
U V O D N I K

Matic Majcen

Enakopravnost

3

P O G O V O R

Veronica Kaup-Hasler:

**“V zadnjih dvajsetih letih sta se umetnost in aktivizem
močno približala drug drugemu.”**

7

R A Z P R A V I

Anja Rošker

**Politizacija arhetipov v
modernih dramah no**

19

Tery Žeželj

**Spanje kot
performans**

29

P R E P O V E D A N I P O L O Ž A J

Stopinje mesta

38

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

Emica Antončič

Kul kapitalizem in družbeni mediji

46

B R A N J E

Arjan Pregl

**O imenih in poimenovanjih
stvari s pravim imenom**

50

Nina Dragičević

kam le pomeni tu

64

Tomo Podstenšek

Schwer verdient

72

Marko Golja

Potovanje s sinom

81

Stanka Hrastelj

Vznožje

91

KULTURNA DIAGNOZA

— SCENSKA UMETNOST —

Blaž Gselman

**Theatertreffen: rigidnost
klasične festivalske forme**

97



Blaž Lukan

**Dva poskusa
o estetiki**

107



Matic Majcen

Izvorna prevara

112

— FILMI —

Žiga Brdnik

**Z vriskom in ponijem proti
sončnemu zahodu**

117

Žiga Brdnik

Ničeva ničnost ničā

121

Anja Banko

**Godard 1968: filmske
reprezentacije maja '68**

125

Jernej Trebežnik

Prevajanje osebnosti

129

— KNJIGE —

Matic Majcen

**Iskanje konceptualne
nevtralnosti**

134

Matic Majcen

**Poljubno pisanje
kot tip analize**

137

Veronika Šoster

Kaj počnemo v mraku

140

Jakob Ribič

**Ponavljjanje kot
produkcija**

142

Matic Majcen

**Umetnost kot
intervencija**

146

SUMMARY

151

Enakopravnost

Matic Majcen

V filmskem svetu je v zadnjih letih zavel veter sprememb. Boj za enakopravnost žensk je v vseh sferah filmskega ustvarjanja dosegel točko, ko se je tudi v praksi začel odločno udejanjati proces spolnega uravnoteženja v dominantno moški industriji, ki zdaj postopoma postaja bolj dostopna, odprta in posledično pravičnejša. Vzpostavitev enakopravnosti žensk v filmu je zgodovinsko gledano izredno pomemben dosežek za svetovni film, ki v sedmi umetnosti celo zamuja v primerjavi s konkurenčnimi popularnimi umetnostmi, vendar pa ta boj v obliki, v kakršni k nam prihaja iz ZDA, s sabo prinaša tudi določene negativne posledice. Natančneje rečeno: k nam prihaja s pridihom diskurzivnega in normativnega imperativa, s čimer s svojimi idejami ne vzpostavlja samo svojega osnovnega cilja, temveč hkrati ruši tudi nekatere temeljne principe umetniške svobode in raznolikosti, kakršne poznamo v evropskem kulturnem prostoru.

Najočitnejši primer tovrstnega “vzporednega” pojava, ki se kot vzorčni nazor nove spolne uravnoteženosti na filmu najpogosteje uporablja kot demonstrativni inštrument, je Bechdelin test. Vprašalnik striparke Alison Bechdel, ki ga je – niti ne povsem resno – prvič objavila leta 1985, avtorje umetniških del in njihove konzumente sprašuje, ali pripoved, ki jo imajo pred sabo, (prvič) vsebuje vsaj dva ženska lika, ki se (drugič) pogovarjata druga z drugo in to (tretjič) o čem drugem kot o moškem. Preizkus je v zadnjih letih pridobil dodatno odmevnost, ko so ga v boju za žensko enakopravnost v filmski industriji v odmevnih javnih nastopih omenjale režiserke in igralko, ki imajo negativne izkušnje pri sodelovanju v dominantno moških projektih. Da ne gre

samo za zamisel, ki kroži v neformalni sferi, pa obenem najboljše priča podatek, da se je Bechdelin test leta 2014 začel pojavljati v dokumentih evropske institucije Euroimages kot princip, ki ga je ta ustanova želela vkomponirati v proces financiranja filmskih projektov v Evropski uniji.

Bechdelin test lahko s svojo preprostostjo služi kot koristen pripomoček za instantno odkrivanje spolnega neravnotežja v filmski umetnosti na podoben način, kot današnja medicina nudi domače krvne teste za odkrivanje bolezni, ki jih lahko brez recepta kupimo v lekarnah. A podobno kot tovrstni instantni testi je tudi Bechdelin preizkus globoko pomanjkljiv. Kot statistično, numerativno orodje, ki ne upošteva raznolikih subjektivnih nians filmskega sporočanja (npr. kritike in ironije), morda kvečjemu tvori koristno orodje, čeravno parcialno za določene tipe filmske analize (tudi tiste resnejše), vendar pa je lahko, ko ga prenesemo na različne insitucionalne odločevalske ravni, dobessedno poguben. Uvedba Bechdelinega preizkusa kot principa podeljevanja sredstev potencialnim filmskim projektom namreč deluje kot izredno vsiljiv normativ, ki s pojmom umetnosti nima mnogo skupnega, to pa zato, ker se v njem skriva težnja po skrajni politični korektnosti, značilni za današnjo ameriško popularno kulturno, v sklopu katere je v slehernem umetniškem izdelku potrebno poskrbeti za uravnouteženo zastopstvo ne samo spolnih, temveč tudi rasnih in verskih likov. Z odločnejšo uvedbo tovrstnih principov na evropska tla bi tudi tukajšnji avtorski filmi začeli postajati podobni ameriškim televizijskim serijam in superherojskim filmom, v katerih skupinska zasedba likov privzema obliko alegorične preslikave družbe kot celote: pol likov žensk, pol moških, obenem pa tri četrt belskih likov z obveznim dodatkom azijske in afroameriške skupnosti ter obveznim afirmativnim vidikom kakšne izmed verskih manjšin.

Umetnost tovrstne preslikave družbenih odnosov ne potrebuje na vsakem koraku, temveč mora biti svobodna, da lahko izraža tudi tiste neprijetne, izrazito osebne zgodbe, ki morda nimajo povezave z idealnim zamišljanjem sveta. Moški filmarji bi morali še naprej imeti priložnost, da snemajo popolnoma moške filme, če to zahteva njihova umetniška potreba, kakor bi tudi ženskimi ustvarjalkam moralo biti omogočeno enako – in to tudi v kvantitativno enaki meri. To bi moral biti resnični ključ napredovanja do spolne enakopravnosti v Evropi: da bi ženske ustvarjalke lahko svobodno in na opazne načine pripovedovale svoje lastne zgodbe, s čimer bi evropski film še naprej ohranjal svojo umetniško naravnost, ne pa svojo pot videl v privzemanju industrijskih standardov, ki se k nam prelivajo iz ZDA.

Kinematografski korpus ženskih režiserk se namreč danes še vedno sooča z eno veliko zagato. Če sprejmemo sociološko dejstvo, da je talent enakovredno porazdeljen povprek ras, nacij in seveda spola, potem se postavlja vprašanje, zakaj se niti ena ženska režiserka ne uvršča na najžji seznam največjih režiserjev vseh časov, med imena, kot so Kubrick, Hitchcock, Fellini, Tarkovski ali Kurosava? Googlovo iskanje seznama največjih režiserskih imenih vseh časov nam celo ponudi fotografije 51 moških režiserjev in niti ene ženske. (Ta seznam je seveda v vsakem primeru pretiran, saj bi na tako širokem popisu morali opaziti vsaj imena, kot so Leni Riefenstahl, Maya Deren ali Agnès Varda.) V prvi vrsti razlogi za to dilemo ležijo v pretekli neenakosti v filmskih industrijah, kjer so omenjeni "največji" režiserji imeli tudi izrazito boljše materialne pogoje za svoje ustvarjanje. A če se ti pogoji zdaj izboljšujejo, je obenem potrebno poudariti, da z morebitno vzpostavitevijo kadrovskega in finančnega ravnoutežja v različnih komisijah, odborih in žirijah na vseh nivojih odločanja, kjer se je v zadnjih letih zgodil izredno velik napredek, teh teženj po enakopravnosti še nikakor ne bi smelo biti konec in da bi prav ta dolgoročni in najvišji iz-

med vseh ciljev – poseganje ženskih ustvarjalok v najvišje sfere zgodovinskega filmskega kanona – moral biti tisti, kamor bi moral imeti evropski in svetovni film uperjene oči v prizadevanjih za doseganje spolne enakosti. Današnje korake bi morali videti kot zgolj pripravljanje terena za to, da bi se tudi filmske režiserke nekoč v prihodnosti lahko kitile z nazivi najbolj inovativnih, vplivnih in mogočnih filmskih ustvarjalcev vseh časov.

Iskanju režiserskih imen, ki bi nekoč utegnila zasesti to mesto, je zato potrebno dati čas. Zlahka je namreč mogoče reči, da nobena izmed danes delujočih režiserk ne dosega vrhunskosti in inovativnosti največjih režiserjev 20. stoletja, a dejstvo je, da filmografije dandanašnjih režiserk, kot so Lynne Ramsay, Kelly Reichardt, Céline Sciamma, Andrea Arnold, Maren Ade, Marjane Satrapi ali Mia Hansen-Løve, če arbitrarno navedemo nekaj najbolj očitnih kandidatk, v tem trenutku razen ene (Reichardt) šteje 5 filmov ali manj. Drugače rečeno: kljub prepoznavnosti na svetovni sceni in vsem mednarodnim nagradam je večina teh cineastk še vedno na samem začetku svojih karier, in, kar je še pomembneje, šele zdaj zares prehajajo v zrela karierna obdobja kariere. Šele od tega trenutka naprej torej zares sledi ključno obdobje na njihovih ustvarjalnih poteh, ki zraven prinaša tudi prelomen preizkus za filmske industrije, v katerih delujejo. Ali bodo te ustvarjalke še naprej ostale vezane na neodvisno sceno z majhnimi proračuni ali pa jim bo spreminjajoči se sistem teh industrij prvič v zgodovini sploh omogočal, da bodo lahko ustvarjale ambiciozne, visokoproračunske in avtorsko drzne projekte, kakršni so bili doslej rezervirani samo za najboljše izmed njihovih moških kolegov? Samo to je zares pomembno; statistična uravnoteženost filmskih tekstov, kakršno zagovarja institucionalna uvedba Bechdelinega preizkusa, je s tega vidika popolnoma nerelevantna.



• Foto: Matej Povše

P O G O V O R

Veronica Kaup-Hasler:

“V zadnjih dvajsetih letih sta se umetnost in aktivizem močno približala drug drugemu.”

Pogovarjal se je *Blaž Gselman*

Veronica Kaup-Hasler je dramaturginja in festivalska kuratorica. Rojena v Dresdnu v Vzhodni Nemčiji, je svojo profesionalno pot začela kot dramaturginja v baselskem gledališču, kjer je delovala v letih 1993–1995. V obdobju 1995–2001 je bila del dramaturškega kolektiva *Dunajskih slavnostnih tednov*, v okviru katerih je sodelovala z režiserjem Christophom Schlingensiefom pri njegovi razvpiti umetniški intervenciji *Tujci, raus!* V letih od 2001 do 2004 je kurirala festival *Theaterformen*, ki se je pod njenim vodstvom oblikoval kot prostor sodobnih scenskih praks in prestopanja meja med posameznimi umetnostnimi zvrstmi.

Največji pečat je s svojim poklicnim delom gotovo pustila pri vodenju festivala *Štajerska jesen (Steirischer Herbst)*, ki ga je kurirala v letih 2006–2017. Gre za festival, na katerem svoje mesto hkrati najdejo sodobne performativne prakse in diskurz o umetnosti in politiki, njegova značilnost pa je interdisciplinarnost.

Veronica Kaup-Hasler je prišla v Ljubljano skupaj z dramaturgom in publicistom Clausom Philippom na povabilo Slovenskega mladinskega gledališča, ki je ob podpori Goethejevega inštituta Ljubljana in Akademije za gledališče, radio, film in televizijo od 16. do 18. marca 2018 na prizorišču Nova pošta pripravilo program *Focus: Schlingensiefel*, posvečen umetniško-političnemu delu Christopa Schlingensiefela. Pogovor je bil opravljen pred ogledom dokumentarnega filma *Tujci, raus! Schlingensiefelov zabojniki* na Novi pošti.

Zadnja vest: 24. maja je bila Veronica Kaup-Hasler imenovana za izvršno mestno svetnico za področji kulture in znanosti mesta Dunaj.

Rad bi začel z vprašanjem, ki je bilo moto lanskoletne izvedbe festivala Štajerska jesen (*steirischerherbst*): Kje smo v tem trenutku? (*Where are we now?*) Kje smo torej trenutno?

To je vprašanje, ki me spremlja že vse življenje. Predstavlja mi delovno orodje, ko govorim z umetniki, ki jih bodisi šele spoznam ali pa sem že delala z njimi; posledica vsakodnevnega prepriševanja samega sebe, v kakšni družbi trenutno živimo; kakšna je danes Evropa, o katerih temah je treba govoriti; in katerim zadevam moramo v vsakodnevnem življenju najprej posvetiti pozornost. Zame je to na več ravneh ključno vprašanje: na poklicni, umetniški, teoretski in osebni. Poskušam najti način, kako načrtati svoj čas, pri čemer ta načrt ni dvodimenzionalen, temveč večplasten. Izhodišče je vsakič določen imperativ, kaj mora biti storjeno v danem trenutku. Ko pa me že sprašujete, kje smo v tem trenutku: seveda ne vem. Vsi smo zelo zaskrbljeni nad dogajanjem v Evropi in nad globoko identitetno krizo tega, kar bi Evropa lahko bila ali postala. Pa tudi nad močnim obratom v desno, ki ga lahko vidimo na različnih ravneh. Zato mislim, da je zdaj ključni trenutek, da v teh zahtevnih časih ponovno odkrijemo in na novo definiramo demokracijo.

Lahko danes, glede na politični značaj uvodnega vprašanja, govorimo o fašizmu? Posebej, če upoštevamo trenutno avstrijsko vlado, Donalda Trumpa, vzpon nemške stranke Alternativa za Nemčijo, številnih drugih vladajočih strank po Evropi.

Prav tako na Madžarskem, Poljskem, Slovaškem, Češkem, v Turčiji, Italiji in številnih drugih državah. Menim, da se je tisto, kar je bilo nekaj časa v ravnovesju, prevesilo močno na desno. A ne vem, če bi to lahko imenovala fašizem ali raje popolno opustošenje same politike, ki ustvarja prostor za vse vrste populističnih idej. Populizem je v vzponu na vseh ravneh. Populizem ni domena izključno desničarske politike, kot lahko jasno vidimo v Avstriji. Kar je trenutno zaskrbljujoče, ni zgolj dejstvo, da populistični ne spoštujejo raznolikosti mnenj v kritičnih medijih, temveč tudi pomanjkanje opozicije oziroma opozicijskih sil. Ni temeljite analize tega, kaj bi lahko predstavljal socializem, ali kako bi ga lahko utemeljili v 21. stoletju. Ali če pogledamo stranko zelenih, ki je v Avstriji povsem uničena. Nobene alternative ni več tovrstnemu populizmu. Vsekakor obstajajo fašistične tendence, a bi rekla, da te v nasprotju s populističnim pogledom "ne glede na to, kaj naredimo, bo večina vladala" niso prevladujoč pojav. Če pogledate televizijski program, je ta povsem podrejen rejtingom, številu gledalcev itd. Televizijski ali radijski program trenutno ne premoreta nikakršne vizije.

Gledano s širše družbeno-politične perspektive na svet umetnosti: kako lahko po vašem mnenju umetnost intervenira, ali ima moč za spreminjanje razmerij moči?

Cinični del mene bi rekel “seveda ne”. A delovni, pragmatični del mene ... (smeh) Torej, ne bi mogla živeti in delati brez upanja, da se lahko zgodi sprememba. Z lahkoto lahko rečem, da umetnost dela spremembe. Ni vprašanje, ali v tem vedno uspe. Delno in po koščkih gotovo. Projekt *Tujci, raus!* Christopha Schlingensiefela, ki je še vedno eden ključnih trenutkov v moji karieri kuratorke programa, je bil tako vizionarski, da bi bil še danes lahko uprizorjen. Lahko bi ga prenesli v današnji čas in bi še vedno deloval tako dinamično, kot je leta 2000, ali še bolj. Nena- zadnje leta 2000 še nismo imeli takšnega pretoka migrantov, kakršnemu smo priča danes. Takrat se je prvič zaostрила migrantska zakonodaja v Avstriji. Prvi zakoni so bili iz devetdesetih let, sprejeli pa so jih socialisti¹. Ne smemo pozabiti razlogov za te izjemno paradokсне odločitve. Takrat so se bali Ljudske in Svo- bodnjaške stranke. S tem dejanjem je želela poslati socialistična stranka populi- stični znak desnim volilcem. S tako imenovanim “kontejnerskim projektom” je Schlingensiefelu uspelo vključiti medije kot protagoniste in pokazati na njihovo učinkovanje v družbi. To je za določeno obdobje spremenilo Avstrijo in zbudilo ljudi, da so se vključevali v razprave o pomenu ideje o “velikem bratu”, ki je bila predstavljena kot igra na temo migracijske problematike, uprizorjena na televi- ziji. To je en primer delovanja umetnosti na družbo, obstajajo še drugi, denimo napraviti reči transparentne in obravnavati teme, ki jih današnji politični prota- gonisti nikoli ne bi. To je gotovo vloga, ki jo umetnost lahko igra. Spomnimo se, da sta se v zadnjih dvajsetih letih umetnost in aktivizem močno približala drug drugemu. Leta 2012 smo pripravili enotedenski maraton, ki je trajal štiriindvaj- set ur na dan, sedem dni v tednu, na katerem so ljudje, ki delujejo na področju umetnosti, izstopili iz svojih slonokošččenih stolpov, muzejev in gledaliških pro- storov, da bi ustvarjali projekte na lokaciji, *in situ*. Tudi s politiki, kot je Antanas Mockus, ki deluje z umetniškimi sredstvi. Te vrste dela, kjer umetnost interve- nira v družbo, so gotovo v vzponu in po mojem mnenju, če pogledamo na specifi- čni, lokalni ravni, pomenijo in spremenijo veliko. Sicer ne bi bilo toliko umetni- kov, ki so zaprti ali jim grozijo. Obstaja dolg seznam umetnikov, ki so resnično nevarni političnemu okolju, ki jih obdaja.

1 Socialdemokratska stranka Avstrije.

Moderne politične elite so odtujene od množic. Podobna nevarnost preti tudi umetnostim, če se njihova praksa odvija zgolj znotraj institucij. Kot poudarjate, se mora umetnost zavedati svojega položaja in izstopiti iz svojih privilegiranih prostorov ...

... in zapustiti milni mehurček. Absolutno! Povsem smo, denimo, zafrustrirani zaradi ameriških umetnikov, saj je vsakdo mislil, da bo Hillary Clinton zmagala na predsedniških volitvah, a ni bilo tako. Kakšna je torej vloga medijev, kot je na primer *The New York Times*, ki je stalno pisal proti Trumpu? Kako pomembno je pravzaprav, kar počnemo in kar počne toliko mislecev in intelektualcev? Kako doseči množice? Obstaja čudovit primer totalne intervencije umetnosti v poli-



• Foto: Matej Povše

tiko; pomislite na Emila Hrvatina in njegovo skupino, ki si je spremenila imena v Janez Janša. Posebej v Sloveniji imate nekaj primerov umetnikov, ki so šli daleč onkraj običajnih meja v svojem okolju. Prevpraševanje milnega mehurčka in tega, kaj lahko storimo, pri čemer se moramo stalno zavedati dejstva, da mora umetnost ves čas ostajati svobodna – da je možno biti tudi v teh časih ne vključen v politiko v aktivističnem smislu, in kljub temu producirati visoko kvalitetno umetnost. Zadnji velik izstop iz takšnega mehurčka je bil lansko leto, ko smo delali *Otroke mrtvih* (*Die Kinder der Toten*, 1995), veliki roman Elfriede Jelinek, ki je bil v Avstriji dotlej povsem spregledan, tudi v eminentnih literarnih krogih. Dogajalni prostor romana je določeno okolje na Zgornjem Štajerskem, na zelo originalen pripovedni način svojevrstne zombijskevske grozljivke se ukvarja s temo potlačitve holokavsta. Kaj smo naredili: povezali smo se z gledališko skupino *Nature Theatre of Oklahoma*, ki je pripravila/uprizorila svojo lastno verzijo knjige. To je bil dolg proces, ki je vključeval podeželje, kmete, tamkajšnje običajne ljudi, ki niso nikdar izkusili nobene oblike sodobne umetnosti. Imela sem privilegij, da sem v tistem času vodila umetniški festival Štajerska jesen (*steirischerherbst*), in tako sem lahko načrtovala to delo v dolžini dveh let in pol, vključno s pripravami. Imeli smo dovolj časa za pogovore s ljudmi, za daljše pogovore z županom manjše vasi, ki je bil pozneje med volitvami ključen akter Svobodnjaške stranke. Tako nenadoma prideš v stik z ljudmi, s katerimi sicer nikoli ne bi. Po določenem času je naš projekt začel župana zanimati in nazadnje je vprašal, kako bi nam lahko pomagal. Odvrnili smo, da bi potrebovali celotno lokalno gasilsko enoto, in ker je bil slučajno njen vodja, se je vključila. Prav tako je našel ljudi, da so delali z nami. Lahko se torej naredi precej. Vsaj za to specifično okolje lahko rečemo, da je projekt spremenil pogled prebivalcev na sodobno umetnost in posebej na Elfriede Jelinek. Prav tako smo priredili maratonska branjna knjige. Ljudje so dejali, da so bili prej polni predsodkov, nato pa so se bili pripravljene vključiti, ko smo se potopili v to izjemno kompleksno in politično knjigo. Film so naredili izključno lokalni prebivalci. Končan bo do konca tega leta. Posnet je na 666 super-8 kaset, na medij preteklosti, ker se knjiga enakovredno ukvarja s pozabo preteklosti in žrtev avstrijske zgodovine, vključno z judovskimi prebivalci. Vse skrite in izbrisane zgodbe naenkrat vzniknejo, kakor so se odvile. Prav tako se narava obrne proti ljudem. Menim, in to je bil moj namen povsod, kjer sem delala doslej, da moram preverjati možnosti za delo z umetniki, ki čutijo nujnost izreči, kar je trenutno relevantno.

Ko govorite o svojih glavnih zahtevah, govorite o diskontinuiteti v svojem delu, o prelomih, in sicer v smislu, da ničesar, kar počnete, ne jemljete za samoumevno. Produkcija mora torej prevpraševati pogoje, v katerih deluje.

Vse je v metodi dela, delovanju kot delu kolektiva. Politični aspekt mora biti občuten na vseh ravneh predstave. Način dela s kolektivom mi omogoča, da se naučim nečesa novega, pridobim nekaj, kar vedo drugi. Proces temelji na nehierarhični strukturi, čeprav sem jaz tista, ki ga vodi in spodbuja. To se mi zdi ključni vidik, prav tako vprašanje, kdo je občinstvo. Občinstvo je javnost na splošno, med akcijo in reakcijo, ne vedno isti prijatelji in družinski člani iz istega življenjskega okolja. Pomembno je, da drugim sporočamo zelo kompleksne stvari. Obiskala sem že mnogo festivalov in okolij, kjer lahko na prireditvah vedno srečate isto občinstvo, četudi potujete z ene lokacije na drugo. Recimo, da je to tudi alternativna ljubljanska scena; vse poznam. No, ne poznam vseh. (smeh) Toda kje so drugi? Kje lahko srečamo ljudi, ki so povsem drugi? S projektom Elfriede Jelinek smo uspeli pridobiti te "druge" ljudi. To se recimo ni zgodilo pri projektu "Resnica je konkretna" (Truth is concrete) iz leta 2012. Vendar je bil tam drugačen namen, šlo je za srečanje specialistov s področja umetnosti in akcionizma, ki so si izmenjevali metode in znanja, kar je bilo res čudovito. A bolj politična akcija je bilo odpraviti se na podeželje in govoriti z ljudmi o nečem, kar ni bilo priljubljeno. Sama sem zelo kritična do dobronamernih izvajalcev in kuratorjev, ki mislijo, da morajo predstavljati stvari na način, da so enostavne za razumevanje, in zato ponujajo "preprosto" verzijo umetnosti in kulture z baloni in lučmi. Luč je prav zdaj zelo uporabna tema; če uprizorite šov z lučmi, boste sprožili val navdušenja – ampak to ni resnično izzivalno. Elfriede Jelinek je zelo težaška snov; njena dela niso preprosto branje niti za nekoga, ki bere veliko literature. Njeni teksti so pornografski, politični, včasih nadležni, polni zank, tako da je potreben precejšen napor, da jih razumete. Kako lahko s takšno vsebino dosežete ljudi? Tudi v lokalih in kavarnah. Prav tako smo z lokalnima turističnima vodičema dolge ure govorili o tem, da bi imeli posebne turistične ture o Elfriede Jelinek in njenih osrednjih temah. Če se vrnem k vprašanju "Kje smo v tem trenutku?", se sprašujem, ali smo dovolj kritični do sebe in dovolj vztrajni, da pridemo ven iz mehurčka. Ne želim več poslušati argumentov kot "ne morem jih soočiti s sodobno glasbo, prezahtevna je ..." Vse je odvisno od načina, na katerega ljudem nekaj predstavite, vstop mora biti domačen in vključevalen, kot pri dobrem lastniku lokala, vse mora potekati zelo prijetno, pritegniti mora. To nam lahko uspe, če upoštevamo konkretno okolje in imamo več spoštovanja do ljudi, ki tam živijo, namesto prezira ali pogledov navzdol. Ko gremo na podeželje, se pogosto navzamemo nekakšne postkolonialne perspektive.

Se vam zdi umetnost, ki želi dajati dokončne odgovore, konservativna, v primerjavi s tisto, ki odpira prostor za temeljit premislek alternative?

Nikoli ne bi pričakovala od umetnosti, da mi ponudi “pravi” politični odgovor. To bi bilo dolgočasno. Umetnost me mora vedno pustiti z vprašanji in pretresti tla, na katerih stojim, mora biti ambivalentna, sicer je ideologija. Želim potres in želim, da me pretrese od znotraj. Ne želim, da me umetnost venomer opominja, da moram preseči svoj intelektualni značaj. Moramo biti dvoumni in izzivalni v svojih vprašanjih, ustvariti prostor, zagotoviti prostor v družbi. Dejanske družbene prostore, ne samo zase in za svoje prijatelje, biti morajo veliko bolj odprti in v tem resnično razburljivi za delo, z visokimi ambicijami.



• Foto: Matej Povše

Dolgo ste delovali na avstrijskem Štajerskem. Ste občutili centralizacijo kulturne infrastrukture znotraj države? Dunaj je gotovo svetovni akter na umetniškem področju.

Mnogi Dunajčani si tako predstavljajo sebe, dokler ne potujejo. (smeh) Finančno lahko jasno vidite, da je Dunaj znotraj Avstrije privilegiran. Za to obstajajo zgodovinski razlogi. V primerjavi z Dunajem dobijo preostala, manjša mesta relativno malo. A kulturna scena v Gradcu je neverjetno živa, ne v denarnem smislu, temveč kot živahna, cvetoča kulturna scena, v katero je mesto v določenih obdobjih precej investiralo – čeprav ne dovolj, iskreno rečeno. Seveda opaziš, da ima Dunaj vzvišen, pokroviteljski pogled na Gradec. Veliko bolj smo cenjeni in priznani pri mednarodnih partnerjih. Ko rečeš *Štajerska jesen* (steirischerherbst), to pomeni, da se mora tja najprej oditi. Veliko časa je trajalo, da smo prepričali ljudi, da so vstali in rekli: “O, *Štajerska jesen* je dobra zadeva, tja pa moram.” Sedaj me vprašajo: “Kaj, končala si tam, konec je?” Torej da, je stalni boj, a vendarle je Avstrija v primerjavi z ZDA ali mnogimi drugimi državami, kot je denimo Italija, bogata država, ko gre za umetnost in kulturo. Če pa primerjate, kako tesno je podoba Avstrije povezana s kulturo, in zneske, ki so dejansko investirani v to področje, bi rekla, da obstaja prepad.

Kaj pa delitev med državnimi institucijami na eni strani in nevladnim sektorjem na drugi?

Ta delitev obstaja. Vendar, seveda, lahko opazim, da če bomo začeli boj med velikimi institucijami in neodvisno umetniško sceno, bomo končali tako, da se bomo sami uničili, pri čemer bo neodvisna scena najbolj uničena. Če želimo biti res analitični, moramo reči, da je opera s svojim orkestrom, inštrumenti in potrebnim osebjem zelo draga zadeva. Če hoče imeti država operno hišo, jo mora ustrezno podpirati. Kolikor mi je znano, zaslužijo zborovski pevci (v Gradcu) celo ob koncu svojih karier komaj kaj več kot miloščino; resnično so zelo slabo plačani. In kljub temu slišimo z neodvisne scene: “Oh, koliko denarja gre za opero, to ni prav!” Menim, da moramo biti natančni, ko govorimo o potrebah različnih partnerjev. Nasploh je seveda premalo denarja za nove projekte, premalo se financira novejša institucije. Prav tako bi moral obstajati sistem boljše fluktuacije in bolj profesionalnih odločevalskih komisij, ki bi se osredotočale na kvaliteto. Vsem je jasno, da je denar omejen in če nalijete vodo v preveliko število vrčev, pri čemer se porajajo vsako leto novi, na koncu zmanjka za vse. Ambicija dobre kulturne politike bi bila osredotočenost, spodbujanje, doseganje ravnotežja in na sploh zahtevati od vlade več denarja za umetnike. To je namen. Povečati proračun za kulturo, na primer – mislim, da prejme deželna Štajerska zgolj tri odstotke celotnega avstrijskega kulturnega proračuna. Če bi znesek zvišali zgolj za en odstotek, se ljudem ne bi bilo več treba bojevati med seboj.

Bi rekli, da je umetnost v velikih institucijah pogosto instrumentalizirana?

Da, to je zelo res, prav tako pa tudi v neodvisnih institucijah. Trenutno finančno podporo, potrebno za delovanje, pogosto zagotavljajo fundacije, razpisi Evropske unije ali lokalne politike. Kako tam razdelijo sredstva? Bodisi prejmete denar, ker ste zelo slavni in uspešni ter prodate veliko vstopnic. To torej pomeni razvrščanje po kvantiteti. Druga zahteva fundacij pa je, da morate izpolnjevati njihove zahteve in ustrezati kriterijem. Rečejo vam, da morate narediti nekaj z migranti ali v tej ali oni mestni četrti. Vse neodvisne skupine začnejo pisati koncepte, umetniški izkupiček pa je ponavadi žal zelo ubog. A da bi dobili denar in preživel, morajo to vsi početi. To je ambiciozen in ambivalenten pojav, saj je na eni strani gotovo prav spodbuditi določene ideje in jih zagnati na politični ravni, a v tem principu je veliko instrumentalizacije, saj želi vsak svoj kos pogače, vsak želi denar. Najtežje se je odločiti, da ne boste naredili, kar se od vas zahteva, in boste raje delali abstraktno umetnost, poezijo ali abstraktno sodobno glasbo, denimo. V tem primeru naletite na težave, ker očitno ne boste pritegnili veliko občinstva, to nikoli ne bo za množice, ali pa vaše delo ne bo ustrezalo določenemu zapovedanemu konceptu ali ideji. Takšni projekti so torej v težavah, a so kljub temu nekaj, kar bi morala raznolika umetniška scena braniti. Brez takšnih projektov lahko abstraktna umetnost izgine.

Značilnost vašega dela je tudi odnos med umetnostjo na eni in teoretskim diskurzom na drugi strani. Zakaj sta obe plati pomembni za vaše delo?

Po analogiji s človeškim telesom, imamo želodec in glavo, ki ju moramo nahraniti. (smeh) Upoštevati moramo celoten spekter človečnosti in umetnosti. Tega ne moremo spregledati in pomembno je ohranjati stalen dialog s tem, kar se dogaja v znanosti, filozofiji, sociologiji itd. To ni moj izum, gre zgolj za odsev načina, kako delajo umetniki in kaj jih zanima. Obstaja stalen dialog ali kontinuiran obojestranski interes in čisti užitek je obe strani spajati ali kdaj zgolj poglobiti neko področje in povabiti ljudi, kot je Walter Mignolo, da predavajo na primer o postkolonialnih temah ali o čem drugem. Pride do novih pobud, ki te obogatijo. Nisem znanstvenica, ne delujem na področju znanosti, a me ta zelo zanima. Več ko več, bolj se zavedaš, česa ne veš, a to zamujaš.

Katere so prednosti umetniških festivalov v primerjavi z drugimi vrstami prireditev s področja umetnosti?

Bili so časi, ko so bili festivali zaradi obilice drugih prireditev postavljeni pod hud vprašaj. Festival je čudovita priložnost za zgostitev časa, za druženje ljudi v določenem trenutku, hkrati z vsemi presežki, ki običajno ne bi bili mogoči. Ta način druženja ljudi – umetnikov, kolegov, ljudi iz tujine, različnih okolij – in njihovega mešanja s publiko je zelo kreativen proces. Zato vedno močno poudarjam izgradnje začasnih arhitekturnih struktur, kot so festivalski centri, ki ustvarijo nove prostore ali morda za tri tedne spremenijo dobro znan prostor v središču mesta, ob katerem vsi pomislijo: “To je pa zanimivo, stopimo noter.” Gre za ustvarjanje situacij, v katerih ljudje s področij sodobne glasbe, na primer, ne obiščejo svojega stalnega lokala in se družijo kot običajno, ali pa se ljudje s področja vizualnih umetnosti ne srečujejo v svojem najljubšem okolju, pač pa namesto tega pridejo skupaj prav te različne skupine ljudi. Gre za ustvarjenje skupnega javnega prostora, ki si ga lahko vsi delijo. To je nekaj, česar ne moreš narediti brez festivala. Zato imam rada koncept festivalskega druženja.

Kakšni so vaši načrti za prihodnost, glede na to, da trenutno niste več kuratorka festivala?

Veliko je idej in načrtov. Pravkar delamo film, ki bo zunaj do konca leta. Z različnimi umetniki delamo na zelo osebni ravni. Na novo sem članica sveta avstrijske Akademije lepih umetnosti. Zelo me zanima poglobitev mojih odnosov z univerzami in poučevanje. In na koncu, kakor vsakdo, ki se ni rodil bogat, ko ostaneš brez denarja, moraš poprijeti za vsakršno delo. (smeh)



Politizacija arhetipov v modernih dramah no

Anja Rošker

Vsebine kolektivnega nezavednega, tako imenovani arhetipi, zapolnjujejo tisto območje psihe, ki “ni individualne, ampak obče narave, s čimer nasproti osebni psihi ohranja vsebine in aspekte obnašanja, ki so povsod in v vseh individuumih, vzeto cum grano salis, isti” (Jung, 39). Tradicionalno japonsko gledališče no se zato, da bi se približalo arhetipskemu bistvu pod družbeno površino, odmika od realističnega posnemanja, ki zrcali dejanskost nekega določenega časa, zaradi česar so v uprizoritvi no “/v/se nepotrebne komplikacije /.../ odstranjene, saj primarna prezenca pred gledalcem ni prezenca kot taka, temveč prazen prostor in čas” (Wilson, 4). Drame no tako govorijo o potujočih menihih, razsvetljenih vladarjih, beračih na preizkušnji, iščočih se popotnikih in se z naslanjanjem na vsebine kolektivnega nezavednega oddaljujejo od določenega zgodovinskega trenutka, a kot bomo pokazali na primerih uprizoritev *Obisk* v režiji Mete Hočevar (SNG Drama Ljubljana, 1997) in *Moderne no drame* v režiji Mateje Koležnik (SSG Trst, 2014), lahko arhetipski dramski subjekti z ustreznimi posodobitvami dobijo tudi politično konotacijo.

Fragmenti japonskega gledališča no, katerega začetki segajo v 14. stoletje, se pogosto pojavljajo tudi na evropskih odrih, saj japonska uprizoritvena tradicija zaradi iskanja stika z arhetipskimi vsebinami nemalokrat predstavlja navdih gledališkemu ustvarjalcem, ki raziskujejo podobe pod tančico vsakdanjosti. Klasično gledališče no, katerega kodeks stiliziranih gibov je ostal nespremenjen vse do danes, v obliki budističnih parabol podaja nauke o minljivosti vsega tuzemskega, zaradi česar je “zgodovini, realizaciji moči /v igri no/ odvzeta življenjska dejanskost; preprosto ni pomembna” (Melchinger, 456). Gledališče no je tako na prvi pogled nepolitično, saj se z upodabljanjem univerzalnih arhetipskih vsebin na videz odmika od aktualnih družbenih vprašanj, ki se nanašajo na določeno zgodovinsko obdobje. Toda kot opozarja nemški teatrolog Siegfried Melchinger, avtor *Zgodovine političnega gledališča*, lahko prav ta izrazita nezgodovinskost zareže v srž družbene sedanjosti: “Mar vpliv, ki ga je no igra imela na Pounda, Yeatsa, Claudela, Brechta in Becketta, /.../ ne kaže ravno nasprotnega, namreč ravno tisto skrivnostno sodobnost nezgodovinskega?” (prav tam). Starodavna japonska tradicija torej postavlja temelje tudi pri opredeljevanju do sodobnosti, zaradi česar je po njej posegal tudi japonski pisatelj Yukio Mishima in jo preoblikoval v skladu s problematiko 20. stoletja, njegove posodobljene različice klasičnih dram no pa so zaživele tudi na slovenskih odrih v uprizoritvah Mete Hočevar in Mateje Koležnik.

Yukio Mishima (1925–1970), eden najkontroverznejših sodobnih japonskih pisateljev, je del svojega dramskega opusa zgradil iz besedil klasičnega no repertoarja, ki jih je umestil v kontekst druge polovice 20. stoletja, v čas, ko se je japonska tradicija začela mešati z zahodno kulturo. V skladu s tem je na novo definiral dramski subjekt, ki ga ne določa več tradicija, temveč duh časa, v katerem so bila njegova besedila napisana: “Liki ne nosijo več dramskega problema, ki je določen s tradicijo, temveč probleme, ki so sestavni del njihove sodobnosti, pravzaprav sodobnega človeka iz sredine 20. stoletja, ko so drame nastale” (Ferčec, 6). Tako Mishimova drama no *Hanjo (Pahljača)*, na osnovi katere sta nastali uprizoritvi tako Mete Hočevar kot Mateje Koležnik, prapodobi ljubezni in dobrote zamenja s sodobnima prototipoma egoizma in osamljenosti, s čimer odslikava značilnosti dobe, ki jo je Zygmunt Bauman poimenoval tekoča moderna.¹ Slednjo je zaradi prevlade individualizma nad skupnostjo zaznamoval upad interesa za družbena vprašanja, zaradi česar “/p/rostor javnosti posamezniku ne pomeni veliko več od velikanskega platna, na katero so projicirane zasebne skrbi /.../: javni prostor je tam, kjer poteka javno izpovedovanje zasebnih skrivnosti in intimnosti” (Bauman, 52). *Hanjo* je zgodba o mladem dekletu za zabavo Hanako, ki si je z mladeničem Joshie ob njegovem odhodu izmenjala pahljačo kot znak

1 Zygmunt Bauman sodobnega časa ne označuje s terminom postmoderna, temveč uporablja oznako tekoča moderna, s čimer zagovarja tezo, da se moderno obdobje še ni končalo in da smo zgolj v novem podobdobju moderne dobe. “Družba, ki stopa v 21. stoletje, ni nič manj ‘moderna’ od družbe, ki je stopila v 20. stoletje; rečemo lahko največ to, da je moderna drugače” (Bauman, 38). Moderno dobo opredeljuje antropocentričen pogled na svet, ki je v sodobnem času še vedno prevladujoč, le da človek kot posameznik v današnji družbi zaseda nekoliko drugačno pozicijo. Bauman tako loči med težko in tekočo moderno, ki jo za razliko od njene predhodnice definirata izničenje in relativizacija vrednostnih sistemov. “Ker vrhovnih uradov, ki skrbijo za regularnost sveta in varujejo mejo med pravilnim in napačnim, ni več, postaja svet neskončna zbirka možnosti: zabojnik, do roba napolnjen z brezštevilno količino možnosti, ki jih je treba še ujeti ali pa smo jih že zgrešili. /.../ Neskončnost možnosti je zapolnila mesto, izpraznjeno po izginojtu Vrhovnega urada” (prav tam, 79). Tekočo moderno tako definirata pluralnost in fluidnost, ki nalogo sestavljanja identitete prepuščata posamezniku. Zaradi takšnih zahtev se slednji ne opira več na skupne vrednote, temveč zgolj na sama sebe, kar otežuje vzpostavljanje trajnih skupnostnih vezi.

predanosti in obljube, da se bo vrnil. V originalni zgodbi se Hanako in Joshio na koncu najmeta in prepoznata ter zaživita v ljubezni. Mishima pa je v zgodbo radikalno posegel. V njegovi različici Hanako živi s starejšo slikarko Jitsuko, ki je mlado gejšo odpeljala kmalu po Joshievem odhodu. Hanako vsak dan na železniški postaji neumorno čaka na svojega ljubega, Jitsuko pa na skrivaj ljubi mlado dekle prav zaradi njene nedostopnosti. Joshio, ki po radiu sliši novico o mladenki s pahljačo, ki čaka svojo ljubezen, se na koncu pojavi na vratih slikarke Jitsuko. A Hanako ga ob srečanju kljub pahljači, ki jo Joshio predloži kot potrdilo o svoji identiteti, zavrne in ostane pri Jitsuko, kjer naprej čaka. Glavni motiv Mishimove drame sta tako večno čakanje in neizpolnjeno hrepenenje. Takšno stanje nedokončanosti pa se sklada z značilnostmi Baumanove tekoče moderne. Poljski sociolog sodobni čas opredeljuje s terminom tekočnost, saj ga ne definirajo več vnaprejšnje določljivosti družbenih pozicij, temveč fluidne identitete in neskončna možnost izbire (Bauman, 39–40). Tako se je breme odgovornosti odločanja z nekdanjimi vrhovnimi avtoritet preložilo na posameznika, zaradi česar je javnost postala območje razpravljanja o zasebnem. Takšna ureditev, ki predpostavlja konstantno spreminjanje, pa individuuumom ne omogoča statičnosti, temveč od njih zahteva nenehno gibanje: “Ko dosežeš konec, nisi več svoboden; ko postaneš nekdo, nisi več ti sam.” Stanje nedokončanosti, nepopolnosti in nedoločnosti je polno tveganja in bojazni; toda tudi njegovo nasprotje ne prinaša neokrnjenega užitka, saj izključuje to, kar potrebuje svoboda, da ostane odprta” (prav tam, 81). Hanako se tako z zavrnitvijo Joshia izogne končnosti in svobodno nadaljuje svojo večno pot čakanja, ki ob nedosegljivosti cilja zagotavlja vznemirjenje nedokončanosti. Toda lepa japonska gejša se kljub predaji toku večnega gibanja sodobnega časa, značilnega za tekočo moderno, tudi upira. Neskončna možnost izbir, ki se ponujajo sodobnemu posamezniku, slednjemu onemogočajo, da bi se oprijel ene same odločitve, saj ta zaradi obilice ponudb skuša izkoristiti čim več možnosti, kar pa ne dopušča zavezanosti enemu samemu cilju: “Če naj možnosti ostanejo neskončne, ne sme biti nobeni dovoljeno, da okameni v večno stvarnost. Bolje, da ostanejo tekoče in fluidne in ‘uporabne do’ označenega datuma, saj bi sicer izrinile ostale možnosti onkraj dosega in v kali zatrle prihodnje avanture” (prav tam, 80). Hanako v svojem toku čakanja jasno zavrača vse ostale možnosti, saj se oprijema ene same izbire. Njen edini cilj je srečanje Joshia, a tudi dosegu tega cilja se ob priložnosti uspešno izogne. Njena fluidnost je obenem statična, kajti čakanje na mestu zaustavlja tok večnega gibanja. Hanako se upira toku fluidnih odločitev in z zavezanostjo enemu samemu cilju predstavlja prispodobno za izgubljeno hrepenenje, saj je slednje v času tekoče moderne prav zaradi neskončnega števila možnosti utonilo v preobilju izbir. Mishimovi vsebinski posegi so tako nezgodovinski dramski subjekt klasične drame no preoblikovali v sodobni subjekt, ki ga definirajo aktualni problemi družbene sedanjosti.

Uprizoritev drame *Hanjo* Mete Hočevar – ki jo režiserka glede na kontekst postavitve naslovi *Obisk²* – Mishimove dramske intervencije, ki sovpadajo z značilnostmi tekoče moderne,

2 Premiera 3. 10. 1997 v zgornjem foyerju SNG Drame Ljubljana. Igrajo: Saša Pavček (Jitsuko Honda), Polona Juh (Hanako), Zvone Hribar (Joshio). Režiserka, prirejevalka besedila, scenografka in kostumografka Meta Hočevar, zasnova in oblikovanje lutk Jasna Vastl, prevajalka in dramaturginja Mojca Kranjc, asistentka režije Mateja Koležnik. Nagrade: nagrada Mednarodnega festivala malih odrov na Reki za najboljšo uprizoritev v celoti (1998), nagrada Mednarodnega festivala malih odrov na Reki za glavno žensko vlogo Saši Pavček (1998), nagrada Mednarodnega festivala malih odrov na Reki za scenografijo in kostumografijo Meti Hočevar (1998).

še dodatno podkrepi. Realistično zasnovana uprizoritev ni umeščena v klasično gledališko dvorano, temveč v zgornji foyer ljubljanske Drame, ki ga Hočevarjeva preoblikuje v dnevno sobo in tako ustvari iluzijo bivanjskega prostora.³ Takšna postavitev zrcali novodobno kolonizacijo javnega prostora z zasebnimi vprašanji, saj s tem, ko zabrisuje meje med javnim in zasebnim prostorom, gledališkemu dogodku odvzema njegovo javno naravo. Gledalec uprizoritve je tako v poziciji obiskovalca v dnevni sobi, ki je zasnovana kot atelje slikarke Jitsuko. Toda razgaljena intima, ki ji prisostvujejo "obiskovalci" uprizoritve, z minimalistično estetiko japonskega interierja in na subtilnihemocijah zgrajenimi igralskimi kreacijami obenem tudi dekonstruira spektakle zasebnega, ki v dobi tekoče moderne "prikazujejo prejo čustvenih stanj in njihovih izrazov, iz katere naj bi bile stkane 'popolnoma osebne identitete', in potrjujejo njeno javno sprejemljivost" (Bauman, 111). Vendar kljub despektularizaciji intimne uprizoritve *Obisk* poustvarjenega bivanjskega prostora ne zapolnjuje z občutkom domačnosti in topline, saj v njem prevladujeta odtujenost in hlad. Saša Pavček slikarko Jitsuko upodablja kot čustveni apatiji predano žensko, katere edina emocionalna krhkost je v občudovanju hrepenečega dekletca. Tudi interpretacija Hanako Polone Juh je kljub nežnosti in ljubkosti, ki ju igralka položi v lik ljubezni zveste mladenke, prežeta z letargijo, zaradi česar se njeno intenzivno hrepenenje utaplja v praznini. Ženski sta tako kljub življenju v simbiozi druga od druge odtujeni, bivata vsaka v svojem otopelem svetu, ki je nedovzet za emocionalno doživljanje sočloveka. Odtujenost med stanovalkama/igralkama kljub izbrisu ločnice med odrom in avditorijem, s katero je zaznamovana konvencionalna gledališka dvorana, onemogoča obiskovalcem/gledalcem, da bi se vključili v (poustvarjeno) stanovanjsko skupnost, odsotnost opiranja igralcev na navzočnost publike pa gledalca napravlja zgolj za voajerja (intimnega) dogajanja. Tako uprizoritev *Obisk* v zgornjem foyerju Drame oblikuje skupnost izoliranih individuumov, ki so združeni v intimi poustvarjenega zasebnega prostora, a se vendarle držijo vsak zase. Po takšnem principu zgrajena skupina posameznikov pa še ni dovolj za vzpostavitev skupnosti, saj "zgolj individuumi ne morejo sestavljati skupnosti; skupnost je več kot zgolj agregat posameznikov, vsebovati mora vsaj minimalni izraz neke vsebine komunikacije in odnosa, v katerem se posamezniki srečajo kot osebe" (Bahovec, 81).⁴ Hanako in Jitsuko sta zaradi ujetosti v svoje čustveno otopele svetove nezmožni preseči lastno individualnost, hlad in odtujenost

3 Meta Hočevar je omenjeno uprizoritev postavila tudi v okviru znamenitega dunajskega festivala Wiener Festwochen (Dunajski slavnostni tedni), ki je leta 1997 za izhodišče programa izbral *Wohnzimmertheater*, 'teater v dnevni sobi' oziroma 'komorno gledališče'. Dunajska premiera (17. 6. 1997) je bila za razliko od ljubljanske umeščena v "realen" bivanjski prostor, saj je bila odigrana v predsobi, sprejemnici in salonu stanovanja na Weighburggasse 22. Uprizoritev je obsegala mednarodno zasedbo, saj je v dunajski različici vlogo Jitsuko Honda igrala Maria Bill, ki je za razliko od slovenskih igralcev govorila v nemščini. Meta Hočevar tako v dunajski uprizoritvi *Obiska* poleg dramaturgije prostora raziskuje tudi zvočnost jezika, saj je slednja zaradi dvojezičnosti uprizoritve v ospredju pred pomenskostjo.

Dunajska uprizoritev Mishimove drame no z umestitvijo v dejanski stanovanjski milje jasneje stavlja meje med javnim in zasebnim prostorom kot njena ljubljanska postprodukcija, ki kljub izraziti iluziji intimnega okolja "ne skriva svojega gledališkega porekla" (Lukan, 8). Danes uprizoritveni dogodki v zasebnih stanovanjskih prostorih niso več nič nenavadnega, toda takšna prostorska umestitev je v primeru uprizoritve *Obisk* še posebej zanimiva, saj glede na vsebino igre in kontekst časa nima samo atmosferske, temveč tudi konceptualno razsežnost.

4 Bahovec pojma posameznika ne enači s pojmom osebe: "Posameznik je vsebinsko skromnejši pojem (individuum prihaja iz latinskega *individuus*, nedeljiv), oseba pa je nekaj presegaajočega, nekaj, kar dobi pomen šele v transcendiranju posameznikove biološkosti in sega preko družbenosti in kulturnosti do duhovnega (8)."

njunega izpraznjenega odnosa pa tudi gledalca zapira v stanje apatičnosti. Rekonstrukcija skupnosti, ki se na videz vzpostavlja, je tako porušena, saj njene zametke odnašajo deroči tokovi individualizma tekoče moderne, zaradi katerih se je "zmanjšalo sodelovanje neznanih ljudi za dosego družbenih ciljev, z drugimi besedami, psihološko vprašanje je iznakazilo takšno participacijo" (Sennett, 11).

Individualizem, hlad in odtujenost dosežejo vrh v trenutku srečanja med Hanako in Joshie, ki se v uprizoritvi *Obisk* zgodi v odsotnosti, saj čakajoče dekline svojega ljubega zavrne, ne da bi ga sploh pogledala. Joshio (Zvone Hribar) dnevno sobo zapusti kmalu po slikarkinem vztrajnem preganjanju, še preden se v njej pojavi Hanako. Tako se tistih nekaj besed, ki si jih nekdanja ljubimca izmenjata, izreče skozi pregrado stene, saj Joshio med pogovorom stoji na drugi strani vrat bivanjskega prostora. Hanako zanimanja za prišleka sploh ne kaže in še naprej vztraja v svoji hladni držbi, njene besede so zgolj prazni avtomatizmi, v izrekanju katerih niti ne pogleduje proti vratom. Mlada gejša z ignoriranjem Joshieve prisotnosti ostaja zvesta načinu individualističnega delovanja, v katerem ohranja svojo identiteto, ki jo je zgradila na podobi hrepenečega dekleta. Dramski subjekt uprizoritve *Obisk* je torej odtujeni subjekt, osamljen znotraj individualnega sveta, v katerem je "identiteto ki smo jo izkusili in živeli, /.../ mogoče držati skupaj le z lepilom fantazije, morda sanjarjenja" (Bauman, 106).

Uprizoritev *Moderne no drame*⁵ Mateje Koležnik je sestavljena iz petih Mishimovih iger no, vezni člen katerih je prav tako drama *Hanjo*. Ustvarjalna ekipa ne uprizarja dram v celoti ene za drugo, temveč kot temelj uprizoritve postavlja igro o neustavljivem hrepenenju gejša Hanako, njeno celovitost pa razkosa z igrami *Sotoba Komachi*,⁶ *Gospa Aoi*,⁷ *Svileni bobenček*⁸ in *Yoroboshi*.⁹ Takšna uprizoritvena struktura, ki razvoja odtujenega subjekta ne prikazuje več nepretrgano, se sklada z esenco postmodernističnega časa, za katerega je "značilno, da je odtujenost/modernističnega/ subjekta zamenjala njegova fragmentacija" (Jameson, 21). Odsotnost celostnega subjekta je v *Modernih no dramah* zapolnila za postmodernizem značilna eklektika uprizoritvenih slogov, v katerem je "globino zamenjala površina, oziroma več površin" (prav tam, 20). V skladu s tem igralci iz drame v dramo prehajajo v različne vloge in "bolj kot karakterje igrajo funkcije" (Ferčec, 10), moški del ansambla pa igra tudi nekatere ženske vloge, s čimer se "razbija koncept realističnega gledališča, kar je še pomembnejše, ta način je neposreden citat klasičnega gledališča no, kjer so moški igrali vse vloge ter pri predstavljanju ženskih likov uporabljali maske in kostume" (prav tam). *Moderne no drame* s citatnostjo

5 Premiera 8. 5. 2014 v Slovenskem stalnem gledališču Trst. Igrajo: Nikla Petruška Panizon, Lara Komar, Luka Cimprič, Primož Forte, Romeo Grebenšek. Režiserka Mateja Koležnik, prevajalka Marija Javoršek, dramaturg Goran Ferčec, koreograf Matija Ferlin, scenograf Maurizio Ferlin, skladatelj Mitja Vrhovnik Smrekar, oblikovalec svetlobe Rafael Cavarra. Nagrade: nagrada Borštnikovega srečanja za režijo Mateje Koležnik (2015), nagrada Borštnikovega srečanja za dramaturgijo Goranu Ferčecu (2015), posebna nagrada žirije Borštnikovega srečanja za vizualno in zvočno podobo (2015).

6 Igra *Sotoba Komachi* pripoveduje zgodbo o postarani pesnici Komachi, ki v parku zbira cigaretno ogorke in obsoja na smrt vsakega, ki pravi, da je lepa.

7 *Gospa Aoi* je drama o notranji dilemi Hikaruja, moža bolne gospe Aoi, ki jo je obsedel duh ženske, zaljubljene v njenega moža.

8 *Svileni bobenček* je komična igra o starem vratarju, ki je zaljubljen v direktorico modne hiše, slednja ga potegne za nos in mu obljubi, da bo dobil vse, kar želi, če mu uspe zabobnati na svileni bobenček.

9 Drama *Yoroboshi* obravnava konflikt dveh parov staršev, bioloških in krušnih, ki se borijo za skrbništvo nad sinom.

vzhodnih in zahodnih uprizoritvenih tradicij, ki poleg lasulj vključuje tudi uporabo baročne škatle in stiliziranih gest, za razliko od realistično zasnovane uprizoritve *Obisk* ne prikrivajo svoje gledališke narave. Tržaška uprizoritev *Modernih no dram* se tako z izrazito poudarjeno teatralnostjo in nenehnim opiranjem na gledališke konvencije izpostavlja kot javni dogodek, kajti “/v/ gledališču obstaja korelacija med vero v igralčev lik in vero v konvencije. Gledališka predstava, igranje vlog in igra zahtevajo vero v izraznost konvencij. Sama konvencija je najpomembnejše posamično orodje javnega življenja” (Sennett, 44). Teatralnost torej pomeni umik iz zasebnega prostora, saj območje javne sfere določa izražanje s konvencijami, kar privede “do hipoteze, da se teatralnost povezuje z intimnostjo na poseben, neprijateljski način. Prav tako se na poseben, prijateljski način povezuje z močnim javnim življenjem” (prav tam). *Moderne no drame* tako nasprotno od uprizoritve *Obisk*, ki znotraj poustvarjenega bivanjskega prostora prehaja meje med javnim in zasebnim, gledališko uprizoritev ohranjajo v območju javne sfere, s čimer se upirajo vladavini zasebnega.

Čeprav Fredric Jameson postmodernizem označuje kot obdobje, v katerem “se je estetska produkcija integrirala v splošno produkcijo potrošnih dobrin” (11), ima lahko citatnost s teatralnostjo zaznamovanih uprizoritvenih slogov v kontekstu tekoče moderne drugačno konotacijo. Neomajni vzpon množičnih medijev je, kot opažata Theodor Adorno in Max Horkheimer, povzročil, da je umetniško delo postalo zgolj simulirani podaljšek realnosti, kajti “/v/ kulturni industriji imitacija naposled postane absolutna. Ker je le še slog, izdaja njegovo skrivnost: pokorščino družbeni hierarhiji” (Adorno, Horkheimer 144). A kritična naravnost umetnosti do družbene realnosti je hkrati odvisna prav od izbire sloga, saj je “/t/isti moment v umetnini, s katerim ta preseže dejanskost, /.../ res nemogoče ločiti od sloga; vendar ta ni v doseženi harmoniji, v problematični enotnosti forme in vsebine, /.../ temveč v tistih potezah, v katerih se pojavi neskladnost, v njuni izjalovitvi strastnega prizadevanja za identiteto” (prav tam, 143). *Moderne no drame* z izbiro teatralnosti podvrženih uprizoritvenih slogov presegajo dejanskost tekoče moderne, v kateri se na javnih prizoriščih razpravlja o zasebnih zadevah. Slog, ki sloni na uporabi gledaliških konvencij, se razpira v neskladje uprizoritvene forme z vsebino drame *Hanjo*, ki skozi neizpolnjeno hrepenenje odslikava fluidnost sodobnih identitet v času obsedenosti z individualizmom. Tako odsotnost harmonije med vsebino in formo postavlja *Moderne no drame* v dialektično razmerje z družbeno stvarnostjo.

A kljub naslanjanju uprizoritve na teatralnost, ki po Sennettu pogojuje obstanek javne sfere, *Moderne no drame*, paradokсно, prežema več domačnosti in topline kakor v poustvarjen intimni prostor umeščeno uprizoritev *Obisk*. Klavstrofobična škatla, znotraj katere se dogaja tržaška uprizoritev petih dram Yukia Mishime, je razpolovljena na dva ločena prostora, ki se razpirata v različne ravni uprizorjanja, kakor je v gledališkem listu zapisal dramaturg uprizoritve: “Odpravili smo celovitost odra in ga spremenili v kubus, razdeljen na dva dela. Levi del predstavlja prostor fikcije, pravzaprav odrske reprezentacije vsebine; desni prostor, ki je zaprt s transparentno pregrado, pa ima vlogo mehanizma, ki fikciji v levem delu služi kot dodatni element igre ali kot komentar na to igro” (Ferčec, 10). V levi prostor je tako umeščena predvsem okvirna zgodba uprizoritve o deklici Hanako in njeni skrbnici Jitsuko, desni prostor pa je oblikovan kot radijski studio, v katerem igralci za mikrofoni berejo besedilo dram in jih uprizarjajo v formi radijske igre. Uprizoritev prav z naslanjanjem na učinke zvočnega medija pre-

veva avditorij z intimnim vzdušjem zasebnega prostora, v katerem je radijski oddajnik nekdanj zasedal osrednjo vlogo. Tako v posameznih delih uprizoritve vzdušje domačnosti zasenči javno naravo odrskega dogodka, saj gledalec na trenutke podleže potopitvenemu učinku radijskih valov, ki ga navdajajo z občutkom, da zgodbe poslušča v domačem naslanjaču. A iluzija konstrukcije intimnega prostora poteka vzporedno s svojo dekonstrukcijo, saj je občinstvu s prikazanim radijskim studiem razkrit mehanizem takšnega učinka. *Moderne no drame* Mateje Kolečnik tako paradoksnost spajajo teatralnost in intimo, ki ju je Richard Sennett postavil v neprijateljsko razmerje.

V dialektičen odnos z dejanskostjo *Moderne no drame* vstopajo tudi s posameznimi uprizoritvenimi posegi, ki se nekoliko oddaljujejo od Mishimove dramske predloge. Tako umetnica Jitsuko Honda (Nikla Petruška Panizon) v tržaški uprizoritvi modernih dram no po poklicu ni slikarka, ampak fotografinja. Ta na videz neradikalna sprememba, ki lahko na prvi pogled predstavlja zgolj zrcaljenje dejanskosti časa, v katerem tehnična reprodukcija izpodriva živo umetniško delo, pa glede na izpostavljen kontekst tekoče moderne uprizoritvi razširja pomenški obseg. Fotografija z lovljenjem drobcev življenja v fotografski objektiv ujame minljivosti prepuščene trenutke v večnost, s čimer zaustavi tok časa in ohrani preteklost na premici sedanosti, kot opaža Roland Barthes: "Bržkone smo neverjetno odporni zoper vero v preteklost, zgodovino – razen v obliki mita. Fotografija prvič uničuje to odpornost: preteklost je odslej prav tako trdna kakor sedanost, kar vidiš na papirju, je prav tako trdna kakor tisto, česar se dotakneš." (77) Jitsuko Honda v uprizoritvi Mateje Kolečnik v svoj fotografski objektiv lovi čakajočo deklico Hanako (Lara Komar) in na prazno belo steno projicira njene podobe. Fotografinja tako občuduje lepoto hrepenečega dekleta in si zagotavlja njegov večni obstoj. Jitsuko Honda se s predanostjo fotografiji upira nenehnemu gibanju tekoče moderne, saj z lovljenjem trenutkov v fotografski objektiv fluidne drobce življenja preoblikuje v trdne. Fotografske podobe gejša Hanako potrjujejo obstoj dekleta in preprečujejo, da bi njegovo prisotnost odplavil neustavljiv tok fluidnih identitet tekoče moderne.

Značilnostim tekoče moderne se uprizoritev *Modernih no dram* zoperstavlja tudi z razvojem fragmentiranega subjekta, ki se v sklepnem delu uprizoritve celostno zaokroži. Hanako v tržaški uprizoritvi ni prežeta s hladom in odtujenostjo kakor njena različica v uprizoritvi *Obisk*, saj upodobitev hrepenečega dekletca v *Modernih no dramah* sloni na toplih in ljubečih občutkih. Fotografinja in gejša tako ne bivata v čustveno otopeli simbiozi, temveč gradita odnos na medsebojni naklonjenosti. Hanako v skladu s tem tudi nestrpno pričakuje svojo ljubezen, njeno hrepenenje ni zgolj sredstvo, s katerim ohranja vznemirjenje nedokončanosti, v skladu s čimer z zanimanjem opazuje moškega, ki se pojavi na vratih. Prodoren pogled hrepenečega dekletca v Joshui (Luka Cimprič), svojem nekdanjem izbrancu, ne zazna žarke ljubezni, ampak zgolj zevajočo praznino, zaradi česar ga ne prepozna in ga zavrne, misleč, da gre za naključnega mimoidočega. Hrepenenje mlade gejša se prične v pričakovanju in izjalovi v razočaranju (ki se postopoma sprevrže nazaj v pričakovanje?) ter se zato zaokroža kljub slogovni fragmentaciji njenega lika, ki je posledica razkosanosti osrednje zgodbe v uprizoritvi. Dramski subjekt Hanako je fragmentiran v formi in celosten v vsebini. Takšno neskladje pa napravlja *Moderne no drame* za umetniško delo, ki se oddaljuje od enolične kulturne industrije družbene realnosti.

Protagonistki uprizoritev *Obisk* in *Moderne no drame* sta tako definirani kot odtujen in fragmentirano celosten dramski subjekt, ki sta enotna v emocionalni pristnosti. Tudi s hladom in odtujenostjo prežeta Hanako iz uprizoritve *Obisk*, ki neumorno vztraja v svoji individualistični drži, presega v blago spremenjenega potrošnega subjekta, s katerim je individuuum ostal “samo še to, s čimer lahko nadomesti vsakogar drugega: nadomestljiv eksemplar” (Adorno, Horkheimer 158). Potrošništvu zapriseženi posamezniki tekoče moderne “se sami identificirajo tako, da uporabljajo množično proizvedeno in tržno blago /.../” (Bauman, 108), zaradi česar je odtujena Hanako, ki jo upodablja Polona Juh, nenadomestljiva in edinstvena posameznica, saj njen hlad ni zgolj prazen potrošniški shematizem, temveč iskrena emocija njenega intimnega sveta. *Moderne no drame* tako s citatnostjo teatralnosti podvrženih uprizoritvenih slogov opozarjajo na pomembnost ohranjanja javnega prostora v dobi tekoče moderne, uprizoritev *Obisk* pa kljub umeščanju javnega dogodka v poustvarjen zasebni prostor proizvaja intimno dogajanje, ki za razliko od bleščečih se izpraznjenih individualnih podob ni spektakularizirano na javnih platnih. Tako eno kot drugo uprizoritev pa napravljata za politično gledališče prav problematiziranje fenomena javnosti, kajti “/j/avnost je vendarle najpomembnejši kriterij, po katerem se politično gledališče razlikuje od nepolitičnega” (Melchinger, 462). Preizpraševanje trenutne družbene resničnosti v obliki javnega dogodka je v kontekstu tekoče moderne še toliko pomembnejše, saj bi dokončen izbris javne sfere pomenil tudi konec političnega gledališča. Kritičen odnos do družbene resničnosti, ki naj bi ga pri občinstvu izzvalo politično gledališče, pa v uprizoritvah *Obisk* in *Moderne no drame* vzpostavlja prav preplet arhetipskega z aktualno zgodovinskim, saj ravno odsotnost neposredne odslikave družbene stvarnosti gradi dialektično razmerje med umetnostjo in ostalim svetom. Takšno neočitno vključevanje političnega angažmaja v uprizoritev pa je ključno tudi za razvoj gledalčeve kritične misli v političnem gledališču, kajti “/k/dor bi ozadje politične realnosti zgradil kot ospredje odrske realnosti, bi si vzel ravno element razkrivanja, ki v miselni igri požene v tek gledalčev razmislek” (prav tam, 463). *Obisk* in *Moderne no drame* sta uprizoritvi, ki v gledalcu prebujata kritično misel, a mu obenem z ohranjanjem meditativnega vzdušja omogočata tudi intenzivno kontemplativno izkustvo. Tako se tradicija in sodobnost, ki ju je spojilo dramsko pero Yukia Mishime, na slovenskih odrih udejanjata v obliki politiziranih arhetipov, ki z zaostreno senzibilnostjo zarezujejo v našo družbeno realnost.

Literatura

- Adorno, Theodor in Horkheimer, Max: "Kulturna industrija". *Dialektika razsvetljenstva. Filozofski fragmenti*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2002, 133–179.
- Bahovec, Igor: *Skupnosti: teorije, oblike, pomeni*. Ljubljana: Sophia, 2005.
- Barthes, Roland: *Camera lucida*. Ljubljana: Studia humanitatis, 1992.
- Bauman, Zygmunt: *Tekoča moderna*. Ljubljana: *cf, 2002.
- Ferčec, Goran: "Dramaturška beležka ob uprizoritvi Petih modernih no dram Yukia Mishime". *Gledališki list SSG Trst*, št. 4 (2013/2014), 6–10.
- Jameson, Fredric: *Postmodernizem*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2001.
- Jung, Carl Gustav: *Arhetipi, kolektivno nezavedno, sinhroniciteta*. Maribor: Katedra, 1995.
- Lukan, Blaž: "Hlad, odvečnost in nesmisel". *Delo*, letn. 39, št. 231 (6. 10. 1997), 8.
- Melchinger, Siegfried: *Zgodovina političnega gledališča*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2000.
- Sennett, Richard: *Nestanak javnog čovjeka*. Zagreb: Naprijed, 1989.
- Wilson, William Scott: "Introduction". *The Spirit of Noh. A New Translation of the Classic Noh Treatise Fushikaden*. Boston, London: Shambala, 2013, 1–45.

Povzetek

Prispevek obravnava političnost arhetipskih vsebin v modernih dramah no na primerih uprizoritev *Obisk* (režija Meta Hočevar, SNG Drama Ljubljana, 1997) in *Moderne no drame* (režija Mateja Koležnik, SSG Trst, 2014), ki sta nastali po dramskih predlogah japonskega pisatelja Yukia Mishime, ki je tradicijo klasičnega japonskega gledališča no preoblikoval in posodobil v skladu s problematiko 20. stoletja. Obe uprizoritvi preizprašujeta značilnosti dobe, ki jo je Zygmunt Bauman zaradi preplavljanja javne sfere s fluidnimi zasebnimi vprašanji poimenoval tekoča moderna. Uprizoritev *Obisk* z umestitvijo v poustvarjen zasebni prostor zrcali družbeno sedanost, saj gledališki uprizoritvi odvzema njeno javno naravo, a se s pristno emocionalno hladnostjo protagonistk hkrati tudi upira postmoderni odsotnosti globine. Uprizoritev *Moderne no drame* z eklekticizmom vzhodnih in zahodnih uprizoritvenih tradicij v času vladavine zasebnega poudarja javno naravo gledališkega dogodka, z razkositvijo osrednjega narativnega loka pa odslikava fragmentacijo postmodernega subjekta. Uprizoritvi napravljata za politično gledališče obravnavanje fenomena javnosti, ki je po Siegfriedu Melchingerju ključni kriterij političnega. Politizirani arhetipi, ki so nastali v prepletu tradicije z aktualno zgodovinskim, v gledalcu prebujajo kritično misel, saj odsotnost neposrednega posnemanja družbene resničnosti postavlja umetnost v dialektično razmerje s kontekstom časa.

Summary

This article looks at the political nature of archetypal content in modern noh plays using the examples of the performances of *The Visit* (directed by Meta Hočvar, SNG Drama Ljubljana, 1997) and *Modern Noh Plays* (directed by Mateja Koležnik, SSG Trieste, 2014), which were created based on the drama proposals of Japanese writer Yukio Mishima, who transformed and modernized the tradition of classical Japanese theater in accord with the problems of the 20th century. Both performances challenge the characteristics of the age that Zygmunt Bauman termed liquid modernity due to the overflowing of fluid personal issues into the public sphere. The staging of *The Visit* set in a recreated personal space reflects the social present since the theater performance is deprived of its public nature while at the same time resisting the postmodern absence of depth through the genuine emotional coldness of the female protagonists. The performance of *Modern Noh Plays* with the eclecticism of Eastern and Western staging traditions at a time of the rule of the private emphasizes the public nature of theater events, while through the breaking up of the central narrative arc it reflects the fragmentation of the postmodern subject. Both performances are considered political theater since they deal with the phenomenon of the public, which according to Siegfried Melchinger is a crucial criterion for the political. Politicized archetypes that have arisen in the interweaving of tradition and current history awaken critical thought in the viewer since the absence of direct imitation of social reality places art in a dialectical relationship with the context of time.

Ključne besede

Yukio Mishima, *Obisk*, *moderne drame no*, tekoča moderna, arhetip, javno, zasebno

Key words

Yukio Mishima, *The Visit*, *modern noh plays*, liquid modernity, archetype, public, private

Spanje kot performans

Tery Žeželj

Spanje je dejavnost, za katero človek v svojem življenju porabi največ časa. V SSKJ je definirano kot “stanje telesnega in duševnega počitka s popolnim ali delnim zmanjšanjem zavesti” (Slovar slovenskega knjižnega jezika, 2014). Je torej nekaj, kar počnemo, ko se ne zavedamo, kaj počnemo. Tako se ob spanju v performansu pojavi zanimiv paradoks: performer se v času nastopanja svojega lastnega nastopa ne zaveda. Gledalci smo torej priča nezavednemu subjektu, ki ga lahko zaradi nepremičnosti hitro pojmujejo zgolj kot objekt, intervencijo v prostor.

Vznik performansov, ki se ukvarjajo s spanjem, v zadnjem času kaže na družbeno fascinacijo s spanjem in potrebo po opominjanju človeka, da je le človek. Je spanje upor sistem? Je takšen upor legitimen?

Umetnost z ustvarjanjem novih in drugačnih prostorov soobstajanja in družbenosti preko različnih načinov vključevanja, obstajanja, interakcij in alternativnih načinov aktivnosti opredeljuje svoj odnos do politike in družbenopolitičnih ureditev. Pogosto skušajo umetniška dela ustvariti mikro okolja sedanosti, kjer lahko udeleženci izkusijo in se naučijo drugačnega, boljšega načina bivanja in udejstvovanja v svetu ter tako omogočijo ponovno vzpostavitev subjektivnosti.

V nadaljevanju bom skušala s pomočjo različnih aspektov spanja ugotoviti, ali je spanje v performansu kot eno od drugačnih oblik prisotnosti mogoče razumeti kot upor.

Pot do sanj

Spanje je najpogostejša pot do sanj, pot do nečesa nezavednega. Človek, ki se pripravlja, da bo zaspal, počasi prehaja iz polja zavednega v polje nezavednega. Podobno bi lahko rekli za ustvarjanje umetniških del. Zdi se namreč, da sta spanje in umetnost precej močno povezana in njune povezave lahko opazujemo na različnih nivojih.

Freud v svojem eseju *On narcissism* iz leta 1914 povezuje narcizem in spanje ter zapiše, da je primitivni narcizem med spanjem popolnoma dostopen egu, libido pa "upa", da bo zadovoljen s halucinacijami potrebami, željami (nav. po Farrant, 33).

Filozof Robert Macnish (1802–1837), avtor knjige *The Philosophy of Sleep* (1830), spanje na primer razume kot začasno metafizično smrt, pri čemer govori predvsem o smrti kognitivnih sposobnosti, povezanih z racionalnim mišljenjem, ki se, kot se zdi, med spanjem prekine. Vseeno pa je pomembno opozoriti, da je spanje absolutna kontinuiteta naše biti in našega jaza. V spanju se res prekine neka izkušnja, v ospredje stopi nezavedni del, a osebna identiteta se popolnoma ohranja. Spanje je prostor manifestacije nezavednega in prostor, kjer niti mi sami ne moremo pričevati lastnemu spancu.

Podoba spanja

Načini prikazovanja spanja in konotacije, ki so jih spanju pripisovali, so bile v različnih obdobjih precej podobne, poenotene. Razumevanje spanja skozi zgodovino je torej nekako konsistentno.

Kot literarna in vizualna podoba je spanje pomemben motiv že od antike dalje. Začetek povezovanja spanja s sanjanjem, nočjo in smrtjo lahko iščemo v grški mitologiji, kjer sta Spanje (Hipnos) in Smrt (Tanatos) brata dvojčka, sinova matere Noči (Nyx). Tudi povezovanje spanja s pasivnostjo je že od nekdaj prisotno. V slikarstvu so pogosto slikali speče ljudi, ljudi z zaprtimi očmi, kar je nakazovalo lenobo, neaktivnost (Allsopp, 4).

Soba in postelja pa nista bili od nekdaj pojmovani kot privatna, intimna prostora za spanje. Včasih je bila soba mesto druženja, uživanja, zabavanja. Pri francoski aristokraciji v 17. st. so bile postelje kot nekakšna manjša gledališča, predstavljale so prostor za velike dogodke, kot so rojevanje, krst, poroka (poročna noč), uživaško poležavanje, smrt, prostor za sprejemanje in zabavanje gostov (Allsopp, 4).

Dejanje spanja

Roland Barthes je v uvodu članka *Le cronique de Roland Barthes* v reviji *Le nouvel observateur* o dremanju zapisal: "I am resting not from others nor from myself, but from myself seen, thought, questioned, required by others." (nav. po Allsopp, 4).

Spanje je ključna dejavnost za razumevanje sveta okoli nas, za normalno delovanje v njem. Za sprejemanje sprememb in pomembnih odločitev v našem življenju, moramo le-te novosti "prespati". Trenutni način življenja in družbena organizacija skorajda ne dovolita človeku, da bi si vzel dovolj časa za spanje, torej delno onemogočata, da bi sprejemali prave odločitve. Brez zadostne količine spanja so naše ideje in znanje umetni, podobni produktom iz množične produkcije in so zato tudi zelo lahko nadzorovani, usmerjeni in, če je potrebno, prešlišani. Theodoridou v frazi, da moramo nekaj "prespati", da bi se lahko pravilno odločili, opaža zanimivo kontradikcijo. Zaradi početja ničesar smo bolj produktivni, uspešni, poglobimo svoja znanja, smo manj ranljivi (Theodoridou, 87). Torej si, če si vzamemo dovolj časa za početi nič, za spanje, povečamo kvaliteto življenja in naših kognitivnih sposobnosti. Iz tega lahko potegnemo vzporednico oz. nekakšno osnovno izhodišče življenja. Obstoj ničesar zagotavlja možnost biti. Kar lahko trdimo tudi za spanje, ki ga tu razumemo kot osvežitev, obuditev, počitek, ki omogoča nadaljnje aktivnosti.

Spanje je danes eno redkih popolnoma privatnih in individualnih dejanj. Ko spimo, smo čisto sami, nihče nima vstopa v naš spanec in ne moremo imeti interakcij z nikomer. Sicer si lahko z drugimi delimo lokacijo, včasih tudi sanje, čas spanca ipd., a izkušnje same ne moremo doživeti drugače kot sami. Hiebert pa pomembno opozori še na drug vidik, ko lahko spanje razumemo kot nekaj najbolj skupnega. Kljub zelo raznolikim in individualnim vsebinam (sanje) in izkušnjam, je forma spanja forma, ki si jo deli vse človeštvo (Hiebert, 31).

Jean Luc Nancy v knjigi *Tombe de sommeil* trdi, da ne moremo govoriti o fenomenologiji spanja, ker se kaže le v svoji odsotnosti (nav. po Laagay, 37). Spanje namreč izkusimo le v stanju, ko tega nismo sposobni definirati in reflektirati. V trenutku, ko želimo o spanju misliti, govoriti, smo spanec sam prekinili in o njem govorimo lahko le kot o nekem spominu, ki pa tudi kot spomin zares ne obstaja v naših mislih, saj nikoli nismo med njim na tak način zavestni.

V polju mnogih nevroloških raziskav spanja se pogosto pozabi na telo. Speče telo ni samo posledica miselnega procesa, stanja. Ravno fiziologija, pozicija telesa, telesno stanje omogočata in zagotavljata začetek in "potek", akt spanje (Fensham, 7).

Spanje v performansu

Na področju performansa umetniki pogosto tematizirajo in upodablajo spanje ter izhajajo iz stanj med zbujanjem in spanjem. Mnogi projekti so skušali na različne načine pristopati k razumevanju in pojmovanju spanja, npr.: Claes Oldenburg: *Floor Cake in Bedroom Ensemble*, Andy Warhol: *Sleep*, Chris Burden: *Bed Piece*, Dumb Type: *Plan for Sleep #1-8*, Bill Viola: *The Sleep of Reason*, *The Sleepers*, Janine Antoni: *Slumber*, Marina Abramović: *Dream-Bed*, Cornelia Parker: *The maybe*, Zhou Jie: *36 Days*, Jim Findlay: *Dream of the Red Chamber*, Tilda Swinton: *The Maybe*, Mladen Stilinović: *Umetnik na delu*.

Pogosto pojavljanje te tematike na področju sodobnih umetnostnih praks priča o naši trenutni kulturni fascinaciji s temami, kot so temačnost, noč, smrt ipd., kar je zagotovo do neke mere tudi posledica družbenih, kulturnih in političnih dogajanj, sprememb, situacij, v katerih smo se znašli in skušamo delovati. Po Barthesu je spanje manifestacija nevtralnega (nav. po Laagay, 38). Ali je zato lahko razumljeno kot revolucionarna gesta?

Roger Ekirch in Craig Koslovsky v svojih raziskavah o spanju pokažeta, da sta upodabljanje in pripovedovanje o spanju vedno v tesni povezavi s časom, v katerem nastajajo in se kontinuirano spreminjajo v skladu z družbenimi, kulturnimi in političnimi premiki, ki vsakič znova na nov način formirajo človekovo individualnost, prosti čas, intimnost ... Jonathan Crary v svoji raziskavi povezave med političnim sistemom, trenutnim poznim kapitalizmom in spanjem ugotavlja, da je spanec še zadnji ostanek individualnega in je zato speče telo najbolj odporno na trenutno realnost (nav. po Fensham, 7). Vrednost in razumevanje spanja je v sodobnem kapitalizmu na preizkušnji. Kljub temu, da je spanje univerzalna nuja, potreba, ki združuje vse človeštvo, je pravzaprav velik razločevalec. Kako spimo, kako dolgo spimo, kje spimo, s kom spimo, lahko radikalno spremeni razumevanje. Zelo je pogojeno z lokacijo, kulturo ...

Spanje kot performans torej v nekem ustreznem kontekstu lahko razumemo kot radikalno intervencijo v sodobni kapitalizem, kjer je spanec skoraj še zadnji ostanek privatnega in intimnega. Kot opozori Pigott, nas spanje kljub političnemu sistemu trmasto opominja na človeško naravo, cikličnost življenja in osnovne naravne potrebe, ki pogosto ovirajo in ne zanimajo družbenega konstrukta delovnega dne (Pigott, 94). Vseeno se med spanjem kot performansom porajajo vprašanja, ki zadevajo prisotnosti avtorja, avtorstva. Pri spečem izvajalcu in avtorju je lahko vprašljiva pozicija, iz katere avtor izjavlja, pojavi se vprašanje, kdaj se performans začne, vprašanje o prisotnosti umetnika ipd. Ali je njegov edini odgovor na svet pasivnost? Kako se takšna pasivnost razlikuje od pasivnosti, ki ni posledica razmisleka, analize, refleksije? Kako definirati aktivnost dogajanja in ali je aktivnost, celo aktivizem sploh še možen?

Performansu je nekako samoumevno lastna živost, dogajanje, kar spanje na prvi pogled v popolnosti zavrača. A ključno je opozoriti, da tu ne govorimo o živosti na nivoju dogajanja in akcije med performansom. Sama reprezentacija in forma dogodka tako ali tako že sama po sebi nosita živost. Živost je v kritični zavesti in misli, ki je spodbudila dogodek. Performer, ki zares spi, je dejansko čisto izključen iz dogajanja in se v trenutku nastopa sploh ne zaveda, da nastopa. V trenutku, ko to gesto uporabi za izjavljanje in se z njo opredeljuje, reagira na družbeni sistem, se tega sploh ne zaveda. Ali lahko zanj sploh še trdimo, da nastopa? Zavest naj bi bila

nekako imanentna živi umetnosti. Vendar čigava? Le zavest nastopajočega, le zavest gledalcev ali oboje? Zavest moramo tu pojmovati širše. Človek, ki med performansom spi, se je iz stanja zavednega in mislečega podal v spanec z zavestno odločitvijo, da bo skušal zaspati. Priča smo torej prehodu iz stanja zavednega v stanje nezavednega, ki se je zgodil zgolj zaradi zavednega. Spanje je nekakšno raziskovanje meje med zavednim in nezavednim.

Problem spanja v polju performativnih umetnosti je tudi to, da vsak človek spi sam in le zase, torej se izkušnje spanja nikakor ne da deliti. Dogodek je torej lahko način za izražanje stališča oz. zavračanje izražanja česar koli, lahko je estetska intervencija, odgovor na nekaj nasprotnega, zavračanje reakcije ipd., ni pa sam po sebi tisti, ki bi nudil in omogočal skupno izkušnjo performerja in publike.

Spanje torej, kot že rečeno, na prvi pogled zavrača kakršnokoli živost, kar odpira zanimivo polje vprašanj, kaj se mora zgoditi oz. koliko se mora zgoditi, da lahko še govorimo o performativnem dogodku. Spanje kot ne-dejavnost pa je hkrati osnovni dostop do sanj. Sicer sanjamo ves čas in je to, kar najpogosteje pojmuje kot sanje, le eden izmed procesov, ki se ves čas simultano dogaja. Seveda se med spanjem bistveno zmanjša pozornost in občutljivost naših čutov na zunanje dražljaje in se tako lažje osredotočimo na sanje in jih spremljamo. V razumevanju spanja kot osnovnega dostopa do sanj se skriva še en zanimiv pogled. Ker sanje najlažje spremljamo med spanjem, jih lahko razumemo kot interni performans med (ne)performansom, ki je seveda lasten samo izvajalcu in občinstvu ostaja popolnoma nedostopen.

Političnost umetnosti v času postkapitalizma

Badiou v zaključku manifesta afirmacionizma zapiše: "Bolje je, da ne počnemo nič, kot pa da formalno delamo za vidnosti tistega, kar zahod razglaša za obstoječe" (Badiou, 8).

Ob vprašanju razmerja med politiko in umetnostjo pride do nekega temeljnega nelagodja. Na prvi pogled se lahko zdi, da je umetnost danes premalo angažirana, oz. da so umetniške prakse izolirane od družbenih kontekstov. "Zdi se namreč, da je umetniška svoboda sorazmerna z umetniško nepomembnostjo" (Kunst, 30). Vedno več pozivov k poskusom politične umetnosti se znajde prav tako kot vsi ostali produkti kapitalizma med posledicami sodobne nuje po neprestani aktivnosti in ustvarjanju, produciranju, reflektiranju ... Umetnost tako postane le še eden od produkcijskih strojev, ki producirajo komentarje, odmike, refleksije, ki so že vnaprej napravljeni skozi tematsko naravnane diskurzivne modele umetniškega trga (prav tam, 31).

Bojana Kunst opaža, da v času poskapitalizma ne poznamo več tradicionalnega političnega umetnika, ki mu Oliver Marchart nadene naziv strankarskega umetnika in ga definira kot tistega umetnika, ki del svoje avtonomije žrtvuje za dobro heteronomije – torej se avtonomiji umetnosti odreče v prid politike. Ta tip umetnika, ki ruši mejo med umetnostjo in življe-

njem, je prevladoval od zgodovinskih avantgard pa vse do konca šestdesetih let 20. st. Danes se takšen način zdi naiven, celo anahronističen. Umetniške izjave se namreč danes artikulirajo v skladu s trgom in prav emancipatorna moč kreativosti je gonilna sila kapitala (prav tam, 31). Smo v času, v katerem je svoboda le še eden izmen tržnih produktov in v katerem so revolucionarne teme del hedonistične industrije zabave. Tako smo prišli do točke, kjer umetnost nima več zmožnosti, da bi se artikulirala v smeri revolucionarnih utopij, saj živimo v času, ko se umetnost ne more več jasno odpredeliti, komu ali čemu nasprotuje, saj dejanskih posameznih nasprotnikov večinoma ni več, ampak so dejanski problemi le posledice sistemov, ki so tako razpršeni, da z nasprotovanjem ne moremo jasno nagovoriti točno določene skupine.

Nicolas Bourriaud je v devetdesetih letih skoval pojem relacijska estetika, s katerim je označil novo političnost vizualnih umetnosti. "Naučiti se je treba, kako svet bolje naseliti, namesto da ga poskušamo zgraditi v skladu z vnaprejšnjo zamislijo zgodovinskega razvoja. Z drugimi besedami, umetniška dela ne ciljajo več na oblikovanje imaginarnih ali utopičnih stvarnosti, ampak poskušajo vzpostaviti načine obstoja ali modele delovanja znotraj obstoječe stvarnosti" (Bourriaud, 16 – 17). Umetniki se torej, kot opaža Bourriaud, vse bolj osredotočajo na odnose. V delih gre torej za izumljanje novih modelov skupnosti, za aktivno participacijo in interakcijo, za nove načine srečevanja, ki neprestano ponujajo predloge za različne in drugačne načine aktivnosti. Danes, kot že rečeno, ni več strankarskega umetnika, ki bi bil razcepljen med umetnostjo in politično stranko, ampak, kot pravi Marchart, današnji umetnik prevzema pozicijo psevdonavtonomnosti in subjektivizira "delujoče storitvene monade" (Kunst, 33). Obstoj strankarskega umetnika pravzaprav ni več mogoč, saj nima več pravega polja delovanja. V sodobnem postkapitalističnem času namreč ni več pomembno, v razmerju do katere strani ali stranke umetnik žrtvuje svojo avtonomijo, da bi lahko za ceno tega vzpostavil politično skupnost. Pravzaprav se zdi, da živimo v času, ko umetnik sploh ne more več določiti, proti komu/čemu se izreka.

Te značilnosti, ki jih v razvoju vizualnih umetnosti opaža Bourriaud, lahko opažamo tudi v sodobnih scenskih umetnostih, ki skušajo ustvariti nove, še ne zgrajene, a v latentnih stanjih že obstoječe prostore soobstajanja, ki jih iščejo v liminalnih prostorih človekovega vsakdana, za katere je značilno, da v sebi nosijo potencialne, ki še niso realizirani. Eno od takšnih je tudi spanje kot eden od drugačnih načinov soobstajanja, ki nudi nove možnosti soprisotnosti.

A Bojana Kunst lepo artikulira dvom in vprašljivost političnosti teh novih prostorov, ki nas na primeru spanja zanimajo v tem tekstu:

"Umetniki so politični podobno, kot so politične sodobne creative industries, saj artikulirajo ideje tako, da že vnaprej oblikujejo kontekste in predloge njihove uporabe, gradijo družbene in komunikativne situacije, v katerih se lahko varno in brez anatagonizmov odvijajo partikularni odnosi in se vzpostavljajo začasne skupnosti, omogočajo participacijo različnih uporabnikov in kontingentno ter fluidno pretakanje različnih interesov. Zdi se torej, da je prav prevladujoča heteronimija avtonomije tista, ki jo Žižek označi kot "psevdoaktivnost" (prav tam, 33).

Čeprav je torej jasno, da se te težnje pojavljajo zaradi želje in potrebe po spremembi v družbi, po predruženju družbenih in političnih sistemov, pa vseeno ta dela množično nastajajo v za to namenjenih prostorih in le redko pustijo večji odmev. Jasno je, da ta dela oprede-

ljuje tudi jasna politična zavest in kritika trenutnih političnih stanj, a je vseeno vprašanje, ali to lahko razumemo kot uspešne zareze v politične sisteme. Kot piše Bojana Kunst, se kljub vsemu takšni poskusi na koncu prav tako znajdejo v vrsti vseh ostalih produktov, ki jih spodbuja trg. Ravno zaradi tega sem v članku skušala pogledati na spanje kot možnost upora.

Spanje je skrajna pasivnost človeka, ki pa je nujna za nadaljnjo optimalno aktivnost. Ali je torej v času, ko napredek obvladuje samega sebe, in v času, ko vse postane le še eden izmed produktov, edini možen upor pasivnost, lenoba in zavračanje kakršnegakoli aktivnega udejstvovanja, torej upor, ki ga ni? Na zunaj je namreč nemogoče najti razliko med pasivnostjo, ki je posledica kritične analize sistema, in pasivnostjo, ki se zgodi zgolj zaradi človekovega nezanimanja. Vseeno pa je tu ključna razlika v odločitvi za pasivnost. Človek, ki se namerno odloči za pasivnost in zavrača aktivno udejstvovanje znotraj utečenih sistemov, je pasivnost izbral na podlagi aktivne in natančne analize družbeno-političnih razmer, kjer je kot najprimernejši način obstajanja izbral pasivnost in zavračanje delovanja znotraj sistema, ki mu idejno nasprotuje.

Viri in literatura

Allsopp, Ric: *On sleep*. Performance Research 1/2016, 1-6.

Badiou, Alain: *Tretji osnutek za manifest afirmacionizma*. Maska 86-87/2004, 5-8.

Bourriaud, Nicolas: *Relacijska estetika ; Postprodukcija : kultura kot scenarij: kako umetnost reprogramira sodobni svet*. Ljubljana: Maska, 2007.

Farrant, Marc, *Dreams of Reason: Simon Morgan Wortham's "The Poetics of Sleep"*, <https://lareviewofbooks.org/article/dreams-of-reason-simon-morgan-worthams-the-poetics-of-sleep/#> (dostopno dne: 4. 3. 2018)

Fensham, Rachel: *Heavy – Sleep, Dance, Loss: The Surrender of the translator*. Performance Research 1/2016, 6-12.

Hiebert, Ted: *Lucid Sleeping: A Meditation on nightmares, bubbles and incantation*. Performance Research 1/2016, 31-37.

Kunst, Bojana: *Bodite politični! Ali pa vas ne bo! O politični umetnosti v postpolitičnem svetu*. Amfiteater. Revija za teorijo scenskih umetnosti 1/2010, 29-39.

Laagay, Alice: *Sleepwalkin Through the Neutral: (with Roland Barthes and Maurice Blanchot ...)*. Performance Research 1/2016, 37-42.

Pigott, Michael: *The Image of Sleep*. Performance Research 1/2016, 94-101.

Theodoridou, Danae: *I'm Sleeping. The metaphor of sleep as a dramaturgical directive in performance*. Performance Research 1/2016, 83-88.

Povzetek

Članek obravnava spanje kot enega izmed drugačnih načinov prisotnosti v uprizoritvenih umetnostih in se s pomočjo različnih aspektov spanja kot performansa in vprašanja političnosti uprizoritvenih praks, ki ustvarjajo drugačne, alternativne prostore soobstajanja, vprašuje, ali je spanje mogoče razumeti kot upor sistemu.

Summary

This article examines sleep as one of the different ways of being present in the performing arts and using different aspects of sleep as performance art and issues of politicinity of performance praxes that create different, alternative spaces of co-existence asks whether sleep can be understood as resistance against the system.

Ključne besede

spanje, upor, performans, nove oblike soobstajanja, relacijska estetika, političnost

Key words

sleep, resistance, performance art, alternative co-existence in art, relational aesthetics, politicinity



Stopinje mesta

Kaja Vidovič in Kaja Fiedler
prostovoljki skupine Stopinje mesta

Pripravlja *Meta Kordiš*

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

Kaj je vaša dejavnost?

V skupini Stopinje mesta želimo izpostaviti različne vidike mesta, njegove urbane ureditve, zgodovinske zapuščine v povezavi z družbenim kontekstom, kar nudi vpogled v preteklost, sedanost in prihodnost. Z različnimi dejavnostmi želimo osmisliti mesto, spodbuditi mlade in druge h kritičnemu opazovanju in razpravljanju o prostoru in času, v katerem živimo.

V začetkih svojega delovanja smo na temo mesta organizirale_i različne tipe dogodkov. Naše dejavnosti so pokrivalo tako urbane tematske sprehode po mestu kot okrogle mize, javne tribune in predavanja, na katere smo vabile_i različne gostje_e in se bolj teoretično lotevale_i pojavov sodobnih mest. Leta 2013 smo izdale_i knjižico *Vodnik za mlade popotnike* v slovenskem in angleškem jeziku, kjer smo na enem mestu zbrale_i koristne informacije o mestu. Že dalj časa smo namreč opažale_i primanjkljaj zanimivih in aktualnih vodnikov po mestu, ki mladim na zanimiv način predstavljajo različna področja in perspektive. Menimo namreč, da je takšna publikacija koristna za mesto in njegove obiskovalke_ce, saj mladim, pa tudi drugim, ki želijo spoznati več kot le suhoparne opise kulturnih znamenitosti, predstavlja Maribor na atraktiven način. Pozneje smo vodnik prenesle_i tudi na splet in oblikovale_i spletno mesto, kjer zapisujemo svoje tekoče aktivnosti ter stremimo k temu, da ažuriramo lokalno ponudbo.

Trenutno se osredotočamo predvsem na organiziranje urbanih sprehodov, v katere želimo kar v največji meri vključiti udeležence_ce. Vezani so na določeno aktualno temo, ki jo zmeraj umeščamo v zgodovinski kontekst oziroma upoštevamo preteklost, temu pa dodamo določene družbene aspekte, vse skupaj pa med sprehodom postavimo v današnji prostor in čas. Sprehodi sledijo geslu Jane Jacobs "hodi, opazuj, povež" in so tako odlična priložnost, da izmenjamo svoje poglede na mesto in pojave v njem. So odlična podlaga, da na kraju samem s sokrajankami_i obravnavamo teme, ki se nas še kako tičejo.

Naše dejavnosti so tako namenjene Mariborčankam_om in pa tudi drugim, ki želijo spoznati mesto iz perspektive pločnika in pešca, v čim širšem možnem okvirju. Skupaj želimo razkrivati raznovrstnost življenja na ulicah, v parkih, nenavadnih mestnih koticah in tako opozoriti na dejstvo, da ima mesto poleg funkcionalne tudi družabnostne funkcije.

Kakšen je vaš formalno pravni status, kakšna je vaša organizacijska struktura delovanja oz. v kakšni organizacijski strukturi delujete?

Smo skupina prostovoljk_cev, delujoča v okviru nevladne organizacije Pekarna Magdalenske mreže, ki je zasebni zavod s statusom "v javnem interesu" na področju kulture in mladine. Delujemo glede na lastne interese in ideje ter smo tako avtonomna skupina s horizontalno notranjo organizacijo. Vse to v praksi pomeni, da za svoje aktivnosti nismo plačane_i v denarju, da nimamo vodje, ki bi razdeljevala naloge in samostojno sprejemal_a odločitve, niti na nas ne vpliva kdo iz organizacije, v kateri delujemo, pač pa se same_i sproti konsenzualno odločamo o svojih dejavnostih.



• Foto: Jesús Fernández



• Foto: Coline Laboulais

Kako se financirate oz. kako poslujete?

Vse, kar delamo, delamo na prostovoljski osnovi. Naše dejavnosti niso financirane iz nobenih virov, kljub temu da se organizacija, znotraj katere delujemo, financira preko javnih razpisov. Trenutne vsebine, s katerimi se ukvarjamo, ne potrebujejo finančnih sredstev, vanje vlagamo le svoj prosti čas in ideje. Ne zdi se nam smiselno, da bi bile naše prireditve kakorkoli pridobitveno naravnane, zato so za vse udeležene zmeraj brezplačni. V primerih, ko je kak projekt potreboval finančno podporo kot npr. tisk vodnika ali postavitev spletnega mesta, pa je bila zadeva umeščena v finančno konstrukcijo zavoda oziroma so se stroški predvideli vnaprej in so se vsebine tako ustrezno opredelile v vlogah za financiranje letnega programa.

Kakšne so prednosti in slabosti takšnega delovanja?

Prednost takšnega delovanja je zagotovo ta, da so teme in vsebine zmeraj izbrane na podlagi interesov članic_ov skupine, kar pomeni, da se obravnavajo iz veselja in zanimanja ter ne zaradi zunanjih dejavnikov. Same_i tako razpolagamo s svojim časom, načrtujemo prireditve in znotraj vsega sproti sledimo zastavljenim ciljem, o katerih sproti tudi debatiramo. Ker Stopinje mesta niso področje, s katerim se primarno in profesionalno ukvarjamo, vsaka zasnova in izvedba lahko traja dlje časa. Tega pa ne razumemo nujno kot slabost, saj mesto in pojave v njem raziskujemo kot entuziastke_i in ne zato, ker bi nas v to silili. Prav tako trenutno ne čutimo nobene želje po profesionalizaciji svoje dejavnosti, ne želimo postati storitev, ki bi generično izvajala bodisi sprehode, bodisi kaj drugega.

Zakaj ste se odločili za tako dejavnost in delovanje?

Skupina je nastala kot nov projekt v času Maribora – Evropske prestolnice mladih 2013 in od takrat naprej aktivno soustvarja mestno dogajanje. Že pred časom razpisa za nove mladinske projekte smo pogrešale_i prosto dostopne informacije, ki presegajo suhoparne opise klasičnih vodnikov in alternativno ponudbo mladim popotnikom, ki smo jo srečevale_i v ostalih večjih evropskih mestih. To smo združile_i z raziskovanjem mesta, v katerega neprestano vključujemo tu živeče. Obstajala je namreč tudi želja po aktivnostih, ki bi prespraševale Maribor kot urbani prostor. Skupinske, organizirane sprehode smo tako prepoznale_i kot najboljši način za izmenjavo mnenj, pogledov in izkušenj. Saj mesto niso le zgradbe in ceste, mesto smo njegovi ljudje.

Dejavnost se je torej razvila iz potrebe. Kar se tiče organizacijskega ustroja, pa ta na nek način izhaja iz dejstva, da večina mladinskih programov v Pekarni Magdalenske mreže temelji na prostovoljnem delu mladih za mlade. Ko je bila skupina ustanovljena in so bile začrtane njene dejavnosti, je obstajala prav zaradi idej in časa prostovoljk_cev, kar jo ohranja še danes.

Na prvi sprehod, ki smo ga kot skupina organizirale_i, smo povabile_i dr. Jernejo Ferlež, s katero smo odkrivala_i dvorišča in njihove zgodbe. Nato smo v mestu povezovala_i stare obrti in mlade ustvarjalke_ce. S skupino KudLjud smo na delavnici nadgradile_i galerijo na pro-



• Foto: Coline Laboulais

stem in si na sprehodu s kustosinjo in pomočnicami_ki ogledale_i razstavljenе artefakte mesta. V naslednjem letu je bilo govora o cerkvah kot kulturnih spomenikih. Problematizirale_i smo slabo cestno infrastrukturo za gibalno ovirane osebe. Spoznavale_i vstajniško dušo in zapuščino Maribora vse od zgodnjega 20. stoletja naprej. In nazadnje pripravile_i nekoliko satirično vodenje o blišču in sijaju mesta in sprehajalno konferenčno prireditev ob izdaji *Vodnika za mlade popotnike*. Nato smo se sprehajale_i po zgodbah požarov v preteklosti. Pa tema o nogometu in evforiji, ki dela Maribor vijolično mesto. Sledil je sprehod, kjer smo si ogledale_i in govorile_i o grafitih ter nato o čevljarčku, ki je rešil Maribor. Z naslednjim letom smo razvijale_i vilin klobčič mestne praznične razsvetljave in pozneje začele_i ubirati nove poti. Sprehajale_i smo se po Taboru in Studencih. Na Taboru smo govorile_i predvsem o poimenovanju ulic, bivanjskih razmerah in Vurnikovi koloniji. Na Studencih pa smo postale_i ajznponarke_ji za en dan in raziskovale_i degradirano območje opuščenih tirov in zgradb ter spregovorile_i o potencialih drugačne rabe. Lani smo se kar dvakrat podale_i v podzemlje in odprle_i vrata zaprtih prostorov, ki naj bi nam v kriznih trenutkih nudili zaščito. Vstopile_i

smo v zaklonišča različnih starosti, velikosti ter tehnične opremljenosti. Na drugem sprehodu pa smo se podale_i v bolj nevarne rove in si ogledale_i zaklonišče, ki je nastajalo v času 2. svetovne vojne pod Piramido. Med sprehodom se je našel tudi čas za razmislek o možnostih rabe zaklonišč v mirnodobnem času. Na Pobrežju smo se s “hodi, opazuj, povezuaj” podale_i od Hutterjeve kolonije do območja nekdanje tovarne Svila. Tam deluje kar nekaj podjetij, katerih tovorna vozila in avtobusi močno obremenjujejo že precej dotrajano in za tovorni promet neprimerno cestno infrastrukturo. Vse to povzroča okoliškim prebivalkam_cem kar nekaj preglavic, saj te ceste vodijo tudi skozi stanovanjsko naselje in mimo osnovne šole. V prvem delu smo tako govorile_i predvsem o bivalni kulturi delavske kolonije nekdanj in danes, v drugem pa o sprehajalni nekulturi predela, ki številnim povzroča kar nekaj nevšečnosti. Na našem zadnjem sprehodu smo se posvetile_i rabi javnega prostora, spremenljivemu dogajanju v mestu in vplivih različnih posegov na območje celotnega mesta ter kako lahko same_i oblikujemo javni prostor. V maju pa v okviru globalne akcije Janes walk, pri kateri sodelujemo že kar nekaj let, pripravljamo sprehod ob Pekrskem potoku. Sprehodile_i smo se ob



• Foto: Marko Samec

strugi potoka, priljubljeni pešpoti mnogih. Za območje ob potoku so v preteklosti že nastajali načrti parka. Le-ta bi popestril in dvignil kakovost življenja okoliških blokovskih naselji, a je trenutno tam le uhojena pot, otroško igrišče, dotrajan skejt park in nekaj klopi. Občina trenutno pripravlja projekt Parka ob Pekrskem potoku, v katerega pohvalno vključuje tamkajšnje prebivalke_ce. Sprehod je bil tako odlična priložnost, da smo izvedele_i kaj o preteklosti območja in da smo se ob potoku pogovorile_i, kakšen park si želimo.

Kako vidite svojo pozicijo oz. pozicijo svoje organizacije in njeno profiliranosti v Mariboru? Kakšen je vaš prispevek mestu? Ali se vam zdi, da so kulturno-družbene dejavnosti v mestu preveč razdrobljene, ali je premalo povezovanja med posameznimi akterji?

Naš namen je mladim in drugim zainteresiranim približati mesto Maribor, ne zgolj v njegovi funkcionalni, temveč predvsem v njegovi družabnostni vlogi. V zadnjem času si zavestno in aktivno prizadevamo, da sprehode organiziramo po različnih četrtih. Ne želimo jih koncentrirati po ulicah strogega mestnega središča, saj se večina kulturnih in drugih dogodkov odvija prav tam, medtem ko v okoljih, v katerih ljudje živimo, organiziranih družabnostnih dogodkov v glavnem ni. Se pravi, trudimo se predstaviti celotno mesto kot središče shajanj njegovih prebivalk_cev in njihovih zgodb. Nujno se nam zdi umeščati mesto v zgodovinska obdobja, ki so ga najbolj zaznamovala, spremljati razvoj mladinske in druge kulture ter ostalih družbenih pojavov in nagovarjati k skupinskemu, vodenemu ali samostojnemu raziskovanju prostora.

Želimo si spodbujati premislek o javnih prostorih, kjer naj bi se odvijalo javno življenje, namesto da podlegajo komercializaciji in potrošnji. Javni prostor je prostor političnega, družbenega in gospodarskega življenja in tako igra ključno vlogo v tvorjenju družbe. Bil naj bi samoorganizirana javna storitev ljudi, kjer se izmenjujejo ideje in izkušnje ter oblikujejo vrednote. Tako kot družba se javni prostor kot temelj družbenosti stalno sooča s problemi. Včasih je javni prostor obvladovala cerkvena oblast, danes pa največje grožnje predstavlja sistem neoliberalne politike, ki individualizira in s tem razkrajja družbo, javni prostor pa si podreja zavoljo trženja. Krčenju javnega prostora zaradi širjenja dobičkonosnih dejavnosti smo priča v središču mesta in marsikje drugje, kar najočitneje vidimo v širjenju gostinskih lokalov na trge in ulice. Izhajamo iz koncepta tretjega prostora, ki predstavlja tvorjenje družbenega prostora, ki ni ne dom ne služba in naj bi predstavljal vitalni del družbe in skupnosti. Zagotavlja temelje za delujočo demokracijo in spodbuja družbeno enakopravnost, izenačenje statusa ter politike od spodaj navzgor, javno združevanje ter podporo posameznicam_kom in skupnosti. Gre za ključne predispozicije in hkrati gradnike neformalnega javnega življenja, ki pa so danes zelo na udaru. Žal s težavo govorimo o tretjih prostorih, kjer bi se vse zgoraj naštetu zares dogajalo, saj smo ljudje zaradi sistema, v katerem živimo, preusmerjeni v “nesmiselna početja”, namesto da bi se politično aktivirale_i v svojem bivanjskem okolju.

Menimo, da so naši sprehodi dobro sprejeti v lokalnem okolju, saj se jih udeležuje veliko ljudi. Poleg tega v zadnjih letih opažamo porast tematskih sprehodov, kar nedvomno kaže na interes za tovrstne dejavnosti tako med ustvarjalkami_cí kot udeleženkami_cí. Svojo dodano vrednost, če temu lahko tako rečemo, vidimo prav v odpiranju tem in prostora za diskusijo, iz česar vse_i prisotne_i potegnemo največ. Izhajamo namreč iz tega, da prostovoljke_cí nismo ekspertke_i za vsa področja. Zdale_i smo si nalogo, da načrtamo pot in nanizamo vsebine, med sprehodom pa k sooblikovanju vabimo vse udeleženke_ce.

Kar se tiče kulturno-družbenih dejavnosti v mestu, pozdravljamo njihovo vse večjo številčnost, saj so eden ključnih mestotvornih momentov. Razdrobljenosti ne vidimo nujno kot problema, manjka le neko skupno vozlišče, malo več komunikacije in povezovanja, kar vsekakor ne bi škodilo.

Kul kapitalizem in družbeni mediji

Piše *Emica Antončič*

Sodobno slovaropisje zajema iz računalniških besedilnih korpusov, tj. zbirk besedil, vzetih iz besedil, objavljenih predvsem v množičnih tiskanih medijih, knjižni produkciji in na internetu v določenem časovnem obdobju. To pomeni, da lahko neka beseda od prve uveljavitve preko razširjenosti v medijih in zajetja v besedilni korpus do uvrstitve v Slovar slovenskega knjižnega jezika (SSKJ) do tja potuje tudi desetletja. Medtem pa bralci in pisci na internetu pogosto brezuspešno iščejo rešitve in razlage posameznih besed in njihovih pomenov.

Številni novi pojmi s področja humanistike in družboslovja se v slovenščini ponavadi uveljavijo ob prvem prevodu iz tujega jezika, najpogosteje angleščine, redkeje jih izvorno skujejo slovenski avtorji. To pomeni, da so pri vstopu neke nove besede ali novega pomena že znane besede (večpomenke ali enakozvočnice) na delu predvsem avtorji, prevajalci, uredniki in lektorji v založbah. Od njihovih odločitev je ponavadi odvisna nadaljnja pot nekega izraza, termina, pojma. Če se knjiga, v kateri je takšna beseda prvič uporabljena, uvrsti med študijsko gradivo na humanistiki ali družboslovju, preide v širšo študentsko rabo. Mladi pisci jo potem začnejo širiti tudi v publicističnih besedilih, njihovi bralci pa razlage pomenov zaman iščejo po slovenskih slovarjih.

Da bi pospešila prehod nekaterih novih besed, predvsem strokovnih izrazov in pomenov, v Slovar slovenskega knjižnega jezika in na portal Fran, bom v naslednjih rubrikah Jezikovni kot objavljala razlage novih besed, besednih zvez in pomenov, ki smo jih v zadnjih dveh letih uporabili v nekaterih knjigah, izdanih v Založbi Aristej, in jih v času urejanja še ni bilo mogoče najti na portalu Fran in v SSKJ.

KJE IN KAKO STA *KUL* IN *KULSKOST* PREŠLA V SLOVENSKI KNJIŽNI JEZIK

Pridevnik *kul* so pri nas najprej začeli uporabljati mladostniki v svojem slengu in od tod je prešel v splošni pogovorni jezik. Danes tudi že starejši večkrat rečemo, da je kakšna stvar kul. Tudi na slovarskem portalu Fran lahko najdemo nesklonljivi pridevnik *kul* z oznako »pogovorno« in pomenom: *ki privlači, vzbuja dober vtis in povzroča odobravanje ljudi*: kul film; kul tip; kul bejba.

Pred dvema letoma sva se prevajalec Boštjan Kmetec in podpisana v vlogi urednice in lektorice lotila slovenjenja imenitne knjige angleškega kulturnega analitika Jima McGuigana *Neoliberal Culture* ki je potem kot *Neoliberalna kultura* izšla v zbirki *Dialogi pri Založbi Aristej*. Ko je prevajalec naletel na pridevnik *cool* in samostalnik *coolness*, sta se mu pisno in izgovorno prevzeta izraza *kul* in *kulskost* zezdela preveč pogovorna. Kot alternativa se je ponudila uporaba pridevnika *privlačen* in samostalnika *privlačnost*. A ob branju natančnejše kulturološke definicije tega pojma, kot jo poda Jim McGuigan, se je ta izraz izkazal za preozkega.

Kaj torej pomeni *cool* in *coolness*, kot ga za svojo razlago kul kapitalizma (*cool capitalism*) uporabi McGuigan?

»Kako zelo vseprisotna je danes beseda »kul« po vsem svetu, in to ne samo v angleščini, skorajda ni potrebno razlagati; ali kako zelo zakoreninjena je rahločutnost, povezana s tem izrazom, pa če je beseda dejansko uporabljena ali ne. Povsod je. Kulskost ni obstranski ali disidentski trend. Leži v osrčju prevladujoče kulture, če je mogoče o takšnem pojavu sploh govoriti.

V knjigi *Kul kapitalizem*¹ je navedenih nekaj primerov sodobne kulskosti, še posebej v trgovini. Orisano je tudi rodoslovje besede in diskurzi, skozi katere je prehajala. »Kul« izhaja iz zahodnoafriške besede *itutu*, osnovni pomen katere se nanaša na zbranost v bojni vročici.²

Od tod je beseda z afriškimi sužnji pripotovala v Ameriko in spet splavala na površje v diskurzu o afroameriški kulturi, predvsem džezu sredi 20. stoletja. Na kul držo so vplivale izkušnje suženjstva in neenakosti, pomeni pa sposobnost kontroliranja posameznikovih čustev in upor dominantni kulturi. Kul je neke vrste distanciranje. Takšno, kot je bila drža Milesa Davisa, ki je igral obrnjen s hrbtno proti publiki in se do nje nasploh vedel osorno.

S pomočjo pridevnika kul McGuigan izriše podobno tipične neoliberalne strukture občutka, zahrbtnega kul leska sistema, ki si prisvaja nezadovoljstvo in uporništvu ter s tem nevtalizira kritično opozicijo, sistema, v katerem dominira tehnološki determinizem in kjer se obvezna individualizacija mladih ujema s prekarnostjo, kul kulturo in osebno negotovostjo.

”Trditev o tipični držji v družbenem svetu velja tudi za področje produkcije in vsakdanjih izkušenj v delovnem življenju, za namene te knjige še posebej opazno v vsakdanjih vzorcih negoto-

1 Jim McGuigan: *Cool Capitalism*. Pluto, London 2009. (op.a.)

2 Jim McGuigan: *Neoliberalna kultura*. Aristej, Maribor 2016, str. 50

vega zaposlovanja v, denimo, »kreativnih« poklicih kulturne industrije. Kot že rečeno je kul način življenja, ki je posebej opazen v bogati državah, površinsko privlačen za mlade ljudi, vendar pa lahko hkrati predstavlja negotov in tesnobe poln obstoj.«³

»Kulskost se danes ne tiče samo ameriške črnske kulture; je globalna in brezbarvna. Označevalec je na prostem trgu. In kar je ključno za tezo o kul kapitalizmu, je to, da je »kulskost« prečkala politično krajino od leveice proti desnici, s čimer je preobrnila svoj pomen. Danes je prej znak ubogljivosti kot upora.«⁴

Zato bi bilo slovenjenje pridevnika *cool* in iz njega izpeljanega samostalnika *coolness* s *privlačen* in *privlačnost* netočno in površno. Opisana pojma je bilo mogoče v slovenščino prenesti samo tako, da smo uporabili že pisno podomačeno angleško besedo, torej obstoječi pogovorni pridevnik, mu dodali samostalnik in ju z objavo v knjigi prenesli v knjižni jezik.

Pridevnik *kul* je tako pripravljen za uvrstitev na portal Fran kot knjižna beseda z razlago: *miren, obvladan, distanciran, malo narcističen in hedonističen*; samostalnik *kulskost* pa opisuje lastnost, stanje takšnega osebk ali pojava.

DRUŽBENI MEDIJI IZ MEDIJSKEGA POJMOVNIKA ZA MLADE

V praksi se pri prevajanju angleškega pridevnika *social* v slovenščino pojavlja kar nekaj težav. Ta pridevnik je namreč v slovenščino mogoče prevesti kot: 1. socialen, 2. družben, 3. družaben.

Gre torej za primer angleške besede, ki se uporablja za poimenovanje treh različnih lastnosti ali vrst, za katere imamo v slovenščini različna poimenovanja, in je – mimogrede – uporabna tudi kot primer za ugovor vsem, ki trdijo, da je slovenščina v besedju bistveno siromašnejša od angleščine. Ravno zato je treba pri prevajanju vsakič premisliti, v kakšnem kontekstu se *social* uporablja in mu potem izbrati slovensko ustreznico.

Prevod na prvo žogo je seveda *socialen*, ker se v slovenščini beseda podobno zapisuje in izgovarja. S takšnim prevodom ponavadi nove besedne zveze tudi vstopajo v slovenščino v prevodih, ki jih napravijo za prvo rabo strokovnjaki s posameznih področij. Ko se je torej z razvojem interneta pojavil termin *social network*, je bil prvi prevod v slovenščino *socialno omrežje* (na primer tudi v naslovu istoimenskega filma o nastanku Facebooka). Še danes številni za poimenovanje omrežij, kot sta Facebook in Twitter, uporabljajo pridevnik socialen. A ta ni najbolj

3 prav tam, str. 46

4 prav tam, str. 52

ustrezen, saj je zelo širok in ima v slovenščini (poenostavljeno) dva pomena: prvi je sopomenka z družben (pri čemer tisti, ki pazimo na slovenščino, zmeraj izberemo to drugo), drugi pa se nanaša na gmotni, življenjski položaj (npr. socialna stiska, socialno delo ipd.). Ko so pisci odkrili težavo s tem pridevnikom, se je začela uporabljati besedna zveza *družabna omrežja*, saj so prvotno ta omrežja služila predvsem za družabne stike med posamezniki in za razvedrilo. Potem pa se je zgodila arabska pomlad, ko so se protestniki povezovali, organizirali in medsebojno informirali ravno s pomočjo teh omrežij. To pa pomeni, da so ta omrežja dobila neko novo, širšo vlogo, ki ni bila gola družabnost. Dobila so svojo vlogo v družbenih gibanjih in torej postala družbena. Podobno se je zgodilo pri nas v vstajah 2012/13. Ob odprtju tega terminološkega problema na Lektorskem društvu Slovenije je Nataša Gliha Komac argumentirano predlagala rabo *družbena omrežja*: <http://www.lektorsko-drustvo.si/zunanje-sodelovanje/socialna-druzbena-in-druzabna-omrezja>

A razvoj gre naprej. Družbena omrežja danes opravljajo tudi vlogo medijev, saj omogočajo izmenjavo informacij in mnenj.

Prvi pomen besede *medij* v SSKJ je: *komunikacijsko sredstvo, zlasti časopisje, radio in televizija, namenjeno širši javnosti*: kot podpomenka so navedeni množični mediji.

Množični mediji so tisk, radio in televizija, a poleg njih se danes zmeraj bolj uveljavljajo *družbeni mediji*. Omenjena družbena omrežja so najbolj razširjena vrsta družbenih medijev, poleg njih pa sèm sodijo še blogi, podlage za izmenjavo vsebin (npr. YouTube), virtualni družbeni in igričarski svetovi ter skupinski projekti, kot je Wikipedija. Tako je družbene medije v svoji poljudnoznanstveni knjigi *Medijski pojmovnik za mlade* (Aristej, 2016) razvrstila Melita Zajc, medijska filozofinja in antropologinja, in definirala tudi lastnost, ki jih opazno razlikuje od množičnih medijev: »To, kar naštete medije povezuje med sabo in je tudi osnovna prepoznavna poteza družbenih medijev, je, da vsebine ustvarjajo uporabniki sami.« Družbene medije za razliko od množičnih uporabljajo in soustvarjajo predvsem mlade generacije, zato je čas, da se njihovo poimenovanje v slovenščini dokončno uveljavi. Z avtorico *Medijskega pojmovnika za mlade* sva se pri končni redakciji te knjige odločili za dosledno uveljavitev termina „družbeni mediji“. Tega termina slovenska medijska zakonodaja še ne pozna, prav tako o družbenih medijih ni govora v zastarelem učnem načrtu za izbirni predmet Vzgoja za medije v osnovni šoli, jih je pa prepoznala slovenska Wikipedija.

Čas je torej, da se pod iztočnico *medij* v SSKJ doda tudi podpomenka *družbeni medij*.



Arjan Pregl

O imenih in poimenovanjih stvari s pravim imenom

PREDMESTJE

Okrog ust mu je bleščala bela tekočina, tekočina iz njenih jedrih dojk. "Au lait," je grgral Janek Baranek, "au lait." Sram ga je bilo takoj, ko se je prebudil. Pljusnil si je mrzlo vodo v obraz, se umil, oblekel in stopil na ulico.

Aiša je stala je za šankom male kavarne v pariškem predmestju Clichy-sous-Bois, podstavljala je skodelico pod avtomat za kavo. Vesela je bila. Kot vedno. Zelo redko je Janek Baranek govoril z njo. Ni ga opazila.

Že odkar se je preselil, je hodil sem na kavo. Ena prvih besed, ki se jih je naučil, je bilo *z mlekom. Au lait.* Vsako jutro. *Café au lait.* To so bile skorajda ljubezenske besede, zakrite v vsakdanje naročilo jutranjega napitka.

Besed ga je naučil Španec. Plečatega moškega so tudi klicali tako, ker je imel španski naglas, ker je bil temnejše polti, ker je bil glasen. Dejansko je tudi bil Španec. Oboževal je biko-borbe. O njih je venomer govoril. O njihovi tradiciji, kulturi, zgodovini. Kadar je bil preglasen, ga je Aiša mirila izza šanka. Ni se ji zdelo prav. Borbe je videla kot strahovito mučenje živali. Bila je veganka.

Tudi v tistih redkih trenutkih, ko se je zadržala v pogovoru z Janekom Baranekom, mu je razlagala o tem. Razživila se je, on pa je le gledal njene ustnice in kimal. Govorila mu je o neetičnosti uživanja mesa, nasprotovala je uporabi oblačil živalskega izvora, kozmetični industriji, medu in seveda tudi ... mlečnim izdelkom.

Zato se je nekega dne odločil. Ne bo več pil mleka! Ni pa ji hotel tega povedati naravnost. Svoj načrt je zaupal Špancu, ki se je takoj navdušil, saj mu je že doslej večkrat, precej neuspešno, ponujal nasvete. Španec se je rad hvalil s pestrim ljubezenskim življenjem, a če smo povsem iskreni, še nobeden od stalnih jutranjih gostov kavarne ga ni nikoli videl v ženski družbi.

Janek Baranek je čakal pravi trenutek. Minevali so dnevi, zbiral je pogum. Nekega jutra, ko je bila Aiša še posebej nasmejana, je sedel na svoje mesto, zraven Španca. Ko je Aiša prišla do njune mize, jo je pogledal globoko v temne oči in z mešanico ljubeznivosti in odločnosti naročil: "Café."

Španec se je v trenutku navdušeno vzravnaval, vrgel roke vznak kot pri plesu flamenca in vzkliknil: "Olé!"

LISJAK

Odpiral je svetove tako mnogim. Otrok ni podcenjeval. Razumel je, da razumejo. Da se jim dogajajo tudi slabe stvari, da v njihovem svetu niso le medvedki in princeze. Da so smrt in je lakota in grde stvari in zlobni ljudje.

Dovolil je, da gredo celi v zgodbo in jim ni treba puščati delov sebe zunaj. Žalostnih, prestrašenih, ranjenih delov sebe. A ravno zato, ker se temu ni izogibal, je lahko ustvaril svet istovčasno resničnejši in bolj pravljичen. Svet, ki je marsikomu nudil uteho.

A ko so otroci odrasli, so lahko sledili pripovedim njegove žene, kako čustveno hladen je znal biti sam, kako žaljiv, kako je znal človeka zatolči. Hčerka je zapisala, da ko so se milijoni otrok veselili ob njegovih zgodbah, je ona ob njem umirala navznoter.

Torej, nekaterim je Roald vzel, drugim je Roald Dahl.

VAGINA DENTATA

Strašljiva podoba se je razprla pred njim kot mitološki prizor, ki nepričakovano zavzame čutnonazorno obliko. Od nekdanj so ga zanimali pojavi, ki so se vezali na brezčasne mitologije, a se udeležujejo v sodobnosti. Sploh tisti, ki izvirajo iz strahu pred žensko. Pred njeno seksualnostjo, njeno svobodo. Pred kastracijo, ki ni le simbolna.

Pogledal je reprodukcijo, ki jo je imel obešeno na steni ordinacije. Ko je Gustav Courbet slikal *Izvor sveta*, je dobro vedel, da pogled na žensko mednožje že sam po sebi vzbuja nelagodje. Pomislil je, da je Courbet, ko je naslikal razkrečeno žensko, s tem celotni družbi pravzaprav pokazal zobe. Nasmehnil se je ob tej misli.

Potem se je zazrl skozi okno, razgled je bil glavni razlog, da je najel te prostore. Zelenje, urejeno grmičevje in nizka drevesa so delovali pomirjujoče. Za svoje delo se je nenazadnje odločil prav zato. Da v problematičnih situacijah pomaga in pomiri.

Zbral se je in pazljivo izbral besede: “*Gospodična Suzana, vse bo v redu. Bomo, hm, reč, odstranili. Nobenih posledic ne bo.*”

Obrnil se je stran od ginekološkega stola, se zopet zazrl skozi okno in skorajda mimogrede nadaljeval: “*Izbire partnerja so seveda povsem vaša stvar, a naslednjič mu mogoče, vsaj zaradi higienskih razlogov, recite, da si pred spolnimi igravicami bolje namesti protezo.*”

Preden je odšla, ji je hotel, da malo razelektri ozračje, še mimogrede navreči, naj si za hec prebere biblijsko zgodbo o Suzani in starcih, a se je ugriznil v jezik. Moraliziranje je bila zadnja stvar, ki jo je imel v mislih. Iz jezika se mu je poredila kapljica krvi.

TABU IN CESTA

Dvojčka. Brat in sestra. Mlada. Lepih teles in brez zadržkov. Zadišalo jima je po morju, čeprav sta bila daleč stran, sredi razbeljenega mesta, sredi ponavljajočega se ritma jutranjega in popoldanskega hrupa ob prometnih zamaških, sredi zadnjega leta njenega skupnega življenja. Ali prav zato. Staršev ni bilo doma. Pót jima je lepil majice na kožo.

Brisače in kopalke sta vrgla na zadnje sedeže avtomobila. On je sedel za volan, obrnil ključ in hotel prijeti ročico za prestave. Ker mu je oče avto dovolil uporabljati le redko, njegova roka ni bila vajena razdalj okoli armaturne plošče, zato je pristala na njeni nogi, tik pod robom kratkih kratkih hlačk.

Trznila je bolj avtomatično, ne nejevoljno, kot bi jo dotik presenetil, ne pa da bi jo zmotil. Zasmejala se je in položila svojo roko na njegovo. Nenadoma se ji je obraz zresnil.

“Aja, kako pa je bilo danes, si popravil?”

“O šoli danes ne bova govorila. Niti besede več. Prav?”

Namesto odgovora je poiskala CD svojega najljubšega slovenskega benda in ga potisnila v režo avtoradia. Odpeljala sta se.

ZAPUŠČINA

Rdeče opečnate stene zapuščene tovarne. Visoka okna gledajo na živahno umetniško četrt. Pred vrati parkiran motor. Znotraj tišina. Usnjena jakna odložena na obešalnik ob industrijskem dvigalu, predelanem za stanovanjsko uporabo. Vinilna plošča se je odvrtila. Prazna kozarca z ostanki vina. Rdečega. Po stenah slike. Ob stenah slike. Na štafelajih slike. Rdeče.

Vrata visoke omare se odpirajo kot portal v območje somraka. Ulična svetilka osvetljuje golo moško telo. Usnjeni pas je na enem koncu zavezan na kovinsko prečko, na drugem koncu za vrat lepega mladeniča s svetlečimi, gostimi lasmi, atletskim telesom in semensko tekočino razmazano po trebuhu in nogah.

Enajst ur kasneje. V prostoru mrgoli preiskovalcev. Zbirajo dokaze, varujejo kraj domnevnega zločina, fotografirajo.

“Možno bi sicer bilo, da je do erekcije in ejakulacije prišlo spontano. O tem pričajo primeri obešanja iz zgodovine. Obstaja celo mit, da naj bi tam, kamor je padlo obešenčevo seme, pogrnala rastlina mandragora,” suvereno razlaga inšpektor Macdonald.

Velja za ekscentričnega človeka z nenavadno intuicijo. Življenje posveča reševanju kriminala na način, ki je bližje obsesivnemu umetniku kot sistematičnemu policijskemu preiskovalcu. Ko zasluti, da lahko primer razreši, ne spi več. Preigrava možnosti, izloča napačne sledi, koplje po dokazih, znova in znova pregleduje izjave, tuhta, meditira, jemlje halucinogene droge. Kar je pač potrebno. Počuti se je dolžnega. Večno dolžnega, odkar mu je psihopat, ki ga je lovil, ubil ... O tem nikoli ne govori z besedami, namesto njih govorijo globoke gube na njegovem obrazu.

O slikarjih ima jasno mnenje. Postavni so, mladi in lepi, vozijo motorje, oblečeni so v usnjene jakne. Kdo pa jih ne pozna, mar ne, o tem se snemajo filmi, o tem govorijo knjige. V svoja stanovanja, ki so obenem lepo opremljeni ateljeji v zapuščenih industrijskih poslopih, vozijo voljna dekleta in ženske, ki so očarane nad njihovo postavnostjo, mladostjo in neuklonljivostjo sistemu. Romantični so, ljubijo se z njimi in jih potem slikajo.

“In še to jim ni zadosti,” povzame Macdonald in nadaljuje: “Verjetno je imel vsak večer pri sebi drugo žensko in veste, kaj je počel? Veste, kaj se je zgodilo v tej omari? Asphyxia erotica! Erotično dušenje. V tem primeru avtoerotično. Zmanjšaš dovod kisika v možgane, postaneš omotičen, vzhičen, telo izloča endorfine, orgazem postane močnejši. Mnogo močnejši! Problem je, da se lahko onesvestiš, klecneš in se dejansko zadušiš. Ali pa ti odpove srce. Bo obdukcija pokazala, kaj od tega je bilo.”

Naslednji dan na postaji. V sobi je polno policistov. “Nisem imel prav! Površen sem bil. Spregledal sem detajl,” skorajda manično začne inšpektor Macdonald. Vidno utrujen in neobrit. “Včeraj sem šel potem proslavit razrešen primer. Kot to običajno počnem. Sam. Končal sem v baru Cona. Ime mi je bilo znano, kot da bi se mi kazali znaki, ki jih ne znam povezat. A imel sem vse pred seboj, čutil sem to. Hodil sem mimo luči. Rdečih luči. Rdeča. Rdeča. Slutil sem, da nekaj je, a nisem vedel, kaj. Moral sem razmislit. Naročil sem vrč kave. Po zadnjih sedmih rundah viskija so pogledali, kot bi naročal jakovo mleko ali kaj podobnega.”

Zasmeji se in zakrili z rokami proti mlajšemu preiskovalcu: “Dajte fotografije na mizo. Tako, tako. Ste opazili, da so bile vse njegove slike v ateljeju bolj ali manj rdeče? Spomnil sem

se na nekega drugega slikarja. Rothko se je pisal. Velike slike z le nekaj barvnimi madeži. Takimi bolj kvadratastimi. A so močne, veste, prvinske. Nekaj je na njih, da ne rabiš nobene razlage, le gledat jih moraš. Stojiš pred njimi in se naenkrat počutiš majhnega, kot bi te slike ... soočale s samim sabo. Odvisno potem, kakšen si. Name so delovale kot brezno. Saj poznate tisto, ko se zazreš v brezno, te brezno pogleda nazaj? In te slike te začnejo gledat ... No, v zadnjem obdobju je slikal bolj kot ne le take temno rdeče slike, kot kri, strjena posušena kri. Na koncu pa so ga našli mrtvega s prerezanimi zapestji v luži rdeče,” vzhičeno razlaga Macdonald.

“To je bila ena sled. A še vedno je bilo nejasno. In potem sem šel nekaj preverit. Da še enkrat pogledam včerajšnje truplo. In res. In res! Naš mladi slikar je imel na spolnem organu sledi šminke. Rdeče šminke. Evo, poglejte,” dvigne fotografijo, “sem dal preverit in gre za Chanelov Rouge Allure,” zmagoslavno doda in potegne prav to šminko iz žepa.

“In potem se je sestavilo. Cona, saj veste, ko sem rekel, da sem končal v lokalu Cona? Poznate film Stalker? Film Andreja Tarkovskega, ko trije obupanci potujejo skozi čudno in nadvse nevarno pokrajino, imenovano Cona? Potujejo in nadvse počasi se približujejo skrivnostni sobi. Sobi, ki izpolni najgloblje želje vsakega, ki stopi vanjo. Ampak to je nevarno, nevarno kot sam Satan, veste. Da se ti najgloblje želje izpolnijo. Eden od treh popotnikov potem pove zgodbo o Sobi. Vanjo je nekoč prišel človek, si je želel zopet videti mrtvega brata. Soba bi mu seveda lahko željo uresničila. A namesto tega mu je soba izpolnila željo, ki je bila v njem še globlja. In veste, kaj je bilo to? Želja po bogastvu! Po klinčevem materialnem blagostanju. Potem se je ubil. Ni prenesel tega.”

Macdonald se je skorajda tresel.

“In tu imamo, v to sem prepričan, isto! Naš lepi mladi slikarček je iskal rdečo, ravno pravo barvo, ravno pravi odtenek. Vse, kar ga je obdajalo, je bilo rdeče, vse slike, opečnato stanovanje, še luči v soheski so bile rdeče. In kaj se zgodi? Pride še ena od žensk, katerih imena je sprti pozabljal, in ga po slikanju oralno zadovolji. In potem ona gre, on pa opazi čudovito rdečo barvo na svojem tiču, ki ga je znal očitno sukati precej bolje kot čopič. In takrat ugotovi, presvetli ga, zadene: nikoli ni zares bil v slikarstvu zaradi umetnosti, ampak le zato, da se je dajal dol z najlepšimi ženskami. Kar naprej. Dnevno. Ker dobro vemo, kako je to z mladimi slikarji. Kakšna življenja imajo. Takšni so. Ampak prazni. In se je odločil, da se obesi. Ni ga slika soočila s samim seboj, ampak šminka na lastnem kurcu!”

Macdonald je hropel.

“Ampak, in to moram poudariti, zrasel je v mojih očeh. Njegove slike niso bile nikoli zares tako, hm, resnične, globoke. Če stojiš pred njimi, se nikoli ne soočiš s samim seboj, ni recimo tega brezna. Slike ne grejo ... onkraj ... življenja, smrti... težko se izražam, nisem kakšen kritik, ampak saj veste, kaj hočem reči, ne? Slike niso, niso ... usodne! Usodne, evo, to besedo sem iskal. In šele v tistem trenutku je to slikarju postalo jasno. In zato je usodno gesto sklenil narediti sam. Šel je do omare, potegnil pas iz hlač in ... no, saj veste naprej.”

Končal je povsem izmučen. Odrinil je kup fotografij, se sesedel v stol in lovil sapo.

“Bravo. Krasno. Spet mu je uspelo,” se zasliši po sobi. Pride celo do spontanega aplavza.

Bolj kot ne šepetaje v ozadju sobe mlajši policist nagovori kolegico: “Mu povem, da so našli poslovilno pismo?”

“Pusti”, mu reče, “pusti. Ničesar ne bo spremenilo.”

NOGOMETNE SANJE

Kot prastara oceanska gmota, ki predpostavlja vedno vnovično vračanje neizbežnega, so razgreta telesa valovila na tribunah. Vzdigovala so se, spuščala in vzklikala gesla zmagoslavja nad poražencem, ki se je tako ali drugače vedno znašel v istem simbolnem prostoru kot zmagovalci. Zmagovalci življenja, smeha, včasih le trenutka, ki jim je dajal občutek večvrednosti, ki pa so ga vedno znova hoteli nazaj, zaradi tega so bili tam.

V trenutku, ko je padel gol, so se vsi obrnili k njemu, glavnemu napadalcu sredi igrišča – “gooool, gooool” se je utrvalo iz tisočev grl ekstatičnih, smejočih se obrazov, moških, žensk in otrok ob igrišču, v živopisnih majicah, s poslikanimi obrazi, v kapah s šilti na glavah in šalih v rokah. On pa se je, vedno znova, poten, v agoniji, sredi igrišča spraševal: “Kje imam obleko?!”

SAMOHHRANILKA

> tako sem utrujena
> joj ljubica
> tri službe naenkrat delam
tamali mi bo glavo odprl
sploh ne neha jokati
ne morem
> stara moja no
> komaj imam oči odprte
odprte sori meša me
pa denarja nimam
marko je mirno šel s tisto lektorico
putana
pa keša mi nič ne pošilja
čeprav mu je CSD naložil preživnino
enostavno ne vem če
> daj no bo že
> sem poslala zadnjič ene nove tekste
> ja
> nič mi nisi odgovoril
res ne maram kadar mi uredniki ne odgovorijo
> prej nisem mel časa
ampak tudi tko no

Nina Dragičević

kam le pomeni tu

grem, grem
vsekakor grem
stopam slišim
slišim grem
po župi
hodim,
po župi plavam,
zmorem
ne plavam,
a grem,
grem.

grem, grem
med flokusi
grem
med istmusi
grem
po nesreči
ponovno
potratna
potratno
grem grem
gotovo grem
slišim rajo
nikjer nikogar
kakšen čudež
obrat, grem.

grem, grem,
slišim *zdrava*
slišim *marija*
nisem marija
koga le kliče
kaj vendar stoka
slišim
posilmo
slišim
posilmo
grem sama
grem nikdar
sama grem
grem mrazotna
mrcina grem
slišim *pridi*
slišim *nočem*
pridi, nočem
grem, grem,
slišim *res*
slišim *res*
slišim *bm*
slišim *bm*
bm slišim
nočem *bm*
bm bm
bm bm
ob steno *a*
ob vrata *a*
bm bm
kredenco *a*
polico *a*
a a
a vrā
vrā vrā
vrā vrā
vrā vrā
vrā vrā
vrā vrā
vrā vrā
vrā vrā
vrā vrā
vrā vrā
vrā vrā

ne slišim
vrə
jo mlati
jo slišim
loputa
bm
jo suva
izgine ə
ua vrə slišim rə
rə rə rə slišim
gotovo vse
gotovo
povsod *drone*
povsod *noise*
evo umetnosti
slišim, torej
verjetno grem.

grem, grem, se obujem se oblečem se pravi se zavijem obtežim, grem ven, vrə
grem, zastajam, postajam grem
do vogala zastanem obstanem se obrnem zastanem se obrnem
postanem *skupaj* tiščim veke se pariyo, še, še se drgnejo dražijo, še bolj še bolj še
bolj močno se stiskajo mečkajo ovijajo navznoter gledam predse
korak nazaj se obrnem korak nazaj se obrnem
pomislim *skupaj* in sam posmeh me je,
se prenesem, obrnem, zasukam, stopim grem nazaj stopim se obrnem, grem domov
se obrnem v mesto grem, ne grem, nekaj pravi, naj ne, ne nekaj, ne kaj, nekdo, saj res, nekdo,
torej nekaj, ne nekaj, nekdo, prav, nekdo si pravim ne,
kaj le, mi je, vem, vem, kaj mi je, ko mislim, kaj vse se lahko zgodi. in se tudi bo.

piše mi *ljubav* reče *greva* ves čas hoče *greva* reče *greva* hoče nekam,
ljubav preganja vrsto let hodi dol in se pelje gor, ko jo tako preganja reče *ljubi me brzo* hodi
počasi, zato ima precej časa hodim od kavča do stola, ko piše *ljubav* grem po čik mi
praviloma pade na tla zrem in mislim,
bi ga pobrala, zunaj gotovo ne bi lizala teh tal, si mislim, a zna biti, da nisem zunaj torej ni
skrbi,
kdo ve, kaj vse sem že požrla, pa sem še kar, vidi me sad, nočem in nočem umret, zato nekoč
bo še fina vojna, kaj le bom če zmagam?
rečem *samo še v čisti hodnik* zdaj imam, le ne vem, kje, zato ne vem, kako točno tja ali kako
napačno tja, nekaj v usmeritvi preganja, ne more obstati brez gibanja,
veliko posedam na tleh tisti čik pripalim, zacvrči in cvrčanje stiskam med prsi stlačim med
ustnici prižgem cvrčanje,

torej poslušam erotiko začetka in oblubo trajanja, penetracijo kolesca vžigalnika upajoč, da prvič ne vžge, kadilski suspenz, vdih, ne vžge, a bo, ne še, *ljubav* reče *greva*.

ko kliče *ljubav*, se vsakič oglasim, sicer sem *na tiho*, si mislim, si ne verjamem, kot bi ne vedela, da vem, da poteka prav nič doteka naravnost ali po ovinkih k meni redko naravnost, pogosteje po ovinkih, to se pravi v metaforah, vse je le še v metaforah, dvojnih metaforah, najprej jezik metafora, potem jezikovna metafora, dve metafori, pomen pa na giljotini, v kopicah pregovorov in rekov, ki jih, tega mi ni težko priznati, preziram, tisto o padlem jabolku še posebej naj ne začnem o oslu in ledu, kajti menda je ves čas treba ven, *kam le*, tam vedno mraz, vedno minus, doživljati odjemanje, torej, kopiciti mraz, torej, grem, a ko piše *ljubav*, a ko kliče *ljubav*, se javim, ker njen klic pomeni, da je še živa.

ljubav reče *kaj počneš* rečem *pišem* reče o čem, *ljubav* mojstrica nemogočih vprašanj rečem *kaj naj* reče *kaj*, *kaj naj* rečem *pišem*, *kaj naj* reče *kaj boš* rečem nič reče *kaj lahko* rečem *kaj naj* reče *kar zmoreš*, rečem nič, reče *greva*. mika me, da bi se izklopila, kajti *ljubav* reče *greva*, kajti ko rečem *grem*, me zabriše v vrata, briše, čisti, snažna, kot je, zložena, kot si misli, da je, meče, kar lahko, ne mete, *sesa*, se zlijem po vratih, popivnam, se limam, se modeliram v subjekt razglašam pravice, moj mali protest, a potem ne bom vedela, ali je živa.

pretirano me skrbi, ali je živa, ko tako vztrajam, da nikogar ni, predvsem ne živih, drugih pa kolikor hočeš, a nočem, a komu mar. preložim na kadar pač že, rečem *pišem o odhajanju*, *stenah*, *prisežem*, *da sem srečala haushofer*, *njena stena en sam nateg*, *le ljubi se ji ne*, *meni pa tudi ne*, *ljubim te*. rečem *šla bi*, *pišem šla bi*, zastanem *in potem kam le* razpredam, torej, *grem*, rečem *šla bi*, reče *kam le* rečem *šla bi* reče *z mano* rečem nič, nočem zleteti, kamor nočem, toda *kam le*, *šla bi* in komaj čakam, da pride.

dalje rečem, razmišljam na glas, da je ne bi skrbelo, da nisem živa pa še kako, rečem *kako nas je woolf vse skupaj do konca zjebala s tisto sobo*, *ni pa povedala*, *kdo jo je zgradil*, *ni pa povedala*, *koliko sob je imela*, *gotovo pa ni povedala*, *da gotovo ni bila tu*, *kaj šele zdaj*.

ko me zanese, me zaskrbi, kaj le ji govorim, ko govorim, ne vem, ali je živa se potegnem za uzde rečem *te to sploh zanima* jo pa še kako, govoriva le še med seboj, udar je opravil svoje in modric se v temi ne vidi, zjutraj greva spat.

rečem *kaj pa ti počneš*, reče *pišem*, *mislim nate*, *nekako živim*, resnično živi, mi govori o prevodu, razlaga o tehnikah slikanja, že šestič mi pojasnjuje, govori o kalupih pa o vosku, prvič slišim, niti pomislila, pomisli, da me dolgočasi, reče *te to sploh zanima* naju seveda vse, a povsem poprimljava obči antiinteres, zanima naju seveda, kar rečeva, a nobena ne ve, koliko bo še druga živa, varčujeva čas, porabiva ga, da se vprašava, ali naju zanima. reče *pišeš o odhajanju* rečem *da* reče *vem* reče *prinesem sheparda* reče *shepard kavboj vedno gre* reče *patti smith reče kavboj reče ljubav*, *jessica lange reče kavboj reče ljubav*, še kar sva tu že celo večnost sediva in govoriva že pol ure *kam, kam* reče *pridi k meni* greva k meni sediva pri meni leživa pri meni in sprašujeva se, *kam*, reče *pridi k meni* pride k meni.

ljubav se ne sprašuje, kam, tu je in izigrava sprijaznjenost, reče *naredila sem*, *kar je bilo mogoče* si vrta v glavo tlači tolažbo, pa še to si je morala izdolbsti sama, do obisti jasno sama jasno reče *kar je bilo mogoče*

reče *prinesem sheparda* čitaj, *shepard je šel v avto odpeljal po ameriki spal v motelih*, *shepard je šel, shepard je šel*, žal, žal mi je,

ko jo poslušam *ljubav* gledam ven na parking, kje je shepard, kje avto, ni, ni, žal mi je, ni, ni, zato *kam le* vedno pomeni *tu*.

pokončala jo bom, *ljubav*, tako ali drugače bodisi z razkritjem, spominjanjem, vedno znova bodisi z molkom, reče *povej, povej, toliko te že poznam* reče, ve, kaj bom rekla, upa, da bom, da bo končno povedala, da nima za živeti, upa, da ne bom, da bo rekla, da sva srečni,

ko reče *colette ni imela za živeti, so pomagali frendi*, rečem *ethel ni imela za živeti, so pomagali frendi*

reče *vidiš* rečem *kaj* reče, ko torej tolaži, ko šele mnogo kasneje reče *kakšen zločin*.

ne

še,

zločin zdavnaj, ne še zdaj reče *bova že šli*, kako le, reče *zunaj ni ničesar*, reče *tu ni ničesar*, reče *moraš v tujino*, reče *tujina je zaprta*, reče *takoj bi šla*, reče *tu bi bila*, reče *s teboj bom šla*, reče *ne morem kar iti*,

ljubav ne bo šla, to vem ali pa se svita, izživlja svojo umetniško pravico do soobstojev realnosti, maha s *svobodnostjo*, govori, da nad njo ni boga *ljubav* je povsem delirična,

si mislim,

ni delirična, njen bledež ni iz telesa, pa jo ves čas *kuha*,

ko spi se ves čas tolče po glavi suva s komolcem mlati po čelu pa blagi curki, od kod le, iz telesa ne,

njene rabljevke ta čas govorijo o svetosti življenja, govorijo o živalih, kotalijo se po tleh, koljejo jo in prisegajo, da ne jejo mesa, *ljubav* ves čas lačna, one kopicijo.

ko *ljubav* reče *greva* grem, ne rečem *grem*, rečem nič, grem, grem, gotovo grem, se obujem se oblečem se pravi se zavijem obtežim grem ven, grem ven, v mesto grem pridem do vogala zastanem obstanem se obrnem se obrnem gledam predse (je res pred se?) gledam pač kamor gledam korak nazaj se obrnem korak nazaj se obrnem zastanem zadevam se s celo gmoto sebe za uzde vlečem pošiljam v galop, somatsko grbava močno pokončna z glavo naprej z nogo nazaj se obrnem se obrnem se obrnem k nikamor, nikogar nikjer, to je tu, to je tu zunaj onkraj notri,

a nekoga slišim, kako šuška

para se ji jakna penetrirajoča ob gajbo sveže gnilih slaščic nakopičenih,

jo slišim, me gleda, hoče k *meni*, postava v jakni neka soseda z gajbo sveže gnilih granat polne roke ne more vreči,

hoče vedeti

vsa rabična hoče *predlagati*, vsa rabdofobna grem korak nazaj, kam le, človek pač ali ne praviloma hoče predlagati, da zvišamo prispevke, prisegam si, da ne bi morila, mislim si, da bi jo zaklala, če združi prispevke in povišanja bi jo umorila, morda, čisto tako, da ne bi več in vem, zakaj je ne bom, vem,

obrnem se in grem v mesto grem in srečam sestro kulturnico, zaposleno kulturnico književnico brez znanja tudi željna ni, potrebuje ga, za službo, ki je ne zna, predlaga mi, predlaga, da jo naučim in, kar se nje tiče, lahko potem tudi crknem,

zato in natanko zato, ker je v mestu vedno še ena, te ne bom zaklala, si mislim, ko

partikulariziram, se obrnem, grem v mesto grem zastanem postavam ne morem mi pravi, *don't do it*, lamentiram se prenesem stopim grem nazaj stopim se obrnem grem domov se obrnem v mesto grem, ne grem, nekaj pravi, naj ne, ne nekaj, ne kaj, nekdo, saj res, nekdo, torej nekaj, pravim ne, pomislim *kam le*, spomnim se *v tišino*, pomislim *v knjižnice* vpeljali radie, v knjižnici v centru radio center, v konzorciju radio center in zaposlene, skupina njih tiči nad kupom knjig kontemplira okraske *daj tri snežinke, ne, štiri, ne, tri, krohot, veselje, daj pet*

snežinke rezljajo zaposlene v knjigarni ustvarjajo smisel, na policah *naredisam* knjigarnarke brskajo, blagajničarka šopa muziko, tista dva na humanistiki bodo kaj kmalu zaklali in takrat in zato in potem, potem pa čisto res, potem bo pa ves čas lahko nova *godina*, pomislim, ko pomislim, *kam le*, ne mislim, *kam*, vem, kam, vem možno, kaj le mi je, vem, vem, kaj mi je, mislim, kaj vse se lahko zgodi

in grem in vem, da vedno nasedem, ne sedim, nasedem, v gibanju se posedam, a kar grem, kot hong moh, še bolj kot bukoba, torej ne kot ladja, kot trajekt, ki jasno gre, še bolj jasno pride

nazaj po načrtani (od koga?) poti prevaža potnike (katere le?) sem in tja (od kod le?) (kam le?) prevažam temeljno nepremične gmote turističnosti v osebni blagostanju, jaz venomer polna, njih ne zmanjka, grem tako, oni tja, prav tja, oni na meni se oplajajo generacije oponaševalk izvirnosti, benjamin to poslušaj, si nevrotičen, kot je, puli dlakovje iznad ust, ne

prenese več svojih spoznanj ugotovitev, zadnjo noč, preden se pokonča, to je preden *počaka*, da ga *pokončajo*, to je v najdrznejši maniri tistega, ki ve, da *kam* ni, krši vsako policijsko uro, *v kot!*, gre, *time out*, vlamlja v knjižnice, *dovoljeno samo za!*, trgovine gramofonskih plošč, *hip*, *stari*, na radijske postaje, *domovina*, gre *stop* k policam vleče puli s polic, *reprodukcija* se reži, plošče grabi pomeče, *kaj pa zdaj*, zgrabi ploščo, s ploščo mlati plošče komaj razločno sopiha, sebi, jasno, *einbahnstraße*, izgine

in vsaj še kakšen dan ne bodo priznali smrti živi se vkrcavajo na ta trajekt slabe varnosti nikakršnih protokolov tega dostopnega telesa kaosa asimetričnih gibov.

sploh ni cela, pravijo in lazijo plezajo se povzpenjajo *gor*, kam le *gor* stopicajo, to je lomastijo, sebe prtljago na telo na mehko na prsi vse *svoje*, zakreditirana, jasno, tiščim, pokončno stojim in grem skozi most, prav skozi, zmaj v stuporju manično *réži* od groze, zeleni od zavisti podobe premika, zeleni od slabosti ob pogledu na podobo premika, zeleni od slabosti podobe premika,

hoče noče srka slabost grozo plemeniti ne zmore pogleda stran od hodečih, bulji v prekletstvo prisotnosti, ves čas, ves čas misli *blagor njim*, ko tako tacajo po mili volji brezvoljno voljno sem in tja,

to je sem, prav sem in nanj in grem in pridem ne še že do rampe, znani vonj po propadanju predvideva, da je kaj za propasti, sem se pride umret v vonju blagorodja blagostanja, kar pride, pride tja umret, od jutra stoje umirajo, vstanejo, da bi šli umret, gredo, da bi umrli, gredo umret, a nikakor ne lačni. od jutra, to je zdaj, do večera, to je zdaj,

stojijo, kamor prinesejo, kar imajo, kar so pridelali, ustvarili, prinesejo, razkažejo, stojijo, kamor so postavljeni, to je kjer so zakupili, se prijavili, se prijavili, se prijavili, se izpolnili, se poslali, se potrdili, se potrdili, se potrdili, rečejo *inverstirali*, znotraj okvirjev, na svojem mestu stojijo in stojijo in stojijo in stojijo in

pogledujejo in hodijo sem in tja gredo in degustirajo, to je najbolj obiskana razstava v mestu in prodajna je.

grem, torej, skozi tržnico, prav skozi provincialno botaničnost in vegetabilnost in vegetativnost grem, tam kralj ulice, iz preostankov telesa črpa *dober dan gospa kralje ulice gospa kakšen kovanček gospa kako zdravje gospa da da čuvati se gospa samo da bo gospa zdravje gospa želim vam zdravja gospa in to dobrega zdravja gospa* bi ga nalomastila, pa ne sme, motri jo gleda njen *bog* s kupolaste strehe bi ga nalomila bi ga nalomila bi ga na celice bi ga nalomila bi ga na *mrvice* s torbico, pa ne sme, reče *bejž* reče *bejž*, zdi se, da bo detonirala, zdi se da pleše, morda valček, ne, morda lender, da, šla je in še kar je tu, pa ne sme, kajti v torbici nosi odpustke, pa ne, ker ne bi smela, toda *odpustki*, reče *bejž*, ko se *jedva* ziblje na desno, vse po planu, reče *bejž delat* zadoni in na drugi strani mesta,

to se pravi sto metrov stran, v vili slovenskega pisateljstva, kjer se prenaša suhomesnatosti birokratinja že doni *dajte že brezposelni kaj narediti iz sebe* reče mati skrbnica pismenih, *ljubav* pravi, da ne bo več dolgo, *ljubav* pravi, da bodo vsi zgnili od znotraj navzven, *ljubav* reče, da se bodo kar *požrli* se seveda ne bodo, požrli *bodo*, kar je dobro požreti, kar je nutricionistično pozitivno požreti in kolikor je dobrodošlo požreti, in dolgo bodo, *ljubav* je za zblaznet naivna in zblaznela bo, oni bodo dolgo,

veliko terco dneva dokončno dokonča počivalšek, že doni *kdor ne dela, naj ne je*,

skupni, dobro naučeni akord sestavljajo minister, delavka in kulturnica, vsi donijo *bejž* in to je

zvočnost tega mesta, večglasna prilika,
 če nimaš za živet, doni, ena o nenarejenosti brezposlenih, druga proaktivna naganja delat,
 tiste, ki sredi provincialne botaničnosti kolerabam in kolobarjenju, ki si ga ne morejo
 privoščiti, ki si ga tudi tiste, ki ga tam prodajajo, ne morejo privoščiti, kontrirajo s pisanjem,
 naganja,
 toda *kam le grem,*
 grem, tu poteka gastarbajterstvo lokalne sorte, kako dobro, nikamor več ni treba, na *dohvat*
ruke grem po
 dnu dna dno dna dna dan za dnem dno dna na
 dnino kliče *ljubav* vpraša *kako si lepa* rečem *naj mi nekdo da denar* reče
 nič se *reži* reče *kaj* rečem *denar* reče *kdo le* rečem *kaj le* reče *nihče* misli nikamor *greva na*
kavo rečem *denar naj dajo,*
 reži se, kaj le ji je tako smešno.

in strmim, strmim
 strmó navzdol
 na pišem več stavkov
 grizem si zobe
 pa ne me razumeti narobe ni da ne pišem, ker *čemu,*
 ni melanholije
 sodobnih tihožitij represije
 poslušam o njej, ki ne spi, ker ne spi, rečejo *bolano*
 so pobili bližnje in ne spi
 ne zdaj ne prej ne
 potem govorijo *bolano* skratka ne spi,
 skratka ne pišem
 morda grem
 vzor gibanja ni da ne pišem,
 ker bi kaj ne bilo
 v redu
 ne pravim, da je
 v redu, skratka
 ne pišem, ker nisem plačala zdravstvenega.

Schwer verdient

“SCHWER VERDIENT”

Iz beline nad mano se skloni moški s črnimi brki in me pogleda. Njegove oči so motne, belo-čnice nezdravo rumenkaste in prepredene z drobnimi rdečimi žilicami. Prestrašeno otrpnem in krčevito stisnem pest. Čutim, kako se kinder jajček v moji dlani zdrobi. Zajokam. Čokolado imam še skoraj raje kot igračo in presenečenje – ampak samo če je v celem kosu, da si lahko položim polovico čokoladne lupine na jezik in čakam, da se počasi stopi; najprej notranja plast iz bele, nato še zunanja iz rjave čokolade. Moški v rjavkasti uniformi se vzravna, pomoli potne lište skozi sprednje okno in z roko malomarno zamahne, da lahko gremo naprej.

“Ste v redu?”

Avtomobilska streha nad mojo glavo se začne širiti in dvigovati, dokler ne zbledi v strop iz velikih belih plošč, za katerimi se verjetno skrivajo različne instalacije – vodovodna in plinska napeljava, debeli električni kabli, morda še internetne in telefonske linije, zagotovo pa široke cevi klimatskih naprav in druge, prav tako široke, v katerih se pretakajo kanalizacijske odplake.

“Ste v redu?” me že tretjič ali četrtrič vpraša medicinska sestra.

Pokimam, nimam moči, da bi takoj odgovorila. Usta imam popolnoma suha, nabrati moram nekaj sline, preden lahko vprašam, če je že dovolj.

“Ne vem, če bo šlo, gospa, že skoraj eno uro ste na stolu, pa še vedno malo manjka ...”

Ubogljivo začnem stiskati majhno rdečo žogico iz umetne mase.

Poškilim proti cevki, ki vodi od moje roke proti veliki napravi na levi. Če vrečkica na koncu ne bo polna, bom dobila manj denarja. Že na zdravniškem pregledu sem komaj prišla skozi, darovalec mora imeti vsaj petdeset kilogramov.

Kri kar sproti prefiltrirajo in izločijo plazmo, drugo mi vrnejo nazaj. Moje slovanske krvničke jih ne zanimajo, z njimi nimajo kaj početi, verjetno niso dovolj dobre zanje, nehote pomislim, čeprav vem, da jim najbrž delam krivico. Rahlo se mi vrti, pogleda na kri nisem nikoli dobro prenašala, še kadar sem morala doma razrezati piščanca in je bila v mesu kakšna rdeča žila, mi je šlo na bruhanje, zato se raje spet zazrem v varno belino nad seboj.

Ata in mama sta včasih hodila v Avstrijo skoraj vsak mesec, ampak sta me le redko jemala zraven, navadno sta me pustila pri teti Mojci in potem sem čakala, da se bosta vrnila in mi prinesla barvice, ki se ne lomijo med šiljenjem in med katerimi sta tudi srebrna in zlata, ki pa ju ne bom nikdar zares uporabljala, ker se mi ju bo vedno zdelo škoda.

“No, zgleda, da bo vseeno dovolj,” reče sestra in me poboža po ramenu. Ni mi preveč všeč, čeprav je mlada in prijazna in nasmejana. Ampak ob njej mi je ves čas nekam nerodno; že prej sem opazila, da se ji smilim in da me večkrat kot druge vpraša, kako se počutim. Mogoče pa si vse skupaj samo domišljam, mogoče me to sprašuje samo zato, ker sem tu prvič.

Ko mi izdre iglo iz podlakti, me rahlo zapeče. Spet vpraša, če sem v redu, kako se počutim, ali se mi vrti, mi je mogoče slabo? Nisem v redu, ne počutim se najboljše, malo se mi vrti in malo mi je slabo, ampak vsega tega seveda ne priznam.

“Kar sedite še nekaj minut, da pridete k sebi,” mi reče.

Tudi zdravnica se približa, tudi njo skrbi zame, in začneta se pogovarjati, kakor da me sploh ne bi bilo zraven. Najbrž si mislita, da ju tako ali tako ne razumem. V resnici nemščino kar dobro obvladam, le govoriti je ne maram, ker mi je preveč nerodno in se bojim, da bi naredila kakšno začetniško slovnično napako, zato se raje delam, da ne znam nič.

“Schwer verdient,” zaključi zdravnica, ko mi izplačajo denar.

Težko prisluženo, prav ima. Od teh petindvajsetih evrov bom dala pet evrov za prevoz; prišli smo organizirano, skupino sem našla na internetu, pripeljali smo se s kombijem in si razdelili stroške, voznik je zraven verjetno tudi nekaj malega zaslužil. Ostali so že veterani, nekateri hodijo prodajat plazmo že več mesecev ali let. Edina omejitev je, da lahko greš največ trikrat v dveh tednih oziroma petdesetkrat v enem letu. To se pa v denarnici že kar pozna. In po določenem številu obiskov dobiš še posebne bonuse, denar ali bone za nakupovalni center, del katerega je odjemalnica. Prav tako dobiš nagrado, če uspeš nanovačiti nove darovalce in mlajša punca z nenavadnim imenom, ki si ga nisem zapomnila, me je vso pot spraševala, če lahko reče, da me je ona pripeljala, pa čeprav sem ji že prvič rekla, da lahko.

Moji sopotniki me že čakajo na zbirnem mestu; nihče od njih ni otovorjen s polnimi nakupovalnimi vrečkami, tudi oni so prišli nekaj zaslužiti, ne pa zapravljati. Med vožnjo nazaj molčimo, hvala bogu za avtoradio in pridušeni hrup motorja, ne vem, če bi zdaj lahko prenesla popolno tišino. Strmim skozi okno in gledam zabrisano pokrajino, ki drsi mimo. Roka me vse bolj boli, najbrž bom imela še nekaj dni modro podplutbo, nisem za te reči, zdravnica mi je že na sistematskih pregledih v osnovni šoli vedno govorila, da imam čisto zanič žile. Enkrat sem poskusila, dovolj je. Nikoli več. Ni vredno. Dekle poleg mene zaspi in nasloni glavo na mojo ramo. Sicer me tišči, a je ne odrinem, upam samo, da se mi med spanjem ne bo začela sliniti po puloverju. Ko pridemo do meje, jo prečkamo brez zapletov. Kljub temu mi začne spodnja ustnica rahlo podrhtevati in v očeh se mi nabirajo solze, pokrajina postaja še bolj zabrisana in še bolj motna, še malo pa bomo doma ...

“Ekipa, naslednji teden pa v sredo ob treh, kdo gre zraven?” vpraša voznik, ko se ustavi na parkirišču pred mariborsko avtobusno postajo.

“Jaz v sredo ne morem,” reče punca, ki je spala na mojem ramenu in za katero se še zmeraj ne morem spomniti, kako ji je ime.

Ostali dvignemo roke. Tudi jaz. Kaj pa naj? Saj imam čas in dvajset evrov je že skoraj ena položnica. Utrujena sem, mišice me bolijo od večurne zategnjenosti.

Šele ko pridem domov in za sabo zaprem vrata stanovanja, se lahko končno sprostim. Zadrževani zrak uide iz pljuč. Roke omahnejo ob telesu. Nekaj pade na tla in se štirikrat kratko odbije. Rdeča žogica, ki sem jo do zdaj ves čas krčevito stiskala v levici, se odkotali v temo. Zaželim si, da bi lahko šla z njo.

MET KARIERE

Mudilo se je. Zmeraj se mudi, tako je pač pri razpisih. Saj ne, da ne bi bili vsi papirji pripravljeni skoraj dva tedna prej. Saj ne, da bi te zadnje spremembe, dopolnila in popravki resnično kaj bistvenega izboljšali. Šlo je bolj za občutek, da so res maksimalno izkoristili ves razpoložljivi čas. In zaradi tega bolj ali manj lažnega občutka se zdaj pač mudi.

Za tiskanje in odpremo pošiljke so seveda zadolžili njega, koga pa? Boljše, da sploh ne pomisli, kaj bi bilo, če bi zdaj slučajno zaštekal računalnik ali če bi crknil printer ali pa – enako malo verjetno, pa precej bolj pogubno in težje rešljivo – če bi se na poti do pošte kaj zgodilo: karambol, prometni zastoj, teroristični napad ali kaj takega, kar bi mu preprečilo oddati pošiljko pred zadnjih rokom, ki je bil točno ob dvanajsti uri opoldne. Kot da so na divjem zahodu, jebem ti slovensko birokracijo!

Še dobro, da je pošta blizu, na *walking distance* tako rekoč. Pa da je v bližini tudi več fotokopirnic, kjer se da v sili sprintati najnujnejše. In da obstajajo vsaj trije *backupi* razpisne dokumentacije. Predvsem pa, da je ura šele petnajst čez devet in je torej časa še več kot dovolj.

Sicer pri teh rečeh nikoli ne veš, a če bi dobili ta projekt – in ni bilo nemogoče, da ga tudi bodo; prav nasprotno, vsi v biroju so bili v to trdno prepričani – no, če bi torej zmagali na razpisu, bi to tudi zanj pomenilo pomembno prelomnico v karieri. Že res, da je kot pripravnik sodeloval bolj pri izvedbenih tehnikalih kot pa pri samem kreativnem procesu. Že res, da si bodo večino referenc bolj ali manj zaslužno prisvojili drugi. Ampak že omemba, da je kot del tima sodeloval pri takšnem projektu, mu bo v strokovnih krogih močno dvignila *rating*. Razen tega ni bilo povsem izključeno – pravzaprav mu je šef nekaj takšnega celo že namignil – da mu bodo v primeru pridobitve tega projekta po poteku pripravništva celo ponudili pogodbo o zaposlitvi. Kar bi bil zadetek v polno; firma je bila uspešna, hitro rastoča, z že kar nekaj vidnimi uspehi, pa še večjim potencialom, predvsem zaradi mladih, ambicioznih in prodornih kadrov, kamor se je po tihem vse bolj prišteval tudi sam.

Direktor, eden od treh soustanoviteljev podjetja, je bil tudi zelo skuliran tip, le nekaj let starejši od njega. No, seveda je od zaposlenih zahteval veliko in seveda je od njega kot pripravnika zahteval še več, a tako je danes povsod. Nič osebnega, zahteve globalnega trga pač. Kar je konec koncev povsem logično, brez odrekanja in trdega dela pač ni uspeha. Je pa zato firma za zaposlene organizirala številne seminarje, pa neformalna druženja, piknike, novoletno zabavo in podobno. Enkrat so šli celo na *team building* v adrenalinski park. Drugič pa na *paintball*. Oboje je bilo kar kul. In šef jih je vsako drugo soboto peljal na *bowling*. Kar tudi ni bilo slabo.

Na računalniku je odprl datoteko prijavamnzkoncna.docx in kliknil ukaz za tiskanje. Smešno, pravzaprav, da morajo prijavo še zmeraj pošiljati v pisni obliki ...

Medtem ko je tiskalnik v kotu pisarne brneče opravljal svoje delo, je brez potrebe še enkrat natančno preveril vsebino mape s vso zahtevano dokumentacijo: seznam preteklih referenc, pa razna potrdila, dokazila, izjave in druge obvezne in fakultativne priloge, vse lepo požiogosano in podpisano na pravih mestih. Manjkalo je le še najpomembnejše – vsebinska predstavitev projekta s specifikacijo finančnega načrta.

Brnenje je potihnilo, stopil je do tiskalnika in iz držala za papir previdno dvignil zajeten šop listov. Za vsak primer je šel še enkrat na hitro skozi in videti je bilo, da je vse tako, kot mora

biti. Potem pa je opazil, da sta na prvi strani dve črki v naslovu nekoliko razpacani. Nič kritičnega, se zgodi tudi pri najboljših tiskalnikih, sploh pa je bilo komaj opazno.

Ampak če je opazil on, lahko tudi kdo drug – seveda to nima na kvaliteto prijave prav nikaršnega vpliva, po drugi strani pa lahko na podzavestnem nivoju kakšnega kolebajočega člana ocenjevalne skupine vendarle prepriča, da jim bo v kateri kategoriji prisodil pol točke več ali manj. In pol točke je lahko včasih odločilne.

Ne, ničesar ne bo prepuščal naključju – zavedal se je, da gre za že skoraj obsesivni perfekcionizem, ki se mu po domače reče picajzlavost, a zakaj ne bi razpacane strani natisnil še enkrat, če ima že čas in možnost za to?

Vzel je list, ga zmečkal in zabrisal proti košu. Kepa papirja je zgrešila cilj in se zakotalila po sivih tleh pisarne. Nejevoljno je vstal, jo pobral, za trenutek okleval, potem pa se vrnil nazaj, sedel in poskusil znova. Tokrat je bil bližje, zadel je sam rob koša za smeti, od katerega pa se je papirnata krogla odbila v napačno smer. Jezno je odrinil stol in šel še enkrat ponjo. V tretjem poskusu iz istega sedečega položaja je vrgel nekoliko premočno in papir se je odbil od stene in se spet zakotrljal po tleh. Pri četrtem je žogo iz papirja zaneslo kakšnih dvajset centimetrov preveč v levo, petič je poskusil z višjim lokom in zgrešil za cel meter.

Včasih, še v osnovni in srednji šoli, je treniral košarko. Bil je kar dober, celo kadetski in mladinski reprezentant, potem pa si je poškodoval koleno in s športno kariero je bilo konec. Nekaj je še poskušal, pa ni več šlo. Tako rekreativno še že, dva treninga na dan pa sta bila prehud napor, koleno je ves čas zatekalo in tudi sicer je bil po enoletni pavzi čisto izven forme. Sploh ni mogel več prav uživati v igri, preveč je bolelo, pa tako ali tako je izgubil mesto v prvi postavi in potem se je zdelo vse brez zveze in se je na koncu odločil, da pač neha.

Ampak lahko bi mu uspelo, bil je hiter, z dobro tehniko in solidno višino za enko ali dvojko. Trener je zanj pravil, da je rojeni šuter in res je bilo nekaj na tem – enostavno je imel občutek za met, to se ne da samo natrenirati, no ja, večinoma že, ampak na koncu so ob istem treningu eni vseeno bolj natančni od drugih. To je pač tisti *X factor*, talent, ki ga imaš ali pa nimaš. In on ga je imel.

Zato mu je šlo zdaj še toliko bolj na živce, da ga zdaj zajebava nek koš za smeti, ki bi ga moral z razdalje petih metrov zadeti z levo roko! Dobesedno! Še miže, če je treba!

Bilo je neumno, a ni mogel odnehati; metal je naprej, vztrajal, pobiral papir, sedal nazaj na stol in poskušal znova in znova. Pri devetem neuspešnem poskusu mu je pogled zataval na šop listov na mizi. Če mora natisniti eno stran, lahko tudi dve. Vzel je list z vrha kupa, ga zmečkal v kroglo in vrgel.

Uspeh ga je kar malo presenetil in navdušil – ga malo spomnil na tisti občutek, ko na treningu mečeš in mečeš in samo pada, caf, caf, caf, caf ... *Nur nylon*, bi rekli nemški komentatorji. Pizda, sploh se ni zavedal, kako pogreša to sranje. Če bi šlo vse po sreči, brez poškodb in podobnega, bi danes najbrž igral v prvi ligi. Ali pa celo kje v tujini, v Španiji, Italiji ali Turčiji. Za Ameriko mu ne bi zneslo, to je vedel, tam moraš biti žival, tako dober vseeno ni bil, je imel svoje limite. Je bil vseeno malo *tweenerja*, kot bi rekli ameriški komentatorji za igralca, ki nima prave igralne pozicije, ampak je nekaj vmes. Ne tič ne miš, ne enka ne dvojka. Lahko je sicer igral oboje, a je bil za *playa* malo premalo prodoren in preslab asistent, kot klasični šuter pa bi imel v obrambi najbrž problem z višjimi in močnejšimi branilci. Ne, na oni strani luže res ne bi imel šans. A s trdim delom in nekoliko sreče bi morda prilezel do klopi kakšnega evroligaša. Ne

ravno Barcelone ali Olympiakosa, v kakšnem Turowu, Milanu ali Lietvus Rytasu pa bi se mogoče lahko izbral za pogodbo. V petih, šestih letih bi zaslužil milijon ali dva, potem za lastni užitek odigral še par sezon v domači ligi in šel pri triintridesetih lepo v penzijo. In mogoče s prihranki odprl svoj lokal, športni bar ali kaj podobnega. Če bi šlo vse po sreči. Pa ni šlo. Jezno je zmečkal naslednji list papirja in ga zabrisal s takšno močjo, da se je odbil čisto na drugo stran pisarne.

Čeprav. Lahko bi bilo še slabše. Lahko bi se poškodoval par let kasneje, še preden bi podpisal kakšno konkretno pogodbo. In kaj potem? Tako je vseeno bolj sigurno, ima vsaj diplomu, dobil je celo plačano pripravništvo, za naprej tudi dobro kaže ...

Ampak bi bilo pa kul. Igrati pred par tavžent folka, ko ti cela dvorana skandira. Pa ko je izenačeno, zadnji napad, narediš finto, zašprintaš ob čelni liniji, izkoristiš dvojni blok in se odkriješ sam na trojki v kotu. Soigralci ti poda, sekunde se odštevajo, pet, štiri, tri, obramba poskuša prevzemati, a je že prepozno, dve, ena, žogo je v zraku, sirena tuli in –

Kepa papirja je nekaj trenutkov plesala po robu koša, nato pa le padla v smeti. Zmaga!

Ali pa kar sam odigraš ena na ena, *Get the fuck out of the way!* se zadereš tako kot Kobe Bryant, da ti soigralci spraznijo stran in potem počasi driblaš in opazuješ odštevanje sekund na semaforju. Šest, pet, štiri ... Eksplodiraš v levi prodor, pa narediš hitro menjavo skozi noge, pa še en *crossover*, pravi *ankle braker*, da obrambni igralec izgubi ravnotežje in pade na rit, ti pa se dvigneš v met, tri, dve, ena ... Tokrat je zmečkani papir poletel mimo koša. Jebi ga, soliranje se redko obnese, vedno je imel raje uigrane akcije.

Začel je šteti poskuse in preračunavati svojo uspešnost, tako kot takrat, ko je še treniral. Kup listov na mizi se je vztrajno tanjšal, a saj je še dovolj časa, bo kar vse skupaj še enkrat sprintal, pa bo. In je metal in štel v serijah; v prvi je zadel štiri od desetih. Kaj je že rekel Larry Bird? Če imaš manj kot petdesetodstotni met, si najbrž predaleč od koša. Kljub temu ni potisnil stola bliže, se bo že ogrel in ujel ritem. Tako, šest od deset, to je že boljše ... Osem od deset, ja, to je to, čutil je, da je vroč, sicer je potem zgrešil tri mete zapored, ampak se zgodi, samo brez panike ... Sedem od deset, solidno. Naredil je finto in z nogami odrinil stol od mize za atraktivni *fadeaway*, nekdo je potrkal na vrata, a je kljub temu vrgel ...

Šef je s pogledom začudeno pospremil let papirja, ki je zanesljivo končal v že skoraj polnem košu. Potem se je še bolj začudeno ozrl po zmečkanih belih kepah papirja, ki so ležale vse-naokrog.

“Pa pizda, Gorjup, kaj hudiča ... Dobro, pozabi, ni važno, povej mi raje, če si na pošti vzel potrdilo o oddaji pošiljke? Bomo shranili v arhiv, za vsak slučaj ...”

Počasi se je zavrtel na pisarniškem stolu in pogledal na uro za svojim hrbtom. Najdaljši in najtanjši kazalec rdeče barve je odšteval še zadnje sekunde do dvanajste. Pet, štiri, tri, dva ...

Z DVIGNJENIM PALCEM

Antona Šmihevcu poznajo vsi avtoštoparji, ki se vozijo na relaciji med Slovensko Bistrico in Podčetrtkom.

Kadar dežuje in se že temni in počasi izgubljaš upanje, pripelje izza ovinka z veliko hitrostjo temno moder golf in ko že misliš, da bo tudi ta odpeljal mimo, se le prižgejo rdeče zavorne luči.

Če naletava sneg in si izgubil kapo in se tvoja sapa vrtinči v kašljajoče oblake in ne veš več, ali te bolj zebe v prste na rokah ali v premražena stopala, pridirka od nekod rdeč renault ter se ustavi kakšnih petdeset metrov naprej od mesta, kjer čakaš na prevoz.

Ko pripeka poletna vročina, ti pa s suhim grlom brez požirka vode že več kot dve uri stojiš na avtobusni postaji in le še iz navade brezvoljno dvigaš palec, se kar nenadoma od nikoder pojavi beli ford mondeo in ob glasnem škripanju gum ustavi ob robu cestišča.

V vseh teh avtih sedi Anton Šmihevc. Anton je avtomehanik, avtoklepar in avtoličar, ki avtomobile tudi preprodaja – poceni kupi karambolirano vozilo, ga za silo zakrpa in malo polišpa, se vozi z njim kakšen teden ali dva, potem pa za dvakratno ali trikratno ceno proda naprej.

Zato štoparji nikoli ne vedo, kakšen avto ima Šmihevc, in veselo stečejo proti belemu fordju mondeu, modremu golfu, rdečemu renaultu ali kateri drugi barvi in znamki.

Šele ko so čisto blizu in že stegujejo roko, da bi odprli vrata, Anton Šmihevc pritisne na plin in hitro spelje. Poleti se skozi odprto okno sliši njegov smeh. Pozimi prevaranega štoparja včasih pobrizga brozga, ki špricne izpod zadnjih koles. V vseh letnih časih pa Šmihevc dvakrat veselo potrobi, preden izgine za ovinkom.

Nekega jesenskega popoldneva je avtomehanik še posebej dobre volje. V Zgornjih Poljčanah mladi dijakinji celo odpre vrata na sovoznikovi strani, da jih lahko tik pred njenim nosom spet zaloputne in pritisne na gas. V Lovniku za mostom odpre okno in starejšega moškega smeje vpraša, zakaj si ne kupi avta. Ob tabli za Podplat celo počaka, da poskuša bradati študent neuspešno odpreti zaklenjena vrata avtomobila in potem hitro spelje, da mu skoraj odtrga prste. Premraženemu parčku v Hajnskem postreže s klasiko: najprej se ustavi dobrih trideset metrov stran in ko prihitita skoraj do avta, se premakne za nekaj metrov. Seveda padeta na finto – vedno padejo na finto – in stečeta za njim. Šmihevc takrat pospeši in v vzvratnem ogledalu z zadovoljstvom opazuje njuni zmedeni postavi, ki nemočno stojita in gledata za njim. Ko nato v Pristavi tik pred pošto zagleda še enega štoparja, skoraj ne more verjeti; toliko jih ni bilo v enem dnevu še nikoli. Fant z rdečo kapo iztegne roko z dvignjenim palcem. Antonu počasi zmanjkuje idej, zato ponovi prejšnjo vajo in se ustavi na primerni razdalji. Ko se fant premakne, Šmihevc opazi, da ima eno nogo malo krajšo od druge. Za hip se zresni in potrpežljivo počaka, da fant prišepa skoraj do cilja. Potem se mu široko nasmeji, pomaha, odpelje naprej in dvakrat na kratko potrobi.

Cesto dobro pozna, prav tako mesta, kjer običajno stoji policija, zato se ne ozira na omejitve hitrosti, ampak malo testira motor avtomobila. Mašina ima pri visokih obratih nekam čuden zvok, nekaj ne štima, ampak še ni ugotovil, kaj ... Kot da bi se nekaj drgnilo ob pleh, mogoče je fuč nosilec motorja, čeprav se ne sliši čisto tako. Lahko bi bil kriv tudi ležaj, skozi katerega

gre polosovina. Bo že pogruntal čez vikend, take male uganke zmeraj rad rešuje, ne da mu miru, dokler ne izvoha, kaj je narobe.

Slab kilometer pred odcepom za Sodno vas nekaj glasno počí in Šmihevc takoj ugane, da je šla sprednja leva guma. Pritisne na zavoro, a je že prepozno, avto v ovinku ravno toliko zanese s cestišča, da udari v varnostno ograjo, ki ne upraviči svojega imena – postavljena je na močno spodjeden rob in njeni količki brez večjega upora popustijo, avto pa zgrmi v širok zaraščen jarrek, ki ločuje cesto od železniške proge nekaj metrov niže.

Šmihevca pošteno premeče sem in tja, z glavo močno udari ob stransko šipo in med prevračanjem vozila ga zaskeli v levem gležnju. Šele po nekaj minutah pride za silo k sebi, nekako odpre vrata in zleze iz avtomobila. Na glavi čuti nekaj toplega in mokrega in ko gre s prsti skozi lase, je roka krvava. Še huje je z nogo, sploh ne more stopiti nanjo, gleženj je zvít, morda celo zlomljen, boli kot hudič in ko ga previdno potipa, vidi, da je zatečen skoraj na dvojno normalno velikost, stopalo pa zvito pod strašljivo čudnim kotom.

Iz žepa potegne mobilni telefon in ugotovi, da ima popolnoma zlomljen zaslon. Besno ga odvrže v travo in se s težavo odplazi po bregu navzgor do ceste. Nekako se mu uspe postaviti na zdravo nogo. Razgleda se po okolici – na drugi strani železniške proge je v bližini sicer videti nekaj hiš, a so predaleč, da bi s takšno nogo zmogel do njih. Ne preostane mu drugega, kakor da počaka, da se kdo pripelje mimo.

Ima srečo, kmalu se prikaže kia sportage, tista malo starejša verzija, najbrž letnik dva tisoč sedem ali dva tisoč osem, ko so jo začeli sestavljati na Slovaškem, dva nula dizel mašina, kolikor lahko sliši.

Pomaha vozniku, ki takoj ustavi ter vpraša, kaj se je zgodilo. Potem mu pomaga v avto, odpeljal ga bo kar naravnost do zdravstvenega doma v Šmarju, zdravstvena postaja v Podčetrtku je ob četrtkih popoldan zaprta. Tudi telefon mu posodi, da lahko med vožnjo pokliče domače.

Ko se peljeta nazaj skozi Pristavo, Šmihevc vidi, da fant z rdečo kapo še vedno stoji pred pošto. Čeprav ga vse boli, se privoščljivo nasmehne.

“Matkurba, štoparov je pa povsod ko smetja,” voznik kakor da bi uganil njegove misli. “Vsak kurc, ki nima denarja, bi se rad zastonj fural! Če se slučajno kaj zgodi, te lahko pa še toži ...”

Šmihevc pokima; končno eden, ki šteka, da so štoparji navadna drhal, zadovoljno pomisli. Potem se popraska po nosu s štrcljem odrezanega palca, ki mu ga je pred leti povsem zmečkal, ko je pod težo starega TAM-ovega tovornjaka popustila dvigalka. Zagleda se skozi okno; ni navajen tako zmerne vožnje in kakor da bi jih videl prvič v življenju, z začudenjem opazuje njive, travnike, gozdove in hiše, ki počasi drsijo mimo.

RAÚL

Raúla je prvič srečal pred kakšnimi petimi tedni. Pravzaprav Manu ni vedel, kako je moškemu, ki je sedel pred vhodom trgovine z gospodinjskimi aparati, v resnici ime, saj ni z njim nikoli spregovoril niti besede, a sam pri sebi je imel v mislih potrebo nekako ga poimenovati.

Raúl, ki mu najbrž ni bilo zares ime Raúl, se je v napol ležečem položaju naslanjal na kamniti cokel hiše, pred njim pa sta na tleh ležala majhna plastična skodelica in kos kartona, na katerem je verjetno pisalo, da prosi za pomoč; Manu tudi teh petih ali šestih vrstic okornih črnih črk ni nikoli zares prebral, saj mu je bilo zmeraj preveč nerodno, da bi se ustavljal.

Raúl je torej sedel tam, eno berglo je naslonil na zid, morda z namenom, da bi še dodatno opozoril nase in svojo hibo, drugo je položil poleg sebe, verjetno zato, da bi bila na doseg roke, če bi moral z njo udariti kakšnega kurbinega sina, ki bi ga zamikala skodelica z drobižem. Tudi takšni se najdejo.

Manu je ravno prihajal z zajtrka, bilo je že pozno in ko je plačeval, je v naglici vtaknil vrnjene kovance kar v žep suknjiča, da so nato med hojo ves čas nadležno požvenketavali ob vsakem koraku. Bilo mu je žal, da jih je sploh vzel s pulta. Refleks pač.

Ko je zagledal Raúla, si je oddahnil, kar je bilo precej nenavadno, berači so ga navdajali z nelagodjem in zato se jim je poskušal čim bolj izogniti, tokrat pa je pohitel naravnost k njemu in z olajšanjem odvrgel nadležno pest bakrenih kovancev v skodelico, da je glasno zacingljalo. Raúl je dvignil glavo in za hip sta se spogledala, dovolj dolgo, da je Manu opazil počeno kapilaro v kotičku Raúlovega očesa.

Zvečer istega dne mu je Núria povedala, da so zdravniki odkrili bulo na njenem levem jajčniku. Že kakšno leto je občasno čutila bolečine v spodnjem delu trebuha – najprej je to pripisovala menstrualnim krčem ali kakšnemu vnetju, a čez čas so postajale bolečine vedno hujše in ko ji tudi protibolečinske tablete niso več pomagale, je končno odšla k zdravniku in ta jo je nemudoma poslal na ultrazvok, kjer so našli ogromno bulo, ki pritiska na črevesje in mehur.

Sledile so še druge preiskave in z vsako se je lestvica njunega upanja pomaknila nekoliko navzdol; najprej sta upala, da ne bo kakšnih dolgoročnih posledic in bosta lahko nekoč kljub vsemu imela otroke – bilo jima je žal, da se nista zanje odločila že prej, večkrat sta se pogovarjala o tem, a je bilo vedno nekaj, zaradi česar sta odločitev prelagala v prihodnost: najprej je bilo treba kupiti stanovanje, potem izplačati avto, napredovati v službi, zbrati nekaj prihrankov ...Vsi ti zadržki so se jima naenkrat zdeli smešni in nepomembni. Kakor so je le mesec kasneje zdelo povsem nepomembno in nebitveno vprašanje, ali bi po operaciji še lahko imela otroke ali ne.

Manu je pogledal skozi okno pisarne. Raúl je bil na svojem mestu pred trgovino z gospodinjskimi aparati. Ni bilo videti, da bi se kdo zmenil zanj; zagotovo bi se mu bolj izplačalo sedeti pred kakšno restavracijo ali trgovino z živili. Več ljudi, ki še niso uspeli pospraviti svoje denarnice v žep. Ampak najbrž izpred restavracij in trgovin berače odganjajo. Raúl se je začel praskati po stegnu in Manu je odvrnil pogled.

Vzel je telefon in poklical Núrio. Ko je začelo v slušalki zvoniti, mu je postalo žal in najraje bi odložil. Vedel je, da spet ne bo našel pravih besed, pa tudi če jih bo našel, bo njegov glas nepričljivo šibak in zategnjen.

“Ne, nič ni, kar tako kličem Kako si? ... Prav ... Prav. Dobro. Se kmalu vidiva,” je z veliko muke in z dolgimi presledki spravil iz sebe. Moral bi ji biti v oporo, hotel ji je biti v oporo, a se mu

je vse čas zdelo, da ji je bolj v breme; namesto, da bi on tolažil njo, je večkrat ona njega. Dobro se je zavedal, da bi moral biti bolj optimističen, želel si je biti bolj optimističen, a tega preprosto ni zmožel.

Manu se je poskusil spet osredotočiti na delo. Pogled mu je vsake toliko zdrsel k uri v spodnjem desnem kotu zaslona, takoj zatem pa še skozi okno na drugo stran ceste. Malo pred četrto je dokončno zaprl datoteko z nedokončanim logotipom. To je bil že šesti osnutek, prejšnjih pet je naročnik zavrnil. Takšni so najhujši – ne dajo nikakršnih jasnih navodil in pravzaprav nimajo nobene predstave, kaj sploh hočejo, vedo samo, da “*to ni to*”. Karkoli naj bi že “*to*” bilo.

Naslonil se je nazaj in opazoval Raúl, za katerega se je zdelo, da spi. Morda je tudi res zadrževal. Ampak malo pred peto popoldne se je kakor vsak dan spet zganil in začel pospravljati svoje reči – kar je bilo čudno, bolj logično bi bilo, da bi posedel še kakšno uro in počakal na ljudi, ki odhajajo iz služb. Skodelico in denar, kolikor se ga je sploh nabralo, je pospravil nekam globoko v žepe mahedravega suknjiča, kartonast napis pa si je obesil okoli vratu, se nato z obema rokama oprijel bergle in s težavo vstal. Na levo nogo se je uspel upreti, medtem ko se je desna mrtvo vlekla za njim. Kljub temu se je hitro premikal, dolgi bergli si je zataknil pod pazduhe in se z njima spretno odriaval naprej. Manu je moral pohiteti iz pisarne, če ni hotel, da mu uide.

Prvič mu je sledil prejšnji ponedeljek. Kakor skoraj vse pomembne stvari v življenju se je tudi to zgodilo povsem po naključju. Če si človek, ki verjame v naključja, seveda. Ko je odhajal domov, zbiral moči in se spraševal, kako naj stopi pred Núrio čim bolj vedrega obraza, ga je zagledal tik pred seboj in šel brez razmisleka za njim. Morda je skrivaj upal, da se bo od pohabljenca nekako uspel naučiti, kako nositi nesrečo. In po dolgem času se je zgodilo, da je dobil več, kot je upal. Od takrat ga je skrivaj spremljal čisto vsak dan.

Najhuje je bilo, ker ni mogel storiti ničesar. Vsaj ničesar pametnega ali koristnega. Lahko je samo razmišljal o tem, zakaj ni že ob prvih znakih vztrajal, da mora na pregled. Lahko bi upal ali molil za čudež, a v boga že dolgo ni več verjel, za upanje pa mu je zmanjkovalo moči. Morda pa gre to eno z drugim, je prvič pomislil. To bi bilo precej nepraktično.

Raúl je tudi tokrat kmalu zavil v majhno stransko ulico; Manu je zdaj že dobro vedel, po kateri poti je namenjen, zato mu je lahko sledil na nekoliko večji razdalji. Šele na *Calle de Santa Barbara* ga je spet dohitel in se mu toliko približal, da ga je imel na očeh. Malo pred koncem ulice se je Raúl ustavil in se ozrl preko ramena, kakor da bi slutil, da ga nekdo zasleduje. Manu je ta njegov gib pričakoval in še pravočasno počepnil za parkiran avtomobil.

Potem je Raúl pripravil obe bergli v desnico in si ju dal na rame, njegova skrivenčena noga se je začela ravnati, izpahnjene sklepi so sedali na prava mesta, stegenica in golenica sta se čudežno podaljšali, tudi stopalo je dobivalo vse bolj naravno obliko, dokler ni bilo skoraj povsem enako drugemu. Dvakrat ali trikrat je poskočil na levi nogi, nato pa težo previdno prenesel še na drugo. Prvih nekaj korakov je bilo negotovih, tu je malo klecnilo zaležano koleno, tam zatajila otrpla mečna mišica, a še preden je prišel do križišča s *Carrer de Serrano*, je Raúl hodil že povsem normalno in si med hojo celo rahlo poživžgaval.

Manu je vstal izza avtomobila in z nasmeškom opazoval, kako bo skupaj s svojo dolgo senco izginil za vogalom. Primež, ki je zadnjih pet tednov vse močneje stiskal njegove prsi, je začasno popustil. Globoko je zajel sapo, jo za trenutek zadržal v pljučih in nato počasi izpustil. Res je potreboval čudež, pa čeprav lažen.

Marko Golja

Potovanje s sinom

Ženska mi je povedala svoje ime, nekoliko se je celo sklonila k meni, vonjal sem njen parfüm, opazil tudi njen dekolte, zadosten, da globlje vdihneš, vendar diskreten, ja, že na prvi pogled je bila gospa, urejena in naspana, toda še kako direktna – rekla je:

– Ne buljite vanj, prosim. Če mu boste želeli kaj povedati, bo pozneje dosti priložnosti. Na vprašanja odgovarjajte kratko. Razumete?

Razumel sem. Saj nisem bedak, sem pomislil, in skoraj na glas rekel Junak sem, ne bedak. Ampak bil sem tiho in sem samo prikimal.

V zahvalo se mi je lepo dišeča ženska nekoliko nasmehnila. In se skoraj v istem hipu obrnila k naslednjemu. Taka bi torej lahko bila nebesa. Lepa ženska, vabljljiva, vse svetlo in prijetno toplo, obljuba konca zime in večne pomladi, nato pa ... Ne potrebujem nebes, sem odkimal. No, potem smo se taki kot jaz postrojili kot v vojski, stali smo drug ob drugem in se z zanimanjem opazovali. Kot da tekmovalci opazujejo tekmece. Toda kot sem razumel, smo bili tam sami zmagovalci, sami junaki, naše tekme so bile že za nami.

Zakaj potem nisem boljše volje? Kdaj boš dobre volje, če ne zdaj, ko je vse za tabo, ko je življenje videti boljše? Iz zoprnega vprašanja sem se zdrznil, kot da bi se zbudil iz mučnih sanj, saj veste, sanj, ki ti pravijo Zbudi se, čas je, dovolj je bilo, ti pa bi se še zmerom skrival pod odejo, v temi. Zakaj nisi boljše volje? Lahko bi bil, normalen človek bi bil boljše volje, ti pa ... Potem sem se poskušal zamotiti in sem s pogledom preletel skupino ljudi, ki je stala nekako ob strani, pomislil, zakaj hudiča ne sedimo, se mar bojijo, da bi obsedeli in da ne bi nikoli odšli iz nebes, pa kdo hoče nebesa, samo malo miru, kaj takega sem pomislil, potem pa sem s pogledom previdno preiskal skupino, kot da previdno odpiram usta pri zobozdravnici. Seveda sem vedel, da če bom gledal, da ga bom prej ko slej videl, Davida. In ker ne znam nehati, sem gledal in ga našel v trenutku, dveh: stal je, kot da ni tam, kot da je nekje drugje, kot da ne želi biti tam, kot da ga vse boli, kot da bo ta hip umrl, še prej pa mu bodo brez injekcije izdrli vsaj kak zob, potegnili čreva skozi zadnjik, spet brez narkoze. Tam je stal, moj sin, moj David, moj ponos in moja driska, sem se morda prvič nekoliko nasmehnil tistega dopoldneva.

In takrat je prišel gospod maneken, s poletnim korakom na koncu zime, tam je prišel z nasmeškom, kot da ga snemajo vse kamere tega sveta, pa ga je snemala samo nacionalka, tam je prišel kot harmonija an sich, kot da vlada najbolj ubrani naciji na svetu, ne pa do amena skreganim ljudem, ki bi se najraje pogrizli med sabo, kot da hodi po modni stezi v Milanu, ne pa tukaj. Vendar sem se obvladal, nisem bušnil v smeh. Ne, jaz se obvladam. Zmerom se obvladam, razen kadar se ne obvladam. Takrat se ne obvladam. Tistikrat sem se obvladal.

Vse je teklo kot namazano. Gospod maneken je povedal nekaj besed, nekaj o junaštvu, ki nikoli ne umre, pa da ima vsak svoj Rodos, hvala bogu ni rekel, da kdor ne skače, ni Slovenec. Že zdavnaj me je minilo, da bi skakal, ja, tja ne bi prišel, če ne bi vsi pritiskali name, da moram iti. Nisem pa vedel, zakaj je prišel sin. Dobro, seveda sem ga povabil, ampak očitno sem se še vedno bal, nisem verjel, da bo želel iti na tako reč, ampak potem sva se znašla v tisti veliki dvorani, on je bil v tisti večji skupini ljudi, jaz v manjši, potem sva poslušala tisto govoranco in si vsak mislila svoje, kot običajno. Potem sem slišal svoje ime, stopil sem do gospoda manekena, se rokoval z njim, potem mi je nekaj rekel, nisem ga razumel, potem se mi je nasmehnil in še nekaj rekel, nato sem razumel in se postavil tako, da sva gledala proti televizijski kameri in fotografom, tako da sem se počutil, kot da je vse zaradi njih, kot da sem kulisa v njegovem performansu, ja, vse je minilo, kot bi pihnil. Vmes sem nekajkrat s pogledom iskal sina, da bi preveril, ali vidi, kaj se dogaja, toda skoraj praviloma je bil zamišljen, odsoten, drugje, v svojem filmu, na drugem planetu, jaz pa sem v mislih zmerom znova stegnil roko proti njemu in se zmerom znova zavedel, da roke ne morem prav premakniti, da ...

Pozneje je gospod maneken nekoliko krožil med povabljenimi, tako je prišel tudi do mene, me še enkrat pohvalil, nato pa začel pametovati o junaštvu. Pripravljal je teren, diplomatsko, da bi me vprašal, od kod moj pogum. Jaz sem seveda vohal vprašanje, tako kot vohaš drek, plesen, starost, nekaj, s čimer ne želiš imeti opravka. Da bi mu povedal, narcisoidnemu hipernarcisu, kaj se je dogajalo z mano tistega dne, pa saj je bil, ej, premaknjen, če je mislil, če je res verjel, da mu bom povedal, kako sem postal junak ...

Že dan pred vsem skupaj sem bil z eno nogo že skoraj junak; Rahela me je namreč vprašala tako, kot vpraša samo ona:

— Bi šla jutri z Davidom obiskat sorodnike? Praznik je, veseli vaju bodo.

Zvenelo je kot vprašanje, ampak šestnajst let življenja z njo me je naučilo, da njena vprašanja niso vprašanja, ampak navodila za miren dan. Ona me nekaj vpraša, jaz rečem ja in je mir v hiši. Bistveno manj miru je, če na vprašanje odgovorim z vprašanjem. Tretja možnost, da na njeno vprašanje odgovorim z ne, obstaja zgolj v teoriji. Zato sem seveda rekel:

— Ja.

Rekel sem ja, ampak mislil sem si David že ne bo šel z mano k sorodnikom. Kaj bo počel na morju v tisti stari hiški, ja, David ne bo šel, zato je moj ja povsem nenevaren.

Toda Rahela ne bi bila Rahela, če navkljub podplutim očem, bledemu obrazu, kravjemu zehanju in grdemu pogledu ne bi naredila domače naloge. Kdaj je pregovorila Davida, ej, kako ji je uspelo, da ga je premaknila, nimam pojma, toda tudi David je rekel svoj ja. Je bil njegov ja tak s figo v žepu, zaradi lepšega, kaj je z njim pridobil ali kupil, me ni zanimalo. Dovolj mi je že bila misel, da bom moral za praznik na obisk k sorodnikom. Ti obiski so bili vedno čudni. Vedno smo se lepo pozdravili, veseli drug drugega, tako je bilo videti. Toda, občutek me ni varal – še bolj veseli smo bili, ko smo se poslavljali. Ha, mimo je. Med enim in drugim veseljem sem še najraje zbrisal na sprehod po ozkih uličicah, ob morju, sprehod pa kronal s kakavom v gledališki kavarni. To je bil tudi načrt, skrit v tistem ja.

Ko sem rekel ja, sem vedel, da ja ne vsebuje samo vožnje tja in nazaj, kosila in klepeta s sorodniki, ampak vožnjo tja in nazaj z Davidom, natančneje: minimalno zadrego, klepet s sorodniki, in maksimalno zadrego ali pa še kaj hujšega zaradi sina, ki se bo ves čas držal, kot da sem

mu ubil mamu, očeta in mlajšega bratca ter mu zbrisal prihodnost. Vse to sem vedel, izkušnje pomagajo, iz izkušenj sem se vedno poskušal kaj naučiti, morda sem bil celo ponosen nase, da se učim iz izkušenj, tudi tujih, ja, zato sem si že od ranega jutra ponavljal Bodi močen, bodi močen in se spodbujal Saj bo šlo, bo šlo. Stuširal sem se, da sem bil kot rož'ca, poiskal sem star časopis, si pripravil krepak zajtrk (motto: Ne veš, kaj te čaka, zato se okrepečaj, dokler imaš prilžnost), dobesedno s kruhom pomazal krožnik in nato še postrgal ponev, si stisnil sok iz pomaranč, skuhal vročo kavo, predvsem pa se nisem pustil motiti Raheli. Pripravljala je vrečko z darili, ta so vedno njena skrb, preoblekla je Ariela – tega si ne upam več, da mi pade z mize kot nekoč David, ne. Kaj če je zato tak, kaj če ve, da mi je padel? Potem je pričela sesati po stanovanju, da bi ga zbudila, nisem se želel vmešavati, v miru sem bral dva dni star časopis, toliko je bilo zanimivega, še najbolj ...

David je vstopil v kuhinjo, kot da nikamor ne gre. Kot da ima ves čas tega sveta. Dobro, do Obale je ura vožnje, toda kje piše, da morava zamuditi na kosilo. Ki je vsako leto bolj zgodaj. Še malo, pa bo njihovo kosilo zajtrk in še malo več, pa bo večerja, pa razumi. David je z vsako svojo gesto sporočal, da mu pot pomeni neskončno manj kot lanski še tako bledečni sneg, da mu je vseeno, kdaj bova šla, ali naju bodo čakali ali pa čakali in čakali. Ne, Davidu se ni nikamor mudilo. Zato sem previdno začel:

– Si se naspal? Si dobro spal? Ti lahko kako pomagam? Potrebuješ pomoč?

Njegov odgovor je bil dokaj razumljiv: pogledal me je, hkrati nekako mimo, najverjetneje je odkimal in hkrati dvignil štiri prste, vse, razen mezinca. To je pomenilo štiri neje na štiri vprašanja: ni se naspal, ni dobro spal, ne moreš mi pomagati, ne potrebujem tvoje pomoči. Tako sem razumel, vendar očitno nisem razumel dovolj dobro, ker sem vprašal:

– Boš kmalu? Da naju ne bi čakali ...

Če bi pogled ubijal, bi bil mrtev. Pol Ljubljane bi bilo mrtve. Toda pogled na srečo ni ubijal. Toda to srečo sem takoj zakockal, ker sem moral duhovičiti, ker sem moral misel povedati na glas:

– Veš, če bi pogled ubijal, bi ...

Dobro, pridevnike stopnjujemo, toda kako stopnjevati morilski pogled? Dvakratni morilski pogled, trikratni morilski pogled? Dobro, pogledal me je, tako da sem razumel. Pa čeprav nisem želel razumeti tako direktno, verjetno sem se želel pogovarjat. Ej, praznik je, prazen dan, ki si ga zapolnimo z ljubeznijo, naklonjenostjo, refleksijo, s pogovorom, z vsem tistim, za kar sicer nimamo časa. Sem te misli zadržal zase ali sem jih izustil? Sem bil res tako neumen, nor, pogumen, neobčutljiv, ne vem. Sem pa pripravil vodo (plastenke zanj in plastenke zase), glasbo (na to sem bil še posebej ponosen), vzal dežnik za vsak primer (vremenske napovedi niso več zanesljive), dokumente (ki jih včasih pozabim in potem trepetam, ali me bodo policisti ustavili), sončna očala (je kaj lepšega, kot se konec decembra sprehajati ob morju in si nadeti sončna očala, tako da si daleč daleč stran), potem sem pogledal Ariela, ki je spal, Rahelo, ki je ležala ob njem, verjetno je spala, ali pa je želela spati, ali pa se je delala, da spi, da bi imela vsaj malo miru in mogoče na koncu celo zaspala), potem sem pogledal proti kopalnici, tema, potem proti stranišču, tudi tema, ergo, bil je v svojem bunkerju. Mene pa je počasi minevalo potrpljenje: zajtrk sem že zdavnaj pojedel, umil sem si zobe, temeljito prebral časnik, si zapomnil Iskrico (Pogumen je ta, ki ga je strah, pa ta strah premaga, Svetlana Makarovič), ostalo bolj ali

manj pozabil, zdaj pa ... Zato sem verjetno potrkal na vrata njegove sobe. Nič, tišina. Je notri? Kje bi drugače bil? Zato sem potrkal še enkrat. V odgovor sem slišal nekaj kot takooopriidem, karpooojdi, in sem odgovoril podobno greempriidi, verjetno nisem bil boljši kot mulo, ker me Rahela ni lepo pogledala s polodprtim očesom.

Namestil sem se v avto, vstavil zgoščenko, da presenetim Davida, nato pa vklopil radio: na Arsu je bil pogovor z neko dramatičarko. Zapomnil sem si dvoje: da za ustvarjanje porabi največ 30 odstotkov svojega časa, vse ostalo gre za birokracijo, za formularje, razpise, status, in da ni nikoli prepričana, ali ji je z dokončano dramo res uspelo. Seveda sem jo poslušal z enim ušesom, bolj sem premišljeval o sebi: o gotovosti, ha, kakšen mož sem, razen utrujen, kakšen oče sem, razen crknjen, kakšen profesor, razen naveličan?

Skratka, razen tega, da je David prišel pozno, je prišel ob napačnem trenutku. Po neki uri, po neki misli bi bil vsak trenutek napačen. Potem je prišel, nič pozdravil, samo rekel:

– Mama je dala še to vrečko z darili.

Jaz pa:

– Daj jo v prtljažnik, tako bo najbolje.

Naredil je faco, kot jo zna na celem svetu samo on, potem je vdihnil in odprl vrata. Tisti hip sem hotel še reči Pazi, da ne rukneš sosednjega avtomobila. Prepozno. Slišal se je značilni kovinski zvok, mulo je rekel Ups, šel ven, dvignil pokrov prtljažnika, vrgel vrečko vanj, nato pa spustil pokrov s tolikšno silo, da se je avto stresel, jaz pa tudi. Takrat sem si prvič tistega dne rekel Bodi močen – ne kar tako, za ogrevanje, ampak zares.

Potem je odprl vrata, spet sem bil prepozen, spet je udaril sosednji avto, spet je zaloputnil vrata, da sem se počutil, kot da me je stresel lastnik sosednjega avtomobila, spet ni nič rekel, samo sedel je tam in bil nekje drugje.

Speljal sem hitro, kot da bežim, toda takrat sem že imel občutek, da bi lahko lastniku, ki bi mi težil zaradi praske, povedal svoje.

Bodi močen, sem si rekel, mogoče sem se celo nekoliko nasmehnil v sebi, češ, to je moje skrivno orožje, globoko sem vdihnil in izdihnil, vdih in izdih – da je to njena najljubša didaskalija, je rekla dramatičarka. Pogovora je bilo konec, najin pa se ni še ni začel. Zavil sem na cesto in ugasnil radio in pritisnil na gumb z napisom PLAY. Seveda, bil sem prepričan, da bo mali padel dol.

Še preden sva se pripeljala na obvoznico, sva bila že na avtocesti: ritmizirana glasba, dolgi zamahi, somnambulno valovanje, ja, tudi midva sva na avtobahnu, kaj več pa nisem razumel, no, da pred nama leži dolina in da sonce močno sveti, da je avtocesta siva, siva kot kaj, sem se zamislil, ko je mali že stegnil roko in z enim samim gibom pritisnil STOP, vstavil ključek, tiščal nekaj časa gumb za jakost in nato pritisnil na PLAY ter se naslonil nazaj in zamižal.

Seveda sem vedel, da iz zvočnikov ne bodo prišli Coldplay, toda vseeno me je brutalni zvok sunil dobesedno v prsi, da sem zahlastal za zrakom. Morilski ritem je zavrtal v moje možgane, da sem si nekajkrat v mislih rekel Dihaj, dihaj, toda ritem je vztrajal in z vsakim udarom sem si bolj želel mižati, mižati, biti nekje drugje. Tako sva – še preden sva prišla na avtocesto –, že zavila z nje v neko postapokaliptično puščo, ki jo je obvladoval nečloveški zvok, neskončen, več in neusmiljen. Pritisnil sem na STOP, on na PLAY, jaz na STOP, on na PLAY, jaz sem si ponavljal Bodi močen, poskušal sem najti kompromis: nekoliko sem utišal jakost, nakar je on

seveda pritiskal na gumb, dokler niso zvočniki bobneli in se šipe tresle, dokler nisem čutil, kako mi v prsnem košu utripa srce, kot da bo vsak hip eksplodiralo, on pa nič, kot da na najboljšem vseh svetov vlada mir in ne kapital. Takrat sem prvič pomislil, kaj bi bilo, če bi se zaletel: na razpotju ne bi zavil desno proti morju, ne bi zavil levo proti vzhodu, ampak naravnost. Kratke vdih, neskončen izdih. Kratko sem vdihnil, počasi izdihnil, z levico odprl levo okno, da me je sveži zrak zbudil in poživil, dal vetra, nato pa sem z eno samo gesto izvlekel ključek in ga zabil skozi okno. Ha, je reklo moje telo.

Seveda ni bilo prvič, da sem naredil nekaj, kar je bilo prav, pa ljudje okoli mene tega niso razumeli. Tako je bilo tudi takrat: David ni razumel mojega dejanja niti za joto. Pogledal me je, to sem čutil, kot da sem mu ubil mamo, kot da stojim z okrvavljenim nožem nad njenim truplom, kot da ga bom zdaj zdaj prestopil in zapustil oder, čutil sem njegov pogled, ki je žgal kot laser, ki me je vrtal in rezal na koščke, da nekaj dolgih trenutkov ni pomagalo niti žebranje Bodi močen, bodo močen. Seveda, lahko je reči Bodi močen, toda v tistem trenutku sem bil že kar na tleh. Potem pa je naenkrat hušknil v avto svež zrak: krščenmatiček, odprl je svoja vrata, ne še povsem na stežaj, a dovolj, da me je zmrazilo od strahu. Pomaknil sem se proti središčni črti in zavpil, verjetno psovko, vprašanje, jezo. Kaj bo naslednje? Z levo sem držal volan in se nekako nagnil čez njega, da bi zaprl vrata, da bi potegnil njegovo roko, ki je še vedno držala polodprta vrata, proti sebi. Da bi bila njegova roka podaljšek moje. Da bi sodelovala, bila eno, na varnem. Seveda sem bil beden v svojih upih. Vsak normalni oče bi dal desni usmerjevalnik, parkiral na odstavnem pasu in nahrulil smrkavca, kot se spodobi. Ne jaz. Potem, ko sem nekaj dolgih trenutkov poskušal zapreti vrata, neuspešno, seveda, se me je usmilil in jih zaprl. Med prerivanjem sem vozil počasneje, previdneje, seveda, potem pa sem spet nekoliko pospešil, vozil normalno, poskušal umiriti dihanje, nekaj reči, nekaj normalnega, pa sem bil raje tiho. Je pa on nekaj rekel:

– Razumeš?

Še vedno je bila moja prva skrb varna vožnja, še vedno sem kradoma gledal desno, ali so vrata res zaprta, naprej, ali se preveč približujem avtomobilu pred sabo, še vedno sem poskušal umiriti dihanje, še vedno nisem prav razumel, kaj dogaja, zato sem samo nekako ponovil:

– Če razumem? Razumem kaj?

Vsak trenutek sem bil bolj zbran, najhujše je mimo, sem si pravil, v naslednji uri se bova pogovorila, nato kosilo pri sorodnikih, ja, saj bo, sem se obesil na svoj optimizem. Toda najhujše je šele prišlo, je prihajalo v valovih, vse višjih in višjih: da sem slab oče, da me nikoli ni, da sem zmerom odsoten, da je mama za vse sama, da mi je vseeno za njega, da sploh ne vem, kaj bi želel študirati, da mislim samo na svoj rit in potem naenkrat:

– Sovražim te!

Razum mi je pravil, presneti hudič, naj bom miren, naj ne padem na besede, naj pokažem zanimanje, da mi ni vseeno za njegove besede, da me zanima, kaj misli, kako se počuti, toda vse to je bila v tistem trenutku zgolj teorija, rekel sem:

– Zakaj?

– Zakaj varaš mamo, je odgovoril na vprašanje z vprašanjem.

Bil sem tiho, nekoliko sem oprezoval desno, ali bo kaj naredil, pa je sedel pri miru in čakal na moj odgovor.

– Kako to misliš, sem potipal.

– Vsa šola ve, da imaš nekaj (njegov nekaj je zvenel kot nekaj ogabnega, zavrženega, nesprejemljivega) ... s profesorico Grbkovo, je odgovoril komaj slišno.

Bil sem tiho. Pa kdo je on, da mu bom polagal račune, pojasnjeval, kakšno je moje ljubezensko življenje z ženo, ki si pri petinštiridesetih letih omisli dojenčka.

– Nič nimava, sem rekel na glas. In pomislil, da res nič nimava. Skoraj nič. Manj kot Clinton in Monica.

– Vsa šola se ti smeji, meni se smeji, oponašajo te, kako se ..., je umolknil.

Bil je na robu joka. Pa kaj? Kolikokrat sem jaz na robu joka. Pa kaj?! Naj se mali navadi, da je to življenje, da ni vedno vse tako, kot si želiš, da pač včasih čakaš in čakaš, živiš in preživiš kak dan, mesec, leto, kot zmores, samo da preživiš.

– Ja, res je, vem, videli so vaju ... Tudi posneli s telefonom.

Nameraval sem nekaj zakleti, pa sem se obvladal. Bodi močen.

– Preden ti rečeš seks, te že kdo snema, se je nasmehnil.

V glavi sem si zavrtel nekaj filmčkov in bil tiho.

– In da posnetek ni na spletu, lahko rečeš hvala samo meni. Vsak dan znova.

Še vedno sem bil tiho.

– Lahko začneš že zdaj.

– Hvala, sem rekel tiho.

– Lahko glasneje.

– Hvala, sem rekel z normalnim glasom.

– Tako, to je že bolje. Seveda pa veš, da si s tem svojim Hvala (oponašal je moj komaj slišni glas) tudi priznal, kaj si naredil.

Takrat me je že zagrabilo, da bi ga mahnil. A sem se obvladal. Bodi močen.

Hip pozneje me je prijelo, da bi zamižal in miže vozil. Zaželel sem si, da bi bil nekje drugje. Ja, nekje drugje, ne pa v umazanem volvu, ki je že zdavnaj preživel najboljše dneve in leta, tako kot jaz, sem še pomislil.

Mali se ni ustavil. Kot kak politik, kot kak župnik mi je pridigal, kaka svinja sem. Kako me ni sram? Kako lahko, kako morem, kako si drznem? Mama skrbi za mojega otroka, jaz pa ... ni in ni odnehal. Seveda ni imel pojma, kako se počutim. Kako je, če te razžira v notranjosti in če je prva misel zjutraj in zadnja misel zvečer ... seks. Dobro, res me ne trga tako kot pri najstniških letih, toda takrat je bilo vse laže. Zdaj pa ... Kaj naj?

Mali je nadaljeval:

– Gnusiš se mi. Vedno si se mi gnusil, kar pomnim. Ti in tvoja knjižna slovenščina. Ko med kosili govoriš kot kak drkator. Kot da nam predavaš, kam naj postavimo vsako kurčevo vejico. In potem ... je pomolčal.

Bil sem tiho. Podplat je koža čez in čez postala.

Kar me ne zlomi, me okrepi.

Bodi močen.

Toda mali ni slišal mojih misli:

– Nikoli te ni, ko te potrebujem.

– Se spomniš mojega prvega nastopa v prvem razredu?

– Si prišel? Ali si prišel z zamudo?

Prišel sem z zamudo, sem neslišno priznal.

– Kako si lahko zamudil?

– Pred nastopom sem te s pogledom iskal po dvorani, tebe pa nikjer.

Vem, Rahela mi je povedala, vem.

– In to je bilo prvič, da sem se zavedal, da si zamudil, da te ni. Toda, veš kaj je bilo smešno za crknit? Da sem že takrat imel občutek, da vedno zamujaš. Pri šestih sem nekako čutil, vedel, da te ni v bližini. Da si drugače gospod Točen, da pa zamujaš, ko te potrebujem, ko sem na odru, ko te prosim, da prideš.

Bodi močen.

– Vse ti je pomembneje na svetu kot jaz, vse. Pospravljena postelja, zelo, konferenca, zelo, začetek učne ure, zelo, popravljanje esejev, zelo, vse ti je zelo zelo zelo pomembno, je že vpil in se nagnil naprej.

Bodi močen, sem še nekako vedel, hkrati pa čutil, da je v meni vse manj moči, vse manj volje do življenja, da mi besede ne grejo skozi usta, da mi solze silijo v oči, pa sem jih zadržal, bodi močen, sem si ponavljal.

Še dobro, da takrat nisem vedel, kaj me čaka. Potem sem se poskušal tolažiti, kako nam življenje nalaga bremena, ki jih zmoremo. A hip pozneje sem se zalotil, kako s solznim pogledom iščem točko, kamor bi se zaletel. In tako neskončne kilometre, ko so bili zbranost, žalost, obup, izgubljenost in nemoč eno. Ravno sem si nekoliko oddahnil od zadnjega niza očitkov, nekoliko morda prišel k sebi, ko je spet začel, potem predah, da sem se lahko spet nekoliko zbral, vozil varneje, predvsem pa, da sem spet lahko poslušal in slišal njegove besede:

– Povej mi, kaj veš o meni. Tri stvari, kar koli.

– Kaj rad počnem?

– Katerega pisatelja rad berem?

– Katero pevko rad poslušam? Katero glasbo?

No, vsaj to sem vedel, sem se malce oddahnil.

– Ne, tehna ne poslušam rad, samo zato sem ga prinesel, da te razpizdim.

– Razumeš?

Razumem. Ne razumem.

– Razumeš?

Poskušal sem odgovoriti po najboljših močeh:

– Nekako razumem.

– Kako lahko nekako razumeš, me je oponašal.

– Razumeš ali ne razumeš? je nadaljeval brez predaha.

– Ti ne razumeš, je še zadnjič brcnil.

In nato še enkrat:

– Ti čisto nič ne razumeš.

Še vsaka nevihta mine, mi je nekaj pravilo. Toda podoben glas mi je pravil, da po hudih nevihtah nič ne ostane, da lahko vse uničijo. Ne, po hudi nevihti bo nebo jasno, napetost iz ozračja se bo razblinila, jaz pa sem vse manj videl, slišal, zmogel. In ko sem že skoraj užival v

slabi volji, ko sem se zavedal, da sva nekaj kilometrov prevozila v tišini, je spet bruhnilo iz njega:

– Pa ti sploh veš, zakaj greva k sorodnikom?

– Da jih obiščeva za praznik, sem poskušal.

– Da jih obiščeva, da zbrišeš na enega izmed tistih svojih sprehodov ob morju, da hvališ kakav v gledališki kavarni, kot da nona ne zna skuhati kakava, je udarjalo ob mene kot valovi ob obalo, nenehno.

– Ne, ne greva na obisk k sorodnikom za praznik, ne.

– Ne?

– Ne, mama si je predstavljala, da greva na pot, da sva nekoliko skupaj, da se ...

– Da se ...?

– Da se vsaj nekoliko zblížava, je dokončal.

Tipična Rahela, zmerom plete neke štrene, zmerom misli, da mora imeti vse niti v rokah, pa čeprav drema ob Arielu. Sem pa bil toliko pameten, da tega nisem povedal na glas.

Nato je rekel:

– Dovolj imam tebe in tvoje družbe. Za vedno. Me razumeš?

Razumel sem, ampak ne še vsega.

On pa je nadaljeval:

– Domov hočem. Obrni, takoj.

Kaj bi lahko naredil? Bi rekel ne in ga takega peljal k sorodnikom, ki bi ga objeli in tolažili, mene pa gledali kot zločinca. In potem bi jim sčvekal vse o Mariji in meni, šele potem bi bilo hudo. Ne, nobene druge možnosti nisem imel, kot da ga poslušam:

– V redu. Na bencinki bom napolnil rezervoar, nato pa se bova vrnila.

Na to ni ničesar rekel. Tako sva se vozila v tišini, do znaka, ki je napovedoval postajališče čez toliko in toliko metrov. Poskušal sem ustvariti vtis, da se razumeva, da sva se soglasno odločila:

– Morda je tako najbolje.

Bil je tiho. Še sreča, da ni spet odprl vrat avtomobila. Potem sem previdno zavil v desno in še vedno poskusil ustvariti vtis, da je vse v redu.

– V toaleta stopim, če kaj potrebuješ v trgovini, kar, bom plačal.

Za slovo me je pogledal s pogledom Pa ti res misliš, da se boš odkupil za vse, če mi boš kupil čokolado in National Geographic?, jaz pa sem pospešeno stopil na stran. Smrkavec pač še nima teh težav, kaj pa on ve, kaj je življenje, kaj zdravje, kaj ... Ja, takrat sem mu v mislih povedal vse, kar mu je šlo. Kar sem mu prej zamolčal, bolje, sem zdaj mlel in brundal, raje pozno kot nikoli. Bil sem razkurjen, tudi raztresen in obupan, slep, vznemirjen. Ko sem šel proti toaleti, sem se z ramo celo zaletel v nekega tipa, ki me je pogledal, kot da me bo mahnil, Pazi, kje hodiš, hudimana, sem pomislil in s hitrimi koraki nadaljeval proti toaleti, ja, mehur je terjal svoje.

Seveda me je razkurilo, ko sem kot budala iskal petdeset centov, banda lakomna, kam gremo, danes vse zaračunajo, tako pitno vodo kot uporabo stranišča, pa saj to ne moreš verjeti, sem se razburjal v sebi: bilo je laže kot pogovor s sinom.

V trgovini je bilo kot običajno: kopica polic s čokolado, pogrošne knjige, vse za avto, samo še avto je manjkal, avtomat za kavo s predrago kavo, goljufivi vtis domačnosti, ki bi prepričal

kvečjemu kakega globokega obupanca, kilave vrtnice v poslednjih trenutkih svojega življenja, voda z okusom po jagodah, mangu, marakuji, fuj, pa kdo to kupuje, je vrelo v meni, ko sem v naslednjem trenutku dojel, da v trgovini ni bilo tako kot običajno.

Ljudje so stali pri miru, David je stal pri revijah, v levi roki je držal National Geographic, ha, vseeno ni tako razkurjen, da ne bi od starega sprejel darilca, sem pomislil, z rokama je držal Playboyja, mali odrašča, sem se zdrznil, hkrati pa se je držal, kot da ga tišči na stranišče, pa je zasedeno: z negibnim obrazom je gledal proti blagajni in me sploh ni opazil. Kajti pred blagajno je stal moški, ki je nekaj govoril prodajalcu, mu kimal z brado, v desni pa je držal – pištolo. V hipu sem čutil, kako so moje noge postale težke. S pogledom sem hip, dva sledil dogajanju, toda telo se je premaknilo zelo počasi, nejevoljno. Vdihnil sem in zakorakal med policami proti blagajni. Moški s pištolo me ni opazil. Prav takrat se je zadril proti Davidu:

– Kaj gledaš, pizda?

David je bil tiho. Nič ni odgovoril, ni vedel, kam s pogledom, gledal je enako kot prej, kar je tipa samo še bolj razkačilo.

– Pizda, a hočeš, da te počim?

David je bil prestrašen kot še nikoli. Še ko je imel tri leta in je pred njim ropotal kurent, se ni tako bal. Moj David, moj sin, sem se raznežil, na glas pa rekel:

– Oprostite...

Tip se je obrnil proti meni z obrazom, na katerem je pisalo Pa kaj je to. Njegovo začudenje sem izkoristil in napravil še naslednji korak:

– Oprostite, ker motim, sem nadaljeval.

David me je gledal s pogledom Pa saj si res nor, prodajalec Ne, gospod, v napačno smer greste, moški s pištolo pa Česa ne razumeš, kreten:

– Pa ti kar prosiš, pizda, se je obrnil proti meni.

– Ne, se opravičujem, če motim, ampak morda bi se pogovorili ...

Še sam sebi sem se zdel smešen, jaz, ki se ne znam pogovoriti s sinom, bi se pogovarjal s tipom s pištolo v desnici. Tip je bil še bolj osupel kot jaz:

– Pizda, na ...

Zasukal se je proti meni s celim telesom, dvignil pištolo in ...

Počilo je na glas, v hipu sem začutil bolečino, zabučalo mi je v glavi, vendar sem v naslednjem trenutku, ki se je odvijal kot film v upočasnjem posnetku, že stal pred njim, z levo sem odrinil njegovo desnico s pištolo nekam gor, pozneje me je bila groza, kaj bi bilo, če bi takrat ustrelil proti policam s časniki, proti Davidu, desnico pa sem sprožil naravnost v njegov trup. Ne, nisem ga udaril s pestjo, ne, udaril sem ga z odprto dlanjo, kot da bi mu želel sporočiti, naj se, prosim, ustavi, toda gesta očitno ni bila prošnja, bila je udarec, kajti moški je široko odprl oči, nejeverno, na široko je odprl usta, kot da želi zraka, toda vse se je zgodilo prehitro zanj in sesedel se je kot vreča, pred mano, ki sem stal nad njim kot zmagovalec, okrog mene pa je vse vpilo, najbolj pa mi je vpilo v glavi. S pogledom sem poiskal izgubljenega sina, ki je še zmerom stal enako kot takrat, ko sem ga prvič opazil. Rekel sem mu:

– Boš oboje?

Odkimal je in pospravil reviji na njuni mesti.

Nato sem rekel:

— Greva.

In se je tistega dne prvič strinjal:

— Greva.

Potem sva šla. Vendar ni bilo tako preprosto, ne spominjam se. Najverjetneje sva se že na parkirišču počila na zasneženo klopco, morda na robnik, morda sva vseeno speljala, pa parkirala na robu ceste, ne vem. Do takrat sem mislil, da moški pri šestinštiridesetih in mladeniči pri šestnajstih ne jočejo. Zdaj vem, da moški pri šestinštiridesetih in mladeniči pri šestnajstih jočemo. Sedela sva in jokala. Objel sem ga in mali je jokal kot dež. Rekel sem mu David, David in jokal za vsa minula leta. V levem ušesu mi je še zmerom šumelo, toda na desno uho sem slišal, kako je ponavljal oči, oči...

Poznejših dogodkov se manj spominjam: vožnja domov je šla v redu, ker sva prišla v redu domov, Radio Slovenija je o dogodku že poročal, Rahela je vse vedela, vedeli pa so tudi sorodniki, ki so me na vsak način želeli slišati in mi osebno sporočiti, da vabilo za kosilo velja in da so ponosni na naju. Midva z Davidom sva bila v glavnem tiho. Pod večer me je obiskal policist, ki je napravil zabeležko, med drugim me je tudi vprašal, kje sem se naučil udarec ... ne znam ponoviti. Nisem vedel, da sem uporabil tak in tak udarec, pravzaprav sem do takrat vedel bolj malo.

Pozneje se je vse odvijalo drugače, kot v kakem francoskem filmu: pogovoril sem se z Marijo, je nekako razumela, rekla mi je celo Hvala, iskreno, sem imel občutek; z Rahelo sva se več pogovarjala in povedal sem ji vse, tudi kako sem ponavljal Bodi močen, potem pa mi besede niso šle več iz ust in sem bil nemočen, še pozneje sva po šestih mesecih, treh tednih in štirinajstih dneh šla hkrati spat, naslednje jutro sem spet pestoval Ariela brez strahu, da bi mi padel na tla, pri pouku sem poskušal dijake navdušiti, naj ne berejo razvezanega Prešerna in to podkrepi z nasmehom Pozabite na verzijo za bebote, vi zmorete izvirnik, za to tukaj danes pa sem si oblekel najboljši suknjič, Rahela mi je zavezala kravato in tako zdaj tukaj poslušam tega gospoda manekena, ki me sprašuje, od kod moje junaštvo, jaz pa vem, da odgovora ne bi razumel, da bi mu že pri zajtrku upadlo zanimanje, definitivno pa takrat, ko bo začela televizijska ekipa pospravljati svoje pripomočke, zato sicer nekaj rečem, vljudno, vendar ne gledam v njegove hladne modre oči, ne, s pogledom iščem Davida, da mu sporočim, da sem tu in da bom vedno tu, ko me bo potreboval.

Stanka Hrastelj

Vznožje

Izbor pesmi iz pesniške zbirke

šušljalo se je
 šepetalo na ušesa
 pisalo na drobne lističe
 vtipkovalo v kodirane mejle
 verjetno – slišali smo – bojda
 in
 končno – čas je bil – dolgo smo čakali
 mislili smo, da se ne bo zgodilo
 skoraj smo nehali upati
 potem pa
 od nekod
 iz temnih kotov sob
 izza vogalov brez cestne razsvetljave
 ta šuš
 ta vetrc
 ta usta v nasmeh

in
 pritiskanje kazalcev na ustnice
 prosim, ne govorite o tem na glas
 kaj če

kaj če se izkaže
kaj če ni res
- kako to mislite?!
res je: mora biti res
mora biti blizu: čas je
ta čas

če pomislimo
če samo pomislimo
kam bi prišli, če bi šlo tako naprej
(kam pridemo, če bo šlo tako naprej)
kaj bi se zgodilo, če bi tako nadaljevali
(kaj se bo zgodilo, če tako nadaljujemo)
če pomislimo
če samo pomislimo

da ne pozabimo, da nas stvar ne zavede:
kdo je kriv? mar smo sami krivi?! dajte no!
dete se rodi nedolžno!
dete si ne umaže srajčke kar tako, kjer je vse čisto
bodite no pametni!
dete ne dvigne roke, dete ne zamahne, dete ne tepe
dete je dobro dete

kako mi je, ko drugi mislijo, da mi je dobro
(ker nisem slepa, ker nisem kripelj, ker nisem mrtva)

a ko hočem opisati, ni besed
ker blaga inkontinenca ni nikakršna bolezen
ker okvara v očesnem ozadju ni slepota
ker kalcinacija v sklepu, težko dihanje in karies pridejo z leti
ker revščine enako kot bogastva ne neseš s sabo v grob
(in to naj bo tolažba)

ko hočem povedati, so usta presušena
ker ni isto, če ljudje, ki te imajo radi, umrejo
ali če nisi ljubljen
in me je sram in strah, da bodo rekli, da mi nič ne manjka
ker ima moje občutenje sveta in časa lahko le nekdo s polnim trebuhom, v času brez vojne
(če ni vojne, je mir, aneda)
(če imaš poln trebuh, serješ, aneda, in ti serješ, ti samo serješ)
moje občutenje sveta in časa
je taka globoka in gosta in temna žalost
je taka trda in težka in groba stiska
(o jaz, ki mi nič ne manjka)
(o jaz, ubogi ateist)
je kot kepa vlečenega testa
ki jo nekdo tanjša in širi in vleče in razteguje
in te zmelje in raztrosi po testu in te vanj zavije
in si štrudl
en tak semarjen, zažgan štrudl
ki ga nihče noče

kar sem slišala pri frizerki:
tako je bilo
neka punčka je umrla
pa so trupelce pripeljali k njemu
in ji je rekel, naj vstane in hodi
pa je vstala
pa je, od mrtvih
poslušaj
njena koža je bila zelenoblede, prosojna, hladna
srček je miroval
povem ti, mrtva kot te škarje

Matej z davčne je povedal isto zgodbo
in Janez z Darsa
in Marta je baje bila zraven
in Peter

Matej je lovec.
Janez je džanki.
Marta je bila pol leta v Polju.
Peter je lobist.
Frizerka je frizerka.
O škarjah nisem nikoli razmišljala kot o mrtvem predmetu.

Kje smo?





**SCENSKA
UMETNOST**

Blaž Gselman

Theatertreffen: rigidnost klasične festivalske forme

Zdi se, da se mora vsakršno pisanje o festivalu, kakršen je berlinski Theatertreffen, začeti z uvodno opombo o njegovi institucionalni obliki in pogojih, v katerih poteka in se vsako leto reproducira. Še preden podvržemo kritiškemu pretresu desetih gledaliških uprizoritev, ki jih je sedemčlanska festivalska žirija (Dorothea Marcus, Christian Rakow, Shirin Sojitrawalla, Andreas Klauui, Eva Behrendt, Wolfgang Höbel in Margarete Affenzeller; trije moški in štiri ženske, vsi prihajajo iz vrst gledaliških kritikov in kulturnih novinarjev, torej zunanjih opazovalcev) izbrala kot najboljše v nemškem govornem repertoarnem okolju v letu 2017, želimo premisliti, zakaj je prav tem desetim uspelo pritegniti žirijino pozornost. Prispevek se v nadaljevanju ukvarja z osrednjim festivalskim progra-

mom, prestižnim izborom desetih institucionalnih uprizoritev, pri čemer prikazuje festival v svojem spremljevalnem delu tudi izbrane neinstitucionalne scenske prakse z vsega sveta, ob katerih pa se obiskovalec in obiskovalka ne moreta znebiti občutka, da so tam kot kuriozum.

Na enem mestu se lahko gledalec in gledalka spoznata s scenskimi praksami, ki naj bi vsaj po mnenju dela gledališke kritike veljale za v tistem trenutku najbolj inovativne; morda lahko zapišemo celo, da veljajo za v institucionalnem smislu najbolj progresivne. Zato jih je bilo nenazadnje vredno povabiti na festival, izpostaviti med vsemi preostalimi – žirija si je ogledala več kot 400 predstav – kot tiste, ki ne ponavljajo prevladujočih strukturnih vzorcev, ki so v uprizoritveni praksi doživeli pretirano obrabo. Na tem mestu takoj dodajmo zanimiv podatek, da so letošnji izbor sestavljale produkcije izključno osrednjih gledaliških hiš, ki so umeščene v nacionalna (pa tudi širše regionalna) politična in kulturna središča: Basel in Zürich v Švici, Dunaj v Avstriji ter Hamburg, München in Berlin v Nemčiji. Če pogledamo ožji izbor triindesetih produkcij, iz katerega je bila izbrana povabljen deseterica, je dinamika podobna. Le osem jih ne prihaja iz omenjenih središč, prav v vseh primerih pa gre za večje državne institucije, v katerih so režijsko palico vihteli najvidnejši režiserji in – redkeje! – režiserke. Med slednjimi se imena Yael Ronen, Susanne Kennedy in Si-

gna Köstler ponovijo po dvakrat, kar polje ženskih režiserk še zoži, razumeti pa jih ne gre toliko kot primere, da je uspeh ženskam v patriarhalnem institucionalnem okolju nujno omogočen, veliko bolj se kažejo kot izjeme, ki potrjujejo pravilo o velikokrat slabo plačanih, podpornih službah v gledališču, ki jih v večini primerov zasedajo ženske (v nasprotju z uglednimi vodstvenimi položaji, ki so skorajda praviloma maskulinizirani). Vzorec se ponovi med izbrano deseterico: samo dve predstavi sta režirali režiserki (še eno pa podpisuje moško-ženski umetniški tandem).

Če upoštevamo vsebino uprizoritev, lahko ugotovimo, da so nekatera ključna politična vprašanja tega zgodovinskega trenutka letos gotovo dobila prostor na festivalu. Kot vemo, so vprašanja o razredu, rasi, spolu itd. v gledališču praviloma še vedno obravnavana z materialno privilegiranega družbenega mesta, z mesta, v katerem je zgoščen tako finančni kot tudi simbolni (denimo intelektualni) kapital. To ne pomeni, da je vsaka predstava, ki je ne režira bel moški, tudi že kar subverzivna umetniška praksa. Navedli smo družbene pogoje, ki določajo delo, in ki se ohranjajo neodvisno od posamičnih empiričnih odklonov. Nobene vnaprejšnje nujnosti ni, denimo, da bo uprizoritev režiserke Ante Helene Recke kakorkoli načela institucionalni okvir, v katerem se odvija, samo zato, ker je ona ženska in Afronemka. A o njenem poskusu in potencialu uprizoritve t. i. "črne kopije" več pozneje.

Nič manj pomembna ni obravnava tega, komu je gledališki diskurz pravzaprav namenjen. Ko je govora o Theatertreffnu, ni odgovor nič bolj optimističen, kot tisti, ki govori o producentski strani. Ne bi smeli veliko zgrešiti, če rečemo, da večino občinstva sestav-

ljajo posameznice in posamezniki, ki predstavljajo – če že ne vsi po vrsti materialno, pa zaradi svoje izobrazbe vsaj simbolno – privilegirano skupnost, ki pa je v širšem družbeno-političnem smislu izjemno omejena. Zaprta v gledaliških dvoranah ob uprizoritvah ali njihovih preddverjih na okroglih mizah, si posreduje ekskluzivno vednost, do katere ima dostop zaradi materialnih pogojev in nemalokrat z njimi povezane izobrazbe. V tem se vsekakor kaže togost tega festivala, za katerega težko rečemo, da odigra še kakšno drugo vlogo poleg te, ki služi reprodukciji kulturne elite v nemškem okolju.

To vseeno ne pomeni, da lahko označimo vso videno gledališko bero kot slabo in zanič. Tudi tako rigidna institucija, kot je Theatertreffen, nima monolitnega strukturnega ustroja, sploh ne, ker zanjo lahko rečemo, da predstavlja del (neko prakso) kulturnega ideološkega državnega aparata, ki ne more biti povsem nepropusten.

Končno se želimo natančneje posvetiti uprizoritvam, ki so ostale na situ sedemčlanske strokovne komisije in si jih je občinstvo lahko ogledalo od 4. do 21. maja v Berlinu. Ob tem bomo morali izpustiti projekt Vegarda Vingeja in Ide Müller iz *Nationaltheater Reinickendorf*, ki ni bil prikazan na festivalu zaradi gostovanja na Norveškem.

55. Theatertreffen je odprl skoraj sedemurni *Faust* v produkciji berlinskega gledališča Volksbühne in režiji Franka Castorfa, ki je gledališče v letih 1992–2017 tudi vodil. Za konec nekega obdobja v nemškem (in evropskem) gledališču se je Castorf odločil, da bo – kar tudi sicer rad počne – za oder "prebral" klasično besedilo nemške in svetovne literature, Goethejevega *Fausta*. Kolikor je po eni strani odrsko besedilo zvesto izvirniku, toliko igralske interpretacije, ki so polne pretiravanja, humorja in grotesknosti, v

predstavi skrbijo za potujitev od pretirane podrejenosti literarnemu kanonu. Če so protagonisti in protagonistke na odru polni histerije, so takšni zato, ker je to vrsta nevroze, ki je lastna zgodovinskemu trenutku zadnjih dvesto let – kapitalizmu. Castorf to dobro ve, njegovi liki so večino časa nevrotični, kar nemalokrat izzove številne negativne kritike, saj “omikan” kritiški pogled ne prenese histerije na odru. Konceptualna zasnova uprizoritve temelji na ideji protikolonialnosti, ki dobi svojo konkretno podobo predvsem v alžirskem boju za neodvisnost. Na to opozarjajo scenski elementi in dokumentarni videoposnetki. Obenem s protikolonialnim bojem je izpostavljeno vprašanje podreditve žensk, najbolj konkretno s citiranjem iz Zolajevega romana *Nana* in prikazovanjem ženske seksualnosti kot objektne in poblagovljene. Castorf ni naiven liberalec; ne gre mu za revijo identitetnih politik, nad izvajanjem katerih bi bil moralno ogorčen, temveč razume, da je neka družbena skupina, pogosto manjšinska, zgolj sredstvo kapitala za reorganizacijo njegove strukturne nujnosti – zaostritve razrednih odnosov s pomočjo hierarhizacije podrejenih družbenih skupin in uspešno prisvajanje profita od delovne sile. Eden gotovo najmočnejših prizorov v predstavi je recitiranje pesmi *Fuga smrti* nemškega pesnika Paula Celana. Pesem, ki obravnava holokavst, na podzemni železnici v francoščini recitira igralec in rapper Abdoul Kader Traoré, ki prihaja iz Burkine Faso. Podzemna železnica kot osrednji del mogočne vrtljive scene (delo srbskega scenografa Aleksandra Denića (roj. 1963), v zadnjih letih Castorfovega stalnega sodelavca za sceno), simbolizira “kronotop” osrednjega konflikta v kapitalistični dužbi. Urbani prostor, kakršnega je s svojim vzponom proizvedel kapital v zadnjih 150 letih; z

industrializacijo in množično proletarizacijo, seljenjem nepregledne množice razlaščenih ljudi v urbana okolja. Prav zato metro zgodovinsko predstavlja odgovor na potrebo po gibanju – pogosto migrantskih – delovnih množic. Če stopnice na eni strani mogočne vrtljive scene vodijo na postajo metroja, pa po drugi strani – po faustovsko – predstavljajo vrata v pekel. Zdi se, da enega ne gre ločevati od drugega, da se podrejeni delovni razredi vse večkrat znajdejo v peklju. To zopet velja danes, po odpravi poveljnega (zgodovinskega) kompromisa med delom in kapitalom v obliki države blaginje. Pekel niso, kot bi rekel Sartre, ljudje okoli nas, temveč je to produkcijski odnos, ki veliko večino ljudi v sodobnih družbah sili v prodajo svoje delovne sile, saj je to edino, kar imajo.

Faust je, po mnenju pisca teh vrstic, najboljša uprizoritev v letošnji selekciji Theatertreffna. Je gotovo tudi najbolj drugačna od vsega, kar lahko vidi slovensko gledališko občinstvo (tu sicer ni nepomembno dejstvo, da domače gledališke ustanove najbrž ne delujejo v materialnih pogojih, v katerih bi sploh lahko naredile kaj podobnega). Castorfu moramo priznati izjemno natančnost prikazovanja obstoječih družbenih protislovij z gledališkimi sredstvi.

Še eden izmed osrednjih nemških režiserjev zadnjih dveh desetletij, Thomas Ostermeier, je bil na festival povabljen s predstavo *Vrnitev v Reims* (*Rückkehr nach Reims*) v produkciji berlinskega gledališča Schaubühne, ki ga umetniško vodi. Pripravil jo je po istoimenskem avtobiografskem besedilu francoskega filozofa Didierja Eribona. Filozof, ki je zaslovel z intelektualno biografijo Michela Foucaulta, je predvsem raziskovalec podrejenih seksualnih manjšin, ki odstopajo od heteronormativnosti, z avtobiografskim delom, ki je v izvorniku izšlo leta

2009, pa se je prvič lotil vprašanja razredne podrejenosti in položaja francoskega delavskega razreda, iz katerega je tudi sam izšel. Osrednja misel knjige je, da se je institucionalna levica vse od osemdesetih let prejšnjega stoletja vse bolj odvrčala od delavstva, kar je tlakovalo pot političnemu vzponu skrajne desnice (v Franciji Nacionalni fronti), ki v svojem skoz in skoz rasističnem diskurzu edina še nagovarja neposredne interese dela. Uprizoritev Eribonovo pripoved postavi v kontekst: občinstvo gleda nastajanje dokumentarnega filma, zasnovanega po Eribonovi knjigi. Osrednja protagonistka predstave, režiserja filma in igralko, ki kot glas v *offu* bere daljše odlomke iz knjige, spremljamo v snemalnem studiu. Na

odrskem platnu so predvajani posnetki z Didierjem Eribonom, ki je šel obiskat svojo mamo v opustošen, nekdanj industrijski kraj na severu Francije, in ki naj bi predstavljali snov za dokumentarec in čez katere je treba posneti pripoved (iz knjige). Konflikt med obema nastane, ker želi igralka vključiti odlomke, ki bodo izpostavili intimno, osebno zgodbo, režiser pa želi naracijo, ki bo abstraktnejša in izrazito politična. Med konfliktom začne igralka Nina Hoss pripovedovati zgodbo o svojem sorodniku, ki je bil v Zahodni Nemčiji komunistični aktivist in je določen čas preživel na izobraževanju v Nemški demokratični republiki. Igralka na odru ponovi Eribonovo gesto: pripoveduje dejansko osebno izkušnjo, ki pa je že povsem



• Vrnitev v Reims, na sliki Sebastian Schwarz, Nina Hoss | foto: Arno Declair

politična. Ostermeierju je uspelo v gledališkem okolju vzpostaviti pripovedovanje, "storytelling", kot legitimen način odrske reprezentacije. Z izjemo vstavljene zgodbe o nastajanju dokumentarnega filma, ima vsa vsebina nefikcijski značaj, tako da lahko rečemo, da gre za izjemno posrečen primer dokumentarnega gledališča. Nasploh vse bolj velja tisto reklo o resničnosti, ki je veliko strašnejša od vsakršne fikcije, zato so najrazličnejše umetnostne prakse uporabljale dokumentarni pristop, kadar je v središču njihovega zanimanja premislek o družbenih pogojih. Ostermeier se je izkazal za minucioznega obrtnika in uprizoril tudi izjemno vajo v gledališki formi.

Režiser Falk Richter je bil z gledališčem Schauspielhaus Hamburg povabljen na Theatertreffen s predstavo *Kraljevska pot (Am Königsweg)*, narejeno po novem dramskem besedilu Elfriede Jelinek. Ta združuje obe značilnosti prejšnjih dveh piscev literarnih predlog: je sodobna avtorica in dosega status klasičnosti. V pripoved vključi tudi svojo avtorsko osebo, ženski pišoči subjekt, za katerega pravi, da je kot leva intelektualka in feministka odrinjena na družbeni rob oziroma izločena iz javnega diskurza (vprašanje pa je, koliko to, že samo glede na pogostost uprizarjanja, tudi drži). Besedilo ni zapisano v klasični dramski obliki z replikami, ki jih izrekajo protagonisti: obsežna količina fikcijskega teksta se ukvarja s fenomenom Donalda Trumpa, z vzponom skrajnega desnega populizma, islamofobijo, razrednimi odnosi itd. Richter je iz celote izluščil tematske sklope, posamične prizore, in jih umestil na oder, nasičen z estetiko trasha (manjkali niso niti videi, v katerih so se izmenjavali abstraktni vizualni posnetki z dokumentarnimi prizori političnih konfliktov). Tako je eno od vlog zasedla Idil Baydar,

nemška igralka turških korenin, ki je sicer širše znana po svojem liku turške migrantke iz berlinske četrti Neuköln. V monologih, ki spominjajo na nastope stand-up komičarke, na odru tokrat komentira družbeno problematiko. Med vsemi vlogami v predstavi pa gotovo najbolj izstopa lik razžaljenega otroka – kaj lahko bi nas spomnil na ameriškega predsednika, kadar ne doseže svojega –, ki ga odlično odigra Benny Claessens (za vlogo je na festivalu prejel nagrado za najboljšega mladega igralca). Na oder prihaja v deloma improviziranih solo nastopih, v katerih zmerja publiko. Najplodnejši trenutek njegovega izvajanja pride, ko občinstvu zakliče: "Je v tej dvorani prisoten delavski razred?" Po mučni tišini nadaljuje: "Sram te bodi, Falk Richter!" To je morda najdlje, kolikor je uprizoritvam sploh uspelo priti s samoprevpraševanjem o tem, kdo je njihovo občinstvo. Ena sama replika, ki lahko postavi pod vprašaj celotno institucionalno umetniško polje.

Münchensko gledališče *Kammerspiele* je bilo kot edino na festivalu zastopano s kar dvema predstavama, z že omenjeno *Mittelreich* po romanu Josefa Bierbichlerja in z Brechtovimi *Bobni v noči*. Muzikalično uprizoritev *Mittelreich* je sezono prej na isti oder postavila Anna-Sophie Mahler. Mlada nemška režiserka Anta Helena Recke pa je napravila odrski eksperiment, ki mu dotlej v nemškem gledališču še ni bilo para. Uprizoritev je dobesedno citirala, z istim besedilom, isto scenografijo in kostumografijo ter isto glasbeno spremljavo. Zamenjala je le igralsko zasedbo, tako da so bili vsi protagonisti na odru temnopolti. Scenski "reenactment", povzetje pred letom izvedene predstave, njena "črna kopija", je v celoti učinkoval kot potujitev. Pripoved o nemški bavarski družinski sagi, ki zajame celotno



20. stoletje, predvsem pa vzpon družine v času povojnega “gospodarskega čudeža”; o razblinjenih sanjah dečka, da bi postal pianist, nato pa mora prevzeti vodenje domače gostilne; pa replika istega nesojenega pianista, sedaj zrelega patriarha o tem, da so dosegli status kvečjemu “srednje bogatih” (*mittelreich*); vse to učinkuje v spremenjeni zasedbi skoraj groteskno, saj je vsakomur v občinstvu jasno, da pripadnice in pripadniki afronemške skupnosti nikoli v (nemški) zgodovini niso imeli priložnosti pridobiti si tolikšnega kapitala. Recke je z uprizoritveno gesto spomnila na strukturni rasizem nemškega gledališkega okolja, v katerem lahko vidimo na odrih izključno belopolte posameznike in posameznice. Enako velja za občinstvo. Praviloma prihajajo tisti, zgoraj omenjeni, privilegirani in s kulturnim ter simbolnim kapitalom, katerim predstavlja eno od mest njihove dužbene reprodukcije tudi gledališče, iz vrst belskega prebivalstva. Anta Helena Recke je z gesto apropiacije šele vzpostavila možnost za na eni strani temnopolte na odru, po drugi strani pa tudi pogoje za temnopolto občinstvo, ki ima šele zdaj sploh razlog, da se organizira v gledališko publiko. Kar gledamo na odrih zahodne poloble večino časa, je namreč pripoved o belem človeku, največkrat junaškem moškem, ki pripadnic in pripadnikov katere od manjšinskih skupnosti sploh ne uspe govoriti, oziroma ti niso predvideni kot nosilci in nosilke pogleda na oder.

Režiser Christopher Rüping je s postavitvijo Brechtovih *Bobnov v noči*, ki so 29.

septembra 1922 doživeli praizvedbo prav na odru gledališča Kammerspiele v Münchnu, opravil rekonstrukcijo skoraj sto let stare uprizoritve. Uporabljene table z izvirnimi napisi “Ne buljite tako romantično!” občinstvo tudi tokrat opominjajo na temeljni princip Brechtove dramaturgije, ki zapoveduje odmik od identifikacije tistega, ki gleda, s fikcijo, ki je predstavljena na odru. Odrski govor in gibi so bili prav tako rekonstrukcija tistih s konca dvajsetih let prejšnjega stoletja. “Reenactment” izvirnika s tedanjo odrsko govorico in s sodobnimi režijskimi pristopi je na oder izvirno in učinkovito vnesel potujitvene učinke. Da bi Brechtu ostal karseda zvest, je z ansablom pripravil dva različna zaključka predstave, eno *po* Brechtu (*nach* Brecht) in drugo *od* Brechta (*von* Brecht). Prva se konča z odločitvijo glavnega protagonista Andreasa Kraglerja, ki se vrne iz prve svetovne vojne, za revolucijo in družbeno dejavnost, druga, dejanska Brechtova zgodba, nad katero se je sam dramatik pozneje pritoževal, pa za ljubezen in umik v osebno. Na repertoarju gledališča sta bili obe različici igrani izmenično. Odločitev za eno od možnosti preostaja gledalcu in gledalki, z njo pa tudi vprašanje, koliko je ta veliki, “metafizični” dualizem sploh produktivno ponavljati. Vsa idealistična literarnozgodovinska veda temelji na prav tem domnevnem razkolu osrednjega protagonista. Njegova reprodukcija, tako se zdi, ni povsem pravična do Brechta.

Še en nemški literarni klasik, ki je v svojih delih neposredno zastopal najbolj napredne politične ideje svojega časa, in je bil predstavljen na Theatertreffnu, je Georg Büchner. Baselsko gledališče je v režiji Ulricha Rascheja uprizorilo izjemno izčiščeno predstavo *Vojček (Woyzeck)* s poudarjeno ritmiziranim besedilom. Igralke in igralci se gi-

• Am Königsweg, na sliki: Frank Willens, Benny Claessens | foto: Arno Declair

bljejo izključno na okroglem, vrtljivem odru z enkrat večjim, drugič manjšim naklonom (tudi scenografija je Raschejevo delo). Kostumi so črni, skorajda asketski, bela luč je ves čas skopo odmerjena, kar vse daje poudarjen učinek hladne kovinske okolice. Dogajanje spremlja živa glasba, izvajana na odru. Koreografirani gibi protagonistov in protagonist na vrtljivi plošči z njihovo stilizirano deklamacijo poudarjajo tako institucionalno družbeno kot tudi diskurzivno nasilje nad naslovnim protijunakom. Büchner, katerega politični angažma se je prelival tudi v njegovo pisanje, je uspel izjemno natančno izpisati v svojem času porajajoče se družbeno stanje, ki je postopoma določalo življenje vse večjega dela prebivalstva. Kot v svojem eseju o Vojčku zapiše nemški literarni zgodovinar Alfons Glück, pri tem Büchnerjevem dramskem fragmentu ne gre za kakšen modernistični umetnostni program *avant la lettre* ali celo za predhodnico teatra absurda; tekst strukturira nekaj povsem drugega, namreč pojav delovne sile kot blaga. "Dramatizacija proletarske eksistence in dramatizacija nekega psihičnega procesa", zapiše Glück. Rascheju je uspela uprizoritev, ki deluje navkljub svoji asketskosti (ali pa ravno zaradi nje) in zvestobi ponavljanja izvirne dramske predloge (ali pa ravno zaradi nje) neverjetno sveže. Rečeno drugače: Büchnerjev (in Raschejev) Vojček je obvezna gledališka snov za današnji čas.

Beute frauen krieg v režiji Karin Henkel in izvedbi gledališča Schauspielhaus Zürich je za dramsko izhodišče vzela dve Evripidovi tragediji, in sicer *Trojanke* ter *Ifigenijo v Avliidi*. Gledamo poskus premestitve pogleda gledalca in gledalke na zahodni literarni kanon, ki naj privzame feministično pozicijo, in to v svetu, ki je organiziran povsem patriarhalno, v katerem so ženske reducirane na

objekt, s katerim po mili volji razpolaga tisti patriarh, ki dobi vojno: bodisi so zaslužnjene kot kraljica Hekaba, postanejo priležnice kot kraljičina hči Kasandra, ali pa jih celo žrtvujejo, kot se to zgodi Ifigeniji in Polikseni. Evripid je bil revolucionarni tragediograf; v njegovih delih so zastopane tiste družbene skupine, ki v antični Grčiji niso veljale za svobodne in se niso mogle enakovredno vključevati v politično delovanje skupnosti, ki je bilo omejeno izključno na manjšino svobodnih moških posameznikov (iz nje so bili izključeni ženske, sužnji in otroci). Režiserka je v repetitivnih prizorih na pločniku spretno našla scensko rešitev za ciklično tragiško strukturo. Prav tako sledi vsebini igre delitev občinstva, ki se združi šele po premoru na skupnostnem prostoru, "agori". Ženski pogled velja za Henkel kot nasprotni zgodovinski pogled moškemu, ki je poln političnega nasilja, vojn in za seboj pušča številne žrtve. To je pogled, ki ga je opazil Evripid, povsem sodobna kostumografija in scenski rekviziti pa nas opozarjajo, da smo danes, v sodobnem kapitalističnem družbenem okolju še vedno ujeti v uničujočo spiralo patriarhata.

Ena od dveh prikazanih predstav osrednjega festivalskega programa, ki nista bili neposredna politična intervencija znotraj polja uprizoritvenih praks, je bila *Odiseja* hamburškega gledališča Schauspielhaus, pod katere režijo se je podpisal njihov hišni režiser Antú Romero Nunes. Predstava tematizira srečanje Odisejevega sina s polbratom Telegonom na njegovem domu na Itaki. Igralcema Thomasu Niehasu in Paulu Schröderju sta uspeli dve izjemni, a tudi izjemno naporeni igralski interpretaciji. Sporazumevata se v neobstoječem jeziku, ki je zmes nemščine, švedščine in še kakega skandinavskega jezika. Novo izumljeni jezik



• Vojček, na sliki: Nicola Mastroberardino in ansambel | foto: Sandra Then

je lahko potemtakem edini ustrezen za razlago velikega mita tistega, kar radi imenujemo “zahodna civilizacija”. Pripoved o svojem očetju protagonistu pripovedujeta kot serijo prizorov, ki sta jih igralca skupaj z režiserjem in dramaturgom izoblikovala po metodi prostih asociacij na vajah. V uprizoritvi je lahko občinstvo uživalo predvsem v

“slavljenju” gledališke igre, prestopanju njenih konvencij in na to vezanih humornih elementih. Včasih je takšna predstava izjemno dobrodošla, da nam pokaže, kako daleč lahko gre “odrska obrt”, če se otrese običajnih zapovedi svoje stroke.

Roman *Die Welt im Rücken* Thomas Melleja je bil leta 2016 v ožjem izboru za

nemško književno nagrado za roman leta, napisan v nemškem jeziku. Režiser Jan Bosse in igralec Joachim Meyerhoff sta v dunajskem Burgtheatru pripravila njegovo odrsko priredbo. Mellejev avtobiografski tekst tematizira manično depresijo, s katero se spopada avtor. Izjemni triurni igralski solo seznanjajo občinstvo z genealogijo neke bolezni, ki v družbenem okolju vedno znova naleti na stigmatizacijo. Prostori, v katerih se bipolarna motnja realizira, so domača delovna soba, zabave pri prijateljih in psihiatrični oddelek berlinske bolnišnice Charité. Bosse je prvoosebne – za oder povnanjene – predstave protagonista obrtniško rešil v t. i. objektno gledališče. Fantazijske predstave se na odru objektivizirajo in razraščajo ter spreminjajo po asociacijski logiki in strukturi, kot jo je za duševni aparat modernega subjekta očrtal Sigmund Freud.

55. festival Theatertreffen je torej ponudil močno politično zaznamovano gledališče. Predstave so spremljale prireditve, ki so v obliki razprav z gledališkimi in akademskimi delavkami in delavci sproti skušale preiščevati teme, kot so feminizem, postkolonializem, razred ter samo gledališko polje in njegovo zgodovino. Tik pred festivalom sta nemško gledališko javnost razburkali tudi novici v povezavi z vodenjem dveh zelo zanimivih institucij: najprej je odjeknila novica, da Matthias Lilienthal, intendant *Münchner Kammerspiele* nima podpore

konservativnega političnega kulturnega vodstva mesta München, tako da ne bo podaljšal svojega mandata v gledališču, v katerem je zastavil zanimiv eksperiment, v katerem ob rednem repertoarnem programu vzporedno nastaja program z bolj eksperimentalnimi scenskimi praksami. Kmalu zatem pa je po manj kot letu dni vodenja kulturnega berlinskega odra Volksbühne odstopil kurator in nekdanji direktor londonske umetnostne galerije *Tate Modern* Chris Dercon, ki sicer ni užival pretirane podpore širše javnosti. *Volksbühne* je namreč želel spremeniti iz avantgardnega repertoarnega gledališča v center različnih umetnostnih praks, v katerem bi po principu umetniških rezidenc gostovali umetniki in umetnice z vsega sveta – očitali so mu poskus neoliberalizacije umetnostne institucije, ki je vedno veljala za odprto za najširše množice. Če je izgon Lilienthala korak nazaj in zapiranje institucije v toge meščanske okove, pa daje Derconov odstop morda vendarle upanje za nadaljevanje “stoletnega eksperimenta” na trgu Rose Luxemburg v središču Berlina. Posamične dobre prakse pa ne bodo dovolj, če se producenti in producentke ne bodo začeli intenzivneje spraševati, ne morda toliko, kdo je njihovo občinstvo, temveč veliko bolj, katere družbene skupine so kot občinstvo izključene, oziroma katerega pogleda uprizoritvene prakse s trenutnim načinom dela ne zmorejo pritegniti.

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

PRED-
ZADNJA
REPLIKA

Blaž Lukan

Dva poskusa o estetiki

Pogosto rečemo: »nenavadna estetika« ali »estetika predstave mi ni blizu, ideja pa«, in podobno. Nekaj takega se mi zgodi ob gledanju *Oresteje*.¹

Narediti bi moral nekaj nemogočega, ločiti estetiko od ideje, poante uprizoritve, nje-nega izvirnega motiva. In to le zaradi nekega okusa, lastnega okusa, ki mu kič-trash-camp estetika predstave komaj kaj več kakor tridesetletnega nemškega režiserja ni domača. A v bistvu gre vendarle za neko enotnost, povezanost, in ne za podvojenost ali celo nekakšen dualizem. Liki s podganjimi (mačjimi? mišjimi?) brki na nosu, oblekami iz umetnega krzna in podobnih plastičnih materialov ter živih barv, barvastimi sintetičnimi lasuljami in različnimi modnimi dodatki, kot na primer očali z oranžnimi stekli, stilno heterogenimi, a hkrati kot da prihajajo iz neke metodične predmestne, najstniške ulične mode ali mode rave in tehno zabav, so namreč v notranjosti nenavadno skladni. Pa to ne pomeni, da svojo

kostum osmišljajo, celo ilustrirajo podganje (mačje? mišje?) vedenje, temveč privzemajo neko izpraznjeno estetiko, ki v njihovi notranjosti postaja nova polnost.

Ne govorim o Ajshilovi *Oresteji*, o njeni temi, ideji ali celo ideologiji, temveč o obliki uprizarjanja nekega sveta, navezanega na antično temo, a v nekem smislu »osvoboje-nega«, prostega historičnih, stilnih, estetskih spon in okvirov. Ravno okvir je tisto, čemur skuša predstava uiti, čeprav je dogajanje umeščeno v zaprt prostor, sprva poslikanih kulis antičnega templja in nato blokovskega naselja, ki je nemara novi »neestetski« tempelj, novo svetišče obubožanih in razlaščenih, oropanih vsake ideje, vsakega upanja. V predstavi ne gre za to, da bi bila estetika tista poljubnost, ki s svojo drsečo naravo šele poraja pomene in navzkrižja, temveč je estetika tisti skrajno premišljeni (čeprav nemara zgolj intuitivni) pol predstave, ki vrže senco na njeno idejo, na njeno označeno. Estetika *Oresteje* presega arbitrarnost označevalca, pravzaprav je površina, ki je razprostrta čez vse, čez celoto dogajanja, navsezadnje s svojo bizarnostjo seže tudi v avditorij, kot čutni vtis, niti ne kot vizualna podoba ali zvočna ekspresija, temveč kot vonj, kot okus. Estetika je pol, polovica, ki sega čez lastno polovičnost, čez lastno polarnost, in v resnici zagrne pore in vrzeli ideje ter jih zapolni z lastno površino: iz vdolbin smisla štrlijo rese artificialne tkanine, ki zakrivajo nemogoča telesa in svet spreminjajo v opustošeno pokrajino.

Ravno to: nemogoča telesa, to je estetika, ki zanika telo, telesnost, in nas s tem neizbež-

¹ Ersan Montag, Ajshil: *Oresteja*. Režija Ersan Montag. Thalia Theater, Hamburg. Gostovanje na Wiener Festwochen, 21. 5. 2018.

no premika v tretje desetletje enaindvajsetega stoletja, ki telesno paradigmo zamenja z breztelesno, s tehno telesom, ki pa ne pomeni tehnološkega telesa, temveč telo, porojeno iz duha tehnike. Nemogoče telo (sintagma je last Bojane Kunst), ki se vrača k izvorom mišljenja telesa, hkrati pa jim dodaja futuristično perspektivo. Telesa, s katerimi se ne moremo identificirati, v katerih ni nič našega, nič človeškega, pa čeprav smo, v *Oresteji*, pri viru človeka in človeškega, pri viru drame in filozofije, pri viru etike in politike. Telesa, ki nas odnašajo, ne pri(z)našajo, od sebe in (k) sebi, telesa, ki nočejo biti telesna, nočejo ugažati, biti privlačna, nočejo se pariti z drugimi telesi, pariti v smislu para, a tudi trojstva, početverjenosti telesa in telesnosti brez razlik, še najmanj spolnih. Telesa v zaledju bitke, ki poteka na površini vidnega, bitke za ohranitev narave čutnega, zadržanja življenja v znosni sedanjosti in preprečitvi njegovega odtekanja v razpoke, nastale pri tektonskih premikih živega. Telesa brez teles, brez telesnosti, zgolj artificialni materiali, prijetni na otip, topli, a brez topline, barviti, a brez barve, ukrojeni, a brez oblike. Telesa na pragu dojetja odsotnosti, sprave z ničnostjo tiste eksistence, ki je še do pred kratkim kraljevala nad (svojo) esenco.

Telesa-v-igri: mimo *Oresteje* igrajo telesa lastno igro, igro nekega ne-smisla, ki ni niti zabaven niti ne vzbuja ali omogoča užitka, gre za insistenco, za vztrajanje v ne-smislu, a nikakor za absurd, za obup, za grozo izpraznjenosti. To je svet brez groze, pa čeprav jo pogosto simulira, zanj bojuje vnaprej izgubljene bitke, jo povzroča sebi in drugemu. A ta svet nima realnega interesa, nič ga ne okupira dovolj, da bi predrlo povrhnjico telesa oz. tkanino, s katero je ta preplepljena. Nismo v svetu zombijev, niti prividov ali kreatur iz bolesterne domišljije; morda smo v

svetu strahov predadolescenco, ki je formativna za jaz, a v njem ne prepoznavamo simptomov, zgolj neke naznake, naznačitve, približna prekrivanja in ujemanja, ki pa ne črpajo moči iz neznosne razlike, temveč razliko povečujejo do skrajnih meja možnega. A ta razlika je nova identiteta, kot tkanina, raztrgana po šivu, ki pomeni njeno novo (modno) površino, novo modaliteto. Bolj kakor posameznikom in posamičnostim smo priče valovanju gmote, množice, breztelesne materialnosti, ki se sicer naseljuje v določenih oblikah in jih tudi sama privzema, a zgolj zaradi imperativa užitka, ki ga ni zmožna (p)osvojiti. Ko ni užitka, ostane samo še linearna prezenca, samo udarjanje ob tla v ritmu hoje na mestu, imitacija življenja, najsi bo neorganskega, organskega, živalskega, rastlinskega, človeškega, nečloveškega.

A ni vse eno: ni vseeno, ali so pred nami gola ali z različno navlako navešena telesa; pri čemer je navlaka zaznamovana, je objekt brez subjekta, stičišče notranjega in zunanjega pogleda, točka preloma iz ideje v formo, iz označenega v označujoče. To je zavajajoči svet brez videzov, zgolj z markacijami neke prisotnosti, s teleologijo pogleda nase kot odsotnega pogleda; svet multifacetnih korpusov, vrtečih se v prazno, kolažirana površina vpogleda v zgodovino, v historiat idej, ki so vir evropske kulture, gledališča. To je navsezadnje gledališče brez gledališča, izvotljena maska zgolj s prilepljenimi, iz nekega konteksta izrezanimi očmi v vdolbinah, pogled na krajino skozi polarizirajoča očala, ki ji dodajajo novo dimenzijo, dimenzijo obrata v brezčasnost.

Kako iz estetike potegniti smisel, idejo, referenčno točko uprizoritve *Oresteje*? Poskus ostaja poskus, ki ne pove ničesar o *Oresteji*, a tudi ničesar o estetiki. Govorica o govorici, s praznim pisalom izpisati na prazno



• Foto: Armin Smailovic

podlago poved o praznini: in pri tem proizvesti migotanje projekcijskih površin, selitvene rituale podganjih (mišjih? mačjih?) ljudi z druge strani poloble, iz njene nezavedne sredice.

Drugi poskus je prvemu diametralno nasproten, predstava *Rabelj žrtev*.² Priložnost za eno igralko, predstava, kakor da bi bila »brez estetike«, rahlo nerodno zreži-

rana, z enim samim stiliziranim stolom, pravzaprav sedalno, odlagalno površino za telo, sestavljeno iz dveh črnih blokov, sredi odra – a z neko poanto, idejo, ki je sama po sebi »estetska«. Pravzaprav »neestetska«: v predstavi gre za izpoved, za *coming out*, za opis faz v procesu samoprebujenja, samozavedanja nekega mladega, spolno zaznamovane bitja, v pripovedi moškega, a v ženski izvedbi. Ta bipolarnost, binarnost, ta »bi« v smislu železnika, je v uprizoritvi prešit z močno emocijo, z nenehnim pogonom emotiv-

² Benjamin Zajc: *Rabelj žrtev*. Režija Benjamin Zajc. Igra Lana Bučevc. Zavod Mladinski center Kotlovnica, Kamnik. Pono-vitev 16. 6. 2018.



• Foto: Blaž Grünfeld

nega aparata v polje izpolnitve/izpraznitve želje in njenega zanikanja, v zamik med željo in voljo, močjo izvedbe, energijo spopada z neimenljivim, odsotnim drugim. Drugi je sicer ves čas prisoten, najsi bo v podobi družine, družbe, gledalcev, abstraktne kategorije bivanja, a v resnici neprestano uhaja, se izmika, blede v nezaznavno površino, na katero se ni mogoče zanesti. Govorica je polna

telesnosti, a telo je do neke mere odsotno, prisotno v sekvencah, včasih izrabljeno v ilustrativnih prizorih seksa, včasih oluščeno vsega v trzljajih trpljenja, v celoti ne še do kraja tematizirano.

A mlada igralka ga obvladuje, pravzaprav obvladuje linijo med telesom in glasom, grlom in izrekanjem, govoricu kot gibanjem govoril kot telesnega organa in njihovo po-



vednostjo, iz-poved-nostjo besed. Igralka nenehno nekoga nagovarja, nekoga odsotnega, ne lastno prisotnost, ki ji ni v napoto, v kateri ni podvojena, temveč neko trajanje, ki beži iz vidnega polja, neko telesnost, ki se v nastajanju vedno znova sesuva sama vase, pa čeprav daje videz izpolnjenosti, videz telesa, polnega užitka. Čeprav na odru na videz potekajo boji za prostor, razširitve področja

boja za zavzetje lastne telesnosti, je ta boj benigni, to je zgolj boj, ki išče prazno mesto, na katerega se bo lahko naselil kot njegova podvojitve, kot videz telesa. To je predstava, ki ne potrebuje ničesar drugega kot samo sebe, kot lastno željo, izrečeno v obraz drugemu, a za izpolnitev ne potrebuje njegovega sesutja, temveč zgolj registracijo. To je *coming out* po definiciji: registracija želje, vpis v register drugega kot želeče bitje, kot bitje, vredno želje.

Igralka si prostor vtira v kožo, ta hladni, betonski prostor nekdanje kotlovnice, dokler ga ne posvoji, a ne ponotranji: s svojo igro uprizarja situacije trkov, trkov s prostorom, trkov med betonom in kožo, a nikdar dobesedno, vselej v neki razdalji, napolnjeni z afektom. Infekcija z afektom: igralka je drseče telo, ki nenehno spreminja obliko, a ne kot enoceličar, temveč kot mnogocelično bitje, zaznamovano z evolucijsko stigmo, ki se zdaj vrača na izvor, zdaj pa sega čez sebe, čez telesnost v neko čezsedanjost, ki ji ne bi mogli reči prihodnost, saj je že tu, čeprav nekje na drugi strani, na drugi sceni. Čeprav je tema predstave erotika, ki se želi vzpostaviti kot eksistenca, in čeprav je besedilo na trenutke erotično ilustrativno, je prava erotika predstave drugje: v porajanju neke želje, v brstenju kože in odpiranju obraza čez obliko, čez obličnost, v mnogoobličnost, v mnogoobraznost, ki nima spola, a tudi ne telesa, pa vendar ni abstraktna ali zgolj neko obče mesto, temveč neka jasno definirana prezenca tukaj in zdaj, na tem mestu v tem hladnem, zgoščenem prostoru, ki je od zdaj naprej z njo neizbrisno določen.

Predstava, ki estetike ne potrebuje, saj je sama po sebi čisti »estetski« zaris neke želje v nastajanju, nekakšna skica bodoče poslikave, pomembna tako za njene avtorje kot za gledalce.

Matic Majcen

Izvorna prevara

Seks, laži in videotrakovi (Sex, Lies, and Videotape)

1989 | ZDA | 100 min.

Režija in scenarij Steven Soderbergh |
direktor fotografije Walt Lloyd |
glasba: Cliff Martinez

Igrajo Andie MacDowell, James Spader,
Laura San Giacomo, Peter Gallagher

Ob 30. obletnici filma *Seks, laži in videotrakovi*, prvenca režiserja Stevena Soderbergha, je jasno, da ima ta film danes neizpodbiten status prelomnice v sodobni zgodovini ameriškega filma. Januarja leta 1989 ga je takrat 26-letni Soderbergh premierno predstavil na filmskem festivalu v Sundanceu, v času, ko je festival za sabo že imel 10-letno zgodovino, a so bila njegova obzorja bistveno manj daljnosežna kot danes. Sundance je bil ob koncu osemdesetih let manjši festival, ki je pokrival nišo neodvisnega filma in se je v tem početju držal bolj zase, kot nekakšen manj pomemben akter, ki je bolj ali manj od daleč opazoval dominantna kolesja ameriške filmske inudstrije. Prav Soderberghov film je na tisti izvedbi festivala poskrbel za potezo, ki bo, kakor se je izkazalo mnogo kasneje, dolgoro-

čno popolnoma spremenila tok ne samo režiserjeve kariere in festivala Sundance, temveč še tretjega akterja. Namreč, Soderbergh je med festivalom podpisal pogodbo o distribuciji filma *Seks, laži in videotrakovi* s podjetjem Miramax, ki se je ponašalo s sila podoben zgodovino kot festival. Brata Weinstein sta ga ustanovila leta 1979 (le leto dni po prvi izvedbi festivala v Sundanceu) ter sta pod njegovim okriljem v osemdesetih letih financirala in distribuirala vrsto manjših filmov v iskanju preboja med velike igralce na ameriški studijski sceni.

Omenjeni podpis pogodbe med Soderberghom in Miramaxom na festivalu Sundance se je hitro začel kazati za prelomnega. Film je namreč štiri mesece kasneje osvojil zlato palmo v Cannesu (v preddigitalni dobi so festivalski organizatorji tega festivala ob Azurni obali še dopuščali, da je film premiero že imel na kakšnem festivalu izven Evrope), nato pa je Soderberghu prinesel še nominacijo za oskarja za najboljši scenarij. Vzporedno s tem je film postal velika kritiška uspešnica in je za produkcijsko skromen film, posnet z dobrim milijonom dolarjem, prinesel nepričakovano velik dobiček, ki je samo v ZDA presegel 20 milijonov dolarjev. Soderbergh je s tem hitro postal eno najbolj vročih avtorskih imen ameriškega filma in so mu pripisovali impresivno kariero, te napovedi pa je do danes v popolnosti uresničil.

Seks, laži in videotrakovi pa se je obenem za podjetje Miramax izkazal za tisto vstopnico med velike akterje ameriške filmske industrije, ki sta jo brata Weinstein celo desetletje nestrpno čakala. Skupaj s filmoma *Tanka modra črta* (*The Thin Blue Line*, 1988) in *Moja leva nova* (*My Left Foot*, 1989) – slednji je tako Danielu Day-Lewisu kot bratoma Weinstein prinesel prvega oskarja –, je imelo s tem podjetje v kratkem obdobju dveh

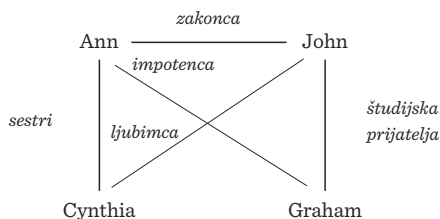
let v rokah tri filme, s katerimi si je utrlo pot med velikane ameriškega filma in si je nato v devetdesetih domala pokorilo filmsko sceno s svojim pristopom kombiniranja kakovostnega avtorskega filma in visokih produkcijskih vložkov, strategijo, ki je dosegla uspeh na vseh frontah, tako pri prodaji vstopnic, nagradah, občinstvu in kritikih.

Na koncu pa so prav ti naknadni dogodki, ki so začeli poganjati svoje seme leta 1989 v Sundanceu, vse do danes iz tega festivala neodvisnega filma naredili dogodek, v katerega so začeli svoje oči v iskanju novih talentov uperjati najpomembnejši studijski igralci ameriške filmske industrije. Od zdaj naprej neodvisni filmarji niso bili več ločena kasta zase, temveč neizčrpno vališče potencialov, ki se lahko v vsakem trenutku prebijejo med zvezde ameriškega filma. To je bila prava prelomnica na ameriški neodvisni sceni in prav s tem se je tudi festival Sundance začel postavljati ob bok največjim svetovnim festivalom.

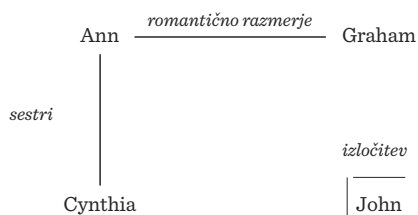
Z današnje perspektive pa je poleg teh zgodovinsko pomembnih dogodkov pri filmu *Seks, laži in videotrakovi* potrebno poudariti nek drug vidik tega filma. Soderberghov prvenec še zdaleč ni eden tistih prelomnih, celo klasičnih filmov, ki bi jih iz časovne razdalje slavili zgolj zavoljo preteklih dosežkov – bodisi oskarjev, uspeha pri prodaji vstopnic ali kritiške hvale ob času izida. *Seks, laži in videotrakovi* je dejansko film, ki si je svojo pomembnost pridobil z izvrstnim, celo genialnim scenarijem, katerega mojstrskost ostaja nesporna tudi v današnji, precej spremenjeni filmski krajini. Dandanašnji ogled tega filma še vedno ponuja fantastično gledalsko izkušnjo, ki izhaja iz domala učbeniškega primera vrhunske scenaristike. Gre namreč za scenarij, ki v popolnosti uteleša principe jedrnatosti, jasnosti, preprostosti,

a obenem tudi arhetipskosti osnovnih motivov, zaradi katerih gledalec zlahka naveže stik s pripovedjo. Knjižna izdaja knjige (izšla leta 2000 pri založbi Faber & Faber) na pičlih 55 straneh privzema obliko najnujnejšega golega okostja pripovedi, popolnoma brez nepotrebnih dodatkov v obliki odvečnih likov, prizorov in dialogov. Poglejmo nekaj temeljnih elementov, ki ta scenarij še danes delajo za takšno mojstrovino sodobnega ameriškega filma.

V zgodbi središčni lik predstavlja Ann (Andie MacDowell), ameriška gospodinja, okrog katere se odvije moralna legitimizacija pripovedi. Kljub temu je čas dogajanja enakovredno razdeljen na več likov in ni centriran zgolj na Annino perspektivo. Natančneje, pripoved filma spremlja štiri like: uspešnega, postavnega odvetnika Johna (Peter Gallagher), njegovo soprogo Ann, njeno sestro Cynthia (Laura San Giacomo) in Johnovega prijatelja iz študijskih let Grahama (James Spader). Ta enakovredna struktura je na papir postavljena z domala matematično natančnostjo, saj postane očitno, da so razmerja med njimi vzpostavljena tako, da imata po dva lika neko skupno bodisi biološko bodisi neformalno ali pa zakonsko razmerje. Ta razmerja so prekrížana z osrednjim gonilom filma, ki usodno zaznamuje ta razmerja: spolno slo, ki je na eni strani pretirano izražena, na drugi pa popolnoma odsotna.



V tej strukturi se zdi, da eno razmerje ostaja nevzpostavljeno – tisto med Cynthia in Grahamom –, pa vendar bo prav vzpostavitev tega razmerja privedla do končne razrešitve potlačenga konflikta. Graham in Cynthia namreč tvorita par, ki sta za razliko od Ann in Johna edina sposobna popolnoma odkritega govora, pa čeravno sta po drugi strani na povsem drugi strani spolnega spektra, kar je tudi tisti nepričakovani in tudi genialni vidik odnosa med njima, s katerim Soderbergh čaka do zaključka filma in ki tudi poskrbi za končno katarzo. V tej končni razrešitvi, v kateri se razkrije afera med Cynthia in Johnom, se ta začetna struktura razruši in preko razrešitve napetosti vzpostavi novo, modificirano, moralno pravilno strukturo, ki izloči Johna kot tujka oz. glavnega negativca, ob tem pa enakovredno porazdeli spolno energijo med liki.



Razlog, zakaj takšna natančna shematičnost na filmu izpade povsem naturalistično, leži prav v arhetipskosti izvirnega motiva spolne sle in družbeno skonstruiranih razmerij, ki zgodbi dajeta univerzalen pridih. A če bi se Soderbergh ustavil na tej točki, film bržkone ne bi bil bistveno drugačen od neštetihih komercialnih ameriških filmov, ki si zakonsko zvezo in njeno transgresijo zastavijo za pripovedno izhodišče. Prav zato Soderbergh to univerzalno osnovo nadgradi še z drugim motivičnim nivojem, ki pa

je bistveno bolj družbeno aktualen in tudi družbeno kritičen: to sta tematiki sodobne vizualne tehnologije na eni strani ter institucije psihološkega zdravljenja na drugi.

Lik Grahama je kot perverzni snemalec skritih spolnih fantazij žensk tisti osrednji lik, v katerem se združita obe omenjeni pre-



okupaciji. Graham vzpostavlja nekakšen meta trenutek v filmu in z združitvijo obeh motivov načne tematiko (samo)terapevtskega potenciala filmske umetnosti. Soderbergh tu vzpostavlja nekakšno primerjavo ali celo soočenje med obema institucijama, tisto filmskega ustvarjanja in psihoterapije

oz. psihoanalize. Tehnologija ročnega snemanja na majhno videokamero je subtilno predstavljena kot sinonim poseganja v najintimnejše sfere zasebnosti, nekaj, kar okorna oprema studijske produkcije nikoli ne more doseči. Tu gre za močno, že skorajda manifestno izjavo o vlogi neodvisnega film-



skega ustvarjanja, ki ji v svojem neposrednem in mnogo bolj osebnem razmerju med ustvarjalcem (terapevtom) in subjektom uspe odpreti in razrešiti travme, ki jih uradna produkcija (tako tista filmska kot psihiatrična) ne more. Prav to iz tega filma naredi še toliko pristnejši in polnovredni mejnik v polju sodobnega ameriškega filma, saj preko tega meta dotika svojo jasno izraženo izjavo o naravi neodvisnega filmskega ustvarjanja izraža tudi na pripovednem nivoju. Kot lahko sklepamo iz Soderberghovega argumenta, mora nova tehnologija vedno imeti svojo *praktično* aplikacijo. Da, to tehnologijo res uporablja kot površinsko estetsko potezo, a prav to je obenem tudi *orodje*, s katerim razreši tleči konflikt v odnosih med nastopajočimi.

Fascinanten pa je tudi sam prikaz (in analiza) uradne institucije psihiatričnega zdravljenja. Ann periodično obiskuje terapije, ki se kot televizijska nadaljevanka (in analogija še enkrat več ni naključna) nenehno nadaljuje. Če bi prav terapija (film) morala privzeti obliko nenadnega šoka, ki razreši tleče psihološke težave, je ta periodična terapija zgolj prazno, neprekinjeno govorjenje, ki je vzpostavljeno in ki ustvarja paciente zaradi finančnega vzdrževanja institucije – razrešitev simptomov je venomer sekundarnega pomena. Soderbergh v prikazu tega razmerja med Ann in njenim terapevtom pokaže, kako transfer (latentni ljubezenski interes) med terapevtom in subjektom, ki zaradi poklicne etike ne sme nikoli biti zares izražen, še manj pa sme preseči okvire strogo medicinskega diskurza, deluje v Annino škodo.

Graham, neformalni terapevt, po drugi strani Ann ponudi pravo nasprotje tega od-

nosa. Terapija z njegovo instinktivno “perverzno” metodo poteka brez kakšnega koli metodološkega okvira, a ji zgolj s poslušanjem (in s subjektovo izpovedjo) uspe hitro odpreti sfere, ki jih institucija ne želi razrešiti. Tukaj ni potrebe po izogibanju transferju, niti Grahamu ta ni v interesu. Pravzaprav je Ann tista, ki od Grahama “zahteva” poglobitev odnosa, za katerega po razkriti aferi ni več nobene ovire. Meje njunega razmerja torej niso normativno, institucionalno določene, temveč so neformalne in nagonске. Institucija psihološkega zdravljenja je s tega vidika predstavljena kot tista, ki si neko univerzalno prakso, v svoji terapevtskih učinkih tradicionalno vzpostavljeno na medosebnih odnosih med bližnjimi, privzaja v kulturi individualne odtujenosti in privatizaciji vseh vidikov vsakdanjosti. A nezavedno vedno pozna zgolj en odgovor in se ne meni za vzpostavljene družbene normative – če terapija deluje, potem preprosto deluje, ne glede na njeno metodo. In v tem primeru Grahamov pristop s svojo kaotično, instinktivno nenormativnostjo doseže bistveno več kot psihoterapevtska institucija.

Iz današnje 30-letne perspektive sta motiva vizualne tehnologije in psihološkega zdravljenja v filmu *Seks, laži in videotrakovi* ključna. Ne samo, da sta zaradi prelomnosti tega filma zaznamovala Soderberghovo nadaljnjo pot, temveč se je na dolgi rok izkazalo, da gre za tematsko stalnico v opusu tega režiserja. Gre za izrazito osebno obsesijo, ki temu režiserju ne daje miru, temveč jo tudi dandanes v filmih, kot so *Stranski učinki* (*Side Effects*, 2013), *Kirurg* (*The Knick*, 2014–15) in *Neprištevna* (*Unsane*, 2018) raziskuje z povsem enako vnemo in prodornostjo.

F I L M

Žiga Brdnik

Z vriskom in ponijem proti sončnemu zahodu

Playing Men

Režija Matjaž Ivanišič
2017 | Slovenija, Hrvaška

Dva prevoda naslova *Playing Men* sta možna in umestna: igrajoči se moški in igrati moške. Zato ni čudno, da avtor Matjaž Ivanišič dvoumnosti ni razblinil s slovenskim prevodom. Poigral se je z večpomenskostjo besed igra, igrati, igralec ter se pri tem vprašal, kaj pomenijo skozi moško perspektivo. Kako se torej igrajo moški? In kako se igra Ivanišič kot avtor, režiser, snemalec, raziskovalec, igralec in seveda, moški? Da to igro jemlje skrajno resno, a hkrati po moško sproščeno in ironično, pokažeta že prvi dve sekvenci. Iz črnine kamera zaplava čez obmorsko pokrajino, pri čemer jo spremlja duhovita pesem srbskega pesnika Vaska Pope:

Tako.

Najprej boš zamižal na eno oko.

In pogledal vase, v vsak vogal.

Da ni nohtov, da ni lopovov, da ni

kukavičjih jajc.

Potem boš zamižal še na drugo oko.

Da počepneš in skočiš.

Visoko, visoko, na vrh samega sebe.

Od tam boš padel z vso svojo težo.

Padal boš dneve in dneve,

globoko, globoko,

odvisno, koliko si globok.

Do dna svojega brezna.

Če se ne razbiješ na delčke,

ampak ostaneš cel in cel vstaneš,

potem lahko igraš.

Kamera nas v naslednjem kadru, kot bi padala s Popo, prestavi s sončne idile na dno tega brezna v temačno beznico z obrabljenimi mizami, za katero ždi avtor: zamišljen, otopel in tih pije pivo in ne ve, kaj bi sam s sabo. Kot v kakšni istanbulski kavarni, najbolj značilnem kraju hüžüna, skupinske melanholije, ki jo v knjigi *Istanbul – spomini na mesto* opisuje Nobelov nagradjenec Orhan Pamuk, ko govori o polnih kavarnah brezposelnih moških in njihovem živčnem kajenju na po navadi neuspešnih nogometnih tekmah. Film, ki želi resno govoriti o igranju moških in moškem igranju, enostavno ne more mimo te najbolj priročne in najpogostejše izpovednice moškosti. "Bar ... je vaja v samotnosti. Predvsem mora biti tih, temen, zelo udoben – in, v nasprotju z modernimi običaji, tam ne sme biti nobene glasbe, pa če je še tako tiha. Vse skupaj v baru ne sme biti več kot ducat miz, za katerimi sedijo ljudje, ki nimajo nobene posebne želje, da bi govorili," je o tem povedal španski filmar Luis Buñuel. In Ivanišič, ki se v filmu pojavlja v točno takšnih barih tišine, nima posebne želje govoriti, čeprav ima dosti povedati. "Potem mora biti tišina in mora biti mir; biti mora veliko tišine in veliko miru. V tišini se ljudje kot kreativna bitja in bitja spomina, usode, determiniranosti, svobode srečujejo,"



kot pravi Dušan Rutar v knjigi *Pedro Almodovar*; od koder smo si izposodili tudi zgornji Buñuelov citat.

Da gre v uvodnih taktih filma v beznici za več kot le njegovo osebno krizo, je jasno, ko ga na istem mestu v isti pozi zamenja so-

trpin in sopivec. V nadaljevanju se zvrstijo: ruvanje naoljenih teles ob ritmu orkestra, glasna in bliskovita borba števil, kotaljenje kolača sira po praznih sicilijanskih ulicah, skupinski ples vaške družine, evforija navijačev ob zgodovinski teniški zmagi. Tišino in



njeno nasprotje je tako v prvi polovici *Playing Mena* avtor iskal v petih moških igrah, ki se igrajo po navadi v zelo bučnem okolju razigrane moške družbe. "Na začetku projekta sta bili zame dve stvari najpomembnejši: igra kot takšna in konkretna igra

mora, ki se jo igra s prsti in se ob tem kriči številke. Ko sem to videl, me je neverjetno fasciniral način, kako se igra: ekspresije obrazov, kričanje, ritem igre, hitrost ... Po drugi strani pa me je fasciniralo tudi dejstvo, da jo igrajo samo moški. In od takrat je to postala vsebina filma, ki sem jo začel iskati tudi v drugih igrah. Poskušal sem se poigrati s tem, kaj se dogaja znotraj atmosfere igrajočih se moških." In znotraj nje, čeprav to ni v skladu s stereotipom "tipične moškosti", ni nič nenavadnega, če odrasel moški, hrust, ki se je nekaj trenutkov nazaj z golimi rokami dvobojeval s tekmeccem, bridko zajoče pod hladno prho vsem na očet. Ali da pretih, prepočasen, premil dečko razočaran povese glavo, saj očitno nima možnosti, da med agresivnimi kiki svojih kolegov slavi v igri mora. Prav tako ni nič nenavadnega, ko se avtor sam posname v svoji ustvarjalni krizi, na katero nas celo eksplicitno, kakopak v polmraku in tišini naslednjega šanka, opozori kar filmski kritik Jože Dolmark. To je reflektivni moment filma, ko avtor obrne kamero vase in se začne ukvarjati s svojo ustvarjalno krizo, saj ne ve, kako nadaljevati.

"Igram sebe kot režiserja, igram se s samim sabo, igram se z medijem in poskušam v to igro vključiti gledalca. Na nek način tudi verjamem, da je zmerom, ko delamo film, podobno kot v igri. Na začetku se vedno skušamo dogovoriti o pravilih igranja in potem skupaj stopimo v paralelni svet igre, ki deluje po drugačnih pravilih kot naš vsakdanjik. Podobno je tudi, ko gledalec pride v kino in se poskuša sinhronizirati s filmom ter avtorjevimi pravili, na podlagi katerih lahko vzpostavi komunikacijo z vsebino. Jaz sem začel tako, da sem zabeležil pet iger, ki se pojavijo v filmu, potem pa sem se znašel v precepu, kako nadaljevati. Lahko bi šel po isti poti naprej in še naprej kopicil igre, ki

me fascinirajo. Če bi nadaljeval v tej smeri, bi lahko nastal zanimiv film, a bi bilo to premalo. Zato sem začel iskati drugo smer. Če sem že razpršen in iščem stvari, se mi je zdelo zanimivo, da se poigram s svojimi idejami, kam in kako naprej, tudi v filmu. Vzpostavil sem svojo igro s svojimi pravili, ki so vezana name in na moj pogled na delo,” pojasnjuje Ivanišin. Tako se znajdemo v avtorjevem breznu in avtorjevi igri. In za filmarja je kakopak najgloblje brezno, ko ne ve, kako končati film, ko ne zmore več zaigrati vloge režiserja, ki si jo je dodelil. Se bo sestavil v celoto in z njim film ali se bo raztreščil na dnu? Že, da se to sprašuje, da na platnu prikaže svojo zagato, ruši stereotipe o tipičnih moških, ki naj ne bi kazali čustev, neuspeha in krize, ampak naj bi po družbenih standardih igrali močne, uspešne, odločne, samozavestne alfa samce.

Tudi miti, ki povečujejo “tipično moškost”, po pravici padajo vedno globlje v brezno, a vprašati se moramo, kaj se bo zgodilo, ko bodo treščili na dno. In tukaj je film *Playing Men* lahko prava inspiracija in izhodišče za razmislek. Ivanišinova odlika je, da se krize in krhkosti sodobne moškosti loteva na neobremenjen, zabaven, šaljiv, samoiironičen način, s čimer sporoča, da ta kriza ni nič usodnega. Okvire, ki sledeč Popovi pesmi ponujajo ponovno sestavo v celoto, dajejo igre, ki omogočajo uspeh in neuspeh, veselje in žalost, evforijo in melanholijo po vnaprej dogovorjenih pravilih. So eno zadnjih zatočišč moških, kjer se borijo za to, kdo bo močnejši, hitrejši, odločnejši, vztrajnejši in s tem seveda najbolj uspešen pri ženskah. Igre, znotraj katerih se igrajo s samimi seboj in z drugimi moškimi, hkrati pa znotraj njih igrajo sebe kot moške. Zanimiv obrat, ki ga tukaj stori avtor, je obrat k samemu sebi, k filmu kot igri in režiserju kot igralcu. Jasno

sporoča, da sam iz te igrive in krhke moškosti ni izvzet, ampak je še kako njen del, s tem pa tudi odpira polje novega dožemanja, ki presega družbene okvire, v katerih moški ne smejo pokazati svojih slabosti. Hkrati s tem preklopi v bolj poetično formo dokumentarca, ko niza na prvi pogled naključne podobe, v katerih izgubljen pogled išče vsaj nekaj upora. Na primer v razpadajočem ometu na steni starega teniškega igrišča, ki s svojimi nenavadnimi vzorci lahko simbolizira raztreščenost misli, krizo, zapuščenost ali po drugi strani konkretizacijo in materializacijo v možni rešitvi.

Tako se znajdemo v zaključnih prizorih filma ob melanholično dotrajanem teniškem igrišču na Krku, kjer vidimo Ivanišina in Petra Musevskega, kako se z nostalgijo spominjata za jugoslovanski šport tako rekoč mitološke zmage Gorana Ivaniševića v Wimbledonu. Na dnu svojega brezna je avtor našel tenis, ki ga je treniral v otroštvu in ki mu je zdaj pomagal, da znova sestavi svoje raztreščene misli. In ga podkrepil s še kako “playing-menovskim” vesternom, saj se film tako, kot se je začel, konča s pesmijo: tokrat iz filma *Rio Bravo My Pony, My Rifle and Me*. Šele takrat se prvič oglasi sam Ivanišin, ki skupaj z Musevskim zapoje refren kulturne filmske pesmi zahajajočemu soncu. Ta prizor je zelo učinkovit in hkrati zabaven za prikaz moške krhkosti, ki si tako želi biti zmagoslavna in šampionska, a se na koncu zna zadovoljiti tudi z neverjetno majhnimi, skoraj banalnimi veselji v življenju. Pojem moškega, ki je danes tako izpraznjen, izvotljen svojega smisla, se na koncu prikaže tako prijetno poln in topel, da bi s Petrom in Matjažem kar sami zavriskali v nebo in zajahali ponija proti sončnemu zahodu.

F I L M

Žiga Brdnik

Ničeva ničnost ničā

Sladki nič (In Praise of Nothing)

2017 | Srbija | 78 min.
 Režija in scenarij Boris Mitić,
 pripovedovalec Iggy Pop

*“Nič se spusti po prazni strani
 in se potopi med nas.”*

Pri pisanju me še nikoli doslej ni tako mikal, da bi tukaj vstavil prazno stran in dejansko prepustil ničū, da vas nagovori. A seveda prazna stran ni nič, je prazna stran. Sicer brez teksta, a je še vedno nepopisan list papirja, ki ima fizično obliko, teksturo in barvo. Belo, ki je načeloma nasprotje ničā, saj je črna odsotnost barve. Torej vstavi črno stran, boste rekli. A tudi odsotnost je, kot pravi avtor Boris Mitić, le en modus ničā. Na žalost skoraj vseprisoten in obče sprejet modus, ki izključuje vsakršno prijemljivo razlago in debato o tem pojmu. V času, ki ga vedno bolj zaznamuje vulgarno nihilistični pogled na svet, je nihilizmu in relativizmu podvržen tudi sam nič. A ta pozicija, ki odriva nič v neznano in nerazumljivo, nas ne zanima, saj bi potem temu zapisu res sledile zgolj prazne strani.

*“Kdo sem jaz, da bi rekel ‘jaz’ in ‘vi’?
 Sem res nič ali zgolj plačanec svojega ega?
 Pravijo, da se name lahko le namiguje in
 da ne morem biti viden,
 za razliko od vseh trenutno nepoznanih
 stvari.
 A dejansko sem tukaj v vsakem posnetku,
 če se le potrudiš in me poiščeš.”**

Mitić je nič kot filmskega protagonista iskal kar 8 let, odkar je posnel svoj predzadnji film *Nasvidenje, kako ste?* Pri tem se je zakaopal v vso možno literaturo in razmisleke o ničū, po vsem prebranem in pretuhtanem pa ga je oddajni rok (nič v primerjavi z vsem vloženim časom in trudom) “prisilil”, kot priznava, v eklektično improvizacijo. Za izhodišče je vzel *Hvalnico norosti*, kultno satiro Erazma Rotterdamskega, v kateri se norost poda med ljudi in brani svojo pozicijo, da je bolj pametno biti nor kot pameten. 500 let kasneje v filmski obliki to nalogo prevzame nič, ki “pobegne od doma, ker se naveliča tega, da je nerazumljen.” Iz nič so se Mitiću, ki sicer pravi, da nikoli ni znal pesniti, začeli rojevati verzi in tako je nastala epska pesnitev, ki na luciden, porogljiv in inovativen način gledalcu predstavlja tega nam tako znanega, a hkrati nepoznanega (anti)junaka. In to skozi glas težko primernejšega, nepopoljšljivo dekadentnega, a hkrati na nenavaden način pristno otročjega in igrivega rokerja Iggy Popa.

*“It’s ok,
 I’m always one scene ahead in the play.
 They’re trying to explain life to me
 in numbers and words;
 my bet is to show them
 they’re reasoning backwards.” **

A to je seveda samo ena plast. Mitić je očitno imel resen namen spraviti nič do tega, da komunicira s čim več ljudmi “v tej naši iz-

gubljeni dolini.” Sprva je angažiral sedem priznanih režiserjev in snemalcev z vseh kontinentov, da mu pošljejo svoje filmske alegorije na nič. A ker je bil nezadovoljen s poslanim – “vsi so vse preveč želeli izpostavljati svoje avtorstvo kot lastni pogled na nič” – je ta nabor razširil na kar 50 filmskih avtorjev, ki so material nabirali v več kot 70 državah po svetu. Pred nami se tako nanižajo številne, sicer vizualno močne in izčiščene, a na prvi pogled popolnoma nepovezane podobe pokrajin, ljudi, prostorov, živali, predmetov ... Kot bi gledali kakšno fotografsko razstavo dokumentarnih fotografov z vsega sveta, pri čemer ni najbolj jasno, kaj jih sploh povezuje, razen tega, da so pač dokumentarni fotografi. A poveže jih prav edinstven Iggyjev glas, subtilna glasba Pascala Comelada in skupine The Tiger Lillies ter iz klasičnih nemih filmov vzeti, stilizirani mednapisi, ki nas popeljejo skozi različne etape soočanja nič s človeštvom:

“Američani zapravijo celotno bogastvo, da bi kupili nič.”

“Azijci poskusijo klonirati nič.”

“Arabci skušajo ukrotiti nič.”

“Evropejci še vedno debatirajo, kaj bodo z ničem.”

“Preostanek sveta obupano navija za nič.”

Mitić se tako skozi pogled nič spusti v tegobe današnjega razklanega sveta in jih skuša izrisati v njihovi preprosti obliki, onkraj kompleksnosti, ki so se nanje prilepile v stoletjih človeškega mišljenja in ne-mišlje-

nja. Nič se pojavi kot odprti, dovolj človeški in dovolj nečloveški na-govor, ki terja od-govor. Nastopi kot dionizična sila, ki ruši in razgrajuje nepotrebno navlako idej in konceptov, prepričan in mnenj, diskurzov in zgodovine, če se navežemo na Nietzschejevo distinkcijo iz njegovega prvenca *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*. Očisti teren in ponuja katarzo od mučnega relativizma, ki hromi naše sodobno razmišljanje, pojmovanje in odnos do nas samih, drugega, sveta, narave in boga. Hkrati pa skuša s pomočjo apoliničnega nizanja podob, pomenov, idej in občutenj znova vzpostaviti ravnotežje med obema ključnima silama starogrške kulture. Iggy se tudi v tem izkaže za pravo izbiro, saj bi mu lahko hkrati pripisali poteze in ravnanja Dionizovih bakhantk in ekstatičnih orgij ter neutrudno apolinično težnjo po lepoti, ustvarjanju novih podob, umetniških izrazov in pomenov.

“Who needs another theory?

Another countdown to veracity?

Meaning itself is hanging off a cliff,

*its final demise is a matter of when, not if.”***

Kaj bo torej storil gledalec, ko se bo soočil z ničem? Misli ob gledanju enostavno ne more izklopiti, čeprav je večplastnosti Mitićevega filma včasih res težko slediti. Medtem ko razmišljaš o prejšnji filmski podobi, Iggy že uvaja novo, ko začutiš zlitje z glasbeno podlago, pa pride že nov mednapis. A takšna metoda je pri razmišljanju o niču in njegovem občutenju dejansko primerna. Kaj

* *V redu je, vedno med igro sem kader v prednosti. Skušajo mi razložiti življenje v številkah in besedah; stavim na to, da jim bom pokazal, da razmišljajo zadenjsko.*

** *Kdo potrebuje še eno teorijo? Še eno odštevanje do resničnosti? Smisel sam visi s klifa, njegov poslednji konec je le še vprašanje časa.*



torej je nič? “Nič je neviden angel, neke vrste pozitivna sila, dolgo izgubljeni prijatelj, zaveznik pri kriznem menedžmentu,” je odgovoril Mitić v intervjuju. Skozi naš miselni tok pa bi lahko dodali še, da je na-govor sodobnemu človeku, ki nagovorov v pravem pomenu besede ne sliši več pogosto, katarzični suspenz tiranije pomena, čistilec miselne navlake, nepopisan list papirja in prevpraševalec apoliničnega presežka (kapitalisti bi rekli dobička), ki je svojo dionizično plat obrnil v vse drugo, razen vase. Nič, skratka, ni nič. Je dosti več od tega. In tukaj se nam lahko zapiše nemogoča besedna zveza, da Mitiću na svojstven način uspe prikazati ničevo ničnost ničā. Negacija negacije negacije, če si sposodimo Hegla in ga parafraziramo s pomočjo razumevanja ničā kot negacije, ki je neprestano zanikana.

*“Understanding, finally,
my epitaph and legacy:
STAND ON THE SHOULDERS OF
NOTHING
AND EVERYTHING THAT COULD BE.” ****

A morebiti smo se z zgornjim razmislekom že preveč zapletli v dialektične vaje, filozofske citate in lingvistične obrate. Mitić se želi izogniti prav temu, čeprav mu to mora nujno spodleteti. A tega, da je to nemogoča naloga, se tudi sam zaveda, saj film ni brez filmske ironije in režiserjeve samoironije. Ta je kakopak skrita že v samem naslovu, ki ga iz izvirne angleške različice lahko prevedemo tako s “čaščenjem ničā” kot s “čaščenjem ničesar”. Film se vmes celo pošali z dolgim art-filmskim kadrom, ki ga Iggy nonšalantno zavrne: “Prelahko.” Režiser pa se iz sebe ponorčuje že na samem začetku: “Nikoli še ni bilo manj razburljivega časa, da stojiš za kamero.” Tudi sam je v intervjuju pojasnil, da je glavna poanta njegovega filma, če sploh kakšna, v tem, da se mora filmar vzeti manj resno. Da se mora torej igravati s svojo temo, vsebino in formo.

*** Končno, razumem
moj epitaf in zapuščino:
STOJ NA RAMENIH NIČA
IN VSEGA, KAR BI LAHKO BILO.

F I L M

Anja Banko

Godard 1968: filmske reprezentacije maja '68

Le Redoutable/Godard, mon amour

2017 | Francija, Mjanmar, Italija | 107 min.
 Režija in scenarij Michel Hazanavicius
 po romanu Anne Wiazemsky |
 direktor fotografije Guillaume Schiffman
 Igrajo Louis Garrel, Stacy Martin,
 Bérénice Bejo

Maj 1968 velja za prelomni družbeno-kulturni dogodek preteklega stoletja. Petdeset let kasneje se nostalgичno spominjamo tega utopičnega trenutka skoraj-revolucije v podobah mladih, lepih teles, pisanih transparentov, domiselnih grafitov, črnih policijskih pendrekov in čelad na zadimljenih pariških barikadah. Podobe maja '68 so podobe rdeče knjižice v rokah dolgobradih in dolgolasih mladenk in mladeničev v pisanih oblačilih, kupa granitnih na eni in kupa hašiševih kock na drugi strani. A kljub izpostavljeni "fotogeničnosti" obravnavanega dogodka in obilici vizualnih artefaktov – nosilcev spomina na maj '68 (predvsem fotografij), pa se kot zanimivo kaže dejstvo, da maj '68 ne premore veliko filmskega spomina. Arhivsko

gradivo je – verjetno v duhu samega gibanja –, precej razdrobljeno, nemalokrat uničeno ali izgubljeno. Po drugi strani pa fikcijski pristopi v nostalgичnem pogledu z individualnimi zgodbami majskih sanjačev slavijo predvsem tematike svobodne seksualnosti in cinefilije, ki je z afero Langlois v začetku leta 1968 napovedovala prihajajočo pomlad. A pri tem tovrstna produkcija vso družbenopolitično ozadje poenostavi, večkrat vizualno banalizira na raven simbola plapolajoče rdeče zastave. V članku se bomo tako posvetili podobam, ki danes nastopajo kot nosilke spomina maja '68: zanimali nas bodo sodobni izdelki filmskega spomina na maj '68, predvsem skozi optiko novega filma francoskega režiserja Michela Hazanoviciusa, *Le Redoutable oz. Godard, mon amour* (2017), ki v svoji metafilmskosti in z žanrskimi prijemi komedije do neke mere uspe vzpostaviti kritično distanco, a pri tem predvsem do problematike filmskega ustvarjanja v odnosu do "revolucije" oz. umetnosti in ljubezni v odnosu do politike, poosebljene v mitološki personi Jeana-Luca Godarda. V tem kontekstu velja omeniti tudi druge podobne produkcije, kot so *May Fools* (Milou en mai, Louis Malle, 1990), *Sanjači* (The Dreamers, Bernardo Bertolucci, 2003), *Navadna ljubimca* (Les amants réguliers, Philippe Garrel, 2005), *Rojeni v letu 1968* (Nés en 1968, Olivier Ducastel in Jacques Martineau, 2009), *Nekaj je v zraku* (Après mai, Olivier Assayas, 2012).

Le Redoutable (sl. zastrašujoč, veličasten; sicer tudi ime slavne francoske vojaške podmornice, ki naj bi bila zmožna prenašati tudi jedrske bombe in je prvič izplula leta 1967 kot eden večjih podvigov takratne francoske vojaške tehnologije) oz. *Godard mon amour* je adaptacija avtobiografskega romana Anne Wiazemsky, igralke, pisateljice



in Godardove druge žene. Film je na doma-
čih tleh sicer dosegel precejšen odmev, med-
tem ko je bil (kljub canski premieri) v med-
narodnem filmskem polju bolj kot ne prezrt.
To niti ni presenetljivo, saj je večji del stro-
kovne kritiške javnosti film obtožil povpre-
čnosti oz. grotesknega zniževanja cineasto-
vega genija v karikaturu zagrenjenega
ljubimca in razdvojenega umetnika. Haza-
naviciusu, ki v svojem opusu večkrat doka-
zuje mojstrstvo stilizacije in parodičnega
izigravanja filmskih kot tudi splošnih tropov
popularne kulture s filmi, kot sta kvazi bon-
dijadi *OSS 117: Kario, vohunsko gnezdo* (*OSS
117: Le Caire, nid d'espions*, 2006) in *OSS 117:
Izgubljeni v Rio* (*OSS: Rio ne répond plus*,
2009) ali *Umetnik* (*The Artist*, 2012), moj-
strstva stilizacije tudi tokrat ne gre opore-
kati. Film je razdeljen na poglavja, ki pre-
igravajo raznovrstne Godardove filmske
izraze na ravni vsebine in forme – od imita-
cije vloge filmskega pripovedovalca, briko-

laža znamenitih cineastovih izjav o vlogi
filma, umetnosti, igralcev ipd., igranja s po-
gledi v kamero, filmskimi negativni, barvne
simbolike rdeče-modro-belega minimaliz-
ma, preigravanja prizorov iz filmov, kot so
npr. *Prezir* (*Le Mépris*, 1963), *Nori Pierrot*
(*Pierrot le fou*, 1965), *Vikend* (*Week End*,
1967), do imitacije sloga filmske fotografije
Godardovega sodelavca Raula Coutarda.

Hazanavicius v maniri komedije Go-
dardu brezsravno sname krono nedotaklji-
vega umetnika že v načinu, kot ga – jecljajo-
čega, ciničnega in nesramnega – v filmu
upodobi Louis Garrel, ki mu vloge zasanjanih
junakov-umetnikov-revolucionarjev maja '68
gotovo niso tuje (nastopi tako v Bertoluccije-
vih *Sanjačih* kot tudi v *Navadnih ljubimcih*
Philippa Garrela). Soodnosno z literarno
predlogo je Godardova zgodba postavljena v
obdobje zakona z Wiazemsky, torej med 1967
in 1969, v cineastovo najbolj politično angaži-
rano obdobje, med njegova filma *Kitajka* (*La*

Chinoise, 1967) in *Le Vent d'est* (1969). V samo osrednje filma je tako postavljen prav maj '68 – kot v uvodu navrže Stacy Martin v vlogi Anne, ki ji sicer filmski Godard pred tem – precej cinično v referenci na večkrat očitani seksizem in mačizem novega vala – vljudno preda besedo: “Prihodnost mu je pripadala. Novi val je bil on. Jean-Luc Godard. (...) Že samo njegovo ime je vzbujalo določeno idejo filma – nedoločljivega, divjega, fascinantnega, smešnega, nepredvidljivega, destabilizirajočega, političnega, šarmantnega, predrznega, mladega, svobodnega. In ljubila sem tega moškega, ki je revolucioniral film pred manj kot desetimi leti – kot je na glavo obrnil tudi moje življenje –, in ki je bil v tistem trenutku na točki, da revolucionira, obrne na glavo tudi samega sebe.”

Tako že uvod filma nakaže, da bo tudi ta zgodba maja '68 zakoličena v individualno, medtem ko politika ostaja, podobno kot pri večini ostalih filmov, karikirano povzeta v nekaj klasičnih majskih parolah, ki največkrat pozivajo k odstopu de Gaulla kot simbola “stare Francije”. Pri tem film odslovi skorajda kakršenkoli dialog s kolektivnostjo kot sicer eno glavnih vrednot maja '68. Junak maja '68 tako ni množica oz. kolektiv – nasprotno, prizori množic večkrat nastopajo zgolj kot ozadje individualnih zgodb, večinoma ljubezenskih trikotnikov in dram mladostniškega, umetniškega in intelektualnega zorenja glavnega protagonista. Četudi se junaki – podobno kot filmski Godard – znajdejo na barikadah ali med skandirajočo množico, so takšni prizori zasnovani panoramsko, v zgodbo umeščeni mimobežno, delujejo zgolj kot nekakšen motivator, ki karikirano nakaže *zeitgeist* upodobljenega obdobja. Dejansko dogajanje na pariških ulicah, univerzah ali v tovarnah je prikazano delno, prizori so večinoma reanimacija po-

dob in le redko – razen če gre za televizijska poročila, ki jih spremljajo junaki – je uporabljeno arhivsko gradivo. Na ta način se podobne razbremenjujejo konkretnije politično-ideološke pozicije, ki se je sicer ideološko heterogeno raztezala od raznovrstnih levih frakcij (maoisti, leninisti-marksisti, anarhisti, trockisti ipd.), sindikalnih pozivov po izboljšanju položaja delavcev, do pacifističnih parol proti vietnamski vojni, ki so bile v francoskem kontekstu tesno povezane z alžirsko vojno ipd. Vzroke za tovrstno banalizacijo podob lahko iščemo prav v raznoliki kaotičnosti ideologij, ki so privedle pariške množice na ulice maja '68, pa vendar – nekritičnost, s katero se režiserji večinoma lotevajo upodobitve majskih dogodkov vsekar deluje problematično, saj je ključni motor mitologizacije in kulturalizacije maja '68: tako ta nastopa kot jasen in nedoumljiv artefakt, primeren za raznovrstne manipulacije nosilcev diskurza, torej aktualne politične moči – če ena stran danes maj '68 razume kot mokre sanje skoraj-uspele antihegemonске revolucije, potem druga stran maj '68 imenuje nevarno utopijo, ki se je razcvetela v dekadenco svobodne seksualnosti, odprtih meja, “multikulti” družbe, potrošniškega kapitalizma ipd. Neproblematicirana objektivitacija maja '68 oz. spolirane podobe mladih teles na barikadah tega pomladnega meseca tako služijo zgolj zapiranjju možnosti kritičnega razmisleka o ideološko relevantnih potencah za današnji čas.

Podobno tudi Hazanavicius Godarda večkrat postavi na ulico med skandirajočo množico ali v univerzitetno učilnico, polno jeznih študentov. Posamezniki, s katerimi se Godard tu in tam zaplete v pogovor, so največkrat njegovi občudovalci, ki na očitno karikirano nesrečo cineasta obožujejo njegove zgodnje filme – te, ki jih on sam v kontekstu

ideje kolektivizacije in poskusu razumevanja horizontalne linije umetniškega procesa v žaru maja '68 poskuša spreobrniti. Rezultat je ustanovitev skupine Dziga Vertov, kjer pa njegov – v filmu izrazito karikiran – umetniški ego zadovoljstva ne najde. Godard namreč maj '68 jemlje veliko bolj dobesedno kot ostali, v sozvočju z znamenitim majskim geslom: *“Bodimo realisti, zahtevajmo nemogoče!”*. Hazanavicius s takimi prizori sicer nakaže konformizem in zgolj-besedno junastvo množice, katere gorečnost je ugasnila, zadovoljena z drobtinami v roku kratkega majskega meseca – revolucionarji se npr. tudi v njegovem filmu iz razgretega Pariza raje umaknejo v mirno, tiho idilo francoskega podeželja, ki v večini izpostavljenе filmske produkcije (*Nekaj je v zraku, Navadna ljubimca, Rojeni v 1968*, predvsem pa *Millou en mai*) nastopa kot poosebitev “pravih” vrednot, kot branik romantizirane rousseaujevske francoskosti, kjer se živi “*joie à vivre*”: dobra hrana, pijača, seks in kupi knjig v senci zelenih dreves, ob katerih so tudi za Godardove prijatelje pariške barikade le nadležna muha, zaradi katere je država ohromljena v pomanjkanju goriva, filmski festival v Cannesu pa ustavljen. Hazanavicius tako tega potencialno subverzivno-kritičnega obrata v razmerju do dejanske apatičnosti majskih množic ne izvede do konca: ni namreč množica tista, ki deluje smešno, temveč je smešen zgolj Godard. Ta s svojim srditim angažmajem, sicer ironično v kontrastu z idejami, ki jih maj '68 propagira, učinkuje kot nekakšen Don Kihot v boju z mlino na veter. A za razliko od Don Kihota Hazanavicius Godarda ne prikaže kot tragičnega junaka, ki stoji pred svetom, a ga ta v svoji zaslepljenosti ne razume – prej nasprotno: Godard je zgolj smešen, ker revolucijo jemlje preveč resno. Njegov poskus re-

volucije je namreč kot večna zgodba njegovih očal – te vedno znova, ob vsakem poskusu akcije, simbolno izgubi in polomi. Hazanavicius s tem vzpostavlja idejno precej konservativno perspektivo: Godardovo politično-revolucionarno obdobje je prikazano kot ovinek v slepo ulico – sploh v perspektivi filmske pripovedovalke, njegove žene Anne, ki jo Godard postavlja na stranski tir: v revoluciji ni časa za ljubezen. V tonu nesrečne umetniške in ljubezenske zveze se tako zaključí tudi film – snemanje revolucionarnega vesterna *Le Vent d'est* v kolektivnem avtorstvu je za filmskega genija naporno, postavi ga pred izbiro – ali politika ali film. Kot se v debati izreče Godard in s tem zaključí v tradicionalistično-spravni noti, daleč od revolucionarnega duha maja '68, z romantično idejo umetnika-genija: *“Imam se za osamljenega človeka. Da, sam sem. Ker vidim stvari, ki jih vi ne vidite. Ker razumem stvari, ki jih vi ne razumete.”*

Tako tudi Hazanavicius se – podobno kot drugi cineasti – samega maja '68 ne loteva problemsko. Tudi zanj je maj '68 v prvi vrsti kulturni dogodek in je kot tak razumljen veliko manj politično, kot je v svoji osnovi bil oz. želel postati. Ne glede na polemike, ki jih morda iz današnje perspektive, v obdobju negotovosti, krize vrednot in v ponovnem klicu po subverziji generacijskih hegemonij, opažamo ob premisleku maja '68, delujejo njegove podobe precej složno; še več – izčiščene do klišejskosti se zdijo postavljene na raven pop-artefakta. Maj '68 je tako postal predvsem praznik slavljenja (minule) mladosti, arhetipski temeljni kamen sodobne kulture, ki se vrednostno umešča med pojme svobode misli in telesa, kot vzklik radostne kolektivnosti duha.

F I L M

Jernej Trebežnik

Prevajanje osebnosti

Hermia & Helena

2016 | Argentina/ZDA | 87 min.
Režija in scenarij Matías Piñeiro |
direktor fotografije Fernando Lockett,
Tommy Davis
Igrajo Agustina Munoz, Maria Villar,
Pablo Sigal, Keith Poulson

Camila, mlada argentinska gledališka režiserka na umetniški rezidenci v New Yorku, in njena predhodnica Carmen, sta naslovni junakinji argentinsko-ameriškega filma *Hermia & Helena*, s svojimi liki in tudi samo atmosfero ohlapno naslonjenega na Shakespearovo komedijo *Sen kresne noči*, a v (južno)ameriški neodvisni filmski krajini bolj izstopajočega z dokaj kompleksno, nelinearno strukturo in načini, na katere presega preprosto (ameriško) realnost. Če namreč v obeh glavnih protagonistkah in njihovih odnosih z bližnjimi vsaj malce odsevajo podobe (ra)združevanja osebnosti, se v določeni razpetosti med Buenos Airesom in New Yorkom na subtilne, mimobežne načine hkrati izrisuje še mešanje dveh kultur, v skladu z umetniško naravo pripovedi, pa tudi dveh jezikov.

Hermija in Helena sta v Shakespearovi drami, ki jo Camila v svojem obdobju na inštitutu prevaja v španščino, najboljši prijateljici, ki v nekem trenutku postaneta dva izmed kotov kompleksnega ljubezenskega štirikotnika. Hermija je zaljubljena v Lisandra, a ji je namenjena poroka z Demetrijem, Heleninim objektom poželenja. Hermija želi nato z Lisandrom zbežati in Demetrija prijateljsko prepustiti Heleni, to pa pri Demetriju ne deluje in dramo spremeni v neke vrste komedijo zmešnjav. O slednji vsled relativnega pripovednega minimalizma v filmu *Hermia & Helena* v neposrednem smislu težko govorimo, Camila in Carmen pa torej Hermija in Helena morda postajata predvsem osebnostno in pri odnosov z ljudmi v okolici. Ko Carmen mesto na inštitutu prepusti Camili in se vrne v domovino, Camila namreč prevzame tudi njeno stanovanje in še njena "prijateljstva". Obe dekleti v delo in življenje na inštitutu uvaja mladi administrator Lukas, po Carmen pa se z njim, čeprav jo v Argentini čaka fant, romantično zaplete še Camila. Hkrati Camila na nek način prevzame tudi predhodničin odnos s Francozinjo Danielle, ki Carmen še vedno pošilja ljubeznive, zelo osebne razglednice s svoje poti po ZDA, le da jih zdaj prejema Camila.

Na prvem nivoju tako film *Hermia & Helena* deluje kot dokaj neizstopajoč izsek iz vsakdanjega življenja mladega odraslega dekleta, pri čemer se večino časa osredotoča na njena (ljubezenska) razmerja in – kar je morda izraziteje – na pogovore o njih. Bolj ali manj elokventno izražanje negotovih izobraženih ljudi ob sprehodih po newyorških ulicah tako režiserja Piñeira ponese stran od njegovih prejšnjih filmov, ki so morda vsebovali izrazitejšo, bolj idiosinkratsko južnoameriško noto, ter ga odpelje bližje teritoriju klasik Woodyja Allena, zadržanih zgodb z



redkimi zapleti in zračno, odprto strukturo, ki dovoljuje osredotočanje na majhne podrobnosti vsakdanjega življenja, pa tudi do raznih sodobnih ameriških indie filmov in do pred nekaj leti živahne ameriške neodvisne scene "mumblecore". Elementi razmerja na daljavo, npr. tistega, ki ga Camila preko Skypa vzdržuje s svojim argentinskim fantom, ali pa tistega, ki ga ni zmogla vzdrževati z Greggom, ameriškim filmarjem, ki ga je spoznala ob svojem prejšnjem obisku ZDA, v spomin priključijo film *Noči in vikendi* (*Nights and Weekends*, 2008 Joe Swanberg in Greta Gerwig). Z deklinškimi pogovori o ljubezenskih razmerjih, s protagonistkino razpetostjo med bivšimi in prihodnjimi ljubimci in nenazadnje tudi z občasnim osredotočanjem na telesno, čemur služijo približave delov telesa, predvsem rok, pa se po drugi strani kot vzporednica denimo ponuja še eden izmed vrhuncev omenjenega gibanja, film *Poljubljanje na usta* (*Kissing on the Mouth*, 2005, Joe Swanberg).

Če se od tu podamo v iskanje točk, pri katerih se *Hermia & Helena* od tovrstnih filmov najočitneje loči, pa naletimo na element, ki je bil v omenjem gibanju najbolj kritiziran. "Mumblecore" je namreč izstopal s svojo zaprtostjo, tako zaradi majhne raznolikosti filmskih tematik kot tudi filmskih delavcev, kar je med drugim pomenilo, da so se osrednji izdelki gibanja praktično brez izjeme osredotočali na življenje mladih belopoltnih Američanov srednjega razreda. Čeprav film *Hermia & Helena* v tem smislu ne ponuja drastičnega odmika, je ta mestoma z osredotočanjem na latinskoameriško kulturo in predvsem jezik ter tudi neposredno prikazovanje Buenos Airesa vendarle sorazmerno velik, sploh ker "drugost" svojih glavnih protagonistk predstavlja kot enega izmed osrednjih motivov. Če torej po eni

strani film preveva minimalistična odprtost, ga v enaki meri zaznamuje za ameriško tržišče izstopajoča "tujskost", ki je lahko v zapletih povedna sama po sebi, a jo lahko preslikamo tudi na nivo relativno dodelane, samosvoje filmske govorice in pripovedništva, pogosto kar precej oddaljenih od momenta *lo-fi* preprostosti. V prvi vrsti tu izstopa skoraj agresivna in dezorientirajoča eliptičnost, vezana tudi na nelinearnost pripovedi, ki se večino časa sicer odvija v toku Camilinega obdobja na inštitutu, a se pogosto vrača še v mesece pred njenim odhodom v ZDA, pri čemer je gledalčevo iskanje globljih smislov in povezav med vinjetami vsaj delno vnaprej obsojeno na propad, saj, kot je v intervjuju za spletno stran *Notebook* dejal režiser, "ni vse povezano z vsem".

Ta kompleksnost diegetskega časa pa filmu pritiče prav v kombinaciji s kompleksnostjo diegetskega prostora. Če je ameriško neodvisno sceno v večini obdobja zaznamovala določena statičnost in pogosto izstopajoča enotnost časa in kraja dogajanja, se film *Hermia & Helena* s svojo zgodbo, posvečeno menjanju krajev, ljudi ter jezikov, z motivi zemljevidov, pisem in razglednic, pa tudi s pozornostjo, ki jo posveča parkom, ulicam in podzemnim postajam, pogosto zdi precej kinetičen. Če bi mu iskali "mumblecore" primerjavo še v tem smislu, bi lahko tako morda omenili *Tiho mesto* (*Quiet City*, 2007, Aaron Katz), ki je že predstavljal nekoliko manj zgovorno plat gibanja in je v primerjavi s sorodnimi filmi izstopal še s svojo fotografijo, a je torej tudi vpričo svoje medkulturne komponente film *Hermia & Helena* vsaj v svoji zasnovi daljnosežnejši. Dihotomija med dinamičnim Buenos Airesom in malce bolj umirjenim New Yorkom pa je tu poleg scenografskih in kostumografskih prijemov denimo nakazana že s pogovori, ki so v Ar-

gentini bolj gostobesedni, večkrat skupinski in zahodnjaškemu očesu kar malce kaotični, v ZDA pa bolj kontrolirani.

Ob tem se zdi, da film že s pogostim prekinjanjem koherentnega dramaturškega loka namerno ustvarja določen učinek odsevanja življenja na poti in pogostega menjanja krajev bivanja (ter objektov poželenja), obenem pa s tem deluje kar nekoliko sanjsko in se izmika preprosti racionalizaciji. Vplivni angleški romantični kritik Samuel Taylor Coleridge je na začetku 19. stoletja pisal, da bi morali dramo *Sen kresne noči* v celoti razumeti prav kot izsek iz sanj, kar je torej relevantno tudi ob obravnavanem filmu, od tu pa velja morda preiti še na neko drugo Coleridgevo poanto (popisano v knjigi urednice Dorothee Kehler *A Midsummer Night's Dream: Critical Essays*, str. 7–8). S prevpraševanjem Heleninih (in nasploh ženskih) moralnih vrednot pri stikih s Hermijo je bil Coleridge verjetno namreč najzgodnejši kritik, ki je dotično dramo motril skozi lečo spolnih študij, res pa je bila njegova kritika zlahka ovržena kot nekoliko mizogina.

Ideološki obremenjenosti kritikovih zamisli navkljub pa lahko ob njih vsaj omenimo tudi feministično poanto filma. Zdi se namreč, da – kljub precej manj intenzivnem razkopavanju psihologije likov – z osredotočanjem na specifične izkušnje žensk in odnose med njimi vsaj delno deluje v skladu s tradicijo filmov, kot so *Persona* (1966, Ingmar Bergman), *3 ženske* (*3 Women*, 1977, Robert Altman), *Mulholland Drive* (2002, David Lynch) ali pa npr. *Kraljica Zemlje* (*Queen of Earth*, 2014, Alex Ross Perry). Svojevrstna feministična nota filma se sicer še bolj osvetli ob pogledu na siceršnji opus mladega argentinskega režiserja. Po filmih *Rosalinda* (2011), *Viola* (2012) in *Francoska princesa* (*La Princesa de Francia*, 2014) je namreč

Hermia & Helena že njegova četrta sodobna pripoved, rahlo naslonjena na junakinje Shakespearovih dram – vsi ti filmi si sicer delijo tudi določen del igralske zasedbe –, čeprav so pogovori (ženskih) likov v teh filmih večinoma še vedno precej ljubezensko usmerjeni, pa vseeno razodevajo njihovo kompleksnost in jih skozi film predstavijo kot zelo aktivne tvorce dogajanja okrog njih. Ob tem Piñeiro tudi zdaj (kljub delnemu umiku od motiva gledališča in igre) veliko pozornosti posveča privzemanju (spolnih) vlog v vsakdanjem življenju, tudi na ta način pa film mestoma zaznamuje svojevrstna prepletanost, ki otežuje preprosto umeščanje likov, s čimer režiser podkrepi že v prejšnjih delih vzpostavljeno poanto fluidnosti mladih osebnosti in razmerij.

Določeno nestanovitnost tokrat torej nakazuje že sam odnos Carmen/Helene, tako pri Piñeiru kot pri Shakespearu zgovorne in pogosto zapadle v komentiranje splošne narave ljubezni, v obeh primerih pa tudi izstopajoče platonsko naklonjene Camili/Hermiji, vsaj navidez bolj negotovi in nezvesti. Film se zdi s svojim naslovom vred usmerjen predvsem v razsvetljevanje raznih vidikov ženskega prijateljstva in v iskanje prelomov med dvema osebnostma, to usmeritev pa najlažje poudari prav z motivom migriranja. Na nek način je tako v ospredje potisnjen antropološki pogled, da so transnacionalni migranti s prečkanjem političnih, kulturnih in družbenih meja spodbujeni k temu, da redefiniirajo svoje socio-kulturne identitete ali vzpostavijo nove, ambivalentne identitete (Jaka Repič, *Ambivalent identities emerging in transnational migrations between Argentina and Slovenia*). Pri Camili bi lahko v “newyorškem delu” opazili več zadržanosti, zaprtosti, zamišljenosti, morda tudi introvertiranosti, bolj od-

prta pa je predvsem v stikih z ljudmi okrog inštituta, torej z Lukaso in Danielle, ob katerih se lahko vede bolj kot Carmen. Hkrati pa te spremembe odsevajo tudi dogajanje okrog nje in predvsem nekatere izmed razlogov, da je sploh prišla v ZDA. Osrednji del filma res predstavlja prižiganje in ugašanje starih in novih romanc, a se kot bolj preložen trenutek in še eden izmed razlogov, da film odstopa od *mumblecore* vsakdanjosti in tudi Piñeirove siceršnje gledališke romantike, izpostavi njegove zadnje "dejanje". V tem namreč Camila v nekem manjšem mestecu poišče starejšega gospoda Horaca, ki je bil nekoč ljubimec njene mame in je tako njen dolgo izgubljeni oče. Če nas lahko ljubezenski stiki liberalne mladine srednjega razreda v veliki meri pustijo hladne, smo ob Camilinem iskanju izvorov lastne osebnosti, torej še eni shakespearovski temi, čustveno močnejše angažirani.

Morda je vzrok v arhetipskosti likov, lucidnosti pisanja ali pa v privlačnosti samih zapletov, a Shakespearove drame tudi v filmskem svetu tako še danes zlahka ohranjajo svojo prisotnost. Tudi če ob strani pustimo neposredne filmske adaptacije, je seznan filmov s shakespearovskimi motivi še vedno zelo dolg in nenazadnje vodi od Kurosawovega večkratnega prenašanja Shakespeara v japonsko okolje do priljubljene najstniške komedije *10 stvari, ki jih sovra-*

žim na tebi (10 Things I Hate About You, 1999, Gil Junger), v ameriškem neodvisnem okolju pa je najbrž najbolj relevanten primer *Moj mali Idaho (My Own Private Idaho, 1991, Gus Van Sant)*, oprt na Shakespearove drame o kralju Henriku. Van Santov film spremlja dva prijatelja, ki na poti (in v odnosih s starši) iščeta sledi do razumevanja lastnih deviantnih osebnosti, čeprav občasno preseneti z dekontekstualiziranimi dramskimi govori, pa film svoj vir inspiracije večino časa razodeva precej bolj posredno in predvsem z veliko lastnega izraza. V podobni smeri je tudi film *Hermia & Helena* (pa tudi Camila sama) uspešnejši, ko se od shakespearovske zasnove (pa tudi od newyorških ulic) še izraziteje odlepi in išče izvirne stranpoti. Če je bil Hermijin oče Egej v *Snu kresne noči* zahteven, malce tiranski starš, ki je hčer silil v poroko z "napačnim" fantom, se Horace izkaže za njegovo nasprotje – za preprostega in vsaj navidez iskrenega človeka. V skorajda gledališki, igrivi igri vprašanj in odgovorov, ki si jih ob spoznavanju podajata Camila in Horace – in med katerimi morda izstopa Camilino vprašanje, "ali verjameš v genetiko?" –, v nekaj minutah o obeh izvemo zelo veliko. Kar je morda ključno, pa je to, da Camila ob odkritju velikega dela lastne biti ni več Hermija niti Helena, je preprosto Camila. Piñeiro pa je lahko končno še malo bolj Piñeiro.

Matic Majcen

Iskanje konceptualne nevtralnosti

Maja Krajnc (ur.)

**25 let po Jugoslaviji: vidiki pojma
postjugoslovanski film**

Slovenska kinoteka, Ljubljana 2017

Po razpadu Jugoslavije so bile novonastale republike prisiljene na novo vzpostaviti sisteme financiranja in produkcije filmskih projektov. Ustaljeni institucionalni mehanizmi in medrepubliške vezi so se v veliki meri prekinili, pod vplivom velikih političnih in gospodarskih sprememb pa je, vsaj navidez, zraslo več manjših, povsem neodvisnih nacionalnih kinematografij. Na teoretskem nivoju je to imelo vsaj eno povsem neposredno posledico: spremenil se je tudi teoretski in pojmovni aparat za opisovanje teh kinematografij. S tem se ukvarja knjiga *25 let po Jugoslaviji, vidiki pojma postjugoslovanski film* pod uredništvom Maje Krajnc, ki sicer primarno služi kot zbornik mednarodnega simpozija filmske teorije *Jesenska filmska šola*, ki se vsako leto tradicionalno odvija v Slovenski kinoteki. Kot piše Andrej Šprah v otvoritvenem prispevku v

knjigi, so ti dogodki “pomembno vplivali na vnovične premisleke ustrezne pojmovnosti na domala vseh ravneh obravnav”, s čimer je “tudi filmska teorija doživela vrsto bolj ali manj smelih poskusov rekonceptualizacije uveljavljenega pojmovnega aparata”. Odmevnejši poskusi tovrstnega novega osmišljanja kinematografij na teh področjih so vzniknili po prelomu stoletja, natančneje s knjigo *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media* avtorice Dine Iordanove iz leta 2001. Iordanova je v mednarodno sfero filmskih študij uvedla pojem “balkanskega filma”, ki ima morda res potencial opisovanja skupnih točk kinematografij na širšem Balkanskem polotoku, a gre po drugi strani za klasičen primer opisovanja pojavov v orientalističnem duhu, ki služi predvsem predstavitvi eksotičnih kinematografij zahodnemu očesu. Saša Vojković v svojem prispevku ugotavlja, da gre za tipično udejanjanje

odnosa, ki bi ga lahko označili z besedo “balkanizem”, v katerem (po Marii Todorovi) “Balkan od nekdaj predstavlja pravicato zakladnico negativnih lastnosti, kot njihovo nasprotje pa se je posledično



lahko izoblikovala podoba ‘Evropejcev’ in ‘Zahoda.’ Filmska teorija je zato potrebovala nov, bolj nevtralen in tudi bolj natančen koncept, in je tega našla v pojmu postjugoslovanskega filma, ki ga je v svoji študiji vplivno uporabil Pavle Levi v knjigi *Razpad Jugoslavije na filmu: Estetika in ideologija v jugoslovanskem in postjugoslovanskem filmu* (2007), temu pa so nato, kot opisuje urednica Maja Krajnc, sledile še monografije Jurice Pavičiča, Gordane P. Crnković, Magda-

lene Tutka-Gwózdź, Dijane Jelače in Dina Murtića, ki so vsi po vrsti prevzeli to izrazje.

Osnovna in najočitnejša poteza koncepta postjugoslovanskega filma je v tem, da dodaja predpono že obstoječemu (celo minulemu), ustaljenemu pojavu, s čimer uvaja odvisnost od osnovnega pojma in predpostavlja "obstoj polja energijskih silnic, ki opredeljujejo razmerje tako do pretekle paradigme kakor do aktualnosti same," kot se izrazi Andrej Šprah. Ampak zakaj je sploh vredno ohranjati pojem "jugoslovanskega" in ne iskati novosti v morebitnih novih nazorih, ki se pojavljajo na teh področjih? Šprah odgovor najde pri avtorjih, kot so Nebojša Jovanović in Jurica Pavičić, ki zagovarjajo skupno "jugoslovansko filmsko izkustvo", dejstvo, da so tudi nove kinematografije, zrasle na področju nekdanje skupne države, "globoko prežete tudi z odsevi nedavnih skupnih podob". Avtor se tu denimo sklicuje na Jurico Pavičića, ki govori o "svojevrstnem 'esperantu', s katerim se lažje sporazumevajo generacije od Strumice do Jesenic". V takšnem razmišljanju obstaja nedvomna težnja v filmskem ustvarjanju nekdanje Jugoslavije videti izrazito transnacionalno prakso oziroma "fenomen večnacionalne interkulturalne filmske ustvarjalnosti", kot zapiše Šprah, ki to obliko označi z oznako "jugokozmopolitizem". Šprah ponudi primere tako iz produkcijskih kot distribucijskih sfer, da bi ponazoril konkretne primere tovrstne prakse: med ustvarjalci je v času skupne države vladal ustvarjalni pretok idej in medrepubliška sodelovanja, kar izkazujejo opusi Živojina Pavlovića, Karpa Godine, Srđana Karanovića, Jožeta Babića ali Dušana Makačeveja, obenem pa so se v kinih po federaciji vsaj do sedemdesetih let izmenjavali ne samo filmi iz vseh republik, temveč tudi iz vseh koncev Evrope in ZDA.

Avtorji v knjigi nato postrežejo z nekaj zanimivimi opazkami. Saša Vojković ob analizi filma *Armin* (Ognjen Sviličić, 2007) denimo najde presenetljive vzporednice med pripovednimi potezami v omenjenem filmu ter v filmih šeste generacije kitajske kinematografije, v katerih so liki pogosto od daleč hrepeneli po izdelkih z zahoda. V *Arminu* takšno vlogo odigra Zagreb, kamor protagonista prispeta s podeželja, nato pa se v prestolnici čudita visokim zgradbam in poskušata narediti vtis na tamkajšnje prebivalce, s čimer dobi ta kraj "status simboličnega prostora, v katerega se Ibrahim in Armin nikakor ne moreta vključiti." Slobodan Karamanić po drugi strani v klasičnem filmu črnega vala *Zgodnja dela* Želimirja Žilnika že leta 1967 pravzaprav vidi delo, ki "predstavlja post-Jugoslavo in uteleša postjugoslovanske razmere, saj predstavlja ultimativno krizo, če ne celo popoln kolaps jugoslovanskih revolucionarnih referenc in načel." V večini analiz v knjigi pa gre vendarle za razmišljanja, ki pojem postjugoslovanstva razumejo na klasični liniji med vplivnimi praksami preteklosti (v prvi vrsti črnega vala) in pa reprezentativnimi filmi z obdobja po razpadu skupne države. Razpršenost argumentativne linije je za knjigo, ki privzema obliko zbornika prispevkov s teoretskega simpozija, povsem logična, pa čeprav prispevkom obenem manjka kritičnih pogledov na osrednji koncept ali pa njegovo soočenje z alternativnimi pogledi. Kolikor je namreč pojem postjugoslovanskega filma bolj natančen od manj nevtralnih izrazov, kakršen je balkanski film, toliko je ta teoretski koncept tudi omejujoč, kar še posebej ponazarja prav primer slovenske kinematografije. Po razpadu skupne države ob širših političnih in gospodarskih okoliščinah razvoja naše države ni bilo determinirajočega razloga, zakaj bi slo-

venska nacionalna kinematografija kot celota razmišljala o ponovni obuditvi tovrstnega jugoslovanskega duha. Še več, trditi je celo možno, da je v poosamosvojitvenem obdobju vsaj v izhodišču prišlo celo do neke vrste velikega odpiranja, kjer so institucije in producerska podjetja skupaj z ustvarjalci imele veliko večje možnosti iskanja partnerjev v vseh kotičkih sveta, najočitneje pa v skladu s političnimi premiki na evropskem zahodu. Omenjeni opis "skupne jugoslovanske filmske izkušnje" s te perspektive zvezi izrazito determinirajoče in z vidika naše kinematografije netočno, kajti vračanje nazaj k jugoslovanskemu duhu je predstavljalo zgolj del gibanj v slovenskem poosamosvojitvenem filmu. Še več, takšno teoretsko de-

terminiranje v našem primeru celo predstavlja novodobno udejanjanje prav takšnih tendenc, kot so jih v veliko agresivnejši in očitnejši obliki izkazovale centralne oblasti v zadnji fazi obstoja skupne države. Morda bi bilo z vidika tega koncepta primerneje postaviti tudi vprašanje, zakaj je opazen *del* slovenske kinematografije *neposredno* po osamosvojitvi tako intenzivno *ponovno* navezal stike z akterji v ostalih nekdanjih republikah, in kakšen je odnos te prakse do novih alternativ, ki so se pojavile po osamosvojitvi? Vsekakor knjiga *25 let po Jugoslaviji* morda teh poti ne razišče s takšno pronicljivostjo, kot bi bila potrebna, v vsakem primeru s svojo latentno postavljeno hipotezo nudi ploden teren za nadaljnje razprave.

K N J I G A

*Matic Majcen***Poljubno pisanje
kot tip analize***Michel Chion*
Jacques Tati

Slovenska kinoteka, Ljubljana 2017

Ko se filmski kritiki in akademiki odločijo pisati o velikih filmskih režiserjih iz zgodovine filma, se njihovo pisanje neizogibno vrti nekje med linijami zgodovine, teorije, estetike in biografije. A kaj storiti v primeru, ko filmsko ustvarjanje izbranega avtorja že samo po sebi predstavlja svet zase, "najmanjši ekosistem na svetu", nekakšen neumestljiv otoček v morju konvencionalnosti? Takšen svet predstavlja filmsko ustvarjanje Jacquesa Tatija, ki se je prav zaradi svojega izstopajočega komičnega karakterja in spremljevalnih narativno-vizualnih unikumov na dolgi rok vpisal v zgodovino filma kot eno velikih in zelo samosvojih avtorskih imen iz zlate dobe evropskega filmskega modernizma petdesetih in šestdesetih let minulega stoletja. Francoski skladatelj, akademik in avtor mnogih vplivnih filmskih knjig Michel Chion se je leta 1987 s svojo knjigo o Tatiju opisane za-

gate pri opisovanju lotil tako, da se je pri pisanju zatekel k opustitvi analitičnega tona, značilnega za kontinentalno pisanje o filmu, ter je proizvedel svojo lastno slogovno mešanico, s čimer je ustvaril zrcalni dvojnik unikatnosti svojega subjekta. Njegova analiza slogovnih potez francoskega komika in cineasta tako nenehno prehaja med iskanjem vzorcev povprek njegovih šestih celovečernih filmov, proznimi opisi najbolj značilnih prizorov ter osebno izkušnjo doživljanja njegovih filmov.

Chiona je namreč, tako kot bržkone slehernega Francoza, Tati zaznamoval že v mladosti, pa čeprav v njegovem primeru ni šlo za ljubezen na prvi pogled: "Ko sem bil čisto majhen, mi Tati ni bil ravno všeč. Ob *Gospodu Hulotu na počitnicah* (1953), ki

sem ga videl pri sedmih, osmih letih, nisem veliko razumel, niti se nisem smejal." A ko je pisec postajal starejši, se je poglabljaj tudi njegov gledalski odnos z režiserjem in ker je Tatija oboževala večina ljudi okrog njega, je tudi njegovo življenje po-



stalo neizogibno povezano z njim. Prav zaradi te vsesplošno razširjene navezanosti ima Tati v francoski kulturi izrazito nostalgično vrednost – ker je postal ikona, v kinu združuje raznolike generacije, s čimer še vedno ustvarja "vzdušje ljudskega kinematografa, ki ga izmenično preplavljajo valovi smeha, razneženosti in ganjenosti" ob skupnem druženju "mladih trendovskih parov, nostalgičnih šestdesetletnikov in osredotočenih cinefilov pred ekrani."

Beseda nostalgija je vsekakor primerna tudi za opis Tatijevega estetskega pristopa. Kot ugotovi Chion preko Noëla Burcha, je ta cineast v svojih filmih na dan ponovno privlekel umetnost splošnega plana, kakršen je bil značilen za zgodnji nemi film, zapolnjen z majhnimi pripetljaji, “ko jih pravila prehodov, montaže in razreza še niso skoz in skoz prežela in jih povezala med sabo.” A ugotovitev je obenem tudi nekoliko varljiva. Namreč, kot sijajno ugotovi Chion, je njegov splošni plan, denimo tisti hiše, v resnici lahko tudi veliki plan – Tatijeve hiše namreč spominjajo na obraz, na katerem se pred nami zgodijo majhni premiki, takšen splošni oziroma veliki plan hiše pa avtor celo prepozna kot ključno potezo njegove umetnosti. Kot ugotavlja Chion na začetku knjige, je pri Tatiju najbolj fascinantno, kako zgodaj je francoski komik že oblikoval ta svoj unikatni filmski univerzum. Režiser se je že hitro začel zavedati svoje težnje po izvornosti na vseh ravneh in jo je tudi zelo hitro dosegel, saj je bil njegov lik v končni obliki vzpostavljen že v njegovem drugem celovečercu *Gospod Hulot na počitnicah* leta 1953. V primerjavi s Chaplinom in Keatonom, kjer so njuni fiktivni alteregi prehodili mnogo daljšo pot, je ta lik že takoj začel služiti svojo vlogo potapljanja v Tatijev svet: “Ne obstaja Chaplinov svet, ampak obstajajo Chaplinovi filmi. Enako velja za Keatona: njegovi liki imajo poseben odnos do sveta, toda ta svet je naš.” Če je bil Chaplin mali možicelj, je Tati v komedijo vpeljal lik visokega komika. S svojo pipo, dežnim plaščem in dežnikom je venomer dajal vtis, da nekam gre, pa čeprav njegove filme zaznamuje motiv tavanja. “Vsak njegov nas pouči, da je edina pot, če hočemo nekam, kamorkoli priti, prav tavanje.” Tati

je tudi zaradi takšne enotnosti, ki se je razprostirala povprek večine njegovih filmov, imel tako močno integriteto umetnika: ko je imel po uspehu filma *Počitnice* priložnost preiti k višjeproračunskemu ustvarjanju, se je raje odločil vztrajati na svoji poti in je v istem slogu ustvaril *Mojega strica* (1958). Za njegov lik se je vse do konca zdelo, da je v svoji ikoničnosti večji od resničnega režiserja samega – ko je Tati denimo ob koncu kariere načrtoval, da bo za svoj naslednji film *Zmeda* njegov lik umrl, je prej umrl režiser sam. “Lik, celo in predvsem hotenje lika se ne vda kar tako,” Chion v knjigi komentira to dejstvo.

In če je Tati s svojim likom res vzpostavil močno identiteto, pa se obenem izkaže tudi, da je njegov univerzum pravzaprav zapolnjen z ugankami in dvoumnostmi, ki bi utegnile izdajati namige o cineastovi biografiji. Po njegovih filmih so potroseni dialogi, ki po režiserjevih lastnih besedah nimajo nikakršnega pomena in jih vseskozi uporablja, da jezike medsebojno nevtralizira. “Govorica se zdi popolna naključnost.” A v *Prometni zmedi* (1971) slišimo nizozemščino, rojstni jezik Tatijeve matere. Tu so namigi na nacistično okupacijo Francije med II. svetovno vojno. Tu je pojavljanje pisem, za katere ni nikoli jasno, kaj se skriva v njih. In nenazadnje, nenavadna zastopnost zaporedja črk “AR” v imenih likov in različnih napisih v njegovih filmih. Še toliko bolj pa je tu Tatijev dvoumen odnos do spolnosti. Po eni strani se njegovi filmi v svoji družinski komiki zdijo popolnoma asekstualni, kjer Tati dobesedno pometa z odkritim obravnavanjem spolnosti. “Seksualnost je izpuljena kakor plevel,” zapiše Chion. Pa vendar avtor obenem zaznava vrsto subtilnih namigov, ki jih

ne bi mogli označiti drugače kot spolne: deklica, ki dobi menstruacijo; gola telesa na plaži, pa večkratno pojavljanje golega ženskega hrbta. "Ta geg nam je hotel povedati, da Hulot ni nespolno bitje."

Chionova knjiga o Jacquesu Tatiju na ta način vseskozi daje vtis poljubnega pisarja, pa čeprav je obenem jasno, da gre za precizno filmsko analizo, izza katere stoji prvovrsten analitični um. Avtor si vsako poglavje razdeli na z velikimi številkami oštevilčene odstavke, s čimer se knjiga bere kot še toliko bolj lahkotno zaporedje krajših vpisov. Dejstvo, da je tudi slovenska izdaja pospremljena z bogatim fotografskim gra-

divom, iz nje naredi zvesto reprodukcijo izvirne francoske izdaje. Čeprav se pod krinko lahkotnosti skriva poglobljena, fragmentirano posredovana analiza, pa ima Chionova knjiga vendarle izrazit pridih globokega poklona velikemu filmskemu avtorju. Če v francoskem kulturnem kontekstu taka monografija predstavlja obvezno čtivo o enem temeljnih kamnov tamkajšnje filmske kulture, pa smo pri nas s tem dobili predvsem idealno vstopno točko v delo Jacquesa Tatija.

Veronika Šoster
**Kaj počnemo
v mraku**

Bojan Sedmak
Mraken ali bitje ponoči

Litera | Maribor 2018

Kdo ali kaj je mraken iz naslova nove pesniške zbirke Bojana Sedmaka? Srhljivo bitje, ki se po mestu plazi ponoči, se je očitno izvilo iz pesnikove domišljije, zato je še bolj strašljivo, ko se na nekem mestu sprašuje: "Ima koga, da ni // sam, male mrakne, mrakene; / kako se sklanja njihovo ime?" To daje bitju neko veličino, saj je očitno presešlo svojega stvarnika in se mu sedaj huli po pesmih sem in tja. Mraken je namreč vezivo celotne zbirke, ki bi ji lahko rekli kar *Mraknova knjiga*, spominja pa izmenično na mitološkega krakna in na Lovecraftovega Cthulhuja ali katerega izmed drugih t. i. Starodavnih: "Je mraken prišel skozi črvino? / Je hobotnica? Je razširjen / bolj kot čas?" Mraken ljudi dojema kot plen, celo kot lutke, s katerimi se igra in jih nadzoruje – kakor da bi Sedmak pravil, da smo živi samo zato, ker nam mraken pusti.

Zato nad zbirko visi senca smrti, v primerjavi s katero so vsi ostali problemi sme-

šni, sploh pri malomeščanih, kot jih poimenuje pesnik. Skozi to prizmo izpiše Sedmak tudi družbeno kritiko. Svet je res pokvarjen in iztirjen, a mraken (torej smrt?) pokonča vse brez izjem, zato je celo družbena smetana "zbrana v skrbi, tudi v strahu, da ne bi bila / morda kakšna kolateralna žrtev mrakna". Ker pa gre za pesnika s smislom za humor, uspe še v tako morbidni tematiki najti priložnost za sprostitev ozračja, za rahlo ironične verze, ki začinijo mračnjaško klimo. Tudi mraknovi strašenje ljudi je zato le "mala malica, za mrakna, ena / taka rutinska dramatična, skorajda politična šalica." Poraja se tudi vprašanje, kaj dobimo, če imamo mrakna za simbol zunanjega, ki vdira v naš poznan, razjasnjen in utečen svet. Vsak pogled od zunaj je namreč sposoben večje

objektivnosti in distance, zato tudi mraken na ljudi gleda kot na uboga neogljen bitja, ki mislijo, da so njihovi vsakdanji problemi gromozanski in nerešljivi, če ne celo edino, kar je. Zato ni nič čudnega, da pesnik mrakna enači s tes-



nobo, ki duši nič hudega sluteče ljudi.

Ravno ta človeška naivnost je tisto, kar Sedmaka najbolj fascinira, saj bi brez nje že na začetku potonili v mrak(na). Zgodbe subjektov v zbirki so zato navidezno vsakdanje in prikupne, velikokrat pa jim Sedmak doda temačen obrat, kot je recimo v tisti o gospodu Ha, ki vsak dan sprehaja svojega psa, dokler ne bosta enkrat oba ostala, kjer sta, "ko bo negibnega g. Ha // na tleh ovohavala senca njegovega psa." Mraken se sicer imensko pojavlja v številnih pesmih, v tistih, kjer pa ga ni, vseeno preži v ozadju. Ravno te pe-

smi, ki so nekoliko svetlejšje, ustvarjajo svojevrsten kontrast in naredijo vse ostale še bolj grozne. Ni naključje, da nežni pesmi *V porodnišnici*, kjer mati prepeva uspavanko novorojenčku, sledi hladna *V mrtvašnici*, kjer patolog secira truplo.

Zanimiv je tudi mraknov razvoj skozi zbirko, saj zariše lep zgodbeni lok. Prve pesmi uvedejo dogajalni čas ("med polnoč in tri, ko na pločnikih / ni več nikogar"), in ustvarijo vzdušje, ki je glavna vrlina Sedmakove zbirke. Že takoj v tretji pesmi mraken predstavi sebe in svoje črno srce teme, se prisese na možgane in začne svoj pohod. Pri tem ni samo krut in krvoželjen, saj ga naš svet tudi presune: "že samo količine vsega tega / so dovolj, da si bitje neha predstavljati / take stvari, se obrne stran in raje zaspi." Že v prvi tretjini zbirke je tako nakazana njegova človečnost, ki pa jo hitro zamajejo pesmi o njegovem prehranjevanju in lovljenju, ko opreza celo po bencinski črpalki, parafrazirana je celo molitev k njemu, kar nakazuje nanj kot na bitje, vredno čaščenja. In čeprav je še blizu konca zbirke prisesan na hiše, kjer preži na nove žrtve, se v njem čisto na koncu prebudi nekaj nežnosti in optimizma, ko pomisli, da bo morda z vsemi skupaj še on preživel. Tako kot se je mraken zazrl v naše brezno, se je naše brezno zazrlo nazaj vanj in mu spodneslo tla pod nogami. Sedmak uspe

tako na omejenem prostoru spisati kompleksen profil zunajzemeljskega bitja, ki je lahko v vsakem trenutku razumljeno tudi kot simbol, aluzija ali pa celo alegorija.

V vsej tej "mitologiji" pa se Sedmak ne odmika od družbene realnosti, ampak jo izpisuje na novo. Uporabi mnogo citatov iz sodobne in klasične poezije (Prešeren, Baudelaire, Blake, Pengov, Berry, Popa), ki jih uporabi v čisto drugačnih kontekstih. Zato se začnemo spraševati o vplivih – tako kot zaradi Šalamunovega pisanja danes drugače dojemamo Kosovela (neke vrste nasprotni vpliv), tako zaradi mraknove prisotnosti drugače dojemamo *nesmrtne besede velikih mojstrov*. Res so enako močne, a hkrati dobijo zabrisane robove, poimenujejo drugačne stvari, Quasimodov "in je takoj večer" odmeva še bolj usodno, Kovičev južni otok pa ostaja neizpolnjena, jalova želja. Šalamunove gobice prežveči mraken, ki si ob ubijanju misli: "lahka je ta tehnika, / lahka v božjo mater", Strniševi ljudje, ki spijo "kot dolge sive miši", pa se morda ne prebudijo več, saj je mraken najbolj dejaven ravno v sanjah. Fascinantno je, da je vsa ta tragičnost v verzih že bila, a Sedmak jo še potencira, ko jo sooči z mraknom. *Mraken ali bitje ponoči* je tako večplastna, presenetljiva zbirka, ki se resno sprašuje, kaj počnemo v mraku, in ob odgovoru ne umakne pogleda.

Jakob Ribič

Ponavljjanje kot produkcija

Bara Kolenc

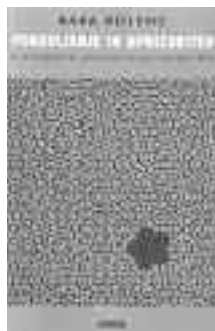
Ponavljjanje in uprizoritev

Analecta | Ljubljana 2014.

“Art” in “Philosophy” – zgolj ti dve z velikimi črkami zapisani besedi se pojavita na računalniškem zaslonu, ko uporabnik odpre spletno stran Bare Kolenc. Kar se tiče prvega pojma, ima Bara Kolenc klasično in sodobno plesno izobrazbo in že več kot petnajst let deluje kot avtorica in izvajalka predstav, performansov in instalacij. Posebej velja izpostaviti uspeh predstave “Metamorfoze 3°: Retorika”, ki jo je ustvarila z Atejem Tutto in se z njo kot prva slovenska avtorica doslej leta 2016 uvrstila v glavni program najpomembnejšega nemškega gledališkega festivala Theatertreffen in tam tudi prejela nagrado. Kar se tiče drugega, je Bara Kolenc leta 2013 doktorirala na Oddelku za filozofijo na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani pod mentorstvom Mladena Dolarja. Predava, gostuje na konferencah in objavlja članke, pri Analecti pa je tudi izdala knjigo *Ponavljjanje in uprizoritev: Kierkegaard, psihoanaliza, gledališče*, o kateri bo tekla beseda.

Podobno kot sama deluje na različnih področjih, tudi knjiga preči različna polja, naznačena v naslovu – polje filozofije, psihoanalize in gledališča. Temeljni koncept, ki si ga avtorica vzame za izhodišče in okrog katerega osredini svoje delo, je problem ponavljanja. Ponavljanje prepozna kot aktualen filozofski koncept, ki se je razrasel v filozofski misli dvajsetega stoletja, hkrati ga kot enega temeljnih konceptov in funkcij vidi v psihoanalizi, ponavljanju pa je zavezano tudi gledališče. Gledališče in ponavljanje v tradicionalnem smislu povezuje koncept *mimesis*, kolikor se pojem razume v smislu reprezentacije neke realnosti, pri čemer je bistven kriterij podobnosti, ponavljanje istih scen in prizorov pa je ena izmed najznačilnejših tehnik tudi sodobnega (anti-representacijskega) gledališča. Hkrati pa

gledališče s ponavljanjem pravzaprav živi, saj na ta način ohranja svoj obstoj. Filozofija in teoretska psihoanaliza poskušata koncept ponavljanja artikulirati, analitična praksa in gledališče pa realizirati in na ta način koncipira svojo knjigo tudi Bara Kolenc. Koncept



ponavljanja avtorica razdeli v štiri matrice in jih analizira, pri čemer je kot ključni prispevek knjige prepoznaven četrti koncept, koncept ponavljanja kot *produkcije*, kjer avtorica za podlago jemlje kierkegaardovsko in lacanovsko razumevanje ponavljanja kot dvojnega gibanja. A pojdimo po vrsti.

Prvi koncept Kolenčeva imenuje *ponavljanje kot deflacija*, kjer imamo na eni strani nek model, original, na drugi pa njegov posnetek oziroma kopijo, oba pa sta v razmerju

posnemanja – posnetek se originalu, ki v sebi nosi več realnosti in ima zato večjo vrednost od kopije, približuje na način, da mu poskuša biti karseda podoben. Težava je v tem, da gre pri takšni ponovitvi vedno nekaj v izgubo, posnetek ne bo nikoli dosegel edinstvenosti originala in se mu lahko zgolj v neskočnost primika, približuje, zato se takšno ponavljanje percipira kot vselej neuspešno. Hkrati pa nekaj izgubi tudi original – izgubi svojo enkratnost, neponovljivost, avro, kot to imenuje Benjamin, saj postane ponovljen. Tej drugi matrici ponavljanja Kolenčeva pravi *ponavljanje kot reformacija*. Imamo torej nekakšen dvosmerni tok delovanja – po eni strani original vpliva na posnetek, če se posnetek peha za čim večjo podobnostjo originalu, po drugi strani pa vsak posnetek ob ponovitvi za nazaj nujno aficira original.

Navdušenje nad tem, da je nek vzgib kulture ali znak možno ponoviti, je v jedru umetnosti, zapiše Kolenčeva, in to imenuje fascinacija nad reprodukcijo. Ta sposobnost ponavljanja izzove užitek, v katerem avtorica prepozna dvojno strukturo – po eni strani torej užitek same ponovitve, ki pa ni nikoli docela zadovoljen, saj ga je vselej premalo in je zato to tudi ponavljajoči se užitek, užitek, ki se hoče ponavljati. Fascinacija nad reprodukcijo deluje le toliko časa, kolikor je popolno ponovitev znaka nemogoče doseči, kolikor torej vsaka ponovitev, vsak posnetek ustvari razliko, ravno tisto razliko, ki jo matrica ponavljanja kot deflacije dojema za nujen spodrselj, enakost posnetka in originala je torej zvedena na kriterij podobnosti. Ta fascinacija funkcionira, medtem ko je reprodukcija skoraj dosežena z razvojem tehnike – najprej z iznajdbo tiska, nato z industrijsko revolucijo, izumom fotografije in filma, v sodobnem času pa z množično digitalizacijo

– pa se razliko oziroma netočnost ukine in postane popolna ponovljivost znaka mogoča. To privede do tretje matrice ponavljanja, ki jo Kolenčeva imenuje *ponavljanje kot inflacija*. Ko se ponovitev realizira do skrajnosti, se poruši osnovno razmerje original-posnetek, saj je razlika, ki določa njuno osnovno razmerje, izničena, njuni mesti postaneta zamenljivi in ni več mogoče reči, kaj je izvorno in kaj ponovljeno. Originala ni, vse je le neskončno ponavljanje posnetkov.

Pri ponavljanju gre torej za specifično podvojenost. Imamo nekaj, kar ponovitev ponovi, in tisto, kar ponovitev proizvede s ponovitvijo prvega, dvojnost pa je v razmerju, ki proizvaja razliko. Pri prvi matrici, matrici *deflacije*, kjer je na eni strani original kot nedosegljivi ideal in na drugi strani njegov posnetek, ki skuša biti čim bolj podoben temu originalu, je razlika razumljena kot napaka, pomota. V drugi matrici, matrici *reformacije*, kjer posnetek vzvratno vpliva na original, se prav razlika pretoči v to modifikacijo originala. Pri tretji matrici se razlika eliminira, izniči, kjer pa se razlika ukine, tam se ustavi tudi ponavljanje, pride do inflacije ponavljanja, ki proizvaja posnetke brez originala. Ko se je tehnika približala možnosti realizacije popolne ponovljivosti, ki izniči razliko, se je, kot je to v navadi, v umetnosti pojavila fascinaciji nad reprodukcijo nasprotna težnja, ki jo Kolenčeva imenuje *borba za razliko*.

Paradigma modernega gledališča je, da je treba v vsaki uprizoritvi ustvariti nekaj novega, drugačnega, izvirnega, unikatnega, pri tem pa gledališče trči ob tisto tradicijo zahodne umetnosti, ki je v svojem jedru reprezentacijska, ki torej realnost posnema na način reprezentacije. Umetnost 20. stoletja je umetnost preboja, preloma, je proti načelom in pravilom, hodi po robu ali, kot pravi

Kolenčeva, njen *credo* je udarnost novosti (“Treba je biti alternativen, treba je zažigati, šokirati, sprevračati.”)

Paradigma novega je imela na prelomu iz 19. v 20. stoletje svojo širšo družbeno legitimacijo, ker je ta čas zaznamoval izjemen napredek znanosti in tehnologije, navdušenje nad novimi odkritji in izumi. Vzporedno s tem je tudi interes kapitala začel graditi na ideji novega in poudarjati, da je novo sveže, drugačno, inovativno, zanimivo in da je staro zastarelo in konservativno. Končno pa se je bistveno spremenil tudi svet, na katerega naj bi se nanašala umetnost, kolikor je bil to čas razpada različnih identitet (moralnih, ekonomskih, ideoloških,...). Realnost je izgubila svojo gotovost, umetnost, ki naj bi to realnost posnemala, pa je posledično izgubila motiv in se vsled temu obrnila vase, k svoji realnosti in pričela ustvarjati svoje svetove.

A kierkegaardovski trik je v tem, da ravno v novem ni novega. V neprestanem iskanju novega se to “novo” zgolj zvede na red splošnega. Ali, kot se na nekem mestu sprašuje Kolenčeva: mar ni ravno to, da se vsak dan kupi nov jogurt, vsak teden spremeni politično stranko in vsak večer zamenja žensko, s katero spiš, največja rutina? Novo, pravi Kierkegaard, ne leži onkraj ponovitve, kot bi bilo zmotno misliti, pač pa je produkt novega ravno ponovitev sama. Novo se torej ne poraja tam, kjer se ne ponavlja nekih že obstoječih vzorcev, temveč ravno v ponovitvi nastaja razlika, izjema, presežnost trenutka, ki je tisto novo kot nepričakovano. A paradoks je naslednji: če torej ponovitev proizvaja novo, potem je pravzaprav novo sploh pogoj, da se lahko nekaj ponovi.

Na tej točki trčimo z lacanovsko perspektivo oziroma s psihoanalitsko teorijo pojma realnega. Freud je v svoji analitski dejavnosti opazil nekaj, kar je poimenoval pri-

sila ponavljanja. Pri svojih pacientih je opazil, da so nehote podvrženi določenemu ponavljanju – različnih vedenjskih vzorcev, značajskih potez, ponavljali so se simptomi, ki naj bi bili z analizo odpravljeni, in tako naprej. Vprašanje, ki se tu postavlja, je seveda, kaj je tisto, kar se pravzaprav ponavlja, in kaj je obenem to, kar sploh sproža gibanje ponovitve. Lacanov odgovor je bil, da je to, kar se ves čas vrača in reproducira, hkrati pa sploh omogoča, da lahko govorimo o ponavljanju, eno in isto in on temu pravi *realno*. Ponavljanje je torej tisto, kar proizvaja realno, ki se kaže kot kraj negotovosti, necelosti ali, kot Kolenčeva zapiše na nekem mestu, luknjičavosti in poroznosti, po drugi strani pa je ravno ta neoprijemljivost realnega tista, ki nenehno zaganja proces ponavljanja in ga na ta način sploh omogoča. Lacan tako zavzema dvojno perspektivo ponavljanja, ki ga po eni strani razume na način *prisotne odsotnosti*, kot tisto razliko v simbolni strukturi, ki sploh proizvaja samo ponovitev, po drugi pa na način *odsotne prisotnosti*, kot nekaj, kar je od samega gibanja ponavljanja ločeno, a kar se vendarle s ponavljanjem vedno znova vrača in je skratka proizvod te ponovitve.

Na tej podlagi (s Kierkegaardom se avtorica ukvarja v prvem, s Freudom in Lacanom pa v drugem delu) zdaj preidemo v četrto matrico ponavljanja, ponavljanja kot *produkcije* oziroma *kreacije*, ki hkrati s ponovitvijo znaka sprejme tudi razliko, ki jo ta ponovitev proizvede, in temeljno neuspešnost ponovitve, razlike ne dojemata kot spodrseljaj, saj je ravno ta razlika tista, ki je sploh pogoj njene možnosti. Po eni strani torej ne gre za to, da bi razliko iskali v novem, saj je ravno v novem ni, kot pravi Kierkegaard, po drugi strani pa ne gre niti za neko popolno, čisto reprodukcijo, saj gre pri njej v izgubo ravno tista areprezentabilna presežnost, ki

zadeva jedro umetnosti. V tej perspektivi avtorica vidi reforme sodobne uprizoritvene umetnosti, od Tadeusza Kantorja, Heinerja Goebbelsa, Jana Fabra, Einarja Schleefa do Pine Bausch in drugih, pri kateri je ponavljanje ravno ena izmed njenih najznačilnejših tehnik.

Knjiga je uspešna in zanimiva v tem, da preči območje filozofije in teoretske psihoanalize in prek tega razvija teorijo umetnosti v širšem smislu, vse skupaj pa se odvíja zno-

traj koncepta ponavljanja, ki se izkaže kot temeljno za vsa omenjena področja. Avtorica se po eni strani nasloni na nekaj izhodiščnih referenc in jih obsežno zajame, da lahko naposled razvije četrto matrico ponavljanja kot produkcije, ki dojema razliko kot tisto temeljno za analizo modernega razsređenega subjekta, po drugi strani pa to matrico lahko uporabimo kot primerno in zanimivo miselno orodje za razumevanje sodobnih uprizoritvenih praks v najširšem smislu.

Matic Majcen

Umetnost kot intervencija

Polona Tratnik

Umetnost kot intervencija

Sophia | Ljubljana 2016

Izhodiščno vprašanje knjige *Umetnost kot intervencija* avtorice Polone Tratnik je popolnoma legitimno – če se s spreminjanjem družbene strukture ob poglobljanju neoliberalnega kapitalizma neizbežno spreminja tudi umetnost, kakšne so potem možnosti in potenciali umetniških praks za interveniranje v družbo, ki si nezaustavljivo prilašča vsak ekonomsko unovčljiv umetniški izraz, ob tem pa izbljuva vse, kar je preveč oddaljeno dominantnim družbenim nazorom? V takšnem okolju se vrednost umetnosti, ki se ne zmeni za cirkulacijo kapitala, temveč se temu kroženju upira, izkaže za še posebej pomembno. To je točka, na kateri se začne umetniško interveniranje: “Misliti umetnost kot intervencijo, kot poseg v obstoječo strukturo, pomeni misliti potencial umetnosti za spremembo.”

S tem nas Tratnikova popelje na pregled teoretskih konceptov, družbenih prelosov in konkretnih umetniških primerov to-

vrstne prakse, ki jo avtorica locira “kot dedinjo romantične revolucionarnosti, levoheglovskih premišljevanj, boemstva in predvsem umetnostnih zgodovinskih avantgard ter razumevanja umetnosti, kot ga beremo iz spisov kritične teorije družbe”. Avtorica svojo pot začne z uvedbo preloma med modernostjo in postmodernostjo, ki je prinesel novo odprtost umetniškega dela, oziroma, po besedah Umberta Eca v knjigi *Odprto delo*, tudi novo pojmovanje umetniškega dela kot tistega, “ki omogoča različno branje in več vstopov.” Izvor te naravnosti sicer srečamo že pri simbolistih v 19. stoletju, s pomočjo te tradicije pa je pristop prinesel večjo interaktivnost bralca, katerega aktivnost konzumacije umetniškega dela zdaj postane bistveno bolj dinamična. Dedinja prav te odprtosti je kasneje postala računalniška

umetnost, še mnogo prej pa tudi ideja glasbene improvizacije z naključjem kot izhodiščnim pristopom komponiranja. Vzporedno s tem je bila v tem zgodovinskem razvoju pomembna tudi zamisel o avtonomiji umetnosti, še po-



sebej z Adornovo mislijo o tem, kako umetnost s takšno naravnostjo protestira proti ustaljenim odnosom, jih transcendirajo, s tem pa subvertirajo prevladujočo zavest oziroma običajno umetniško izkušnjo. S tovrstnimi prelomi in potenciranjem pojava tehnične reprodukcije umetnosti, je zdaj pojmovanje avtorja in njegovega dela postalo bistveno drugačno od izvorne romantične ideje, katerih pojmovanje umetnosti avtorica označuje kot neizbežno buržoazne. “Za umetnost se odpirajo nove možnosti in funkcije, ki jih bo

imela v družbi, po drugi strani pa sedanjo obliko umetnostne institucije (...) sili k radikalnim spremembam – tudi če se bodo te pretežno začele realizirati šele čez nekaj desetletij.”

V iskanju praks, ki imajo potencial spreminjati družbo, je zatorej izredno pomembno vprašanje *praktičnosti* oziroma *uporabnosti* umetnosti. Avtorica se denimo osredotoči na razmejitev med znanostjo in umetnostjo, dvema vejama, ki ju načeloma pojmuje kot ločeni. A prav Leonardo da Vinci je kot začetnik tako sodobne znanosti kot umetnosti pravzaprav predstavljal primer združitve teh dveh vej v eni sami osebi, “ideal univerzalnega človeka, ki v svojem delovanju očitno povezuje umetnost, tehnologijo in znanosti, in sicer brez predsodkov o nepremostljivih razlikah med kulturo znanosti in umetnosti in o umetniku nedosegljivo kompleksni vednosti ter specialnih tehnikah – njegov pristop je bil zares transdisciplinaren.” Res je sicer, da Da Vincija danes ne prepoznavamo kot znanstvenika v sodobnem pomenu besede, saj so njegova dela prej privzemala obliko nedokončanih skic in zapiskov, ki so večkrat imeli celo fantazijsko funkcijo, v kateri se je bolj zanimal za snovanje načrtov kot pa za njihovo dejansko realizacijo. A prav takšna naravnost, v kateri je znanstvenik-umetnik iskal praktične rešitve za probleme in izzive svoje dobe, najde svojega potomca v konceptu brkljanja Clauda Lévi-Straussa, kot “oblika dejavnosti, ki na tehnični ravni omogoča dovolj jasno predstavo o tem, kakšna je bila na ravni spekulacije znanost, ki jo sami raje imenujemo ‘prvotna’ kot pa primitivna.” Prav vrnitev k umetnosti kot znanosti, ki ima izrazito praktično funkcijo, namesto da bi sledila nekim abstraktnim idealom, avtorica prepozna kot nujno pri prehodu v razmišljanje, kako

(post)moderna umetnost na podoben način stremi k jasnemu cilju vplivati na družbo.

S tem, ko si avtorica postavi ta izhodišča, postane jasno, da se sodobna umetnost intervencijske vrste neizogibno inspirira pri avantgardnih gibanjih z začetka 20. stoletja, še posebej zavoljo nazora, da naj umetnost ne bi bila ločena od vsakdanjega življenja, temveč mora spreminjati družbeno realnost. Drugače rečeno: podobno kot brkljanje prvotnih družb, je tudi avantgardna umetnost v jedru *praktična umetnost*. Vendar pa je v današnji družbi cilj takšne umetnosti težko določljiv, saj oblast vedno manj privzema obliko vidnih centrov s centralizirano močjo, temveč je vse bolj razpršena po mreži. To dela takšno prakso toliko bolj težavno in zato ni presenetljivo, da se sodobna umetnost v obliki uporniške prakse pogosto osredotoča prav na prevpraševanje, na kakšne načine je lahko razpršena informacija ter se ob tem “zanima za centre moči, ki obvladujejo visoko tehnologijo.”

Tratnikova nato navede vrsto konkretnih primerov tovrstnih uporniško-umetniških praks. Takšni primeri so denimo delovanje kolektiva ^{®™}mark, ki izvaja sabotažo korporativnih izdelkov, kakršne so videoigre, v katere umetniki vdirajo v svojimi vsebinami, pa umetniški projekti Saše Sedlačka, denimo ideja o ustanovitvi avtonomne medijske cone na valovni dolžini 700 MHz, ali pa denimo Luther Blissett s svojim fiktivnim umetnikom *Darkom Mavrom*, ki je z lažno identiteto celo nastopil na beneškem bienalu. Še bolj sodobnim tehnologijam prilagojeno uporniško prakso izraža kolektiv Critical Art Ensemble, ki je bil eden prvih, ki so razglasili “elektronsko državljansko nepokorščino v odzivu na institucije e-imperija in kognitivnega kapitalizma”, pri čemer so njegovi člani sledili spoznanju, da “se je

moč od strukturirane, prisotne in centralizirane oblike začela razpuščati v moč, ki je zdaj odsotna, nevidna in decentralizirana.” Iz tovrstnih primerov je moč spoznati, da velik potencial sodobne umetnosti leži v principu nomadskosti, v kateri podobno kot dominantne informacijske strukture tudi umetnost sama nima stalne in natančne lokacije. “Lokacije odpornišтва ni treba nujno definirati, kajti moč nomadov je največja tedaj, ko jim ni treba zavzeti obrambnega položaja.” Prav zato ni presenetljivo, da idealno utelešenje tega predstavlja hekerji, ki celo “sami sebe razumejo kot avantgardo, pišejo manifeste, se sklicujejo na Marxa in komunistični manifest”, kakršen je primer dokumenta *Hacker Manifesto* MacKenzieja Warka iz leta 2004. To so prakse, ki jih večina dojema kot motnjo v sistemu, a ki ob tem vendarle vzpodbujajo kritično ozaveščanje splošne javnosti.

Kljub tem bistvenim tehnološkim spremembam pa v širši prizmi pomemben vidik umetniškega interveniranja še vedno predstavljajo posegi v sistem potrošništva, v podobnem smislu, kakor so ga v prvi polovici minulega stoletja obravnavali že predstavniki frankfurtske šole. Avtorica s tega vidika kot najbolj zanimive prepozna tiste projekte, ki se ne odvijajo v specializiranem prostoru umetnosti, temveč privzamejo obliko javne akcije, dogodka. Sašo Sedlaček je denimo s projektom *Just Do It!* (2003) z opekami iz recikliranega papirja zaprl vhode v ljubljanske veleblagovnice, s projektom *Žicar* pa leta 2007 zgradil robota, ki je brezdomcem (zaradi prepovedi vstopa) omogočil, da je v njihovem imenu prosil za denar v ljubljanskem CityParku. Podobno temu sta avtorja filma *Češke sanje* (*Český sen*, 2004, Vít Klusák in Filip Remunda) ustvarila lažno oglaševalsko kampanijo za nov supermarket in s tem

sprožila umetno nakupovalno vročico med prebivalci. “Vidna funkcija, ki si jo nalaga umetnost danes, je, da sproža možnosti za spremembe, a ne s hitrimi in agresivnimi neposrednimi napadi, temveč s postopnimi, majhnimi posegi, ki počasi, a vztrajno odpirajo vprašanja, ki kličejo po reševanju problematik.”

Še ena razmeroma nova niša tovrstnih praks je pojav bioumetnosti, ki se na povsem drugačen način loteva vloge človeka v sodobnem svetu. Zanj je značilno, da je podobno kot pri vzponu večje dostopnosti informacijske tehnologije, tudi manipulacija z biološkimi organizmi postala dostopna komurkoli in to povsod po svetu. Tu denimo Tratnikova izpostavlja delo Maje Smrekar, ki je ustvarila gensko spremenjen mikroorganizem, ki mu je dodala svoj encim. Ta med svojo primarno funkcijo preživetja kot stranski produkt proizvaja mlečno kislino, s čimer “na ta način projekt zagotavlja proizvodnjo enega izmed najpogosteje uporabljениh aditivov v sodobni živilski industriji.” Na bistveno bolj subverzivni strani tovrstnih praks sta medtem Robertina Šebjanič in Špela Petrič predlagali stvaritev *humalge*, mešanice človeka in alge, obliko, v kakršni bi človek lažje preživel v primeru ekstremnih ekoloških razmer. “Projekt predlaga ‘izboljšanje’ človeka, načrt za ekstremno preživetveno strategijo.” Ta projekt predstavlja beg od obstoječih etičnih načel, v svoji radikalnosti pa že meji na distopično fikcijo, a kot “mehanizem brutalnega preživetja najmočnejšega (...) v kontekstu neoliberalnega kapitalizma” izvrstno in neposredno obravnava težave te dobe.

Na samem koncu se avtorica vpraša, “ali je družba, v kateri živimo, družba možnosti in novih priložnosti ali družba nevarnosti, strahu, morda zapiranja?” Posameznik

je v njej soočen z občutkom tesnobe in nemoči, zaradi česar ne more vstopiti v aktiven odnos, zato mu preostane bodisi pasivna vrdaja ali pa odpor proti centrom moči. Avtorica v odprtosti opisanih sodobnih umetnosti, združenih pod oznako transumetnosti, vsekakor vidi potencial družbenih sprememb, ki pa morajo, če želijo imeti družbeno funkcijo, "sondirati družbene spremembe in aplikacije na strani *sub-jehtov*, obenem pa mora biti politična tudi s svojimi strategijami komuniciranja s temi subjekti."

Učinkovitost avtoričinih primerov tovrstnih praks sicer le deloma izpolnjuje svoj potencial. Čeprav denimo na filmskem področju omenja odmevne filme kot *Kava in cigarete* (*Coffee and Cigarettes*, 2003) Jima Jarmuscha ali *Šund* (*Pulp Fiction*, 1994) Quentina Tarantina, pa večina najbolj zanimivih in potencialno subverzivnih primerov vendarle izhaja iz manj vidnih sfer umetniškega sveta, ki so v svoji radikalnosti potisnjeni na obrobje. To sicer hkrati potrjuje in

zavrača avtoričin apel za spreminjajočo umetnost – po eni strani zato, ker v tej radikalnosti res predstavljajo primer izobčenoosti dominantnega medijskega aparata, po drugi pa ti primeri vendarle – kljub ciljanju na kritiko čistega jedra potrošniškega ustroja neoliberalizma – kažejo določeno nemoč današnjih umetniških praks, da bi uvedle spremembe v imaginariju najširšega, splošnega občinstva. V vsakem primeru Tratnikova s to knjigo obravnava ključno vprašanje umetnosti danes – ali lahko umetnost danes (in še posebej, na kakšen način) spremeni družbo? Monografija bolj kot avtorska razprava privzema obliko učbenika, ki bralca jasno vodi povprek najpomembnejših teoretskih prelomov v povezavi s tem vprašanjem. Odgovor še naprej ostaja odprt, a *Umetnost kot intervencija* je izvrstna, izredno dostopno napisana knjiga, ki kot splošen vstop v to tematiko nikakor ne bi smela manjkati na knjižnih policah umetnikov in intelektualcev današnjega časa.



S U M M A R Y

In the *editorial Matic Majcen* observes that a fresh wind has been blowing in the world of film when it comes to instituting the equality of women. However, this struggle, which has come to Europe by way of the USA – in the form of a discursive and normative imperative – along the way is eroding some foundations of artistic freedom and diversity that are familiar to us in Europe. Majcen takes a critical look at the “tendency towards extreme political correctness typical of American popular culture today, in which every artistic product must provide balanced representation of not only gender but also the race and religion of characters. Through a more assertive introduction of such principles in Europe, auteur films here would begin to become similar to American television series and superhero films, in which the collection of characters takes on the form of an allegorical mapping of society as a whole: half the characters female, half male, three-quarters of the characters white with the obligatory sprinkling of representatives from Asian and African-American communities and compulsory affirmative aspects of some of the religious minorities.”

Dialogi’s collaborator *Blaž Gselman* has prepared an *interview* with dramaturg and festival curator *Veronica Kaup-Hasler*, best known as the long-time head of the Graz festival Styrian Autumn (Steirischer Herbst), who recently became Vienna’s Executive City Councillor for Cultural Affairs and Science. Kaup-Hasler among other things responded to Gselman’s questions regarding the possibilities that art has to change power relationships within society and about the danger of modern art becoming estranged from the masses.

Next are two *articles* by two young women authors involved in performing arts. *Anja Rošker* looks at the political nature of archetypical content in modern noh plays in the case of two performances, and *Tery Žeželj* examines sleep as one of the different ways of being present in performing arts and asks whether sleep in performance art can be understood as resisting the system.

In her *Offside* column *Meta Kordiš* presents the informal Maribor group *City Footsteps*, which through a range of activities attempts to give meaning to the city and encourage people to observe critically and talk about the space and time in which we live.

The column by *Emica Antončič* in *Language Corner* initiates a series of pieces noting new Slovene words that the author as editor and proofreader together with authors and translators have introduced into some books published in the last two years by Aristej Publishing House but that cannot yet be found on the Slovenian dictionary web portal Fran. In this issue's column she discusses how Slovene equivalents for *cool*, *coolness* and *social media* were found.

For the *Reading* section, editor *Petra Kolmančič* has selected prose by *Arjan Pregl*, *Tomo Podstenšek* and *Marko Golja* and poems by *Nina Dragičević* and *Stanka Hrastelj*.

In *Cultural Diagnosis* *Blaž Gselman* reports on this year's Berlin festival *Theatertreffen*, while *Blaž Lukan* continues his search for a different kind of writing about theater in the series *The Penultimate Line*. *Matic Majcen* takes a new look at the cult film *Sex, Lies, and Videotape* on the occasion of its 30th anniversary since being released. *Žiga Brdnik* writes about the Slovenian-Croatian film *Playing Men*, an entertaining image of modern male fragility, and about the Serbian film *In Praise of Nothing*. *Anja Banko* looks at the revolutionary year 1968 as it is depicted in the new film by French director Michel Hazanovicius *Le Redoutable/Godard, mon amour*. *Jernej Trebežnik* reviews the Argentinian-American film *Hermia & Helena*.

After reviewing films, *Cultural Diagnosis* then goes on to book reviews: *Matic Majcen* writes about the book *25 Years After Yugoslavia: Aspects of the Concept of Post-Yugoslav Film* and about the Slovene translation of Michel Chion's book *Jacques Tati*. *Veronika Šoster* reviews the poetry collection of Bojan Sedmak *Mraken or Creature at Night*, and the section is rounded off by notes on two new Slovenian books on modern art: *Jakob Ribič* writes about the book *Repetition and Performance* by Bara Kolenc, and *Matic Majcen* about the book *Art and Intervention* by Polona Tratnik.