
U V O D N I K

Matic Majcen

Dobri nameni in cesta v pekel

3

P O G O V O R

Matthias Lilienthal

“Politika in Evropa sta postali nova hollywoodska industrija iluzij in namišljenih reprezentacij. Čas je za novo vprašanje: Kako se gledališče in umetnost opredeljujeta do tega?”

7

R A Z P R A V A

Primož Mlačnik

Kafka v Šanghaju

19

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

Emica Antončič

Kamišibaj – mlada umetnost in nove besede v slovenščini

36

B R A N J E

Zoran Pevec

Pesmi

41

Zdenka Gajser

Pripovedujem ti

45

Leena Parkkinen

Za teboj, Maks

52

Vinko Möderndorfer

Postelje

64

Tonja Jelen

Vzhajanje

73

K U L T U R N A D I A G N O Z A

— K N J I G E —

Suzana Tratnik

**Slediti
Milanu Šelju**

81

Veronika Šoster

**To sem naredil
z besedami**

84

Matic Majcen

**Soočenje
z “mojstri kaosa”**

86

— K N J I G E —

Kaja Kraner

Umetnostna podoba kot kontrapunkt množično-medijske

90

Rok Plavčak

**Heideggerjevo
"misljenje"**

96

Andrej Adam

Interpasivnost?

100

Matic Majcen

**Navdih
izvirne travme**

106

— F I L M —

DRUGI
POGLED

Žiga Brdnik

Kdo je Tyler Durden?

109

— R A Z S T A V A —

Kaja Kraner

Lokalna genealogija kritike kulturnega imperializma

113

— F O T O G R A F I J A —

Dejan Sluga

**Status slovenske fotografije v domačem in mednarodnem kontekstu
180 let po njenem odkritju**

120

— S C E N S K A U M E T N O S T —

Blaž Gselman

Fassbinder na odru: produkcija pogledov (in afektov)

127

Zala Dobovšek

**Pomembna afirmacija
robnih scenskih praks**

131

Maša Radi Buh

**Klin se s klinom zbija, ali
pogled na uprizoritvene
kode od znotraj**

139

PRED-
ZADNJA
REPLIKA

Blaž Lukan

O naporu
145

S U M M A R Y

154

U V O D N I K

Dobri nameni in cesta v pekel

Matic Majcen

V tem trenutku, ko pišemo junij leta 2019, je pravzaprav težko določiti, v kateri točki krivulje je trenutno val politik, ki se bolj ali manj odločno in jasno nagibajo k skrajni desnici. V ZDA se Donald Trump kljub sagi z Mullerjevim poročilom in vse večjim razočaranjem dela njegove volilne baze še vedno dobro drži v svojem predsedniškem sedežu, a se njegov momentum leto pred novimi volitvami opazno obrača navzdol. Na Madžarskem se je Viktor Orban v zadnjih mesecih soočal z izobčenjem iz okrilja evropske stranke EPP, s čimer se je tudi v srcu Evropskega parlamenta javno pokazal razkol zaradi nedemokratičnih metod madžarskega predsednika. Spet drugje je v Turčiji tamkajšnji predsednik Recep Erdoğan doživel boleč poraz na lokalnih volitvah, medtem ko lahko v Veliki Britaniji goreči podporniki brexita še vedno zgolj nemo opazujejo politični fiasco okoli tega spornega nacionalnega projekta. Ti dogodki vsekakor dajejo slutiti, da se omenjena krivulja res postopoma obrača navzdol, a so medtem mnoge države šele na začetku tega desničarskega obrata na svetovni politični sceni, med njimi tudi Slovenija.

Z ustanovitvijo stranke Domovinska liga in njenim prvim kandidiranjem na volitvah v Evropski parlament je politična desnica v Sloveniji dobila še za nekaj odtenkov bolj brezkompromisen glas in se zdaj odločno odreka globalizmu, migrantom, LGBT skupnosti in nadaljnjemu povezovanju Evropske unije. Branje volilnega programa strank je praviloma početje, ki terja kar nekaj interpretacije – pri tistih, ki podobno kot Domovinska liga tako

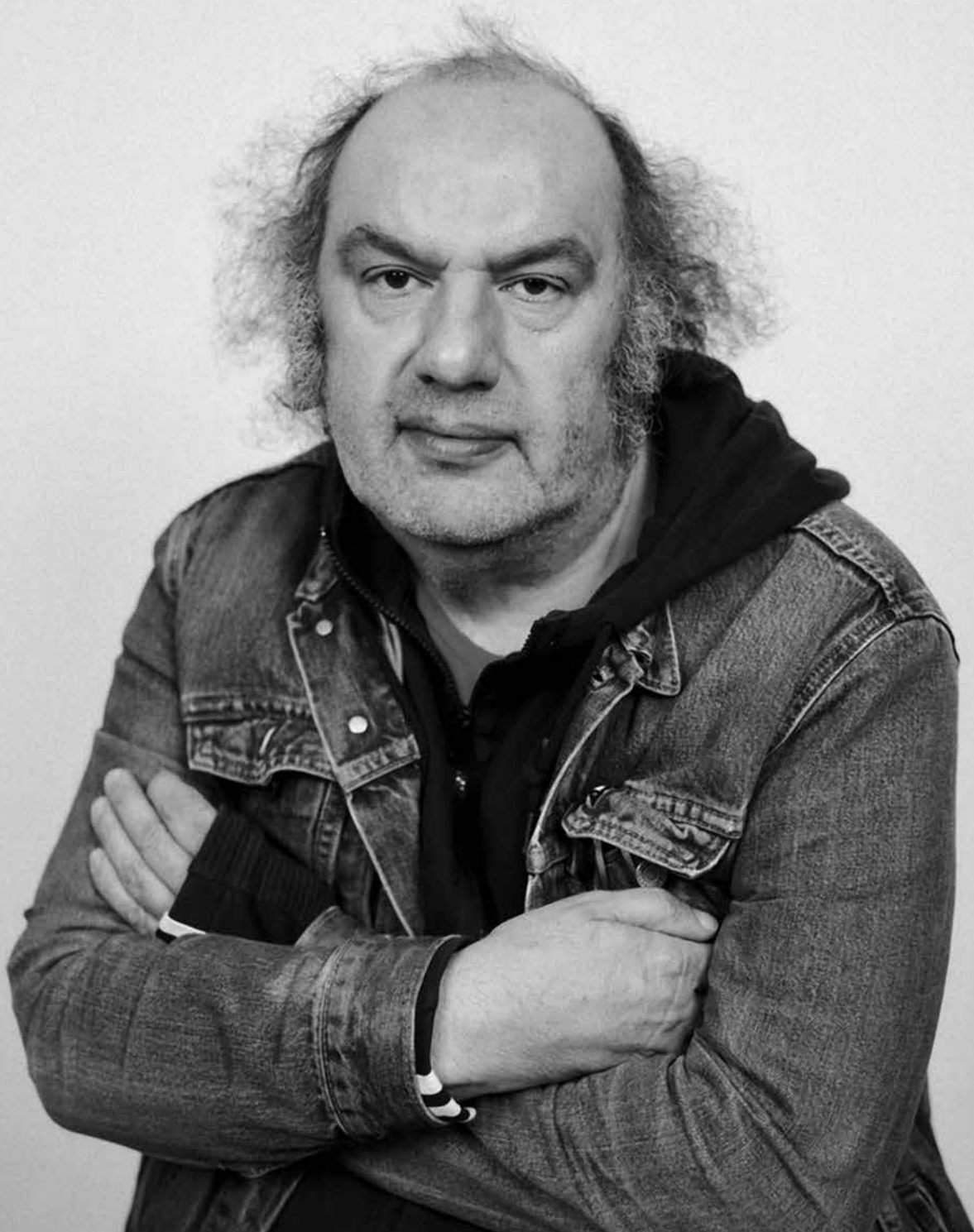
izrazito ciljajo na čustva volivcev, še posebej. Pravzaprav je kar lahko videti, zakaj se del volilnega telesa tako zlahka identificira s trditvami, ki so zapisane v tovrstnih dokumentih, pa čeprav, kot v tem primeru, pripadajo precej skrajnemu ideološkemu polu. Na eni strani imamo vrsto zelo splošnih, razvojno omenjenih postavk, ki bi jih sprejel skorajda vsak, ne glede na politično pripadnost: razvoj transportnega omrežja, konec korupcije v sodstvu, pozitiven odnos do ekologije. Po drugi strani pa je ta seznam političnih ciljev vendarle sestavljen iz dikcije, ki v spomin priključuje sila znana poglavja iz svetovne zgodovine. Čeprav je ta dikcija olepšana, je v zapisanih besedah z ne preveč truda mogoče razbrati sovraštvo do tujcev, drugačnosti in manično slavljenje lastne kulture, ki naj se seveda razprostira v vse pore družbe, tudi v kulturo, ki je trenutno, kot zapišejo, “pod udarom gramscijevskega kulturnega marksizma in modernističnih izpeljav anti-kulture in anti-estetike, ki izhaja iz neznanstvenih postulatov frankfurtske šole, boazovske antropologije, freudovskega psihoanalitičnega društva.”

S tem, ko se tovrstne stranke po Evropi prebijajo v nacionalne parlamente, se kot veliko razočaranje kaže šokantno dejstvo, kako lahko tovrstna dikcija, ki je spremljala nekatere največje tragedije 20. stoletja, sploh privablja volivce, ki tem strankam dajejo moč in s tem legitimnost. Pustimo ob strani dejstvo o pozabljanju zgodovinskih lekcij, argument, ki v dobi hipnega značaja družbenih omrežij očitno ni več tako učinkovit, kot bi moral biti, temveč še enkrat spomnimo na tisti moment, ki je tovrstne obljube vedno delal privlačne v očeh volivcev – dejstva, da vsaj na papirju tudi tiste najbolj ekstremne politike in uničujoče tehnologije venomer dajejo vtis, da temeljijo na *dobrih namenih*. Vzemimo Hitlerjev nacionalsocializem, Stalinov komunizem, Kim Džong-unov socializem, pa kolonializem, evgeniko, atomsko energijo. Vsi ti pojavi so se začeli kot utopična obljuba navadnim ljudem – o blaginji, izboljšanju življenja, večji varnosti in praviloma tudi moči lastne države. To so večne trditve, dandanes kajpak prikrojene dobi neoliberalnega kapitalizma, ki prebivalcem dajejo občutek, da bodo te politike prinesle izboljšanje življenja, kakršnega smo poznali do sedaj. Gre za besede, ki izvajajo takojšen, emfatičen odziv, en velik in odločen “Da!”, pri čemer je ključ prav v tistem klicaju, kjer bi zares morala biti vejica in za njo vsaj še ena beseda – “Da, vendar ...”

Čeprav je zgodovina te prijeme že zdavnaj obdelala (in jih, kakor se je dolgo zdelo, tudi že vrgla v koš), so ekstremne politike ponovno uspešne ravno zato, ker učinkovito izničujejo dejavnik treznega razmisleka. Kot starš, ki otroku ponudi neomejen dostop do sladkarij, da bi ga osrečil, ali kot zdravnik, ki pacientu ponudi neomejeno uporabo zdravil in sedativov za najmanjše tegobe – dober namen mora nujno spremljati tudi dober in premišljen ukrep. Ko je v tovrstne dobre, a pomanjkljive namene vpletena dejanska družbena ali politična moč, se posledice začnejo vrstiti v neusmiljenem tempu – in mnogokrat se je izkazalo, da je takrat že prepozno. Politične parole ekstremnih strank so polne izključujočih nasprotij: na eni strani poudarjanje ljubezni do lastne domovine in kulture, na drugi pa totalen spregled sveta, v katerem živimo. Besede o poudarjanju pravic lastne etnije imajo konflikt vgrajen že v sebi, saj preprosto spregledajo dejstvo, da svet, kjer je etnija enaka državi, na Zahodu preprosto ne obstaja več. Te politike so relikvije iz preteklosti, ki se danes kaže kot velika anomalija, kot ne-

razumljiv argument, ki bi moral biti komičen, če ne bi bil resničen – podobno kot verjetje v plosko Zemljo, škodljivost cepljenja ali zanikanje globalnega segrevanja.

Tudi zaradi tega se v svetovni družbi trenutno pojavlja nenavadna mešanica optimizma in pesimizma. Na političnem prizorišču prisotnost tovrstnih ekstremnih akterjev očitno postaja dolgoročen trend, a se medtem poučenost o krhki transparentnosti in uničujoči moči teh gibanj vse bolj povečuje. Kot izvrstno zapiše Naomi Klein v svoji knjigi *Ne, ni dovolj*, ki jo recenziramo v tej številki *Dialogov*, se tovrstna gibanja hitro zrušijo, ko z močjo preverjenih argumentov ciljamo na njihove osnovne pomanjkljivosti. A čeprav smo do zdaj živeli v obdobju, ko so bile skrajno desničarske politike zaradi šokantne arogance preveč neverjetne, da bi našli način, kako se jim zoperstaviti, zdaj vstopamo v obdobje, ko se jim je treba upreti z odločnostjo in bojem za temelje, ki so bili vzpostavljeni v preteklih stoletjih – za temelje, ki so na srečo še tu in tudi še delujejo. Vsaj zaradi teh gibanj še nismo zares na cesti v pekel, čeprav je ta zdrs zdaj nenehno v zraku. Zgodovina nas uči, da ko se enkrat vkrcamo na vlak, ki si prizadeva za spremembo demokratičnih temeljev naše družbe, poti nazaj ni. In dobri nameni, na katerih je sprva temeljil, so le še boleč spomin na propagandnih plakatih v muzejih, posvečenih žrtvam slabo premišljenih političnih sistemov in njihovih tehnologij.



• Foto: Julian Baumann

P O G O V O R

Matthias Lilienthal:

**“Politika in Evropa
sta postali nova hol-
lywoodska industrija
iluzij in namišljenih
reprezentacij. Čas je
za novo vprašanje:
Kako se gledališče
in umetnost oprede-
ljuje do tega?”**

Pogovarjal se je *Blaž Gselman*

Matthias Lilienthal je leta 1959 v Berlinu rojeni nemški gledališki dramaturg in intendant. Potem, ko je sredi osemdesetih krajši čas deloval kot svobodni novinar in bil asistent režije v dunajskem Burgtheatru, je bil med letoma 1988 in 1991 dramaturg v baselskem gledališču Theater Basel. Nato ga je leta 1992 v berlinsko gledališče Volksbühne povabil njegov intendant Frank Castorf in Lilienthal je tam ostal kot vodja dramaturškega oddelka do leta 1999. V gledališče je med drugim pripeljal režiserja Christopha Marthalerja, s katerim sta sodelovala že v Baslu, in sedaj že pokojnega Christopha Schlingensiefela, ki je bil *enfant terrible* nemškega gledališča in ga Lilienthal še danes šteje za enega ključnih navdihov za svoje delovanje v gledališču. Leta 2002 je bil programski vodja mednarodnega gledališkega festivala "Theater der Welt", na katerem se predstavljajo produkcije z vsega sveta, in je tisto leto potekalo v mestih Bonn, Düsseldorf, Köln in Duisburg v zvezni deželi Severno Porenje - Vestfalija. Drugič je bil programski vodja tega festivala leta 2014, ko je ta gostoval v Mannheimu v deželi Baden-Württemberg. V letih 2003–2012 je bil umetniški vodja gledališke produkcijske hiše Hebbel am Ufer v Berlinu in v tem času vzpostavil stalna sodelovanja s kolektivi, kot je denimo Rimini Protokoll. Že jeseni 2013 je odšel v libanonsko prestolnico Bejrut in tam predaval mladim umetnicam in umetnikom. Mednarodno sodelovanje razume kot pomemben del umetniške produkcije in tako še vedno sodeluje z nekaterimi posamezniki, ki jih je spoznal v Bejrutu.

Jeseni 2015 je prevzel mesto intendanta gledališča Münchner Kammerspiele. Pri njegovem vodenju je vnovčil vse svoje dosedanje izkušnje: pojem repertoarnega gledališča poskuša definirati na novo, predvsem tako, da vanj pripušča uprizoritvene prakse, ki sicer svoje zatočišče najdevajo zunaj institucionalnega okolja. Tega ne počne na račun instrumentalizacije gledališke institucije, pač pa njeno strukturo sistematično odpira in jo vzpostavlja kot prostor, ki je šele pogoj možnosti kolektivnega premisleka o skupnostnih rečeh.

Njegovo delo gre izrazito v nos Krščansko-socialni uniji, vladajoči bavarski stranki in (skupaj s socialdemokrati) sotvorki koalicije v münchenskem mestnem svetu. Očitajo mu preveč praznih sedežev v dvorani, premalo konvencionalne dramske gledališke igre in preveč performansov v repertoarju, preveč vsebin za mlade in begunce ter premalo za dolgoletne abonente itd.

Bavarska konservativna politika si bo (ali si je že) lahko oddahnila, saj bo Lilienthal, njen oster kritik, poleti 2020 zapustil gledališče Kammerspiele.

Kakšna je po vašem mnenju vloga mestnega gledališča danes?

V Nemčiji imajo mestna gledališča zelo dolgo tradicijo. Prva, ustanovljena pred približno dvesto leti, so obstajala še pred vzpostavitvijo Nemčije kot nacionalne države. Če pogledate gledališče Münchner Kammerspiele, se je buržoazija v Münchnu z njim utemeljila. Tedaj (okoli leta 1900, op. a.) najmočnejša družina pekarnarjev je bila lastnica hiš v okolici in na enem od dvorišč so zgradili Münchner Kammerspiele. Zgradili so ga v stilu *art deco*. V obdobju nacizma so vsa gledališča v Nemčiji nacionalizirali, da bi država lažje vplivala nanje. Odtlej je takšna struktura prisotna v mnogih gledališčih. Mestna gledališča naj bi s svojim ansamblom in repertoarjem predstavljala nekakšen sinonim za živ repertoar. Sam sem odraščal ob reinterpretacijah klasičnih iger, ki so jih igrali v tovrstnih mestnih gledališčih, in včasih imam občutek, da je ta način dočakal svoj konec; v Nemčiji je bil preizkušan štirideset let. Veliko je bilo interpretacij *Višnjevega vrta* ali *Hamleta* ali *Othella* itd. Od leta 2000 do 2015 sem delal v produkcijskih hišah in festivalskih okoljih in ta izkušnja me je navedla k temu, da napravim hibrid neodvisnega in mestnega gledališča.

V kakšnem stanju je po vašem mnenju nemško gledališče v tem trenutku?

To je zelo zahtevno vprašanje. Težko je opisati aktualno situacijo. Zdi se mi, da so se sistemi mestnega, neodvisnega in mednarodnega gledališča v zadnjem desetletju prepletli. Produkcijske hiše (ekvivalent neinstitucionalnih kulturnih zavodov v Sloveniji – op. a.) so se po svoji veljavi izrazito približale ali celo izenačile z mestnimi gledališči. Menim, da je najbolj trdovratno vprašanje današnjega časa, kako se soočamo z globalizacijo. Politične stranke se ne orientirajo več levo ali desno, prihajajo pa nove strukture, znotraj katerih nastaja mnenje o globalizaciji. V polju kulture sem velik pristaš globalizacije in verjamem v mednarodno gledališko izmenjavo, toda istočasno je to seveda zelo vprašljivo obnašanje v ekološkem smislu. Izjemno rad vidim, da se med seboj mešajo stališča Tokia, Sao Paola, Santiaga, Münchna. Istočasno pa se moramo zavedati, kaj vsa ta potovanja pomenijo za planet.

Govorite o enakovrednem položaju mestnih gledališč in produkcijskih hiš. Ali imajo tudi enaka sredstva in možnosti za financiranje?

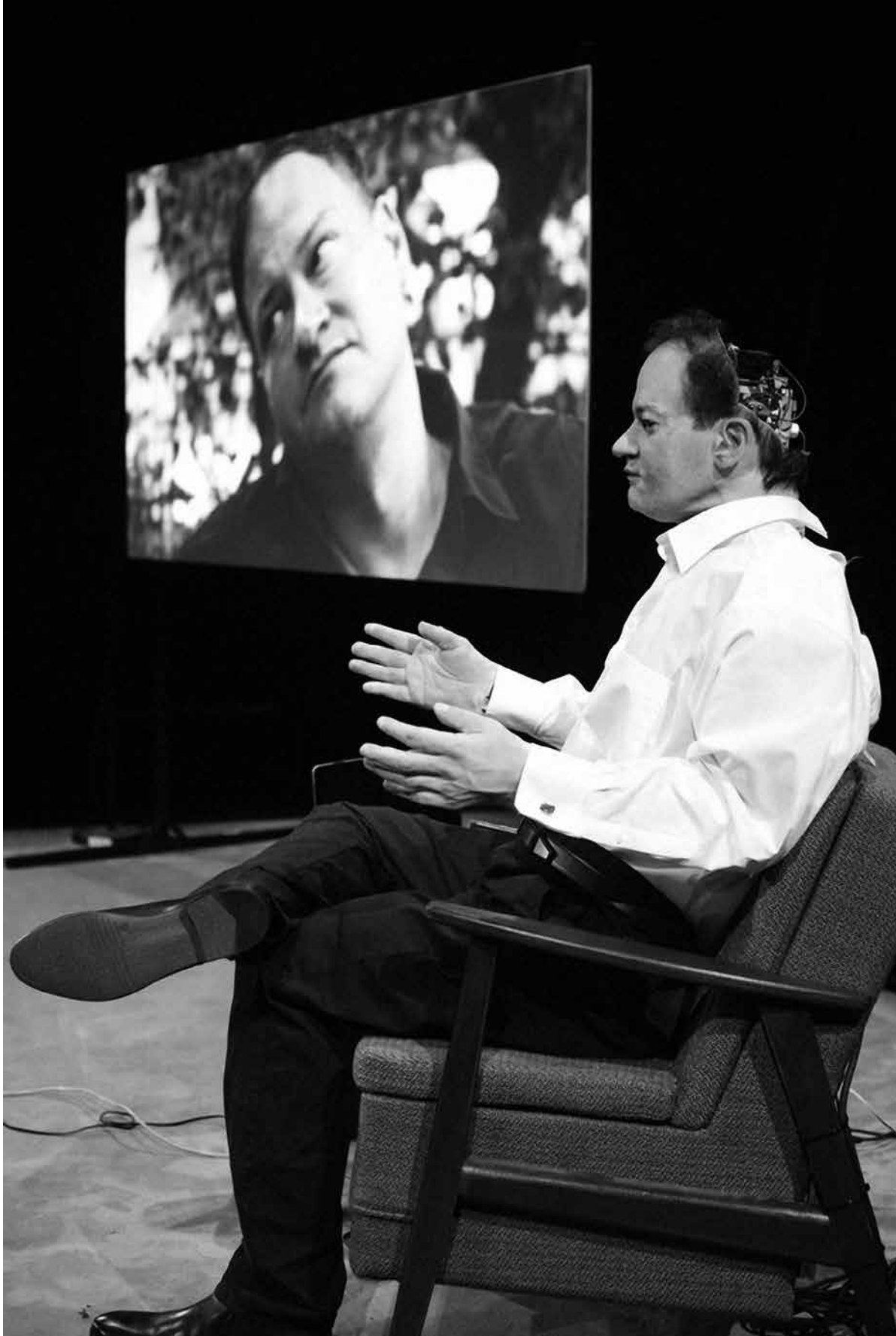
Nikakor nimajo enakih sredstev in nikakor nimajo enakih finančnih možnosti. Oboje ni primerljivo. Rekel bi, da je neodvisno gledališče v Nemčiji financirano z desetimi odstotki vsega denarja, ki na področju gledališča pripade državnim gledališčem. Možnosti za ustvarjanje so povsem različne. Neodvisna gledališka skupina mora pri vsakem projektu misliti na to, kako bo našla občinstvo in kako bo našla denar.

Struktura mestnega gledališča vključuje tudi hierarhijo, ki je razvidna v procesu produkcije, tudi v primerjavi z neodvisno gledališko sceno. Kakšno je vaše mnenje o tem?

Strukture v mestnem gledališču so postavljene hierarhično, a po drugi strani gre za način vodenja gledališča, ki temelji na delu v skupini in delu skupaj. Zaposleni v Münchner Kammerspiele so zelo samozvestni in imajo lastna mnenja o stvareh. Veliko je razprav, struktura komuniciranja pa je hkrati ves čas zelo jasna.

Bi rekli, da čvrsto določena struktura v zadnji instanci vpliva tudi na koncept idej, ki jih sporočate z odra?

Da in ne. V primeru produkcije, ki smo jo pripravili na začetku sezone, Uncanny Valley Stefana Kaegija (Rimini Protokoll), je Stefan pred devetimi meseci prišel z željo, da bi pripravil gledališko predstavo z robotom. Pripravili smo produkcijo, v kateri ima robot enourni elektronski performans, in jo precej uspešno igramo v okviru repertoarja, v okviru rednega abonmaja, hkrati pa z njo tudi veliko gostujemo. Strukture gledališča, kakršen je Kammer-spiele, se običajno ne bi lotile takšne produkcijske forme, je pa to mogoče.



Mora gledališče izumiti lasten produkcijski način ali se to spontano zgodi v procesu produkcije?

Produkcijski način je v Kammerspiele jasno določena struktura: na voljo je osem tednov, proračun, nekateri igralci in igralke, pol leta vnaprej moramo vedeti, kakšna bo videti scenografija; nato pa način produkcije prilagodimo vsakokratnim umetniškim potrebam. Menim, da bi morala imeti vsaka produkcija enake možnosti. Prav tako lahko rečem, da nisem navdušen nad produkcijami A in C kategorije, če uporabim prisposodbo iz filmske industrije.

Gledališče Kammerspiele je po definiciji mestno gledališče, sami pa se trudite odpreti njegovo strukturo. Kdaj deluje gledališče politično? Ima to opraviti z njegovo vsebino ali formo, mora vključevati določene aktivnosti zunaj njegovega sporeda? Kakšna je vaša definicija političnega v gledališču?

Ko začnem z delom v novem mestu in novem gledališču, se vprašam, kaj je bilo tam ustvarjenega v izobilju že v preteklosti. Ali obstajajo možnosti za umetniško produkcijo, ki je v mestu še ni bilo in ali lahko ta predstavlja novo izkušnjo za mesto? V Münchnu lahko le redko vidite dela produkcijskih hiš ali neodvisnih producentov. Ko sem prišel v gledališče Kammerspiele, je tu delala že uveljavljena generacija, sam pa sem vpeljal generacijo režiserk in režiserjev, ki so po večini v svojih tridesetih. Igralci, režiserji in občinstvo so vedno povezani v določeno skupnost. Privabiti skušam tudi generacijsko mlajše občinstvo. Zelo enostavno, tudi ob vprašanju beguncev in političnega angažmaja. Nekaj prijateljev je v različnih mestih organiziralo demonstracije (proti skrajni desnici in sovražstvu do migrantov jih je v Münchnu z gledališčem priredil tudi Lilienthal, op. a.) in to je povzročilo vrsto političnih aktivnosti zunaj gledališča. Kot verjetno veste, mi je Krščansko-socialna unija (CSU), vladajoča stranka na Bavarskem, hotela prepovedati izvedbo demonstracij, o čemer je bila poleti velika politična diskusija v mestu. Takšne diskusije me vsekakor zelo zanimajo.

Govorite o privabljanju mlajših generacij v gledališče. Koga še nagovarjate oziroma koga bi s svojim gledališčem želeli nagovoriti?

Na neki način z vsakim projektom nagovarjamo zelo različne skupine v mestu. Zanimajo me presenetljiva mešanja občinstev. Na primer v *Uncanny Valley* robot kopira avtorja Thomasa Melleja, ki je zelo pomemben pisec v Nemčiji in ki sicer trpi za depresijo. Del občinstva te predstave se zanima za Mellejevo literaturo, drugi del prihaja iz visokotehnoloških podjetij, del pa predstavljajo mladi igričarji (tisti, ki veliko časa posvetijo igranju videoiger, op. a.). Zadovoljen sem, če dosežemo tako raznoliko občinstvo.

Ravno v teh dneh poteka v gledališču Kammerspiele festival *Politika v svobodnem gledališču* ("Politik im freien Theater"), njegov moto je "reich" (bogat). Kako naj danes razumemo pojem bogastva? Lahko kaže na določen simptom današnje družbe?

Biti bogat istočasno pomeni biti reven. Običajni zaposleni v Münchnu so revni, ker je življenje v mestu tako drago, da si ga le stežka privoščijo. Ravno kar sem si ogledal predstavo Jessice Huber in Jamesa Leadbitterja *Tender Provocations of Hope and Fear*. V njej je del z igralcem Kimom Nobleom, ki prikazuje življenje čistilca v londonskem finančnem središču City of London in ki pripoveduje svojo zgodbo z živaljo, veverico.

Prav s to temo sem želel nadaljevati. Mestno, urbano okolje je prostor številnih političnih konfliktov. V produkcijah Kammerspiele pod vašim vodstvom pogosto premišlujete o tem dejstvu tudi na način, da zapustite oder, gledališko hišo in naredite predstavo v urbanem okolju. To ima najbrž določen politični pomen? Zakaj preizkušate takšen način dela?

Če smo realni, bo zgolj deset odstotkov populacije obiskalo gledališče. Preostalih devetdeset odstotkov gledališče ne zanima. Če pripravljam instalacije in performanse v javnem prostoru, pa imam možnost stopiti v stik s sto odstotki prebivalstva v Münchnu. Rad se prebijem ven iz našega buržoaznega geta in zasedem različne konce mesta.

Katere teme najbolj kličejo po obravnavi v mestu, kjer delate?

Veliko se ukvarjamo z vprašanjem internacionalizma. Sodelujemo s Toshikijem Okado iz Tokia, Rabihom Mrouéjem iz Bejruta, Yael Ronen iz Tel Aviva in Berlina, Amirjem Rezo Koohestanijem iz Teherana itd. München je mesto, ki v ekonomskem smislu deluje povsem globalno, hkrati pa v njem vztraja tudi kulturna reakcionarnost, ki je precej lokalnega značaja. Zelo me zanima odnos med globalizacijo, internacionalizmom in lokalno kulturo. Moja definicija gledališča se močno opira na mišljenje Dirka Baeckerja, ki izhaja iz systemske teorije, bil je učenec Niklasa Luhmanna. On razume gledališče kot odprt laboratorij prihodnosti. To je močno povezano s tem, kar skušam delati v gledališču.

V devetdesetih letih ste v Berlinu veliko sodelovali s Christophom Schlingensiefom. Pogosto zatrdite, da je njegovo delo za vas najvišja točka gledališča, ali vsaj, da je eden najboljših možnih načinov gledališkega dela. Zakaj?

Zelo rad sem preživel čas z njim. Njegova struktura mišljenja temelji na povezovanju izkušenj komercialne televizije, popularne kulture, vizualnih umetnosti, gledališča, t. i. splatter grozljivk itd. Mešanje vsega tega in doseganje učinkov, ki uspejo pritegniti pozornost družbe, je imelo name vpliv, ki traja še vedno.

Takšen je bil denimo projekt na Dunaju iz leta 2000 ...

... ki sva ga delala skupaj ...

O njem sem imel priložnost govoriti s še eno njegovo nekdanjo sodelavko, dramaturginjo Veronico Kaup-Hasler. Si lahko zamišljate takšen projekt danes v Münchnu? Projekt se je ukvarjal s prosilci za azil. Tako imenovano begunsko vprašanje je tudi danes žgoča tema.

Danes si ga nikakor več ne predstavljam kot izvedljivega. Naša realnost je tako zelo kruta, da bi bila produkcija "Bitte liebt Österreich" danes videti kot romantičen, kičast resentment. Verjetno bi Christoph Schlingensief iz leta 2000 danes uporabil trolanje in z njim napadel Krščansko-socialno unijo in Avstrijsko svobodnjaško stranko in njim podobne. Na realnost bi poskušal vplivati na ravni trolanja. V svojih filmih je vedno iskal nove podobe, ki vznemirjajo, in tudi danes bi skušal poiskati takšne nove podobe.



Bi rekli, da je lahko žanr satire v gledališču danes učinkovit?

Ne, ne verjamem.

V mislih imam namreč Schlingensiefovo delo, ki je bilo pogosto označeno kot satira. Bi se strinjali s to oznako?

Ne, veliko bolj se mi je njegovo delo zdelo vrsta splatter (“gnusne”) grozljivke, to je veliko bližje moji izkušnji, kot pa satira.

Za konec se vrniva h gledališki formi. V času, ki ga živimo, je dejanskost “bolj čudna” od fikcije in dokumentaristično gledališče se zdi v Sloveniji v vzponu. Tovrstno gledališče je bilo značilno za vaše obdobje vodenja produkcijske hiše Hebbel am Ufer v Berlinu. Menite, da ta umetniška forma še vedno ustreza današnji družbeni situaciji?

Menim, da je imelo dokumentaristično gledališče zelo veliko vrednost v zadnjih petnajstih letih, nato pa je nastopil trenutek, ko nikogar več ni zanimalo. V sedanjem trenutku politiki in politične stranke ne govorijo več o realnosti, o resnici. Ustvarjajo fiksijske realnosti. Celotna politika in vsa Evropa sta postali nova hollywoodska industrija iluzij in namišljenih reprezentacij. Čas je za novo vprašanje: kako se gledališče in umetnost opredeljujeta do tega. To bo terjalo veliko novo spremembo v gledališču. Še sanja se mi ne, kam ta sprememba vodi.





Kafka v Šanghaju

Primož Mlačnik

Lanskega avgusta sem med obiskom konference *Crossroads in Cultural Studies* (Stičišča in razpotja v kulturnih študijah) v Šanghaju z avtoetnografsko metodo, ki združuje moja teoretska zanimanja, spontana etnografska opažanja in osebne refleksije, skušal odgovoriti na nekaj splošnih vprašanj: kaj je mogoče povedati o Kitajski v Kafkovem literarnem imaginariju, kako se pojavlja Kafka v kitajskem imaginariju, kaj je kafkovskega v Šanghaju in kaj je šanghajskega v Kafki?

V pretirano klimatizirani predavalnici sem pred kitajskimi študenti predstavil teoretski referat o Franzu Kafki: Kafka je bil človek, ki je želel postati književnost in v njej izginiti. Na dialektičen način mu je to uspelo. Ko govorimo o Kafkovi književnosti, ima Kafka na Zahodu vlogo besedne zveze, lepila in mašila različnih teoretskih diskurzov, statusnega simbola politično impotentnih intelektualcev, mamila za povojne nemške intelektualce, ki so se oteпали bremena holokavsta in nacistične nemške zgodovine, maskote vseh utrjuje-nih uradnikov, neprostoovoljnega apologeta izraelske države, hiperrealističnega emblema temne strani modernosti. Odprl sem številne teme, a nobeno od teh, ki so me pričele zanimati, odkar sem na letališču Pudong pustil svoje prstne odtise.

Kafka kot označevalec je legitimno, sicer omejeno in morda anahronistično raziskovalno področje, a omenjene diskurzivne vezi so se mi ob poslušanju odličnih referatov o azijski književnosti in kulturnih študijah zdele klišejsko zahodnjaške. Tudi sam sem bil – v perspektivi sleparskega sindroma – zoprna karikatura raziskovalca, ki je prišel v Šanghaj pripovedovat o evropskem literarnem arhetipu.

Šanghaj topološko in simbolno spominja na pripovedno strukturo Kafkovih zgodb, ki jih lahko sestavimo v smiselno pomensko celoto le s pomočjo zgodovinsko-biografskih zemljevidov: teza – protiteza – nezmožnost in odsotnost sinteze. Miselne strukture v Kafkovi prozi so elementarno filozofske, njegov slog pa spominja na znanstveni slog pisanja. Kafka nenehno uporablja besedne zveze ‘kot da bi’, ‘navkljub’, ‘po drugi strani’, ‘vendar’, ‘čeprav’, ‘treba je priznati’ (Bahun 2014, 145) – v tem smislu je vedno na robu nekega razsvetljenja. Po drugi strani pa so v njegovi prozi prisotne mitološke parodije. Znanje o svetu je organizirano srednjeveško, po načelih sorodnosti in podobnosti, ki jih je v delu *Besede in reči: arheologija humanističnih znanosti* (2010) raziskoval Michel Foucault. Takšen primer Kafkove mitološke, protidarwinistične taksonomije navaja Anna Glazova v zborniku *Kafka and the Universal* (Kafka in univerzalno, 2018), ki trdi, da v njegovi prozi vse žive in nežive, organske in anorganske stvari pripadajo enemu rodoslovnemu deblu (2018, 197). Kafka, filozof, ki je pisal „pravljice za dialektike“ (Benjamin 1998, 122), je bil vedno na meji spoznanja resnice, ki pa jo je žrtvoval „zavoljo njene prenosljivosti“ (Benjamin 2007, 144).

Te palimpsestne igre bralec ne izkusi le ob branju Kafkove proze, ampak tudi ob hoji po šanghajskih ulicah. Šanghaj ima površino sto petdesetih Mariborov. Tako je ogromen, da bi ga bilo mogoče podrobno opisati le s pomočjo fiktivnega Borgesova zemljevida, ki bi bil tako velik kot sam Šanghaj (1:1). Zaradi obsežnosti se zdi, da bi bilo o Šanghaju bolje razmišljati kot o skupku srednje velikih mest, ki so del gigantskega velemesta, ali pa celo kot o večdimenzionalnih in hibridnih, kubistično urejenih pokrajinah. Kar je z ene strani videti kot eliten, arhitekturno moderen nebotičnik, je z druge strani na pol porušeno poslopje sredi gradbišča. Območje revnega, kmečkega podeželja je samo petnajst minut vožnje s podzemnim vlakom oddaljeno od finančnega centra Kitajske. Tudi v ulicah, ki potekajo vzporedno s potrošniškimi poligoni, kot je ulica East Nanjing Road, se nahajajo hiše, katerih stene so prepredene z električno napeljavo, pritličja pa namenjena avtomehnični, sadjarski in lepotni obrti – zapuščene tovarne, stare vasi in delavski ter migrantski

slumi, za katere se zdi, da so še vedno del pozabljene preteklosti, od koder je mogoče videti šeststo dvaintrideset metrov visok Šanghajski stolp.

V prostem času sem se izgubljal, nenehno obdan s tisoči ljudi, ki so se sprehajali, kolesarili in mopedirali po amerikaliziranih avenijah, med visokimi nebotačniki in manjšimi okrožji s flamsko in gotsko arhitekturo, mikropivovarnami, trgovinami s kičem in duplikati – moje telo se je potilo zaradi visokih temperatur, stopnje vlažnosti in onesnaženega zraka, moje oči so se skušale skriti pred intenzivnostjo barv, ki so utripale z vseh strani neba in ugrabljale poglede. Moje vidno polje so nenehno prečkala vozila najrazličnejših hitrosti. Poleg siren so napadali čute še neartikulirano govorjenje, jok, huronsko kašljanje, kričanje, šušljanje, brnenje, praskanje, pokanje ... V velemestu človek ne doživlja le občudujočega ugodja, ampak postaja avtist, ki preobilja dražljajev ne more presnoviti. V tem branju mesta je nekaj modernističnega – v poplavi zvokov, vonjav, podob in dotikov ga upočasnjuje, dezorientira, hipnotizira in utruja. O tem je pisal že Georg Simmel, ki je trdil, da mestni človek zaradi preobilja čutnih dražljajev razvije nečedno, a menda nujno lastnost – otopelo ravnodušnost (2000, 164). Morda se ta človek kot Gregor Samsa iz novele *Preobrazba* (1961) nekega dne zbudi s telesom, ki ga obdaja oklep.

Roberto Calasso v delu *K* zapiše, da je trenutek prebujanja pri Kafki najbolj tvegan trenutek. Tako Gregor kot Josef se zbudita v svet nepovratno premeščenih stvari. Poleg tega Kafkovi romaneskni junaki nikoli ne spijo, temveč halucinirajo v stanju kronične nespečnosti. Ko se prebudijo iz halucinacije, se zbudijo v svet nočne more (2006, 196–230). Uradnik, trgovski agent, priseljenec – delno prekarni delavci, delno zaposleni uslužbenci, ki zamujajo in čakajo. Časovne sheme Kafkovih črtic in novel so verjetno še bolj zapletene. Celo v *Poročilu akademiji* (1985) in v *Psu raziskovalcu* (1985), kjer zgodbo pripoveduje prvoosebni, ostareli pripovedovalec, je preteklost neločljivo zvezana s sedanostjo. Dogajanje v njih je ujeto v neke vrste večno sedanost (Cohn), v kateri je čas tako zgoščen, da ima težo. Po drugi strani pa je razstavljen na različne parametre, ki jih lahko vizualiziramo skoraj kot širino, višino in dolžino ter v celoti obravnavamo kot četrto razsežnost prostora. Ko berem Kafkovo prozo, se mi zdi, da bi bil Kafka kot slikar kubist. Čeprav njegovi protagonisti niso melanholični kot Hamlet ali Werther, je pri Kafki vseeno možno prepoznati vseprisotno in dislocirano, a vseeno dvoumno melanholijo. Liki so ujete v večno sedanost, zaradi česar so iz časa, ki predhaja in sledi sedanosti, izvzeti. Njihov obstoj pogosto ne predvideva niti preteklosti niti prihodnosti. Vse, kar je bilo in kar bo, je. Obstajajo v kontinuirani krizi. Izgubljeni so v sosledju trenutkov, med katerimi zevajo čisti rezi. Zato je Kafkova proza umetniška intervencija neomejenega trajanja, prekinitev teka časa, ki je nasičena z lepoto neuspeha. Zato je v njej nekaj revolucionarnega – čeprav morda le v časovnem smislu – imanentnega – čistega, resničnega in nespremenljivega (Corngold 2018, 13–42).

Trpel sem za *jet-lagom*, pomanjkanjem spanca, ki ga tudi zaradi splošne mestne vročice in radovednosti nisem mogel nadoknaditi. Doživljal sem prostorsko-časovno popačenje, ki Kafkovi književnosti ni tuje. Z letališča sem se peljal na lebdečem vlaku Maglev, ki je rezal medlikasto jutranjo soparo s hitrostjo tristo kilometrov na uro. Sredi opustoše-

nega barakarskega naselja sem za trenutek prepoznal napis športne trgovine Decathlon. Šanghaj, eno najbolj modernih mest na svetu, sem prvič videl kot privid, kakor tudi njegove anonimne mestne prebivalce, ki so obenem enaki kategoriji tujca in Kafkovemu pripovedovalcu.

Njegovo življenje je le eno od milijonov drugih, saj nima veliko opraviti z željami ali razreševanjem notranjih konfliktov. Zato je na nek način onstran tragičnega. Zdi se, da nastopa zgolj kot funkcija abstraktnih sil in procesov – urbanizacije, birokratizacije in izolacije. Bolj kot ime ga določajo družbena vloga, fizične lastnosti ali poklic. Zato pripoveduje navidezno razumno in pomenljivo, dokler se v njegovi pripovedi ne pojavijo razpoke. Razkorak med izkustvom in pripovedjo se poveča – atmosfera postane groteskna in grozeča. Pripovedovalec se pokaže v iracionalni luči, vendar bralec ne more odkriti niti vira nerazumnosti niti določiti barve njenega sijaja. Njegova mirnost se spreminja v skriven in kodiran krik na pomoč, kot pri človeku, ki je v lastni kulturi nenehno podvržen izkušnji kulturnega šoka: „Kafka je bil Zahodu Drugi, kot je bila Zahodu Druga Kitajska“ (Rojas 2015, 74).

Prebivalci velikih mest so obdani z avro skrivnosti, vendar intimnosti ne prekrivajo z namenom prevare ali laži. Njihova skrivnostnost je tudi posledica vratolomnih in prekinjenih hitrosti, s katerimi se življenje vali na krilih vozil, ki dnevno premagujejo ogromne površine. Nimajo časa, da bi postali ljudje. Bivanjsko večinoma ostajajo na ravni izstrelka ali tovora. Hitrost velemesta omogoča anonimnost, ki jo v času obsežne digitalizacije s svobodo in z demokracijo ne povezujejo le izgnani pisatelji in ahasverji. Paul Virilio v knjigi *Speed and Politics: An Essay on Dromology* (Hitrost in politika: Esej o dromologiji) predstavi hitrost kot dobrotno, ki je v modernih, ne demokratičnih, temveč dromokratičnih družbah neenako porazdeljena. Hitrejši ljudje so bogatejši, svobodnejši, mobilnejši in anonimnejši, vendar hitrost velemesta ljudi spremeni v nedostopne prikazni. Morda grotesknost prikriva prav njihovo funkcionalno zamenljivost in dejstvo, da so njihove pripovedi del širših diskurzov, njihove vsakdanje poti pa zgolj učinki urbanizacijskega načrta. To velja tudi za Šanghaj, shizofreno himero občinskega urbanizacijskega slogana: 'Ena zmajeva glava, štiri središča'. Kot piše Wade Shepard v knjigi *Ghost Cities of China* (Kitajska mesta duhov), naj bi Šanghaj do leta 2020 postal utopija srednjega razreda. Tako je bilo zapisano v načrtih že pred dvajsetimi leti. Če je del utopije srednjega razreda tudi sistematično zatiranje delavskega razreda (beri: srednjega razreda) in prisilne preselitve revnega prebivalstva, potem se to na čuden način uresničuje (93).

O gradnji kitajskih mest in Kitajskega zidu

Kitajska je vse hitrejša, a to ne pomeni, da je tudi bolj demokratična. Kar je kufkovo, v kitajskih velemestih ni le izjemen nadzor, ki ga na vsakem koraku izvajajo kamere za prepoznavanje obraza – to je bolj orwellovsko – ampak gigantska in nova velemesta, v katerih nihče ne živi. Pred leti, ko jih je ovekovečil ameriški fotograf Kai Caemmerer, se jih je spontano prijelo ime ‘mesta duhov’, čeprav ne gre za ekonomsko propadla mesta, ampak za nedonošena, še ne povsem živa mesta. Imajo vse: na ducate nebotičnikov, igrišč, stanovanjskih poslopij, fontan, umetniških skulptur, parke, luksuzne vile in veleblagovnice – vse, razen ljudi. Če mesta običajno nastajajo kot zaselki, ki se večajo glede na uspešnost lokalnih industrijskih podjetij ter drugih institucij, nastajajo sodobna kitajska velemesta kot del futuristične državne vizije, ki bi ogromno količino ljudi postopoma preselila s podeželja. V tem smislu niso urbana – samonikla, pluralna, živahna in dinamična. Temeljna kufkova premisa, na kateri temeljijo kitajska ‘mesta duhov’, je ta, da so ogromne površine in na milijone nepremičnin v lasti zgolj ene same občinske avtoritete (Gray 2017).

Caemmerer je ob jutranjih in večernih sprehodih po kamnitih puščavah poročal o čudnem občutku groze in fascinacije nad neživimi stvarmi, ki je primerljiv z Roquentinovim doživljanjem gnusa v istoimenskem romanu Jean-Paula Sartra. V freudovski psihoanalizi se ta občutek imenuje *das Unheimliche*. Občutek tuje domačnosti, ki oblije človeka ob povsem vsakdanjih situacijah, označuje vračanje potlačenih vsebin v neartikulirani obliki tesnobe in fascinacije, ki sta še najbolj očitni na primerih kitajskih replik. Na Kitajskem stojijo najmanj tri replike Eifflovega stolpa in nekaj replik manjših evropskih mest. Že na obrobju Šanghaja se nahajajo (bivše) ‘vasi duhov’, ki so zgrajene za deset, dvajset, petdeset tisoč prebivalcev. Nekatero od teh ‘vasi’ so tematske, kar pomeni, da tuje arhitekture in kulture predstavljajo njihovo osrednjo temo. V okrožju Songjiang se nahaja ‘britanska vas’ Thames, v okrožju Pudong New Area ‘nizozemska’ vas Gaoquiao in v okrožju Jiading ‘nemška’ vas Anting, kjer presenetljivo stojita celo kipa Goetheja in Schillerja (Shepard 2015, 97).

Po Shepardovi analizi temelji gradnja več milijonov stanovanj, ki si jih morda nikoli nihče ne bo mogel privoščiti (na Kitajskem je bilo pred leti dvainšestdeset milijonov praznih stanovanj), na ekonomskem dolgu. V ‘gradbenih’ načrtih je zapisano, da se takšna, umetna mesta zgradijo in popularizirajo v petnajstih do petindvajsetih letih. Nekaterim bo uspelo – tudi Pudong, bivše močvirsko območje v Šanghaju, je primer uspešne urbanizacije tega tipa –, druga mesta pa bodo ostala prazna. Izpolnitev načrtov ovira tudi kader visokih komunističnih uradnikov, ki jih zamenjajo vsakih pet let, zaradi česar se tudi načrti spreminjajo. Namen je tak, da bi se s kitajskega podeželja v mesta preselilo ogromno število ljudi. Potlačeno, na katerem temeljijo kitajska ‘mesta duhov’ – resnično nov civilizacijski dosežek človeštva – torej razkriva poseben položaj, v katerem so ljudje funkcionalno nujni, a hkrati tudi odveč, povsem podrejeni praznim objektom in futuristični viziji. Razkriva pa

tudi temne skrivnosti disciplinske oblasti – nadzor nad človeškimi telesi, ki spremlja modernizacijo, je še bolj neusmiljeno popoln kot nadzor nad naravo in svetom stvari.

V zgodbi *O gradnji Kitajskega zidu* (1985) so bili po pripovedovanju kamnoseka delavci vsakih pet let premeščeni na drugo gradbišče. Kafka v tej zgodbi izpostavi pomemben paradoks, ki ga lahko prenesemo tudi na sodoben paradoks kitajskih ‘mest duhov’: zakaj so (po Kafki) Kitajski zid kamnoseki gradili nelinearno oziroma nesklenjeno? Zakaj Kitajci gradijo mesta, ki morda nikoli ne bodo poseljena? Kot ugotavlja kamnosek, se gradnja megalomanskih objektov sklada s simbolno gradnjo naroda. Vrzeli, ki jih v primeru ‘mest duhov’ predstavljajo ljudje s podeželja, bo Kitajska zakrpala po tem, ko bo ljudstvu sporočila, da je bila gradnja uspešno končana. Domovino je najbolje graditi na več koncih in kot v primeru kamnosekov tudi menjave današnjih komunističnih uradnikov, ki nadzorujejo gradnjo ‘mest duhov’, krepijo kolektivno pripadnost in zvestobo projektu, ki morda nikoli ne bo končan. Medtem ko so Kafkovi kamnoseki upali, da jim bo zid uspelo zgraditi, si je cesarstvo želelo, da bi gradnja trajala večno. V nasprotnem primeru bi se ljudstvo morda domislilo, da bi zamenjalo cesarja.

Željo oblasti, ki se obdaja z nerazumljivimi sistemi, dobro ponazori esej Jorgeja Louisa Borgesa *La Muralla y los Libros* (Zid in knjige, 1950), v katerem izpostavi zanimivo zgodovinsko dejstvo. Čin Ši Huangdi, prvi cesar dinastije Čin in ustanovitelj Kitajskega cesarstva, je sočasno z gradnjo Kitajskega zidu odredil tudi sežig vseh knjig, ki so bile napisane pred njegovim ustoličenjem. Borges na tem precedenčnem primeru pokaže, da ni šlo za dve naključni dejanji. Gre za prakso, ki je skupna vsem despotom, ki si želijo preslepiti vse razen sebe, da se je zgodovina začela z njimi. Medtem ko brišejo in prirejajo preteklost lastne civilizacije, branijo narod pred tujimi barbari. Znano, mar ne? Barbarstvo je le izgovor za obrambo pred drugačnimi in novimi idejami, ki spodkopavajo despotsko oblast in večkratno bogatijo skupek dosežkov in vrednot človeške družbe (2006).

Čeprav teži Borgesova primerjava k univerzalnosti, je Kitajski zid pri Kafki emblem “modela težavnega in nepreglednega načrta” (Benjamin 1998, 127). Kdor je obiskal Prago, ve, da mesto topografsko ustreza temu modelu, ki se pojavlja v obliki nedoumljivih prostorov tudi v Kafkovi prozi. Tloris hiše, kjer Josef K. obiskuje sodna zaslišanja, bi bilo prav tako nemogoče narisati kot tloris hiše gospoda Pollundra, prijatelja strica Karla Rosmanna, glavnega protagonista *Amerike* (1984). Dvorec pri New Yorku sestavljajo prazne sobe in neskončno dolgi in morda celo polkrožni hodniki, po katerih je prepih. Urbani del Prage je trinajstkrat manjši od urbanega dela Šanghaja, vendar sta izgubljenost in zmeda mestnih ulic na neki čuden način pomnoženi z zgostitvijo in pomanjšanjem. Zato tudi iz topografskega vidika ni naključje, da je Kafka dojemal Prago kot labirint, iz katerega je nemogoče pobegniti. Prispodoba Kafkovega odnosa do Prage in do lastnih besedil (podvrženih želji po posthumnem sežigu) predstavlja prvi del, njegova zgodba o Kitajskem zidu pa drugi del civiliziranega barbarstva. Zato je Borges zapisal, da se v literaturi vsakega (dobrega) pisatelja skrivajo posebnosti, ki jih nato pričnemo opazovati pri njegovih predhodnikih in naslednikih (1964, 190–192). Kafka je morda poustvaril svojo lastno zgodovino, ne pa tudi zgodovine Evrope in Kitajske.

Kafka in Orient

Čeprav bi Kafki fundamentalisti lahko očitali, da Kitajce predstavlja kot narod, ki ga ni težko preslepiti in izkoristiti, njegova zgodba o Kitajskem zidu ni trivialna orientalistična hiperbola. Orientalizem je skupek idej o Orientu iz evropskega zornega kota, ki ga zaznamujeta sočasna fascinacija nad domnevno rajsko eksotičnostjo ter strah pred domnevno živalskostjo in nasilnostjo kulturnega drugega. Je intelektualni, literarni in institucionalni diskurz pokroviteljstva, ki so ga dopolnjevali porazsvetljenski popotniki, intelektualci, pesniki in filozofi (Said 1979). Mislim, da se Kafkova zgodba nanaša predvsem na mističen značaj oblasti in ne na značaj Kitajcev. Navsezadnje je morda opisoval skorumpirano Habsburško monarhijo ali soumirajočo dinastijo Čing (Meng 1996, 77). Avstro-ogrski imperij in imperij dinastije Čing sta namreč razpadla na začetku dvajsetega stoletja. Kafka je v duhu nedogmatičnih interpretacij protiorientalist, a to ne pomeni, da je povsem nedolžen.

Orientalističen diskurz so oblikovali evropski popotniki s konca osemnajstega in začetka devetnajstega stoletja, ki so dojemali Kitajce kot eno od različic bele rase. Po pričevanju jezuita Jeana Baptista du Haldeja se pekinški Kitajci po barvi kože niso dosti razlikovali od Francozov in Italijanov. Belcem niso bili le enakovredni. Jezuiti so idealizirali tudi njihovo državno tvorbo razsvetljenega absolutizma in naravne filozofije, ampak ta slava je kmalu ranila ponos Evropejcev, ki jih je še posebej užalilo prepričanje, da bi Kitajci lahko bili od Evropejcev boljši v morali in religiji. Zato se je v drugi polovici osemnajstega in devetnajstega stoletja v Evropi razvilo protijezuitsko gibanje in podoba Kitajske se je tudi na bivših področjih občudovanja pričela kvariti. K rasističnemu diskurzu so iz naslanjačev pomembno prispevali največji evropski učenjaki, Immanuel Kant, Johann Gottfried Herder, David Hume, Montesquieu ... Montesquieu je npr. topla podnebja povezoval z despotizmom ter tako okrepil idejo o sebičnih in temperamentnih Azijcih (Hsia 1996, 8–11).

Herder je Kitajsko označil kot „balmazirano mumijo“ (Goebel 1997, 66). Pri polaganju temeljev in normalizaciji kolonializma je teoretsko morda najbolj izčrpno sodeloval tudi Friedrich Hegel. Ne glede na to, da je bil kritičen do kitajskega despotskega družbenega sistema, je Kitajce v primerjavi z Evropejci sistematično razčlovečil. Po Heglu morala ni del njihove subjektivnosti, „ker se moralni zakoni obravnavajo kot državni zakoni, pravo pa dobi s svoje strani videz moralnega“ (1967, 133). Kitajska je zaradi svoje dolge zgodovine vojn odporna na osvajalske podvige tujih držav (prav tam, 135), a kljub temu leži zunaj svetovne zgodovine (prav tam, 136). Kitajci ne poznajo svobodne volje kot tudi ne religije, znanosti in umetnosti (prav tam, 137). Obenem pa so nečloveški, saj se nadrejenim maščujejo s samomori, s čimer izkazujejo veliko nespoštovanje do človeka (prav tam, 138). Na Kitajskem najdemo ljudi, katerih „razum /je/ povsem brez domišljije“ (prav tam, 145), kar ni presenetljivo glede na to, da se zbirajo okrog praznovernega jedra religije nič, ki se imenuje budizem (prav tam, 146).

Ob koncu 19. stoletja je ta abstraktni nič vedno bolj privlačil tudi nemoralne, nerazumne in sprevržene Evropejce, ki so med leti 1890 in 1925 gojili ambivalenten odnos do Kitajske. Kitajci so bili dovolj manjvredni in podrejeni, da se jih je lahko brez slabe vesti izkoriščalo, a duhovno domnevno dovolj napredni in pomirjeni, da so njihove doktrine navduševale. Kafka je eden od redkih modernističnih pisateljev, ki se je v tem času ukvarjal s Kitajsko. Njegova naklonjenost do kitajske književnosti se je napajala predvsem iz dveh prevodov filozofa Martina Bubra, urednika revije *Der Jude* (Jud), kjer je tudi Kafka objavljala svoje zgodbe. Prevodi Martina Bubra v Evropi (Prva knjiga je bila *Diskurzi in parabole* Chuang Tsuja (1910), druga pa *Kitajske zgodbe o duhovih in ljubezenske zgodbe* (1911), ki jo je napisal Songling Pu), so bili izjemno priljubljeni, ker evropske velesile Azijcev niso obravnavale kot civilizacijsko enakovredne, zaradi česar so tja namenoma širile svoj političen in gospodarski vpliv. Po drugi strani pa so zahodnjaki hrepeneli po duhovni izpolnitvi, ki sta jo nudili tradicionalna kitajska filozofija in religija, pri čemer sta bila predvsem daoizem in budizem spoštovana zaradi njunega terapevtskega učinka na materialistični Zahod (Hsia 1996, 22). Spričo teh ugotovitev ni presenetljivo, da obstajajo pedantne analize Kafke kot pisatelja, ki je posvojil zenbudistično in daoistično filozofijo (Janouch 1953, 36 38, 47, 75, 107; McCort 1991). Kafka je bral tudi prevod Songling Pujeve zbirke *Čudne zgodbe*, ki jih je iz kitajščine v nemščino leta 1914 prevedel Richard Wilhelm (Zhou 1996, 119).

Obstaja velika verjetnost, da Kafka navdiha za svoje živalske zgodbe ni črpal le iz praških legend o Golemu, judovskem Frankensteinu, ampak tudi iz Songling Pujevih čudnih živalskih zgodb, v katerih se prav tako pojavljajo opice, psi, različni mitološki hibridi in nesmrtniki, kot je lovec Grachus. Vsa ta bitja so, kakor v vseh kulturah, prenašalci kulturnih pomenov, ki se nanašajo na določen prostor in čas. Pu Songling je živalske podobe v prozo vnašal z namenom, da bi prikazal zatiralnost fevdalnega sistema dinastije Čing, pri čemer proces preobrazbe pogosto prikazuje na čustvenem stanju protagonista (Zhou 1996, 113–176).

Kafka je *Kitajske zgodbe o duhovih in ljubezenske zgodbe* podaril mlajši sestri Ottli, knjigo pa je občudoval in priporočal še v pismih zaročenki Felice, iz katerih izvemo tudi to, da je Kafka Brodu občasno recitiral pesmi Jan Tsen Tsaija in Tu Fuja (Kafka 2008, 111). Kafka je v pismih Felice orientaliziral svojo negotovost, odtujenost ter strahove pred intimnostjo. Felice je nenehno ohranjal na varni razdalji in v usodni bližini, zaradi česar mu je bila tuja, grozljiva in eksotična kot Kitajska, ki jo je nekajkrat uporabil kot nekakšno zrcalno poetično draperijo, ki ga je s Felice ločevala, čeprav je bila nujna za tvorbo njegovih fantazij, ki so v pisemskem razmerju ohranjale imaginarno strast. Kafka se je skozi to imaginarno strast v pismih nenehno poniževal in ponovno opredeljeval. Pisanje ljubezenskih pisem je zanj pomenilo igralsko vajo in postopno uverturo v daljšo operno izvedbo, ki se je pričela s trpkim koncem uročenega dopisovanja in zaroke. Na ta način je ohranjal imaginarno strast, ki je ni mogel izraziti s telesnim izkustvom. Kjer je omenjal Kitajsko, je pisal o svoji goreči ljubezni. Čeprav je sledil posmehljivi romantični ideji o genialnemu umetniku, ki za svoje ustvarjanje potrebuje prisotnost popolne samote in popolne ljube-

zni, mu je to uspelo v celoti uprizoriti. Danes beremo njegova pisma kot dokumente, ki so enakovredni ali pa celo presežni njegovi prozi, a tudi kot dokumente o njegovih manipulativnih vzgibih. Bolj neodzivna, kot je postajala Felice zaradi njegovih avtoritarnih kritik njenega okusa in izbruhov ljubosumnosti, manj jo je razumel, a bolj ga je privlačila. Iz odnosa je črpal samozavest, ki je napajala njegovo literarno moč. Ko se je z njo dovolj napolnil, je pričel Felice odganjati. Na primeru pesmi *V smrti noči*, ki jo je napisal kitajski pesnik Jan Tsen Tsai, ji je pojasnil, da ga bo le ovirala pri nočnem pisanju, zaradi česar ne bo dober mož (Canetti 1974; Meng 1996, 81).

Kitajska je v Kafkovih pismih označevalec za medsebojno odtujenost in naraščajoče nerazumevanje. Njegovo pisanje torej izpostavlja nekatere značilnosti iz splošnega orientalističnega diskurza, ki ga zaobjema in obvladuje. Ena od teh značilnosti je ženska, ki je v evropski imaginaciji simbolno enaka erotičnemu Orientu in obratno. Druga je banalen prikaz abstraktne misli, v kateri se kolonialistična miselnost ujema z moškim šovinizmom in s seksizmom, kjer gnezdi podoba neukročene ženske, ki se ji pomaga tako, da se jo podredi. Kafka si je orientalizem prisvojil, vanj dvomil, ga ironiziral in naposled razveljavil njegove fantastične podobe. Enako je storil s Felice, ki je bila kot Orient prisotna le kot „/.../“ ideja in konstrukt, ampak odsotna kot kulturno prizorišče z avtentičnim glasom“ (Goebel 1997, 62).

Kafkov dvoumen orientalistični pogled na Kitajsko se nedvomno izraža tudi v njegovi prozi. Njegove zelo kratke 'kitajske' zgodbe *O gradnji Kitajskega zidu*, *V kazenski koloniji* (1961), *Cesarska poslanica* (1975, 25) in *Star rokopis* (1919) lahko razumemo kot del takratnega evropskega kulturnega in političnega diskurza o Kitajski v obdobju propadajoče dinastije Čing, v katerem je bila Kitajska tuja in eksotična. Ker pa obstajajo vzporednice tudi z reakcionarno in dekadentno Avstro-Ogrsko, ni jasno, o kateri strani drugosti je pisal Kafka (Meng 1996, 75–96). Bogato in zapleteno kitajsko zgodovino ter hierarhičen, avtokratski in zatiralen družbeno-politični sistem uradništva je še dodatno obdal z delovanjem nepojasnljivih, skrivnostnih sil. V družbeni napredek je verjel skozi judovsko filozofsko-religijsko perspektivo – zgodi se lahko le z apokaliptično katastrofo. Kot uradnik pri eni od zavarovalniških agencij (Ustanovi za varovanje delavcev kraljestva Böhmen pri delu), ki so takrat že razumniško pojasnjevale nezgode in tržile smrt božje volje, je bil priča razpadu habsburške monarhije in prvi svetovni vojni. Čeprav Kafka prikazuje Kitajsko kot zaostalo, koruptivno deželo, katere prebivalci so politično nesposobni, je v celoti kritičen do napredka, ki temelji na dehumaniziranem birokratskem sistemu nacionalne države. Ta sistem naj bi, paradoksalno, vse ljudi postavil pred enake zakone. Kot vemo iz evropskih in tudi iz slovenskih primerov, omogoča prav njegova izpopolnjena razvejanost največ korupcije in nepotizma. Korupcija, avtokracija in zatiranje niso izvorne kitajske značilnosti, kar pa ne pomeni, da jih tam ne moremo najti v takih oblikah. Kafkova podoba Kitajske ima v njegovi literarni zapuščini torej različne vloge, ki osvetlujejo vselej protisloven in nepopoln orientalistični diskurz.



Primer sistematičnega zatiranja in sistemske korupcije ter zelo jasen prikaz negativnih učinkov posebnega in nečloveškega urbanizacijskega načrta je Svetovna razstava. Pri šanghajskem Expu 2010 je sodelovalo sto triindevetdeset držav iz vsega sveta, tudi Slovenija. Gre za projekt, ki naj bi Šanghaj pod sloganom 'boljše mesto, boljša življenja' katapultiral med elitna svetovna mesta. Kot po navadi pa so bili v obsežni gradbeni projekt vključeni neplačani delavci. Izhajajoč iz tega standarda, nad katerim se danes ne zgražamo več, lahko spoznamo za odtenek grozovitejše razsežnosti Svetovne razstave. Kitajske oblasti so z območja šestih kvadratnih kilometrov, kjer je potekala razstava, pred tem nasilno deložirale devetnajst tisoč gospodinjev. Zaprli so več kot dvesto petdeset tovarn. Kdor se je upiral, je šel v zapor. Leta 2013, tri leta po razstavi, pa je postalo to območje živih mrtvecev. Takrat se je začela obnova. Danes so razsežnosti tega zločina, ki si ga težko predstavljamo, že prikrite, nevidne in morda tudi pozabljene. Z vrha Kitajskega paviljona, Muzeja kitajske umetnosti, je možno opaziti ostaline Svetovne razstave, nove sive zgradbe brez fasade, nekaj oranžnih žerjavov in novejših nakupovalnih središč, kot je Kulturni center Mercedes Benz, ki so ga otvorili ob odprtju Svetovne razstave (Shepard 2015).

Svetovna razstava ni bila le urbanizacijska izjema. Revni podnajemniki, ki si ne morejo lastiti ničesar, ostajajo v zgodovinskih središčih ter v starih delih mest, bogataši pa se lahko po lastnih željah selijo v novejše predele. Menda se Kitajci danes bolj kot Japoncev ali Severnih Korejcev bojijo buldožerjev. Zaradi deložacij je vedno več skupinskih uporov, protestnih samomorov ter samosežigov, za katere nikoli ne izvemo. Shepard izpostavlja vsaj nekaj, kar je znano: s kitajsko gospodarsko eksplozijo je zaradi 'napredka' domove izgubilo štiriinšestdeset milijonov ljudi (25).



Ali pa je tako morda le v Šanghaju? V angleških slovarjih se Šanghaj pojavlja tudi kot glagol, ki pomeni postajati neobčutljiv, otopel in neopazen pod vplivom opija oziroma storiti nekaj s pomočjo prevare ali prisile, natančneje, prisilno vkrcati ali brezvestno novačiti mornarje za plovbo na Orient (Dong 2000, 2; Lee 1999, 4). Eden ob obsežnejših primerov 'šanghajanja' v zgodovini Šanghaja je bil britanski. Da bi zaščitili svoje zaloge zlata, so za čaj, ki so ga uvažali v Evropo, Šanghajcem plačevali z opijem, kar je vodilo v posebno obliko postopne kolonizacije s pomočjo odvisniške omame. Opij se je v osemnajstem in devetnajstem stoletju izkazal kot odlična valuta, ki je prodajalce bogatila, potrošnike pa puščala pri(zadete). Britancem se je bilo težko upirati. Vojaki dinastije Čing so vseeno dvakrat poskusili, a Britanci so imeli boljše in večje puške. Po Nankinški in Tianjinski pogodbi leta 1842 in 1858 so Britanci dobili Hongkong in prost dostop do пристanišč, trgovina z opijem pa je postala legalizirana.

Ko so leta 1943 britanski trgovci prišli v Šanghaj, so jim dodelili sto triinštirideset akrov blatne obale ob severnem delu reke Huangpu, ki je kmalu postal znan kot Britansko naselje. Britancem so sledili še Američani in Francozi. Do leta 1863 so se naselja, ki so jim bile podeljene koncesije, razglasila za občine. Šanghaj je postal polkolonialno mesto s kitajskim in z mednarodnim delom, ki sta se med seboj zelo razlikovala. Fizično ju je ločeval tudi polkrožni zid, s katerim se je mesto obdalo v 16. stoletju, da bi se obvarovalo pred japonskimi pirati. Zahodnjaki so do Kitajcev gojili rasističen odnos, v katerem je že zanimanje za kitajsko kulturo in jezik veljalo za ekscentrično čudaštvo. Tudi Šanghajci niso bili svetovljani. V njihovih očeh so bila barbarska vsa okoliška ljudstva: Tataři, Mongoli, Mandžurijci in drugi nekitajski Azijci. Še posebej nečloveški pa so bili zanje *fan kuei*, beli tujci z zahoda. To so bila bizarna, nemoralna in nevzgojena bitja z groteskno belo barvo kože in s predolgimi bogomoljkastimi udi, prekritimi s smešnimi oblačili. Takratna trenja med Šanghajci in tujci zasedajo pomembno mesto tudi v popularnem filmskem imaginariju. Na koncu promenade poleg britanskega konzulata cveti park Huangpu. Na železnih vratih pri vhodu so od leta 1868 do leta 1928 viseli različni napisi: 'Kolesa prepovedana', 'Psi prepovedani', 'Samo za tujce'. Spomin na segregacijo je nekoliko popačil in utrdil Bruce Lee, ki v filmu *Jeklena pest* (1972) z visoko brco v skoku raztrešči napis 'Prepovedano psom in Kitajcem' (Carter 2017, 271–286; Dong 2000).

Sodobni Šanghaj je zrasel iz opija, to pa je le kratek povzetek tega, kako so si Šanghaj 'prišanghajali' Zahodnjaki. Še en, nekoliko obskurnejši primer šanghajanja, za katerega se zdi, kakor da bi izhajal iz Kafkovega Oklahomskega gledališča, so bili tudi poklicni lokalni berači iz dvajsetih in tridesetih let dvajsetega stoletja, ki so svoje umetniške predstave uprizarjali na dolgi mestni promenadi (angl. Bund, kitaj. Waitan). Stella Dong v upodobitvi tega dekadentnega obdobja piše, da so berači uporabljali prašičjo kri, se nalašč umazali z blatom, ramena so si otovorili s človeškimi rekviziti, z naključnimi mrtveci, ki so jih našli na ulicah. Dva berača sta bila domačinom tako dobro poznana, da so jim naredili vzdevka. Moški, ki si je v lobanjo zabil žebelj in vrh njega pritrdil svečo, se je imenoval Svetloba v glavi. Ženska, ki je tako močno jokala, da so se okrog nje nabirale luže solz, pa se je imenovala Jokavo čudo (202).

V kontekstu, ki združuje 'šanghajanje' in prikazni sodobnega urbanizma, se Šanghaj pojavlja tudi v Kafkovih zelo kratkih zgodbah *Cesarska poslanica* in *Star rokopis*. Ob njiju lahko postavimo vprašanje, kako in ali bodo pozitivne učinke velikega urbanizacijskega načrta kadarkoli občutili tudi revnejši sloji s podeželja, ki jim je projekt v resnici namenjen? Ko bo sporočilo prišlo do njih, bo njegova vsebina že pretekla, postala bo neresnična in nepomembna. Sel iz *Cesarske poslanice* bi potreboval tisočletja, da bi podložniku uspešno dostavil sporočilo umirajočega cesarja. Čeprav mora sporočilo pripotovati 'le' iz središča na obrobje, je razdalja med palačo, množico in podložnikovim oknom, na katerem le-ta sloni, nepremostljiva. Čeprav je cesarjevo sporočilo ne glede na vsebino, ki je znana le cesarju in njegovemu slu, res pomembno, navsezadnje morda obstaja le v podložnikovi domišljiji.

Obe zgodbi lahko beremo tudi skupaj z zgodbo *O gradnji kitajskega zidu*. *Star Rokopis* je bodisi legenda iz preteklosti, ki upravičuje gradnjo zidu, bodisi pripoved iz prihodnosti, kjer je barbarom uspelo prečkati mejo neskljenenega zidu. Čevljar pripoveduje o nomadih

s severa, ki so se postopoma naselili v deželo, kjer so začeli smetiti, razgrajati in ropati. V modusu govora preprostega človeka ugotavlja, da nomadi nimajo zlih namenov – takšna je pač njihova divja narava. Če nekaj vzamejo v roke, lahko le mirno opazuješ, kaj bodo s to stvarjo storili. Nekega dne čevljar na grajskem oknu zagleda cesarja, ki nemočno opazuje, kaj se je zgodilo z njegovo deželo. Cesar ne ve, kako jih odgnati, in usoda ljudstva je v rokah obrtnikov in trgovcev, kakršen je bil tudi Kafkov stric Josef Löwy, ki je verjetno najbolj oddaljena in najmanj fiktivna vez med Kafko in Šanghajem.

Stric Löwy je sprva dolgo delal za kolonialno belgijsko podjetje v Kongu, nato pa je sodeloval tudi pri gradnji Panamskega prekopa. Ko je bil vpleten v gradnjo železnice na relaciji Peking–Hankov, je kratek čas bival v Šanghaju, o čemer ni veliko znanega (Northey 1991, 15–30). Kafkov stric je bil popotnik, kakršen si je tudi Kafka želel postati, a mu poleg pomanjkanja poguma tega ni dopuščalo zdravje. Kafka pa je liku strica, ki se pojavlja v številnih njegovih delih, vseeno večkrat podelil stransko vlogo, ki je bila podobna tisti iz vsakdanjega življenja. Spomnimo se ga predvsem iz *Amerike* in *Procesa* (2004), kjer gre za skrivnostnega tujca, ki se v življenju glavnega protagonista pojavi le začasno. Vpliv njegovega delovanja na pripoved se čuti iz ozadja. V *Procesu* Josefu K. svetuje glede sojenja in ga povabi na deželo. Karla Rossmana zaradi razmerja s služabnico družina pošlje v Ameriko prav k stricu. Morda vpliv strica pri Kafki ni velik le tam, kjer stric nima značaja, ampak tudi tam, kjer se v zgodbi sploh ne pojavi.

Kafkov stric je bil po poklicu zemljemerec, prav tako kot glavni, izgubljeni protagonist iz romana *Grad* (1967), ki zaman išče duhovno in materialno središče tuje vasi. Glede na to, da so manjši kraji, ki so v njegovi književnosti omejeni na dogajanja na vasi, pogosto orientalski, lahko *Grad* beremo tudi iz zornega kota Kafkove kritike orientalizma, kar pomeni, da je vsaj malo poznal kolonialno problematiko stričeve zaposlitve. Zemljemerčevo dezorientiranost lahko enkrat za spremembo beremo tudi v pozitivni luči ter si tako interpretativno 'prišanghajamo' stričev vpliv. V tem branju je neuspeh zemljemerca neuspeh okupatorjev, ki jim nikoli ni in jim nikoli ne bo uspelo popolnoma potujčiti in preobraziti domačinskega ljudstva. V tem kratkem stiku kultur pa lahko tudi tujstvo v Kafkovi prozi za spremembo obravnavamo kot univerzalno človeško izkušnjo, ki se ni začela niti z Judi v večkulturni Pragi na prelomu stoletja, niti se ni končala z eksistencializmom dvajsetega stoletja. Če bi se odločili, da si bomo 'prišanghajali' še Kafkov protiorientalistični diskurz, pa bi lahko zapisali, da navsezadnje ni nič čudnega, da je Kafka prav v času, ko je imel Šanghaj status Pariza Orienta, svojega strica imenoval pariški stric (Dong 2000; Northey 1991).

Kafka je „/e/dini pisatelj zahodnega sveta, ki je v svojem bistvu kitajski“ (Canetti 1974, 103). Nemara bi Kafka res lahko bil Kitajec, saj mu je Kitajska pisana na kožo tako, kot je prekršen zakon tetoviran v kožo zapornika, ki je izgubil avtonomijo nad lastnim telesom. V *kazenski koloniji* je obtoženi nemudoma spoznan za krivega in čez dvanajst ur je že usmrčen z napredno mučilno napravo. Novela se dogaja v neznani tropski francoski koloniji, kjer vojaki jedo riževo kašo. Kljub tem prikritim aluzijam na Kitajsko je kritika družbenega napredka, ki jo lahko zasledimo v Kafkovi književnosti, prenosljiva v sodobni kitajski kontekst. Nadzorovanje, discipliniranje in kaznovanje – funkcionalna načela napredka modernih družb, ki jih je razgalil francoski zgodovinar idej Michel Foucault, delu-

jejo pri modernizaciji vseh družb, tudi kitajske. Zato moramo biti previdni pri izjavah o nemoderni, agrarni Kitajski kot tudi pri nepremišljenih pobudah, ki zapostavljajo temno stran višjega, hitrejšega, močnejšega in lepšega. Tovrsten napredek namreč stremi k totalni enosti ter k izkoreninjanju vseh razlik. Kafkov zemljemerec bi lahko bil Kitajec, ki postopoma izgublja prostore svobode in avtonomijo nad delovanjem lastnega telesa. Kafkov zemljemerec je namreč človek, ki meri zemljo brez orodij. On sam je orodje, ki pomaga uveljavljati načelo totalitarne družbe, v prostranost obrnjene zaprte ustanove: vsak prostor naj ob točno določenem času pripada točno določenemu človeku, vsak človek pa naj pripada točno določenemu prostoru (Foucault 1984, 142).

Kafka na Kitajskem

Kitajske prvine v Kafkovi književnosti pa še vedno bolj kot Kitajce navdušujejo Evropejce. Njegova proza je bila širšemu kitajskemu bralnemu občinstvu predstavljena šele leta 1979, pol stoletja po tem, ko je Kafka za tuberkulozo umrl mesec dni pred svojim dvainštiridesetim rojstnim dnem. Prve prevode *Procesa* ter nekaterih drugih zgodb in novel so opravili anglisti iz Šanghaja. Pojavili so se v zbirki, ki so jo pogovorno imenovali 'rumena knjiga', kar žargonsko označuje pornografijo. Njihov namen je bil strokovna diskreditacija dekadentnega meščanskega pisatelja zahodnega kapitalizma (Meng 1996, 179–180), ki pa vseeno nikoli ni mogel služiti za marksistični ideološki zgled. Kitajski marksisti so Kafko diskreditirali tako rekoč istočasno, ko je modernistično književnost (in tudi Kafko) kritiziral Georg Lukacs, evropski marksistični filozof in literarni kritik. Posebno kritičen je bil do Kafkove literarne oblike, ki se odreka realizmu. Čeprav je priznaval, da njegova književnost prikazuje strahove, za katere je odgovoren izkoriščevalski sistem, naj bi to počela z ekspresionističnimi prvimi, ki družbeno resničnost popačijo in zato onemogočajo, da bi jo razumeli in spreminjali. Po Lukacsevemu mnenju je realistična književnost bolj odgovorna, saj prikazuje družbeno resničnost, v kateri ima osrednje mesto konflikt med bogatimi in revnimi (1963, 47–91).¹ Čeprav je bil Kafka „primer brezupnega kapitalizma“ (Ren 2015, 102), pa kot tak primer vseeno

1 Če upoštevamo, da je Kafka pisal po Songling Pujevem modelu, so tudi Kafkovi pes, miš, opica, krt in druga mejna bitja proizvodi osebnih strahov in kolektivnega negotovega obstoja praških Judov, ki so jih na začetku devetnajstega stoletja preganjali antisemiti. Interpretacije Gregorja Samse se pogosto nanašajo na njegov deloholizem, depresivnost in odtujitev, ki so bralcu prikazani s pomočjo živalske preobrazbe, medtem ko Gregorju ti razlogi ostajajo neznani. Zato se literarne debate o Kafkovem realizmu, simbolizmu ali ekspresionizmu s problemom soočajo z napačnega konca. Če so družbena razmerja prenesena v literarno formo in vsebinsko vselej popačena, kot je modernistično književnost pred Lukacsevimi obtožbami branil Theodor Adorno (Martin 2006: 9–25), potem lahko fantastične zgodbe podrobno predstavljajo resničnost, realistični opisi družbenega življenja pa so lahko popolnoma popačeni, propagandistični in mitološki. Včasih o resničnosti več pove pretiravanje kot posnemanje.

ni mogel služiti niti v času kulturne revolucije (1966–1976), ko je provincialni in proletarski maoistični etos pogubno vplival na kulturno raznolikost, dinamičnost in tudi književnost, zaradi česar so takrat izhajala predvsem trobila političnih idej in ciljev (Chuyu 2014).

Jean-Paul Sartre je leta 1962 na Svetovnem mirovnem kongresu v Moskvi v govoru z naslovom *Demilitarizacija kulture* pozval k svobodnemu branju Kafke in k obojestranski prekinitvi rabe njegove književnosti kot orožja med Zahodom in Vzhodom. Leta 1963 pa je bila z namenom rehabilitacije Kafkove književnosti organizirana Libliška konferenca (Nekula 2016, 19). Ti pozivi dozdevno niso imeli posebnega vpliva na sprejem njegove proze na Kitajskem. Kafka je bil širšemu občinstvu predstavljen leta 1979, ko je izšlo največ prevodov njegovih del. Kopije, novi prevodi in javne literarne debate z izvirnimi kitajskimi interpretacijami so se pričeli kopičiti šele v osemdesetih letih.

Leou Ou-Fan Lee, avtor knjige *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China* (Šanghajska moderna: razcvet nove urbane kulture na Kitajskem, 1999), trdi, da je bil Kafka na Kitajskem sicer poznan že v času tehnološke in kulturne modernizacije Šanghaja, v dvajsetih in tridesetih letih dvajsetega stoletja, ko so ga brali in pod njegovim vplivom pisali nekoliko pozabljeni šanghajski pisatelji, literarni modernisti in dandyji Shi Zhecun, Xu Chi in Ye Ling Feng, ki je bil prvi kitajski prevajalec Kafke. V šestdesetih letih, ko je Lee tudi sam prevajal Kafko za študentsko revijo *Moderna literatura* (366, 380), je Kafka postajal vedno bolj priljubljen med avantgardnimi pisatelji in pisateljicami. Pod vplivom eksistencializma so se kopičile tudi interpretacije, v katerih pisatelj ni bil več dekadenten človek, ampak mojstrski upodobitelj dekadentnega in človeškega. Od takrat je branje Kafkove proze na Kitajskem potekalo po podobni tirnici kot na Zahodu. V devetdesetih letih je bil zelo priljubljen, ker se je oblikovalo zavedanje, da je tudi Kafka pisal pod vplivom kitajske literature, in ker je postal dobrina, ki jo je bilo mogoče kupiti (Meng 1996, 179–208).

Danes je Kafka na Kitajskem predmet mnogoterih globalnih in nepopolnih prisvojitvev, kjer ima različne pomene, kakor ima tudi Kitajska v njegovi literarni zapuščini različne podobe in vloge, ki osvetljujejo vselej protisloven in nepopoln orientalistični diskurz. Kafka je postal kulturna ikona popularne kulture, ki navdihuje filme, glasbo in gledališke predstave ter krasi posel kateringa, nastanitvev, poročnih dekoracij, pohištva ... Njegova besedila so bila leta 2014 obravnavana celo na nacionalnem srednješolskem preverjanju znanja Gaokao v Šanghaju (Yanbing in Quiran 2017, 157–159). Samota, izolacija, nerazumljenost, (ne)svoboda – to so univerzalne teme, ki se s Kafkovo književnostjo pojavljajo tudi v partikularnih kitajskih kontekstih. Obravnava podobe Kitajske v Kafkovi prozi je razmeroma obvladljiv projekt z jasnimi literarnimi in zgodovinskimi kompasi, medtem ko je umeščanje Kafke v kitajski kontekst polje, ki ga s tem jezikom, s to pisavo in z drugimi orodji iz tega prispevka ni mogoče pregledno in sklenjeno začrtati. Sartre je nekoč pozival k dialogu med Zahodom in Vzhodom tako, da je izpostavil absurdnost Kafkovega najpomembnejšega literarnega pričevanja – bolj kot je materialno in simbolno partikularno, bolj je univerzalno (Corngold 2018, 13). Zato je Kafka tudi odlično ime za kitajskega ali slovenskega hrčka.

Literatura

- Bahun, Sanja: *Modernism and Melancholia: Writing as Countermourning*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2014.
- Benjamin, Walter: *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 1998.
- Benjamin, Walter: *Illuminations*. New York: Schocken books, 2007.
- Borges, Louis Jorge: *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings*. New York: New Directions Publishing Corporation, 1964.
- Calasso, Roberto: *K.* London: Vintage, 2006.
- Canetti, Elias: *Kafka's Other Trial*. New York: Schocken, 1974.
- Carter, Tom: *Unsavory Elements*. Unsavory Elements: stories of foreigners on the loose in China. Ur. Tom Carter. Hong Kong: Earnshaw Books Limited, 2017. 271–286.
- Chuyu, Li: *Literature*. Beijing: China Intercontinental Press, 2014.
- Cohn, Dorrit: Kafka's Eternal Present: Narrative Tense in "Ein Landarzt" and other First-Person Stories. *PMLA* 83-1/1968, 144–150.
- Cools, Arthur in Vivian, Liska: *Kafka and the Universal: Introduction*. *Kafka and the Universal*. Ur. Arthur Cools in Vivian Liska. Berlin: De Gruyter, 2018. 1–9.
- Corngold, Stanley: *The Singular Accident in a Universe of Risk: An Approach to Kafka and the Paradox of the Universal*. *Kafka and the Universal*. Ur. Arthur Cools in Vivian Liska. Berlin: De Gruyter, 2018. 13–42.
- Dong, Stella: *Shanghai: The Rise and the Fall of a Decadent City*. New York: HarperCollins Publishers, 2000.
- Foucault, Michel: *Nadzorovanje in kaznovanje: nastanek zapora*. Ljubljana: Delavska enotnost, 1984.
- Foucault, Michel: *Besede in reči: arheologija humanističnih znanosti*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 2010.
- Glazova, Anna: *Kafka's Cat-Lamb: Hybridization of Genesis and Taxonomy*. Ur. Arthur Cools in Vivian Liska. *Kafka and the Universal*, 2018. Berlin: De Gruyter. 196–212.
- Goebel, J. Rolf: *Constructing China: Kafka's Orientalist Discourse*. Columbia: Camden House, 1997.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Filozofija zgodovine*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1967.
- Hsia, Adrian: *China as Ethical Construct and Reflector of Europe's Self-Perception: A Historical Survey up to Kafka's Time*. *Kafka and China*. Ur. Adrian Hsia. Bern; Berlin; Frankfurt/M; New York; Paris; Dunaj: Lang, 1996. 5–26.
- Janouch, Gustav: *Conversations with Kafka: Notes and Reminiscences*. London: Derek Verschoyle Limited, 1953.
- Jorge Louis, Borges: *La Muralla y los Libros*, 2006; <https://www.lanacion.com.ar/814407-la-muralla-y-los-libros>. (5. 3. 2019).
- Kafka, Franz: *Splet norosti in bolečine*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1961.
- Kafka, Franz: *Grad*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1967.
- Kafka, Franz: *Franz Kafka: kratka proza*. Problemi 8-3-5/1975, 19–27.
- Kafka, Franz: *Amerika*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1984.
- Kafka, Franz: *Babilonski rov*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1985.
- Kafka, Franz: *Proces*. Ljubljana. Delo d.d., 2004.
- Kafka, Franz. *Pisma Felice Bauer 1912-1913*. Ljubljana: Študentska založba, 2008.
- Lee, Leo-Ou-Fan: *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930-1945*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- Lukács, Georg: *The Meaning of Contemporary Realism*. London: Merlin Press Limited, 1963.
- Martin Stewart: *Literature and the Modern System of Arts: Sources of Criticism in Adorno*. Adorno and Literature. Ur. David Cunnigham in Nigel Mapp. London; New York: Continuum, 2006. 9–25.

- Mccort, Dennis: *Kafka Koans*. Religion and Literature. 23–1/1991, 51–74.
- Meng, Weiyan: *China and Chinese in Kafka's Works*. Kafka and China. Ur. Adrian Hsia. Bern; Berlin; Frankfurt/M; New York; Pariz; Dunaj: Lang, 1996. 75–96.
- Northey, Anthony: *Kafka's Relatives: Their Lives and His writing*. New Haven: Yale University Press, 1991.
- Nekula, Marek: *Franz Kafka and his Prague Contexts*. Prague: Charles University, 2016.
- Ren, Weidong: *Von der Absurdität zur Normalität – der Weg der Kafka – Rezeption in China*. Jahrbuch für Internationale Germanistik. Ur. Hans Gert Roloff. Bern; Berlin; Bruselj; Frankfurt/M; New York; Oxford; Dunaj: Peter Lang, 2015. 101–118.
- Richard Gray: *China's Zombie Factories and Unborn Cities*. BBC, 2017. Dostopno prek: <http://www.bbc.com/future/story/20170223-chinas-zombie-factories-and-unborn-cities> (5. 3. 2019).
- Rojas, Carlos: *Writing on the Wall: Benjamin, Kafka, Borges, and the Chinese Imaginary*. 452°F/ 2015, 71–81.
- Said, Edward: *Orientalism: Western Conceptions of Orient*. New York: Vintage Books, 1979.
- Shepard, Wade: *Ghost Cities of China: The Stories of Cities without People in the World's Most Populated Country*. London: ZED Books, 2015.
- Simmel, Georg: *Izbrani spisi o kulturi*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 2005.
- Virilio, Paul: *Speed and Politics: An Essay on Dromology*. New York: Columbia University, 1986.
- Yanbing, Zeng in Quiran, Hu: *Franz Kafka and Contemporary Chinese Culture*. Comparative Literature: East & West 1–2/2017, 157–167.
- Zhou, Jianming: *Literary Rendition of Animal Figures: A Comparison Between Kafka's Tales and Pu Songling's Strange Stories*. Kafka and China. Ur. Adrian Hsia. Bern; Berlin; Frankfurt/M; New York; Paris; Dunaj: Lang, 1996. 113–176.

Povzetek

Članek analizira reprezentacije Kitajske v Kafkovi prozi, literarne in materialne vezi med značilnostmi njegove proze in mestom Šanghaj ter recepcijo njegove proze na Kitajskem. V prvem delu pokažemo, kako se Kafkova proza umešča v evropski orientalistični diskurz, ki si ga na izviren način prisvoji, ga ironizira in vanj dvomi. V nadaljevanju analiziramo nekatera stičišča med modernističnimi prviniami Kafkove literarne pisave (topografija, časovnost, pripovedovalec) ter mestnimi značilnostmi Šanghaja na primerih 'mest duhov' in Svetovne razstave v kontekstu kitajskega urbanizacijskega načrta. V zaključku predstavimo univerzalnost Kafkove proze v kontekstu njene recepcije na Kitajskem, kjer ima podobno kot na Zahodu različne označevalne vloge.

Summary

This article analyses the representations of China in Kafka's prose, the literary and material links between the characteristics of his prose and the city of Shanghai, and the reception of his prose in China. In the first part, we show that Kafka's prose is embedded in the European Orientalist discourse in an original way, which ironizes and supplants the discourse itself. In the continuation, we analyse the intersection between modernist elements in Kafka's literary writing (topography, temporality, narrator) and urban elements of Shanghai in the case of Chinese urban planning ('ghost cities' and World Expo). In conclusion, we present the universality of Kafka's prose in the context of its reception in China, where it has various signifying roles similar to those in the West.

Ključne besede

literarne podobe Kitajske, Kafka, orientalizem, Šanghaj, recepcija

Keywords

Literary images of China, Kafka, Orientalism, Shanghai, reception

Kamišibaj – mlada umetnost in nove besede v slovenščini

Piše *Emica Antončič*

Sodobno slovaropisje zajema iz računalniških besedilnih korpusov, tj. zbirk besedil, zajetih 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 povečini še ni bilo mogoče najti na portalu Fran in v SSKJ.

Kamišibaj, japonska umetnost pripovedovanja zgodb ob slikah v malem lesenem okvirju, je po letu 2013, ko je bil v Sloveniji prvič predstavljen pred občinstvom, postal zelo priljubljen in se presenetljivo hitro širi. Pri tem se pri nas razvija predvsem avtorski kamišibaj, kar pomeni, da znatno število ljudi piše ali prireja zgodbe in tudi pesmi, riše ilustracije in potem s svojim izdelkom nastopa pred občinstvom. Vzrok za priljubljenost te minimalistične umetnosti, ki v sebi združuje elemente gledališča, literature, likovne umetnosti, stripa in filma, je mogoče najti v njeni alternativni naravi ali, kot zapiše Jelena Sitar, poskusu "kako zapolniti praznino v neposredni človeški komunikaciji, ki se dogaja v današnji digitalni družbi".

Jelena Sitar je avtorica prvega slovenskega priročnik za ustvarjanje kamišibaja *Umetnost kamišibaja*, ki smo ga v Založbi Aristej izdali pred pol leta. Pri nastajanju knjige je pomagal začetnik kamišibaja v Sloveniji Igor Cvetko, podpisana pa sem opravila uredniško in lektorsko delo. Vsi trije smo se pri tem srečali z vprašanjem, kako zapisovati, podmačevati in pregibati japonske besede, povezane s to umetnostjo.

Zapis in besedna družina

Uradni japonski latinični zapis, ki ga uporabljajo tudi v angleščini, je *kamishibai* (kami = papir, shibai = igra, gledališče). Za to, da je bil takoj ob vstopu v slovenski jezik, podmačen v zapisu, je zaslužen Igor Cvetko. Podmačenje se je do danes, ko je slovenski avtorski kamišibaj dobil tudi svojo specifično obliko, pokazalo za več kot upravičeno. Igor Cvetko je ustvaril tudi besedno družino in kamišibaju dodal še glagolnik *kamišibajkanje* za dejavnost in samostalnik *kamišibajkar* za tistega, ki izvaja ali ustvarja kamišibaj (ustvarjanje in izvajanje sta ponavadi združena v isti osebi, ni pa zmeraj tako). Pri tem je Cvetko kot etnomuzikolog našel zanimivo vsebinsko asociacijo in besedotvorno vzporednico s slovenskimi besedami *bajka*, *bajati* (pripovedovati bajke, zgodbe ...), *bajanje* in *bajkar* (kdor pripoveduje in/ali ustvarja bajke). Zaradi tega se je uveljavil samostalnik *kamišibajkar*. Če temu sledimo še z glagolom, dobimo – pri izpeljavi iz samostalnika kamišibaj in po vzporednici z *bajati* – *kamišibajati*, kar pomeni ustvarjati in izvajati kamišibaj.

To, kar sem v knjigi kot lektorica dodala, je bil pregibni pridevnik *kamišibajski*. Doslej so namreč slovenski kamišibajkarji uporabljali nepregibni pridevnik v vlogi levega prilastka: kamišibaj gledališče, kamišibaj festival.

O tem je treba napisati nekaj več. Levi neujemalni prilastek je pojav, ki je v slovenščini predvsem pod vplivom angleščine zmeraj pogostejši. Zadrega pri tem nastaja, ker angleščina za razliko od slovenščine kot slovanskega jezika ne pozna pregibanja s končnicami: npr. Edinburg International Festival ali Dublin Theatre Festival v primerjavi z Borštnikovo srečanje. Borštnikovo srečanje, ko se predstavlja mednarodni javnosti, tudi uporablja ime Maribor Theatre Festival, v slovenščini pa seveda ohranja svoje izvorno slovensko ime z ujemalnim levim prilastkom.



: Jelena Sitar ob svojem butaju med predstavo Grdina pod kamnom v križnem hodniku v Piranu

Da bi obranili značilnosti svojega jezika pred globalnim vplivom, lektorji običajno svetujemo prestavitev na desno stran jedra, torej – če vzamemo drug japonski primer: *gledališče/igre no*, *gledališče kabuki*, ne pa: *no gledališče/igre, kabuki gledališče*. Če se pridevnik podomači, pa iz njega naredimo pregibni pridevnik. Tako sta se na primer v slovenščini podomačila *mini* v *minimalen* in *maksi* v *maksimalen*. Podobno lahko rešimo zvezo *jazz festival*: bodisi *jazzovski festival* ali pa *festival jazza* (ali *džeza*).

Jože Toporišič je v svoji slovnici take nesklonljive besede v vlogi levih prilastkov obravnaval kot prvi del zloženek in zato svetoval pisanje skupaj: na primer *alfažarki* name-

sto *alfa žarki*. Vendar to zmeraj ni mogoče: medtem ko se je kje takšen zapis skupaj uveljavil, se drugje izrazito upira, npr. pri *mikro* in *makro*: *mikrobiologija* proti *mikro raven*. Nekaj prevzetih pridevnikov se je tudi povsem uveljavilo v nesklonljivi obliki levega prilastka, npr. *fer*: *fer igra*.

Na splošno pa velja, da – če je le mogoče – tvorimo pridevnike iz prevzetih besed na slovenski način. Slovenskim kamišibajkarjem torej svetujem, da začnejo uporabljati prebigbni levi prilastek *kamišibajski*; tako kot imamo *gledališki* festival, imejmo tudi *kamišibajskega*.

Povezane besede

Z omenjenim problemom smo se srečali tudi pri nekaterih drugih, iz japonsčine prevzetih besedah, povezanih s kamišibajem. To sta predvsem *kamišibaj gaito* (ulični kamišibaj) in *kamišibaj tezukuri* (ročno narejen kamišibaj), kjer smo prilastek tudi postavili desno.

Podomačili smo še *hijošigi*, zvočne palice, s katerimi kamišibajkar ustvari zvok, ki po vsem svetu pomeni začetek kamišibajske predstave, in seveda *butaj*, mali leseni oder, v katerem je vložen niz slik, ki pripovedujejo zgodbo.

Naglas

Ker japonsčina ne pozna jakostnega naglasa, kot ga ima (tudi v kombinaciji s tonemskim) slovenščina, je to dodaten razlog, da mesto naglasa prevzetim besedam določimo sodbodno oz. po slovenskem občutku. Slovenščina nima pravil o naglasnem mestu, naučimo se ga z vsako besedo posebej, poznamo pa štiri naglasne tipe.

Ko poslušam slovenske kamišibajkarje, lahko ugotovim, da sta se v praksi uveljavili dve verziji: naglas na drugem zlogu (kamišibaj) ali pa na končnici (kamišibáj). V praksi je torej nastala dvojnica. Kljub temu bi svetovala naglaševanje na končnici z dolgim a-jem, in sicer zato, ker pozna slovenščina že ogromno besed na naglašeni -áj (nekatero tudi s kratkim a-jem: -áj): nazaj, sedaj, tedaj, zakaj, policaj, papagaj, tečaj, točaj, slučaj, direndaj, nihaj, streljaj, vdihljaj, spodrsljaj, klicaj, vezaj, enačaj Naglas se pri pregibanju ne premika, se pravi, da se beseda uvršča v nepremični naglasni tip.

Povzemimo še enkrat besedno družino, ki smo jo dobili:

kamišibáj-a (sam. m. sp)

kamišibájski (prid.)

kamišibájati (nedov. gl.), kamišibájanje (glagolnik)

kamišibájkar-ja (sam. m. sp.), kamišibájkarica-e (sam. ž. sp.)



Zoran Pevec

Pesmi

1.

Pesniški prijatelj, tvoj pepel
je tako sipek v mojem računalniku.
S tem je definiran problem,
misel je sicer še obrnjena k telesu,
ki ga ni več in povratna informacija
deluje korektno ter zanesljivo.
Ko zberemo in preučimo analitične raziskave,
najprej razvijemo in potem
izkoristimo potenciale, množico kompetenc,
povišamo odstotek danih možnosti,
preizkusimo multiplikacijski učinek,
vsak dan, vsak teden, vsak mesec ...
Sledi preskok na predsodek, zakaj je pepel
tako lahek, pesnik pa tako težak.

2.

Izbrana pesem ima številko 2.

Nima naslova, a ima delavca,
podobnega tistemu v pesmi Charlesa Reznikoffa,
mučenika, ki podleže represiji oblasti
v ekskluzivnih prostorih norišnice.

Utemeljitev je nujnost razredne diferenciacije.
Torej, v pesmi z naslovno številko
nastopa oseba, nekega majskega jutra,
moški, a bolj verjetno da ženska,
obute ima modne rdeče čevlje,
v barvi zvezde, ki ne sme biti
ne na Zemlji ne na nebu,
je kot zadnja žival reducirana
na majhen vsakdanji objekt.

3.

Test poezije, če lahko gleda sliko
in zre za nekaj sekund
na drugo stran sveta v
benjaminovske perunike
pasolinijevske rože zla
ali freudovske volčje češnje;
vse v kritičnem vzdušju,
skupaj z organi pregona
na objektivističnem portalu
ne preveč ranjen
od čudne situacije,
ali dolgega fragmenta,
nekje blizu profitarskih motivov
v pasji hišici življenja.

4.

Tema je in svoje oči približaš
slepemu Bogu, ki ima krog
namesto ušesa in kamen v roki,
da te je lahko strah,
in ta pronica skozi
kosti in kožo v telo.
Vse je kot v tvojem in v drugem imenu.
Nikoli ni dovolj besed,
da izrečeš, kar bi se moglo zgoditi
v življenju ali za njim,
četudi je vedno nekaj časa,
da lahko *žaba skoči v ribnik*
da srepi pogled spregleda,
ali da Bog vrže kamen.

5.

Niso pomembne hiše ob cesti,
ampak cesta ob njih.
Niso pomembni oblaki na nebu,
ampak nebo ob oblakih.
Ni pomemben jaz v drugem,
temveč drugi v njem.
Niso pomembne glave z očmi,
temveč oči v glavah.
Niso pomembni filmi o seksu,
temveč seks v njih.
Ni pomembna sperma v telesu,
temveč telo v njej.
Niso pomembne knjige z besedami,
temveč besede v njih.

6.

Obstajajo različne tehnike sporazumevanja,
in ko že pomisliš, da si doumel,
se vse začne znova.

Ostanejo le še prehranska priporočila:
energijske potrebe, beljakovine,
sladkorji in vlaknine, maščobe,
vitamini in minerali, tekočine ...

In lebdiš v pametnem telefonu,
kjer tako ali tako ni nikogar; si posmehljiv,
kot v razsvetljeni lažni zavesti,
si globalna nadgradnja z izgubljeno naivnostjo,
inteligenten, pa vseeno opravljaš svoje delo,
poceni optimist, aranžirana orhideja,
inficiran z rano metodičnega nadrealizma.

Zdenka Gajser

Pripovedujem ti

1.

Pripovedujem ti
kako me veseli
da lahko končno
skupaj stanujeva
na drevesu
Ko sem te čakala
v krošnji
so šli mimo
letni časi
In skupaj
z drevesom
sem izgubljala listje
Ljudje so se me
privadili brezlistno
Zdaj stanujeva skupaj
na drevesu
med čudovitimi
vejami
iz katerih je mogoče
poleteti
Res lepo drevo

2.

Pripovedujem ti
medtem ko ti
treš marelične
koščice in si
na sledi jedrcu
Brez ene besede
z zvokom
Tisoč in ene noči
Treš jih
s staro utežjo
Na čarobni
zeleni preprogi
čepiš v razkošnih
oblačilih
sredi bajnega sveta

3.

Pripovedujem ti
o spominih
ki ne služijo ničemur
utripajo
kot ugašajoča
zvezda
Migljajo privide
Krhka postaneš
od njih
Zavij me
stisni me
pod krila
tvojih modrih ptic
Naj tam čakam
na poletje
Bojevnica suličarka
ki mirno stoji
ob mehkem boku
brahmanske princese

4.

Pripovedujem ti
kako nič bolj
ne spreminja
kakor smrt
če ji uideš
Od tukaj naprej
živiš nesmrtnost
za en dan
Našli sva si
sveto goro
Nekam je treba
polagati
svoje svete stvari
Ne smeva zamuditi
knjigarn
nočnih nakupov
in prepovedanih knjig
v zgodnjem novem veku
Obrneva se proč od lokalov
Nazaj k sebi
k nama
in k brezčasnim meglicam
nad reko

5.

Pripovedujem ti
o svojih nenavadnih sanjah
Velika lesena vrata dvorca
ki jih še nočem odpreti
S koščkom rumene krede
pišem na gladek les
- dom zvezdogledinj
Ko se obrnem
se mi skozi
peščeni vihar bliža
ženska konjenica
na belih konjih
s črnimi cilindri na glavah

6.

Pripovedujem ti
kako sem zatipala jutro
Okovja starih stražarnic
so zaškripala
in voda je tekla
v belih curkih
po sivi glini
Jaz pa sem tekla
vsa umita in nadišavljena
v tvoj opečnati dvorec
kjer si mi prerokovala

7.

Pripovedujem ti
o svoji nenavadni ljubezni
do konjev
sokolov sulic in lokov
Kako si včasih
z roko potegnem
po srebrnem oklepu
Na vrtu pogosto
mislim o samurajkah
Zdaj bi končno
lahko bila
ena od njih
Skrbim za vrt
Pišem
Vsak dan vadim
borilne veščine
Del zgodbe o njih
je žalosten
V ženskih sobanah
so si grdo
razparale trebuhe
če je bila vojna
izgubljena
In narisale so si
netopirja na čelo

8.

Pripovedujem ti
a ni čudno
s to bolečino
vedno enako
bodljikavo
naslonjeno na obraze
nešteti lun
Celo delfini
že protestirajo
delajo samomore
ker neki dan
skozi prozoren disk
zaznajo svet
onkraj vode

9.

Pripovedujem ti
o svojih prednicah
in o severovzhodnem vetru
v teh krajih
Ljudem se vtre v telo
Z nečim mareličnim
so potem obrobljeni
kot torte moje mame
In kadar sedim tam
na pokopališkem zidu
in bingljam z nogama
se spomnim
kako me je znal potolažiti
zgolj rob
rožnatega predpasnika
moje stare mame

10.

Pripovedujem ti
da sem ta vrt
podedovala po
Gospe Milici
In potem sem kopala
in kopala
vsak trenutek
In začela živeti
v spominih
gospe Milice
Veste
je rekla njena sestra
bila je nekoliko
čudaška ženska
nikoli ni imela otrok
Danes pa sem odkopala
skelet njene mačke
o kateri mi je
edino kdaj kaj
povedala
A nisem vedela
da jo je imela
ves čas
tako blizu
pri sebi

11.

Pripovedujem ti
da bi si upala
šele zdaj
ko skrbim za vrt
napisati
cvetlično pesem
Zvončki umirajo
posamič
eden za drugim
gosposko
dostojanstveno
Narcise umirajo skupaj
malo plašne
in mnoge so
ob luninem siju
videti kot zvezde
na nebu
Zdaj čakam
na
perunike
in astre

Leena Parkkinen

Za teboj, Maks

Odlomek iz romana

Kdaj pride? 1932

“Kdaj pride?” je vprašal Maks. Sitnarij je kot majhen otrok. V zraku je lebdela drobna smet. Hotelska soba ni bila dovolj dobro pospravljena. Nekaj časa sem premišljeval, ali naj pokličem sobarico in ji pokažem sloj prahu na senčniku svetilke, toda že sama misel na to me je izčrpavala. Utrujenost v sklepah je škrtala kot pesek, stiskalo me je v prsih. Nisem se dovolj naspal. Nisem, čeprav se mi je zdelo, da zadnje čase ne počnem nič drugega, kakor ležim v postelji.

“Kdaj bo že tu?”

“Zamuja.”

“Naveličan sem čakanja.”

“Kdor čaka, dočaka,” sem odgovoril.

Le kdaj sem postal takšen zajedlivec? Le kdaj sem se tako postaral? Kdaj sem nehal verjeti, da mi mora življenje nuditi vse, kar si želim ali zavidam drugim?

“V Helsinkih kar naprej samo čakam! Vedno,” je rekel Maks.

Najemala sva sobo v hotelu Tornio. Medlo se spominjam zidarskih odrov in hrupa tramvajev, ki so vozili v bližini. Hotel so tistega leta ravno zgradili. Helsinki so bili videti precej revnejši in zatohlejši kot nekoč. Kakor obleka, ki jo po dolgem času spet potegneš na plan in ugotoviš, da je prišla iz mode. V resnici je lepa, primerna za plesno zabavo s črnskim orkestrom, ki igra toliko časa, dokler glasbenikom od utrujenosti ne odrevenijo prsti, toda zdaj, ko visi v omari, deluje precej smešno. Cvetlični motivi so zmečkani, rokavi preširoki, barve zbledele od pranja.

Imenujem se Izak. To ime mi je pri desetih letih dala bolgarska krotilka tigrov, ki je bila moja prva ljubica. Vsako noč spim zraven svojega brata. Včasih na vrečah krompirja, včasih v zakotni sobi bordela, včasih na ročno sešitih rjuhah za šestdeset dolarjev. Maksova dobra lastnost je, da smrči samo ob nedeljah. Slaba pa, da popiva, saj imava skupna jetra.

“Sovražim vrnitve,” pravi Maks. “Comebacki so samo za nekdanje zvezdnike nemih filmov, ki imajo težave z alkoholom.”

“Marsikdo bi to rekel tudi zate.”

“Zdaj se ga nikoli več ne nakrešem, preden odidem na oder.”

Maks je sovražil albume s fotografijami, nostalgичne proslave in dolga krila, ki so bila zopet v modi. Govoril je, da je zgodovino mogoče ustvarjati samo tako, da korakaš naprej. “Kakšna zgodovina neki je to, ko pa je ves čas navzoča? Največja odlika zdajšnjega trenutka je ta, da ga nikdar več ne bo mogoče doživeti.” Vsak dan je hotel jesti drugo jed, spati v drugi postelji, nastopiti pred drugim občinstvom. Maks se ni hotel vračati v Helsinke. Jaz sem bil tisti, ki ga je pregovoril.

In ona. Zaradi nje je Maks sedel na preprogi hotela Torni, v sobi, kjer je dišalo po kolonjski vodici in cigaretnih ogorkih nekdanjih gostov. Zaradi nje je bil voljan prenašati nepremične žametne zavese in tisti tuj popačeni jezik, poln nadležnih pojočih zvokov. Seveda ga nisem mogel spraviti v smeh. Prav tako ga nisem mogel ustaviti, ko je začel tarnati. Staranje se Maksu ni podalo. Leta 1928 je bil lep in duhovit. Imenitni Dolgi Maks, ki je s svojim bratom nastopil na vsakem odru od Istanbula do Helsinkov. Še včeraj sem ga videl, kako se je zazrl v sobarico in snel klobuk. Dekle se je obrnilo proč, toda opazil sem, kako ji je vrat nad uniformo pordel. Resnično, Maks še ni izgubil čisto vsega.

Zame je življenje izgubilo barvo, ko je odšla Iris. Čeprav sploh nikoli ni bila moja. Takšna dekleta kot Iris niso od nikogar.

V žepu sem s prsti otipal pismo. Tolikokrat sem ga že prebral, da sem ga znal na pamet. Prejel sem ga v Leipzigu, potem ko je dolgo potovalo za nama. Znamke so se že odlepile, toda prepoznal sem rokopis, čeprav se ne spomnim, da bi ga že prej kdaj videl. Še preden sem ga prebral, sem vedel, za kaj gre: Iris je bila v težavah. Iris je bila vedno v težavah.

Helsinki, 1928

Čez park Espalandi je stekla bela podgana. Sredi ulice je napela ušesa in povohljala po zraku. Brčice so se ji zatresle. Ne da bi se menila za kletvice mimoidočih, je skakljala pod krili branjevka in udarjala s kremplji po asfaltu. Obšla je tramvaje in izginila med gredicami v parku. Žametnice so se zazibale in podgane že ni bilo več.

Helsinki so dišali po prepečencu in morju. Tukajšnjim ulicam so govorili bulvarji, da bi tako ustregli visokoletečim malomeščanskim željam.

“Neumen kraj,” je rekel Maks. “V Parizu srečaš plešoče črnke z nojevimi peresi, midva pa gnijeva tule.”

Zašelestel sem s časopisom v želji, da bi brat govoril tiše. Ljudje v Espalandiju dobro razumejo nemško. Razgledal sem se naokoli, nihče naju ni opazoval. Labodi so se borili za ostanke kosila. Para se je iz čajne skodelice dvigala v hladen jesenski dan. V mestu ni bilo mogoče dobiti spodobne kave. Poletje sva preživela na turneji po podeželju. Upala sva, da

bova dobila vizo za Sovjetsko zvezo, čez katero sva nameravala odpotovati v Ameriko, na velike odre. Čakala sva. Pridobitev papirjev je bila težja, kot sva si mislila, a nič ne de. Helsinki so se zdeli prav tako dobri kot katero koli drugo mesto. Maks je bil med plesom vse pogosteje zadihan in tistega jutra so se mu med držanjem skodelice čaja tresle roke. Prejšnjo noč sem se prebudil iz sanj in videl Maksa, kako bolšči v strop z odprtimi očmi. Brata sem želel držati čim dlje od igralnih miz Montparnasa, od rok, ki prinašajo pivo, od žensk, ki izginejo skupaj z nočjo. V Helsinkih so naju premerjali od glave do pete, toda Maks je bil preveč nesrečen, da bi to opazil. Jezik je bil kot nekakšen blagoslov. Psovanja pobalinov na ulici so šla mimo najinih ušes.

“Nobenega dobrega džeza,” je nadaljeval Maks. “Samo harmonika in čaj.”

“Abstinenčno obdobje bi ti moralo dobro deti,” sem rekel.

“Presneta prohibicija,” je vzkliknil brat in vrgel oko na mimoidočo natakario. Iz žepa telovnika sem potegnil uro. Imel sem nov telovnik, na katerega sem bil ponosen. Še Maks na njem ni našel ničesar, kar bi lahko pokritiziral. Na kolenih sem razprostrl časopis, toda nisem se mogel osredotočiti nanj. V množici sem s pogledom iskal znani obraz.

“Kdaj bo prišel?”

Robert je stopal čez cesto. Srečala sva ga na zabavi, in ko sva odhajala, naju je pocukal za rokav. Nasmehnil sem se in upal, da se ga hitro znebiva. Živiva od pozornosti tujcev, toda včasih bi se od vsega rada malce spočila. Robert je iz žepa potegnil skicirko in mi jo podal. Name je naredil nepričakovan vtis. Hitre, energične črte, ki prikazujejo, kako z Maksom sediva, se smejiva in gestikulirava. Zjutraj je gospodarica z zajtrkom vred prinesla telegram, v katerem je Robert predlagal, da bi se srečali.

Narahlo sva vstala, ko je prišel. Togo nama je stisnil roko, se prestopil z ene noge na drugo in se usedel.

“Rad bi dokončal te skice.”

Opazil sem, da strmim v reklamo za čevlje v časopisu. “Podjetje Ruusu vuori je za vas izdelalo čevlje po najnovejši modi. Strokovnjaki menijo, da bo v letošnji sezoni največ povpraševanja prav zanje. Najbolj priljubljena bo nedvomno bež barva v vseh odtenkih. Sprejemamo naročila za obutev vsakršne velikosti. Sporočite nam, kakšen podplat si želite – gumijastega, francoskega ali lesenega.” Oglas je dopolnjevala risba čevljev na zaponko.

“Mudi se nama,” sem rekel. “Ne maram čakanja.”

“Neumnost,” je rekel Maks. “Rade volje vam bova pozirala.”

Robert je pobrskal po žepu.

“Pridita jutri. Tu je moja posetnica.” Čez mizo je potisnil kartonček.

“Bulvar 14,” je čez mojo ramo prebral Maks. Papir je bil videti drag, toda zraven vodnega žiga je bil razviden prstni odtis. Zazrl sem se v Roberta. Njegovi nohti so bili črni od gline. Ko se je zavedel, da ga opazujem, je skrtil roke.

“Ni daleč,” je rekel Robert. “Povprašajta koga.” Vstal je.

“Ne boš nič spil?”

“Mudi se mi v službo. Ampak saj bosta prišla, kajne?” S prsti je mečkal klobuk. Pogledal je vstran – opazil je moj pogled in zardel.

“Zmenek imam. Toda potrebujem vaju. Saj bosta prišla?”

Pokimal sem. Nisem hotel gledati, kako odhaja. Pogled sem uperil v časopis. Vrstice besedila so kot mrčes utripale pred menoj.

Zdelo se mi je, da je Maks obupal nad natararico, saj se je začel ozirati za mimoidočo gospodično. Kmalu je že drugič šla mimo, prisedla je za najino mizo. Smehljala se je z zaprtimi usti, da bi skrila zobe. Njeno krilo je bilo modno ukrojeno. Vzorci na blagu so se neenakomerno širili, škart roba, kupljena v skladišču. Rožice na predelu prsi so se zapepljivo premikale. Dihale so.

“Pojdiva,” sem rekel Maksu. “Kmalu naju bodo vrgli ven.”

O Robertu sva se pogovarjala šele naslednje jutro.

“Kaj misliš ...” sem začel.

Stack je prekinilo trkanje. Nisem se obrnil. Sobarica je prihajala po pladenj, kadar koli se ji je zljubilo. Najpogosteje šele tedaj, ko sva z Maksom odšla ven. Najbrž se je bala pogleda na najini pozornost zbujujoči postavi ali Maksovih predrznih prstov. Obrnil sem se šele, ko sem na vratih zaslišal glasno smrkanje. Gospodarica. Na koticčkih ustnic se mi je zarisal prijaznejši nasmeh.

Penzion je stal na Albertovi ulici, v judovski četrti. Tla je prekrivala živo zelena preproga, okenske špranje so v desetletjih zapolnili zmečkani komarji. Na zavesah so se zibali palmovci. Naslanjač se je ponašal z enakim vzorcem, blaga je bilo dovolj tudi za blazine na zofi. Vsakič ko sem zjutraj odprl oči, sem ob pogledu na zavese začutil rahlo vrtočlavo. Modra vzvalovana voda in od dlani malce večje rože, ovite okoli palm, so kričale po cenenoosti. Iz pralnice nadstropje niže se je dvigala lužna para, od katere te je kar zvijalo v želodcu. Od zaves je puhtel vonj po strupu za stenice. Že od samega vonja so te srbele roke in pleča.

Ne vem, ali je bila nizka cena vredna sumničavega pogleda gospodarice in njenega od mozoljev pordelega nosu. Stala je na vratih s prekrižanimi rokami. Ustavila sva se. V mislih sem premleval, kaj je narobe: najem sobe sva plačala vnaprej, v sobi nisva likala in nisva zahtevala loščenja čevljev. Maks je zaslutil, za kaj gre, zato je potisnil pozabljeno svilen hlačno nogavico s postelje. Toda gospodarico je to še bolj podžgalo.

“To ni bordel.”

Jeza ji je razplamtela obraz. Prste je imela obarvane od luga in čeljust se ji je nezadovoljno majala. Njen predpasnik je bil posejan z madeži od tobaka.

“Pa bodi tako, kot pravite, gospa.” Nasmehnil sem se. Nasmeh je ena prvih stvari, ki se jih človek nauči v cirkusu: samo koticčke ustnic je treba potisniti navzgor in mežikati.

Ženska je spet zasmrkala.

“To je spodobna hiša,” je dejala popolnoma prepričana v svoje besede, nato pa naju prebodla z ostrim pogledom. Zavzdihnil sem. Kmalu bo spet zasmrkala, vsak njen smrkklaj pa je pomenil, da bova morala še več plačati.

“Koliko?”

Gospodarica se je zbistrila, končno smo prešli k bistvu. Pri priči je omenila vsoto, ki je znašala skoraj toliko kot najina tedenska najemnina. V roko sem ji potisnil preostanek

svoje gotovine, zmečkanega bankovca niti ošinila ni. Na pariškem črnem trgu bi s takšnimi prsti vzbujala strahospoštovanje.

“Ti in tvoje včerajšnje dekle,” sem rekel Maksu, ko je ženska odšla.

“Zvest sem samo tistim ženskam, ki jih še nisem srečal.”

“Si sploh preveril, ali ima delovno dovoljenje? Še nikoli nisem srečal ženske, ki bi pozabila hlačno nogavico. Amaterka.”

Maks je dvignil nogavico s tal in jo povohal.

“To dekle je bilo drugačno. Tako čisto.”

“Vse so takšne. Financirajo svoj študij ali bolno mater. Ženske imajo vedno svoje razloge. Zato je tako malo ženskih pisateljic. Vso energijo porabijo za izmišljevanje izgovorov. Si videl njene zobe? Sprednja dva je imela gnila. Še dobro, da ji niso izpadli sredi vajinega početja.”

“Tako ljubka je bila”

“Ljubkost je nekaj najslabšega. Takrat so prepričane, da jim ni treba obvladati svoje obrti.”

“Oh, kako si krut.”

Maks se je teatralno prevalil na hrbet z roko na čelu. Opotekel sem se, toda še vedno sem sedel oprt na komolce.

“Če si hotel posnemati Greto Garbo, bi to lahko storil vsaj po kosilu,” sem zasikal.

Maks je vstal.

“Ciničen postajaš. Premlada sva za takšne reči.”

“Ti že. Jaz se počutim, kakor da bi imel sto let.”

“Resno mislim. Siten striček postajaš. Najslabše vrste.”

“Robertu sva obljubila, da se bomo srečali.”

“Saj res, kdaj si ti sploh nazadnje ...” Maks se je pretvarjal, da šteje na prste. Kakor da bi bilo to potrebno.

Seveda sva se izgubila. Krožila sva okoli, dokler nisem opazil, da se iz notranjega dvorišča v malo delavnico pride s pritiskom na zvonec. Na vratih je bila bronasta tablica. Lam-pisuo, je pisalo na njej. Čeprav jo je pred kratkim nekdo zloščil, so se na njej poznali črni prstni odtisi. Na oknu pisarne v zgornjem nadstropju je slonelo dekle in kadilo cigareto. Bolščalo je v naju z našobljenimi ustnicami. Pogledal sem jo v oči, ona pa se je prestrašila. Nato je pljunila. Slišal sem, kako je nekaj metrov proč od mene pljunek plosknil ob tla.

“Bova potrkala ali se obrneva?” sem vprašal.

Maks je z ramen stresel prhljaj. Potrkal sem.

Robert je odprl vrata. Obleko je imel umazano od mavca. Pozabil sem že, kako visok je. Maksa in mene narava ni obdarila z višino, zato sem visoke ljudi občudoval. Še preden se nama je posrečilo vstopiti v Robertovo stanovanje, je skozi vrata planila punca v kratkem krznenem plašču. V tistem hipu sem opazil samo njene kratko ostrižene temne lase in velikanske uhane. V jesenskem zraku je obvisel vonj po šmarničnem milu.

“Modelka?” sem zašepetal Maksu, medtem ko je Robert stopil k štedilniku in tam nekaj brkljal.

“Ljubica,” je domneval brat.

“Ženska ga bo oskubila.”

“Upajmo,” je rekel Maks in se zarežal. “Takšne ženske si sicer ne bi zaslužil.”

Robertu se ni zdelo vredno, da bi nama razlagal, od kod se je vzela ženska, midva pa ga niti nisva vprašala. Čeki so zagotavljali najino diskretnost.

“Smem pogledati?” sem vprašal in se iztegnil. Zaradi negibnega položaja sem v dolgih hrbtnih mišicah čutil utripajočo bolečino – če Roberta nisva posebej prosila, nama ni namenil premora. Požrešno smo goltali sardine iz konzerve in jih poplaknili s čajem, okrepljenim z žganjem. Robert je metal prazne pločevinke na tla med glinasti prah. Maks se je zaradi nereda namrtnil. Brat se je prestrašil vsakič, ko je na tleh zagledal ščurka. Helsinški ščurki so bili videti manjši od celinskih. Najbrž so se skrčili od mraza. Podolgovate ti-palke se jim zibljejo v zraku in ni jim mar, če jih poteptamo. Za hip kakor mrtvi obležijo na mestu, toda ko pogledamo proč, se naglo skrijejo v temno luknjo.

“Bi morda naredili premor?” se je po tilniku popraskal Maks. Na obrazu so mu viseli podočnjaki. Na bratove brke je sedal bel prah, on pa ga je smrkajoč odpihoval. Robert naju je tri tedne risal v skicirko ter na pisemske ovojnice, razmazoval je oglje po lepenki. Hodil je okoli naju, naju premerjal in risal. Na njegovem papirju sva bila razpršena na tisočero oglenih črt v najrazličnejših položajih. Ko je nekega dne vzel v roke kos gline, sem skorajda zavpil od veselja. Že dva dni je zdaj obdeloval glineno gmoto.

Med opazovanjem Robertovih zaposlenih rok sem užival. Imel je močne členke ter suhe in dolge prste. Tudi sam bi si želel imeti tako lepe in pridne roke.

“Kar odpočijta si,” je rekel Robert in si zazrt v svojo nedokončano stvaritev grizel spodnjo ustnico. Po čelu so mu tekale kapljice znoja, obraz je imel umazan od gline.

Skočila sva z odra. Ponosno sva se premikala s poudarjeno naglico. Hitri gibi dveh teles so zahtevali usklajenost. Z Maksom sva se tako izmojstrila, da sva zmogla drug drugemu celo brati misli. Slutil sem vsak Maksov korak, gib roke in vzdih. Maksa sem čutil v svojem telesu, a tudi zunaj njega. Siamska dvojčka je mogoče primerjati z odrevenelo roko. Njeno obliko slutite, toda ko jo premikate, se zdi nenavadno tuja. Kakor da bi se sredi noči zbudili z zaležano roko. Gledate jo, kako se premika. Prste je mogoče upogibati. Toda roke se ne čuti. Na tak način sva z Maksom povezana. Naučil sem se, kako ga lahko od časa do časa izklopim. Kako ga lahko zaprem nekam zunaj sebe, toda včasih to ni mogoče. Sva dva človeka, a v resnici nisva dosti več od enega samega. Drug od drugega sva bolj odvisna kot nerojeni plod od popkovine.

Robert je stopil nekaj korakov nazaj, se ustavil in občudoval svojo stvaritev. Odšla sva za njim. Z odra se je videla samo kepa gline. Domneval sem, da sodi Robert v tisto skupino kubističnih umetnikov, katerih dela sem videl v Parizu. Videti so bila prepričljivo, toda preveč intelektualna za moj okus. Gravura cesarice Evgenije iz salona najine mame je vzbujala več čustev kot tile kipi.

“Oho,” je rekel Maks.

Kip je bil visok približno štirideset centimetrov. Študija celega telesa. Stal je na lesenem podstavku, Robert ga je oblikoval z rokami, toda v bližini so na mizi ležali žica, strgala

in noži. Nekatero orodje je bilo videti primernejše za mučenje kakor za oblikovanje mehke gline. Očitno bodo to stvaritev šteli za odlično. Izobrazba mi ni omogočala, da bi lahko ocenil. Strmel sem v najini med seboj zlepjeni telesi. Razbito jajce, iz katerega sta se razcepili dve telesi. Iz glinene gmote je izstopal Maksov obraz. Kotički njegovih ustnic so bili privihani v nasmešek. Oči kakor da čakajo na naslednji trenutek, na novo prigodo. Moj obraz je ostal v senci. Obdelan samo v obrisih. Očesne jamice potlačene navznoter. Tudi jaz sem čakal. Morda na naslednji Maksov stavek ali kakšno predstavo. Atelje je tiho dihal. Sladkoben vonj po mavcu je prodiral v nosnice. S svojo zdravo roko sem pobrisal prah z ramen. Nenadoma sem začutil utrujenost.

“Vam je všeč?” je vprašal Robert. S pogledom je prosil za pohvalo.

“Zelo domiselno,” je zamrmral Maks. “Imam res tako kratke noge?”

“Je to že končano?” sem vprašal.

Robert je navzgor iztegnil roko. Pretegnil se je. Zaslišal sem pokanje vretenc. Zazehal je, še vedno uperjajoč pogled v kip.

“Ne še, a bo kmalu.”

Zazeblo me je.

“Morava se obleči.”

Za špansko steno sva se oblekla v svoja športna oblačila. Maks je tiho zapel mojo srajco. Nisem mu pogledal v oči. Tudi oblečen sem se počutil golega. Robert je v najini podobi prikazal nekaj, za kar nisem razumel, kako je to lahko videl.

“Dobro bo izpadlo. Samo teksturo moram bolj poudariti.”

Ošinil sem ga s koticiki oči. Skoraj naglas sem zavzdihnil. Robertu najbrž na misel ni prišlo nič nenavadnega. Roke so včasih bolj dojemljive od oči.

Maks si je po poziranju zaželel vroče kopeli, čeprav si takšnega razkošja nisva mogla privoščiti. Težko je bilo najti dovolj veliko kad, v javno savno pa Maks ni hotel oditi. Bal se je pogledov pijanih mož, njihove pijanske radovednosti in vulgarnih opazk. Maks naju je drgnil s krpico, dokler nama ni pordela koža. V kadi je hotel ležati tako dolgo, dokler voda ni posivela. Včasih se je potopil in me izpod vode opazoval z odprtimi očmi. Iz nosa so mu brbotali mehurčki kakor razor za ladjo. To sem sovražil. Brat je užival, kadar me je dražil. Pod vodo je zmožgel ležati več kot minuto, čeprav ni imel močnih pljuč. Naposled je pljusknil na površje. Globoko je dihal in kašljal. Od jeze me je imelo, da bi ga zagrabil in mu z obraza izplaknil to njegovo samopašno zadovoljstvo. Maksove oči so se raztezale od smeha. V vodi omehčani brki so mu mlahavo viseli čez usta. Moja jeza se je vedno kmalu poglela. Z mokrimi lasmi čez oči je bil videti ganljivo mladosten. Maks me je vedno znal spraviti v smeh.

“Nekoč bom umrl, toda utopil se zagotovo ne bom,” je govoril, kadar sem začel godrnjati.

Včasih se mi je oddolžil tako, da mi je naredil manikuro na zdravi roki. Z leseno paličico je previdno nazaj zatlačil kožico ob nohtih in na popraskana mesta vtrl mast, dišečo po limoni.

“Dekliško ročico imaš,” je navadno govoril.

“Druga pa je kakor kozji parkelj.”

“Pravzaprav ...” se je nasmehnil Maks, “me spominja na regratovo koreninico.”

“Pojdiva pogledat, kako napreduje kip,” sem rekel. Odrinil sem vrata Robertovega ateljeja in naredil prostor Maksu, ki je tja smuknil pred menoj. Maks je bil obseden z idejo, da mora skozi vrata vedno iti prvi po levi strani. Trdil je, da gre za enakopravnost. Pričakoval sem, da bom v ateljeju zagledal običajen nered, sredi njega pa Roberta, ki se loteva dela, mislil sem, da bom dobil kozarček ruma in bom moral poslušati vrsto nepomembnih umetniških tračev. Motil sem se. Na odru je v Robertovi družbi sedelo prosojno spodnje krilo in kriknilo. Umetna rožnata svila. Dekle, ki ga je nosilo, ni bilo videti nič slabše, skozi krilo so se svetili obrisi telesa, rahlo zaobljen trebušček, gube okoli popka, črte rebrnih kosti. Najlepši je bil pogled na njeno zadnjico. Bila je brez napak.

“Ljubše so mi modelke, na katere lahko postaviš zaboj piva. Ali raje dva,” je pozneje dejal Maks.

Zadnjica je pokukala ven le v tolikšni meri, da je bilo mogoče prepoznati, da gre za žensko postavo, ki se je skrila za špansko steno. V spomin se mi je prikradla podoba dekleta s tistimi velikimi uhani, ki sem jo zagledal ob prvem obisku, ko je planila skozi vrata. Robert naju je mrko pogledal. Potem je pokimal.

“Vidva torej.”

“Najbrž motiva,” sem rekel. Pogled sem usmeril proti španski steni. Robert je storil enako.

“Naročilo imam.”

“Čestitam.”

“Nisem še dokončal vajinega kipa. Pravzaprav se mi zdi, da sem to idejo že pustil za seboj.”

“Aha.”

“Načrtujem Novega človeka. Novega Adama in Evo. Otroka novega kraljestva.

Brez vprašanja sva sedla na divan. Pohišstvo je bilo najbrž kupljeno iz druge roke. Najbolj oguljena mesta so bila prekrita z vezeno ruto. Atelje je bil videti drugačen, čistejši, bolj ženstven, dišal je. Morda samo zato, ker je bil pospravljen. Orodje in drugi pripomočki so viseli na steni, bili so očiščeni in urejeni po velikosti. Vse je bilo urejeno, tudi Robert. Ob našem srečanju je na njem visel žameten, od gipsa prašen plašč, okoli vratu pa je nosil pomečkano ruto, na kateri so bili cigaretni madeži. Na bradi zdaj ni bilo niti ene same rdečkaste dlačice, njegova koža je bila mehka in lesketajoča, kakršno imajo najstnice. Opazoval sem, kako se za špansko steno premikajo nožni prsti. Poslušal sem šelestenje svilene podloge.

“Kdo je ta gospodična v spodnjem krilu?” je vprašal Maks in pokimal v smer, v katero sem gledal.

“Kdo? Aa, Iris.”

Robert je pomežiknil. To se zanj ni spodobilo. Gesta je bila neumna tako kot njegova pričeska.

“Žena čevljarskega magnata. Trudi se prodreti v visoke kroge. Izredno bogata.”

“Finka?”

“Rusinja, tu živi že deset let. Lepe kosti, kajne? Le malce debelejša bi lahko bila.

Ni ravno tip ženske iz kolhoza.”

Nožni prsti za špansko steno so zlezli v čevlje. Je gospodična morda slišala Robertove opazke?

Robert je po zraku zamahnil z dletom.

“Mož hoče imeti njen portret. Si moreta misliti! Le kdo še danes dela portrete? Naj si kupi pastirico iz porcelana. Jaz bom iz Iris izklesal Novega človeka.”

“Govorite o kipu, kajne?”

Glas je bil mehak kakor bombaž. Obrnila sva se v njeno smer. Robert se je smehljaj, kakor da bi bila ona sama njegova stvaritev. Žena čevljarskega magnata je imela na sebi zlikano bombažno krilo in bluzo, ki je razgaljala ključnico. Medtem ko smo jo opazovali, si je nataknila rokavice. Lase je imela bleščéče in zadaj fantovsko počesane. Podalo se ji je, saj ni nosila klobuka. Ugotovil sem, da je bil prvi vtis, ki sem ga o njej dobil od zadaj, popolnoma na mestu.

“Iris Ruusuvuori,” je rekla in nama podala roko.

“Madam,” je zažvrgolel Maks.

Prijel jo je za roke in jo poljubil tako, da se je z ustnicami skoraj dotaknil rokavičke. Maks se je občasno obnašal kot idiot.

Nekaj krhkega je bilo v njej, morda se mi je tako zdelo zaradi njenega načina govora, mehke otroške izgovarjave, naučenega nasmeha iz reklamnih katalogov. Edina pomanjkljivost na njenem obličju se je odražala v podobi navzgor obrnjenega nosu. Ko se je rokovala z nama, je malce privihala spodnjo ustnico, ne da bi naju ošinila s pogledom. Izpod las so se ji bleščali veliki, z biseri okrašeni uhani, za katere se mi je zdelo, da so iz pravega zlata.

“Izak,” sem rekel. Nasmeh se ji je razširil vse do oči. Mehak, igriv nasmeh, ki kakor da je razkrival pričakovanje, da ji bova zaupala neko najino skrivnost. Irisina roka se je stopila v moji. Njene drobne kosti bi bilo mogoče zlahka zlomiti. Čez čipko sem začutil toplino njene kože, zaobljenost njenih nohtov in žile, ki so ji sekale dlan.

“Maks,” je ponovila. “Torej ste Maxwell ali morda Maksimilijan?”

“Maks,” je rekel Maks.

“Maksimilijan je samo ob četrtkih,” sem se vmešal.

“Zakaj ravno takrat?”

“Ker to ni njegovo ime.”

“Torej je Maxwell.”

“Preveč britansko.”

“Maks?”

“Niti to ni njegovo ime.”

“Ne razumem,” se je z visokim glasom zasmejala Iris, kakor imajo navado početi ljubki ljudje, da bi prikrili lastno zmedo. “Vesta kaj, to moramo proslaviti.” Sklonila je

glavo. Njen profil je bil tako videti lepši. Spominjala je na rimsko kurtizano. Maks mi je pokimal. Dobro je znal oceniti, če se kdo pretvarja. Robert se je namrščil.

“Nisem še končal z delom.”

Hotel se naju je znebiti. Zanimalo me je, na čigavo pobudo se je romanca začela. Morda na njeno, ker ji je bilo malce dolgčas.

“K Ekbergu. Tam je ogromno starih tetk, toda ni druge izbire, sicer bom umrla od lakote.”

Iris se je potrkala na trebušček, ki ga ni zakrival korzet. “Par kolačkov potrebujem, in to takoj. Tako sestradana sem, da kar čutim, kako se mi rebra drgnejo med seboj.”

“Z Maksom se nama mudi.” V javnosti se nikakor nisem hotel izpostavljati. Vsaj ne brez plačila. Iris je našobila ustnice.

“Razumem vas, madam,” sem se priklonil. “Šokirati moževe sorodnike utegne biti precej zabavno.” Irisina roka se je ustavila. Zazrla se je vame.

“Morda si Ekberg ne zasluži škandala. Prihraniti vaju moram za primernejši trenutek.”

“Morda pa bi tule kaj popili, kaj?” se je vmešal Robert, kakor da bi se na lepem spomnil na svoje gostiteljske obveznosti. Pogladi je Iris po ramenu.

“Nam lahko kaj prineseš, angelček?”

Iris je dvignila eno od obrvi. Da se je tega naučila, je morala kajpada dolge ure posedati pred ogledalom. Pogled je preusmerila na naju. Srebrne oči ima, sem pomislil. Če bi bile še svetlejše, bi bile brezbarvne.

“Seveda. Ti pa boš skuhal čaj, kajne?”

Zvenelo je, kakor da mora pogoltniti velik del svojega ponosa, ker je nakupovanje v slaščičarni zanjo preveč pritlehna naloga. Ko je odhajala, nam je, ne da bi se ozrla, pomahala izpred vrat, prepričana, da gledamo za njo. In tudi smo gledali.

Iris Ruusuvuori je z ostrimi zobmi grizla koščke karamelove torte. Drobtine so ji padale za ovratnik. Videti je bila kot navihano dekle. S prsti je lomila vrtnice iz marcipana in čokoladne vafle, z nohti se je prebijala skozi sladkorni preliv, meni pa se je od teh prizorov vrtelo v glavi. Med jedjo si je snela rokavičke. Nohte je imela kratko pogrizene in ploščate, kakršne imajo otroci. Ljubka je, sem pomislil. A nikakor čudaška. Rožnat preliv torte bebé ji je hrustal v ustih kot koščki ostrega ledu. Videl sem Maksa, kako z žličko brska po Aleksandrovem kolaču, njegove oči pa boljčijo v Iris. Nasmehnila se mu je, brat pa je umaknil pogled. Ni mi všeč, sem pomislil. Ali pa mi je? Ne vem, kaj hoče. Obnaša se prijazno, toda bogati ljudje so muhasti. Lahko si izberejo, kar koli želijo. Čakal sem. Opazoval sem jo, kako jé. Ni se mi zdelo, da jo to moti.

“Iris zmore veliko spraviti vase,” je rekel Robert.

“Lačna sem,” je rekla Iris. Prvič se je oglasila med jedjo. Ugotovil sem, da sem začel že pogrešati njen glas.

“Vedno si lačna.”

“Sladkor se mi izloča kar skozi kožo.”

Predstavljal sem si, kako bi bilo, če bi lizal njeno zapestje, krhko kot snežni poljubček, če bi ji sesal vrat tako dolgo, da bi pomodrel, samo zato, da bi okusil, ali je njena kri resni-

čno sladkega okusa. Razvijen mladiček, sem pomislil. Oba. Zbadata se med seboj. In preobjedata se. Prepričana, da jima bo svet dal vse, kar si zaželite. Nalašč sem se zazrl v Irisina usta. Spraševal sem se, ali bo zardela.

“Vi niste od tod?” je vprašal Maks, nato pa se je spomnil in dodal: “Madam.”

“Ne,” je odgovorila Iris. “Stanujem v parku Kauvopuisto. Zelo hrupen bulvar.”

“Toda niste Finka?” je vztrajal Maks.

“Iz Petrograda,” se je odzval Robert.

“Ste pobegnili pred revolucijo?” sem se spet zazrl vanjo.

“Prišla sem pozneje,” je odgovorila Iris. “Zakaj je to pomembno? Zdaj sem Finka.”

“Z Maksom sva begunca.”

“Pred čim bežita?” je vprašala Iris. Skomignil sem.

“Mislim, da še najbolj pred dolgčasom.”

“Jaz pa bi se rada kdaj dolgočasila,” je rekla Iris.

“Ti?” je rekel Robert. Iris si je v usta stlačila preostanek kolača.

“Vse je treba poskusiti.”

“Popolnoma vse?” sem vprašal. Iris je s spodnje ustnice obliznila preostanek. Z vilicami sem si odtrgal košček torte. Skorja je zaprasketala in beli nadev je brizgnil na plan.

“Kdo je tam?” je vprašal Maks. Pogledal sem v isto smer kot on. Na Robertovi steni je visel plakat, ki je prikazoval napol golo žensko z otrokoma v naročju. Trojica se je skrivala v jami. Prvi žarki sonca se prebijajo v njihovo skrivališče. Na obrazu ženske prestrašen izraz. Do pasu je gola. Noge ji zakriva črtasto ogrinjalo. Lasje ima razmršene. Na glavi tiaro. V eni roki drži bodalo. Debelušna otroka ji ohlapno visita na prsni, kot kakšna prašička.

“Delacroix,” je dejal Robert. “Original sem videl v Louvru.”

“Zakaj pa ima v roki bodalo?” je vprašal Maks. Med njegovim govorjenjem so po mizi letele drobtine. Pogledal sem Iris, toda ta se je nasmihala Robertu. Nekatero ženske nasmeh ne naredi privlačnejše. Iris je bila vselej lepša z zaprtimi usti. Kakor da bi premišljevala o naslednjem stavku ali o kakšni skrivnosti.

“To je Medeja,” je Robert dejal Iris.

“Kdo?” je vprašala Iris.

“Neka grška babnica. Na tej sliki namerava umoriti svoja otroka.”

Iris se je zdrznila. Pomislil sem, da bi bila Iris prav tako zmožna komu prerezati vrat, če bi se na primer dolgočasila. Zdaj pa je bila njena dolžnost, da igra krhko damo.

“Da bi ju pojedla?” je ugibal Maks. “Ta otroka sta kar lepo rejena.”

Še enkrat sem pogledal sliko. Lasje enega od fantov so bili skodrani od jutranje rose. Krvi nikjer. Krvavo dejanje naj bi se šele zgodilo. Otroka sta nič hudega sluteča spala pri svoji materi. Morda se sploh ne bosta zbudila, ko se jima bo nož zadrl v mehke, otroške prsi.

“Ogabno,” se je namrdnila Iris.

“Grki so bili krvava drhal,” se je zarežal Robert.

“Barbari,” je rekla Iris.

“Barbari so vedno tisti, ki imajo drugačne navade.”

“Ali tisti, ki so imeli srečo, da so živeli pred nami,” je dodal Maks.

“To je večšina, ki se je ne bi smelo podcenjevati,” sem rekel.

“Živeti?”

“Preživeti.”

“Že vem!” je rekla Iris.

Maks je podržal svojo skodelico v zraku in namrščil obrvi.

“O, ne,” se je zasmel Robert.

“Pojdimo z avtom k nam na deželo. V Porvo.”

“Kaj pa delo?”

“Jesen se spogleduje z nami,” je rekla Iris. “Zapraviti tak dan bi bil zločin.”

“Zanemarjanje dela je zločin,” je zagodrnjal Robert.

“Jaz vozim,” je rekla Iris.

“Midva odhajava,” sem rekel.

“Še nikoli nisem bil v Porvu,” je rekel Maks. Čemerno sem ga pogledal. Jaz tudi še nisem bil tam, in kaj potem.

Finska pisateljica **Leena Parkkinen** se je rodila leta 1979 v Turkuju. Študirala je scenaristiko, literarno kritiko in grafično oblikovanje na Umetnostni akademiji v Turkuju. Preden je postala poklicna pisateljica, je delala v založniškem podjetju in kot oglaševalka, preživljala pa se je tudi kot natarikarica. Njen prvi roman *Za teboj, Maks* je izšel leta 2009. Zanj je dobila nagrado za najboljši prvenec, ki jo podeljuje finski časopis Helsingin Sanomat. Roman je dobil tudi nagrado za najbolj prodajano knjigo na Finskem. Preveden je v danščino, nemščino, španščino, poljščino, češčino in litovščino. Leta 2011 je pisateljica izdala knjigo za otroke *Miss Milky Ray*. Za svoj drugi roman *Iz Galtbyja na zahod* je Parkkinenova dobila nagrado Kalevija Jänttija. Roman je bil preveden v nemščino. Njena zadnja knjiga, zgodovinski ljubezenski roman *Primerna sestavina*, se odvija sredi petdesetih let prejšnjega stoletja v Helsinkih.

Za teboj, Maks je psihološki roman o ljubezni, drugačnosti, bolečini, sožitju in trpljenju. Govori o siamskih dvojčkih, ki so ju v otroštvu prodali cir-

kusu. Maks in Izak, ki sta zraščena skupaj, živita eno življenje, čeprav imata vsak svoje srce. S cirkusom potujeta po dekadentni, medvojni Evropi, po nemških mestih, obiskujeta pariške kabarete, helsinške bordele. Lastniki cirkusa služijo z njuno telesno hibo. Čeprav sta dvojčka, imata popolnoma drugačna značaja. Plašni Izak se mora kar naprej upirati svojemu trmastemu bratu Maksu. Še bolj ju razdvoji ženska, lepa Rusinja Iris. Le ona v njima prepozna dva povsem normalna, a različna človeka. Brata ji pripovedujeta nenavadno zgodbo svojega življenja. V Helsinkih se Izak tragično zaljubi v Iris. Roman, ki je napisan kot prvoosebna pripoved enega od dvojčkov, prikazuje veliko voljo do življenja, ki je navzoča v človeku, drugačnem od drugih, njegovo hrepenenje po ljubezni ter bridko izkušnjo samote in ponižanja.

Objavljamo prevod začetka romana.

Iz finsčine prevedel in spremno opombo napisal Klemen Pisk

Vinko Möderndorfer

Postelje

Trinajst pesmi

Vsaka ljubezen

vsaka ljubezen
je konec ljubezni
pa naj bo dež
pa naj bo zatišje pred dežjem

je in zato mine
mine zato ker je

kdo to razume?
dež
ali zatišje pred dežjem?

Na stopnicah

je bilo treba
treba je bilo

je bilo nujno
nujno je bilo

je bilo lepo
ni bilo lepo

je bilo mučno
zelo mučno je bilo

ko si odšla po stopnicah navzdol
ko sem ostal na vrhu stopnic

vsemu navkljub
bi lahko šla
nazaj v posteljo

Potrebuješ dokaz

potrebuješ dokaz da je pot kratka
da se začne in že konča
potrebuješ besedo da spoznaš
da ni besede samo objem
potrebuješ listje ki pokrije
da veš da po jeseni pride zima
potrebuješ roko da izplavaš
da te pogreje tuje telo
ne moje ne moje ne moje
kaj potrebuješ da vidiš da čutiš
da nisem zaman prilezel
vse do tja
vse do sem
vse do tebe

Ko si vstala s postelje

ko si vstala s postelje je bila takšna svetloba
vedenje je prišlo skupaj s sokovi
in misel da odhajaš
po diagonali čez sobo zadnjič
čepprav se boš vrnila in spet položila bok ob bok

bo v tem trenutku vseeno slovo
ker stvari se spremenijo neopazno
kot barve na parketu
mavrica slabo razbitega stekla

nekakšna simfonija v rumenem
z drobcem modrine

ko si vstala s postelje je zaplapolalo v žilah
in spomnil sem se na starega grka ki pravi
da najprej začuti kri meso
telo
vse tisto kar imaš za nepomembno
in šele potem se ozreš na svet
in se barve spreminjajo
oblaki zakrijejo sonce
mavrica potuje po parketu
in je vedno bolj samo pika

telo pove prej
da si odšla
kljub temu
da si se
vrnila

Trebuh sem položil

trebuh sem položil ob hladno površino
giljotiniral tvoj vonj
ga poenostavil
iz njega iztržil parfum in čipke pa okus
drgnil sem se ob tvoja stegna
daleč stran v drugem mestu
na drugem kraju
koncu ali začetku
neke druge dolge noči
potisnil sem glavo v tvojo rožnato temo
dlan na tvoje prsi razgrnil
zasukal gumb
goloba poslal v tvoje zavetje
med tvoja bela okrogla kolena
naj propagira mir
vseobsežno samoto samostanov
goloto nežnih sapic daleč proč
kjer ni stičišč

samo obupno upanje
da tisti hip
tisti trenutek
zrno časa v drugi sobi
na drugih rjuhah

počneš isto

V moji postelji

v moji postelji
zvarjeni iz ljubezenskega znoja
namesto rjuh vzdih
namesto spanja drezanje v sanje

na moji postelji
lasje črni svetli rjavi kodrasti
namesto krivde
plovba splava v pozabo

na moji postelji
zajtrki na belini med nogama
beljakovine poljubov
pa tudi prvo in zadnje slovo

na moji postelji
poslednje kar si zapomniš
namesto rjuh mrtvaški prt
namesto naju sladka sladka smrt

Želje

kar želiš je stran
zato želiš
s čimer se mučiš
ljubiš
ljubiš
vse ker je sladko
kar ostaja na dlani
kar razgrize do kosti
in ni biser

Kaj sploh

kaj sploh?
veliko hišo še večji vrt pol sveta

kaj napolni?
šušteči potiskani papir
za katerim ostane slana zemlja
brez obrazov samo povrhnjica
strjena skorja

kaj sploh?
biseri?
razen tistih v popku
razen tistih iz pesmi

kaj sploh?
in čemu sploh?
in zakaj sploh?
slediš zasleduješ hodiš neprestano

kam sploh?
če ne k besedi
potem morda
samo še k poljubu

ki nikoli ne zahteva
nobenega vračila

Če jaz če ti

če ti naključje
jaz sreča
če ti mrak
jaz postávanje v temi
buljenje v tvoje temno okno
če jaz nizajoč črke
ti trosiš
na poti do tebe
moje izgubljene korake
če jaz
potem ti
če *jaz jaz*
potem nedosežna *ti ti*

Lahko me je zapustiti

lahko me je zapustiti
lahko oditi stran od obale
od sonca
naravnost v ledeni dež
lahko je ne biti
plesati valček
vrteti se v tebi do bolečine
lahko me je zapustiti
tebe oba
na cedilu
lahko se je obesiti na žebelj
in reči da se življenje težje gradi
kot najde smrt
o lahko me je zapustiti
moja mala ljuba mravljica

Ljubezenska pesem

želim si
da bi prišla
in če prideš si želim
da se stisneva kot školjka
da si liževa zobe tako dolgo
da bodo postali biseri
in res postanejo
če jih dolgo okušava
vsakega posebej in vse skupaj

želim si
da bi vstopil vate hipoma
da ne bi niti vedela kdaj
samo rekla bi: *kdaj se je to zgodilo?*
in jaz bi bil v tebi že dolgo časa
že dolgo dežja že dolgo snega

želim si
da bi potem prihajala
drug drugemu
da bi se oddaljevala in bližala
da bi ležal na tebi deset tisoč let
vse od nabiralcev in lovcev
do dežele ob evfratu in tigrisu
vse do brooklyna in babyлона
in bi čutil
in ne bi čutil
in bi vedel
in ne bi vedel
kako utripava z najinima srcema

kot da je eno

Postelje

kaj veste
kako je
ko je zunaj dež ali sonce
ali nekaj vmes
kaj veste
kako se ljubita
kakšni zvoki prihajajo iz njunih duplin
kaj veste o dotikih na samem
o solzah
ki izbruhnejo nenadoma
ko bi moral eksplodirati smeh
kaj veste
katero znamenje je našel
pod njeno lopatico
in kako je zaprla oči
ko se je scedil kot sveča po njeni koži
kaj veste
kje se skriva samota ljubimcev
in kdaj plane na prosto
kot ogrožena vrsta
kaj veste
ko vendar ne morete primerjati
njuno sladko žalost
z vašo mehko nevednostjo

kaj in zakaj
je vse tako zaklenjeno
na posteljah
nenehnega slovesa

Ko bova odšla

ko bova odšla

bodo najine oči žalostno povesele jutro
kot star pes ki upočasni korak
ko ga peljejo na evtanazijo

ko bova odšla

bodo najine roke zamahnile v nebo
ne bodo poletele
omahnile bodo kot drevo
ki jemlje prostor parkirišču

ko bova odšla

bova zapustila
posteljo

in drug drugega

Tonja Jelen

Vzhajanje

Presežki

I.

/vsega/
bodejo dolbejo
bruham

molck
/zatajevan/

pljuvam

kačje grozdje

II.

površina se lušči
bučijo ostanki
a moraš
nujno
dati sebe
tebe ven
to preslikavo
to bitje
to to to
lepoto
ki jo še samo čutiš

Držati ob steno

ven potegniti moč
mižati
/srep pogled bo popustil/
pogum
najti
sredi kinder surprisa
razstavljam delčke
vsakega posebej
vse boli
praviš ~~nora ženska~~
~~nikdar Ofelija~~
~~si Virginia Woolf~~
~~mogoče malo manj utrgana~~
kje je prod
~~kamen~~
~~kot žena Teda Hughesa~~

vrti se film
vsi moški mojega življenja

Kaj dati

ti si tukaj
/plavaš/
/rasteš/
/valoviš med dotiki/
on prihaja v odmerkih
teme pogleda groze
žrta sem
lectovo srce
lomim
res je le okras
šeleteč odpadek
prepotena gledam
kljuko
zdrobljeno testo
zapackane barve
vmes vzgibi
nežnega sveta
rojevajo
misli
za naprej

Vzhajanje

pride zaželeno.
Dopuščanje postane
znak pripadnosti
in vse večji nemir
preprostih razporeditev
postaja pravilo.
Nežno, a odločno
veš, da hočeš biti tu.
Zase.
Ker to tako je.
Iz razkošja bližine,
zaradi neukrotljive miline,
ki v vseh pogledih raste.
Se ne meri.
Le čuti.
Vzhajala sva. Se prepolovila.
Da te bom lahko delila naprej,
da bom s tabo gnetla misli,
spletala drobce
in se učila zavedanja, da temeljita
gradnja rabi vsak trenutek in počasnost.
Tišino. Nežnost.
Samo tako lahko puščam nevidni žig,
ki proseva toplino.
In te zraven breztežno opazujem in lebdim,
da vedno veš, da sem tukaj. Zate. Zame.

Boš

jutro
v jutro
kopiraš
srečo
trenutke
prve zasuke dvige preplete
prsti zavezujejo
rišejo
po hrbtu
kjer
je znak
pečat
mene
tebe
lise so najine
točke
sva skupaj
bova rasla
eden v višino
drug v dimenzijo
jaza

Tu je zdaj pomlad

odteka star prod
veje nosijo vzklike
zelenijo /vedno bolj/
postaja gosto
varuje /naju/
daje dih
svežine
majnik
skriva ptiče
gnezdijo
muhar
vrabec
lastovka
midva
spletava čas
tu je mladost
in tu je drobna vejica /ne spreglej je/

gradi upanje
daje utrip
drugače dehti
/kot zadah trde bližine/
manj strahu
/kot lani/

več
miline





KULTURNA DIAGNOZA

KNJIGA

Suzana Tratnik

Slediti Milanu Šelju

Milan Šelj

Slediti neizgovorjenemu

ŠKUC, zbirka Lambda | Ljubljana 2018

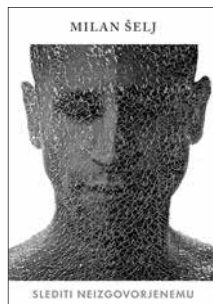
Milana Šelja poznam že vrsto let kot "avtohtonega" gejevskega pesnika, če si smem sposoditi izraz, s katerim sicer opredeljujemo nekoga, ki je *po izvoru od tam, kjer živi*. Sam je bil na-rojen v slovenski jezik, v katerem tudi zvečine piše, živi pa že vrsto let v Veliki Britaniji. A ko ga opredeljujem za avtohtonega pesnika, nikakor nimam v mislih njegove, kakšne koli izvirne nacionalne pripadnosti. Ko rečem, da je po izvoru od tam, kjer živi, pravim le, da je pravi gejevski pesnik, ki je že svoj prvenec *Darilo* izdal tam, kjer živi. Zakaj? Ker v njem delno pesnikuje o spominih z rodnega Krasa, kjer je bil

sprva zanikovovan in zavržen sin prav zaradi svoje homoseksualnosti. Pesmi so nastajale tudi v Angliji, kjer živi s partnerjem, a kljub zahodni razvitosti in odprtosti do LGBT-jevskih identitet nista bila deležna nič manjšega zanikanja in ignoriranja. V na videz zabavni, a zelo pretresljivi pesmi partnerjevi sorodniki po Milanovi nesreči ne vprašajo po njem, pač pa po njegovi nogi. Šelj torej piše ves čas iz gejevskega življenja, ki seveda ni njegov edini ali prevladujoči izvor, še manj vsakdan, postane pa kaj hitro obarvan z identiteto, sploh, kadar je ta zaznamovana, zanikovana ali nasilno odri-njena. Da se česa takega kot pesnik zagotovo ne bo šel, je pokazal tudi v na-

slednjih dveh zbirkah

Kristali soli in *Gradim gradove*. Na

grobno rečeno, njegove zbirke so doslej govorile o gejevski ljubezni, prijateljstvu, partnerstvu, homofobiji, o smrti bolnih ali ranjenih ljudi in živali, pa tudi



o naklonjenosti in podpori tako v intimnih kakor socialnih mikrosvetovih. To so tiste pesmi, ki se nikoli "ne grejo poezije" zaradi nje same, pač pa iz njih vedno slišimo vzkrik intimne in družbene pris(o)tnosti.

Nekoliko drugače sem doživljala branje najnovejše zbirke z nekoliko skrivnostnejšim ali pa morda le z abstraktnejšim naslovom *Slediti neizgovorjenemu*. Gotovo gre za novost v njegovem pesniškem opusu, takoj pa naj opozorimo, da nikakor ni prenehal biti tisti nepoboljšljivi gejevski pesnik, ki ne bo nikoli nasedal lepim zgodbicam o koncu zgodovine LGBT-jevskega gibanja, zatonu identitet ali o vzponu vsesplošne odprtosti in strpnosti. In ravno to je skorajda vodilo njegove zadnje knjige: v strpnost ne verjame kar tako, še več, zanjo mu je od slej prav figo mar. Krajši, vsebinsko in slogovno strnjeni verzi vedno udarjajo točno na sredi bele strani. Govorijo neposredno, siloviteje kot kadarkoli prej, in nim jim mar, ali samo rušijo ali tudi gradijo kaj novega, drugačnega.

Čemu ali komu še sploh slediti razen sebi? Videti je, da v svojih iskanjih to počne tudi sam pesniški subjekt. Že v drugi pesmi beremo: *Zmamil me je s pogledom zmikavta in sem mu sledil*. Če je tat zahteval samo denar, je dohtarček, ki mu iskalec sledi v pesmi na naslednji strani, za borih dvajset funtov zahteval kar raport o tem, kaj le počnejo "fantje te sorte". A fantu pedrske sorte ni dovolj, sledi še naprej, in v drugi pesmi ga nekdo zvabi na *cerkveno podstrešje, kjer naj bi mu razkazal konveksni strop zgodnjega baroka*. Nič drugače pa mu ni biti v vlogi tistega, ki si sam pripelje nekoga, ki nima ničesar dati razen poljubov, in tako postane še iskalec *pohlepnež, ki je okradel berača*.

V veri, da išče nenehno izmikajočega se drugega, a sledi samo samemu sebi, živi tudi ta, ki vsako jutro vstaja navse-

zgodaj in v nemiru pričakovane strasti sledi v gozd tistemu divjemu, slednjič srnjaku, ki ob dotiku ušes izgine.

Tako tudi umik v naravo, kjer naj bi lov in sledenje veljala za nekaj najbolj naravnega in povsem avtohtonega, v pesmih vse bolj priča ravno o (ab)s(tra)hiranosti družbenih vezi, vključno z naravnimi seveda, ki se simbolno vedno znova sesuvajo same vase. O tem splošnem občutju apokalipse nam govori le še utr(u)jeni potovalec, vse bolj oropan ne samo vsega materialnega, temveč tudi otroštva, spominov in nekoč zanesljivih reminiscenc, ki so močno opredeljevali in osmišljali pesniški itinerarij prejšnjih Šeljevih zbirk. *Prostori brezdomstva so izklesani v stene*. Ta misel zadnje zbirke je nepovraten opomin, da sta nepripadnost in družbena brezdomovinskost nekaj tako človeku lastnega kot iluzija o družbeni varnosti, ki ga lahko le še nenehno stiska. Kaj šele pesniku! *Od koder prihajam, nisem/mogel nikoli pogledati ven. V tej deželi, kjer sem, ne morem pogledati noter*, zaključuje potovalec, za katerega je zdaj jasno, da nikoli več ne obmiruje, niti takrat, ko je doma. Vztrajno bo sledil njemu, torej tudi sebi, *tako daleč, kjer ogenj použije svetlobo in naju ne more doseči smrti dotik*.

Šeljevi najnovejši verzi neprizanesljivo govorijo o tatovih teles, ljubezni in denarja, o ljubkih, naspidiranih mladcih in lažnivih zmikavtih, ki nesojenemu ljubimcu poberejo vse, kar ni pritrjeno. A pritrjeno ni nič več v teh pesmih, ki se tu in tam bržkone napajajo tudi iz dobre tradicije mozetičevske antigejevske poezije, pri čemer z antigejevsko mislimo pred-

vsem protiosladno in nesterilno. Proti koncu se vendarle zdi, da se Šeljev pesniški subjekt še in ponovno želi vračati v poetski svet čutečih verzov na porumenelem papirju, si poiskati utehe in svetlobe v dvojini, ki je ne razdružijo ne bogovi ne zemeljske sile, ali pa se predati sočutju do vseh živih bitij. Vendar pa upanja in strahu poln prebere zlovešče pismo nekoga minulega ljubimca: *Ura je skoraj polnoč, ko ti pišem, in/kazalca na uri bosta vsak čas skupaj, kot ti in jaz.* Nekako sam

sebe ne more več vzeti zares: *Za trenutek/skoraj verjamem, kar si napisal. A tvoje igračkanje je laž, ena/sama laž.*

Milan Šelj je pogumno naredil korak naprej ali morda vstran in poiskal v sebi še neudomačene pesmi. In nedvomno je vredno slediti njegovim zapisom v tej zbirki: *Mislím, da je že vse na dosegú, dokler me plima ne odnese še dlje na odprto.*

Veronika Šoster

To sem naredil z besedami



Jack Spicer

To so mi naredile besede

Prevod Tone Škrjanec | LUD Šerpa |
Ljubljana 2018

Jack Spicer je posebna in pomembna figura ameriške poezije dvajsetega stoletja, pravo prepoznavnost je žal dosegel šele po svoji smrti, sploh v posthumno izdanih knjigah. Ena izmed njih je tudi *To so mi naredile besede*, ki je izšla leta 2008 in prejela prestižno nagrado American Book Award, od lani pa jo lahko v prevodu Toneta Škrjanca beremo tudi v slovenščini. Spicer je ključen zaradi svoje vloge v t. i. pesniškem krogu berkeleyjske renesanse, ko ustvarja skupaj s pesniki Robertom Duncanom, Josephine Fredman in Hughom O'Neillom, napišejo celo knjigo za Ezro Pounda in mu jo pošljejo v bolnico. Njegov pogled na poezijo pa se v nekem trenutku spremeni, saj zavrne vse svoje dotodanje delo in se loti "poezije po nareku", in tako nastane izstopajoča zbirka *Po Lorci*. Zelo obiskane so njegove delav-

nice *Poetry as Magic*, prav tako pa naj bi se kasneje po njem zgledovala tudi ameriška avantgardna skupina *The Language Poets*. Poklicno večinoma deluje na fakultetah, vendar vseeno ne najde pravega miru in zelo mlad, star štirideset let, umre zaradi odpovedi ledvic, pokopan pa je v neoznačenem grobu. Njegove zadnje besede pa dajejo usodni naslov tej zbirki.

Čeprav je bil v času življenja prezrt, je zaslužen pridobil prepoznavnost, saj je njegova poezija nabita s pomeni, domiselna in se ne pusti ujeti v okvirje. Največji odklon od vsega ustaljenega je ravno zbirka *Po Lorci*. Knjiga je mešanica izmišljenih pisem med že mrtvim Lorco in Spicerjem in "prevodi" pesmi, ki so dejansko kolaži Lorcovih in Spicerjevih pesmi. V pisemih "Lorca" izraža dvom o smiselnosti in upravičenosti tega Spicerjevega početja:

"Takoj na začetku

mora biti jasno, da te pesmi niso prevodi. Celo v najbolj zvestih prevodih si je g. Spicer dal duška in je vanje vstavil ali v njih zamenjal eno ali dve besedi, kar popolnoma spremeni razpoloženje in pogosto pomen pesmi, kot

sem jo napisal jaz. /.../ Nazadnje pa je v knjigi še skoraj enako število pesmi, ki jih sploh nisem napisal jaz." Celoten pesniški poskus postane še bolj ironičen, ko preberemo, da Lorca krivi tudi sebe, saj je situacijo zapletel, ker je Spicerju poslal nekaj pesmi, ki jih je napisal po smrti – tu vidimo Spicerjev obrat v "poezijo po nareku". Vse skupaj je milo rečeno nena-



vadno, a tudi precej izjemno, saj Spicer skozi celoten proces razgrinja svoja nova spoznanja o poeziji (“Pesem je kolaž resničnega”). Ob koncu zbirke pa se od velikega pesnika dokončno poslovijo: “Celo mrtvi se vračajo, toda duh, nekdanj ljubljene, ki odpotuje, se ne bo nikoli več pojavil.”

Nasploh se zdi, da se Spicerjeva poezija nenehno sprehaja na relaciji ljubezen–smrt. To je najbolj razvidno iz njegovega najpogostejšega motiva iz grške mitologije – Orfejevega spusta v pekel, da bi rešil ljubljeno Evridiko. Njuna zgodba je v ospredju in ozadju mnogih pesmi, Orfejev neuspeh pa je vedno bolj pogubljač. V pesmi *Orfej v peklu* se sprašuje, ali na tem kraju sploh ni glasbe, vse mrtve glasove pa kasneje imenuje Evridika. V pesmi *Orfej* se otepa osamljenosti, odsotnosti glasbe, ki zanj pomeni smrt, enako kot odsotnost besed pomeni smrt za pesnika. Kasneje s svojo liro vseeno odide na pot nazaj in uporna drevesa prepriča v poslušanje, a zdi se, da mu je vedno težje, saj, kot beremo nekje: “Tako pogosti odhodi v pekel uničijo tisto, / kar pojasnjuje poezijo.” Zdi se, da Spicer s tragičnimi osebnostmi okuša različne pojavnosti poezije. S Prometejem na primer svari pred preveliko radovednostjo glede lastne poezije, lahko se poigravaš, kolikor te je volja, kar sam tudi nenehno počne, “samo nikoli ne pelji

mimo tunela niti ne išči sprevodnika, / da bi mu postavljaj vprašanja.” V pesem je namreč treba zaupati.

Ni pa samo grška mitologija tisto, kar ga navdihuje, še pogostejše so namreč navezave na sodobnike, kot so že omenjeni Ezra Pound, pa Paul Valéry, William Carlos Williams. Pound je poleg Lorce ključna figura, v svoji poeziji Spicer z njim vzpostavlja dialog v različnih kontekstih skozi različne zbirke, sploh z uporabo verza “Le-pota je tako redka stvar, / le malo jih pije iz mojega izvira”. Spicer se v vsakem trenutku zaveda, kaj lahko naredijo besede, zato se kljub energični poeziji in nekaterim prekinitvam, ko se obregne ob bralca, do besed obnaša dostojanstveno in previdno, kot pravi jezikoslovec. Pogosta so ponavljanja, lahko celih verzov, besednih zvez, metafor, podob, zato so verzi med seboj tesno prepleteni, odzvanjajo en v drugem in se dopolnjujejo ali si nasprotujejo. Spicer pije iz izvira, ki ne presiha, ampak ustvarja vedno nove presenetljive obrate, in čeprav lahko naslov zbirke, torej *To so mi naredile besede*, beremo zloveščice, ga lahko ob tej poeziji beremo tudi malo drugače – poglejte, to sem naredil z besedami. In to ni kar tako.

Matic Majcen

Soočenje z “mojstri kaosa”

Naomi Klein
Ne, ni dovolj

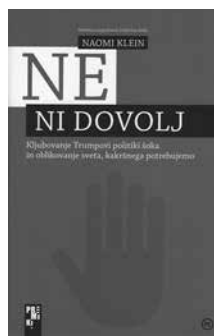
Mladinska knjiga | Ljubljana 2018

Podobno kot v času predsedovanja Georgea W. Busha nas tudi v dobi Donalda Trumpa politični komentatorji obsipavajo z monografijami, v katerih se vsak po svoje lotevajo analiz in strategij upora proti republikanskemu predsedniku. Skorajda nemudoma po tem, ko smo leta 2018 v slovenskem jeziku dobili knjigo Noama Chomskyja *Kdo vlada svetu?*, je pri nas izšla še podobna knjiga avtorice Naomi Klein z naslovom *Ne, ni dovolj*. Monografiji prihajata izpod peresa avtorjev različnih generacij, pa vendar imata marsikaj skupnega. Iz obeh žarita jeza in razočaranja nad trenutnim stanjem v ZDA, ki je zaradi ekstremnih ukrepov aktualnega predsednika domala alarmantno, ko zavoljo okoljskega uničenja in nuklearne grožnje svet potiskajo vse bližje globalni katastrofi. Podrobno branje obeh knjig vendarle razkrije, da se knjiga Kleinove v nekaterih vidikih precej razlikuje od

Chomskyjeve. V najbolj osnovnih obrisih rečeno: Kleinova posreduje konkretne predloge, kako se zoperstaviti trenutnim političnim malverzacijam, prav na tej točki pa kljub temačnosti aktualnega trenutka najde – razloge za optimizem. Ali, kot sama izvrstno uporabi citat Jeana-Clauda Servaisa: “Ta čas zahteva optimizem, pesimizem bomo prihranili za boljše čase.”

Nobeno izmed omenjenih knjig sicer ne moremo označiti za temeljni deli v bibliografiji njunih avtorjev, pravzaprav ne ena ne druga ne ponujata opaznejših konceptualno-teoretskih novitet, še več, na več mestih gre celo za ponavljanje tistega, kar sta avtorja zapisala že v preteklih delih. Kleinova se tako tudi tokrat izdatno

zanaša na še vedno izjemno uporaben in priročen koncept šoka, ki ga je odmevno vpeljala v zdaj že klasični knjigi *Doktrina šoka* (2007). Razlog za njegovo ponovno uporabo je povsem logičen: avtorica poglavje za poglavjem dokazuje, da



aktualni ameriški predsednik kljub svoji “šokantnosti” ni nov pojav na politični sceni, temveč je zgolj podaljšek ali potencia ideologij, ki poskušajo že leta, celo desetletja prilesti na ameriški politični tron. Prav ta obrat v zaznavi je sila pomemben. Če se večina levih oz. liberalnih opazovalcev še vedno sprašuje, kako se zoperstaviti brezobzirno agresivnim retoričnim prijemom desničarskih voditeljev, kakršen je Trump, ki lahko odkrito temeljijo na lažeh in izmi-

šljotinah, potem Kleinova jasno pove, da “obstaja plat, s katere Trump ni šokanten. Je popolnoma predvidljiv – pravzaprav je klišejski izid povsod navzočih idej in usmeritev, ki bi jih bilo treba ustaviti že zdavnaj.” Avtorica v Trumpovem vzponu vidi logičen podaljšek vzpona multinacionalk, ki jih je sama tako prepričljivo opisala pred natanko dvema desetletjema v knjigi *No Logo* (1999). Te so naredile preobrat v potrošniškem mišljenju s tem, ko so se začele usmerjati v gradnjo kulta blagovnih znamk, kjer “pravzaprav ni pomembno, kdo izdeluje njihove izdelke in kako slabo je zato plačan”. Trump je leta 2016 po njenem postal predsednik prav zato, ker je Američanom ponudil najboljšo *blagovno znamko*, torej neko prepričljivo, dobro zapakirano in potentno podobo, ki zakriva vsebinsko praznino. Podobno kot multinacionalke je Trump “kot predsedniški kandidat ugotovil, kako lahko skuje dobiček iz besa in obupa v skupnostih, ki so nekoč opravljale dobro plačana proizvodna dela – takšna, kakršna so podjetja, kot je njegovo, že zdavnaj opustila. To je izjemna potegavščina.” Prav zaradi velike pomembnosti te zunanje podobe je zanj tako pomembno, da se obdaja z “označevalniki bogastva”, z mešanico “žajfnice *Dinastija* in slogom Ludvika XIV”, kot se sijajno izrazi Kleinova. “Trump se sesede, če je več kot meter oddaljen od česa velikega in bleščečega.” In to je tista votlost, ki ga dela izredno ranljivega, čeravno se njegova šibkost danes morda še ne razkriva tako očitno, kot bi se morala. Kleinova predsednikovo ahilovo tetivo vidi predvsem v raznolikih akcijah, ki zvito in inteligentno sprevračajo njegove poteze ter s tem razkrivajo njihovo zgrešenost. Primer tega je

denimo odziv na ukrep iz leta 2017, ko so v Beli hiši ukinili telefonske številke, na katerih so lahko navadni državljani izrazili svoje mnenje o predsednikovih potezah, nato pa je aktivistična skupina *whitegouseinc.org* prav s takšnimi telefonskimi klici bombardirala Trumpove hotele in letovišča ter s tem popolnoma zasedla njihove telefonske kapacitete. Rezultat morda ni bil mednarodno odmeven, vsekakor pa je bil učinkovit – Bela hiša je takoj ponovno vzpostavila ukinjene telefonske linije. Še večje upanje avtorici dajejo ukrepi zveznih držav, kot sta Kalifornija in New York, ki sta prav zaradi Trumpove uničujoče okoljske politike izvedli še odločnejši obrat k obnovljivim virom.

Na tej točki se razkrije tudi osrednje dognanje knjige: ne obstajajo torej zgolj negativni šoki v obliki raznih naravnih katastrof, po katerih neoliberalna politika uvede ekstremne oblike privatizacije na škodo javne infrastrukture, temveč obstajajo tudi pozitivni šoki. Prav krize, kakršna sta bili II. svetovna vojna ali pa izvolitev Donalda Trumpa, lahko sprožijo obrat na bolje, dokaz česar so omenjeni odzivi zveznih držav, iz zgodovine pa najočitneje zglede New Deala med letoma 1933 in 1936, ki je v podepresijskem času zagotovil velikopotezna vlaganja v javno infrastrukturo, kakršno prav zdaj po avtoričinem mnenju zahteva trenutna podnebna kriza. Po mnenju Naomi Klein je zdaj torej čas za podoben šok – za ljudski šok, odziv, ki “zahteva, da zavržemo ves priročnik o gospodarstvu, ki je naklonjeno korporacijam.” Njen optimizem izhaja iz prepričanja, da ljudi kljub vsem civilizacijskim zablodam še vedno povezuje osnovno človeško hrepenenje po skupnosti in poveza-

nosti, ter po dobrem življenju, ki mora preseči “nesmiselno potrošništvo”. Ker se Kleinova tudi osebno udeležuje aktivističnih intervencij na terenu, ji prav ta neposredna interakcija z akcijami za pozitivne spremembe daje upanje, da so prizadevanja običajnih ljudi, ki se bojujejo proti politiki in korporacijam, vendarle učinkovita. Avtorica je bila denimo tudi sama prisotna na protestih v Standing Rocku, kjer so poskušali aktivisti skupaj s potomci domorodnih Američanov preprečiti gradnjo naftovoda čez ekološko občutljivo ozemlje. Kot pravi, je Standing Rock že v času njenega prihoda postal “prizorišče najhujšega državnega zatiranja v sodobni zgodovini ZDA”, na katerem so do takrat aretirali 750 ljudi. Kljub temu, da so bili protestniki v svojem cilju neuspešni, pa so upanja vlivale nepričakovane interakcije med staroselci in belskimi protestniki, saj so med dolgotrajnim bivanjem v težkih vremenskih razmerah prvi slednje učili starih spretnosti priprave hrane, izdelave oblačil in prebivališč, ki temeljijo na ekološki vzdržnosti. Kleinova je v tem sobivanju videla alegorijo bodočih ZDA – čas, ko se država ne bo delila na belce in domorodce, na uničevalce narave in njene ohranitelje, temveč bo celotna nacionalna skupnost stopila skupaj v prizadevanju za ohranitev raznolikih naravnih bogastev, ki jih trenutni vladarji nespametno in kratkovidno siromašijo.

Čeprav večina pušic leti na aktualno administracijo Donalda Trumpa, pa knjiga kritike ne nameni samo njemu, temveč se jasno opredeli tudi glede nedavnih dogodkov na liberalni strani ameriške politike. Kleinova se dobro zaveda, da so podobno sumljive milijarde dolarjev, ki se stekajo v

podporo Trumpu, nahajajo tudi na demokratični strani. Kritizira denimo Obamove privržence, ki so “zamižali na eno oko”, ko je njihov predsednik prelomil obljubo, da bo zaprl Guantanamo in odpravil množični nadzor iz časa Georga W. Busha, podobno se je zgodilo tudi z uporabo brezpirotnih letal in vzpostavljanjem novih plinovodov in naftovodov. Še bolj neusmiljeno pa se vendarle loti Hilary Clinton, ki ji zameri, da ni izzvala sistema, ki ustvarja trenutne neenakosti, temveč si je s podarkom na privabljanju etničnih skupin zgolj prizadevala, da bi bil ta sistem bolj vključujoč. “Clintonova zaradi neumnosti ekonomije neoliberalizma, ki so jo popolnoma sprejeli ona, njen mož in vodstvo stranke, ni mogla ponuditi nič zaupanja vrednega tistim belim delavcem, ki so glasovali za Obama (dvakrat) in ki so se odločili, da bodo tokrat svoj glas dali Trumpu.” Clintonova ni niti približno zahtevala dviga minimalne urne postavke na 15 dolarjev, pravice do brezplačnega zdravstvenega varstva ali katerega koli podobnih ukrepov, ki bi zadevali resnejšo porazdelitev bogastva. Po drugi strani pa Kleinovo “osuplja” to, kako sta Bill in Hilary Clinton desetletja brisala etične meje pri privabljanju donacij v njun dobrodelni sklad, ko sta donatorje privabljala ne zaradi altruističnih nagibov dobrodelne pomoči, temveč zaradi obljub o kasnejšem političnem vplivu, ko je bila Clintonova zunanja ministrica in verjetna naslednja predsednica ZDA. Prav to je bila tudi ena glavnih pomanjkljivosti njene kandidature, ki jo je Trump smelo izkoristil in si lahka skoval pot h končni zmagi.

Kleinova pa se vendarle jasno opredeli za konkretnega kandidata, ki je po nje-

nih besedah tudi edini, ki ga je "kdaj odkrito podpirala". Če ima knjiga torej kakšno slabost, je to, da njen izid v času prvih priprav na ameriške predsedniške volitve leta 2020 izveni kot politični pamflet v Sandersov prid oz. v škodo njegovih nasprotnikov. Avtorica dobro argumentira, zakaj bi si Sanders zaslužil priložnost kot prvi mož ZDA in z evropskega stališča je te trditve tudi zlahka sprejeti, vendar pa knjigi na tej točki umanjka nekaj analitičnega tona. Vseeno pa knjiga *Ne, ni dovolj* tudi brez tega doseže zastavljeni učinek. Gre za knjigo, ki bralca osuplja, razjezi, navdaja z nejevero in ga prav zaradi tega aktivira k političnemu boju proti zlim si-

lam današnjega časa. Osebna aktivistična vpletenost avtorice v te boje daje temu delu še toliko večji pridih legitimnosti in ko Kleinova zatrdi, da so razlogi za optimizem v tem temačnem času na mestu, ji bralec brez težav verjame. Knjiga se zaradi prevladujoče liberalnega bralstva na našem knjižnem trgu bere kot nekaj povsem pričakovanega, a gre za pomembno, prebojno in energično čtivo, ki mu je sila težko obrniti hrbet zgolj zaradi dejstva, ker se bolj kot na analitično nagiba na ideološko stran.

Kaja Kraner

Umetnostna podoba kot kontrapunkt množično-medijske

Tomislav Vignjević
Besede o podobah

Studia Humanitatis | Ljubljana 2018

Knjiga *Besede o podobah*, ki je lansko leto izšla pri založbi Studia Humanitatis, je izbor besedil napisanih med leti 1997 in 2017, ki jih je Tomislav Vignjević objavil že predhodno v različnih strokovnih revijah in katalogih razstav. Vignjević je sicer umetnostni zgodovinar, ki se raziskovalno osredotoča predvsem na umetnostno dediščino srednjega veka, četudi je prispeval številne interpretacije sodobne umetnosti in sodobnega slikarstva, med drugim je uredil tudi monografijo *Interpretacije vizualnosti: študije o sodobni slovenski likovni umetnosti*, ki je leta 2009 izšla pri Založbi Annales.

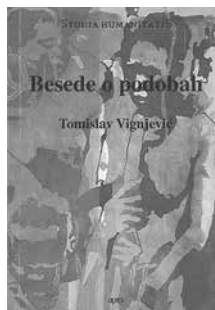
Prvo besedilo v knjigi, naslovljeno "Slika – medij – vizualnost" datira v leto 2001, torej, splošno rečeno, v kontekst uveljavitve sodobnih pristopov v slikarstvo pri nas, k interpretaciji in uveljavitvi

katerih je znatno prispeval avstrijski kurator in teoretik umetnosti Peter Weibel. Weibel je namreč od druge polovice devetdesetih let v lokalni umetnostni prostor in diskurz uvedel pojem medijske podobe (*pittura immedia*) in postmedijskega slikarstva, ki naj bi operiralo z raznolikimi množičnimi in medijskimi podobami, ki pa naj bi jih presegle z refleksijo; slikarski podobi je skratka v tem kontekstu pripisan značaj ali status metapodobe. Nekaj podobnega trdi tudi Vignjević, ko v besedilu kontekstualizira specifične sodobnega slikarstva in ga umešča v širši družbeni, politični, gospodarski in tehnološki kontekst od konca 20. stoletja. Ob vseprisotnosti podob, sodobni množični kulturi in medijih ter nastopu obdobja digitalne reproduktivnosti naj bi tako likovni umetnosti

preostala predvsem "vloga razkrivanja tistih aspektov vizualnega, ki se ga ne da reducirati na popolno posredovanost z množičnimi mediji (2018, 8)." Avtor skratka, kot tudi številni drugi, sodobnemu slikarstvu in sodobni umetnosti od

devetdesetih let pripisuje refleksivno in estetskovzgojno vlogo.

Ta, v prvem besedilu skorajda v programskem tonu zapisana vloga sodobne umetnosti, se sicer nadaljuje tudi v večini ostalih besedil v knjigi. Tak primer je nedvomno drugo besedilo oziroma poglavje naslovljeno "Vzpostavljanje in negacija oblike: slikarski medij v času tekmovanja podob", ki je bilo izvorno objavljeno v letu



2009. Avtor pričinja z ugotovitvijo, da je v sodobnem kontekstu slikarstvo izgubilo prvenstvo, ki naj bi ga uživalo v obdobju visokega modernizma sredi 20. stoletja. Sodobno slikarstvo naj bi se bilo tako prisiljeno odmakniti od raziskav avtonomnega medija in raziskovanja lastne zgodovine ter se soočiti s “sodobno medijsko pokrajino v družbi, ki jo je že pred časom prekrila poplava podob (2018, 13).” Po Vignjeviću naj bi skratka slikarstvu preostalo nekaj ključnih raziskovalnih smeri: podajanje (novih) odgovorov na specifične medija, odkrivanje vzorcev vizualnega mišljenja v specifičnem kontekstu ali podajanje relevantnih vprašanj na eksistencialna vprašanja sodobne družbe.

Avtorjeva diagnoza družbenega konteksta, v katerem sodobno slikarstvo nastopa, se sicer v glavnem giblje okoli klasičnih dihotomij: popreproščenost, površinskost množičnih podob nasproti kompleksnosti, globinskosti umetnostnih, instantna, hipna potrošnja proti potrošnji, ki vodi v “področje aluzij in konotacij, s katerim /slikarstvo/ mnogo globlje nagovarja gledalčevo interpretacijo in jo vodi v nedoločeno področje čustev in negotovih pomenov (2018, 17).” Vignjević se pri utemeljevanju refleksivnih potencialov umetnostne podobe opre predvsem na umetnostnega zgodovinarja Didi-Hubermana. Bolj specifično, na njegovo nadgradnjo klasične ikonoške teorije na podlagi konceptualizacije vznika simptoma v simbolu na sliki. V tem primeru naj bi slika imela potencial, da gledalčevo dešifriranje njenih simbolnih razsežnosti privede do nekakšne krize, tj. vznika simptoma, ki naj bi zaradi svoje nedoločenosti in negotovosti vodil do globljih uvidov, značilnih za “ekonomijo simptoma”.

“Danes si slike, ki se povsem ogradi od konteksta in se povsem obrne navznoter, v iskanje in izpostavljanje samo lastnih oblikovnih temeljev medija, ne moremo več predstavljati kot vodilno estetsko paradigmo slikarstva (2018, 19),” Vignjević povzema programsko usmeritev slikarstva devetdesetih let. Poglavje zaključí še s krajšimi analizami reprezentativnih umetnostnih primerov sodobnega slikarstva pri nas. Izpostavi slikarstvo predstavnikov starejše generacije, kot so Bojan Gorenc, Zora Stančič in Irwin, nato pa še generacije slikarjev, ki se uveljavi natanko s konceptualizacijami postmedijskega slikarstva konec devetdesetih let: Miho Štruklja, Arjana Pregla, Sašo Vrabiča, Žigo Kariža in druge. Na produkcijo slednjih se osredotoči tudi v tretjem poglavju, naslovljenem “Preseči, zaobiti ali ohraniti slikarstvo? Ustvarjanje slikarjev digitalnomedijske generacije”, ki je pospremilo razstavo *Better Doggy Style Than No Style: slikarstvo po koncu stilov* v Mestni galeriji Ljubljana iz leta 2016.

V četrtem poglavju se avtor od sodobnega slikarstva prestavi na avtoportrete Gabriela Stupice. Poglavje “Maska, lastna podoba in portret: Gabriel Stupica” je zanimivo predvsem v vidiku, ko avtor vleče sorodnosti modernega slikarstva in oblikovnih principov srednjeveške umetnosti (ki je, kot smo izpostavili, eno izmed njegovih raziskovalnih področij). Kljub temu v poglavju Vignjević v interpretaciji dela Stupičevega opusa ostaja v bližini prevladujočih umetnostnozgodovinskih interpretativnih pristopov modernističnega slikarstva pri nas. Torej pristopov, ki so modernistična preoblikovanja likovne materije in motivike interpretirali kot me-

taforične prikaze umetnikovih znotraj-estetskih stanj, duha dobe ipd. V tej navezavi velja izpostaviti, da gre natanko za isto specifično razumevanje modernizma (ki se seveda nanaša tudi na specifične primere modernističnega slikarstva), od katerega se je prej obravnavano postmedijsko slikarstvo s pomočjo referenc za “zunanost” slikarskega medija poskušalo distancirati. Tega Vignjevič seveda na nobenem mestu ne izpostavi, saj v knjigi zbrana besedila iz različnih obdobj in kontekstov pušča nespremenjena, hkrati pa knjige ne pričinja s predgovorom, ki bi besedila umestilo v specifični kontekst njihovega nastanka.

Peto poglavje, posvečeno slikarstvu Marija Preglja (podobno kot predhodno, gre za besedilo, ki je posprenilo retrospektivno razstavo v Moderni galeriji), se osredotoči predvsem na slikarjev ekspresionistični slog in izpostavi nekatere idejne temelje, ki mu pritičejo. Ekspresionizem prve polovice 20. stoletja tako pogosto sovpadne s prepričanjem v mesijansko poslanstvo slikarja, implicitno koncepcijo o koncu slikarstva (tj. dolge zahodne oziroma evropske tradicije slikarstva), ki predstavlja umetnikom izhodišče za črpanje slogov iz zgodovine in vzpostavljanje lastnega izvirnega sloga s pomočjo apropiacije. Specifično pri Preglju, ki ustvarja v povojnem obdobju, “konec umetnosti” sovpadne tudi s koncepcijo o koncu evropske civilizacije (motivi nasilja, propada, razkroja, smrti, konca upanja itn.), ki ga zaznamuje predvsem izkušnja obeh svetovnih vojn. Podobno, kot so poudarili številni interpreti Pregljevega slikarstva, tudi Vignjevič izpostavi, da se vsebina platen nekako širi izven njihovega okvira ali sli-

kovne površine ter “nekako zaobseže gledalca (2018, 63).”

V šestem poglavju v navezavi na slikarstvo Vladimirja Makuca, Vignjevič še bolj neposredno razgrne “modernistična izhodišča” slikarstva. In sicer je fokus na temeljnih prvinah likovnega izražanja in mediju, posvečanju okolju in kulturnemu izročilu, iskanju specifik kulturnozgodovinskega prostora, ki je formiral delo umetnikov, na tej podlagi pa tudi oblikovanju in raziskovanju avtonomne likovne prakse. Pri tem izpostavi posvečanje naravi in pomenu krajinarstva v razvoju moderne slovenske umetnosti, ki pa je bila seveda predvsem specifična kulturnopolitičnih okolij, v katerih je uveljavljanje modernizma sovpadlo z gradnjo narodne in nacionalne identitete. Torej, kulturnopolitičnih okolij, v katerih se gradnja narodne in nacionalne identitete odvija med 20. stoletjem, ravno tako pa tudi t. i. perifernih in polperifernih okolij. Specifično pozicioniranje narave (narava kot območje avtentičnosti, nepotvorjenosti itn.) znotraj moderne, do neke mere tudi modernistične umetnosti, pri tem znatno črpa iz romantičnih filozofskih prispevkov, ki so tudi formirali moderno koncepcijo umetnosti, ki jih Vignjevič sicer ne omenja. Avtor namreč osnovne črte formativnega obdobja modernizma v slovenskem kulturnem prostoru razgrne z namenom, da vzpostavi nekakšen vtis o razvoju modernističnega slikarstva, ki sega od prepleta modernizma in iskanja narodne/nacionalne identitete v prvi tretjini 20. stoletja h kronološko kasnejši postopni avtonomizaciji likovnega izraza, kamor nato umesti tudi Makučevo slikarstvo. Na podlagi konkretnih slikarskih

primerov pa na tej podlagi utemeljuje tudi Makučevo zavezanost mediju in abstrakciji, ki sta seveda ključni točki modernističnih idej in utemeljitev avtonomnega umetnostnega dela.

V poglavju, posvečenem slikarstvu skupine Irwin, Vignjević pričinja s tezo, da je modernistično ponotranjenost in fokus na mediju mogoče razumeti tudi kot reakcijo proti reprodukcijskim možnostim kulturne industrije. Podobno naj bi bilo tudi z modernistično avtorefleksivnostjo in zvestobo mediju, ki sta "omogočili samostojnost in neodvisnost od narekovanih vrednot tržišča (2018, 85)." Gre za nekakšno variacijo uveljavljene kritično-teoretske naracije o kontekstu vzpostavitve avtonomne umetnostne sfere sredi 19. stoletja, skratka, v obdobju, ko umetniki začnejo proizvajati za anonimne, v vedno večji meri meščanske potrošnike, za kapitalistični "prosti trg", hkrati pa za obdobje formacije množične kulture. Kot vemo, se upor romantičnih umetnikov v tem kontekstu usmeri bodisi v simpatiziranje z delavskim razredom in realpolitiko (od koder bližnje povezave nekaterih avantgardnih in političnih gibanj v začetku 20. stoletja) bodisi se izteče v esteticizem, gradnjo avtonomnih vrednostnih sistemov in programske zahteve po avtonomnosti. Kot ravno tako vemo, smo tudi v relativno avtonomni umetnostni sferi od srede 19. stoletja naprej postopoma priče uveljavitvi variacije "kapitalističnega" imperativa inovacije, ki poganja tudi modernistične formalno-estetske inovacije 20. stoletja. Vignjević se na podlagi nekaj osnovnih potezov podlage modernistične avtonomije sicer preusmeri na specifično povojni, socialistični produkcijski kontekst jugoslo-

vanskega prostora. Pri tem v konfliktu med kapitalističnim trgom in avtonomno umetnostjo vidi homologijo konflikta med socialistično-realistično kulturno politiko in modernističnimi umetnostnimi raziskavami šestdesetih in sedemdesetih let pri nas, kar je zgolj pogojno združljivo z zgodovinskimi fakti, saj naj bi bil pomik od socialističnega realizma proti (zahodnemu) modernizmu natanko tudi produkt jugoslovanske kulturne politike. Tako poimenovali socialistični ali vzhodni modernizem je v končni fazi tudi raziskovalno izhodišče dejavnosti skupine Irwin, ki se je v poglavju loteva. Vignjević skratka vzpostavi deloma specifično interpretacijo njihove pozicije in dela, pri čemer njihovo pozicioniranje v specifični zgodovinski in politični prostor razume predvsem kot kontrapunkt predhodni modernistični vasezaprtnosti.

Nadalje se Vignjević loti nekaterih del Alena Ožbolta in kiparskih del Marjetice Potrč iz devetdesetih let, pri čemer velja še dodatno izpostaviti specifičnost njegovega interpretativnega pristopa, ki je, pogojno rečeno, klasično umetnostnozgodovinski. Raziskovalna vprašanja naštetih namreč ne kontekstualizira toliko s sočasnimi umetnostnimi trendi, družbenopolitičnim kontekstom, starejših del posameznega avtorja tudi ne sopostavlja novejšim, ampak raziskovalne tematike (na primer koncepcije prostora in časa pri Potrč) neprestano postavlja v dialog z umetnostno tradicijo od 15. stoletja naprej. Posamezni obravnavani umetnostni primerki je tukaj zgodovinski izsek dolge evropske umetnostne dediščine, ki priča o nekakšnih univerzalnih vprašanjih, ki že več stoletij begajo človeka. V desetem poglavju naslovljenem

“Na presečišču forme, prostora in pomena: Roman Makše”, v katerem se osredotoči na delo kiparja Romana Makšeta, njegovo delo znova bere v nekakšni avtonomnosti, četudi ga v minimalni meri umesti v fenomen novega slovenskega kiparstva na prehodu iz osemdesetih v devetdeseta leta. Poudarek na izkušnji pri Maksetu sicer do neke mere kontekstualizira tudi z umetnostjo instalacije od druge polovice 20. stoletja, vendar na primer specifičnosti novega slovenskega kiparstva ne razume v povezavi z vzpostavljaljočo se koncepcijo sodobne umetnosti pri nas, ki jo bo radikalno zaznamovala natanko relacionalnost, participacija, razpršitev v (kulturni, družbeni, politični) prostor, splošno rečeno: odmik od avtonomnosti umetnostnega dela. Vignjević se namreč osredotoči predvsem na povezavo vizualne izkušnje s taktilnostjo Makšetovih objektov in prostorskih postavitev.

Od tod sledi še besedilo “Umetnost kot antropologija vsakdanjika: Jože Barši” iz leta 1997 in se osredotoči na delo še enega od kiparjev, ki so bili na prehodu iz osemdesetih v devetdeseta leta umeščeni v okvir ‘novega slovenskega kiparstva’. Vignjević Baršija, podobno kot Makšeta, umešča v kontekst postminimalizma, ki naj bi ga zaznamoval predvsem odmik od “antropomorfnega temelja” značilnega za starejše kiparstvo pri nas. Ravno tako do neke mere podobno kot v primeru Makšeta, izpostavi specifiko Baršijevih zgodnjih objektov, ki nihajo med avtonomno plastiko in uporabno stvarjo (oziroma aluzijami na uporabnost). Kratko besedilo, ki je nastalo za katalog Baršijeve predstavitve na Beneškem bienalu (1997), seveda glede na obdobje nastanka še nikakor ne

anticipira umetnikovih kasnejših projektov, ki predstavljajo radikalni odmik od kiparstva, četudi so do neke mere tudi nadaljevanje problematik, ki jih je umetnik raziskoval v zgodnjih fazah svojega dela. Baršijev, kot to poimenuje Vignjević, “antropološki fokus”, je tako izpostavljen predvsem skozi perspektivo spremenjenega tipa gledalske izkušnje.

V knjigi nadalje sledijo besedila, osredotočena na nekatere ključne slikarske predstavnike pri nas. V besedilu “Podoba in abstrakcija: Marijan Gumilar” iz leta 2000 Vignjević izpostavi specifiko Gumilarjevega slikarstva, ki naj bi ga mnogi interpreti reducirali na abstraktno zaključnost in ločenost od referenta. Za razliko od tega se sam osredotoči predvsem na slikarjevo nihanje med abstrakcijo, avtonomno podobo in podobo, ki aludira na “zunanji svet”. Od tod se pomakne predvsem na vprašanje medija na sliki na primeru predstavnikov t. i. postmedijskega ali intermedijskega slikarstva, pri čemer izpostavi ključne specifikke “dobe digitalne reproduktivnosti”: avtonomizacijo izjav in izgubo referenta v digitalnih podobah. V knjigi nato sledijo še besedila, ki se osredotočajo na slikarski opus posameznih predstavnikov sodobnega slikarstva: Bojana Gorenca, Zore Stančič, Žige Kariža. V tem kontekstu velja izpostaviti Vignjevićevo intepretacijo Gorečneve arhivarske slikarske metodologije, ki med drugim temelji na analogiji med palimpsestičnim prepletom podob na slikarjevih platnih in logiko individualnega vizualnega spomina, “v katerem posamezne podobe blendijo, se pogreznejo v pozabo in ponovno vzniknejo na plan oziroma v zavest (2018, 149).” Gorenčeva “slikarska erudicija po-

menov” je skratka radikalno antropologizirana, pri čemer se zdi, da Vignjević implicitno stavi na predhodno diferencirano specifično medijskih podob in slikarskih podob, ki jih odlikuje refleksivnost, kompleksnost in globina.

Kljub raznorodnosti besedil in avtorjev, ki jih Vignjević v knjigi analizira, je večina vendarle osredotočena na slikarstvo, pri čemer je skupna točka obravnav tako modernističnih kot sodobnih slikarjev že omenjena dihotomija popreproščenosti, površinske množične podob nasproti kompleksnosti, globinske, reflektivnosti umetnostnih. Slednje bi bilo skratka mogoče opredeliti kot Vignjevićevo ključno interpretativno podlago, morda celo podlago vrednotenja (predvsem sodobne) umetnostne produkcije. V tej navezavi se zdi, da Vignjević v rabi dihotomij – vsaj implicitno, saj se v glavnem referira na umetnostnozgodovinske prispevke – posega po nekoliko starejših prispevkih kritične teorije. Torej prispevkih, ki datirajo predvsem v prvo polovico in sredo 20. stoletja, pred obdobjem (post)strukturalističnih inter-

vencij v teorije ideologije in kulturnoštudijskih teorij recepcije od osemdesetih let, ki sta obe eliminirali podobo potrošnika kot pasivnega sprejemnika ideologije in medijskih sporočil (vključno z umetnostnimi). Kritično-teoretska interpretativna baza ima sicer znotraj lokalnega prostora relativno dolgo tradicijo ter se posebej uveljavi vzporedno s t. i. etičnim obratom znotraj teorije umetnosti in umetnostnih praks od konca osemdesetih let, četudi je nekoliko manj zastopana specifično znotraj lokalne umetnostne zgodovine. S tega stališča je Vignjevićeve specifične predvsem neobičajna kombinacija omenjenega s formalno analizo del in nizanjem umetnostnozgodovinskih referenc starejšega datuma. V navezavi na nek splošnejši vtis velja vendarle dodatno izpostaviti že omenjeno, in sicer, da se zdi ključna šibkost knjige predvsem manko umeščanja besedil, ki bi ga bilo mogoče izpeljati s kratkim predgovorom (bodisi avtorja ali pač urednika).

Rok Plavčak

Heideggerjevo “misljenje”

Martin Heidegger
Kaj se pravi misliti?

Prevod Aleš Košar | Znanstvena založba
Filozofske fakultete | Ljubljana 2017

Kaj se pravi misliti? (“Was heißt Denken?”) je serija predavanj, ki jih je Heidegger odpredaval na freiburški univerzi v zimskem in letnem semestru v letih 1951 in 1952. Izvajanja sodijo v avtorjevo pozno filozofsko razdobje, v čas po “obratu” (*Ke-hre*), ki pomeni spust z ontične ravni vpraševanja na ontološko (če uporabimo zgodnjo delitev iz *Biti in časa*, ki jo je kmalu zatem opustil). Sestop torej, s površja pre-mišljevanja o bivajočem v globino k pre-mišljevanju o biti bivajočega, in zato tudi interesni premik od “eksistenčne analize tubiti” (bivajočega, ki je “ontično odliko-vano s tem, da gre temu bivajočemu v nje-govi biti za to bit samo”; 32) k biti sami. Obenem pa se poznodobna ontološka naravnanost Heideggerjeve misli kaže v nje-govih poskusih izdelav ontologij: onto-logije znanosti, tehnike, umetnosti, pesni-štva, jezika, govornice in nenazadnje onto-

logije mišljenja (*Der Ursprung des Kunst-werkes* (1935/36); *Was heißt Lesen?* (1954); *Was ist das – die Philosophie?* (1955); *Die Frage nach der Technik* (1953); *Das Wesen der Sprache* (1957/58), če nave-demo nekaj najpovednejših naslovov.

Številni kritiki (Karl Löwith, Laszlo Versényi, Paul Hühnerfeld, John D. Ca-puto in Lee Braver) interpretirajo Heideg-gerjevo pozno obdobje kot približevanje misticizmu. Temu v prid navajajo tudi filo-zofovo opustitev strukturirano členjene arhitektonike, prisotne v *Biti in času* (1927), privzetje skorajda gnomičnega toka misli in spreminjanje njegovega poj-movanja mišljenja in filozofije. Če je v *Biti in času* filozofija še “univerzalna fenome-nološka ontologija” (66) in zato tista, s ka-tero je mogoče priti “K stvarjem samim!”

(53), pa je pozni Hei-degger v pismu “O ‘humanizmu’” (1947) zapisal, da sta Platon in Aristotel spreme-nila mišljenje v filo-zofijo in filozofijo v znanost, kar pa ni več pravo izvorno staro-grško mišljenje. Z iz-vornim mišljenjem označuje “mišljenje



biti”, ki se od teoretičnega in praktičnega mišljenja filozofije in znanosti razlikuje po tem, da “skrbi za luč, v kateri se šele lahko mudi in giblje teoretično gledanje” (218, 224, 232). Zato pismo zaključí s pozivom: “manj filozofije, vendar več skrbnosti mi-šljenja” (235).

Lahko bi rekli, da se s koncem pisma “O ‘humanizmu’” začne prva ura predavanj *Kaj se pravi misliti?*: “In vendar – morda je

dosedanji človek že stoletja še preveč deloval in premalo mislil" (12). Filozofijo, ki je postala znanost, potiska tukaj Heidegger v bližino delovanja, kajti "današnje znanosti spadajo v področje bistva moderne tehnike in zgolj tja", to bistvo pa je, kot bo zapisal nekoliko kasneje v "Vprašanju o tehniki" (1954), predvsem "neki način razkrivanja" (330), in sicer takšen, ki zemljišče "razkrije kot premogovni revir, tla kot rudno ležišče. ... Zrak je postavljen za to, da oddaja dušik, tla za rude, ruda npr. za uran, ta za atomsko energijo" (332). Moderna tehnika razkriva naravo in stvari tako, da jih razkriva kot objekte in postavlja "na razpolago" našemu delovanju. (335). Ta "volja do delovanja – to je do delanja in učinkovanja", ki se nahaja v "gospodovalnem okrožju bistva tehnike", pravi v tretji uri predavanj *Kaj se pravi misliti?*, je "povozila misljenje" (29).

"Misljenje" – slovenski prevod Aleša Košarja, ki je nastal v sodelovanju z Deanom Komelom, uporabi (kot že poprej v prevodu Heideggerjevih spisov *O Umetnosti*) inovativen konceptualni termin, da poimenuje mišljenje, kadar mišljenje (*Denken*) nastopa v izvornem pomenu, kot ga Heidegger še najdeva v neokrnjeni obliki pri Heraklitu in zlasti pri Parmenidu. "Misljenje" tako stoji v nasprotju do "mišljenja", kadar mišljenje (*Denken*) označuje poznanstveno in logicizirano mišljenje.

V *Kaj se pravi misliti?* Heidegger ne povezuje več razrasti poznanstvenega mišljenja toliko s sofistami, Platonom in Aristotelom, marveč predvsem z novoveško znanostjo in filozofijo ter s pomen izgubljenim prevodom starogrškega *logosa* v latinski *ratio* (30, 63). "V *ratio* izgine izvorno

bistvo *légein* in *noein*" (180), s čimer se po Heideggerjevi epistemološki analizi razgubita semantična vidika "pustiti-ležati-pred" ter "jemati v pažnjo", to pa že pomeni izginotje izvornosti misljenja.

Heidegger se nanaša torej na izvorno mišljenje, na "misljenje", ko izreče osnovno tezo predavanj, da je "najpomiselnejše v našem pomisljivem času" to, "da še ne mislimo" (13, 22). O vzroku nemislenja pove, da "človek še ne misli in sicer zato ne, ker se to, kar je misliti, od njega obrača", oziroma, kot pravi na istem mestu, ker se človeku to, kar je treba misliti, "že od davna odteguje" (15). Kaj je torej to "skrivnostno", ki zahodnemu človeku "uhaja", ki se "nam odteguje" že od nekdanj, a nas obenem "vleče s seboj" in nas "vpotegne", da smo "– čisto drugače od ptic selivk – na poti k temu, kar nas priteguje, ko se odteguje"? (16) Odgovor na to usodovsko vprašanje, ki bi lahko bilo že skoraj tista nemislenjska uganka sveta, ima v Heideggerjevem samodemonstrirajočem misljenju nadvse pomembno vlogo, kajti "potegnjen v odtegujoče se, na poti v to [kar nas priteguje, ko se odteguje] in s tem kažoč v odteg, je človek šele človek". Tisto "ono", kar se nam daje misliti, prepozna Heidegger v "usodju moči, ki prihaja od daleč in za katero sta ustrezni grški besedi *poiesis* (poezija) in *téchne* (tehnika)" (26) In ker sta tako tehnika kot poezija najpoprej načina razkrivanja biti (v spisih *O umetnosti* bremo, da je pesnjenje "ustanavljanje biti"; 142) je to "vprašanje po biti bivajočega" (71). Po Heideggerjevi bitni zgodovini je namreč filozofija po Platonu in Aristotelu pozabila oziroma zbrisala razliko med bitjo (*Sein*) in bivajočim (*Seiende*), bit samo pa je mislila zgolj kot bit bivajočega,

kot večno bivajočo podlago, pratemelj, substanco oziroma voljo nekje v ozadju ali v podpodju vsega bivajočega. Kot pravi v eni od ur, posvečenih Nietzschejevi filozofiji kot dovršitvi metafizike, se “[b]it bivajočega ... v novoveški metafiziki prikaže kot volja” (81), pri Nietzscheju kot volja do moči.

Ko je filozofija tako mislila (Heidegger bi rekel, da takrat že ni več mislila) bit kot bivajoče, in sicer kot bit bivajočega, je bit sama zapadla v pozabo, filozofija pa se je samorazpustila v posamezne znanosti, ki so si porazdelile segmente bivajočega. Če ponazorimo s Plotinovo metaforo, je filozofija spregledala Sonce (bit kot bit), ki razsvetljuje in tako omogoča zaznavanje bitij in stvari (bivajoče), in motrila samo bitja in stvari, Sonce in njegovo svetlobo (bit kot bit) pa razumela kot nekaj, kar pripada bitjem in stvarjem (bit bivajočega).

Nevarna posledica tehnično-znanstvenega razkrivanja biti kot razpoložljivih objektov v našem “svetu tehnike” v katerem “[b]istvo tehnike obvladuje naše prebivanje” (27), je, da “svet ni le iz tečajev, temveč se kotali v nič brezsmiselnega”. “Puščava raste”, navaja Heidegger Nietzschejevo izjavo in jo interpretira kot “opustošenje se širi”, opustošenje Zemlje, okolja in človeka samega. A tisti “še ne” v trditvi, da je najpomiselnejše v našem pomisljivem času to, da “še ne mislimo”, pomeni, da smo že na poti k misljenju. Da se v nevarnosti skriva rešilno, kakor se glasi v Heideggerjevih delih večkrat ponavljan Hölderlinov verz. Mislenje, ki nas ga želi (na)učiti Heidegger, tako sprašuje (po) in odgovarja (o) biti, razjasnjuje spregledano ontološko diferenco in tako poskuša prebujati pozabljeno bit kot bit. Tisto skriv-

nostno, kar uhaja nam, zahodnjakom, je bit *qua* bit, ki pa jo “menimo” kot bivajoče.

Glede določne definicije mislenja je Heidegger zadržan, njegov zadržek pa aludira na začetkoma omenjeno bližino misticizma: “Kaj se, na primer, ‘pravi’ plavati, nikdar ne spoznamo z razpravo o plavanju. Kaj se pravi plavati, nam pove zgolj skok v reko. (25) ... Edino skok nas privede v okraj mislenja” (19). Za kakšen skok gre? Za skok kam?

Če skočimo in zaplavamo s Heideggerjem, lahko rečemo, da je mislenje protiutež novoveškemu, tehnicističnemu, instrumentalističnemu, kalkulirajočemu mišljenju, mišljenju, ki bivajoče – nena zadnje pa tudi človeka samega – razkriva in postavlja za razpoložljivo, za sredstvo volje. Namesto hotenja po upravljanju z bivajočim nas Heidegger napotuje na mislenje, ki pušča ležati pred nami in jemlje v pažnjo “prisostvovanje prisotnega” (226), ki pusti vsem stvarjem, ki so, da so, kakor so.

A če smo vajeni stopati previdno, si moramo najprej pogledati, kaj oziroma kakšno mislenje pravzaprav je. Heidegger postreže z nekaj, praviloma negativnimi opredelitvami, ki nas, skladno s predavateljevim nasvetom študentom, naj “za zdaj prestavite branje Nietzscheja, in pred tem deset ali petnajst let študirate Aristotela” (67), napotujejo na Stagiritovo označbo “prve filozofije” (metafizike) kot znanosti, ki “ni proizvajalna” in ki ji ne sledimo “zavoljo določene uporabnosti” oziroma “zaradi nobene druge koristi”, marveč zaradi nje same, ker so njen predmet “prva določila ter vzroki” (*Met.* I.2, 982b11-983a), in sicer, tako predava Heidegger: mislenje ne vodi k vednosti; mislenje ni koristno; mi-

slenje ni reševanje svetovnih ugank in misljenje ne omogoča in ne ojačuje delovanja (137). Pomembna distinkcija med opredelitvama je, da za Heideggerja misljenje ni znanost (*epistémé*) in *vice versa*: “Znanost ne misli v smislu misljenja mislecev” (117) ter med misljenjem na eni in znanostmi na drugi strani stoji “neprestopljivo” brezno (14, 15). Misljenje tudi ni filozofija, če to razumemo kot zadevo *ratia*, kot filozofsko dialektiko postavljanja in ovračanja trditve, saj “[v]saka vrsta polemike že vnaprej zgreši držo misljenja. ... Misljenje namreč misli le tedaj, ko sledi tistemu, kar govori za neko zadevo” (20). Na poti k misljenju, pravi Heidegger, “poslušamo besedo pesnjenja” (23), misljenje smo “privedli v bližino pesnjenja in odmaknili od znanosti” (117), pa vendar misljenje “ne pesni”, ampak je “izvorno upovedovanje in govorjenje govornice” (118). Misljenje torej ni znanost, niti ni filozofija, niti ni pesnjenje. Misljenje tudi ni podrejeno zakonom logike, kar je Heidegger zastavil že v inavguralnem predavanju “Kaj je metafizika?” (1929), ko je zapisal, da se “zlomi moč razuma na polju vprašanj po Niču in biti”, s

tem pa se odloči “usoda gospostva ‘logike’ v filozofiji. Ideja ‘logike’ same razpade v vrtincu izvirnejšega vpraševanja” (129), zapiše Heidegger in s tem odpre vrata “načelu eksplozije”, po katerem je iz protislovja mogoče izpeljati katerokoli trditev (*ex contradictione sequitur quodlibet*).

Heideggerjev skok misljenja je skok v neznan(stven)o, o katerem pa vemo vsaj to, da je alogično in iracionalno. Zato je s Heideggerjevega stališča kakršnakoli filozofska kritika njegovega misljenja neumestna, saj filozofija s svojo zavezanostjo racionalnemu in logičnemu diskurzu ni dorasla izvornemu vpraševanju po biti. Filozofska kritika, ki bi sama izskočila iz okraja racionalnosti in logike, da bi Heideggerjevemu misljenju oporekala na dozdnevno izvirnejši ravni, pa bi s tem prenehala biti filozofija.

Ne glede na držo, ki jo zavzamemo do Heideggerjevega misljenja, ostajajo *freiburška* predavanja *Kaj se pravi misliti?* pomembno razvojno delo na intelektualni poti tega izredno vplivnega – rečeno skladno z njegovim dojetjem samega sebe – ne filozofa, ampak raje misleca.

Andrej Adam

Interpasivnost?

Robert Pfaller
**Interpasivnost:
radosti delegiranega uživanja**

Založba Maska | Ljubljana 2019

Robert Pfaller nas želi v knjigi *Interpasivnost: radosti delegiranega uživanja* prepričati, da je odkril nov pojav v veselju, nov družbeni pojav (če smo natančnejši). Pojavu je nadel ime – kot pove sam naslov knjige (*Interpasivnost: radosti delegiranega uživanja*) – interpasivnost.

V nadaljevanju bomo pokazali, da takšen pojav ne obstaja. Pfaller ni torej ničesar odkril. V poglavju – mimogrede rečeno: ne gre za pravo poglavje, saj je knjiga nekakšen zbornik avtorjevih člankov, ki so nastali v daljšem časovnem razdobju – z naslovom *Interpasivnost ali zakaj marsikateri ljudje nočejo imeti agency* preberemo, da beseda interpasivnost označuje “vedenje, ki se kaže v prenašanju užitkov na nadomestne osebe, živali, rastline ali aparate (Pfaller 2019, 69). Primer je snemanje filma, ki bi ga z užitkom gledali, na videorekorder (ali trdi disk). Še nekaj primerov: “Ko se televizijske komedije sme-

jijo same sebi, ko fotokopirni stroji namesto intelektualcev prebirajo neštete članke ali ko pripadniki azijskih religij svoje obredne molitve opravljajo z molilnimi mlinčki, ki jih vrtijo v rokah, medtem ko sami – kot pripominja Slavoj Žižek – nemara mislijo na najbolj obscene stvari, imamo opravka z interpasivnostjo (prav tam, 69).”

V poglavju pred tem, ki nosi naslov *Umetniško delo, ki gleda samo sebe, užitek in odsotnost...*, pa preberemo: “Za označitev te posebne prakse smo zatorej v strogi analogiji z izrazom “interaktivnost” uvedli pojem “interpasivnost”. Oba izraza označujeta določen transfer. V interaktivnem primeru se aktivnost (proizvajanje) s

proizvoda premesti na konzumirajočega – denimo v interaktivni umetnosti z umetniškega dela na gledalce, ki so pripravljani opravljati nekatere dele umetniške dejavnosti – medtem ko se v nasprotnem, interpasivnem primeru, “pasivnost” (konzumiranje)



s konzumirajočih premesti na proizvod – denimo v interpasivni umetnosti delo gleda samega sebe in s tem gledalce osvobaja naloge recepcije oziroma užitka recepcije (prav tam, 21–2).”

Toda v nanizanih primerih, razen v primeru molilnih mlinčkov in komedije s posnetim smehom, imamo opravka zgolj z arhiviranjem, nečim, s čimer se poklicno ukvarjajo knjižničarji. Pfaller sicer ne omenja knjižničarjev temveč zgolj obi-

čajne ljudi, ki si nekaj posnamejo (danes bi rekli prenesejo s spleta na kakšen nosilec: trdi disk, CD, USB ključek ...), tega pa potem nikoli ne pogledajo ali redko. Ali lahko to aktivnost interpretiramo, kot da fotokopirni stroj prebira strani knjige, kot da trdi disk, kamor se npr. film zgolj shranjuje, "gleda" ta film? Ali, kot da se komedija smeji sami sebi?

Trdimo, da je takšna interpretacija zgrešena. Pfaller jo seveda zagovarja in dodaja, kot smo videli, da smo s tem lastno ugodje prenesli na namestnike, kakršni so računalniki, fotokopirni stroji, rekorderji itd. Toda veliko ustrežneje se zdi reči, da smo s pomočjo tehnoloških izumov zgolj premestili, odložili ugodje za določen čas. Če si filma nismo ali ne bomo nikoli ogledali, pa smo to ugodje preložili za nedoločen čas in smo, nevede, opravili aktivnost, ki jo v svojem delovnem času opravljajo knjižničarji in arhivarji. Preprosto smo shranili produkt dela soljudi za nas same ali druge ljudi.

Nismo pa prenesli užitka na aparate, saj če bi ga, tedaj bi morali biti sposobni pokazati, da je mogoče užitek najprej kvantificirati (kot presežno delo v kontekstu blagovne forme npr.) in mu nato v realnem življenju vrniti kvalitativno formo.

Prav tako bi morali pokazati, da nekdo (stroji) v resnici uživa namesto nas. Pfaller namreč pravi: "Interpasivne osebe svojim namestnikom ne prepuščajo svojih dejavnosti, temveč ravno to, kar rade počnejo – kar počnejo iz lastnega zadovoljstva, za sproščanje, iz strasti ali prepričanja. Drugim torej ne puščajo *delati*, temveč jim puščajo *uživati* namesto sebe ali, povedano drugače, na druge ne delegirajo *aktivnosti* (kot se to dogaja v primerih interaktivno-

sti), temveč, nasprotno, *pasivnost* (69)." Toda v primeru snemanja filma na video-rekorder ali prenosa filma s spleta v osebni računalnik nismo užitka premestili nekam drugam, temveč smo ga, kot rečeno, zgolj odložili (za določen čas) ali se ga odrekli (če si ne bomo filma nikoli ogledali). To pomeni, prvič, da obstaja med premestitvijo in odložitvijo razlika in, drugič, premestitev, o kateri govori Pfaller, ne obstaja.

Kako namreč lahko pustimo uživati, recimo, zunanemu disku, na katerem je shranjena (na katerega je delegirana) neka skladba v MP3 formatu? Ali morda uživa že sam format ali še le disk? Uživanje je neka zmožnost, ki je nima kar vsaka stvar (bitnost) v vesolju, temveč samo nekatere bitnosti – bržkone živa bitja, pa še ta ne vsa. Še mimogrede: zdi se, da dejansko uživajo le tista živa bitja, ki premorejo tolikšno zavedanje, da vedo, da uživajo, kar pomeni, da uživanje morda ni zgolj neko določeno vzdraženje čutil (nevronov in čutnih celic), temveč ga ob tem tvori še neko samonanašanje, tj. vednost, zavest o užitku. Morda bi lahko rekli še, da je dovolj, da obstaja eno samo takšno bitje, ki potem – ker je zmožno v zavesti ločiti stanje uživanja telesa in duha od drugih stanj in se potemtakem samonanašati – zagotovi, da tudi bitja, ki tega ne zmorejo, uživajo. Ampak niti tega ne vemo.

Pfaller se s pogoji možnosti interpasivnosti ali premestitve, transferja užitka na aparat sploh ne ukvarja, naniza pa številne druge hipoteze o tem, kaj utegne pomeniti interpasivnost. Toda, če se nam teza o interpasivnosti kot transferju ugodja na aparat zdi nesmiselna, ker pač ne obstaja, tedaj je očitno nesmiselno tudi iskanje pomenov nečesa, kar ne obstaja.

Kljub temu najdemo v Pfallerjevem iskanju pomenov interpasivnosti nekaj zanimivih idej. Ampak kadar so njegove ideje zanimive, dejansko ne govori več o interpasivnosti v zgoraj opredeljenem in orisanem pomenu. Na primer: v likovni umetnosti obstaja nek trend uporabe pisave, ki nastopa kot umetniško delo. Pfaller to interpretira kot "izraz hrepenenja po pisavi, ki bere sama sebe (prav tam, 23)." Seveda se nam s takšno interpretacijo ni treba strinjati, toda ideja, na katero naletimo v nadaljevanju, je zanimiva. Pfaller namreč pravi, da v nasprotju s pisavo v knjigi, ki kliče po tem, da jo preberemo (konzumiramo), pisava v galeriji, zgolj njena materialna prisotnost, predstavlja neko razbremenitev: "Ta razbremenitev, razumljena kot gesta kulturne sprostitev, po možnosti predstavlja interpasivni cilj vseh teženj k brezpredmetnosti, nenarrativnosti in abstrakciji, ki so se pojavljale v klasični avantgardi 20. stoletja (prav tam)." Zakaj je ta ideja zanimiva? Zato ker išče nezavedne motive avantgardne ustvarjalnosti v nekem obdobju. Vprašanje o teh motivih je namreč več kot tehtno.

Sami mislimo, da je Pfaller naletel na primer samonanašanja v umetnosti. Toda to samonanašanje v produktu, to je v umetniškem delu, je lahko le odsev ali odmev zmožnosti bitnosti, ki uživa, tj. človeka. Je le izraz uživajočega subjekta v neki zgodovinski dobi in zdi se, da smo postavljeni pred nalogo, kako interpretirati umetnost, ki se od ugodja premakne k prikazovanju forme tega ugodja. Tudi odgovor na to vprašanje je treba izbežati iz zgodovinskega konteksta, v katerem se odvija produkcija umetniških del, a prav tega Pfaller ne naredi ustrezno. To ne pomeni, da so

njegova razmišljanja povsem ahistorična, kljub temu pa razbremenitev, o kateri je bilo govora zgoraj, po njegovem najdemo povsod, denimo tudi v tradicionalnih kulturah, ko omenja tibetanske molilne mlinčke (prav tam, 24). V to res ne moremo biti gotovi. Snemanje filma na video-rekorder, ki si ga nikoli ne zavrtimo, in tibetanska molitev se namreč ne zdita podobna družbena pojava. Tudi vzroke omenjenega samonanašanja bi morda prej odkrili v kočljivi zgodovinski situaciji, v katero je ujeta določena zvrst umetnosti in iz katere bi se morda najraje umaknila, pri čemer je prav ta beg tisto, kar nam morda samonanašanje skriva oziroma razkriva.

Sicer ni tako, da Pfaller ne bi tematiziral vprašanja užitka. Ne zaustavi se torej zgolj pri opažanju samonanašanja užitka v produktih umetnosti. V interpasivnem vedenju, mi bi rekli preprosti odložitvi užitka (snemanju filma, fotokopiranju), Pfaller vidi beg pred užitkom. Nato se vpraša: "Kaj bi torej lahko bil razlog za takšno bežanje pred užitkom? (prav tam, 71)."

V nasprotju s tezo o interpasivnosti se nam, kot smo nakazali, teza o begu pred užitkom zdi smiselna. V nasprotju s prenosom ugodja s subjekta na stvar lahko ta pojav dejansko obstaja in ga je kot pojav zanimivo raziskovati. Vsekakor lahko o njem razmišljamo znotraj obzorja prelaganja užitka na kasnejši čas ali celo za nedoločen čas.

Zdi se, da Pfallerju, ko ne stremi za vsako ceno po zanimivih domislicah, misel zelo jasno teče. Toda tedaj v bistvu (implicitno) opusti nenavadno tezo o interpasivnosti, kot smo jo predstavili zgoraj in kot jo dejansko vselej sam predstavi na začetku svojih člankov. To pomeni, da v ti-

stih delih člankov, ki so jasni in logični, dobi interpasivnost neopazno drug pomen; prav tako pa ne nastopa kot ahistorični pojav.

V članku *Interpasivnost ali zakaj marsikateri ljudje nočejo imeti agency* dobi tako interpasivnost subverziven pomen, saj se spremeni v nasprotje aktivnosti in interaktivnosti za vsako ceno. V tem kontekstu naletimo na dosledno interpretacijo Althusserjevega razumevanja ideološke interpelacije. Npr: "Althusserjeva osrednja teza je bila, da si ideologija podreja individuume tako, da jih aktivira, se pravi tako, da jih nagovarja kot subjekte. Tako prihaja, kot se glasi Althusserjeva nadvse nazorna formulacija, do tega, "da vsi ubogajo, ne da bi imel vsak za ritjo svojega lastnega policaja." Ker lahko ljudem ravno z aktiviranjem zlahka vzbujamo varljivi občutek, da gre pri tem za svobodno aktivnost, družbe aktiviranja učinkoviteje nadzirajo svoje subjekte kot represivne družbe, ki hromijo sleherno aktivnost ali jo preprečujejo s policijo (prav tam, 72)."

V vsakdanjem življenju dejansko naletimo na kup aktivnosti, katerih smisel je reprodukcija obstoječega stanja in obstoječih razmerij moči. Vzemimo primer uvažanja podjetniških krožkov in projektov v šole, ki jih izvajajo sami učitelji. Aktivni so, vsekakor, in vendar podvrženi neki logiki, ki jim dolgoročno spreminja pogoje dela. Subjekti (angl. subjects, podaniki) so torej postali ravno zato, ker so aktivni in interaktivni. Pasivnost kot protipomenka aktivnosti in interpasivnost kot protipomenka interaktivnosti bi sedaj nastopali kot nasprotovanje tovrstni (mehki, a nič manj usodni) ideološki podreditvi ali sub-

jektivaciji z aktivnostjo. V sodobni družbi sta aktivnost in interaktivnost zlahka sumljivi.

Dokaz, da v tem delu Pfallerjevega članka termin interpasivnost nastopa predvsem kot protipomenka pravkar orisane aktivnosti in interaktivnosti, hkrati pa prav nič ahistorično, so nemara tele njegove besede: "Interpasivni begi očitno temeljijo na tem sumu. In zanje se zdi, da v nasprotju z interaktivno pedagogiko sedanje kulture ne zaznavajo le kot kulture, v kateri bi bile možnosti sodelovanja in delovanja denimo manjše. Mar te kulture ne zaznamujejo nenehni pozivi, kot so "Pokličite nas!", "Povejte nam svoje mnenje!", "Sodelujte!" in podobno? Ni to, kar se je zmanjšalo, nekaj povsem drugega – namreč na primer možnost, da se ne vpletamo, da zavzamemo distanco ali tudi da v javnosti obravnavamo vprašanja, ki so povsem drugačna od vprašanj, ob katerih nam običajno pred usta tiščijo mikrofone? Ali denimo v zvezi s televizijo in tudi umetnostjo: ni to, kar se danes zdi resnično redko, v prvi vrsti možnost kritičnega in zainteresiranega spremljanja kakega daljšega pripovedanja ali kakega drugega procesa, da bi se soočali s "flashes", s prebliski, ki zahtevajo našo pozornost, ali interaktivnimi ukazi, ki naj bi nas varovali pred domnevni dolgčasom? (prav tam, 73-4)."

Ampak v čem je subverzivnost Pfallerjeve interpasivnosti, ko implicitno dobi drugačen pomen? To lahko razložimo v treh korakih. Prvič, Pfaller meni – koncept si sposodi pri psihoanalizi – da interpasivneži posnemajo neko dejavnost. Ko, denimo, fokopirajo knjigo, obračajo liste in od daleč je to podobno branju, toda, kot smo videli zgoraj, dejavnost "branja" opra-

vlja stroj. Ravnaajo torej, “kot da” berejo. Na tej točki je treba reči, da nekateri psihoanalitiki koncept “kot da” uporabljajo pri identifikaciji patološkega narcizma. Za ta tip ljudi je namreč značilno vedenje tipa “kot da”: ravnaajo, kot da so veseli, vedejo se, kot da čustvujejo itd., v resnici pa niso zares veseli niti ne čustvujejo. Toda Pfaller koncept “kot da” uporabi zelo drugače.

Drugič, po njegovem je celotno javno življenje, torej življenje državljana, subjekta, ki se srečuje z drugimi subjekti v javnosti, na javnih prostorih, ko pred javnostjo oziroma javno zagovarja neko idejo itd., opredeljeno z omenjenim “kot ta”. To pomeni, da se človek kot državljan loči od zasebnega človeka, ki se, denimo, z družino odpravlja na izlet. In vendar gre za istega človeka – istega, a se v vlogi državljana vselej že vede na način “kot da”. Pfallerjeva uporaba koncepta “kot da” potemtakem nima negativnega pomena (kot v opisu patološkega narcizma). Reči hoče, da je ta “kot da” že vpisan v idejo javnosti (javnega uma), da je strukturen. To strukturalistično pojmovanje politične družbe lahko sprejmemo. Z njim si lahko pojasnimo, na primer, novinarsko delo. Vprašajmo se, na koga se novinarji kot “psi čuvaji”, kot varuhi demokratičnih vrednot, človekovih pravic itd. obračajo, kadar odkrijejo, da je kakšen nosilec politične moči to moč zlorabil. Odgovor je enostaven: obračajo se na javnost, govorijo javnemu umu ali zboru državljanov. Ne govorijo torej drugim ljudem kot zasebnikom. Kar hoče na tej točki povedati Pfaller, je v bistvu opozorilo, da iz naše politične družbe izginja prav ta zbor državljanov, ideja javnega uma, vse bolj pa se širi svet zasebnikov in njihovih zasebnih interesov.

K temu širjenju pa pripomoremo prav sami, če smo – pa ne vemo zakaj – aktivni in interaktivni. Pfaller žal ne loči aktivnosti, ki prispeva k izgradnji javnega uma, od aktivnosti, ki ga v slepi veri uničuje. Na tej točki nekritično sprejme Foucaultovo kritiko razsvetljenstva, ki bi ji morda lahko očitali enako.

Tretjič, ker ne kategorizira aktivnosti in interaktivnosti in ker – kot se zdi – vrže vse v en koš, kot da gre pri vseh za zaskrbljujočo reprodukcijo krivičnih oblastnih razmerij, ga to privede do nekritičnega zoperstavljanja interaktivnosti in interpasivnosti. To pomeni, da pri njem interpasivnost stopi na mesto dejanj, ki ohranjajo in krepijo idejo javnega uma oziroma zbora državljanov. Toda to je (morda) mogoče samo, če sprejmemo implicitno navzočo opredelitev tega pojma, opredelitev, kjer interpasivnost nastopa kot protipomenka vsakršne aktivnosti in interaktivnosti, kot nekakšno subverzivno (vendarle aktivno) sprejemanje pasivnosti in zavračanje užitka, ki sledi iz aktivnosti, če ta reproducira krivična oblastna razmerja. Nemogoče. Nemogoče pa je, če sprejmemo Pfallerjevo eksplicitno opredelitev interpasivnosti. Namreč kako bi neko dejanje nekega interpasivneža, ki se vede na način “kot da”, recimo obrača liste v knjigi, a knjige ne bere, ali morda hodi za protestom, a ne protestira, pač pa s telefonom snema protest, tega pa z nikomer ne deli, tako da ugodje ali kakšno drugo stanje delegira na napravo – torej kako lahko nekdo takšen s takšnimi dejanji pripomore k ohranjanju ali izgradnji javnega uma ali področja javnega nasploh. Za kaj takega, če to razumemo kot dejanje svobode duha in ga uvrščamo pod okrilje pozitivne svo-

bode, je vendarle nujna pozitivna zavestna akcija in interakcija – še posebno interakcija, če je ideal demokracija.

A kot rečeno, interpasivnost, v pomenu, kot ga opiše Pfaller, ne obstaja, ker pač ne more. Stroj ne bere knjig. Stroj zgolj shranjuje strani za morebitne druge bralce. In komedija – v komedijah, ki imajo posnet smeh – se ne smeje sama sebi, tudi se ne zabava, pač pa zgolj napotuje morebiti pasivnega gledalca na sme-

šne odlomke ali pa te odlomke šele poskuša narediti smešne, tako kot če pridemo v sobo smejočih se ljudi in jih vprašamo, čemu se smeji in ko povejo, pomislimo, da to pravzaprav sploh ni smešno, a se med tem že smejimo, ker nas je – ljudje smo pač empatični – medtem smeh že okužil.

Matic Majcen

Navdih izvorne travme

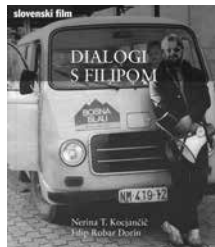
Nerina T. Kocjančič, Filip Robar Dorin
Dialogi s Filipom

Slovenska kinoteka | Ljubljana 2017

Na trgu s knjigami s področja slovenskega filma smo v tem desetletju doživeli opazen trend izdajanja novih monografij o predosamosvojitvenih režiserjih, s čimer so domači pisci izčrpno, na retrospektiven način popisovali ali vrednotili prispevke slovenskih avtorjev v obdobju nekdanje skupne države med letoma 1945 in 1991. Med knjigami *Vojko Duletič – obstranec* (Umco, 2011), *Matjaž Klopčič: eseji in pričevanja* (Slovenska kinoteka, 2012), *Filmska ustvarjalnost Jožeta Babiča* (Slovenska kinoteka, 2017) in prihajajočim zbornikom o Francetu Štiglicu (Slovenska kinoteka, 2019), je pri Slovenski kinoteki izšla tudi knjiga *Dialogi s Filipom* o filmskem ustvarjanju Filipa Robarja Dorina, ki jo je v sodelovanju z režiserjem sestavila Nerina T. Kocjančič. Ta knjiga ima nekoliko drugačen, bistveno bolj neposreden značaj kot ostale zgoraj omenjene knjige, napisana je namreč v obliki dolgega bio-

grafsko-retrospektivnega intervjuja. Takšna reflektivna oblika je za opus tega režiserja nadvse primerna, saj gre za filmografijo, ki se kronološko morda res razprostira povprek petih desetletij ustvarjanja, a je obenem tudi izrazito kratka, v obeh pomenih besede – ne toliko zato, ker bi obsegala malo celovečernih filmov, temveč ker se njene mnoge ključne epizode nahajajo v manj opaznih kratkih filmih. In ne samo to – gre tudi za filmografijo, ki jo poganja ključna travma iz osebnega življenja, ki jo lahko na legitimen način izpove zgolj subjekt s svojimi lastnimi besedami.

Robar Dorin je odraščal v obdobju med in po II. svetovni vojni ter ga je zgodnja izkušnja tega obdobja nepovratno zaznamovala za celotno življenje. Kot otrok je bil namreč priča nemškimi požigom domov judovskih prebivalcev na vzhodu Srbije. “Še vedno se spominjam udarcev



po deskah, vpitja in joka ljudi, ki so jih okupatorji v Boru zaprli v leseno lopo na sosednjem dvorišču. Barako so nato polili z bencinom in jo zažgali. Starejša brat in sestra sta me prepričevala, da se ni zgodilo nič takšnega. (...) Sam pri sebi ugibam, zakaj se je v meni nabralo takšno sočutje do neznanih žrtev, če se v resnici takrat ni nič zgodilo. Morda sem vse dogajanje med vojno, ki sem mu bil priča kot otrok, pozneje strnil v en sam presunljiv dogodek in si tako naslikal preveč pesimistično podobo sveta.” A to sočutje ne izhaja zgolj iz pričevanja okuparjevim zločinom: kasneje

se je ob nastajanju filma *Rogenrol – Za resnični konec vojne* tudi sam spustil v brezno Hude jame in se s tem seznanil s povojnimi poboji, ki so potekali v okolici Celja, s čimer so njegova mladostna pričanja dobila povsem novo dimenzijo. Režiser s Kocjančičevo posledično v knjigi ugotovi, da iz takšnih (ne)zavednih travm izhajajo njegove simpatije do odpadnikov – do Romov, “južnjakov”, duševno prizadetih – ki jih je venomer tako zvesto portretiral v svojih filmih, najbolj slovito v trilogiji *Opre Roma*, v kateri je življenje v romskih naseljih in njihovo realnost poimenoval nič manj kot “naš domači apartheid”.

Režiserjevo izpovedovanje teh zgodnjih spominov, zaradi katerih je v njem zrasla sumničavost do političnih režimov, daje obenem slutiti, da je s tem povezan tudi njegov uporniški duh, ki se je poleg osebne plati seveda prav tako zrcalil v njegovem poklicnem življenju. Dorin je bil že od mladosti naprej nekonformist in je denimo že v srednji šoli kljuboval ideološko ukrojeni podobi Ivana Cankarja, zato se ga je v takratnem režimu hitro prijela oznaka “sumljivega elementa”, kar se je zgolj nadaljevalo med služenjem vojaškega roka, ko se je raje družil z Albanci, ki so jih že takrat označevali kot možne sovražnike državne ureditve. Vseeno pa je pomemben element k opozicijskemu duhu njegovih filmov vendarle prispeval tudi kulturni element. Robar Dorin je namreč po poroki s svojo prvo ženo živel v ZDA. Tam ga je sicer po eni strani odbijala že takrat močno potrošniška podoba tamkajšnje družbe. “V poznih šestdesetih sta se potrošništvo in pragmatizem v ZDA razmahnila do neslutnih, že kar neznosnih meja: nova hiša, nov avto, veleblagovnice in vsesplošna oniomanija – pa-

tološko nagnjenje h kupovanju vsega, kar je na voljo. Pri tem so zanemarjali človeške vrednote, ki so bile zame najpomembnejše: duhovna rast, umetnost, zlasti glasba in poezija, zavedanje in uresničevanje moralnega in etičnega življenja. Evropa je bila polna tega, še prepolna, saj sta jo strahotna morija v dveh vojnah in globalno razvrednotenje človeškega duha izučila, kako pomembna so vprašanja kulture in brižnosti duha.” Po drugi strani pa je prav tam začel s svojim ustvarjanjem. Med študijem v Chicagu je posnel svoj prvi kratki film *Pigeons*, *Pigeons*, ki je presenetljivo postal eden najbolj prodajanih vzgojno-izobraževalnih filmov v ZDA. Še pomembneje pa so ti režiserski začetki v ZDA pomenili tudi to, da so njegovi vplivi bistveno bolj izhajali iz tamkajšnje prelomne tradicije direktnega filma in duha revolucionarnega leta 1968, kot pa da bi se zgledoval po mnogo bolj uglašjenih evropskih tradicijah tistega časa. Prav to ga je kasneje, ko se je vrnil iz ZDA in ko je začel vstopati med kadrovske zasedbe ljubljanskega AGRFT-ja, naredilo za nekakšnega tujca v domačem okolju. Na Akademiji so tisti čas še vedno prevladovali bolj teatralni pristopi k filmu (tradicija torej, ki se v slovenskem filmu pravzaprav ni omajala vse do prve generacije poosamosvojitvenih režiserjev) in prav tovrstni profesorji so takrat prevladovali med mentorji. Dorin tovrstnega pogleda na film ni želel kar tako sprejeti. “Vztrajal sem, da se mora igralec v filmu poistovetiti z osebo, ki jo predstavlja, njegova igra mora biti sproščena in doživeta, tako rekoč ne-igra, biti mora celostno psihofizično vživetje v dogajanje. (...) Domači film sem le stežka prenašal prav zaradi odrske igre.” Takšna miselnost ga je nato privedla do konflikta s

takratnim predstojnikom oddelka za film in televizijo Jožetom Galetom, ki mu je bila sicer vseč Dorinova ameriška izkušnja, pa vendar je svoje nauke raje črpal iz starejše tradicije sovjetskega montažnega filma. “Konflikt je bil neizogiben,” zapiše Dorin, in doda, da je razumevanje za njegove “uvožene” pristope zraslo le postopoma, ko je Galeta zamenjal Štiglic in nato še Klopčič. V vsakem primeru Dorinov film *Posebna šola* o vzgojnem procesu z otroki s posebnimi potrebami iz tistega obdobja najbolj zgoščeno prikaže to njegovo zgodnjo naravnost, ki že na prvi pogled izhaja iz takratnega ameriškega filma in jo zlahka opišemo kot poklon zgodnjemu dokumentarističnemu ustvarjanju Fredericka Wisemana.

Ta ameriški zgled “antiestablishmenta” pa je pripeljal tudi do bržkone Dorinovega največjega prispevka v zgodovino domače kinematografije: ustanovitve avtorske skupine Filmske alternative, s katero je kot “prvi in tedaj edini”, kakor zapiše Kocjančičeva, postavil temelje neodvisnega filmskega ustvarjanja pri nas. “Lastna produkcija je bila način spopadanja z mlino na veter,” zapiše režiser, ki je bil že takrat v polnem zavedanju, da je pri vzpostavljanju *underground* scene pomembna svoboda, medtem ko takšna ustvarjalna praksa pritegne bistveno manj gledalcev kot katerikoli film uradne institucionalne produkcije. Dorin je s tem ujel duh časa, ko so se že začele odvijati menjave generacije in s tem družbene spremembe na splošno. “Generacija, ki je delovala v šestdesetih in sedemdesetih letih, ni imela več tako enotnih pogledov na družbo kot prejšnja, saj je opuščala dogmatsko miselnost – ne le na področjih, ki zadevajo osebna, družbena in kulturna

vprašanja, ne le pri filmu, ampak na splošno v umetniškem ustvarjanju in prav tako v vsakdanjem življenju.” Njegovi najpomembnejši filmski deli, *Opre Roma* ter *Ovni in mamuti*, obe logični posledici te miselne naravnosti, zaradi tega danes zlahka prepoznamo kot preroški za družbena dogajanja, ki smo jim bili priča v obdobju po osamosvojitvi: šele takrat so zares prišle na dan zgodbe o zatiranih, zamolčanih, prikrajšanih – Dorin pa je bil tisti filmski ustvarjalec, ki je že mnogo pred svojim časom opozarjal na te zgodbe, največkrat brez učinka. Ali, kot najzgovorneje pove zaznamek iz obdobja, ko so izšli *Ovni in mamuti*: “V časniku *Delo* je komentator zapisal, da s filmom sramotim Slovence.”

Na ta način se knjiga po stotih straneh zapisanega intervjuja in spremljajočega slikovnega materiala tudi konča, z občutno manjšim poudarkom na Dorinovem poosamosvojitvenem ustvarjanju. Tudi zaradi tega je knjiga morda kratka, nekateri vidiki njegovega ustvarjanja pa preozko opisani. Vseeno pa *Dialogi s Filipom* kot celota uspejo poudariti in opisati tisto, kar je v režiserjevi biografiji najpomembnejše in to so prav travmatični dogodki iz obdobja njegovega odraščanja ter njegove naknadne poti, ki so najpomembnejše zaznamovale režiserjevo ustvarjanje in poklicno delovanje. Od tu naprej ni zares potrebno razlagati Dorinovega dandanašnjega ustvarjanja – njegovi motivi in tematske preokupacije so s to knjigo prvič zapisane v nedvoumni obliki, v njenem najpomembnejšem jedru, iz katerega vznikajo vsa njegova kasnejša umetniška dejanja.

F I L M

DRUGI
POGLED

Žiga Brdnik

**Kdo je
Tyler Durden?****Klub golih pesti (Fight Club)**

1999 | ZDA | 139 min.

Režija David Fincher | scenarij Chuck Palahniuk (roman), Jim Uhls | direktor fotografije Jeff Cronenweth | glasba The Dust Brothers

Igrajo: Edward Norton, Brad Pitt, Helena Bonham Carter, Meat Loaf

Naj me Tyler Durden prebuta, a ob dvajsetletnici filma moram prekršiti prvo in drugo pravilo *Kluba golih pesti* in o njem govoriti. Veliko. Sem Jackova nepotešljiva želja po pisanju. Malo prej sem odložil knjigo Chucka Palahniuka, po kateri je nastal film. Potem sem moral malo zaspati. Mogoče bom v sanjah srečal svojega Tylerja. Mogoče pa on zdaj to piše. Čutim ga nekje v sebi. Odkar sem film gledal – petič – v okviru psihodramskega kinokluba, sem obseden z njegovim iskanjem. Kdo je moj Tyler Durden? Kje je najin *Klub golih pesti*? Kaj je najin projekt *Pohaba*? Sem Jackova notranja razcepljenost.

Izhajajoč iz teorije človeške psihe Carla Gustava Junga, je Tyler na osebni ravni senca: skupek negativnih in prikri-

tih značilnosti osebe, ki sta jih jaz in persona izrinila, ker niso usklajene z njunimi cilji in delovanjem v družbi, v kateri se mora posameznik do določene mere prilagoditi normam, običajem, kodom, da lahko v njej deluje. Senco in projekcije, ki jih ustvarja, ravno zaradi tega drugi običajno vidijo jasneje kot mi sami. Na dlani je torej, da Marla vidi Tylerja v sleherniku (ki ga igra Edward Norton), medtem ko ga slehernik do konca ne vidi kot del sebe, ampak kot ločeno osebo. Tyler sleherniku zabiča, da o njem ne sme govoriti, saj lahko nadzor prevzame samo, dokler se ga slehernik ne zaveda kot dela svoje osebnosti. “Na kratko povedano, kadar si buden, imaš nadzor ti in lahko se imenuješ, kakor te je volja, toda tisti trenutek, ko zaspiš, prevzamem nadzor jaz in ti postaneš Tyler Durden.”

“Mnogokrat je tragično videti, na kako prozoren način lahko posameznik skazi lastno življenje in življenje drugih, ob tem pa nikakor ne uvidi, v kolikšni meri vsa tragedija izvira iz njega in kako jo sam vedno znova goji in vzdržuje. Njegova zavest tega vsekakor ne stori, saj stoka in preklinja izdajalski svet, ki se odmika vedno bolj stran. V resnici gre za nezaveden dejavnik, ki prede iluzije, ki zastirajo resnico o sebi in okolju. Zapredek se dejansko spreminja v kokon, v katerega se bo nazadnje ujel subjekt,” piše Jung. Takoj, ko slehernik začne aktivno iskati Tylerja in ko o njem govori, začne spoznavati, da sta v bistvu ena in ista oseba. “Senco lahko z nekoliko samokritičnosti spregledamo, kolikor je osebne narave.” A vprašanje, ki si ga bomo v nadaljevanju postavili, je, koliko je danes naša senca sploh še zgolj osebne narave.

Zakaj Palahniuk ni personificiral in poimenoval svojega glavnega junaka? Ravno zato, ker ima vsak izmed nas svojega Tylerja, svojo senco, svoj Klub golih pesti. Slehernik je globoko potlačil svojo senčno stran zato, da lahko opravlja svojo dolgotrajno službo, da se lahko podredi osovraženemu šefu, da se lahko vklopi v brezperspektivno potrošniško družbo. V *Klubu golih pesti* se ni tepel s Tylerjem, ampak “z vsem, kar si v svojem življenju sovražil”, kot pove Tyler; pred prvim pretepom, ki je porodil klub, je to izrekel tudi sam slehernik. Tepel se je s svojim šefom, s svojo službo, s svojim kataloško dizajniranim stanovanjem, s svojo obleko, s svojim očetom, ki je zbežal, ko je bil še otrok. Tyler je zato slehernikov nadomestek za očetovsko figuro, je manjkajoča avtoriteta v družbi, v kateri se vse avtoritete razgrajujejo.

In na tem mestu z osebne ravni *Klub golih pesti* preide na družbeno raven. In se v tem pogledu, kot bomo videli malo kasneje, izkaže za še kako preroškega. “V Klubu golih pesti vidim najmočnejše in najpametnejše može, ki so kdajkoli živeli. Vidim ves ta potencial in vidim zapravljanje. Preklete! Celotna generacija črpa plin, streže pri mizah – sužnji z belimi ovratniki. Oglaševanje nas prepričuje v lov na avtomobile in oblačila. Imamo službe, ki jih sovražimo, da lahko kupujemo sranje, ki ga ne potrebujemo. Smo srednji otroci zgodovine, brez smisla in prostora. Ni-mamo velike vojne. Nimamo velike krize. Naša velika vojna je duhovna vojna. Naša velika kriza so naša življenja. Vsi smo vzgojeni s televizijo; verjamemo, da bomo nekega dne milijonarji, filmski bogovi in rock zvezde. Vendar ne bomo in počasi to spoznavamo. In zelo, zelo smo razkurjeni.”

Natanko se spomnim, ko mi je filmski Tyler prvič govoril te besede. Takrat mi še ni bilo jasno, kako boleče resnične so. Dvajset let kasneje mogoče še bolj kot takrat. In za našo “izgubljeno” generacijo, kot nas zgrešeno imenujejo, saj je izgubljena celotna družba, v katero smo vrženi, prav tako močno kot za Palahniukovo generacijo iz devetdesetih. Prepričevali so nas v slovenske, evropske, ameriške, globalne sanje. Prek televizije, prek spleta, prek družbenih omrežij – ja, podvrženi smo tisočkrat več oglasom kot 20 let nazaj. In tisočkrat bolj prefinjenim mehanizmom podrejanja, ukalupljanja, poblagovljenja, (samo)trošenja. Še bolj verjamemo, da nam bo enkrat uspelo, če se bomo le dovolj potrudili. Ali se dovolj gnali. Ali imeli dovolj kompetenc in referenc. Ali zajebali dovolj tekmecev v tem Sizifovem vzponu na vrh. In kaj je na tem jebenem najvišjem vrhu? Ha! Ni ga. Vedno obstaja višji. Po vzponu vedno sledi padec. Če imaš srečo, dovolj globoko, da uvidiš, kako je vse to vzpenjanje zgrešeno. Sem Jackova popolna odsotnost presenečenja.

Leta 2012 ob začetku mariborskih vstaj je očitno iz mene govoril Tyler. “Če bo kaj skupnega naši generaciji, bo to upor, boj na vsakem koraku – za kos kruha, za sedanost in prihodnost, za nas in naše naslednike.” Sklenil sem, da bo ta boj potekal z rama ob rami ali drug proti drugemu. A spregledal sem prvobitni boj samega s seboj, ki predhodi vsem drugim. Najprej moramo porušiti in na novo zgraditi “civilizacijo” v sebi, da se lahko lotimo spreminjanja družbe. In to je danes naš večni Klub golih pesti in hkrati naš projekt Pohaba. Dve leti kasneje sem ga doživel na lastni koži. Kot šele zdaj ugotavljam – takrat sem

bil, seveda, prepričan, da je vse moja krivda – so v istem obdobju podobno doživljali številni moji vrstniki. Padel sem v globoko krizo manjvrednosti, saj kljub pridnosti, zavzetosti, predanosti ni bilo rezultatov – ne v medijskem svetu, ne v moji kinematografski angažiranosti. Nokavtiral me je moj lastni Tyler Durden. Takrat sem ga spoznal. Na dnu.

Iskal sem potrditev od zunaj, medtem ko nisem bil zmožen potrditve samega sebe v celoti – z vsemi svojimi pozitivnimi in negativnimi platmi. Medtem pa sem že mislil, da sem zmagovalec. Ker sem delaven, zavzet, izobražen, “pameten”, priden ... bo že nekaj prišlo. Pa ni. Tudi če bo – in po delčkih celo prihaja – pa to nikoli ne bo dovolj. Odgovor, zakaj je tako, se skriva v mehanizmih današnje neoliberalne psihopolitike, kot jo razlaga nemško-korejski filozof Byung-Chul Han. Usmerjena je v neskončno optimizacijo, plenjenje, oplajanje kapitala. Pri tem pa lahko v sodobnem digitaliziranem svetu družbenih omrežij, vsevednih iskalnikov in ogromnih podatkovnih baz prosto in z našim privoljenjem pleni tudi našo lastno svobodo in notranjost. Iz mene spet vrejo Tylerjeve besede ... “Naša velika vojna je duhovna vojna, naša velika kriza so naša življenja.”

Han mi je v svoji mojstrski analizi novih tehnik moči v bistvu odprl nov pogled na dva kulturna filma iz istega leta. *Klub golih pesti* odlično zajame na primer na tem mestu: “V neoliberalnem režimu samoplenjenja usmerjamo agresijo veliko bolj proti samim sebi. Ta avtoagresivnost izkoriščanega ne spreminja v revolucionarja, ampak v depresivca.” Jeza danes ni usmerjena proti izkoriščevalskemu kapitalističnemu razredu kot pri Marxu; razre-

dov v tem smislu ni več, saj smo vsi podvrženi enakim tehnikam psihopolitike. Namesto tega vsak izkorišča samega sebe – zato tudi ni razredne zavesti, ki bi privedla do revolucije. “Človeški ritobris”, “odpadek sveta”, pravi Tyler. In v tem samoplenjenju smo perfektna tarča neoliberalizma, ki lahko izkorišča ne le naša telesa kot v Foucaultovi biopolitiki, ampak občutke, čustva, mentalne sposobnosti – skratka, vso našo psiho. Sem Jackovo žolčno samozaničevanje.

In kaj omogoča to vsesplošno izkoriščanje in poniževanje? *Matrica* kakopak. “Digitalna mreža se je na začetku slavila kot medij neomejene svobode /.../ Ta začetna evforija se danes kaže kot iluzija. Neomejena svoboda in komuniciranje se spreminjata v popolno kontrolo in nadzor.” Družbena omrežja so danes veliko bolj prefinjeni panoptikumi, kot so si jih Bentham in brata Wachowski sploh lahko zamislili. Medtem ko so v Benthamovem zaporu zaporniki izolirani drug od drugega zaradi discipliniranja in preprečevanja možnosti izmenjave idej ter povezovanja, v *Matrici* pa so ljudje vsak zase priklopljeni na gromozanski stroj za kopičenje človeške energije, so danes uporabniki družbenih omrežij spodbujeni k neprestani, bliskoviti komunikaciji med seboj. S tem v bistvu prostovoljno nadzorujejo in izkoriščajo sami sebe, saj neprestano objavljajo informacije o sebi in tako poganjajo digitalno družbo nadzora ter nematerialne produkcije. “Digitalni veliki brat razdeljuje svoje delo enakovredno med vse zapornike. Pridobivanje informacij ni temeljeno na prisili, ampak na notranji potrebi. V tem je učinkovitost digitalnega panoptikuma.”

Transparentnost se ne poudarja v imenu prostega pretoka informacij, ampak zaradi obrata vsega navzven – v pozitiviteti informacije, ki kroži neodvisno od konteksta in poljubno pospešuje informacijski tok. Vsaka skrivnostnost, drugačnost in tujost so ovire temu toku, zato jih je potrebno razgraditi. Tako kot je potrebno notranje izprazniti osebo, ki je podvržena vedno hujšim pritiskom popolne konformnosti. A v tej gonji po popolni transparentnosti družbena omrežja v bistvu za nas same – ne pa tudi za vedno bolj dodelane algoritme – še globlje tlačijo in skrivajo senco, saj na njih objavljamo zgolj svoje najlepše fotografije, najboljša doživetja, največje dosežke, najpametnejše ideje. Tako ne vidimo sence drug drugega. Predstavljamo si, da je nihče na Facebooku nima in da so torej naše senčne plati nekaj slabega. Nekaj, kar je potrebno ukiniti, da bomo najlepši, najpametnejši, najuspešnejši. Res je ravno obratno, kot pravi Jung. Spoznati in sprejeti moramo svojo senco, le tako jo lahko integriramo v svojo osebnost in ji odvzamemo moč nad nami.

Rezultati matrice, ki ne le nadzoruje in izkorišča, ampak tudi usmerja naše osebne in celo množične želje ter nezavedno, so že vidni: velike podatkovne baze in družbena omrežja so s širjenjem strahu in sovraštva odločile referendum o Brexitu, pomagale izvoliti Trumpa za predsednika ZDA, pospešile ponovno širjenje

nacionalizma in rasizma v Evropi. V filmu je Tyler prekratek, saj romantični konec z razstrelitvijo nekaj finančnih centrov moči v takšni situaciji ne more prinesiti bistvene spremembe – “uničenja civilizacije, da lahko zgradimo boljši svet.” Veliko bolj efektiven in sodoben – v smislu Hanove psihopolitike neoliberalizma – je konec Palahniukove knjige. Slehernik, katerega imena nikoli ne izvemo, se po poskusu samomora, da se končno reši Tylerja, zbudi v “nebesih”, kjer lahko v tišini mirno spi, in kjer mu vsak dan prinesejo pladenj s kosilom in zdravili.

Ko se sreča z Bogom, ga ta vpraša, zakaj je povzročil toliko bolečin in kako ne razume, da smo vsi “svete, enkratne snežinke posebne, enkratne posebnosti; manifestacija ljubezni”. Ampak Bog, ki sedi za pisalno mizo in si nekaj zapisuje, vse to napačno razume, odvrne slehernik. “Nič posebnega nismo. Tudi govno ali odpadek nismo. Preprosto smo. Preprosto smo in kar se zgodi, se zgodi.” Bog se s tem seveda ne more strinjati, saj bi s tem uknil samega sebe. Slehernik pa nezainteresirano odvrne: “Ja. No. Kakorkoli. Boga ne moreš ničesar naučiti.” Bog je danes kapital, pravi Han. In prekleto dobro se uči. Tyler Durden pa je agent neoliberalnega kapitalizma, ki prodaja milo in revolucionarni eksploziv iz človeškega sala ... če se tudi mi ne bomo prekleto dobro učili. Sem Jackovo neprestano samospoznavanje.

R A Z S T A V A

Kaja Kraner

Lokalna genealogija kritike kulturnega imperializma

Južna ozvezdja: poetike neuvrščenih

Muzej sodobne umetnosti
Metelkova | Ljubljana
7. marec – 10. september 2019

“Razstava *Južna ozvezdja: poetike neuvrščenih* se posveča gibanju neuvrščenih s posebnim poudarkom na njegovih idejah, idealih in načelih, ki so se dotikali kulturne politike, v sodobni kontekst pa jih umešča z vprašanjem: bi lahko obstajala neuvrščena sodobnost? In če ja, kakšna bi bila? Pri obravnavanih temah ne gre za neko eksotiko iz preteklosti niti za nostalgijo po samem gibanju,” je zapisano v besedilu ob razstavi. Razstava, ki so jo odprli v Muzeju sodobne umetnosti Metelkova (MSUM) v začetku marca letos, je sicer del večjega projekta “Nova mapiranje Evrope”, v katerem zraven MG+MSUM sodelujejo še Muzej jugoslavije, Akademija likovnih umetnosti na Dunaju in Middlesbrough Institute for Modern Art. Konkretno je na razstavi zraven gostujočih sodobnih umetnikov sodelovalo še mnogo

institucij in posameznikov, predvsem kuratorjev, spremlja pa jo tudi relativno bogat obrazstavni program in katalog.

Glede kataloga ob razstavi velja izpostaviti pomembne analize dokumentacije, ki jih je prispevala kustosinja dokumentacijskega arhiva Moderne galerije (MG) Teja Merhar. Merhar je na podlagi dokumentacije, vezane predvsem na delovanje Zvezne komisije za kulturne stike s tujino kartirala mednarodno kulturno sodelovanje Jugoslavije z državami članicami gibanja neuvrščenih. Medtem ko smo od devetdesetih let dobili kar nekaj raziskav jugoslovanske kulturne politike oziroma njenih posameznih faz (če omenimo zgolj eno najnovejših: knjiga *Paradoks neplačnega umetniškega dela: avtonomija umetnosti, avantgarda in kulturna politika na prehodu v postsocializem* iz leta 2016 sociologinje kulture Katje Praznik), je mednarodna kulturna politika Jugoslavije še precej neraziskana. Kot izpostavi Merhar v katalogu, se je ta primarno krepila v okviru velikih bienalov in mednarodnih manifestacij, na katerih so sodelovali jugoslovanski umetniki, in k čemur je znatno prispeval tudi Mednarodni grafični bienale v Ljubljani. Nadalje Merhar v katalogu ugotavlja, da je imela Jugoslavija vzpostavljen in delujoč sistem mednarodnega kulturnega sodelovanja že v petdesetih letih, leta 1968 pa je imela vzpostavljene stike že s 64 državami, hkrati pa podpisane dvoletne kulturne programe z 21 državami, med drugim petimi afriškimi in azijskimi. Kulturni programi sicer niso vključevali zgolj izmenjave na področju umetnosti, saj je bil njihov integralni del tudi sodelovanje na področju izobraževa-

nja (visokošolskega izobraževanja in znanosti, med drugim v obliki štipendij), medtem ko je sodelovanje na področju kulture in umetnosti vključevalo izmenjave informacij, publikacij, filmov, gostovanja ansamblov in umetnikov, povabil na sodelovanja, razstave itn. Merhar se tako v katalogu posebej osredotoči še na sodelovanje Jugoslavije s posamezno državo, pri čemer vzame pod drobnogled afriške, latinskoameriške in azijske države. Na podlagi te raziskave je sicer vzpostavljena tudi vizualizacija podatkov v obliki karte, ki je predstavljena na sami razstavi in omogoča dobrodošel vpogled – kot to formulira Merhar – v zavidljivo mednarodno sodelovanje Jugoslavije z državami v razvoju v šestdesetih in sedemdesetih letih.

Prvi splošni vtis, ki ga po bežnem sprehodu po razstavi v drugem nadstropju MSUM dobi gledalec, je, da gre predvsem za etnografsko-dokumentacijsko razstavo. Z “etnografsko-dokumentacijska” ne ciljamo toliko na to, da je razstava etnografska v formalnem načinu postavitve, ampak bolj v tem, kaj deluje kot njen predmet, zaradi česar je gledalec lahko nekoliko razočaran spričo naslovitve oziroma asociacij, ki jih ta sproža. Podnaslovitev “poetike neuvrščenih” namreč vzpostavljajo vtis, da gre za globljo raziskavo – poetik v izvornem splošnem razumevanju pojma ‘poetika’: oblikovnih, stilskih, estetskih itn. pristopov, vezanih na umetnostno ustvarjalnost “držav v razvoju” v času gibanja neuvrščenih. Naslov “Poetike neuvrščenih” skratka nakazuje na to, da bi razstava lahko nekaj povedala o posebnostih umetnostne produkcije v okviru držav, vključenih v gibanje, in da bi lahko na tak način

nadaljevala muzeološko delo MG v okviru projekta zgodovinjena in kanoniziranja vzhodne umetnosti (vezano predvsem na mednarodno zbirko *Arteast 2000+*), kjer se je izpostavilo kar nekaj, tudi formalno-estetskih utemeljitev specifik “umetnosti vzhoda”. Med drugim na primer specifične “vzhodnega” performansa in body arta v obliki poudarka na osebno-intimnem in zasebnem vsled socialističnega ideološkega poudarka na kolektivnem, fokusa “vzhodnih” umetnostnih institucionalno-kritičnih pristopov na ideologiji državnega aparata (za razliko od “zahodnega” osredotočanja institucionalne kritike na umetnostni sistem in trg) itn.

Če bi v primeru *Južna ozvezdja: poetike neuvrščenih* že šlo za etnografsko-dokumentacijsko razstavo, bi ji morda lahko očitali manko pedagoškosti, jasnosti “sporočila”, jasne prezentacije kronološke logike ipd. (kljub temu, da je tudi etnografsko muzeologijo v zadnjem času zajel pomik proti bolj avtorsko-kuratorskim prezentacijskim pristopom). Ker pa gre za kurirano razstavo v razstavišču sodobne umetnosti, vendarle ne pričakujemo tradicionalne, objektivno-znanstvene prezentacije zgodovinskih faktov, ki bi jo dopolnjevali vizualni dokumentacijski materiali, izbrani primerki materialne kulture ipd., zato očitok o nejasnosti ni povsem na mestu. Razstava v končni fazi dosledno sledi prezentacijski logiki starejših umetnostnih fenomenov v razstaviščih, namenjenih (tudi) sodobni umetnostni produkciji, ki se je v zadnjem desetletju uveljavila v lokalnem prostoru. In sicer prezentacijski logiki, ki sopostavlja dokumentacijske materiale, vizualne in tek-

stualne karte fenomenov in njihovega političnega, kronološkega, družbenega konteksta, umetnostne primerke in/ali njihovo dokumentacijo (sploh kadar gre za večja dela, dela, ki jih iz takšnega ali drugačnega razloga ni mogoče prenesti v galerijski prostor, dela, ki so bila izgubljena) in sodobne umetnostne primerke, ki na različne načine tematizirajo zgodovinske umetnostne fenomene. V tej navezavi je mogoče kot zgleden primer tovrstnega pristopa vsekakor navesti razstavo *Naši heroji: socialistični realizem revidiran – primer ex-Jugoslavija*, ki je bila na ogled v Umetnostni galeriji Maribor leta 2015.

Podobno kot ta tudi razstava *Južna ozvezdja* sopostavlja vse naštetu, vključno z velikim številom sodobnih umetnostnih primerov, ki se na različne načine nanašajo na fenomen gibanja neuvrščenih. Če sledimo postavitvi, tako najprej srečamo delo iz serije zastav, ki upodabljajo kolorimetrično časovnico druge polovice 20. stoletja Ferenc Grófa, ki ji sledi že omenjena mapa mednarodnega kulturnega sodelovanja Jugoslavije z državami v razvoju in različna spremna besedila, ki že pred vhomom v razstavišče kontekstualizirajo prezentirano. Nadalje sledijo dokumentarne fotografije večjega formata s prve konference neuvrščenih, ki je potekala v Beogradu leta 1961, pri čemer se gledalcu kmalu zastavi vprašanje, zakaj tako veliko število relativno nezanimivih fotografij, ki v glavnem prikazujejo prihode in komunikacijo med voditelji držav. Vsekakor pa so nekoliko bolj informativne omenjenim sopostavljene dokumentarne fotografije, ki prikazujejo ob konferenci okrašene beograjske ulice in trge, ki naj bi s pomočjo ra-

zličnih začasnih postavitev simbolizirale temeljna načela konference: mir, enakost in mednarodno sodelovanje.

V prvem razstavnem prostoru sledi izbor grafik iz držav tretjega sveta, predstavljenih na ljubljanskem grafičnem bienalu med letoma 1961 in 1999, ki v sprememnem besedilu izpostavi tudi osnovne informacije glede konteksta ustanovitve bienala, pridobivanja grafik, načinov selekcije itn. Besedilo ravno tako izpostavi, da so bile grafike iz držav tretjega sveta – ker je bil bienale ustanovljen predvsem z namenom vzpostavljanja vezi slovenskega prostora z Zahodom – predstavljene po nacionalnem ključu in v “manj reprezentativnih” razstavnih prostorih. Grafike iz tretjega sveta namreč niso bile po meri takrat uveljavljenega zahodnega kanona, ki ga je privilegiral tudi sam bienale, s tega razloga so pogosto imele manjvredni položaj ter bile celo označene za naivno ali etnografsko umetnost. Besedilo še zaključuje: “Čeprav je v jugoslovanskih političnih manifestih tistega časa zaslediti velike ideje antikolonializma, dekolonializma in boja proti kulturnemu imperializmu, temu v praksi le ni bilo vedno tako. Kar nekaj časa je še moralo miniti, preden se je tudi v polju umetnosti in kulture začelo o umetnosti tretjega sveta (ali nezahodni umetnosti) govoriti drugače, s stališča kulturne in intelektualne dekolonializacije.”

V prvem prostoru zraven naštetega sledi nekoliko novejšo slikarsko delo indonezijskega umetnika Semsarja Siahaana iz leta 1992, katerega ustvarjalnost, kot je zapisano v besedilu ob delu, zaznamuje javno zavzemanje za razlaščene in zatirane, ravno tako pa zavzemanje za to, da mora tudi umetnost upodabljati tegobe teh istih



• Foto: Dejan Habicht | Moderna galerija, Ljubljana

ljudi, ne da bi se pri tem prilagajala doktrini in ideologiji. Razstavljena “muralska” slika večjega formata, naslovljena po indonezijskem mestu *Tanjung Priok*, tako prikazuje izsek iz konkretnega spopada med muslimanskimi prebivalci in indonezijsko vojsko, ki se je dogodil leta 1984. V naslednjem razstavnem prostoru sledi predstavitev Umetnostnega paviljona Slovenj Gradec od šestdesetih let naprej, ki se osredotoča na sodelovanje z indonezij-

skimi umetniki. V tem kontekstu je pomembna predvsem razstava *Mir, humanost in prijateljstvo med narodi* v Umetnostnem paviljonu Slovenj Gradec (danes Koroški galeriji likovnih umetnosti) iz leta 1967, ko jo je obiskal tudi Tito. Mednarodna razstava je bila sicer izvedena več let, postopoma pa so na tak način v zbirko KGLU prišla tudi nekatera, predvsem grafična dela umetnikov. V okviru predstavitve, ki jo je zasnovala direktorica KGLU



Andreja Hribnik v sodelovanju s kustosinjo Katarino Hergold Germ, je tako podarek natanko na grafičnih delih (predvsem sitotisku), ki jo smiselno dopolnjujejo dokumenti, vezani na zbirko in razstavno prireditev.

Sledi predstavitev Galerije umetnosti neuvrčenih držav "Josip Broz Tito", ki je, kot je zapisano v predstavitvenem besedilu, "najpomembnejša institucija, kar jih je imelo mesto Podgorica v svoji dolgi kul-

turni zgodovini". Galerija je bila sicer zasnovana, da bi zbliževala umetnike in umetnosti z vsega sveta in je vključevala 57 držav, pri čemer naj bi prezentirala značilnosti in posebnosti okolij, ljudi in narodov. Galerija tako med drugim hrani latinskoameriško, azijsko, afriško in evropsko umetniško zbirko, konkretno na razstavi v MSUM pa je predstavljena tudi na način izbora umetnostnih del. Od tod se razstava prestavi še k dokumentacijski predstavitvi

Azijskega bienala, ki so ji sopostavljena nekatera novejša dela, publikacije in projekti.

Naslednji razstavni prostor je namenjen predstavitvi video instalacije *Dve srečanja in pogreb* Naeema Mohaiemena iz leta 2017, ki v dokumentaristični maniri raziskuje srečanja neuvrščenih v Alžiriji leta 1973 in srečanje Organizacije islamskega sodelovanja v Pakistanu leta 1974. Tej sledi še projekt Dubravke Sekulić, ki se ukvarja z beograjskim gradbenim podjetjem Energoprojekt, ki je v času Jugoslavije izvajalo veliko gradbenih del tudi v neuvrščenih državah, in množica drugih, praviloma novejših umetnostno-raziskovalnih projektov, ki se tako ali drugače navezujejo na gibanje neuvrščenih. V tem kontekstu velja izpostaviti vezenine na papirju Godfrieda Donkorja, predstavitev Muzeja afriške umetnosti – zbirke Vede in dr. Zdravka Pečarja, ki je lociran v Beogradu, poetične vezenine na različnih nosilcih Aye Haidar, dokumentacijo delavnice umetnika Ibra Hasanovića z begunci, ki so trenutno v Sloveniji, in druge.

V navezavi na v začetku zastavljeno vprašanje “kaj točno je predmet razstave?”, odgovor – kot je mogoče sklepati iz dejstva, da je večina predstavljenega materiala predstavitev institucionalnih struktur, vezanih na gibanje neuvrščenih, predvsem pa sodobnih umetnostnih projektov, ki se gibanja tako ali drugače dotikajo – vsekakor ni “poetika” neuvrščenih v prej omenjenem smislu besede, kar je precejšnja škoda. Razstava sama po sebi tako vzpostavi raznolike vstopne točke v razsežnosti gibanja, pri čemer se osredotoča predvsem na kulturno politiko s podarkom na vlogi Jugoslavije v gibanju. Ker pa gre predvsem tudi za vstopne

točke, ki se razgrnejo preko (sodobnejših) umetnostnih del in projektov, je težko reči, da razstava zelo veliko pove o “pomeni umetnosti in kulture v okviru gibanja neuvrščenih”, ravno tako, da ponuja odgovor na vprašanje iz spremnega besedila, skratka, če bi lahko obstajala neuvrščena sodobnost. Vsekakor pa nekaj pove o etnografski paradigmi znotraj sodobne umetnosti, ki jo je do neke mere mogoče razumeti tudi v navezavi na prakso kuriranja, in ki jo je med drugim teoretsko zajelo znano besedilo Hala Fosterja *Umetnik kot etnograf* iz leta 1995.

Razstavo *Poetike neuvrščenih* je sicer nedvomno mogoče na eni strani postaviti v kontinuiteto z razstavno politiko MG zadnjih dobrih dveh desetletij, ki jo zaznamuje tako poimenovani aktualizacijski, z besedami direktorice Zdenke Badovinac, dialoški odnos do umetnostne dediščine, ki se odmika od nevtralnih postavitev in izpostavlja historično distanco, vidik interpretiranja in prisvajanja, ravno tako pa aktualizacije. V primeru te razstave je slednje razvidno že v besedilu ob razstavi, ki pogosto najbolj neposredno manifestira intence kuratorjev, predvsem pa ga je mogoče zajeti v vprašanju, ki si ga besedilo zastavlja, “bi lahko obstajala neuvrščena sodobnost?” Naj dodamo, da se ideja zgodovine kot aktualizacije v kontekstu umetnosti najprej artikulira na podlagi eliminacije umetnostnozgodovinske (ideološke) predpostavke, ki je še operativna konec 19. stoletja, in sicer ideje univerzalne človeškosti, ki naj bi jamčila za ravno tako univerzalno komunikativnost (zgodovinskih) umetnostnih del. Ko je skratka ta univerzalna komunikativnost umetnosti načeta, se med drugim formulirajo ideje,

da umetnostno delo komunicira, če se ujamemo zgodovinski kontekst, v katerem je to nastalo, in aktualne okoliščine (kot to na primer artikulira Adorno), vzporedno z uveljavitvijo te ideje pa se vzpostavijo tudi drugačni muzeološki pristopi. Aktualizacijska, dialoška razstavna politika MG je v zadnjih dobrih dveh desetletjih med drugim razvidna iz pristopov v retrospektivnih razstavah, predvsem pa tudi v okviru razstavljanja že omenjene zbirke *Arteast 2000+*.

Na drugi strani je razstavo *Poetike neuvrščenih* mogoče umestiti v kontinuiteto z izpostavljenostjo tematike produkcijskih okoliščin umetnosti in kulturne politike, ki jo je znotraj lokalnega umetnostnega prostora mogoče zaznati vsaj od leta 2010 (vezano tudi na gospodarsko krizo in serijo varčevalnih ukrepov). V tem primeru je vendarle v ospredju kulturna politika oziroma vloga kulture in umetnosti v diplomatskih in gospodarskih izmenjavah, kar sicer nikakor ni nerelevantna tematika. Tematika povezave kulturne in zunanje politike v 20. stoletju (abstraktni ekspresionizem v času hladne vojne, t. i. vzhodni modernizem/socialistični esteticizem v Jugoslaviji po petdesetih letih itn.) je bila v končni fazi eno od pomembnih izhodišč sodobnoumetnostne dekonstrukcije modernistične avtonomije (konceptije avtonomnega umetnostnega dela ter interpretativnih in prezentacijskih pristopov, ki tej konceptiji pripadajo). Na tretji strani je mogoče razstavo umestiti v kontekst vzpostavljanja genealogije z bojem proti kulturnemu imperIALIZMU, kakor se manifestira na umetnostnem področju, ki ga je v kontekstu dejavnosti MG sicer zaznati vzporedno s kon-

ceptualizacijo sodobnosti sodobne umetnosti in muzeja sodobne umetnosti od konca devetdesetih let naprej.

Zdi se torej, da je poleg pomembne raziskave mednarodnega kulturnega sodelovanja Jugoslavije ključni prispevek razstave natanko lokalno umeščena genealogija sicer globalnih trendov v zgodovinenju umetnosti od okvirno osemdesetih let 20. stoletja. V tem primeru imamo v mislih odmik od enotne univerzalne zgodovine umetnosti, procese provincializacije in geopolitizacije ideje univerzalne (zahodne) zgodovine umetnosti in pomik proti vključevanju subalternih umetnostnih pozicij ter naposled diverzifikacijo, multiplikacijo, detotalizacijo (umetnostne) zgodovine, ki naj bi predstavljal tudi kritično intervencijo v dominantno zahodno zgodovinenje moderne in sodobne umetnosti. Ti procesi so bili specifično v severnoameriškem prostoru najpogosteje pojasnjeni s konkretnimi kritičnimi intervencijami umetnostnih fenomenov, ki so črpali iz gibanj za civilne pravice od šestdesetih in sedemdesetih let (za razliko od tega smo v slovenskem kulturnem prostoru priče bolj neposredni povezavi umetnostnih praks in družbenih gibanj šele v osemdesetih letih). Ker se razstavna in zbirateljska politika MG od devetdesetih let, tesno zvezana z utemeljevanjem vzhodne umetnosti, pogosto naša na postkolonialistične in dekolonialistične avtorje, bi tako lahko skleпали, da jugoslovanska kulturna politika v času gibanja neuvrščenih, ki je – tako se zdi – ključni predmet razstave, priskrbi lokalno umeščeno zgodovinsko kontinuiteto pomembnim procesom v kontekstu sodobne umetnosti.

Dejan Sluga

Status slovenske fotografije v domačem in mednarodnem kontekstu 180 let po njenem odkritju

Letos se povsod po svetu ponovno spominjamo leta 1839, ko je Louis-Jacques-Mandé Daguerre predstavil svoj izum fotografskega postopka francoski akademiji znanosti, prodal patent francoski državi, ta pa ga je nato “podarila svetu” za prosto uporabo. Istega leta je v tekstu “On the Art of Photography” angleški znanstvenik John Frederick William Herschel tudi prvič uporabil besedo “fotografija” v neki javni publikaciji.¹ Za avtorja najzgodnejše ohranjene fotografije, znane kot “Pogled za okna v Le Grasu”, danes sicer velja Daguerrov sodelavec Joseph Nicéphore

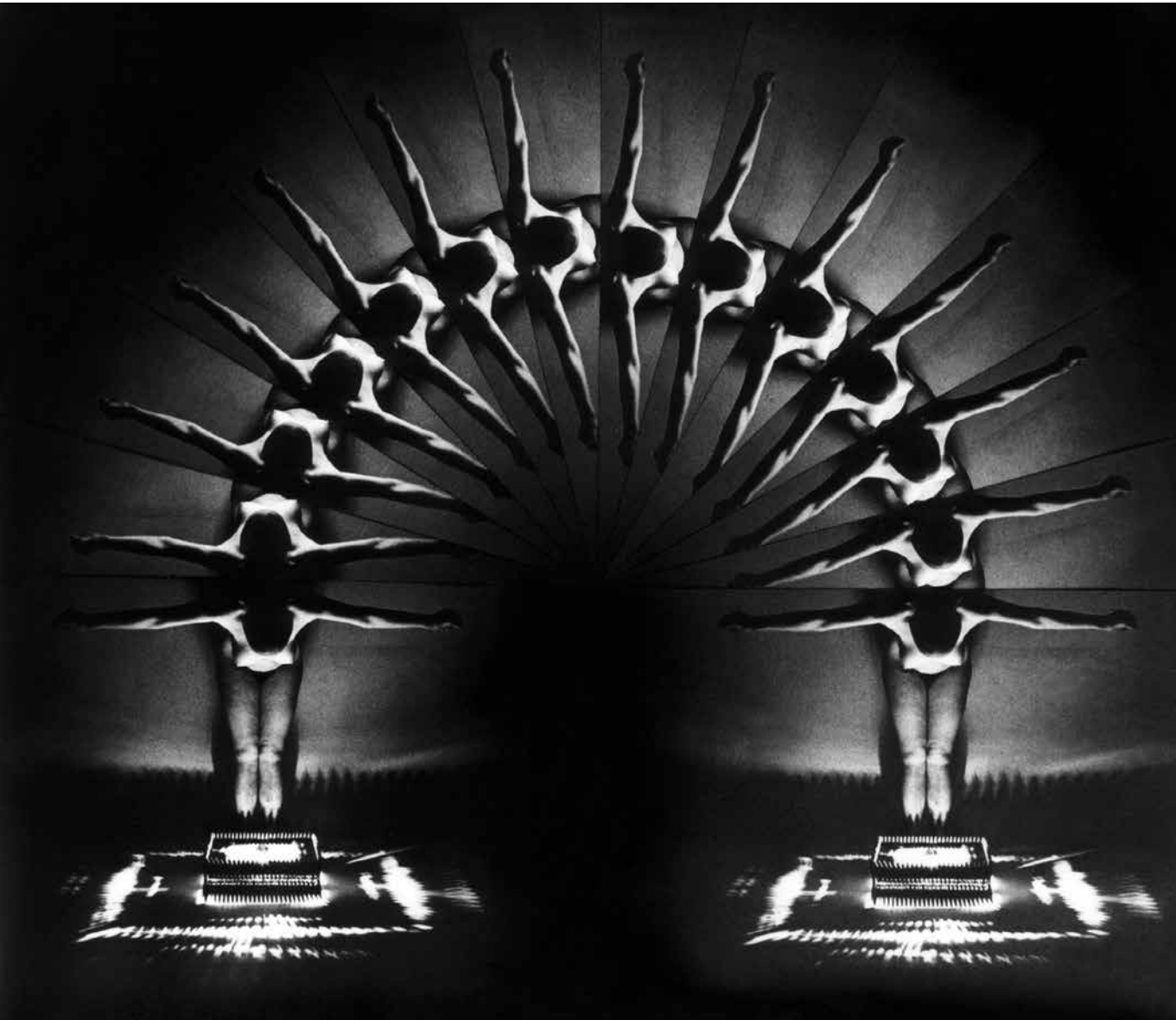
Niépce: posnel jo je namreč leta 1826 s pomočjo procesa, imenovanega heliografija². “Želja po fotografiji” je bila skratka v tem času izjemno močno prisotna, s poskusi ohranjanja slike pa so se ukvarjali mnogi, zato je izum fotografije težko oziroma nemogoče pripisati samo enemu posamezniku.³ Slovenci smo v tej zgodnji “tekmi za fotografijo” kot svojega predstavnika imeli Janeza Puharja (1814–64), ki je svoj patent – izumil je fotografiranje na stekleno ploščo – objavil leta 1843, vendar ga kljub izvornosti ne najdemo v relevantnih pregledih zgodovine fotografije. Enako velja za naslednjega pomembnega protagonista slovenske fotografske zgodovine Avgusta Bertholda, ki je konec 19. stoletja inavguriral t. i. “fotoimpresionizem”, ki je ostal dominantna linija slovenske fotografije še globoko v čas med obema vojnama. Berthold ostaja zgled do današnjih dni, saj je po široki izobrazbi, vsestranskem profesionalizmu,⁴ obenem pa kot prvi umetniški fotograf, ki je s svojimi deli sodeloval na nekaterih takrat zelo odmevnih mednarodnih razstavah, kjer je prejel tudi veliko priznanj, v fotografskem ustvarjanju postavil visoke standarde. Škoda, da Puharja in Bertholda nismo znali in ne zmoremo bolje predstaviti tuji zainteresirani javnosti! Slovenska verzija piktorializma v prevladujoči obliki krajinske fotografije je v prvi polovici 20. stoletja sobivala z re-

1 “On the Art of Photography; or the Application of the Chemical Rays of Light to the Purpose of Pictorial Presentation”, objavljeno v Royal Society Journal 14. marca 1839. Herschel je med drugim leta 1842 tudi prvi uporabil postopek cianotipije.

2 Postopek z uporabo kositrne plošče, prevlečene z bitumnom.

3 Za več glej Gregory Batchen, *Goreč od želje – zasnovanje fotografije*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 2010.

4 1905 je odprl fotografski atelje, omislil si je tudi svoj rentgen ipd.



• Stane Jagodič, *The Arch of Life* | 1978

portažnim in socialnim dokumentarizmom, ki je po 2. svetovni vojni, utemeljen na povojnem humanizmu, globalno prevladoval tudi v avtorski fotografiji druge polovice 20. stoletja. Zlasti revija *Life* in agencija Magnum sta z zahtevo po “concerned photography”⁵ vplivali tudi na slovensko fotografijo, kjer se je v neposrednih povojnih letih socialni dokumentarizem stopnjeval v smeri propagande v prikazovanju delavskega, tovarniškega in kmečkega življenja v splošnem duhu socialističnega realizma. Vendar je tovrstno neposredno sporočilnost in angažiranost kmalu (ponovno) zamenjala bolj splošna humanistična nota in premik v krajinsko in portretno fotografijo.⁶

V tem tekstu se sicer ne nameravam ukvarjati z umetnostnozgodovinskim razvojem slovenske fotografije, pač pa bi rad ob svetovnem prazniku fotografije omenil nekatere primerjalne vidike, ki nas umeščajo v širši mednarodni kontekst. Za začetek bi izhajal iz mnenja, da je vrhunec slovenske fotografije nastopil nekje v obdobju druge polovice sedemdesetih let 20. stoletja. Takrat namreč najboljša dela oz. serije ustvarijo avtorji, ki se ukvarjajo s prevladujočo dokumentarno fotografijo, kot tudi manjše število tistih, ki se pretežno ali vsaj v večjem obsegu posvečajo “subjektivni”, “avantgardni” in “konceptualni” fotografiji. Kot pokazatelj relevantnosti fotografskega ustvarjanja v sloven-

ski kulturi ali vsaj sprejemanja fotografije kot enakovrednega vizualnega medija lahko vzamemo nagrade Prešernovega sklada, ki jih v tem času dobijo slovenski fotografi, ki še danes veljajo za največja imena. Prvo nagrado za “umetniško fotografijo” je leta 1977 dobil fotograf Joco Žnidaršič,⁷ dve leti kasneje, leta 1979, pa Stojan Kerbler – za “fotografske zapise o Halozah”. Če oba nagrajena opusa in njuna avtorja ostajata precej zasidrana v prej omenjenih estetskih usmeritvah, pa naslednji dve nagradi pričata o spremembi percepcije fotografije v bolj “subjektivno” smer. 1981 je tako dobil nagrado Milan Pajk za razstavo – danes bi rekli konceptualne fotografije – v razstavišču Arkade v Ljubljani. 1984 mu je sledil Tone Stojko – za razstavo gledaliških (“režiranih”) fotografij. Pomenljivo je, da sta 1980 in 1985 dobila ti nagradi tudi Stane Jagodič in Zmago Jeraj, ki sta že konec šestdesetih in v sedemdesetih precej drzno in produktivno posegla v fotografski medij. Vendar sta oba dobila nagradi za svoje ustvarjanje na področju slikarstva (!). Še bolj pomenljivo pa je dejstvo, da do 2018, ko je to nagrado dobil Boris Gaberščik, ni bila več podeljena nobena pomembna nagrada za fotografijo. Fotografov ni med prejemniki velike Prešernove nagrade. Ni jih tudi med prejemniki nagrade Riharda Jakopiča, najvišje stanovske nagrade za likovno umetnost. Je pa zato Stojan Kerbler prejel

⁵ Avtor te besedne zveze je Cornell Capa, z njo pa označuje tiste fotografe, ki so se “s svojimi fotografijami zavzemali za izobraževanje in spreminjanje sveta, ne le za njegovo beleženje”.

⁶ Aleksander Bassin: “Razvojne poti slovenske fotografije”, 1984

⁷ Prvi fotograf, ki je dobil nagrado sklada, je sicer fotograf Janez Kališnik – nagrado je dobil leta 1963 za fotografijo v filmu *Peščeni grad*.

državno odlikovanje z redom za zasluge za vrhunske umetniške fotografske dosežke in velik prispevek pri uveljavljanju slovenske fotografije v svetu (2010), pred tem pa še Valvasorjevo nagrado (1994) za "zbiranje fotografske dokumentacije" in kot pobudnik "poglobljenega raziskovanja fotografije na Slovenskem".⁸

Če se vrnemo k "obletniškem" kontekstu, velja opozoriti, da je bilo za slovensko fotografijo skoraj bolj kot letošnje pomembno leto 2018. Lani smo namreč doživeli dve pomembni fotografski retrospektivi v dveh največjih ustanovah za vizualno umetnost v Ljubljani: retrospektivo Tihomirja Pinterja v Jakopičevi galeriji (MGML) ter retrospektivo Stojana Kerblerja v Moderni galeriji. Verjetno ni bilo naključje, da sta oba lani praznovala tudi osebni "okrogli" obletnici, saj sta oba rojena leta 1938. Takrat je sicer rojen tudi Joco Žnidaršič, medtem ko se desetletje kasneje, leta 1948, rodijo nekateri drugi pomembni protagonisti slovenske fotografije, na primer Branko Lenart in Janko Jelnikar. Obe retrospektivi sta bili zelo dobro pripravljene, skoraj enotni pozitivni odzivi nanju pa so pokazali in potrdili visoko stopnjo konsenza glede statusa, ki ga oba avtorja uživata v strokovnih krogih doma. Predvsem Stojan Kerbler je z retrospektivo v najpomembnejši slovenski galerijski instituciji dokončno potrdil svoje vodilno mesto v slovenski povojni fotografiji, s tem pa tudi primat socialnega dokumentarizma in ve-

lik vpliv, ki ga ima njegovo delo še v današnjem času, čeprav je svoja najboljša dela ustvaril v šestdesetih in sedemdesetih. Kot sta popolnoma zasluženo doživela retrospektivi Pinter in Kerbler, pa bi lahko upravičeno pričakovali, da se v času pomembnih obletnic v naših ustanovah spomnijo še koga. Linijo nekoliko bolj avantgardnega, "temnega modernizma" so počastili v UGM Maribor, kjer so se z retrospektivo poklonili ženski članici Mariborskega oziroma "Črnega kroga" Zori Plešnar, ki pa jo lahko pravzaprav imamo tudi za najpomembnejšo slovensko fotografinjo druge polovice 20. stoletja.

Že hiter pregled nagrad in priznanj ter omemba aktualnih razstav, zlasti retrospektivnih v relevantnejših institucijah, torej pokaže sliko "vrednotenja" fotografije, kot jo ustvarjajo odločevalci, predvsem eksperti v institucionalni sferi ter v širši kulturni politiki, kjer se soodloča o nagradah in – predvsem o denarju. Zato bi prej omenjenim aspektom morali dodati tudi pomemben element odkupov⁹ in donacij. Tukaj seveda naletimo na težavo, saj ti podatki niso najbolj dostopni, je pa že na osnovi znanih informacij zanimivo videti, za koga so v slovenskih institucijah pripravljene odšteti včasih tudi lepe vsote, medtem ko v drugih primerih ni interesa niti za prevzem arhivov ali pa podarjena dela zgolj nabirajo prah v muzejskih depojih.

Socialni dokumentarizem ostaja v slovenski fotografiji do današnjih dni veliko bolj prisoten in tudi cenjen kot

⁸ Gre za nagrado za življenjsko delo na področju muzealstva, ki jo podeljuje Slovensko muzejsko društvo.

⁹ V zadnjem času je npr. Moderna galerija, sledeč programskim usmeritvam, odkupila večje število Kerblerjevih del ter nekatera dela sodobnih avtorjev ob razstavi "Nezanesljiva okolja".



• Branko Lenart, *The Medium is the Message* | 1976

“avantgardna” in “konceptualna” fotografija, kot so jo razvijali npr. Jagodič ali Lenart, v nekem obdobju tudi Stojko in Pajk, tudi zaradi relativno skromnih stikov z bolj naprednim mednarodnim fotografskim razvojem. Retrospektiva napredne avtorske fotografije v UGM sicer ponovno opozarja na zanimivo lokalno avtonomno linijo in pomeni hvalevredno programsko odločitev ob 180-letnici

fotografije. Mimogrede, v UGM so lani gostili retrospektivo Inge Morath, še ene ženske avtorice, v tem primeru svetovno pomembne članice agencije Magnum. Vsekakor lep programski poklon UGM-a ženski fotografski kreativnosti v času pomembne obletnice in oživitve ženskih gibanj! Si pa lahko ob primeru, ko neka avstrijska institucija uspešno mednarodno promovira avtorico, ki za časa življenja ni

hotela imeti veliko opravka z državo, v kateri je bila rojena,¹⁰ obenem postavimo vprašanje, kako uspešni smo pri nas z mednarodno prezentacijo in promocijo naših najboljših avtorjev?

Kakšna je torej podoba slovenske povojne in sodobne fotografije ob 180. obletnici nastanka fotografije, če bi jo poskusili primerjalno umestiti v širši mednarodni kontekst? V odsotnosti relevantnejših vsebinskih primerjalnih analiz, katerih cilj bi bila vrednostna umestitev slovenske povojne fotografije, je težko podati neko objektivno oceno. Vendar že bežen faktografski pregled biografij pomembnejših avtorjev pokaže, da večina ustvarjalcev ni doživela večjih samostojnih predstavitev na tujem, niti se ne pojavljajo v pregledih svetovne in evropske zgodovine ali v publikacijah sodobne fotografije. So pa nekateri, zlasti Kerbler in Pinter, prejemniki številnih (tudi najvišjih) nagrad FIAP-a, mednarodne fotografske zveze, ki je bila pomembna "promocijska mreža" za fotografe iz Vzhodne Evrope. Vendar se ne onadva niti kdo drug niso pojavljali v nekih relevantnejših kontekstih, najsij gre za predstavitve na pomembnih festivalih in na mednarodnih razstavah ali omembe v referenčnih publikacijah. Seveda to ni (zgolj) krivda samih avtorjev. Časi in okoliščine fotografskim ustvarjalcem iz Vzhodne Evrope, ki so se želeli "prebiti na Zahodu", niso bili in še

zmeraj niso naklonjeni. Se pa kaže v tej "odsotnosti" tudi nezainteresiranost in nezmožnost protagonistov institucionalne sfere, da bi slovensko fotografijo predstavljali tudi na tujem – kar je prav tako v veliki meri ostala značilnost vse do današnjih dni. Pomembnejše iniciative v tej smeri so se tudi v drugi polovici prejšnjega stoletja dogajale izven institucij. Lep primer predstavlja naslednja zgodba.

Leta 1988 je na pariškem Mois de la Photo¹¹ pomembno mednarodno priznanje za umetniško fotografijo dobila Grupa Junij, ki je s selektorjem dr. Levom Menašejem na tem bienalu osvojila najvišje priznanje v konkurenci 35 muzejev in galerij, ki so predstavljali relevantne mednarodne razstavne projekte. To sicer heterogeno mednarodno skupino umetnikov je v največji meri predstavljal Stane Jagodič, ki je bil predhodnik "umetnikov, ki uporabljajo fotografijo" in obenem "umetnikov-kuratorjev", saj je v obdobju sedemdesetih in osemdesetih let "kuriral" velike skupinske razstave Grupe Junij. Skupina je bila ustanovljena spomladi 1969,¹² v njenem delovanju pa je najbolj izstopal ravno fotomedij oziroma, kot je to imenoval Jagodič, "igra svetlobe, sence in teme", zato je bila tudi njena prva skupinska razstava posvečena avantgardnemu fotografskemu ustvarjalcu Manu Rayu. Tudi simbol Grupe Junij je fotografski – električna vtičnica kot ready-made izdelek, ki na prvi

10 Inge Morath je bila rojena 1923 v Gradcu, vendar se je kmalu po vojni preselila v Pariz in London, nato pa v ZDA, kjer je živela do smrti leta 2002.

11 Mois de la Photo velja za prvi in dolga leta najpomembnejši fotografski bienale, ki ga je organiziral Maison de la Photo, "hiša fotografije", prav tako veliki zgled za večino producentov na področju fotografije po vsem svetu.

12 Torej letos praznujemo tudi 50-letnico ustanovitve Grupe Junij.

pogled spominja na korono sončnega mrka ali avro krožnega reliefa. Jagodič se je že od leta 1965 naprej samoiniciativno ukvarjal s fotomontažo in je grupo po letu 1972 usmerjal v uporabo novih medijev in zvrsti. Leta 1996 je dr. Peter Krečič, tedanji direktor muzeja in podpornik Grupe Junij, to fotografsko zbirko sprejel pod streho Arhitekturnega muzeja Ljubljana, vendar je namesto da bi predstavljala osnovo za promoviranje domače in mednarodne avantgardne fotografije, ta pomembni arhiv od takrat naprej doživljal zgolj pozabo.

Zgodba Grupe Junij in Staneta Jagodiča nas ponovno vrača v obletniški kontekst, kjer pa smo z institucionalno usodo te mednarodne fotografske zbirke daleč od glorificiranja posameznih opusov in določenih fotografskih estetik, kot jih spremljamo v prej opisanih primerih. Simptomatična je tudi popolna institucionalna odsotnost interesa za ustvarjanje Branka Lenarta, ki je lani prav tako doživel okroglo obletnico, retrospektivo pa so mu kot pomembnemu pionirju avantgardne fotografije pripravili v Gradcu. Ne glede na njegovo primarno vlogo v avstrijski fotografiji ostaja dejstvo, da je Lenart kot angažiran ustvarjalec ogromno sodeloval in še sodeluje s slovensko "foto sceno". Če na eni strani severni sosedje ponosno predstavljajo avtorico, ki je menda celo prezirala "svojo" državo (Inge Morath), pa Slovenci ignoriramo rojaka, ki je v

mednarodnem kontekstu fotografije dosegel več od kateregakoli drugega domačega avtorja? Zakaj teh težav nimamo recimo z literatom Florijanom Lipušem ali slikarjem Valentinom Omanom? Zakaj pri nas še nismo, če bomo kdaj, doživeli pregledne ali celo retrospektivne razstave Jagodiča in Lenarta ali celo študijsko zastavljene razstave avantgardnih tendenc, mogoče z izhodiščem v fotografski zbirki Grupe Junij? Žal pristojni v kustodiatih za fotografijo in ostalih "uradnih instancah" ("institucionalni kuratorji") očitno ne kažejo večjega zanimanja za tovrstno linijo ustvarjanja, kar je velika škoda.

Tekst sem začel s trditvijo, da predstavlja druga polovica sedemdesetih najproduktivnejše obdobje slovenske fotografije. Naj zaključim z omembo, da je to tudi obdobje, ko so na področju fotografije potekale raznovrstne, intenzivne in plodne mednarodne izmenjave – poleg prej omenjene Grupe Junij je bilo tudi s pomočjo Branka Lenarta vzpostavljeno sodelovanje med Gradcem s takrat izjemno napredno skupino Forum Stadtpark in galerijo Focus v Ljubljani, prvo slovensko galerijo za fotografijo, ki jo je med leti 1976 in 1978 vodil Milan Pajk, ki je kasneje toliko let vodil izobraževanje mladih rodov fotografov. Ta tekst – hommage ob 180. obletnici fotografije velja tudi njemu, kot tudi vsem tistim, ki so se v preteklosti trudili za mednarodno prepoznavnost slovenske fotografije.

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

Blaž Gselman

Fassbinder na odru: produkcija pogledov (in afektov)

Rainer Werner Fassbinder

Ali: Strah ti pojé dušo

režiser Sebastijan Horvat | SNG Drama
Ljubljana | ogled ponovitve 19. 3. 2018

Na začetku Fassbinderjeve zgodbe *Vsi drugi se imenujejo Ali* se lahko gledalka in gledalec le veselita izkušnje, ki ju čaka: ob na videz preprosti veristični pripovedi, ki jo ponuja filmska upodobitev, je mimo njiju nemara spolzela cela vrsta pomembnih družbenih vprašanj, ki jih Fassbinder obravnava z analitično natančnostjo. S svojo izjemno izčiščeno, a hkrati zgoščeno – in v tem je kleč – pripovedjo nas postavi pred zahtevno nalogo: (kamera) naš pogled usmerja od ene k drugi osrednji tematski plasti, istočasno pa nas izziva s tem, ali bomo ujeli in identificirali tudi drugi in nemara še njen tretji pomenski vidik.

Reaktualizacija zgodbe v gledališkem okolju mora, če naj fabuli ne odvzame pomenskih plasti in jo s tem osiromaši, v

svojem jeziku proizvesti ustrezno reprezentacijsko strategijo, ki bo uspela ohraniti kompleksnost izvirne pripovedi. To še ne pomeni prenosa dobesednega posnetka v drug medij, temveč produkcijo znotraj nove simbolne forme, v kateri lahko na videz pomirjeno soobstajajo številna družbena protislovja. Kako se je tega lotila gledališka ekipa?

München, Zahodna Nemčija v začetku sedemdesetih. Teroristični napad na olimpijskih igrah septembra leta 1972 se je že zgodil (in to nedaleč nazaj), zato tujci niso deležni pogledov odobravanja. Ali, maroški migrantski delavec pri tem ni izjema. Njegov vsakdan predstavlja naporno delo v avtomehanični delavnici ter večerno popivanje v lokal, kamor zahajajo zgolj tuji delavci. Položaj mehke segregacije, bi lahko dejali, ki se vzpostavi ob (še tako latentnem) rasizmu, prisotnem v družbi. V lokal, v katerem Ali s prijatelji pije pivo, nekega deževnega večera zavije Emmi Kurowski, ki se preživlja s čiščenjem in tudi sama predstavlja periferni segment v sestavi delovne sile takratne zahodnonemške družbe. Emmi, vdova po priseljenem poljskem delavcu, je precej starejša od Alija, ali pa je on precej mlajši od nje. Med njima se razvije pristen ljubezenski odnos, ki ga okronata s poroko. A ker nobeno razmerje ne obstaja in se ne ohranja v vakuumu, golo dejstvo, da se imata Ali in Emmi rada, še ne zagotavlja pogojev za mirno skupno življenje. V nekem trenutku se odpravita na dopust, da bi si odpočila od naporene okolice. Po vrnitvi, ko se že zazdi, da znanci postajajo prijaznejši, se začne njun odnos krhati navznoter. Fassbinderjev zaključek je zgolj medel obet lepše prihodnosti: Ali, kot številni stresu podvrženi migrantski delavci dobi čir na



• Foto: Peter Uhan | Drama SNG Ljubljana

želodcu, za katerega zdravnik pove, da ga bodo sicer pozdravili, a se bo – kot kažejo izkušnje – kmalu ponovil. Protagonista si izpovesta ljubezen, pripadnost drug drugemu, bolj kot *happy endu* smo priča prikazu njegove ne(z)možnosti za par z družbenega obrobja.

Z ne(z)možnostjo ciljamo na produkcijo afektov, ki je pomembna tema pripovedi. Podrejeni razred čustvuje tako, kakor mu to zapoveduje vladajoči, bi lahko dejali. Če vprašamo kot Raymond Carver, ki je v

letošnji sezoni prav tako doživel uspešno gledališko obravnavo v Drami, “O čem govorimo, ko govorimo o ljubezni?”, govorimo vselej o družbenih pogojih, ki dopuščajo prostor za ljubezen ali pa ga ne dopuščajo. Podrejenost v družbenih odnosih se lahko kaže tudi kot omejevanje svobode, ki bi morala biti na voljo za posameznikovo ljubezen. Če se Fassbinderjeva zgodba zaključi v nekakšnih “afektivnih vicah”, potem je to zato, ker Aliju in Emmi okolica kaj več ne dopušča.

Ves čas prisotno čustveno nelagodje sta Nataša Barbara Gračner kot Emmi in Iztok Drabik Jug kot Ali ob močni podpori preostale igralske ekipe odlično vtkala v odrsko pripoved. Ta je razdeljena na dva dela, s čimer se tudi dramaturgija afektov še jasneje razgrne pred občinstvom.

Prvemu delu, ki traja do vrnitve Emmi in Alija z dopusta, je dodano izvirno besedilo dramaturga uprizoritve in prirejevalca besedila Milana Markovića Matthisa, ki z malone dokumentarnim značajem širše kontekstualizira pripoved in jo razplasti, saj mimetično upodabljanje v dialogih (igranih prizorih) dopolni diegetska, pripovedna raven, ki pa je prav tako del fikcijskega režima reprezentacije.

Konceptualno zasnovano uprizoritve režiserja Sebastijana Horvata bi lahko povzeli kot organizacijo ali, še bolje, produkcijo pogledov. Temeljni pogled režije določa političnost. Vedno je že družbeno posredovan, in zato ideološko zaznamovan. Kompleks pogledov pa je v dejanju uprizoritve vse prej kot enostaven; v njej se vladajoči pogled "domačina", torej Nemca, evropskega, belega človeka srečuje s podrejenim pogledom "tujca", objektiviziranega drugega, tistega, ki ga je belocentrični rasizem izključil iz zgodovine. Nato je tu še pogled (iz) občinstva, ki prejšnja dva opazuje (sam pa je lahko refleksiven; najbrž se v nasprotnem primeru tega zapisa sploh ne bi mogli lotiti).

V prvem delu uprizoritve je pogled izrazito hierarhiziran, gledalec in gledalka sta priča uprizarjanju pogleda na drugega. Subjekt takšnega pogleda je bel, evropski človek. Priča smo postkolonialnemu rasističnemu pogledu v metropoli, ki znotraj režima fikcijske pripovedi ohranja kolo-

nialna razmerja podrejanja in izkoriščanja. Predstavnike podrejenih razredov v tem primeru predstavlja migrantsko moško delo in domače žensko reproduktivno delo. Prav v tujega moškega je usmerjen rasistični pogled, v njem najde tistega, ki ogroža domačo (zahodno, belsko) kulturo.

To je situacija, ki jo gleda iz parterja na oder občinstvo s pogledom, socializiranim in vzgojenim v določeno recepcijo scenskih praks,. Tudi ta pogled je voden, usmerja ga režiserjeva avtoriteta in omejuje organizacija prostora, ki imitira tradicionalno gledališko škatlo z odrom in parterjem. Obenem pripovedovalski glas iz sedišč v parterju (malce pokroviteljsko) napeljuje na identifikacijo z drugim, torej s podrejenim pogledom.

Odrski prostor v Fassbinderplacu, opuščeni industrijski hali, danes v lasti Železniškega muzeja, učinkuje dobro; prostor je ozek in dolg, zato samo še poudarja dramaturgijo pogledov, ki si jih izmenjavajo "domačini" in "tujec". Najbolj morda zaživi lokal iz prvega prizora, v katerem se Ali in Emmi prvič srečata, in kjer je "tujka" Emmi, kar ugotovimo v hipu, ko se vanjo uperijo pogledi gostov lokala. "Naravna" surovost okolja z omejenim naborom scenskih elementov (scenograf je Igor Vasiljev) in umerjena svetloba (oblikoval jo je Aleksandar Čavlek) ciljata na naturalistični videz proletarskega okolja sedemdesetih let prejšnjega stoletja. Ko oboje podkrepita še kostumografija Belinde Radulović in izbor glasbe Draga Ivanuše z nemškimi šlagerji iz tistega obdobja, nemara pomislimo, ali ni premestitev z odra Drame v alternativni prostor povzročila zgolj fetišizacije neke subjektivnosti, s katero bi morali simpatizirati. Vendar upri-

zoritev prostora ne eksploatira na način, da bi zaradi njegove instrumentalizirane rabe dosegala zgolj neproduktiven ekscen-sni estetski učinek.

V drugem delu se prostor povsem reorganizira, hkrati s tem pa tudi repoliti-zira. Sedaj občinstvo sedi sredi dogajal-nega prostora in sledi več sočasnim prizo-rom. Ti se po svoji strukturi povsem približajo filmskim kadrom, a je gledalčev in gledalkin pogled bolj demokratičen od s kamero usmerjanega filmskega, saj mu ni nobeno dogajanje “odtegnjeno”. Kakor se množijo prizori, tako se – sinhrono – mno-žijo pogledi. Pogled iz občinstva postane “večviden”. To spomni na filmsko formo “split screen”, ki jo lahko vidimo v filmih režiserja Briana de Palme. S tem, ko gle-damo dva kadra hkrati, nam postane bolj jasno, kakšne manipulacije z našim pogle-dom dovoljuje filmska kamera – ne vidimo zgolj ‘več dogajanja’, pač pa tudi formalni okvir, ki pripoved podaja. Ta dehierarhiza-cija gledalčevega pogleda – ki ga ne vodi več glas naratorja – sovпада z na videz manj vzvišenim pogledom na drugega znotraj fikijske pripovedi. Pogled “doma-čina” je skoz in skoz oportunističen, v res-nici se ni otrešel svoje belske superiornosti in objektivizacije drugega. Kvečjemu je uspel proizvesti karikaturu “tujca” in nje-govo instrumentalno rabo: če se zadnji pridno umiva, trdo dela, se priuči jezika, skratka je zgled za integracijo v zahodno družbo, potem je deležen omejene mere “tolerance”. Drugi, ki je samo objekt zgo-dovine, pa se skuša “integrirati” na način, da belskemu pogledu ugaja, samega sebe v obupnem poskusu asimilacije vidi, kot ga vidi belocentrična ideologija – nastopa kot

želja, da bi postal uresničitev želje vlada-jočega razreda v družbi, kar pomeni, da je že samo njegova pojavitev performativ-nega značaja, saj uprizarja v vladajoči ideologiji skonstruirano identiteto.

Če sta Ali in Emmi še upala na boljše čase, je z vidika današnje politične situa-cije takšna pozicija že praktično anahrona. “Državljanstvo ni nič, etničnost je vse”, kot pravi filozof Gáspár Miklós Tamás. Današ-nji rasizem v Evropi se opira na etnicisti-čno ideologijo in drugemu sploh ne ponudi možnosti za bivanje v zahodni belski družbi. Dejanska družbena izkušnja nam govori, da terja popolno izključitev dru-gega, asimilacija, kakor si je liberalna bur-žoazija 19. stoletja predstavljala svoj hu-manistični univerzalizem (ki je veljal zgolj za evropsko metropolo; v osvojenih ozem-ljih so kolonizatorji sistematično zatirali avtohtono prebivalstvo), pa sploh ne pride več v poštev. Razrešitve tega družbenega konflikta v tako nevarnih časih ne bo pri-nesla niti obnovitev liberalnega (nacionali-stičnega) projekta niti njegova modifika-cija za današnji čas. Fassbinder je vedel in nam to v svojih dramskih tekstih in filmih tudi izjemno prikazal, da kapitalizem ni sposoben – niti mu ni v interesu – preseči lastnih protislovij. Če je bil predstavnik novega nemškega filma natančen prikazo-valec povojne zahodnonemške meščanske družbe, pa je hrbtna, zamolčana plat njego-vih pripovedi, zahteva po spremembi te iste družbene formacije. Nekaj je gotovo jasno: tega ne bo storila nobena umetnost namesto nas.

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

Zala Dobovšek

Pomembna afirmacija robnih scenskih praks

2. Festival *Sindikata odklonskih entitet*

Prva izvedba *Sindikata odklonskih entitet* (v produkciji Zavoda Emanat) je potekala konec poletja 2018 in kar malo nepričakovano se je njegova druga izvedba zgodila že to pomlad, med 13. in 18. aprilom. Sprva se je festival namreč želel v dogovorjeni navezi prekrivati s festivalom Mladi levi, in sicer tako da bi potekal istočasno, a v bolj poznih, nočnih urah. Vendar se tudi po mnenju organizatorske ekipe ideja in izvedba nista izkazali za optimalno, zato se je to leto Sindikat terminsko »osamosvojil«. Sindikat odklonskih entitet že v samem imenu nosi paradoks in mehko provokacijo, s katero se tudi v samem programu in lastnem karakterju ves čas spogleduje. Tako producentke in producenti kot izvajalke in izvajalci praviloma

prihajajo iz nevladne sfere in delujejo na polju prekarnih razmer (kjer zaposlujejo »sami sebe«), kot taki so delovno ranljivi, brez delavskih pravic, a še vedno tudi brez podpore oziroma obstoja formalnega sindikata, čeprav bi ga ta veja kulturnih delavcev in delavk nujno potrebovala.

Gre torej za »uprizoritveno platformo za pripadnike in simpatizerje robnih urbanih žanrov«, festivalski naziv *sindikata* lahko torej razumemo ne le kot avtoironijo, temveč tudi kot simbolno (umetniško) zatočišče za vse tiste, ki imajo raje robne performativne prakse in odklonsko umetnost, ki odriva postulate osrednjega toka in minimalizira pričakovanja po popolnih in polno produktivnih izdelkih. Festival se zato ves čas nagiba k reprezentaciji različnih variacij satire, parodije in nove komedije. Programska zasnova in celostna atmosfera se naslanja na žanr *kleinkunsta* – t. i. »malo umetnost«, kamor vključujemo scenske žanre, kot so »kabarret, burleska, improvizacijsko gledališče, stand-up komedija, variete idr. Predstave, nastopi in odrske točke se pretežno izvajajo na manjših ali klubskih prizoriščih, ki primarno praviloma niso namenjena odrski dejavnosti, za nastanek pa so potrebna relativno nizka sredstva. Tovrstni nastopi vzpostavijo intimnejšo atmosfero z gledalci, ki dogajanje spremljajo 'od blizu', pogosto v njem tudi aktivno sodelujejo«. ¹ Kot najbolj eklatanten primer tovrstne prakse pri nas je večletno trajajoči cikel **Tatov podob**, tehno-burleske, ki

¹ Iz Uvodnika umetniške vodje Sabine Potočki ob prvi izvedbi *Sindikata odklonskih entitet* (2018). Vir: <https://sindikata.emanat.si/uvodnik/>

razpira, goji in razvija nove tipe burleske in kabareta, obenem pa poleg humorne, a nič manj zajedljive kritike aktualnega vsakdana skrbi tudi za afirmacijo kvirovskih vsebin in LGBTQ+ skupnosti. Tako *Tatovi podob* kot *Sindikata odklonskih entitet* opravljata pomembno funkcijo znotraj polja domače scenske produkcije, ki načeloma še vedno deluje na temeljih heteronormativnosti in patriarhalnih matric.

Festival Sindikat odklonskih entitet govori o družbeni angažiranosti in tudi pogumu, da v času novega kapitalizma, ko naj bi vsak umetniško-gledališki produkt bil na prvo žogo dopadljiv in rentaliben, predstavlja gesto upora tovrstni prazni diktaturi. In navsezadnje ne gre le za umetniško produkcijo, temveč tudi za odločno in pogumno odpiranje prostora festivalskemu druženju kot takemu, ob čemer omogoča (samo)realizacijo vsem tistim »odklonskim« identitetam, ki jim institucionalne hiše v veliki meri še vedno obračajo hrbet. Kljub temu je vselej potrebna prava mera pazljivosti, da določen primer subkulture ne postane zgolj sam sebi namen, prav tako pa se ne bi smel dokončno odreči možnosti infiltracije v širšo javnost (ali osrednjo gledališko produkcijo). Upajmo in želimo si, da se bo sčasoma Sindikat odklonskih entitet uveljavil kot docela enakovreden član znotraj slovenske festivalske mreže. Pa ne zato, ker bi želel postati tak kot drugi in se podvreči pričakovanjem večine, pač pa ravno obratno: da bi ga večina prepoznala kot relevanten glas robnih praks, ki imajo od nekdaj v

sklopu scenskih ved vselej enakovredno vlogo pri vzpostavljanju relacij z zgodovino ali pa aktualnim kulturno-političnim stanjem. Vse, kar pri tem ostaja pač nujno in potrebno, je odprt, širok pogled in liberalno razumevanje raznolikosti umetniškega izražanja in aktivizma pri tistih, ki festival (birokratsko) omogočajo, in tistih, ki ga reflektirajo.

»Smo servilni služabniki sistema«

Notranji impulz in pogon Sindikata sta podmazana z močno družbeno angažiranostjo, občutljivim zaznavanjem realnosti in sočasnim pikrim odzivanjem nanjo. »Smo servilni služabniki sistema, presežni, vrhunski in nenadkriljivi magi, izurjeni v metodah prikritega izkoriščanja, s katerim se medsebojno načrtno izžemamo že dolga desetletja. Da bo sprevržena logika izkrivljene realnosti še boljše podpirala igre moči, odpiramo čisto novo, do konca perfidno zastavljeno areno, ki jo bomo posebej za vas naselili s prečudnimi pohotnimi bitji in fascinacijami vseh vrst.«² Festival se poigrava s pojmi prepovedanega in pregrešnega, kakor ju seveda razume ustaljena praksa večine (države pa tudi kulturnega polja kot takega), pri tem pa sočasno že vzpostavlja distanco do teh istih pojmov, saj vse tisto, kar v splošni javnosti velja za sprevrženo, v kontekstu Sindikata velja za naravno, predvsem pa svobodno. Svobodomiselnost in rušenje normativov sta poglobitveni gonilni sili festivala, ki se ne nahajata le na drugi strani

² Iz Manifesta Sindikata odklonskih entitet (2018). Vir: <https://sindikata.emanat.si/manifest/>

odra, temveč sta dobrodošli, že skoraj nujni tudi med občinstvom. In prav ta dimenzija festival oblikuje kot širši sociološki moment, ki ne deluje le v službi odrske reprezentacije robnih in kvirovskih žanrov, ampak se realizacija dogaja širše, v sami dinamiki dogodkov, gibanju občinstva, skratka celostnem izkustvu nekajdnevnega nizanja notranje progresivnosti in osvobajanja od siceršnjih družbenih spon. Seveda, optimalno in optimistično gledano, bi moral nekajdnevni festivalski prizor postati podoba vsakdana – vsaj kar se tolerantnosti in vključevanja nenormativnega tiče.

Drugo izvedbo Sindikata odklonskih entitet je zaznamovala programska dinamičnost, ki je vsebovala precejšnjo raznolikost žanrov in scenskih pristopov. Umetniški vodji festivala **Sabina Potočki** in **Urban Belina** sta pri selekciji uprizoritev izhajala tako iz domačega kot mednarodnega prostora, pri tem pa ju je zanimala predvsem programska perspektiva, ki se osredotoča na formate predstav, ki imajo ali strukturne ali vsebinske prvine »robne« značaja. Pod prve lahko umestimo novi cirkus in kvirovske kabareje/burleske, pod druge neposredno tematizacijo

istospolnosti in ženske seksualnosti ter kritiko krščanske ideologije. Izraz »roben« je seveda precej kompleksen in včasih tudi pomensko zmuzljiv, saj je robno lahko nekaj, kar ostaja zunaj konvencije, obenem pa gre lahko za format, ki je še na poti k širši sprejetosti in kredibilnosti.

Raznovrstno in brez omejitev

Festival se je pričel s sodobno glasbeno-cirkuško predstavo *Mismo Nismo* v izvedbi **NOise cirkusa**, ki spaja elemente gibalne improvizacije v povezavi s trash estetiko, saj je oder posut s smetmi in odsluženimi predmeti vsakršne sorte. Novi cirkus je pri nas še vedno v povojih, eden od razlogov je med drugim tudi ta, da pri nas ne obstaja formalno izobraževanje zanj.³ Največja kvaliteta sodobnega cirkusa danes je gotovo njegov potencial za vzpostavitev političnih konotacij, ki se ne le nahajajo v preizpraševanju razmerij med preteklim in sedanjih statusnim simbolom cirkusa (ali umetnosti nasploh), ampak se nianse političnega pogosto zaraščejo znotraj estetike novega cirkusa, ki tako telo kot temo prenesejo na drug nivo reprezentacije, ki pogosto sporoča in de-

3 Tradicionalni cirkus je pomemben idejni preporod doživel v šestdesetih letih prejšnjega stoletja, ko je v duhu avantagardnega gibanja medsebojno premešal elemente ulične umetnosti, neposrednega nagovarjanja občinstva, (proti)ideološkega naboja in dekomercializacije cirkuških disciplin ter se tako rekoč popolnoma odrekel navzočnosti živali, ki so veljale za njegov zaščitni znak in temeljno izvedbeno substanco za zabavo in fascinacijo. Namesto dresiranja živali se je fokus izvajalcev raje usmeril v izzive, kaj lahko človek naredi s človekom, in v vzpostavitev »kreativnega tekmovanja« v akrobatskih veččinah in telesni iznajdljivosti. Center je torej postala izključno človeška sposobnost, prizorišča pa so se iz kulturnih ovalnih aren (ki so zaradi dobre celostne vidljivosti sočasno brisale tudi družbene meje med statusnimi položaji gledalcev) prenesla v običajne odre ali na ulico. Medtem ko je klasično cirkuško dogajanje podpirala nota senzacionalnosti, dramaturgija posameznih točk pa je bila medsebojno neodvisna (vsebinska avtonomnost živali, akrobatov, klovnov, žonglerjev ...), se v novem, sodobnem cirkusu goji preferenca po kompleksnejši narativnosti in zaporedju prizorov, ki jih je načeloma stežka medsebojno permutirati. (Dobovšek, Z. *Do kam seže estetika sodobnega cirkusa?* Unpack The Arts. 2012, str. 59). Vir: https://www.circuscentrum.be/en/wp-content/uploads/sites/2/2016/10/UnpacktheArts_Articles_CopenhagenResidency.pdf



• Foto: Nada Žgank

luje mimo besed ali navajene dramaturške koherentnosti. V *Mismo Nismo* scenografija nasičenih predmetov ves čas prehaja med občutkom kapitalističnega (predmetnega) izobilja, hkrati pa kaos objektov učinkuje kot pomanjšana različica apokalipse sveta, ki se duši od odpadkov in podivjanega materializma. Izvajalca in izvajalko na odru (Oton Korošec, Eva Zibler, Tjaž Juvan) zaznamuje tankočutna medsebojna čuječnost, izostren čut za impro-

vizacijo in sprotno reševanje situacij, kar celoten dogodek označi kot »urejeni kaos«, nepredvidljivost trikov in telesnih obratov pa k dogodku prispevajo specifično občutje izjemne izvedbene navzočnosti in tudi poguma, da se do cilja odpravijo brez enotnega zemljevida.

Viktorija 2.0 v izvedbi in avtorstvu Zale Ane Štiglic in režiji Zorana Petroviča je sicer nastala že leta 2016, a še vedno velja za rariteto tovrstnega hibridnega gleda-



• Foto: Nada Žgank

lišča pri nas. Predstava rotira med pano-gami dramskega gledališča, lutk, predmetov in video tehnologije, žanrsko pa se giblje med dramo in performansom. V uvodnem prizoru lahko brez dvoma govorimo tudi o fizičnem gledališču (izvajalka poganja kolo, da bi ohranila svetlobo na odru in s tem sam tok predstave), predvsem pa je to zgodba o nenehnem zmaganju, ki nam ga diktira sodobni čas. Imeti lepo postavo, uživati dobro partnerstvo, se

zdravo prehranjevati in sploh zadostiti vsem kriterijem neoliberalizma – ki se tako ali drugače na koncu vselej konča na telesu. Kot dosežek ali (trajna) poškodba. Poleg izjemne scenske operativnosti in samostojnega vodenja predstave, izvajalka ves čas problematizira tudi znak svojega telesa oziroma status ženskega spola v družbenem kontekstu. Pri tem se predstava na določenih točkah navezuje tudi na ostale dogodke festivala, ki so v ospre-

dje potisnile demistificiranje in manifest vagine/vulve. **Marijs Boulogne** v participatornem projektu *Swelf*⁴ povabi, da odkrijemo »kompleksnost lastnih teles in spolnih organov ter se na igriv način odprejo glede vprašanj spola in seksualnosti«. Udeleženske in udeleženci delavnice so (si) lahko skvačkali spolne organe in jih nato v času festivala izobesili na razstavi v Alkatrazu. Megalomansko predimenzioniran skvačkan roza klitoris je razpeto krasil tudi avlo Stare mestne elektrarne, večino časa kot instalacija, zadnji dan pa je na njem improvizirani performans *Moja narava* izvedla venezuelska ustvarjalka **Sophia Rodríguez** (z njo je v času festivala potekala tudi 4-dnevna performativna delavnica), ki je ves čas iskala korelacije in komunikacijo med svojim (golim) telesom, ogromnim ščegetavčkom, po katerem se je plazila in se vanj zapletala, ter (sramežljivim) odzivanjem občinstva.

Sicer pa se je tudi v našo domačo gledališko sezono letos »prikradla« gledališko-animirana uprizoritev o ženskem spolnem organu **Živela, vulva** (v režiji Primoža Ekarta), ki jo je seveda pograbil tudi Sindikat, saj gre za izjemno redko estetiko reprezentacije ženske seksualnosti – vsaj v sferi institucionalnih zavodov. Poleg tega, da gre z vidika naše družbe in tudi gledališke produkcije za afirmacijo precej tabuizirane vsebine (pri nastanku so izhajali iz risoromana *Prepovedani sad* švedske striparke Liv Strömquist), predstavo odlikuje igriva, a tudi kritična uporaba predmetnega gledališča in večšina

animacije objektov, ki s funkcijo in oblikami vulve ves čas samoironično komunicira. Paralelno predstava celotno dogajanje skrajno nazorno opominja na širši družbeno-politični kontekst vulve in njene uničujoče stigmatizacije, v določenih predelih sveta še vedno radikalno navzoče (obrezovanje klitorisa).

S provokacijo do katoliških avtoritet se je ukvarjala festivalska izvedba **Večne medikacije** (slovenska adaptacija gledališke predstave Marijs Boulogne *Endless Medication*), ki je v zasedbi fleksibilna, s tem pa tudi v akcentih izvedbe (**Barbara Krajnc Avdić** in **Jelena Rusjan**). Performans, ki ves čas nagajivo lovi ravnovesje med otroško naivnostjo in kontroveržno perverzno, je narejen v stilu »fair-ground« (sejemskega) gledališča. Na prvem mestu gre za ironiziranje slepega verovanja v troedino božjo entiteto, bog je materializiran v žarnici, otrok (spočet s JezusKristusMašino) pa v lubenici. Preigravanje arhetipskih (religioznih) situacij in surovega vsakdana življenja (ženske) se odvija v maniri igralske distance, samoreferencialnosti in navidezne otročjosti, ki spotoma vzpostavi tudi srhljivost obravnave ženskega telesa, kot ga vidi in razume Cerkev, a jo predstava obenem že spodkopava v slogu emancipirane samovolje in ultimativnega cinizma.

Močno korelacijo z religioznimi institucijami vzpostavi tudi Rok Kravanja v solo performansu **arija *omagaj*, v katerem se z močno samonanašalno noto loti lastnega odnosa najprej do svoje isto-

4 Gibka skulptura je poimenovana z neologizmom *swelf*, ki izvira iz angleškega izraza »Take care of your s(w)elf.«



• Foto: Nada Žgank

spolne orientacije, ki jo nato preizprašuje s pomočjo kompleksnih, ambivalentnih linij s svojo družino in Cerkvijo, v katero je kot otrok bil vpleten (obhajilo). Na eni strani vseživljenjsko čiščenje (umetno ustvarjene) krivde, na drugi nenadzorovana sla po spolnosti, ki že skoraj meji na promiskuiteto, predstavi prinašata številne paradokse, kontradiktornosti, lovljenja in kompromise. Med (zasebnim) užitkom, (javnim) sramom in (zdravstvenimi) strahovi se nahaja nešteto nians občutij, ki jih Kravanja naniza v svoji prepoznavni performerski prezenci, ki ji ključno moč gotovo tokrat daje tudi izjemna narativnost osebne/zasebne.

Festival je gostil še dva solo nastopa, in sicer znano britansko stand-up komičarko Shazio Mirza in izvajalko Anjo Bezlovo. **Shazia Mirza** je priznana izvajalka in avtorica pakistanskega porekla, ki deluje v mednarodnem prostoru in je gostovala po vsem svetu (v Evropi, Združenih državah Amerike, Aziji in na Daljnem vzhodu). Njen stand-up nastop *Delo v nastajanju* je potrdil, kako brezkompromisno in politično naostreno lahko učinkuje ta odrski žanr. Mirza tako rekoč ne pozna cenzure, jasno in kritično se opredeljuje do judov, muslimanov ali ISIS-a in navsezadnje se na njeni tarči znajde tudi občinstvo (oziroma njihova država). Seksizem, rasizem in vsakršne družbene fobije iz nje izletavajo v slogu izbrušenega vpogleda v dejansko stanje sveta, eklektično, odre-

zavo, njena pojava se nenehno pregiba med zategnjeno strogostjo, ki jo že naslednji hip prekine nasmeh in kompliment občinstvu. Izjemno nepredvidljiva, udarna, s čvrsto samozavestno močjo Mirza predstavlja poosebljeno kritiko in vivisekcijo sodobne politične, gospodarske ter tudi spolne in umetniške sheme. Z lucidno elokvenco prerešeta vsa naša dvojna merila, vselej je nekaj korakov pred nami – in ko se zasmejemo, nikoli ne vemo, ali je bilo to politično korektno ali ne.

Kabaret *Futrajamoj ego* Kamničanke **Anje Bezlove** smo pristašice in pristaši *Tatov podob* hitro prepoznali kot nekakšno njihovo pomanjšano verzijo. Anja Bezlova v solo nastopu skozi strukturo kabaretnih točk v slabi uri izvaja transformacije med šestimi liki, ki jih značajsko, starostno in poklicno razpotegne v raznorodno pahljjačo. Njeno samosvoje, ne zmeraj uvljivo komuniciranje z občinstvom predstavi vsakič znova poda drugačno atmosfero in medsebojni dialog, čeprav je sama dramaturgija sosledja prizorov fiksna. V njej vstopa v problematizacijo militarizacije, preizpraševanja staranja in objektivizacije ženskega telesa, ki jih medsebojno prepleta z navidezno naivnostjo, a prav z našim smehom nepričakovano preveri in potrdi svoj (ali družbeni) prav.

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

Maša Radi Buh

Klin se s klinom zbija, ali pogled na uprizoritvene kode od znotraj

—

Matija Ferlin
Staging a Play

Dela koreografa in plesalca Matije Ferlina na področju prepleta sodobnega plesa in gledališča ponujajo celo vrsto izhodiščnih točk za razmišljanje in razglabljanje o formatih uprizarjanja, ki se danes pojavljajo v polju sodobnih uprizoritvenih umetnosti. Uprizarjanje dramskega besedila, ki pri Ferlinu nikoli ne zajame povsem klasične forme uprizarjanja, se posredno dotika vprašanja preloma nadaljnega razvoja postavljanja dramskih besedil na oder, hkrati pa vsakič znova poseže tudi v polje semiotike in znakov ter pomenov, ki se tvorijo. Katja Čičigoj v spremnem besedilu h knjižici *Drugi sočasno*, sicer knjižni izdaji dramskega besedila Jasne Jasne Žmak, ki je nastalo za istoimensko Ferlinovo predstavo, izpostavi, da avtorjevo raziskovanje odnosa med tekstom, govorom in gibom

ne izhaja iz 'kakšnosti' teh elementov, temveč je atipičnost raziskovanja povezana z (za klasično gledališko formo) atipičnimi odnosi med temi elementi.

Z dramskim besedilom se je Matija Ferlin že poigral v svojih predhodnih predstavah, kot so bile *Samice*, *Mi smo kralji*, *ne ljudje*, in *Drugi sočasno*, cikel *Staging a Play*, ki je začel nastajati leta 2015, pa predstavlja nadaljnje razvijanje predhodnega raziskovanja in v avtorjevem opusu izstopa predvsem po izbiri dramskih tekstov. Medtem ko je šlo pri dotodanjih predstavah za dela, napisana prav za te specifične uprizoritve, gre pri dosedaj narejenih predstavah cikla *Staging a Play: Steklena menažerija*, *Tartuffe* in *Antigona*, za znane, že uprizorjene, kanonizirane tekste. S takšnim tipom besedil se Matija Ferlin tu sicer ne sooči prvokrat, že od leta 2013 sodeluje z režiserko Matejo Koležnik in pri njenih postavitvah najrazličnejših dram prispeva koreografijo.

V do zdaj ustvarjenih treh predstavah cikla *Staging a Play* Ferlin s sodelavci po besedah Gorana Ferčeca, dramaturga predstav *Steklina menažerija in Antigona*, ne poskušajo najti nove odrske oblike, kjer bi za govor, skozi katerega se besedilo manifestira, našli adekvatni izvedbeni modus – gesta prevzame funkcijo govora v prvi vrsti s transpozicijo govorenega v gestualno. Gibanje želijo vzpostavi kot avtonomni mehanizem, katerega naloga ni 'prevajanje' govora v gib, ampak z orodji, ki jih poseduje plesno telo znotraj koreografskega sistema, prebrati besedilo s telesom, kot da bi bilo partitura. Pri tem vsakič znova poiščejo nov postopek, raznolikost v principih pa se ob pregledu vseh treh predstav vidi že v njihovih popolnoma drugačnih strukturah.

Staging a Play: Steklena menažerija, ki je nastala kot prva in leta 2017 prejela nagrado festivala Gibanica za najboljšo predstavo po izboru strokovne žirije, uprizarja istoimenski tekst Tennesseeja Williama. Uprizoritveni prostor – bel pod in bela zavesa, ki prekriva zadnjo steno, na sredini zaseda nizek prav tako bel okvir, ki nakazuje na hišo kot osrednji prostor uprizarjanja dramskega besedila. Delovna miza, obložena z vsakodnevnimi predmeti, kjer med odsotnostjo likov v prizorih posedajo performerji, pa stoji v desni polovici, bližje steni in med odvijanjem drame ostaja v poltemi, v vmesnih prizorih, ob delovni luči pa je enakomerno osvetljena.

Predstavo sestavljajo tri plasti – uprizarjanje besedila, sočasno posedanje trenutno nesodelujočih v prizoru ob delovni mizi in Ferlinove akcije, s katerimi izpostavlja lastno vlogo avtorja predstave. Napoveduje prizore in naznanja njihove konce, po prostoru prenaša rekvizite, uporablja pa tudi mikrofona, kar ga prikaže kot edinega, ki v okviru te uprizoritve za izrekanje uporablja govor in ne giba. Ostali performerji se sicer sproščeno polglasno pogovarjajo za delovno mizo, a razen kakšnih delcev, pogovorov ne slišimo. Besedilo, ki ga Ferlin bere z listkov, pripoveduje o mnenjih in stališčih ustvarjalne ekipe te predstave, ki pa niso neposredno povezana s samo vsebino predstave. Pri tem branju/govoru se v prostoru vsakič namesti tako, da med izgovarjanjem ne moremo videti njegovih odpirajočih se ust, česar nikakor ne naredi subtilno. Vse skupaj spominja na skrivalnice otrok, ki v svoji naivnosti verjamejo, da jih odrasli ne bodo opazili v njihovem ne tako skritem skrivališču. S to očitnostjo se že dotika odnosa

med tekstom in govorom, ki ga dalje razvije v *Antigoni*, hkrati pa ustvarja humorne momente, ki prekinjajo potencialno zelo resen tok predstave.

Uprizarjanje besedila, ki se prostorsko dogaja znotraj ali okoli hiše, namesto prevajanja besed v gibe temelji na branju teksta kot neke vrste partiture. Williamsovo izvirno besedilo obsega velik delež didaskalij, ki jih performerji izvajajo realistično. Z mirnimi, preciznimi in prepoznavnimi gibi nakazujejo odpiranje oken, vrat, sedenje za mizo in druge vsakdanje gibe, medtem ko koreografije samega besedila ni mogoče neposredno in jasno povezati z določenimi besedami ali deli drame. Zaradi odsotnosti vidne povezave je nemogoče z gotovostjo opisati princip, na podlagi katerega gibanje nastaja. Glede na to da vsak izmed performerjev zaseda le eno vlogo, je možno sklepati, da so njihovi premiki individualizirani in da nanje poleg čustev ali stališč, ki jih v drami izraža dramski lik, vpliva tudi njihova osebna plesna zgodovina. Morda je to še najbolj opazno pri liku plesalca Žigana Kranjčana, ki v svoje utelešanje besedila večkrat vplete gibe hip hopa, iz katerega sam tudi izhaja. Kljub individualizaciji lahko vseeno opazimo nekaj značilnosti gibanja, kot je na primer izrazita prisotnost uporabe rok, ki se pojavljajo pri vseh performerjih in ki nakazujejo na obstoj nekega krovnega pristopa 'prevajanja' besedila v gib, po katerem so razvijali predstavo.

Struktura tistega dela predstave, ki na oder postavlja besedilo, dosledno sledi klasični gledališki formi. Prizori se odvijajo skladno s potekom dramskega besedila, performerji z gibom uprizarjajo le besedilo in ne podajajo lastnih pogledov

nanj, kot se to dogaja v performansih in postdramskem gledališču, upoštevajo pa tudi premor, ki se zgodi po prvem dejanju. Zametki preizpraševanja gledaliških form, zaznavni že v delitvi prostora na dogajališče dramskega teksta in na delovno mizo, se še bolj izčistijo ravno pri premoru, ki to ni. Namesto izhoda publike iz dvorane ga uprizorijo kar na odru, s čimer dogajanje ob delovni mizi, ki predstavlja proces, izpostavimo kot enako pomembno izvajanju dramskega besedila. Že sama pretvorba teksta v gib izniči nadvlado, ki jo besede ponavadi imajo v uprizoritvenih praksah, ki nastajajo na podlagi predlog, Ferlin pa premoč dramskega besedila še dodatno zmanjša s sopostavitvijo delovne mize. S tem uprizoritev besedila ni prikazana kot edina, najpopolnejša manifestacija procesa ukvarjanja z njim, ampak je prav tako zanimivo in ključno tudi vse tisto, kar se odvija med nastajanjem. Še posebej zanimiv je zaključni moment predstave, ko ostaja le še luč neposredno nad njo, s stropa pa začne na performerje, sedeče ob njej, padati umetni sneg. V primerjavi s predhodno estetiko uprizoritve je ta trenutek izstopajoče poetičen, a zaradi predhodno nakazane distance do uporabe ukoreninjenih uprizoritvenih kodov ne izpade klišejsko, ker vemo, da je uporabo tega efekta dobro premislil.

Skoraj dve leti kasneje je v sodelovanju z Zagrebškim plesnim ansamblom nastal *Staging a Play: Tartuffe*. Pri njem prostor uprizarjanja zajema celoten oder, na katerem ob zadnji steni stoji napis *'For today I must stay at your house'*, ki opominja na Tartuffovo prisotnost v hiši družine Pernelle. Vsak izmed performerjev predstavlja enega izmed likov (manjkata Vale-

rija in Flipot), a tokrat njihovo gibanje ne zajema uprizarjanja dramskega besedila prizor za prizorom z vstopi in izstopi dramskih oseb. Vseh devet nastopajočih se ves čas uprizoritve sočasno premika po odru, v prvi plan vstopajo tisti liki, ki trenutno nastopajo v prizoru, ki se odvija. Gibalni jezik kot orodje za uprizarjanje besedila je tako zakodiran, da lahko v njem le na trenutke opazimo kakšne prepoznavne gibe ali geste, ki nam nekaj pomenijo, a se te takoj spet izgubijo v neprestanem toku premikanja. Vseeno lahko iz dinamike gibanja okvirno razbiramo občutja posameznih oseb v danih situacijah, atmosfero trenutka pa dopolnjuje kompozicija preostalih performerjev, ki v izvornem besedilu trenutno niso del prizora. Njihova razpršenost po prostoru onemogoča posevečanje posameznikom, ampak tvori nenehno premikajočo in spreminjajočo se kompozicijo, kjer se poudarek s posamičnega lika premesti na dinamično skupino.

Tudi obraz, s katerim performerji v gledališču velikokrat sporočajo emocionalno stanje svojega lika, v *Tartuffu* nima te vloge. Ferlin se odloči, da so obrazi v belem odtenku, poudarjene so oči in usta, obrazi pa so vso predstavo videti že skorajda zacementirani v iste izraze. Njihova pasivnost ob določenih momentih deluje že komično, saj se ne sklada z nenehno aktivnostjo in ekspresivnimi kvalitetami preostalega telesa. Obrazne mimike tako ni mogoče uporabiti za dešifriranje dogajanja na odru, saj se ne spreminja v skladu z reakcijami likov in ne sporoča njihovih čustev. Kljub pasivnosti mimike obrazov performerjev ni mogoče ignorirati, saj pozornost nanje privlači neprekinjeno stremenje nastopajočih v publiko. Na čistem

začetku, ko stojijo za velikim napisom, ta pogled še ni očitien, s premikanjem naprej in nadaljnjim razvojem gibanja, pa postane razvidno, da je njihov pogled fiksiran na nas in da med seboj nimajo nikakršnega očesnega stika. Z odločitvijo za to akcijo dialogi iz dramskega besedila ne izgledajo več toliko kot interakcije, temveč privzamejo bolj individualistični vidik. Zdi se, kot da vsi te liki z neprestanim gibanjem govorijo le drug čez drugega, med njimi pa zaradi odsotnosti medsebojnega pogleda nastane praznina.

Natrapnost dogajanja na odru kot posledica nenehne prisotnosti vseh likov je nasprotje formi uprizarjanja dramskega besedila kot zaporedja replik, kjer slišimo (skoraj) vsako besedo, ki jo izgovori posamezni lik. Četudi v *Staging a Play: Tartuffe* Ferlin dodeli vsakemu performerju svojo osebo, tokrat v primerjavi s *Stekleno menažerijo* ne zaznamuje več začetkov in koncev prizorov, pomembnost besedila pa zmanjša s tem, da poleg likov, ki naj bi trenutno preko giba uprizarjali besedilo, prav tako zanimive stvari počnejo tudi vsi ostali. Ne samo da je zaradi nenehno gibajoče se množice performerjev predstava veliko bolj podobna plesni kot pa gledališki, vse skupaj razen v nekaterih zelo jasno nakazanih trenutkih, ne ponuja dovolj za dosledno sledenje vsebini. Uprizoritev tega od gledalcev niti ne zahteva, s čimer ustvari prostor za gledanje in branje predstave kot od teksta in njegovih sporočil neodvisne entitete.

Zadnja do sedaj uprizorjena, *Staging a Play: Antigona*, ki je premiero doživela junija 2018, se besedila loti z v okviru tega cikla popolnoma drugačnim pristopom. Gre za solistično predstavo, v kateri na

odru stoji samo Ferlin, ki namesto le enega lika uteleša vse. Tu gre v primerjavi s prejšnjima dvema predstavama za drugačen pristop. Tekst uprizarja s pomočjo svojih interakcij s predmeti, razstavljenimi po odru, kar je videti popolnoma drugače od kompleksnega in dinamičnega gibanja prejšnjih dveh predstav. Premike izvaja mirno in preišljeno, pri tem pa uporablja le tiste gibe, ki so potrebni za dvig, postavitev ali pa premik čez oder. Velikokrat se med hojo s hrbtom obrne stran od publike ali pa si usta zakrije s katerim izmed predmetov. Kvaliteta gibanja je vsakodnevna, v svoji previdnosti spominja na otroka, ki se igra s svojimi igračami in iz njih poskuša zgraditi različne kompozicije. V nastalih podobah, ki jih sestavi, najdemo subtilne namige, ki se povezujejo z dogajanjem v drami, ki pa niso dovolj očitni, da bi nam omogočili ali celo ukazali dosledno sledenje zgodbi.

Kot narativ je veliko bolj prisoten glas, ki izgovarja dramsko besedilo in ki s svojim donenjem sprva zveni kot posnetek, prihajajoč iz zvočnikov. Med razvojem dogajanja postaja vse bolj jasno, da obračanje stran od publike in zakrivanje ust skriva Ferlinovo govorjenje ter da glas ne pripada posnetku, temveč je besedilo govorjeno v živo. Zakrivanje ust med govorjenjem, ki smo ga lahko opazili že v *Steklemi menažeriji*, se je v *Antigoni* razvilo od precej preprostega skrivanja po prostoru v telo, ki je trenirano tako, da na daleč ni opazno govorjenje. Na začetku je videti, kot da avtor trika ne želi razkriti, z vedno bolj očitnim in nakazanim zakrivanjem, ko obrnjen proti publikii pred usta nastavi kakšen predmet, pa postane jasno, da ga želi razkriti in nas nanj opozoriti.



• Foto: Nada Žgank

Premisa predstave je, da Ferlin sam uprizarja vse like iz Antigone. To stori tako z glasom, ki izgovarja replike vseh dramskih oseb in ki se pri tem ne spreminja v tonaliteti, da bi na primer zvenel bolj žensko, kot tudi z gibanjem. Svojih premikov po prostoru in interakcij s predmeti ni opremil s kvalitetami ali gestami, ki bi jih lahko povezali prav s katerim specifičnim likom. Njegovo telo je v tem skorajda nev-

tralno, saj ves čas pluje med različnimi liki, nikoli pa v gibu ne postane eden izmed njih. S tem negira idejo, da ena oseba uprizarja samo en lik ali pa da mora pri uprizarjanju večih to spremembo vidno ozavestiti na odru. Kombinacija nevtralnega in minimalnega telesnega gibanja in odmevajočega ter konsistentno prisotnega glasu dopušča, da po eni strani zavzeto spremljamo besedilo in ga poskušamo po-

vezati z dogajanjem na odru, po drugi strani pa lahko zvok tudi odmislimo in spremljamo le Ferlinovo gibanje. V drugem primeru pride zato na paradoksalen način kljub njegovi vztrajni prisotnosti do popolne odsotnosti dramskega besedila kot narekovalca neke zgodbe ali narativa.

Tri dela iz cikla *Staging a Play* po eni strani prikažejo tri različne postopke oziroma principe dekonstrukcije odnosa med besedilom in njegovim uprizarjanjem. Gre za kompleksne, večplastne stvaritve, ki so zaradi svoje narave – uprizoritve, ki se ukvarjajo z uprizarjanjem – tudi “težje gledljive” in od gledalca zahtevajo veliko mero koncentracije. Njihova kompleksnost razkriva z vsakim novim ogledom nove trenutke, detajle in relacije, ki jih lahko povežemo tako znotraj posamezne predstave, v razmerju z drugimi predstavami iz cikla, opazne pa so tudi neke ponavljajoče ali razvijajoče se linije iz ostalih predstav v Ferlinovem opusu. Ta kontinuiteta pristopov, je vsekakor ena izmed odlik

koreografovega dela. Razvidno postane, kako lahko uporabljene metode predstavljajo ogrodje za nadaljnji razvoj, ki jih je mogoče prilagoditi potrebam in željam novih projektov, ne da bi jih kot nekaj, kar že preverjeno učinkuje, le reciklirali.

Predstave Matije Ferlina v svojem raziskovanju in dekonstruiranju uprizoritvenih kodov, v svojem ‘dolbenju od znotraj’, učinkujejo vsakič sveže, saj ne težijo k sporočanju nekega glasnega, enoznačnega sporočila in ne napadajo kodov od zunaj, temveč jih raje preobrazijo z uporabo enakih elementov, od znotraj. Delno jih jemljejo resno in poiščejo potenciale za drugačne odnose med elementi v uprizoritveni umetnosti, ne pozabijo pa tudi na trenutke distance s pomočjo subtilnega humorja. V vsem tem pa učinkovanje Ferlinovih predstav nikoli ni zares “očitno”, tako kot predstave tudi niso ‘glasno’ radikalne ali politične, njihov čar za gledalca nastaja prav v tej negotovosti, ki dovoljuje individualna branja namesto enega.

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

PRED-
ZADNJA
REPLIKA

Blaž Lukan

O naporu

Iz zadnjega časa mi ostajajo v spominu bolj slike kakor cele predstave ali vloge. Mogoče pa je želja po celo(vito)sti napačna, anahronizem, ki se napaja iz lažnih spominov na minulo, iz nostalgije po nikdar izgubljenem času (gledališču?), saj ga v resnici nikdar ni bilo. Slike, ki v zavesti (predstavni zavesti, ki je šele v resnici tista prava *predstava*) morda sestavljajo tisto nikdar najdeno celost v realnosti? Ne, saj ne gre za paralelizem slik, temveč za njihovo zaporedje, konsekventnost, za izhajanje slike iz slike, prizora iz prizora, še več, za neki tretji prizor, tretjo sceno (ta moja obsedenost s »tretjim« je že dolgočasna ...), ki se dvigne iz vseh v neustavljivi predstavnem tok povezanih slik, jih prekrije in si jih, v popolni amneziji vira, prilasti. Ta spontana apropiacija predstave o predstavi je nujna, a ne ravno pogosta. Dogodi se nepričakovano, včasih je nizanje slik dolgotrajno, včasih so slike samo fragmenti neke nadslike, ne predstave, temveč njenega podteksta, podpredstave, iskanja prizorov med prizori, njihovega razpiranja, razmikanja, iskanja njihove substance; včasih pa je hipno, in takrat se lahko ta hip, flash, neposredno transformira v tekst, v novo predstavo.

V sliki je nujno igralec, performer, figura, gesta, zaustavljena dinamika odnosa, situacija. Šele v zaznavi igralca, še več, njegovega obraza, še več, njegovega izraza, morda samo njegovih oči, se zgodi prenos, transfer, možnost pretoka nečesa, kar mistika (in naivna estetika) imenuje(ta) energija; sam to razumem kot izmenjavo, ki, kar je zanimivo, poteka brez obojestranskega bližnjega stika, brez dotika, brez srečanja ali križanja pogledov. Gre pravzaprav za nemogoče srečanje dveh mimobežnic, od katerih prva, igralska, celo ni nujno usmerjena v prostor gledalca, ampak se ustavi nekje pred rampo, se ukrivlja v svoj lasten prostor, uvija prostor v neko drugo dimenzijo, za katero ima gledalec samo občutek, da je njun skupni in »realen«; v resnici pa se v predstavi, v njenem prizoru, sliki, srečata dva raznovrstna prostora, ki teoretično nikdar ne moreta priti na isto dogodkovno ravnino, čeprav se v recepcijski praksi v resnici nenehno srečujeta, podvajata, kolidirata in razhajata. Med obema poteka nekakšna parazitska izmenjava, ki pa ne izčrpava niti prve niti druge strani, temveč obema nekaj dodaja, participira v neko novo kategorijo skupne izkušnje, podobne erotični.

Ni namreč slike v glavi brez erotične podpore, brez erotične navezave se slika ne ustali, ne zasidra v predstavnem aparatu in iz njega že v perceptivnem procesu izgine, zbledi. Seveda ni erotike brez želje, a ta želja je ... specifična. Ni poželenja po konkretnem objektu zaznave ali subjektu izrekanja, po konkretni igralki ali igralcu, po njunem (njenem ali njegovem) fizičnem (spolnem) telesu, niti po estetskem telesu instaliranega objekta v performativni postavitvi, dogodku. Gre bolj za željo po

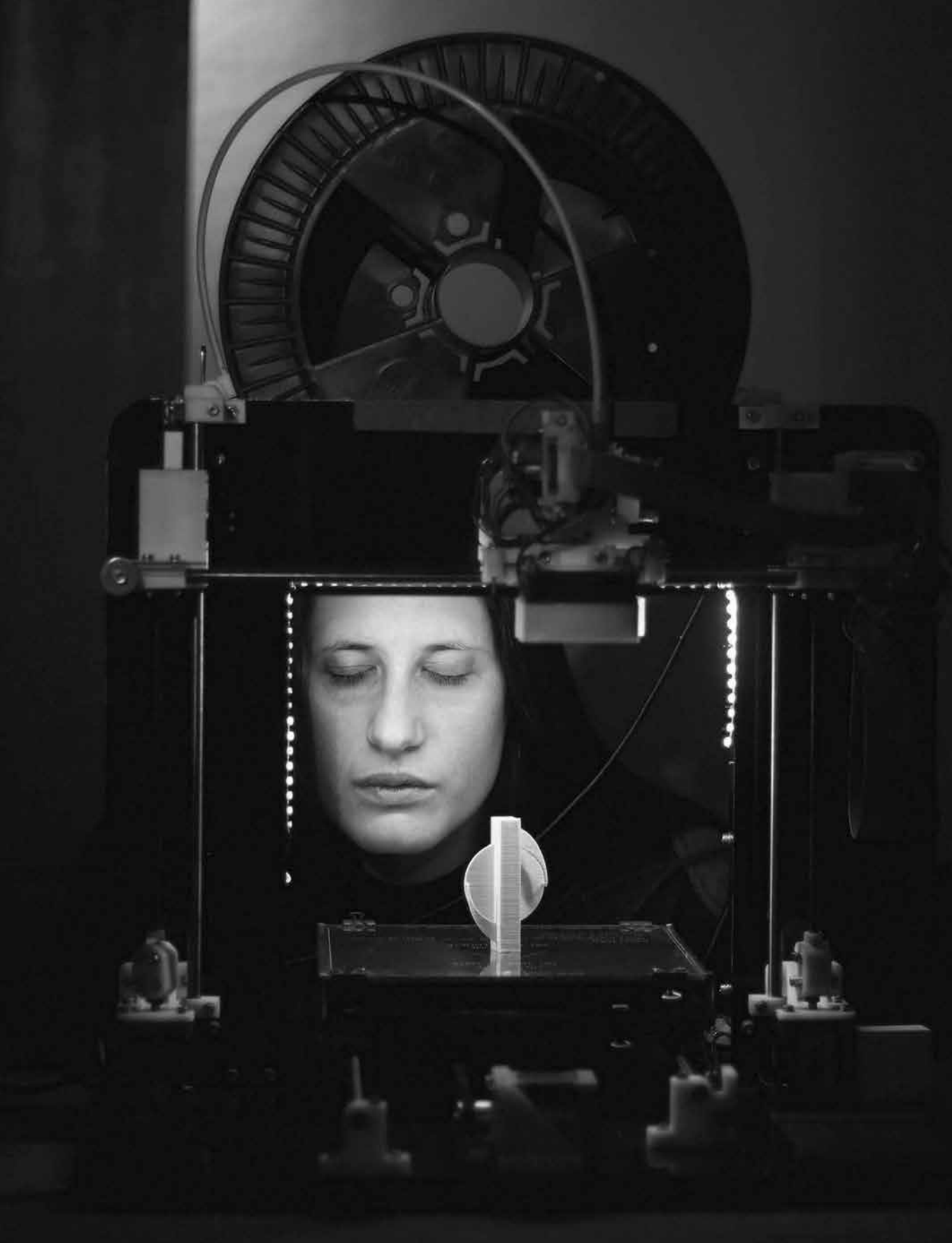
prisvojitvi skupne izkušnje, še več, za plenjenje neke izkušnje, ki ne izvira iz lastne kreativne volje, temveč iz tuje, pa v estetskem oz. performativnem procesu, v katerem ima gledalec enakovredno pozicijo z izvajalcem, postaja skupna. Gre za željo po prisotnosti, po dejavnem so-delovanju v procesu, ki ga niti brez performerja niti brez gledalca ne bi bilo; gre za so-kreiranje dogodka, ki pa kljub vsemu izvira iz performerja, njegove zaznave-refleksije-izvedbe trenutka, ki pa v istem hipu postaja skupen z gledalčevim. Kljub vsemu torej gre za vdor, dobesedno za penetracijo v neko tujo, drugo intimo, ki se sicer prostovoljno daje v pogled, v rabo, v (v skrajnih primerih) zlorabo gledalcu (ki v teh primerih dobi drugo ime), za vtikanje ene subjektivnosti v drugo, ki je na ta način objektivizirana oz. degradirana v objekt. Res, to gledalčevo prisvajanje ni tako nedolžno ali naivno, gledalčev pogled (gesta, akcija) namreč predmet gledanja (so-delovanja) neskrupulozno použije, pogoltne v lastno željo, s tem pa ga tudi »potlači« v simptom. Gledanje predstave je vselej nasilno, kljub prepričanju o »izmenjavi«, »kreaciji skupnosti« ipd. Gledalec predstavi jemlje, krade, od njenega telesa trga organe v erotični igri, ki ni več igra, temveč sadistični karneval, perverzna sado-mazohistična orgija.

In predstava? Ali v tem uživa in ali je taka – ne samo provocirati željo, temveč tudi participirati pri njeni realizaciji – celo njena intenca? Do neke mere že. Za to pa predstava potrebuje nenehno avtoref-

leksijo, samo-zavest, zrelost. Morda se ravno v užitku gledalca skriva pravi užitek predstave, performerja. Seveda gre za izmenjavo dinamike med željo in užitkom, pa tudi za dinamiko nenehne sprotne regresije, odvzemanja tistega realnega, ki je pogoj za realizacijo želje, ali, z drugimi besedami, za odvzemanje želje realnemu, ki ga na ta način kastrira in – ironično – pripravlja podlago za tisto, čemur od Aristotela naprej rečemo katarza. Rekli bi lahko, da se med predstavo in gledalcem ne ustvarja identična skupnost, da tudi izmenjava med obema ni identična ali enakovredna, tako tudi njuna želja ni skupna in, čeprav izvira iz erotičnega razmerja, niti hkratna niti ne vzbuja »enakopravnega« nelagodja: določena je z razliko, ki je substancialna za performans kot estetsko prakso, balansirajočo na pojavnem robu realnega.

Od tod neka samozadana omejitev, da ne pišem o predstavah-prizorih iz produkcij študentov, torej še neizoblikovanih igralcev-performerjev in režiserjev. Omejitev, ki pa sem jo že nekajkrat prekršil in s tem nevarno zabredel v vode možne perverzije, nasilne izrabe še neozaveščenih estetskih teles in dejanj za proizvodnjo lastnega (estetskega?) užitka ... Pretiram? Delno že, a v resnici se težko uprem erotični želji po užitku registracije, artikulacije, verbalne stigmatizacije videnega, konkretno, v produkciji študentov,¹ ki je

¹ Patrick Marber: *Od blizu*. Produkcija 3. semestra študentov dramske igre in gledališke režije UL AGRFT. Premiera januar 2019.



več kot samo študijska »produkcija«: je namreč produkcija najprej nekega celovitega sveta, nato pa parcialnih svetov in njihovih korespondenc, vse v temeljnem soočanju s sabo, kar je – gre vendarle za osebnosti v postajanju – že problem zase, pa z dramsko predlogo, z materijo (dramske) igre in (performativne) izvedbe oz. nastopa tako pred »komisijo« kot pred »običajnimi« gledalci. Etično-erotična dilema je prizorišče srečanja po eni strani prepričanja o preseganju ozkih študijskih okvirov produkcije, po drugi strani pa vedenja o temeljni »začasnosti« videnega oz. doseženega, ki jo tekst »od zunaj«, ki vendarle pomeni definitivno fiksacijo in oddaljitev od izvirnega namena, lahko nepopravljivo poškoduje. Zato ta slika ostaja torzo, ki se bo moral zadovoljiti s potrpežljivim pričakovanjem nadaljevanja.

Druga slika je slika igralka, njen živi portret, ki ga omejuje mehanični stroj, 3D tiskalnik, in ga hkrati podvaja video slika s projekcijo na ozadje, napolnjen pa je z nenavadno jasnimi, kontrastnimi in različnimi potezami obraza.² Njen obraz je pravzaprav tridimenzionalna skulptura, ki pa je ne »tiska« mehanična naprava s svojimi monotonimi, a prodornimi raztezaji, temveč fizični tonus in asociativni spomin, ki predstavlja jedro njene »vloge« oz. izvedbe. Zaznamovan je z neko ločenostjo od lastnega telesa, pa tudi od korpusa, ki ga s svojo prisotnostjo ustvarja avditorij. Kot bi igralkina glava, še manj, obraz, leb-

dela pred gledalcem v nekakšnem avatar-skem prividu ali hologramski projekciji, kot je to pri Marleaujevi »igralcih«.³ To je obraz, ki mi govori, da je tu, da je blizu, da se je zasidral v prostor in čas in da ne bo ugasnil ob koncu »projekcije«, vendar je ta obraz tudi tako daleč, v svojem lastnem predstavnem svetu, vesolju, da ga ne morem prijeti, zaobjeti zgolj z gesto pogleda, in moram prodreti vanj, čeprav me nikdar direktno ne pogleda, ne skozi režo oči, temveč skozi obraz kot celoto, kot posmrtna maska se mu moram priličiti, ga zaobjeti in preživeti z njim njegov scenski oz. performativni čas. V tem obrazu je zaobseženo celo telo, ima ude in organe, višino in globino, ospredje in ozadje, zaseda prostor in sega v čas, pa čeprav je njegova zunanja forma zgolj forma 3D skulpture, torej iz nekega brizgajočega »plastičnega« materiala sproti v plasteh postajajočega objekta. Subjektivnost tega obraza je zgolj ena njegovih plasti, je plastnost, plast(ič)nost-v-postajanju, in ni vsebovana v njegovih posebnostih, pod(r)obnostih, temveč ravno nasprotno, v postopku ponovljivosti, v zaporednosti in repetitivnosti, ki je podobna samo sama sebi. – To je obraz, ki ga polni igralkina identifikacija z vizijo poetičnega besedila in lastno živo predstavo o njem, uokvirja pa rahlo manična in presenetljivo natančna režiserjeva gesta, njegov nezgrešljiv vpis v historično-poetično-performativni volumen dogodka.

² Dragan Živadinov: *Reka, Reka/Syntapiens: IZ*. Produkcija Zavod Delak. Premiera 19. 12. 2018. V vlogi igralka Ive Zupančič Miranda Trnjanin.

³ Kanadski režiser Denis Marleau je v uprizoritvi *Slepcev* po M. Maeterlincku (2002) uporabil hologramske projekcije igralskih glav.



• Foto: Željko Stevanić / IFP - Arhiv CTF - UL AGRFT

Tretja slika je slika performativnega napora v treh fazah. Prva je mehanična, njen model je hlapec Jernej, ki v tej predstavi ne hodi zaman od Poncija do Pilata, temveč, pa prav tako zaman, pred seboj v krogu potiska ročko nekakšnega stroja, mlina ali stiskalnice, s čimer ničesar ne

proizvaja (pa tudi doseže ne), razen lastnega napora kot takega.⁴ Ta napor je fizičen, izhaja iz dramaturgije predloge, rezultira pa v napor gledalca, v njegovo fizično sočustvovanje z nastopajočim. Igralski napor je nekaj, kar bi moralo ostati skrito, kar je še bolj očitno, denimo,

⁴ Ivan Cankar: *Hlapec Jernej in njegova pravica*. Režija Žiga Divjak. Produkcija Cankarjev dom in UL AGRFT. Premiera 26. 9. 2018.



• Foto: Nada Žgank | Prešernovo gledališče Kranj

v klasičnem baletu. Napor je nekaj, kar bi moral igralec prikazati, v bistvu, s skrajno lahkotnostjo. Igralec se je izčrpaval morda na vajah, doma, pri študiju vloge, ne pa v njeni izvedbi. Napor – njegova manifestacija – sicer ni prepovedan(a), je pa nepričakovan, neprimeren, celo moteč. Napor nemara nakazuje na odsotnost obvladovanja (tehničnih) igralskih veščin in je dovoljen kvečjemu v prikazu vsebine (narave, psihologije) lika. Ideal je igralska »virtuoznost«, kjer napora ni čutiti, ravno nasprotno, vse »naporno« je prikrito z eleganco izvedbe.

A igralec v resnici »dela«, tako med študijem kot med samim nastopom. Njegovo delo pomeni premagovanje naporov, najsi bo v povezavi z likom, besedilom, režijo oz. s fizično izvedbo ali čim četrtim. Sodobne scenske prakse igralčevo delo tematizirajo, v predstavah sledimo njihovi procesnosti, njihovem nastanku in oblikam doseganja učinkov, sodobna predstava ne postavlja svojega procesa v ozadje, ravno nasprotno, sam proces predstavo celo poantira in njegova vloga v vzpostavljanju komunikacije z gledalcem (z »delom« gledalca) je bistvena. V *Hlapcu*

Jerneju igralci delajo, »proizvajajo« materialni nič in estetski presežek (torej še en »nič«), se znojijo in njihov napor je opazen tudi v izvedbi besedila. Pred gledalcem se dogodi nekakšna disociacija materiala, še več, disociacija performerjevega aparata, še več, njegovega telesa, ki ga režijska situacija pripelje do nekega roba. Ta rob združuje performativno (izvajalcev) in realno (gledalcev), to pravzaprav sploh ni več rob, temveč ravnina ali čistina, na kateri se odvija »resnični« *Hlapec Jernej*, Jernej iz Cankarjevega in našega časa, večni hlapec, nerazločljivo zrasel s »strojem«, ki ga prisili v gibanje v večnih krogih, vse do neznosnosti, pravzaprav mučne prekinitve, ki pa ne razreši ničesar in je samo sizifovski predah do začetka novega kroga, nove brezupne »kalvarije«. – Po udariti je treba še ključno poanto predstave, namreč dejstvo, da stroj, ki ga poganjajo performerji, ni samodejen, temveč ga, kot rečeno, poganjajo sami, prisila prihaja od »znotraj«, njihov napor je v resnici samo ponotranjenje prisile, grozljivi odvod principa identifikacije, subjektivacije in »resnice« o krožnem vračanju istega.

Druga faza vzbuja vtis o povečanju vložka subjektivnosti v zunanjo prisilo mehničnega gibanja, teka, in občutka napore, ki ga ta povzroča. Igralec na mizi, katere površina je pravzaprav tekoči trak, pripoveduje »svojo« zgodbo, in mora pri tem slediti pospešujočemu premikanju traku, saj bi ga sicer ta gladko odnesel z

mize.⁵ Prisila je zdaj zunanja, traku ne premika igralec sam, slediti mora neki sili, ki jo sprejema kot dano, o kateri se ne sprašuje in je ne poskuša ustaviti, pa čeprav mu ta povzroča neznosen napor, pripravi ga do skrajne meje zmožnosti »teka na mestu«, vztrajanja-za-nič oz. ohranjanja nekega statusa quo, ki je gola in-sistenca in ne ponuja nobene možnosti re-sistence. Performans je pravzaprav past za performerja, dokler bo vztrajal v performativnem krogu (pravzaprav – v tem primeru – liniji), zanj ne bo nobene možnosti izhoda, sestopa, pogleda od zunaj. Ostaja mu samo nevtralizacija napore ob zaustavitvi tekočega traku, lažni vtis ugodja kot plačila za opravljeno delo in doživeti napor (ki je v nasprotju z vsebino Cankarjeve pripovedi, v kateri mladi nosač križa v procesiji zaradi napore na koncu umre). Kar ostane, je vtis o izpolnitvi naloge in potlačitvi želje, o naporu kot vložku v priznanje lastne subjektivnosti – vtis, ki ga razblini nova ponovitev, nova iluzija »postajanja« skozi napor, nova usodna zamenjava napore z uporom.

V tretji fazi se sprašujem o vlogi režije pri razmeščanju performerjev v »naporne« vloge. Kaj jo vodi – sadizem, voajerizem, tehnika, vera? Igralec ima za nalogo uprizarjati dvoumen lik ustrezljivega ljubimca in nasilnega terorista, ki se manifestira tako v prizorih fizičnega nasilja kot (homo)erotičnega odnosa.⁶ Kje so meje telesa? Razumeti je mogoče vse, v mislih in

5 Ivan Cankar: *Ob zori*. Režija Žiga Divjak. Premiera 21. 12. 2018. Produkcija Prešernovo gledališče Kranj. V vlogi pripovedovalca na tekočem traku Blaž Setnikar.

6 Édouard Louis: *Zgodovina nasilja*. Režija Ivica Buljan. Premiera 25. 12. 2018. Produkcija Minitheater in Mestno gledališče Ptuj. V vlogi, omenjeni v tekstu, Benjamin Krnetič.



• Na fotografiji: Benjamin Krnetić in Petja Labovič

verbalno je mogoče preigravati vse možne perversije in diverzije; kaj pa telesno? Ali je meja vstop v telo, točka prehoda, opna, ki se napenja, usloči samo do neke meje, ko počni ali postane porozna in omogoči vstop v kožo, slino, kri ... Kako se v takih situacijah povezujeta (in izključujeta) etično in erotično, ki ju je mogoče zapisati z

eno samo besedo: e(ro)tično? – Ni dokončnega odgovora, etos se manifestira tako v igralčevem pristanku kot režiserjevi stopnji manipulacije (v obeh pomenih, kot nevtralnega rokovanja in preračunljivega ravnanja), v zavesti o pripadnosti skupnemu cilju, ki pa, resnici na ljubo, ni nikdar skupen, isti. Lahko se vprašamo, ali

tudi režiser ob odločitvi in usmerjanju igralca v prizorih pretepa, tleskov in udarcev kože ob kožo, kosti ob kost, in spolnosti, identičnih stikov kož, organov, izbočin in odprtih kot v pretepu, vendar z drugim namenom (a nemara istim učinkom), doživlja enak napor? Ali užitek: pravzaprav se zdi, da je – paradokсно – več voajerizma in ekshibicionizma v režiserjevi gesti, ki je v predstavi diseminirana, skrita za njeno pojavno obliko, in je režiser fizično odsoten (viden samo v poklonu ob koncu, pa še tam ne vedno), kot v igralčevi živi prisotnosti, ki se vsa – tudi pregovorno – »kaže«, je pred gledalcem na razpolago za vse možne oblike izrabljanja in prisvajanja. A vendarle režiserju ne moremo pripisati zgolj aktivne perverzije in igralcu pasivne inverzije želje v gesto. Pravzaprav je njun napor istovrsten, v

njem pa opazen nekakšen fazni zamik: ne trpita/uživata hkrati, njuna relacija ni »idealna«, njuna zveza ni »romantična«, med njima je neka stalna – in produktivna, čeprav tudi mučna – napetost. Ki pa ni nujno tudi gledalčeva. Gledalec ni nujno enakopraven protagonist tega erotično-etičnega razmerja, bolj kot samo vsebino skozi svojo navzočnost problematizira akt gledanja. Gledališče nenadoma ni več gledališče, temveč proizvodna hala za sestavljanje znakov, ki jih ni preprosto konzumirati. Stopnja gledalčevega napora je relativna, čeprav odvrnitev pogleda od dogajanja včasih ne omogoča popolnega pobega in razbremenitve. – Za konec lahko rečemo le, da si sodobnega gledališča brez ključne investicije vseh vpletenih, ki vključuje tudi (ne)predvidljivo stopnjo napa, ne moremo predstavljati.

S U M M A R Y

In the editorial titled *Good intentions and the road to hell* Matic Majcen writes about right-wing politics in the USA and Europe, and develops the idea that the success of these politics is not just the result of forgetting the lessons of history, as we frequently read on social media, but rather that these extremist politics and destructive technologies are still attractive to voters because they give the impression of being based on good intentions. Hitler's National Socialism, Stalin's communism, and Kim Jong-un's socialism, and colonialism, eugenics, and atomic energy all started out as a utopian promise to ordinary people of prosperity, a better life, greater security, and the power of their own country. These eternal claims, adapted today to the era of neoliberal capitalism, are paving a road to hell for us, argues Majcen.

Blaž Gselman interviewed the well-known German dramaturge and artistic director *Matthias Lilienthal*. His work as artistic director of the Munich Kammerspiele theatre is a source of extreme irritation to the ruling party in Bavaria, the Christian Social Union. Next year Lilienthal will leave this theatre, and the conversation centered mainly around the role and current state of German city theatres and about theatre that moves closer to the general public by leaving its premises and putting on installations and performances in the public space.

Next, young culturologist *Primož Mlačnik* analyses representations of China in the prose of Kafka, the literary and material links between the features of his prose and the city of Shanghai, and the reception of his prose in China. In the course of the analysis he shows how Kafka's prose is embedded in European Orientalist discourse, which adopts, ironizes, and supplants the discourse in an original way, while also showing how the universality of Kafka's prose acquires different signifying roles upon its reception in China.

In her column *Language corner* *Emica Antončič* describes a new word family taken into Slovene from Japanese: “kamišibaj” (kamishibai), named after the Japanese art of storytelling using pictures in a small wooden frame, and other terms related to it.

In the literary section, *Reading*, editor *Petra Kolmančič* has selected a translation of a passage from the novel *After You, Max* by Finnish author Leena Parkkinen, in a translation by Klemen Pisk. This is followed by new poems by Slovenian poets: Zoran Pevec, Zdenka Gajser, Vinko Möderndorfer and Tonja Jelen.

Cultural diagnosis brings a wealth and range of professional critiques of recent artistic works. *Suzana Tratnik* reviews the new poetry collection by Milan Šelj titled *Tracing the Unspoken (Slediti neizgovorjenemu)*, and *Veronika Šoster* reviews the Slovenian translation of the collection *My Vocabulary Did This to Me* by 20th century American poetry giant Jack Spicer. *Matic Majcen* discusses the publication of the Slovenian translation of Naomi Klein’s book *No Is Not Enough*. *Kaja Kraner* writes about the book by art historian Tomislav Vignjević *Words About Images (Besede o podobah)*. *Rok Plavčak* reviews the publication of the Slovenian translation of *What Is Called Thinking?*, a collection of the series of lectures given by Martin Heidegger at the University of Freiburg in 1951 and 1952. *Andrej Adam* polemicizes using the concept of “interpassivity” introduced by Austrian philosopher Robert Pfaller in a book recently translated into Slovene. *Matic Majcen* comments on the trend of publishing monographs about Slovenian film directors who were active during the time of Yugoslavia (1945–1991). The most recent one is devoted to Filip Robar Dorin.

Žiga Brdnik contributes “another view” of the film classic *Fight Club*. *Kaja Kraner* describes an interesting exhibition on display at the Metelkova Museum of Modern Art in Ljubljana. The exhibition *Southern Constellations: The Poetics of the Non-Aligned (Južna ozvezdja: poetike neuvrščenih)* is devoted to the Non-Aligned Movement and its ideas and principles, which touched on cultural politics, and in the modern context frames it with the question as to whether a non-aligned modernity can exist. This year the whole world is once again remembering the year 1839, when Louis-Jacques-Mandé Daguerre introduced his invention of a photography process. On this occasion *Dejan Sluga* reflects

on the status of Slovenian photography in Slovenia and internationally.

Next are theatre reviews. *Blaž Gselman* reviews the performance *Ali: Fear Eats the Soul (Ali: Strah ti pojé dušo)*, based on the film by Rainer Werner Fassbinder and staged at the SNT Drama Ljubljana under the direction of Sebastijan Horvat. *Zala Dobovšek* reports on the program of the second festival which has taken on the name of the *Syndicate of Outlandish Entities (Sindikát odklonskih identitet)*. Performers at the festival come from marginal urban performance genres and work as members of the precariat – a vulnerable social class of people with no workers' rights or union. *Maša Radi Buh* presents the work of dancer and choreographer Matija Ferlin. Rounding out this issue of *Dialogi* is the column in *The penultimate line (Predzadnja replika)* by Blaž Lukan, who reflects on the efforts of actors and other creative workers in connection with some contemporary Slovenian performances.