahoden" pogled, pozablja na pravoslavje, ki je eden ključnih parametrov ruskega vrednostnega sistema.

³ Na tem mestu se mi zdi bolje govoriti o realističnem (estetska kategorija) kot pa o realnem (ontološka kategorija). Realistično in dokumentarno namreč (na tem mestu) razumem kot dva načina upovedovanja realnega, torej resnice. Upovedovanje, v poststrukturalističnem kontekstu, nikoli ne more biti do konca objektivno, saj je vedno odvisno od pripovedovalca oz. tistega, ki podaja izjave – te pa, kot piše Bahtin-Vološin v *Marksizem in filozofija jezika* – so ideološko pogojene "resnice" (nujno v množini). Tako je tudi dokumentarno in realistično le način zajemanja, prikazovanja in posredovanja delčka realnega oz. enega odenka, plasti resnice.

⁴ Navduševanje centra (Moskva in Sankt Peterburg) nad "eksotičnostjo" ruskega podeželja, predvsem obronkov ruskih prostranstev, se razvije predvsem v romantiki (npr. Puškin, Lermontov), ki je z rousseaujanskega poveličevanja primarnega kmalu postala osnova za tradicionalistično patriotske mislece, ki so v vasi in naravi videli resnično podobo "prave" Svete Rusije – od tu naturalistično-realistični romani (npr. Lesjakov), ali pa kasnejši izrazito romantiziran odnos do ruske zemlje in podeželja v kontekstu socrealizma. To stilizirano romantično socrealistično perspektivo odklanjajo sicer že sodobniki, tako z antiutopijami (npr. Platonov, Zamjatin), kot tudi s konstrukcijo novega jezika – pri tem imamo v mislih predvsem zadnje obdobje avantgarde z Obeiruti in Harmsom na čelu, ki to stereotipno sliko dominantnega diskurza "ruske realnosti" razgrajujejo predvsem z absurdom.

⁵ Film v Rusiji ni dobil distribucije po kinodvoranah. Predvajan je bil na nacionalnem programu Pervyj kanal, kjer je imel veliko gledanost in sprožil kar velik odmev, tako pozitiven kot negativen. Bil je predlagan kot možen naslov za nominacijo za oskarja za najboljši tujejezični film, vendar je režiser v svoji protihollywoodski nastrojenosti nominacijo zavrnil z argumentom, da je kategorija "oskar za tujejezični film" pravzaprav izredno anglocentrična in s tem ponizuje vso drugo, tj. tujejezično produkcijo. Izjava je podprl celo ruski kulturni minister Vladimir Medinskij.

zahodnega gledalca na način potrjevanja njegove predstave o Rusiji in podeželja ter tako poleg estetskega užitka, čemur ne oporekamo v nobeni točki, ponuja tudi etičen užitek: bedo ruskega podeželja prikazuje v vseh (zahodnih) stereotipih (slaba infrastruktura, vodka, odsotnost države, korupcija ipd.). Tako zahodnemu gledalcu na pladnju prinaša superiorno perspektivo zgroženosti nad nedelovanjem države in bedo podeželja – ideje in podobe, ki jih prav način snemanja (dokumentarec s scenarijem) spopolna do *lepega*, torej do te mere da postanejo stereotipi, karikature. Zanimivo, da prav to filmu očita tudi več ruskih gledalcev v zapisih na raznih blogih, ki se bojijo, da bo tako rusko podeželje znova nastopilo le kot kup lenih, propadajočih pijancev

Že v samem naslovu filma je izpostavljen mali človek v svoji individualnosti, namreč poštar Aleksej Trjapicin *prav kot* Aleksej Trjapicin. V dokumentarcu s scenarijem Trjapicin v objektivu kamere gotovo ni isti Trjapicin kot za kamero. Trjapicin v filmu je abstrahiran odsev resnične podobe, ki je nujno ustvarjena skozi filter misli filmskih ustvarjalcev.

Prav to vprašanje pristnosti-resničnosti je vzbudilo precej burne odzive med rusko publiko. Da se je relevantno spraševati o manipulativni vlogi ustvarjalcev v odnosu do protagonistov in gledalcev, potrjuje odgovor Trjapicina v neki pogovorni oddaji, kjer je na vprašanje ali je on res *ta* Aleksej Trjapicin, ki ga gledamo v filmu, odgovoril, da mu je režiser vseeno "nanesel malo make-upa". In prav uporaba besede подмакиявить (dobesedno namazati z ličili), kaže na papirnate temelje ideje filma – dokumentarca s scenarijem – katerega namen

naj bi bil prikazati *resnico* ruske vasi in izbranih posameznikov.

Končalovski namreč ne kaže ruske vasi take, kot je, ampak jo prikroji po lastni ideji – kar sicer umetnost dela z življenjem – vendar pa je problem, če se to potem prodaja drugače. Za Končalovskega prikaz življenja teh posameznikov, v katera je navsezadnje radikalno posegel, ni bil cilj, temveč sredstvo. Kot platno, na katerega je že nanešeno nekaj osnovnih barv, umetnik pa bo nanj izrisal lastno konstrukcijo teh posameznikov in realnosti ruske vasi. Na koncu oboji – tako ljudje kot vas – v stilizirani hladni lepoti delujejo tipološko enodimenzionalno, stereotipno. Resnične druzgosti in problematike ruske vasi ni pripravljen videti nihče, ne ruski meščan, kaj šele zahodni gledalec. Ta pa jo, vsaj dokler se ta lepo sveti in blešči, vseeno rad pogleda.

Potemkinove vasi so navdušile Voltaira, ko se je peljal na obisk h Katarini Veliki. In Potemkinove vasi so navdušile tudi Katarino. Kaj si je mislil mali človek, pa nihče ne ve.

Anja Banko

Pogled tišine

Pogled tišine (The Look of Silence)

Režija Joshua Oppenheimer, 2014, Danska, Indonezija, Finska, Norveška, Velika Britanija, 103 min.

"Človek je edina žival, ki pobija lastno vrsto tako učinkovito in v takem številu, pri čemer si lahko celo dopoveduje, da je naredil pravo stvar. A naj bo uboj še tako 'človeško' dejanje, je obenem tudi, če ne predvsem, travmatično dejanje."

Tako je srž indonezijskega genocidnega filmskega dvojčka v intervjuju za časopis *Dnevnik* strnil režiser Joshua Oppenheimer. Če je skorajda že nadrealistična dokumentarna burleska *Teater ubijanja* (2012) to travmo šele izklopala iz globlin človeških duš postaranih morilcev skozi njihovo lastno ponovno uprizoritev okrutnega pokola, pa *Pogled tišine* prinaša travmo žrtev, ki tudi 50 let po strašnih dogodkih še vedno v tišini in strahu podoživljajo takratne dogodke. Medtem ko je v prvem filmu režiser moral iti po ovinku fiktivnega, da je prišel do realnega, saj so morilci ustvarili kolektivno fantazmo o tem, kako so zgodovinski junaki svoje domovine, ki so jo očistili "komunistične sodrge", pa je v nadaljevanju stopil v ozadje in prepustil, da se v dejanski osebi personalizirana resnica bolečine in travme sooči s to fikcijo in jo tako zagrabi v trenutku, ko se zave svojega lastnega videza in zlaganosti.

Oppenheimer nas brez okolišenja takoj sooči z očitno metaforo. Oftalmolog Adi pregleduje oči vaščanom, določa njihovo dioptrijo in jim dela očala, da bodo spet lahko normalno videli. Hkrati s tem pa se zavestno loti raziskovanja svoje lastne travme, smrti svojega brata. Tako hkrati sebi in drugim meri zgodovinsko dioptrijo in hoče izostriti podobe iz preteklosti. Sam se je rodil šele nekaj let po bratovi smrti, zato okoliščin ne pozna natančno. Kot kaže, niti njemu mati ni upala razložiti, kaj se je Ramliju zgodilo, in šele ko med njiju stopi posrednik v podobi režiserja in njegove kamere, se lahko o tem odkrito pogovorita. Tukaj že prvič začutimo katarzično moč objektivna, ki ljudem omogoči spregovoriti o drugi plati medalje Anwarja, morilca, ki se je v Teatru ubijanja pred nami zlomil pod težo svoje krivde in strahov umorjenih.

Travmatizirana mati je prepričana, da morilci še vedno lahko potrkajo na vrata, zato želi tudi sina odvrniti od soočenja z njimi in pretiranega brskanja po krvavi zgodovini. In dejansko ni tako daleč od resnice. Morilci so namreč še vedno na oblasti, ali politično z zasedbo pomembnih funkcij ali pa finančno prav z nagrabljenim premoženjem številnih žrtev – na oba načina so vojni dobičkarji, ki so v kaosu državnega udara iskali trenutek slave v brezkompromisnem, da, celo kreativnem sledenju državnim ukazom, tako da so si izmišljali vedno nove in bolj okrutne načine pobijanja, in enako okruten način navidezne odrešitve, s tem da so pili kri svojih žrtev. Adijeva mati pa še vedno trpi v revščini in agoniji lastne travme, ob obnemoglem, dementnem in slepem možu – realnost znova na edinstven način doda

nov nanos simbolike, ki predstavlja podaljšek tišine v njegovo lastno družino – in v bolečem spominu na smrt svojega sina. Rešitev pred norostjo ji predstavlja drugorojenec, ki pa se zdaj znova sooča s strahovi in osebami iz preteklosti in tako obuja njeno travmo.

Adi tako rekoč na novo iznajde svoje poslanstvo, saj ima kot oftalmolog priložnost pregledati tudi nekatere od storilcev, njihove oči, a hkrati tudi spomine, saj lahko z avtoriteto zdravnika in s pomočjo kamere tokrat on vodi igro. Z izjemnim občutkom storilce pripelje pred njihovo resnico, jim nameni pogled tišine ter jih pusti, da se soočijo sami s seboj. S tem jih skoraj popolnoma razoroži, saj ta pogled ne nosi jeze, očitanja, maščevalnosti, ampak hladno, premišljeno in zelo človeško stremljenje k razrešitvi zadeve in odpuščanju, ki pa hkrati izhaja iz globoke bolečine in trpljenja. Zanimivo je ob številnih reakcijah videti, da dejansko najbolj napadalno in odvrčajoče reagirajo člani družine pokojnega lokalnega poveljnika morilske milice, medtem ko si ostali upajo zgolj s posrednimi grožnjami in neprepričljivim zanikanjem, a še vedno pilepljeni pred kamero in vidno zapredeni obsedeti pred žrtvijo. Ta pogled tišine, ki prebada njihovo laž in iluzijo, je neznoten trenutek, trenutek tesnobe, ko resnica obstane v zraku in zaplava v vetru med riževim klasjem, med rečnim resjem Krvave reke, kjer je življenje izgubilo na tisoče ljudi, tudi Adijev brat. Tukaj režiser s svojo ekipo hkrati z neverjetnim občutkom za zgodbo, dokazuje tudi svoje vrhunsko filmsko znanje, saj ta suspenz soočenja z resnico ujame tako močno, težko in rezko, da v primerjavi s tem nobena filmska fikcija ne

more ustvariti takšnega vzdušja. "Vzrok človeške zlobe je po mojem mnenju odvisen od tega, v kolikšni meri smo sposobni lagati samim sebi. Te laži so tiste, s katerimi opravičujemo svoja dejanja, v širšem smislu pa te laži postanejo zgodovina, ki jo pišejo zmagovalci," pravi in prav na tej laži samim sebi jih dobita Adi in Oppenheimerjeva kamera.

Tukaj se odpre vzporednica s *Perverznejšim vodičem po ideologiji*, kjer Slavoj Žižek razlaga, kako deluje ideologija skozi analogijo v Carpenterjevem filmu *They live!* Da jo ljudje spregledajo in sprevidijo laganje samemu sebi in zlaganost družbe ter zgodovine, si morajo očala nadeti in jih ne sneti, saj je že osnovna vpetost v ideološki pogled premočna. Vanj je na nek način pogreznjena tudi Adijeva mati, ki goji neskrto sovraštvo do storilcev in jim v slogu "oko za oko, človeka za človeka" želi, da bi zaradi njih trpeli tudi njihovi otroci in vnuki. Potreben je izstop, iztrganje iz te logike, potreben je nov mehanizem, ki bo dekodiral realnost, saj je dioptrija izkrivljena. Adi je v tem pogledu celo nadgradnja Carpenterjevega Nade, ki najde čudežna očala, nadgradnja fikcije skozi realno, saj sam nastavlja fizično in psihično optiko človeka, njegov mehanizem pa je hkratna vloga žrtve in zdravnika, ki zdravi sebe in druge.

Adi ima v svoji moči, pogumu in potrebi po katarzi celo tako bistveno vlogo, da je spremenil celo tok filma samega. Tako vpliva še na tretjo optiko, in sicer metafilmsko, metazgodbeno, saj brez njegove odločnosti niti Pogleda tišine in verjetno niti Teatra ubijanja ne bi gledali. "*Kakšno je stanje v Indoneziji, sem spoznal tudi sam, ko nas je po treh tednih snemanja filma obiskala vojska in*



prepovedala nadaljnje snemanje. Sam sem že hotel odnehati, vendar so me Adi, njegova družina in sorodniki drugih žrtev prepričali, da sem projekt nadaljeval. In prav Adi je bil tisti, ki mi je predlagal, naj namesto sorodnikov žrtev začnem intervjuvati storilce. Rekel mi je, da želi izvedeti, kaj se je zgodilo z njegovo družino, z njegovo vasjo in s celotno državo, da je še vedno ujeta v tem krčju strahu," je v intervjuju pojasnil Oppenheimer, na drugem mestu pa dodal: "Že na začetku je bilo jasno, da gre za močno metaforo o tem, kako Adi pomaga spregledati tistim, ki so namerno slepi. Ko smo začeli snemati film Pogled tišine, sem hitro ugotovil, da so bile te konfrontacije relativno varne. Adi je imel kot okulist določeno avtoriteto, saj je morilce prav s tem, da jih je obravnaval kot paciente, nekako razorožil, obenem pa je bil on tisti, ki je določal dolžino pregleda in je tako lahko podaljšal pogovore ter izvedel več, kot bi sicer."

In tako avtor sklene svoj lastni krog doživljanja brutalne preteklosti, ki se je začel z raziskovanjem doživljanja žrtev, a moral najprej skozi fikcijo sploh dojeti vse razsežnosti in globino družbenega pretresa po krvavem vojaškem udaru, šele nato pa je lahko pustil tudi žrtvam, da so spregovorile o svoji resnici in to pravico zahtevale od njega in od storilcev. A tukaj obstanemo na robu, v sodobnosti, ki nakazuje različna nadaljevanja. En scenarij napoveduje nietzschejansko vračanje vedno enakega, ki ga s svojim sovraštvom izrazi Adijeve mati: "Upam, da bo trpel, da bodo trpeli tudi njegovi otroci in vnuki. Da nikoli ne bo našel miru." Sina hoče odvrniti od nadaljnega kopanja po kolektivni zavesti in vesti morilcev. Če žrtvam in njihovim svojcem ni dovoljeno dostojno slovo, če jim sploh ni dovoljeno govoriti o tako travmatičnih izkušnjah, kaj šele zahtevati pravico, ne prihaja do katarze in odpuš-

čanja, ampak do reprodukcije sovraštva, ki še naprej zastruplja družbo. K pesimizmu se po zaključnih podobah popolnoma zblojenega Adijevega očeta kot kaže nagiba tudi režiser sam. A tukaj, v teh intimnih družinskih momentih je verjetno najbolj subjektiven in na nek način celo nekoliko vsiljiv element Oppenheimerjeve filmske intervencije. Prav Adijeva podoba, ki se je izkazala za tako centralno, pa nakazuje tudi možnost drugačnega sklepa. Zavedanje o nevdržnosti takšne situacije in o nujnosti razrešitve, razumevanja, pravice in odpuščanja. In tudi trenutna pot filma pušča ta horizont odprt, saj si je javno premiero v Džakarti novembra lani ogledalo kar 2000 ljudi, v okviru mednarodnega dneva človekovih pravic pa se je mesec dni kasneje film javno predvajal na 480 lokacijah po Indoneziji.

Žiga Brdnik

Flamski blues na ulicah Birminghama

Peaky Blinders.

Avtor serije Steven Knight,
2013, Velika Britanija.

V četrti epizodi prve sezone izjemno uspešne britanske serije *Peaky Blinders* ena od lokalnih birminghamskih tolpe pod vodstvom družine Lee v maščevalnem pohodu vlomi v stavnico konkurenčne tolpe, poznane pod imenom Peaky Blinders, ki jo vodi Thomas (Tommy) Shelby. Leejevi pokradejo denar in za seboj v opomin pustijo škarje za rezanje žice. Ko se Shelbyjevi vrnejo domov v razbito in oropano stavnico in na mizi najdejo škarje, vsi v sobi otrpnejo od strahu. *"Ko smo v vojni prepustili ozemlje Nemcem, smo ga prepredli z minami, povezanimi z žico in za šalo zraven pustili škarje,"* mrtvo hladno razloži Tommy, ko s pogledom išče mesto, kjer bi bila lahko napeljana žica.

Serija *Peaky Blinders* je postavljena v leto 1919, v čas tik po prvi svetovni vojni in posledice slednje ji na vsakem koraku tesno(bno) dihajo za ovratnik. Zahodna Evropa je v veliki vojni plačala višji krvni davek kot v kateri koli drugi vojni v svoji zgodovini. V njej je umrlo dvakrat toliko Britancev, trikrat toliko Belgijcev in štirikrat toliko Francozov kot med drugo svetovno vojno. Le redki so bili tisti, ki so si zares lahko predstavljali nočno moro, v katero se je svet potopil tistega *"najbolj grozljivega avgusta v zgodovini sveta"*. Alain Badiou v knjigi *Dvajseto stoletje* zapiše: *"20. stole-*

tje je mesto tako apokaliptičnih, tako grozljivih dogodkov, da je edina kategorija, ki lahko ustrezno izrazi njegovo enotnost, kategorija zločina." V vojno je vstopilo romantično in vojnih pustolovščin željno 19. stoletje, iz nje pa se je v krču in kriku rodilo krvavo in do kosti pretreseno 20. stoletje.

Ko je večina bataljonov, ki so jih antantne sile poslale na fronto, pristala v uničujočem stroju za mletje mesa, so se predvsem Britanci, ki so imeli do prve svetovne vojne v primerjavi z ostalimi velikimi silami zelo majhno kopensko vojsko, znašli v zagati, saj niso vedeli, od kod naj vzamejo nove enote, ki bi se lahko bojevale na fronti. Britanija je namreč šele leta 1915 uvedla obvezno službo vojaškega roka. Vojaška PR-služba je zato na različne načine želela privabiti mlade moške, da se vpišejo v vojsko. Ena izmed metod, ki so jo uporabili, je bila tudi ta, da so ljudi spodbujali k temu, da se v vojno 'pustolovščino' vpišejo skupaj s svojimi prijatelji, kolegi, someščani, sodelavci. Ti bataljoni so se imenovali "kolegijski bataljoni" (Pals Batalions) in v njih so, z ramo ob rami, služili ljudje iz istega mesta, iste ulice, znanci iz istega puba ali člani iste družine. Ideja, ki je sicer na papirju delovala genialno, se je kmalu izkazala za katastrofalno, saj so ljudje, ki so skupaj služili na istem kraju, velikokrat tudi skupaj umrli, kar je imelo za določena mesta, poklice in skupnosti uničujoče posledice.

Tisti, ki so umrli na bojnem polju, so imeli morda srečo. Tommy, njegovi bratje in kolegi, ki so se skupaj borili v Franciji, v bitki za Verdun, eni najstrašnejših bitk vseh časov in v podgan, uši in stenic polnih blatnih strelskih jarkih na reki Sommi, so nasilje, norost in travme

vojne prinesli domov. Tisti, ki so se vrnil, so se soočili z nočnimi morami, grozljivimi halucinacijami in nekontroliranimi izbruhi nasilja. Šolski primer vojaka, ki mu za petami sledi nevidno zlo vojne, v seriji *Peaky Blinders* predstavlja Danny Owen oziroma "Danny Whizz-Bang", poimenovan kar po vzdevku, ki so ga imele britanske čete za nemško orožje. Omenjenemu stanju danes pravimo posttravmatski stresni sindrom (PTSD), Tommy in njegovi prijatelji pa so ga poznali pod imenom flamski blues, po flamskih bojnih poljih oziroma bojiščih zahodne fronte.

Avtor serije *Peaky Blinders*, scenarist (*Umazane lepe stvari, Smrtne objube*) in režiser (*Locke*) Steven Knight, je v intervjuju za BBC dejal: *"Ena od širših tematik, ki sem jih želel osvetliti v tej seriji, je prva svetovna vojna in posledice, ki jih je ta izkušnja imela na vse, ki so se vrnili iz nje. Vojaki so morali vsak dan na ukaz izvrševati množične umore, kot po tekočem traku nekakšne ogromne morilske tovarne. Domov so se vrnili fizično in psihično poškodovani, pa tudi mnogo bolj nasilni. Ko so se ti moške vrnili domov, se nikakor niso mogli vključiti nazaj v normalno življenje, kar v sami zgodbi pripelje do prav posebne dinamike med liki."* Izkušnja totalne in brezobzirno zločinske vojne je globoko zarezala v tkivo 'moralne in častne' družbe poznega 19. stoletja in za vedno spremenila njeno mišljenje in navade. Puške in pištole, ki so si jih vojaki nelegalno prisvojili po vojni, so iz jarkov našle pot na ulice in postale nevarno orožje v rokah obupanih in čustveno poškodovanih ljudi. Družba, ki se je rodila iz prve svetovne vojne, je bila kaotična, nasilna, anarhistična in hedonistična. Ljudje niso spoštovali nobene avtoritete



več. Cerkev in država sta ostali brez moči in brez spoštovanja. Na ulicah so kraljevale kriminalne tolpe, v tovarnah so se vrstile stavke. V zraku je bila na eni strani grožnja boljševidne revolucije, na drugi strani pa strah pred državljan-sko vojno, pred odcepitvijo Irske in nasi-ljem Irske republikanske armade.

Vse zgoraj naštetu še posebej jasno izstopa prav v Birminghamu, kjer se od-vija zgodba serije *Peaky Blinders*. Bir-mingham leži v središču Anglije in je drugo največje britansko mesto. V času industrijske revolucije je veljalo za ne-kakšno 'delavnico sveta', za britanski De-troit. Mesto je imelo s svojo težko indu-strijo tudi zelo velik pomen in vpliv prav v času med obema vojnoma, se pravi v času, ki ga Steven Knight raziskuje v svoji seriji. Tovarna BSA (Birmingham Small Arms Company), ki jo *Peaky Blin-ders* izdatno referira, je proizvajala oro-žje. Po koncu vojne je potreba po izde-lavi orožja upadla, kar je pripeljalo do brezposelnosti, stavk in splošnega neza-dovoljstva. Birmingham je slovel tudi kot mesto, v katerem je bila zelo močna

manjšina irskih priseljencev, kar pomeni, da je bilo v njem precej vroče tudi zaradi številnih aktivnosti IRE. V britanskem Detroitu je skratka vladala anarhija. Za-radi 'troglave pošasti', nasilja kriminal-nih tolp, grožnje boljševidne revolucije in delovanja IRE, kot omenjene probleme v seriji poimenuje eden od glavnih likov, inšpektor Campbell, je bilo mesto vse-skozi tudi pod budnim očesom takrat-nega obrambnega ministra Winstona Churchilla.

Zapletena in kompleksna mreža zgodovinskih dogodkov in povezav, ki predstavljajo nekakšen temelj oziroma ozadje, na katerem se odvije fiktivna saga družine Shelby, je bistvena za razu-mevanje serije *Peaky Blinders* in ključ, ki odklepa motive, ki ženejo vse glavne protagoniste. V jedru zgodbe so bratje, Arthur, Thomas (Tommy) in John Shelby. Ko se vsi trije vrnejo iz vojne, Tommy prevzame vlogo vodje družine in tolpe Peaky Blinders. Z njeno po-močjo začne postopoma širiti in legalizi-rati družinski posel, ki je do sedaj tem-ljil na nelegalnih stavnicah. Odločen je,

da se bodo Shelbyjevi, ki sedaj kot mali tatovi životarijo na robu Birminghama, v revni soheski Small Heath, z njegovo pomočjo in za vsako ceno povzpeli po družbeni lestevici. Tommy postane neusmiljen novodobni poslovnež, volk z birminghamskih ulic. S kriminalom in krvjo prepojen svet in kaotično dereguliran trg postaneta njegovo igrišče, njegova stavnica, v kateri, tudi s svojim življenjem, stavi na vse ali nič. *"V seriji začnem z družino, ki živi v napačnem delu mesta, v revni soheski. Zanima me, če svoji usodi lahko pobegnejo. Gre za precej običajno zgodbo o tem, kako se nekomu uspe z ulic zla povzpeti v družbo, postati spoštovan in zgraditi imperij. Zanima me, kako se to zgodi, oziroma kako se bo to zgodilo v seriji. Vsak korak, ki ga Shelbyji naredijo, jih pripelje bližje visoki družbi, ampak ali lahko pobegnejo svoji preteklosti?"* se v enem od intervjujev sprašuje Steven Knight.

Velika vojna in njene posledice je s krvjo prepojeni in blatni temelj, temna senca nočne more, tesnobna in strupena megla, ki se vije okrog mestnih vogalov, ter globoka čustvena rana, ki zija med človeškimi odnosi. Resnični zgodovinski dogodki v seriji *Peaky Blinders* so parna lokomotiva, ki za seboj vleče celotno dogajanje. Kljub temu pa ti dogodki ne zavzamejo glavnega dela serije, ampak predstavljajo manjše bucike, ki fiktivno zgodbo s pomočjo izjemo dobro premišljenih in lansiranih podrobnosti (največkrat v obliki ključnih koščkov informacij) pripenjajo na zemljevid realnosti. Tu zagotovo ni nepomembno tudi dejstvo, da se je avtor serije rodil v Birminghamu. Prvo idejo za scenarij je imel že pred sedemnajstimi leti, ko sta mu starša prvič pripovedovala zgodbe o bir-

minghamskih tolpah in o svojem otroštvu v Small Heathu.

Kljub vsemu, kar smo zapisali, pa gre pri seriji *Peaky Blinders* v prvi vrsti vseeno za fikcijo, za izmišljeno moderno dramo, ki je zgolj umeščena v neverjetno dramatično zgodovinsko obdobje in cinematično pokrajino industrijskega mesta in okolice. Zgodovinsko ozadje posebej izpostavljamo tudi zato, ker zaradi velikega poudarka na vizualni estetiki serije in izjemnega truda, ki so ga ustvarjalci vložili v to, da so iz popolnoma nepoznane birminghamske tolpe ustvarili moderen kult, lahko zelo hitro spregledamo, da nas za lepim in všečnim ovojnim papirjem tokrat za spremembo čaka tudi kompleksna vsebina, ki ima marsikaj povedati o času, v katerem se odvija. Boljše razumevanje posledic prve svetovne vojne in časa med obema vojnama pa seveda nujno pomeni tudi boljše razumevanje časa, v katerem živimo danes.

Ustvarjalci so se zelo veliko ukvarjali s tem, kako serijo čim bolj približati sodobnemu gledalcu. Niso želeli ustvariti še ene tipične britanske zgodovinske kostumske drame, ki bi le zavrtela kazalce zgodovine, ampak so se zadeve lotili na drugačen način. *Peaky Blinders* so posneli tako, kot bi bila posneta vsaka moderna serija. Tako kot bi se dogajala danes, tukaj in zdaj. Posneta je na zelo filmski način. Veliko je uporabe širokokotnih leč in bližnjih planov, poudarek je na lokacijah in številnih detajlih. V prvi sezoni svetloba večinoma prihaja iz oljnih svetilk, v drugi sezoni, ki se dogaja dve leti pozneje, pa je mesto že popolnoma elektrificirano. Poudarek je na fetišiziranju oblek, pričesk, avtomobilov in predmetov. Estetika in atmosfera veli-

kokrat spominjata na kultni film Nicholasa Windinga Refna *Vozi* (Drive, 2011).

Režiser prvih treh delov prve sezone, Otto Bathurst, je v intervjuju za BBC dejal: *"Ko smo začeli snemati, sem se spomnil na uvodni citat iz filma Dobri fantje (Goodfellas, Martin Scorsese, 1990): "Odkar pomnim, sem si želel postati gangster". Zame je ta citat postal glavna mislija tega projekta. Želel sem ustvariti svet, ki bi gledalca pripravil do tega, da bi si tudi sam želel postati del njega, da bi si tudi sam želel postati del te tolpe."*

Knight s svojimi rock'n'roll kriminalci iz Small Heatha povsem zavestno ustvarja kult in mitologizira svoje junake (ciganska kri). Tako kot so birminghamski najstniki na prelomu stoletja sanjali, da bi postali del prave tolpe Peaky Blindersov, so danes pričeske, ki jih nosijo liki v seriji, podobno postale kulturne med njenimi oboževalci. H kultnemu (in kul-skemu) statusu serije in njenih likov levji delež prispeva tudi glasbena podlaga, ki jo med drugim sestavljajo PJ Harvey, Nick Cave, The White Stripes, Arctic Monkeys in Johnny Cash. Za zgodovinsko dramo precej nenavaden izbor glasbe ima še drug namen. Izbrana glasba daje posameznim prizorom emocionalno komponento, ki jo ti potrebujejo. Z glasbo, ki nam je blizu, ki jo poznamo in povezujemo s točno določenimi emocijami, lahko zelo enostavno vdremo v misli in občutja nekoga, ki se na prelomu stoletja sveže obril in urejen od glave do pet, s cigareto v roki sprehaja po umazanih in nevarnih ulicah največjega industrijskega mesta na svetu.

Težka industrija, delavske četrti, smog, umazanija, slaba razsvetljava in temne ulice so vizualni elementi, ki dominirajo v prvi sezoni serije. Ko se Shel-

byjevi v drugi sezoni začnejo vzpenjati po družbeni lestvici, temu sledi tudi vizualna podoba. Več je svetlih zunanjih lokacij, svetlobe, zlate barve in razkošja. Tudi velikost prostorov se občutno poveča. Kljub temu pa se druga sezona konča sredi ogromnega rjavega polja, v jarku. Grozljiva podoba, ki nas ponovno dohiti in spomni na nepotrebno trpljenje in psihične napore vojakov v prvi svetovni vojni. Tommy se, tako kot večkrat v vojni, znajde iz oči v oči s smrtjo. Prvič mu je uspelo uiti njeni pogoltnosti na bojnih poljih, zato je prepričan, da mu tokrat ne bo. Nihče nima take sreče. Ohromljen od ponovnega podoživetja najbolj travmatične situacije, ki te lahko doleti v življenju, bolj mrtev kot živ, se opoteče čez polje smrti. Bo zaradi te izkušnje postal še bolj neustrašen, nor, neusmiljen in ambiciozen, kot je bil do sedaj? Vsekakor se zdi, da je stoodstotno pripravljen na svojo naslednjo stavo in da so vložki na stavnici astronomski.

Ana Šturm

Odvetnikova vest

Andrej E. Skubic: *Samo pridi domov*.

Modrijan, Ljubljana, 2014.

Andrej E. Skubic se z romanom *Samo pridi domov* poda v iskanje "perfektnega" slovenskega posttranzicijskega disidenta, ki nas bo odrešil aktualno političnih vic, v katerih tičimo kot zamišljena nacionalna skupnost. Redko kak sodoben slovenski roman ponudi odgovor na kolektivne mokre sanje in še redkeje to stori z obilico literarnega šarma. Skubičev roman počne prav to, hkrati pa protagonista v vlogi junaka dekonstruira in prikaže, da je vsak junak tudi že anti-junak, če le dobi priložnost, da kaj malega pove o sebi in predvsem o tem, kaj ga žene v uporništvu.

Zgodba fiktivnega, a bržkone z resničnostnimi liki močno navdihnjenega odvetnika Leona Berdena, ki v imenu osebne in civilizacijske etike prelomi poklicno etiko, je izviren dokument časa in prostora, v katerem se kristalizirajo nekateri obči problemi slovenske stvarnosti: tajkunizacija, klientelizem, korupcija in splošni absurd političnega življenjekroga, ki se začne nekje pri pravnem zastopanju disidentov in konča s tožarjenjem kolumnistov. Skubic je v razmerah slovenske literature nedvomno nadpovprečno dobro informiran in pozoren na družbeno realnost, ki se je sicer njegovi stanovski kolegi pogosto lotevajo, a dajo v najboljšem primeru od sebe parcialne poglede na posamezne problematike, skozi katere redko uzremo družbeni konglomerat v vsej njegovi dinamiki. Ali

pa tem "družbeno aktualnim literarnim projektom" manjkata prepričljiva karakterizacija in predvsem psihologizacija likov. Tako je denimo v primeru še svežega romana *Županski kandidat Gams* Romana Rozine, v katerem je farsa lokalnih volitev "lokalizirana" ter bolj ali manj izvzeta iz širšega družbenega konteksta, za nameček pa so junaki zreducirani na svojo poklicno (dis)funkcionalnost.

Skubic premosti omenjene pasti. Roman ima uravnoteženo notranjo kompozicijo, v kateri se fokus giblje med junakovim notranjim in zunanjim življenjem. Analiza "eksternega" dela problema razkriva avtorjevo pronicljivost pri opazovanju sodobne slovenske družbe in njenih sistemskih anomalij, ki imajo vsaj toliko subjektivne kot objektivne vzroke. Prav zaradi tega je ključnega pomena od oči javnosti umaknjen, zasebnostni del problema, ki se mu roman zavzeto posveča. Leonovo javno delovanje motivira tudi in prav intimno življenje, kjer poteka bržkone še bolj kruto bojjišče od tistega, izpostavljenega očem javnosti. Skubic razširi področje boja do dnevne sobe in spalnice ter pokaže, kako je tudi dostojanstvo vse prej kot absolutna vrednota, pač pa le še ena valuta, podvržena tako osebnim kot



javni valorizaciji. Razkol med zunanjim in notranjim bojem odražata dve ženski z istim imenom, Agnes. Prva, njegova žena, je praktična in do njegovega novoodkritega uporništv sarkastično sovražna, saj pride s ceno ogrožene eksistenčne varnosti. Kot druga je tu Leonova ljubica Agnes, ki predstavlja idealistični protipol žene in Leona kot ljubimca sprejme prav zaradi njegove prebujene etične zavesti, s čimer Leonu zagotovi odnos, po kakršnem hrepeni v zakonskem stanu. Da pridobi vrednost v očeh ene ženske, jo mora izgubiti v očeh druge. Skubic tako družbene fenomene opisuje skozi analizo dinamike medosebnih odnosov, ki jih prav v težkih časih najbolj zaznamujejo skrajno surove tržne zakonitosti. Junak se skuša z izrednim dejanjem tako javno kot zasebno legitimizirati, a se predvsem kot zasebnik izkustveno in čustveno osami. Pisatelj je "trik" z istim imenom žensk to polarizacijo poudarja ter kaže na to, da sta ženski junakinji le pozunanjen del notranjega junakovega konflikta – velike bitke Leon Berden bojuje s samim sabo. Roman uspešno "obrazloži", zakaj so resnični junaki utvara in v najboljšem primeru narobe razumljene oziroma ugodno reprezentirane izjeme, ko ovrže slovensko folklorno dihotomijo, ki loči junake od antijunakov ter ne priznava vmesne realnosti. Avtor suvereno opravi z idealizmom, ki pogosto ni nič več kot splet naključij, ponudba, ki jo rodi povpraševanje, ter včasih enostavno plod krize srednjih let.

Roman nima večjih hib, je pa pomanjkljivost njegova nekoliko *laissez-faire* izpisana spoznavna raven. Bralec mora namreč precej dobro razumeti pravn red, da zasluti, v kaj natanko se je zpletel junak. Do konca romana je sicer

"zadeva" dovolj eksplicirana, a vsaj v prvi polovici knjige bralcu ostaja vrsta neodgovorjenih vprašanj o primeru Karinger-Plevšek, ki bi jih odpravila nekoliko vsevednejša pripovedovalska avtoriteta. V tem, da bralec velik del pripovedi ne razume zunanjega "gonila", torej pravnega primera v vsej njegovi transparentnosti, če ni odlično podučen o "korupcijski logistiki" in domačih političnih aktualijah, ni nobene dodane literarne vrednosti, pač pa nekaj, kar branje zgolj upočasnjuje in bralca na trenutke brezplodno frustrira. Tudi eskapade v predzgodovino junakov bi lahko bile bolj strnjene, saj so dogajalni konflikti v sedanjosti, ki jim tudi izleti v preteklost nikakor ne širijo in poglobljajo perspektive. Uspejo pa nekaj več barve nanesti na like, ki so prav tega potrebni.

Samo pridi domov ni le vpogled v psihološko dinamiko posameznika v času velikih odločitev, četudi je nedvomno prav to: portret moškega v krizi srednjih let in slika razblinjenega optimizma, ki pride z bivanjsko streznitvijo in pogledom življenju globoko v oči. Zgodba o prebujeni odvetnikovi vesti, ki postane medijska vest, je hkrati in na trenutke predvsem stvaren razmislek o slovenskem družbenem okolju, v katerem javnost v vsakem najmanjšem znamenju etike takoj prepozna junaštvo. Avtor ponuja figuro iz najglobljih slovenskih kolektivnih fantazij in mnogo več – junaka ponuja v vsej njegovi banalni slehernosti, ki jo pogosto poganjajo motivi dvomljive etične vrednosti: želja po priznanju, po življenjskem delu, po izstopu iz povprečnosti, po sestopu v zgodovinski spomin, ki so nenazadnje vse zgolj oblika samoljubja. Skubic pritrjuje pomembnosti intimnih človeških

motivacij, kakršnekoli te že so, ki so edino pravo gonilo pri takem ali drugem boju z mlino na veter.

Dober vtis ponovno napravi Skubičev jezik, ki je kot vedno prizemljen in naraven. Na jezikovni čut se naslanja tudi pripovedni register, ki je vedno nekoliko humorno distanciran od snovi in nevsiljivo prepreda pripovedno celoto. To odlično dopolnjuje Skubičovo zaznavanje in prizanesljivo razumevanje človeških šibkosti, še posebej neumnosti, ki dobi pravi literarni spomenik z opisi Leonovih pravnških prigod. Pripoved pa odlikuje predvsem odsotnost jasnega in nedeljenega moralnega sporočila, ki vso težaško delo zapušča bralcu, v čemer prepoznavam redek dogodek v slovenski literaturi, ki se vse prerada podaja v didaktičnost in nedvoumno eksplikacijo avtorjevih osebnih etičnih načel. Skubic je eden redkih avtorjev, ki svojih likov ne sodi, pač pa jim pusti, da si sodijo sami. Tako razumem tudi konec romana, ki se zdi dramaturško morda nekoliko razpuščen, kot že v kakšnem avtorjevem predhodnem romanu, a bržkone nakazuje na vrhovni zakon ironičnega nereda, ki obvladuje življenje, tj. na dejstvo, da posamezniku še tako etične odločitve ne zagotavljajo nujno etične katarze in se vse prehitro obrnejo proti njemu.

Moja Pišek

Razkužilo za fiskalne mozolje

Vesna Lemaic: *Kokoška in ptiči*.

Škuc, zbirka Lambda, Ljubljana 2014

Kokoška in ptiči, novi roman Vesne Lemaic, je literarni hommage protestniškemu gibanju 15o. Po romanesknem prvencu *Odlagališče*, kjer je avtorica v obliki feministično-akcijskega trilerja že glasno izrekla kritiko kapitalistične družbe in njenih izkoriščevalskih praks, angažirana naravnost njene pisave ne more več biti presenečenje. Razen če nas ujame nepripravljena informacija, da je Lemaic tokrat uspela točke, na katerih se je lomila (in se še lomi) družbena realnost Slovenije, literarno učinkoviteje prenesti v literaturo. Ob tem je razveseljivo in prijazno do bralca, naveličanega dnevne doze časopisne črne kronike, da se je avtorica pri pisanju izognila katastrofični distopiji – njen roman je namreč gojišče upanja in humorja, ki danes najbrž edina nič ne staneta.

Ste začutili kanec optimizma? Se rešitev za naše težave skriva v naslednjem protestnem shodu, za naslednjo pred borzo prečuto



nočjo, pod naslednjo v parlament vrženo granitno kokočo? Odveč skrbite, Lemaic pozna tudi zdravilo za vse kure, ki idealistično iščejo svoja zrna utopije. Kokoško, glavno protagonistko obravnavanega literarnega dela, namreč spremeljamo skozi tretjeosebno pripoved, a je ta žariščena skozi Kokoškina doživetja. Njeno samoiskateljstvo in začetniški idealizem sta tako prikazana s skrbno samoironijo, ki zbujata v bralca topel smeh, sočutje in simpatiziranje. Pustila je študentsko službo v Porschejevem salonu, kjer je s pisanjem za interno revijo podjetja pomagala "ustvarjati kapitalistično utvaro", z dekletom Prepelico je pomagala pri vzdrževanju lezbičnega kluba na Metelkovi, zdaj se je prek anarhističnega gibanja priključila protestniškemu. Prvič se, negotova, znajde v prostoru, ki se razlikuje "od varnega lezbičnega kokosnjaka".

Kokoškino odraščanje ob protestih je obenem odraščanje gibanja 15o, prav tistega, ki smo mu bili priča v letih 2011 in 2012, ko so protestniki in protestnice za šest mesecev zavzeli ploščad pred borzo in svoj kamp(f) simbolno in dobesedno preimenovali v Bojzo, v boj za. Kokoška je pripadnost, ki ji je tako manjkala, našla med ptiči aktivisti, ki so se nabrali z vseh strani. Fazan, Sova Uharica, Čaplja, Golob, Taščica, Čuk, Dolgorepa ptica, Vrabec Pohec in vsi ostali "nespečneži, prekarci, brezdomci, študenti, džankiji, metadonci, brezposelni in dva profesorja" niso zares verjeli, da bomo kapitalistične logike osvobojeni v enem dnevu, a tudi niso več prenesli *statusa quo*. Z organiziranjem delavnic, recimo na temo alternativne oblasti ali brezposelnosti, ter političnih akcij, ko so denimo odšli na pomoč deložirani družini, so spreminjali svet na bolje, ustvar-

jali "kontraoblast", prostor inkluzije, odprt za vse.

Pripoved (in Kokoška v njej) sledita dogodkom pred borzo kronološko, kot so se zgodili v resnici – vse od množičnega shoda proti finančnemu kapitalizmu 15. oktobra 2011 v Ljubljani, preko vsakodnevnih skupščin, *sit-ina* na Ministrstvu za socialne zadeve, vojske klovnov pred Novo ljubljansko banko, deložacijo litijske družine pa do ugašanja tabora Bojze, malo zaradi zimskega mraza, malo zaradi pomanjkanja sredstev in volje, in – kar sodu izbije dno – ker taboru zavlada mamilarska scena. Politični naboj in samoorganizirane delavnice se preselijo v Socialni center Rog, ptiči še zadnjič v stari sestavi odletijo na skupno akcijo na mednarodni shod Blockupy Frankfurt, kjer sicer pristanejo v kletkah, zaprti, a nasmejani, okičeni s perjem moralne zmage. Za razliko od drugih sodobnih slovenskih romanov, denimo Predinove *Prihodnosti d. o. o.*, si delo *Kokoška in ptiči* slovenske vstaje ne jemlje zgolj za ozadje, temveč črpa v njej temeljno motivacijo. Predina omenjam tudi zato, ker se je v svojem mariborsko zaznamovanem romanesknem opusu posvetil posebnostim ljudske vstaje v štajerski prestolnici, medtem ko Lemaic ubeseduje sestrski ljubljanski (in svetovni) fenomen 15o. Dogodke v zvezi z gibanjem opisuje v dokumentaristični maniri, tudi sama je bila namreč v resnici dejavna v 15o, a kljub temu ali pa prav zato ne pristane zgolj na faktično nizanje dejstev.

Tozadevno lahko iščemo podobnosti med obravnavanim romanom in filmom *Boj za Siniše Gačiča*, presenetljivega dobitnika vesne za najboljši slovenski celovečerec, in našli jo bomo v tematici in občutljivi naraciji obeh del, a

opozoriti velja, da je ena največjih prednosti tokratnega romana Vesne Lemaic spretno stopnjevanje bralske napetosti s prepletanjem javnega in zasebnega, ki se v romanu napajata en iz drugega. Medtem ko se namreč Kokoška bori za vse, jo doma čaka čakanja utrujeno dekle Prepelica, o kateri sicer izvemo le toliko, kot nam izda glavna junakinja, a zdi se, da je Prepelica edina, za katero se je Kokoška prenehala boriti. Ali povedano z jezikom kapitalističnih birokratov, ki ga je Lemaic dodobra usvojila, pa tudi osmehila: "Brez Prepelice je bila negotova kot stečajna masa izčrpanega slovenskega gradbinca." S Kokoškino odsotnostjo ptici vse bolj izgubljata stik, z njim pa gre svojo pot tudi Prepeličina brezpogojna podpora. Kokoška je, ker ne more dovolj dobro greti obeh svojih domačih gnezd, že v precejšnji stiski – prej vedno zagreta aktivistka odide na naslednjo protestniško akcijo zlovoljna, malo žalostna, malo jezna na svet, na Prepelico, najbolj sama nase. A potrpežljivost zmaga, tudi delavna Prepelica najde čas za korakanje v vstajniških vrstah in Kokoškina krila ojačajo.

Prvovrsten zgled je imela navsezadnje v babici, nekdanji skojevki, ki se je v času italijanske okupacije Šibenika borila proti fašistom. "Baka ni bila pomembna osebnost, življenje jo je mlelo kot vse druge neznane ljudi, ampak ob njej si je zgodovina zlomila tudi kak sekalec," Kokoškino bako humorno opiše avtorica. Protagonistkina navezanost na zdaj že bolno babico, ki v času vstaje tudi umre, je ključen vzgonski dejavnik, ki dvigne premražene Kokoškine pesti tudi v najbolj negotovih trenutkih in je najdragocenejša bakina dediščina vnukinji. Trenutki krušenja intimne, torej Kokoškine

ljubezni do bake in Prepelice, služijo avtorici za umirjanje hitrega ritma angažirane pripovedi. Zdaj ga zamenja nedvoumen namig, da so tudi protestniki, ki dolgo vztrajajo v mrazu pred borzo, zgolj ljudje, ki bijejo več vzporednih bojev naenkrat. Sploh so intimistični momenti v romanu praviloma krajši od opisov dogajanj v taboru, sploh ker aktivistični deli romana včasih vsebujejo dokumentirano gradivo, denimo urnike delavnic 15o ali policijske zapisnike. A nosijo oboji dovolj sporočilnosti, da nas predvsem informirajo o človeški nemoči, ne da bi pretirano nasilno prekinjali tok pripovedi.

Roman ne skriva, da pričakuje bralca, ki se bo v zgodbi našel kot simpatizer gibanja. Od vstaj je minilo dovolj časa, da je avtorica lahko distancirano premislila učinke 15o, tako da je tudi v ločevanju zrnja od plev previdna. Predvsem ji nikakor ne gre očitati, da je besede in bralčevo pozornost trošila na mimobežnostih, ki bi bile zgolj v službi razvlečenosti in posledično dolgočasje. Prav nasprotno, drugi roman Vesne Lemaic je resnobni temi navkljub kratkočasno branje, v katerem se je avtorica, ki, kot kaže, lahkotno vzdržuje dobro pripovedovalsko formo, brez težav lahko izognila topi pretencioznosti. Njen roman namreč ne poskuša rešiti sveta, ne poskuša niti rešiti protestniškega gibanja, ki je ugasnilo prej, kot bi si podporniki želeli. Malo nas spomni na alternative, ki jih nudi življenje, ko smo vrženi iz udobja kavča, predvsem pa uspešno dokazuje, da je lahko sodoben slovenski roman, ko ga ni nikjer preveč in nikjer premalo, preprost in obenem kvaliteten.

Da se je ob njem še vedno mogoče zabavati, dokazuje že Kokoškino ime.

Avtorica feministično-akcijskega trilerja svoje junakinje ni po naključju parodično poimenovala po putki, kokoški, ki sprva teka naokrog kot brezglava ženska. Tudi aluzija na obliko Slovenije, kot jo tujcem radi kažemo na zemljevidu, se dobro vklaplja v avtoričin hudomušni načrt o smešenju tradicionalističnih, stereotipnih prepričanj o družbenem konstruktumu spola in nacionalnosti. Kokoška se ob svojem skoraj bildungsromanskem zorenju iz šepajoče in lahkomišelnne junakinje preobrazi v trpežno, odločno aktivistko, tako kot se je Slovenija med vstajami solidarnostno prebudila in postala trdnejša v zahtevi po nadzoru nad lastnimi življenji in skupnim bogastvom. Poleg tega ostaja avtorica odlična stilistka, ki nima zadržkov do rabe pogovornega jezika ali profane govorice. Trenutke obupa včasih brezkompromisno obteži z realnostjo: "Politiki in ekonomisti so si ga metali na pornič o prostem trgu in vitki državi. Bolj kot je država zategovala pas nad javnimi financami, bolj se je prostemu trgu prekravil kurac z državnimi koncesijami". Drugič jih spontano spreobrača v momente smeha in zatorej moči: "Počutili so se poraženi kot domžalsko nogometno igrišče." Ko se dobra literatura odziva na družbeno relevantne teme in hkrati vztraja pri vzdrževanju bralčeve pozornosti, drugače kot s subjektivno travestijo krivice ne gre. Lemaic k sreči ni pozabila, da ni roman nič manj tehten, če se bralec ob njem užitek zabava. Preostane nam torej le, da nad realnostjo solidarno zakokodajamo v ritmu junakinjine pesmi: "Tega sranja mam dovolj, / če ni res, / naj mi zrasede fiskalen mozolj."

Maja Šučur

Ponavljajoča se zgodovina

Ivan T. Berend:
Gospodarska zgodovina
Evrope v 20. stoletju
Založba ZRC, Modrijan.
Ljubljana 2013.

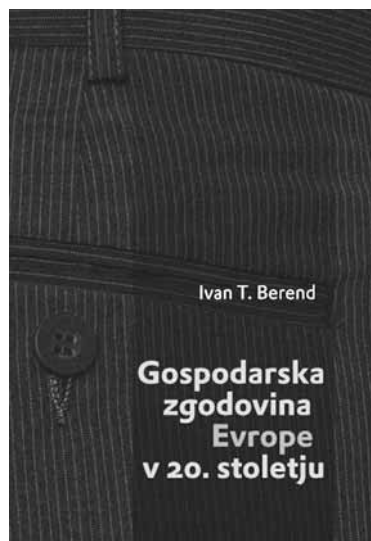
Za preučevanje evropske zgodovine 20. stoletja bržkone ni primernejšega prostora bivanja kot Srednja Evropa. Od tam si lahko od blizu videl in izkusil vse: obe vojni, spreminjanje mej, drobljenje nacij, železno zaveso, hladno vojno, komunizem, kapitalizem. Ekonomist Iván Tibor Berend, avtor knjige *Gospodarska zgodovina Evrope v 20. stoletju*, je bil rojen leta 1930 na Madžarskem in je živeč blizu ali sredi teh pojavov iz prve roke doživel večino burnih poglavij evropske zgodovine v preteklem stoletju. Danes živi v Los Angelesu, kjer uči na univerzi UCLA, s čimer njegova življenjska tirnica prehaja iz enega ekstrema v drugega: iz ostrčja burne evropske zgodovine 20. stoletja v mesto hollywoodskega eskapizma, kjer tudi duhovno ne bi mogel biti bolj oddaljen od prostora, kjer je odrasel. *Gospodarska zgodovina Evrope v 20. stoletju* je Berendova dvanajsta knjiga. Delo, ki je prvotno izšlo leta 2006, vsebuje pisanje avtorja, ki je zaradi bližnje izkušnje opisanih dogodkov njihov legitimni popisovalec, a obenem v veliki meri ohranja trezno distanco do vsake zapisane izjave. V tem primeru, ko gre za učbeniško naravnano pisanje, je to dejstvo knjigi izjemno v korist.

V uvodu Berend izpostavi paradoks 20. stoletja: kljub temu, da je imela pov-

prečna evropska družina leta 2000 na voljo petkrat večjo količino dobrin kot stoletje poprej, je bilo to obdobje dveh najbolj pogubnih vojn v zgodovini človeštva, ki sta skupaj proizvedli 100 milijonov žrtev. Vloga ekonomije je bila pred in po vojni kljub tem globokim temačnim lisam vseeno podaljšek misli, ki izvira iz razsvetljenstva: šlo je za posvetno vero v pospeševanje razvoja človeštva in družbenega napredka. Po Berendovem mnenju nas 20. stoletje uči, da je Heglovo mnenje, da se ljudje in vlade iz zgodovine v preteklosti niso ničesar naučile, (vsaj deloma) zmotno. Statistika govori sama zase: vsi pokazatelji primerjave položaja Evropejca na začetku in na koncu tega stoletja kaže, da je bil storjen napredek: povečala se je življenjska doba, zmanjšala umrljivost, povečala splošna blaginja. A seveda slika ni tako enostavna in avtor jo detajlno preučil v naslednjih poglavjih, namenjenih širšim, kronološko postavljenim opisom posameznih ekonomskih paradigem stoletja. Berenda nosi izhodiščna teza, da je bila "vodilna smernica dvajsetega stoletja (...) postopna sinteza diametralno in ostro nasprotujočih si gospodarskih sistemov." Uporabljeni sistemi so bili kot dan in noč – in še vedno so: prosti trg proti centralnoplanskemu režimu. "Ti nasprotni režimi so se bojevali drug proti drugemu, a so se na koncu drug od drugega tudi nekaj naučili." S tem je nastala neke vrste sinteza, zaradi tega pa je skozi stoletje veliko neskladje med evropskimi regijami iz prejšnjih obdobj začetlo postopoma izginjati in je "vedno več evropskih držav doseglo podobno gospodarsko raven, čeprav se je neskladje v nekaterih primerih celo povečalo." Berend ta proces metaforično opiše kot kontrapunkt v glasbi: kot se melodije razhajajo in spajajo, se je podobno zgodilo z ekonomskimi sistemi, a

so bile raznolike regije "zdravilo *ali* kontrapunkt za druge" (izvirni poudarek).

Kronološka pripoved knjige se nato zares začne z dolgim 19. stoletjem in s točko nič sodobnega gospodarstva – industrijsko revolucijo v Veliki Britaniji. Avtor pokaže, kako je na to obdobje vplivala d'Avergonova vzpenjajoča se paradigma *laissez-faire* sistema brez intervencij države, ki je "na začetku dvajsetega stoletja postala duh časa v razvitih državah, čeprav so jo v praksi redko uporabljali oziroma so jo opustili, če je bilo ogroženo gospodarstvo države." Že prej vzpostavljene odlične prometne povezave so bile nagrajene s tehnološkimi izumi: elektriko, podzemno železnico, telefonom, avtomobilom, letalom. 20. stoletje se je tudi zares lahko začelo. A le nekatere države so se uspeli prilagoditi temu toku napredka, zato je tudi zavoljo velikih koristi kolonizacije teh držav nastalo opazno neskladje med evropskimi regijami. Vendarle pa se je s tem začelo tudi dohitevanje: če je Nemčija hitro ujela tehnološki tok, so skandinavske države, ki so poprej imele zgolj status neindustrializiranih dobaviteljic hrane in surovin, veliko pridobile s to prvo globalizacijo. Vseeno je bila večina držav Južne in Vzhodne Evrope nezmožnih izpeljati industrializacijo in tam se je model *laissez-faire* izkazal za neuspešnega. Na tej točki postane fascinantno, kako



Ivan T. Berend

**Gospodarska
zgodovina
Evrope
v 20. stoletju**

podobno preslikano sliko smo videli s kasnejšimi trendi v 2. polovici 20. stoletja: napredek Zahoda, zaostajanje Vzhoda, *laissez-faire* kot domena Zahoda, globalizacija kot priložnost. S prvo svetovno vojno je zato nastopil drugi ključni model: reguliran trg in zapiranje nacionalnih gospodarstev v svoje meje, kot ga Berend pokrije v 2. poglavju. Pojavila se je vera v samozadostnost in samooskrbo, kar se je v temnem obdobju med leti 1914 in 1944 oz. tako imenovane "tridesetletne vojne dvajsetega stoletja" prelevilo v vojno ekonomijo. Potop *laissez-faire* sistema je dodatno vzpodbudila velika kriza na začetku tridesetih let, uspeh intenzivnih državnih intervencij v gospodarstvo pa je "imel dolgotrajen vpliv na Evropo in je spodbujal nadaljnje poskuse" po 2. svetovni vojni. V tretjem poglavju se zato avtor osredotoči na skrajni izraz te miselnosti: fašistični gospodarski sistem, izkušnja katerega je bila ključna za dogajanje po 2. svetovni vojni na primerih Nemčije, Italije, Španije, Portugalske, Grčije. Kot je razmišljal Keynes, je "vojna izkušnja v organizaciji družbene proizvodnje povzročila, da so bili mnogi prepričani, da je treba v tej smeri nadaljevati tudi v mirnodobnih pogojih. Vojni socializem je nedvomno dosegel proizvodnjo blaginje (...) in to precej večjo, kot smo jo poznali kdaj v miru." A če ostanemo na primeru Slovenije, Berend na tej točki jasno poudari, da takšni ekonomski dirigizmi nikakor ne morejo delovati v majhnih evropskih državah z neenakimi viri energije in surovin. Še fašistična Italija, ki je pod Mussolinijem uradno razglasila samozadostnost, je v resnici vmes ustvarjala regijske povezave in vzpostavila carinsko zvezo z Avstrijo in Madžarsko. Zato je potrebno iti še korak dlje: "Če je bil ekonomski dirigizem ekstremna različica ekonomije reguli-

ranega trga, je bil sistem centralnoplanskega gospodarstva najbolj ekstremna različica ekonomskega dirigizma." Leninova in kasneje Stalinova Rusija je tako uvedla prvi netržni ekonomski sistem sploh, ki je sprva v tridesetih letih proizvedel "čudežno rast", a je kasneje zaradi zapoznele industrializacije tudi plačal visoko ceno, ko so bili zaradi izolacije vendarle prisiljeni v tehnološko posodobitev. "Države državne socializma se niso bile zmožne prilagoditi modernim svetovnim smernicam, novim tehnološkim in strukturnim zahtevam svetovnega gospodarstva." Svoje mesto v tej luči dobi tudi jugoslovanski primer po letu 1965, ki je z odpravo centralnega planiranja imel močan vpliv na druge države po Vzhodni in Srednji Evropi.

Po II. svetovni vojni Berend poglavje nameni ključnemu povojnemu konceptu: pojmu socialne države. Njen izvor najde v Bismarckovi Nemčiji ter Skandinaviji ob prelomu 19. stoletja. Avtor pripoved povleče vzporedno z nastankom Evropske skupnosti, ta paralela pa je pomenila zmagoslavje keynesianske paradigme v zahodonoevropski ekonomiji. To je bil čas, kakršnega si je danes težko predstavljati in ko so celo "ortoliberalci nemške freiburške šole povezali neoliberalno ekonomijo prostega trga s konceptom državne reguliranja." Po vojni je preprosto postalo jasno, da "imajo demokracije gospodarsko odgovornost do državljanov in da morajo tekmovali z različnimi vrstami populističnih diktatorskih vlad." Z drugimi besedami: kapitalizem režimskega tekmeča ni poskušal premagati samo z večjo vojaško močjo, produktivnostjo, tehnologijo in učinkovitostjo, temveč tudi z boljšo socialno politiko in z boljšim standardom. To je bil "kapitalizem s človeškim obrazom" v svoji polnovredni obliki. Kot Berend to značilno podpre z grafi in po-

datki, je bila gospodarska uspešnost v zahodnih državah tisti čas "osupljiva", saj je bila letna rast Britanije, Francije in Nizozemske med letoma 1950 in 1973 kar trikrat hitrejša kot med letoma 1913 in 1950, BDP na prebivalca pa se je v četrto stoletja povečal za neverjetnih 250 %. V domala istem trenutku pa se zgodba o uspehu tudi hitro začne krusiti, saj je do izraza prišla še druga globalizacija v tem stoletju, vmes pa se je odvil še vzpon neoliberalne šole v ekonomiji. Berend se tu že v izboru besed takoj kritično opredeli do Friedmanovih zamisli. Označi jih kot "frontalni napad" na socialno državo, ki se je odvil v "visokoideološki formi". Ta šola je "ustvarila ozračje skoraj dogmatičnega ali religioznega verovanja v en sam veljaven, enoten in univerzalen model idealiziranega sistema *laissez-faire*", kar je pripeljalo v še danes dominanten model siljenja držav v razvoju, da se odprejo za uvozne izdelke. Berend je jasen – neoliberalizem je ideologija, ki je ustrezala zahodnim državam, nikakor pa ne rešitev. To je pomenilo konec keynesianske politike, ki se je zgodil zaradi upočasnitve rasti, pregretega gospodarstva, velike inflacije ter posledične zamajanosti mednarodnega monetarnega sistema. Med sodobnimi primeri komunikacijsko-storitvene revolucije avtor izpostavi primer Finske kot gospodarskega čudeža, ki mu je uspelo izkoristiti sodelovanja multinacionalk in prednosti skupnega evropskega trga, pri čemer so ključno vlogo odigrale naložbe v elektroniko in visokotehnološke sektorje.

Knjiga se zaključuje z izzivi socialni državi, ki so ji bili na mizo položene temeljite reforme. "Socialna država v enaindvajsetem stoletju bo, če bo preživela, zagotovo drugačna od tiste v dvajsetem stoletju." A ti izzivi so tudi širši. Ko se zdi, da

je Berend obdelal politične in demografske izzive, a izpustil ekologijo, pisec z nje no naknadno vključitvijo še enkrat potrjuje svojo širino. Vseeno pa Berend sodobne ekološke težnje in pritiske zahodnih držav na države v razvoju vidi kot deloma nepoštene, predvsem zaradi časovnega zamika pri industrializaciji globalnega Zahoda in Vzhoda. "Ko so v devetnajstem stoletju Britanija, Belgija in pozneje še Nemčija zgradile močno onesnaževalsko premogovno-železarsko-jeklarsko industrijo, se ni zganil nihče, ko pa se je to dogajalo v drugi polovici dvajsetega stoletja na Kitajskem in v Vzhodni Evropi, so nanju pritiskali z nadzorom onesnaževanja." Berend s tem zaključuje knjigo, ki je vseskozi primerno distančna, učenjaška, razgledana, na vsakem koraku podprta s podatki in grafi. Vseeno avtor, kljub učbeniškem značaju, na ključnih mestih podaja svoje videnje, ki pa ima venomer zgolj humanistično noto v obliki skrbi zaradi ekološkega uničenja in uničujoče ideologije trenutnega neoliberalizma, zato mu je to težko zameriti. Ker je bila knjiga izdana skorajda dobesedno na predvečer globalne gospodarske krize, bi morda lahko mislili, da gre za pomanjkljivost, nepopolnost in da je študija potrebna osvežitve. In čeprav je Berend v tem času leta 2013 že izdal knjigo *Europe in Crisis*, je ravno zaradi te "pomanjkljivosti" to študijo ob zgodovinskem vidiku potrebno videti tudi kot skrben pregled vzrokov, ki so pripeljali do trenutne krize. To pa obenem pomeni tudi, da gre za dokument, v katerem se skrivajo tudi vsi odgovori nanjo.

Matic Majcen

Funkcija pred strukturo, razmišljanje pred umom, proces dela pred opravljenim delom

Mabel E. Todd: Misleče telo
Prevod Urban Belina. Zbirka
Prehodi, urednica Maja
Delak, Emanat v sodelovanju
z JSKD, 2014

Prevod dela Mabel Elsworth Todd *The Thinking Body* iz leta 1937, s podnaslovom *Študija o uravnovešenju sil, ki delujejo na človeško telo med premikanjem*, je knjiga pomembna ne le za področje (sodobnega) plesa, temveč jo lahko razumemo kot eno ključnih besedil za razumevanje ustroja telesa. V prepletu njegovih mehanskih in umskih funkcij, ki jih spoznavamo učeč se izkustveno in intuitivno, se odpirajo možnosti za zavestno izrabljanje poznavanja anatomije.

Kot v uvodni besedi zapiše avtorica, sicer učiteljica in mentorica, so ideje, ki jih predstavlja v knjigi, plod njenih tridesetletnih izkušenj s poučevanjem ekonomije delovanja telesa. Zaradi zdravstvenih težav in nerodnega padca je začela iskati gibalne tehnike, preučevati motoriko in gibalni aparat, da bi si olajšala življenje in zagotovila možnosti za nadaljnje izobraževanje.

Že v uvodu poudari potrebo telesa po sprostivni kot eni "najbolj perečih potreb naše dobe", v besedilu pa predstavi načine sproščanja oziroma osvoboditve napetosti, ki ji botruje telesno neravnovesje. Nenehno iskanje in vzpostavljjanje tega ravnovesja v skladu z mehanskimi

principi hkrati pomeni tudi "dober način za varčevanje s telesno energijo".

Bogato opremljena z ilustracijami in priročnimi kazaloma knjiga ponuja poglobljen vpogled v funkcijo in obliko človeškega telesa in njegovih delov v gibanju, v odzivne mehanizme telesa, mehanske sile, funkcionalne prilagoditve in strukturne spremembe, ukvarja se z aktivnim skeletom, dinamičnimi mehanizmi in uravnovešanjem sil pri pokončni drži in hoji, neizogibno se posveča tudi dihanju, proprioceptivnim sistemom ter fiziološkem ravnovesju in neravnovesju. Tako kompleksno zastavljeno gradivo služi lahko kot svojevrsten priročnik, ki nam zagotavlja reference oziroma trdne koordinate za razlago in usklajevanje najrazličnejših rab telesa, najsi gre za sodobnoplesne tehnike ali zgolj premislek o načinu, kako sedimo, ko tipkamo na računalniku.

Sorazmerno obsežno, a hkrati zelo razumljivo in pragmatično zastavljeno vsebino bomo v nadaljevanju poskušali predstaviti v obliki izbranih fragmentov, za katere verjamemo, da lahko služijo kot vzpodbuda za premislek o vlogi, položaju, stanju in tudi širšem pomenu naših teles. Takšen pristop se nam zdi veliko bolj smiseln kot pa morebitno sistematično opisovanje vsebine knjige, medtem ko bi bilo njeno komentiranje v klasičnem recenzentskem pomenu zaradi njene narave in oblike nesmiselno.

Vse se začne z govorico telesa, ki jo v veliki meri pogojujejo čustva in navade, saj je vedenje le redko racionalno. "Vsaka misel, ki jo podpira čustvo, povzroči spremembo v mišicah." Tako "osebnost nenehno vpliva na strukturo – posameznik se nepretrgoma oblikuje z zanikanjem ali potrjevanjem fizičnih vzorcev". Znanje o telesni ekonomiji izhaja iz zavedanja, "da

je bila funkcija pred strukturo, razmišljanje pred umom, glagol pred samostalnikom, proces dela pred opravljenim delom". To dognanje ima pravzaprav veliko širši pomen in ga lahko apliciramo v kontekstu premišljevanja in prakticiranja politične emancipacije, saj odpira nehierarhično polje možnosti, rahlja, relativizira in decentralizira procese razmišljanja, dela in tvorjenja govornice/jezika, posledično tudi relativizira pomen (končne) strukture, saj se nenazadnje vse "nenehno premika" – ali celo pleše – "in v zarisu tega gibanja se udejanja življenje".

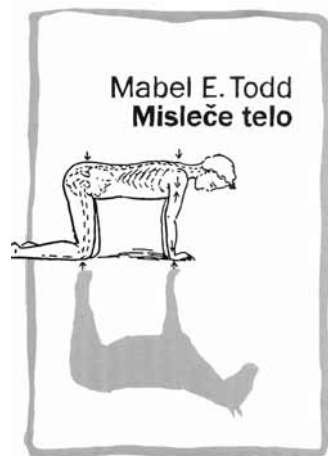
Na to paradigmo se naslanja poznavanje oziroma raziskovanje nezavednega, ki je po Todd "zakladnica in kostnica ustvarjalnosti in eden od ključev fiziologije". A "mnogim se še zmeraj upira, če omenimo mišice in kosti", saj smo "samozavestno omalovažujoči do vsega, kar se odvija pod kožo", medtem ko opravljamo vsakdanja opravila, čeprav smo "povsem odvisni od tega, kar leži v notranjosti". Ne smemo niti pozabiti, da so kosti osnova za kri, da so žive in da bi jih morali začititi, če hočemo razumeti njihovo vlogo, saj človek nenazadnje zavestno nadzira prav kosti, živčno-mišičnega stika pa ne. Izhajajoč iz dojemanja okostja kot mehanskega čudeža narave bomo odkrili, "če analiziramo svoje vtise o telesni držbi /.../, da nas pritegne držba, ki kaže skladnost in tiho moč, medtem ko nam naprežanje z lokalno napetostjo sporoča občutek nelagodja." Nepravilnosti v telesni držbi izhajajo pogosto iz dolgotrajnejše usmerjenosti pozornosti pri opraviilih, ki zahtevajo majhne premike oči in rok (delo za šivalnim strojem, računalnikom, mikroskopom ipd.), kar povzroča napetost zaradi pripravljenosti za premik, ki se v resnici ne zgodi. "To še toliko bolj drži, če k pozornosti prištejemo še zaskr-

bljenost zaradi rezultatov svojega dela ali tesnobno skrb za prihodnost." Čustva se vsekakor nenehno izražajo s pomočjo telesne drže.

Vloga hrbtenice je pri tem velika, a nič manjša ni vloga trebušne prepone in številnih telesnih struktur, ki se prepletajo, druga na drugo reagirajo, ter tako ustvarjajo specifična ravnesja ali neravnovesja. Pri tem gre lahko za običajne funkcije in stanja, kot so mirovanje, plazenje, hoja, dihanje, počitek, aktivno sedenje itn. Med hojo denimo na kosti delujejo trije mehanski vplivi: teža, delovanje škripcev in pospešeno gibanje ob premikanju. Posledica izgube ravnovesja pri hoji, teku ali drugi dejavnosti je lahko padec, vendar se je možno naučiti, kako padati pod nadzorom, na način postopnega vdajanja v vsakem sklepu, "dokler ni padec dovršen".

Za doseg optimalne drže med hojo avtorica predlaga praktične vaje: "Med hojo si /.../ predstavljajte dinozavrov rep, ki se podaljša iz spodnjega konca hrbtenice in vleče po tleh, vaše noge pa mu pri tem poskušajo ubežati." To je le ena med mnogimi zanimivimi in nadvse uporabnimi ter navdihujočimi vajami predstavljenimi v knjigi, ki nam lahko pomagajo najti in popraviti vrsto ravnovesij potrebnih za zadovoljivo funkcioniranje telesa in, posledično, naše dobro počutje.

"Človeški organizem je stabilen /.../ samo zato, ker je spremenljiv." Ravno spre-



menljivost omogoča stabilnost, in premikanje je tisto, ki omogoča mirovanje. Tega se je nujno zavedati, ko govorimo o napetosti in utrujenosti. Ali gre pri tem za mišično hipertenzijo ali hipotenzijo, "v veliki meri odloča predvsem stopnja konflikta med dvema alternativama: željo po uspehu in nezavedno željo po nasprotjem, torej porazu". Kot izjemno pomembna se v tem holističnem okviru izkaže izmenjava aktivnosti in počitka; minimalno premikanje telesnih delov je treba omogočiti tudi, kadar močno omejimo obseg gibanja, s čimer bomo ohranili ritmično izmenjevanje delovanja in počitka, saj popolno mirovanje ovira te naravne ritme.

Osnovno sporočilo besedila *Misleče telo* je preprosto in obenem optimistično: "Če želimo spremeniti pogoje refleks, si moramo ustvariti podobo in spodbujati gibanje, ki je skladno z našo vizijo. To se da doseči s pomočjo domišljije." Tako denimo ne velja, da je sesedanje vase edini izhod ob utrujenih ramenih oziroma zgornjem delu hrbta, temveč si lahko veliko pomagamo z drugačnim miselnim vzorcem, ki temelji na poznavanju anatomije. Ko napetosti, ki nastajajo med različnimi dejavnostmi in v mirovanju, razumemo kot posledico neizrabljene energije, bomo lahko nanje pogledali v drugi luči, kar nam bo pomagalo doseči sprostitve. Avtorica jo razume kot stanje potencialnega ravnovesja, ki ga izkusimo med dobrim počutjem. Vendar ne gre za negacijo niti pasivno stanje, temveč afirmacijo: "nastopiti mora mlahavost in sproščenost, tako telesna kot mentalna". Rečemo lahko, da gre za subverzijo lastnih navad: "kadar opravljate delo, pri katerem gledate od blizu, se poskušajte uesti k oknu, skozi katerega lahko vidite nebo. Čim pogosteje se zazrite v obzorje." To majhno gesto lahko razumemo kot po-

memben odmik od vsakdanje rutine, kot simbolično prekinitev običajne "on-line" povezave med telesom in strojem, natravno (računalnikom) in preusmeritev pozornosti v sliko občega. Nenazadnje, le zakaj bi morala naša telesa pridobivati čedalje več značilnosti kiborga?

Položaji telesa, a, dodajmo, tudi njegova ultimativna osredotočenost na utilitarno izvrševanje delovnih nalog, vplivajo na razmišljanje vsaj toliko, kot ga imajo mentalna stanja na telo. Ta avtoričina ugotovitev se lepo naveže na njeno sklepno misel: "Telo lahko navda obraz filozofa z življenjem ali pa ga požene navzdol po nogah plesalca. /.../ Misleče telo stoji, se premika in izvaja svoje spretnosti s poznavanjem delovanja naravnih sil v dinamičnem stanju ravnovesja." Pojem *misleče telo* je tako eno izmed možnih razumevanj povezav med mislijo in dejanjem (ali zgolj stanjem), ki nam omogoča približevanje k bolj osveščeni zaznavi sebe v prostoru, s tem tudi v korelacijah z drugimi, a tudi razumevanje povezav (oziroma neločljivosti) med mentalnimi in telesnimi manifestacijami življenja, ki omogočajo njegovo politizacijo, v pomenu ustvarjalne soudeležbe v skupnosti enakih.

Prva interdisciplinarna študija biomehanike gibanja *Misleče telo* nam bo veliko pomagala misliti in razumeti lastna telesa, njihove potrebe, želje in umestitve v najrazličnejše situacije, z zavedanjem anatomskih danosti. Čeprav besedilo ne izhaja iz širših (političnih, antropoloških, filozofskih) konotacij telesa v prostoru, ga vsekakor lahko uporabimo tudi kot izvrsten vir in navdih med iskanjem nastavkov za umetniške manifestacije telesa in njegove performativne govornice.

Nenad Jelesijević

Summary

In the *editorial*, theatre editor *Primož Jesenko* describes Slovenia's participation at this year's *Prague Quadrennial of Performance Design and Space* and concludes that it is high time for the Slovenian state and the theatre profession to think about and set common goals as to how Slovenian scenography should be promoted, at this international event and more generally.

Goran Potočnik Černe interviews poet, sociologist, essayist, translator and lesbian activist *Nataša Velikonja*, who says about herself that she is essentially a love poet, but that love poetry is gradually starting to limit her. The interview covers the 1980s, love poetry, lesbian poetry, her attitude towards the lesbian scene, the middle class and so-called democratic society, participation and lack thereof at poetry events, subcultures and media, and her creative, conceptual, and philosophical genealogy.

Two *articles* follow.

In the first, dramaturge *Rok Andres* writes about the Pekarna Theatre as one of the most important phenomena in experimental or neo-avant-garde theatre of the second half of the 20th century in Slovenia. It explains the emergence of Pekarna, and describes the time and socio-political environment in which it operated. It focuses on the (neo)avant-garde beginnings and the phase of ritual theatre, the transition to a more socially committed phase, and the end of Pekarna. The article especially highlights the importance of Pekarna for the Slovenian theatre space and seeks to define its heritage by placing it alongside other experimental practices. The article represents a first step in a comprehensive study of the period of the Pekarna Theatre, which is still underresearched despite its historical significance.

The second article by comparatist *Igor Žunkovič* is devoted to Gregor Strniša and his poetry collections *Škarje (Scissors)* and *Jajce (Egg)*. Gregor Strniša is considered one of the most important and at the same time one of the most thoughtful and perhaps also hermetic Slovenian poets. His poetry appears hermetical and mystical because it seeks ways and means of expressing some kind of truth of the universe that is not visible to the human eye. However, invisibility is not yet the spirituality of the Descartian type nor is it necessarily mysticism and Hermeticism. It is expression of cosmic consciousness.

In *Reading*, edited by Dialogi's new literary editor *Petra Kolmančič*, new poems by *Peter Semolič*, *Nataša Velikonja* and *Iztok Osojnik*, and prose by *Bojan Tomažič* and *Vinko Möderndorfer*, are published.

In *Cultural diagnosis* visual arts editor *Nataša Kovšca* writes about the exhibition of Russian avant-garde art from 1910-1930 in the Friulian Villa Manin in Italy. Art critic *Kaja Kraner* reviews the exhibition of socialist realist art in the former Yugoslavia prepared in the Maribor Art Gallery under the title *Our Heroes*.

Nataša Kovšca also writes about the exhibition of contemporary Albanian visual arts in Kosovo that opened this summer in the Piran Art Gallery.

Blaž Lukan reflects on the performance of *Katarina on demand* staged at the Glej Theatre by performer Katarina Stegnar and director Jure Novak.

Next are three film reviews. *Anja Banko* reviews Andrey Konchalovskiy's *The Postman's White Nights*, *Žiga Brdnik* reviews *The Look of Silence* by Joshua Oppenheimer, and *Ana Šturm* reviews the British series *Peaky Blinders* by author Steven Knight.

Among book reviews, first is the account by *Mojca Pišek* of Andrej E. Skubic's novel *Just Come Home*, winner of this year's Kresnik Prize for best Slovenian novel. *Maja Šučur* writes about Vesna Lemaič's new novel *The Hen and the Birds*. Matic Majcen analyzes the book by economist Ivan T. Berend *An Economic History of 20th Century Europe*, published in Slovene translation, and *Nenad Jelesijević* reviews the Slovene translation of dance teacher Mabel E. Todd's *The Thinking Body*.