
U V O D N I K

Jean McCollister

Nesmiselnost in nujnost aktivizma

3

P O G O V O R

Matija Logar:

»Če ne bi bilo Tarasa, mnogih od nas ne bi bilo. No, bili bi, a bili bi drugačni.«

9

PERSPEKTIVE USTVARJALK SCENSKIH UMETNOSTI

— U V O D V T E M O —

Jasmina Založnik in Primož Jesenko

Perspektive ustvarjalk scenskih umetnosti

31

Rok Vevar

**Ustvarjalke v gledališču. Nekaj
razmislekov ob »kvotah«**

34

Katarina Pejović

**Vladarka in (r)evolucionarka: o
pogumu, geniju in (ne)moči**

39

Eda Čufer:

**»Nisem bila pasivna dramaturginja.
Bila sem idealistka s strastnim
odnosom do svojega dela.«**

53

Pia Brezavšček

**Med egom in skrbjo. Nekaj opazk o
neodvisni uprizoritveni sceni**

67

Maša Radi Buh

**Steklena arhitektura slovenske
sodobnoplesne scene**

80

Varja Hrvatin

**Strategije preživetja znotraj
hierarhičnih struktur**

88

Rok Andres

Ustvarjalke na zemljevidu sodobnega slovenskega gledališča

98

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

Emica Antončič

Úkrajina ali Ukrajína?

109

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

— R A Z S T A V I —

Kaja Kraner

**Pregled sodobne umetnosti ženskih
ustvarjalk**

113

DRUGI
POGLED

Martina Potisk

**Neznani znani Hinko Smrekar:
»Ne smem se pri svojem delu,
smejejo se le gledalci!«**

120

— G L A S B A —

Katarina Juvančič

Mehko brušenje težkih robov

126

Igor Bašin

Estetika kameleona

128

— K N J I G E —

Petra Samec Stefančič

Vojna je preveč intimna izkušnja

131

Nika Arhar

**Poklon Sokolu, ki razpira krila
sodobnega plesa**

135

Veronika Šoster

**Pesem, boginja, zapoj, o usodi Brisejde,
že končno**

133

Sonja Dular

Volčja samost

140

— F I L M A —

Marko Stojiljković

Srce privzdignjene grozljivke

146

Simona Jerala

Kaj nam govorijo ptice?

150

S U M M A R Y

155

U V O D N I K

Nesmiselnost in nujnost aktivizma

Jean McCollister

»» **E**ksplozivna resnična zgodba o skupini neopevanih junakinj, ki so spre-
menile svet.« Tako napovednik za film *Mothers of the Revolution* označi
ta novozelandski celovečerni dokumentarec iz leta 2021 o protijedrskih
protestih pri letalskem oporišču Greenham Common iz osemdesetih
let prejšnjega stoletja.

Bila sem ena izmed tistih neopevanih junakinj.

Ko sem jeseni leta 1982 prispela v Veliko Britanijo, kjer sem prejela štipendijo za študij na Univerzi v Oxfordu, je bilo britansko mirovno gibanje v polnem razmahu. Protesti so bili v veliki meri osredotočeni na nedavno odločitev o namestitvi jedrskih manevrskih raket na letalskem oporišču RAF Greenham Common, zaradi česar je država postala tarča morebitnega napada Sovjetske zveze. Eno izmed številnih protestnih akcij je leta 1981 izvedla skupina *Ženske za življenje na zemlji*, ki je organizirala protestni pohod od Cardiffa do letalskega oporišča Greenham Common. Ker so bile udeležanke pohoda razočarane nad tem, da so jih mediji in vlada ignorirali, so se nekatere izmed njih priklenile na ograjo oporišča, da bi pritegnile pozornost na svoja prizadevanja. Iz tega je nastal ženski mirovni kamp Greenham Common, ki je nenehno bdel nad dogajanjem in občasno izvajal dejanja državljanske nepokorščine, da bi zaustavil namestitev ameriških manevrskih raket na britanskih tleh.

Ker sem bila že dolgo zaskrbljena zaradi grožnje, ki jo je jedrsko orožje predstavljalo za naš svet, sem se kmalu vključila v britanske kampanje, poleg tega pa sem začela podpirati aktiviste v državah vzhodnega bloka, ki so glede jedrske razorožitve imeli enake skrbi

in cilje kot mi, vendar so bili zaradi svojih aktivnosti podvrženi veliko hujšemu nadzoru, nadlegovanju in represiji kot mi na Zahodu. Kot študentko ruščine, sovjetske politike in odnosov med Sovjetsko zvezo in ZDA me je še posebej zanimalo neodvisno mirovno gibanje v Sovjetski zvezi, zato sem med božičnimi prazniki iz Oxforda odpotovala v Moskvo, da bi se srečala s člani *Skupine za vzpostavitev zaupanja med ZDA in Sovjetsko zvezo*, znano tudi pod imenom *Moskovska skupina za zaupanje*. Mnogo ur sem se pogovarjala z njimi, iz države sem pretihotapila in prevedla nekaj njihovih dokumentov ter v Veliki Britaniji objavljala o njihovih aktivnostih.

Dve izmed organizatork pohoda na Greenham Common, Ann Pettitt in Karmen Cutler (ki se zdaj piše Thomas), sta želeli izvedeti več in sta stopili v stik z menoj glede obiska Rusije. Maja 1983 smo vse tri odpotovale v Moskvo na uradna srečanja s *Sovjetskim odborom za mir* in *Odborom sovjetskih žensk* ter na neuradna srečanja s *Skupino za zaupanje*. V znak solidarnosti smo se odločile, da na srečanje s Sovjetskim odborom za mir pripeljemo tudi članico Skupine za zaupanje Olgo Medvedkov. Čeprav so sovjetske oblasti proteste greenhamskih žensk doma z veseljem izkoriščale v propagandne namene, pa so bile precej manj navdušene, ko se je Olga pojavila v pisarni Sovjetskega odbora za mir in se predstavila – v svoji materni ruščini – kot greenhamska ženska in članica Skupine za zaupanje.

Kot je odigrano v filmu, je to srečanje povzročilo precejšnje razburjenje. Vsem smo dale jasno vedeti, da kot prave sogovornike v boju za svet brez jedrskega orožja ne upoštevamo uradnikov sovjetskih oblasti, temveč neodvisna civilnodružbena gibanja.

Greenhamske ženske so še naprej taborile in protestirale pri oporišču. Čeprav smo me tri v Rusiji postale *persona non grata*, so drugi aktivisti še naprej potovali tja in v njene satelitske države, širili omrežja, komunikacijske kanale in prostore za aktivizem. Pritiski za spremembo so se od spodaj še naprej stopnjevali tako na Vzhodu kot na Zahodu.

Marca 1985 je Mihail Gorbačov postal novi sovjetski voditelj, uvedel je *glasnost* in *perestrojko* ter spremembe v zunanji politiki. Sovjetske čete so se umaknile iz Afganistana in stekli so pogovori z ameriškim predsednikom Ronaldom Reaganom in zahodnoevropskimi voditelji, kar je naposled pripeljalo do sporazuma o omejitvi jedrskih raket srednjega dosega (INF), ki sta ga Reagan in Gorbačov podpisala 8. decembra 1987. To je bil odločilen preobrat v ameriško-sovjetskih odnosih in nadzoru nad orožjem. Kot so poročali, je Gorbačov pozneje pripomnil, da je k temu preboju pripomoglo tudi mirovno gibanje, zlasti greenhamske ženske.

Zahvaljujoč sporazumu INF je bila avgusta 1989 z letalskega oporišča Greenham Common odstranjena prva raketa. Popolna odstranitev raket je bila zaključena do pomladi 1991. Podobno je Sovjetska zveza recipročno zmanjšala število raket v državah podpisnicah Varšavskega pakta. Septembra 1992 je Vojno letalstvo Združenih držav Amerike dokončno zapustilo oporišče Greenham Common. Danes je ta kraj, kjer je bilo nekoč shranjeno smrtonosno orožje, javni park in služi kot spomenik junaškemu aktivizmu greenhamskih žensk.

Filmski napovednik trdi, da sveta nismo zgolj spremenile, marveč smo ga rešile. Toda ali smo ga res?

Žal še zdaleč ne. Leta 1983, ko smo odpotovale v Moskvo, je znamenita ura sodnega dne revije *Bulletin of the Atomic Scientists* kazala štiri minute do polnoči. Kaj pa danes? Kaže sto sekund do polnoči – še nikdar nismo bili tako blizu temu, da »uničimo naš svet z nevarnimi tehnologijami, ki smo jih sami ustvarili«.

Res je, da se je – zahvaljujoč pomembnim spremembam v Evropi, ki smo jih pomagale uresničiti – leta 1991 ura premaknila na 17 minut do polnoči, kar je bilo najdlje stran dotlej. »Hladne vojne je konec. 40 let trajajoča jedrska oboroževalna tekma med Vzhodom in Zahodom se je končala. Za svet se je nedvomno začelo novo obdobje po hladni vojni,« je bilo ob tej priložnosti preveč optimistično razglašeno v uvodniku revije *Bulletin of the Atomic Scientists*.

Toda pozneje so se stvari premaknile hudo v napačno smer, mi pa nismo bili več tako pozorni. Po padcu berlinskega zidu in razpadu Sovjetske zveze si edina preostala velesila ni prizadevala za mirovno dividendo, temveč je z nezmanjšanim tempom nadaljevala z razvojem oborožitvenih sistemov, nezakonitimi agresorskimi vojnami, dobavo orožja nevarnim režimom oziroma skupinam ter neomejeno projekcijo moči po vsem svetu. Nadzor nad Evropo se je izvajal predvsem s širitvijo Nata, preživetega vojaškega zavezništva, ki bi ga morali razpustiti hkrati z Varšavskim paktom. ZDA so pod Trumpom leta 2019 odstopile od sporazuma INF in zdaj se zdi, da so pod Bidnom pripravljene namestiti nove generacije jedrskih raket na evropskih tleh, v Združenem kraljestvu, pa tudi v novejših članicah Nata, s katerimi je lažje manipulirati, kot sta Poljska in Romunija. Državni udar v Ukrajini, ki se je zgodil s podporo ZDA, je privedel do državljanske vojne, v katero se je vpletla tudi njena nervozna sosedka, ki ima jedrsko orožje. Nedavno je ta vojna prerasla v popolno invazijo, ki jo je podžgalo to, kar Rusija dojema kot nesprejemljivo grožnjo svoji varnosti: možnost, da bi sovražno vojaško zavezništvo, na čelu katerega so ZDA, tik pred njenim pragom imelo oporišča z jedrskimi raketami.

Poleg vročih in hladnih, jedrskih in konvencionalnih vojn se soočamo z neizbežno podnebno katastrofo, pa tudi z boleznimi, lakoto, revščino, onesnaževanjem, izčrpanjem virov itd. – perečimi problemi, ki ogrožajo celotno človeštvo. Narodi po vsem svetu bi se morali s skupnimi močmi soočiti z njimi in načrtovati miroljubno, trajnostno prihodnost. A namesto tega so trdno odločeni snovati vedno nova sredstva za (samo)uničenje.

Ne, nismo rešile sveta.

Politik britanske laburistične stranke Tony Benn je svoje občinstvo rad spomnil na to, da v sleherni osebi gorita dva plamena: plamen jeze zaradi krivice in plamen upanja v boljši svet. Dandanes čutim veliko jeze in zelo malo upanja. Kampanja za jedrsko razorožitev je namreč le ena v dolgi vrsti neuspešnih kampanj, pri katerih sem sodelovala, od protestiranja proti vojni v Iraku in nasprotovanja članstvu Slovenije v Natu do podpore Bernieju Sandersu za predsednika ZDA – dvakrat. Kljub občasnim majhnim in običajno začasnim zmagoslavjem, se – če pogledamo širše – zdi, da navadni ljudje nimamo upanja, da bi se lahko spoprijeli s privilegiranimi, bogatimi in vse močnejšimi elitami, ki manipulirajo s svetom, da bi služil njihovim interesom na račun vseh ostalih, pa tudi planeta kot celote.

Zakaj torej vztrajamo v tem očitno jalovem početju? Deloma iz navade, deloma iz trme, toda domnevam, da deloma tudi zato, ker droben plamen upanja globoko v nas vendarle še ni povsem ugasnil.

Z besedami radikalnega ameriškega novinarja I. F. Stona: »Edine bitke, ki jih je vredno biti, so tiste, ki jih boste izgubili, ker jih nekdo mora biti in izgubiti in izgubiti in izgubiti, dokler nekega dne ne zmaga nekdo, ki verjame v isto kot vi.«

Iz angleščine prevedel Janko Trupej





• Foto: Primož Jesenko

P O G O V O R

Matija Logar:

**»Če ne bi bilo Tarasa,
mnogih od nas ne bi
bilo. No, bili bi, a bili bi
drugačni.«**

Pogovarjal se je *Primož Jesenko*

Matija Logar, režiser, umetniški vodja, gledališki kronist in avtor aforizmov (*Aforistična tinktura*, 1996; *Klofute*, 2000) ter gledaliških in radijskih besedil (*Kralj v časopisu*, 1975; *Dosje*, 1995) je brez dvoma najbolj zaslužen za ponovno profesionalizacijo Prešernovega gledališča Kranj (PGK), ki ga je vodil v letih 1975–1997. PGK je dolgo ostajalo ujetnik leta 1957, ko sta ga državna in mestna administracija agresivno in brezglavo reorganizirali na ljubiteljsko, polpoklicno raven. Logar je že v svojih prvih režijah zunaj AGRFT (1973–1976) v Gledališču Pekarna uprizarjal novo slovensko dramatiko, nato pa ustvarjalno spremljal rast

Tedna slovenske drame (TSD), ki je potekal v Kranju od 1971. Afiniteto do neuprizorjene slovenske dramatike je prebudil v njem Taras Kermauner, nato je Logar tudi usmeritev SLG Celje zvajal v skrb za slovensko dramatiko (kot umetniški vodja v letih 1997–2002). Med prvimi umetniškimi vodji je zaznal potencial Jerneja Lorencija. Logarjeva pripoved, v zapisu prečiščena konkretnih peripetij, kaže rahlost razmerij med gledališkimi ljudmi, toda vztraja pri svojih namenih, mimo avtomatizmov, mimo floskul. Specifična »javna anonimnost«, ki si jo je aforistično zaželel, je nekakšen Logarjev izplen v slovenski gledališki in kulturni javnosti. Ta javnost je njegovi majevtiki in evidentnim dosežkom pripisala naravo specifične samoumevnosti. Ali kot pravi v enem od grenko-stvarnih aforizmov: »Jaz bi jim že pokazal, pa ne vem, kje so.«

Že med Akademijo ste v Gledališču Pekarna režirali *Kako srečen dan Petra Božiča*, *Dan zaklan Matjaža Kocbeka*, *Salto mortale* in *Triangel* Pavla Lužana. Kritike Vena Tauferja v Naših razgledih in Aleša Bergerja v Ljubljanskem dnevniku so vam dale dobro popotnico, bil je poseben čas za gledališki eksperiment. To je pomenilo začetek vaše transverzale Ljubljana–Kranj–Celje.

Še prej je bila konec leta 1972 v Prešernovem gledališču moja prva javna predstava, Vossov *Plešočí osliček* (prem. 18. 12. 1972).

V okviru kranjskega gledališča je takrat ob stalnem amaterskem ansamblu začela gledališko razmišljati na pol neformalna skupina, ki pa razen pompoznega manifesta ni zmogla kaj več. Direktor Marjan Lombar mi je to skupino »ponudil« v želji, da jo morda pripeljem do javnega nastopa. Po nekaj srečanjih sem se odločil za njen »sovražni prevzem«, k sodelovanju povabil kolega s šole Tomaža Pipana in Pavla Rakovca ter pri someščanu, vzhajajoči pisateljski zvezdi Pavlu Lužanu, naročil besedilo za dve osebi. Po slabih dveh mesecih vaj sem pri upravi gledališča začel sitnariti za premierski termin. Po naključju je v predpomladnih mesecih direktor novogoriškega gledališkega festivala Jože Babič zaprosil kranjsko gledališče, da mu vnaprej izplača denar za bodoče abonmajsko gostovanje novogoriškega ansambla. Direktorju Lombarju sem ob tej prošnji sugeriral, naj od Babiča kot protiuslugo izsili naše gostovanje na Goriškem srečanju malih odrov. V primežu financ je Babič popustil in mi smo, medtem smo se brez statuta in potrebnih ustanovitvenih aktov poimenovali za gledališko skupino *TR*, mimo vseh selektorskih

protokolov opravili gostovalno premiero v Novi Gorici. Pred tem na nas kot kranjske gledališke anonimneže nihče ni bil pozoren, po nastopu v dvorani goriškega sodišča, kjer so bile sicer javne obravnave, pa nam je cena narasla. Tudi Inkretovo kritiško poročilo v Delu je naredilo svoje.

Čeprav ni bil del osrednjega programa festivala, je *Salto mortale* (prem. 27. 2. 1973) obveljal za eno najvznemirljivejših ustvarjalnih doživetij festivala in uprizoritveno ekipo je to nenadejano katapultiralo v gledališko orbito. No, kranjsko gledališče, ki je takrat premierno pripravljalo Javorškovo *Deželo gasilcev*, nikakor ni našlo termina za *Salto mortale*.

Ker je mlajša kranjska publika, skupaj z ustvarjalci, po novogoriški premieri nestrpno čakala kranjsko premiero in ker nas je začelo vodstvo gledališča ljubosumno ignorirati, sem zaprosil aktualnega predsednika kranjske mladine Borisa Bavdka za pomoč. Ekspresno se je povezal z direktorjem hotela Creina, kjer so imeli slabo izkoriščene kletne prostore, in *Salto mortale* smo odigrali v baru, na soboto (prem. 10. 3. 1973). Šok je bil popoln. Podvig je v popularni Tedenski tribuni izdatno popisal Herman Vogel (*Roke stran od noža*, 14. 3. 1973) in v hipijevsko avantgardni atmosferi je predstava postala hit. V Kranju sta sledili še dve ponovitvi (ena na odru PG, druga v kadalnici gledališča), maja pa smo gostovali v Beogradu na festivalu Brams in tam dobili nagrado za predstavo in še nagrado za režijo. V maju sta sledili še ponovitvi v Mali drami SNG Ljubljana.

Primerljivo z danes, a nas niso tretirali kot prekarce, prej kot državljane, vredne vse pozornosti. Le v premislek: ožjo ekipo predstave so na predlog politika Bavdka celo »poslali« na tritedenske počitnice v pobrateni francoski La Ciotat. Nismo gradili le leta in leta zasmehovano bratstvo in enotnost, gradila se je tudi danes opevana evropska perspektiva – sledilo je povabilo na kulturno-politični festival v Berlin, kjer smo skupaj z Josipo Lisac, ansamblom Time, Tomažem Pengovom in drugimi predstavljali elito jugoslovanskih mladih umetnikov.

Gledališče Pekarna. Božičev *Kako srečen dan* sem režijsko koncipiral dobesedno po podnaslovu, kot veseloigro. Povabil sem sošolko Marinko Štern ter sošolca Marka Okorna, tu sta bila še stalna člana Pekarne Maja Boh in Zdenko Kodrič Koči, kot znan gledališki avantgardist je igro igralsko in konceptualno pozicioniral nepozabni Kristjan Muck. Mimogrede, tudi tokrat so bili problemi s premiero, terminski. Marinkin pedagog za igro nikakor ni mogel sprejeti dejstva, da je angažirana v Pekarni. Po mučnih usklajevanjih je dobila dovoljenje, da odigra premiero, 25. maja ob 23. uri. Ekskluzivna ura in predvsem ekskluziven dan, dan mladosti, rojstni dan maršala Tita. Kljub temu da so bila sedemdeseta t. i. svinčeni čas, se aktualna politika torej ni vdala pod mogočo interpretacijo, da smo *Kako srečen dan* provokativno umestili prav na 25. maj in tako na svoj način ironizirali vsesplošno praznovanje maršalu posvečenega dne. No, ekipa Pekarne je jutro po premieri skupaj z le-

gendarnim Ahacem dočakala na obali Ljubljane. Kako srečno jutro. Zatem mi je Pekarna ponudila dramski prvenec Matjaža Kocbeka *Dan za klan*, ki ga je publika sprejela relativno naklonjeno, toda navdušenje *Kako srečnega dne* je bilo prepolovljeno. Lužanov *Triangel*, ki sem ga v tistem času začel postavljati v Kranju, sem zaradi pomanjkanja denarja ponudil Pekarni v morebitno sodelovanje, nemara skupen projekt. In zgodila se je ena prvih finančnih in umetniških koprodukcij ter razširitev občinstva Pekarne s publiko malomestne občutljivosti. V Kranju *Triangel* (prem. 8. 11. 1976) med publiko, vajeno teatra z jasno zgodbo, pavzo itd., sicer ni odmeval. Da bi za kranjsko publiko pripravili celovečerni gledališki dogodek, smo obnovili *Salto mortale* in igrali obe Lužanovi enodejanki skupaj. Ob *Trianglu* sem k sodelovanju povabil Tarasa Kermaunerja. Takrat se je moje sodelovanje s Pekarno zaključilo, Lado Kralj, ki je bil pred umetniškim prevzemom Drame, pa mi je glede na kulturno-politično situacijo, ko naj ne bi bilo jasno, kaj bodo v centralnih hišah sploh dovolili uprizarjati, sugeriral, da bi Kranj postal uprizoritveni prostor nove slovenske dramatike, navsezadnje je od leta 1971 v mestu potekal Teden slovenske drame (TSD). Čeprav nisem čisto dobro dojel te spontane iniciative, da bi Kranj postal nekakšna »smetišnica« slovenske dramatike, sem odtlej (pod)zavestno stremel k neuprizorjeni slovenski dramatiki.

Vaš prvi stik z »legalnim ilegalcem« Kermaunerjem je bil torej *Triangel*.

Pred tem se je zgodila manj prijetna zadeva. Bojan Štih je po nesrečni smrti Lojzeta Filipiča prevzel umetniško vodenje MGL, kjer sem režiral Nušičevo komedijo *Mister Dolar* (prem. 11. 3. 1975). Filipič mi je takoj po Nušičevi premieri ponudil režijo Lužanove *Sreče neposrednih proizvajalcev* (prem. 3. 2. 1977). *Mistra Dolarja* še enkrat podpišem, absolutno, z Lužanom pa sem pogrnil na celi črti. Že sprva pa sem v ekipi želel imeti Tarasa Kermaunerja. Mimogrede: živel je v hišici na Drulovki pri Kranju in z Lužanom sta bila več kot le dobra znanca. Kermauner je povabilo za dramaturško sodelovanje sprejel in v svoji maniri napisal o tekstu precej (pre)obširno besedilo. Toda Štih je vsako možnost sodelovanja s Kermaunerjem zavrnil. Svojo odločitev je utemeljeval z gostobesednostjo analize, ki naj je ne bi mogli tiskati v gledališkem listu. Napaka, ki sem se je zavedel šele kasneje, ko sva s Tarasom podpisala že številne praizvedbe slovenskih dramskih tekstov, je bila moja: moral bi vztrajati in pogojevati režijo z njegovim sodelovanjem. Zame je bil Kermauner nenadomestljiv soustvarjalec. Kakorkoli, Lužanova *Sreča* je bila nesreča. Kot v nekakšno opravičilo sem Kermaunerja tako prosil za sodelovanje pri *Trianglu*. Ni bil malenkostno zamerljiv in je dramaturgijo sprejel, to je bil začetek dolgoletnega, intenzivnega osebnega in ustvarjalnega prijateljstva. Z

dvomljivim poslovnim uspehom sem propagiral njegove veroiskateljske publikacije in številne knjige, ki mu jih je pomagal tiskati Slogi v času, ki ga je kot Slovenski gledališki muzej še vodil Ivo Svetina. Najino tesno sodelovanje je nekoliko potihnilo v času Tarasove (spre)obrnitve h krščanstvu, do katere sem bil rezerviran, vsaj tako, kot je bil Taras dosledno rezerviran do svojega dela oziroma do svojih vselej na novo formuliranih spoznanj. V tem smislu sem razumel njegova številna besedila, ki niso bila nikoli povsem zaključena. No, končala so se z njegovo smrtjo, ki pa jo lahko razumemo kot bivanjsko iniciacijo novega.

Maja 2008 sem se mu oglasil. Po telefonu. Njegova soproga Alenka Goljevšček, njena teksta *Zelena je moja dolina* in *Čudežni kamen* smo krstno uprizorili v Kranju, me je z neprikrito hvaležnostjo napotila v Bolnico Petra Držaja, kjer sem ga našel v sobi bolnišničnega hodnika z napisom »vojni veterani«. V t. i. »predsedniškem apartmaju« je stoično prenašal nujne preiskave. Slabi dve uri ponovnega prijateljskega premlevanja dogodkov sta se zaključili v duhu jasnega razočaranja nad »osamosvojitelji«, ki vztrajno niso priznavali embrionalnega družbeno-političnega razvojnega osamosvajanja. Interpretacijo akterjev vsezveličavne formalne osamosvojitve je Taras zavračal. Po svoje logično je bilo, da sta bila Taras pa tudi njegova Alenka v zadnjih skupnih mesecih navdušujoče vpeta v programsko prebujanje Golobičeve stranke Zares. Za Zaresovce je bilo njuno navdušenje nad drugačnostjo in drugostjo nalezljivo. V svoji permanentni želji po aktivnem preverjanju resnice mi je Taras na tem najinem zadnjem srečanju predlagal polemično dopisovanje, osredotočeno tudi na najino večletno skupno gledališko delo. Korespondenco bi izdala v knjigi. Naj bi. 11. junija 2008 je Taras umrl. Ob meji v hrvaški Istri je še zadnjič zaplaval. Razmišljam, kako bi najino siceršnje korespondenco ter dogovorjeno dopisovanje v nekakšnem fiktivnem dialogu z njim zaključil v knjigi. Pretenciozno?

Se je misija vitalizacije spregledanih dramskih tekstov pokazala kot smiselna?

Nedvomno. Za uprizoritve neuprizorjene in pozabljene ter nove slovenske dramatike v PG Kranj je nedvomno zaslužen Kermauner. O stari slovenski dramatiki sem sam vedel komaj kaj. Vse skupaj se je začelo s Kermaunerjevim vodenjem ene od prvih polemičnih okroglih miz Tedna slovenske drame. V eseju *Na sledi za programom* (gledališki list TSD 1979) je trasiral pot bodoče podobe repertoarja PG. Med preštevilnimi debatnimi dopoldnevi me je recimo opozoril na neznanega Govekarja, ki ga je Cankarjev genij za vse rodove dobesečno pohodil, pa na Josipa Vošnjaka, prepovedanega Vitomila Zupana. Taras je neumorno pisal. Znana je anekdota, da mu je za ustvarjenje ene knjige energijsko »zadoščala« večja steklenka marmelade, kar je bilo

med drugim verjetno vzrok njegovih težav s sladkorjem. Po pet dni v tednu je sameval in pisal, popoldneve je ob vojaki kranjske kasarne preživel v kinodvorani, navadno je šel zelo zgodaj spat, ob dveh treh zjutraj pa je začel pisati. V esejistični knjigi *Mesec dni z Ivanom Cankarjem, Martinom Kačurjem in Tarasom Kermaunerjem* (1976) popisuje, kako živi in dela. Kmalu po odlični, politično nekorektni in v vseh pogledih uspešni Alenkini komediji *Pod Prešernovo glavo* sta se preselila v Avber, na Kras. Garaško pisanje se je tam še intenziviralo, intenzivirali pa so se tudi obiski prvakov preteklih političnih sil in bodočih oblastnikov. Zanimivo: »pretekli« so k njemu pristopali s spoštovanjem, »porajajoči« s pričakovanji. Novi politiki so ga na vsak način želeli vplesti v strankarske igre, ponujali so mu direktorske položaje (RTV). Kermauner se ni pustil zmešati, ni se pustil (p)osvojiti, ni bil pripravljen zapustiti svojega specifičnega obrobja in ga zamenjati za zveličavno koritarsko središče.

Odmik od starejše drame k novim tekstom je trasiral že dramaturški čas Grüna in Filipiča. S prizadevanji za nekaj drugega pa je bil Kermauner neformalni dramaturg tega obdobja v PG Kranj.

Absolutno. Pred najinim prvim delovnim srečanjem, še preden sem se kolikor toliko »formiral«, sem že podpisal prve režije. Lahko bi se označil za »prvaka« črtanja besedil. Lužanov celovečerni tekst *Zeleni volk* (Mala drama, premiera 13.12.1973) sem tako zdesetkal, da ga je ostalo komaj za slabo uro. Vadili smo tedne in tedne. Če ne bi bilo predane igralske ekipe, ki mi je kolegialno pomagala pri režiji, premiere verjetno sploh ne bi bilo. Ko je bilo jasno, da bo od celovečernega projekta ostalo komaj kaj, nam je vodstvo Drame pri taknilo Miklavčevega *Pomarančnika*. Kombinacija je bila posrečena, celovečerni dogodek je bil rešen. Igralski ekipi se lahko le zahvalim, da je vzdržala vse ustvarjalne turbulence.

Nagibam se k trditvi, da je Kermauner eden najpomembnejših slovenskih osamosvojiteljev. V bibliografiji njegovih analiz ne gre za osamosvojiteljstvo v smislu buldožerstva, gre bolj za rahljanje družbe z neprestanimi, za mnoge neulovljivimi in seveda nezaželenimi kritičnimi pogledi, ki jih je najprej zapisoval sporadično, zelo intenzivno pa zadnjih deset, dvajset let, ko je z analizo slovenske dramatike komentiral »sprotnosti« nastajajoče politične beznice. Z nikoli zaključenim komentiranjem tudi svojih že zapisanih komentarjev je nastala kermaunerjevska spontana gosta freska slovenske družbe. Ves čas je »šahiral« tudi s seboj, ne kot tako imenovani intelektualec, bil je pravi intelektualec. Taras je referenca. Prvak. Brez lent in ordenov. Čemu toliko besed o njem? Če ne bi bilo njega, mnogih od nas ne bi bilo. No, bili bi, a bili bi drugačni.

Prvi TSD, nekakšna kompenzacija usode kranjskega teatra po 1957, je nastopil v času suše slovenske dramatike na odrih, ko pa je bilo uprizarjanje domačih novitet stimulirano...

Takratna Kulturna skupnost je uprizarjanje slovenskih dramskih tekstov denarno posebej spodbujala. Tudi naročila posameznim že uveljavljenim avtorjem niso bila posebnost. Sam sem leta 1980 pri Rudiju Šeligu naročil dramsko besedilo. Prvotni naslov *Pri starem Mayerju* (ime kranjske gostilne) je Šeligo med pisanjem v jesenskih mesecih zamenjal s *Svatbo*. Ob naročilu mi je predlagal, da bi ga finančno podprli že pred oddajo rokopisa. Te možnosti nisem odklonil, toda že s prvim izplačilom bi gledališče dobilo ekskluzivno pravico do prve uprizoritve, s tem pa tudi, da bi jo uprizorili z neprofesionalnim kadrom. Avtorjeva in tudi moja želja pa je bila vrhunski gledališki dogodek, ta ustni dogovor je bil moralna obveza obeh. Toda v trenutku naročila ni bilo jasno, ali bo gledališče uspelo pridobiti sredstva za vrhunsko zvezdniško ekipo. Če kot producenti ne bi bili uslišani pri kranjski mestni oblasti, bi imel avtor svobodne roke, da odnese igro v uprizoritev kam drugam. Oktobra, ko mi je Šeligo dal v branje prvo dejanje, sem na tej osnovi skonstruiral argumente za mestno oblast in ta se je na srečo »vdala« in izplačala sredstva, tekst je bil dokončan v začetku novembra, že čez dva meseca, v začetku januarja 1981, pa je Jovanović pripravil premiero. Ne poznam primera, da bi kadarkoli prej ali pozneje od oddaje rokopisa do premiere minilo komaj dva meseca, rekordno kratek čas. Štih nas je dajal za vzgled sindikalistično prepojenim ansamblom, ki za tak študij potrebujejo mesece in mesece.

Svatba je utrdila argumente za prehod PG Kranj iz polprofesionalnega v profesionalni status. Oblasti je bilo jasno, da nezadržno drvimo naprej, amaterskim igralcem, ki so se že videli v vlogah Jurija, Lenke, Ciganke, Žagarja, pa je tudi kapnilo, da bo poslej drugače. Zdelo se je, da so nam odprta vrata na vse možne festivale, in vendar se uprizoritev, ki je odmevala po celi Jugoslaviji, ni uvrstila na Sterijino pozornost. Kandidirali smo jo, vendar nas republiški selektorji (T. Peršak, D. Rupel, R. Šuklje) niso uvrstili med slovenske kandidate. Bedno in tipično. Vladimir Stamenković, glavni selektor festivala, je še pred formalno odločitvijo selektorjev samoiniciativno prišel pogledat predstavo. Neprikrito navdušen je sam preverjal možnosti za prenos predstave na novosadski oder, z metrom v roki je meril scensko prizorišče, globino, višino, širino. No, njegova širina se je do selektorske odločitve bistveno skrčila. Po pravilih je imel diskrecijsko pravico, da na festival mimo republiških selekcij uvrsti po nemarnem spregledano predstavo. Lobiji so delovali. Mi pa, ponižani, v Novi Sad nismo šli. Stamenković se je osramotil na vsej črti, na festival nas ni uvrstil, v beograjskem Ninu pa je objavil seznam desetih naj -



• Jagoda Vajt kot Lenka | naslovnica gledališkega lista | Rudi Šeligo: *Svatba*, SLG Celje, režija Matija Logar, 1998 | foto: Damjan Svarc

boljših jugoslovanskih predstav zadnjega leta in mednje, paradoksalno, uvrstil tudi *Svatbo*. No, jaz sam bi moral *Svatbo* kandidirati še enkrat, a se mi je zdelo to neokusno in neumno: predstavo poznajo, pa naj jo vzamejo. Formalno je bila to verjetno res napaka, pozneje so mi jo očitali, toda jo-vanovičevsko obarvani lobiji in podlosti odrskega ozadja so se mi gravžali. Gravžali.

Z že dogovorjenimi gostovanji *Svatbe* v Ljubljani je bil križ, a jo je Inkret kot »neizogibno« uvrstil v tekmovalni program Boršnikovega srečanja. Ko pravite, da so se amaterski igralci že videli v posameznih vlogah – se je zavedanje o razliki med amaterji in profesionalci zabrisalo?

Večina neprofesionalnih igralcev s posebnim statusom amaterjev se je lotevala vlog v maniri pravih profesionalcev, ki je pomenila vsakodnevne večerne vaje. Dobra pripravljenost, vezana na naravni igralski dar, je uveljavljenim poklicnim režiserjem omogočala oblikovanje več kot dostojnih predstav, ki so nemalokrat dosegale profesionalni uprizoritveni standard. Uprizoritev Kozakove *Afere* je po metodi dela pomenila čisti profesionalizem, tudi rezultat je bil prebojen. Primož Kozak ni mogel verjeti kranjskemu uprizoritvenemu čudežu. Tudi Branko Hofman je ob krstu dramatizacije romana *Noč do jutra* javno izražal svoje navdušenje. Mimogrede: predstavi je odločilno soustvarjal Taras Kermauner, hkrati pa sta oba dramska avtorja pred začetkom študija previdno opozarjala na našo prepotentnost in izražala dvom v našo gledališko usposobljenost. Pozneje sta zmoto brez pridržkov priznala. Statistika kaže, da je naš najbolj iskani igralec imel celo več kot sto nastopov v eni sami sezoni. Statistika, vredna profesionalca. Situacija je bila absurdna: za delo v gledališču so fabrike svoje umetniško udejstvujoče delavce nagrajevale s plačanimi dopusti, kar je za oblast pomenilo, da fabrike neposredno omogočajo politično zaželeni amaterizem, v slogu parole, da je fabriški delavec lahko tudi umetniški delavec. Sam pa sem jim odgovarjal, da profesionalni teater že imamo, le da igralec, ki je plačan od fabrike, tam ne dela, saj dela pri nas. Zakaj je torej plačan tam, zakaj se igramo zakamufilirani profesionalizem? Počasi so dojemali in skrbniki ukinitve poklicnega gledališča so se morali umakniti. Večji preboj je sledil leta 1982, ko se je v PG Kranj zaposllil Dare Ulaga. V razpisu za njegovo delovno mesto sicer nismo smeli zapisati, da iščemo igralca, sprejemljivo je bilo delovno mesto skrbnika za umetniški govor nepoklicnega ansambla. Ulaga je v resnici skrbel izključno zase, po treh vlogah smo se razšli, a to je zadoščalo, da se je amaterski ansambel sesul vase. Ni bilo prijetno. Ko so se igralci s statusom amaterja ovedli, da se bliža njihov konec, so začeli izsiljevati, a za to sem jim hvaležen, saj so pospešili dokončno poklicno preobrazbo gledališča.

Kermauner pri *Svatbi* ni sodeloval.

Pri kranjski *Svatbi* ne, je pa sodeloval pri mojih dveh uprizoritvah *Svatbe* v Varaždinu in kasneje v Celju. Njegove razčlembe so bile enkratne, pravi razkošni seminarji doslednega, nepopustljivega filozofsko-gledališkega razmišljanja. Poslušalci teh miselnih ekskurzij so bili predvsem igralci ter seveda vsi, ki so nujno prisotni na razčlembnih vajah. Spontano sva se dogovorila, da so prve vaje ekskluzivno namenjene njegovim razmišljanjem. Razčlenjeval je stavek za stavkom. Potem se je umaknil in se kakšen teden pred premiero pojavil v vlogi kritičnega gledalca, ki se zatopi v uprizoritev in jo na novo komentira v okviru režijske postavitve. Spodbujal me je, da bi nadaljeval z uprizarjanjem starejše dramatike in ko sem kot umetniški vodja PG odstopil, mi je prijateljsko očital, da sem ob koncu svoje kranjske (kari)ere forsiral le še sodobno dramatiko. Teksti, ki smo jih uprizarjali skupaj z njim, so bili približki *pieces bien faite* dramatike. Nekatere ponujene pa sem načrtno spregledal. Nisem jih začutil ali pa nisem zmozel zanje navdušiti režiserjev, ki pač odigrajo ključno vlogo. Tako je v Celju krivično izpadel Krištof Dovjak, hišni dramaturg, odličen sodelavec, ki je kermaunerjevske dramaturško prakso izvirno avtorsko prekvasil. Po uprizoritvi na AGRFT (*Belle Paris ali obračun v Louvru*, rež. Miha Golob, 1999) Dovjak še vedno čaka na ustrezno ugledališčenje vsaj dela svojega dramskega opusa. Neizpodbitno pa je bilo med ponujenimi teksti tudi veliko popisanih listov brez minimalne umetniške potence.

Sam sem se trudil z vsemi, ki so po mojih kriterijih izkazovali potreben dramski talent. V prakso praktične dramaturgije me je vpeljal prezgodaj umrli Lojze Filipič, ki je z veliko mero potrpljenja analiziral tudi najbolj neoglajene tekste. Neposredno sem ga spoznaval pri režiji *Mistra dolarja* in še prej v seminarju na AGRFT, ko je nadomeščal odsotnega Lada Kralja. Za vse slušatelje je bil Filipič pravo odkritje. Umirjeno in potrpežljivo nam je z njemu lastno metodo razpiral dileme načrtovanja repertoarja in igralskih zasedb. Bil je človek individualnih razmišljanj in ustvarjalec z dolgoletnimi praktičnimi izkušnjami. En sam semester z njim je pomenil razsvetljsko etapo v mojem študiju na AGRFT.

Ste pri Filipiču obravnavali tudi Božičeve tekste? *Kako srečen dan je zelo nago - voril občinstvo?*

Absolutno. Komunikacijske težave so se pojavljale ob zamenjavi odrskega prostora, na gostovanjih. Izrazito majhen igralni prostor Pekarne sem reševal z mizansceno detajla, ki pa se je v večjem, prostorninsko bolj zračnem prostoru precej porazgubil. Ob zamenjavi ambienta je od izvirne uprizoritve ostal komaj kakšen citat. Kakorkoli. Na razgovoru z vodstvom Pekarne glede režije

*Kako srečen dan sem predrzno postavil pogoj, da se avtor po prvi vaji umakne in nam na zaupanje prepusti besedilo. Do premiere. Po spominu, ki je seveda šepava zadeva, je Veno Taufer moje soočenje z ustanovitelji Pekarne (tudi s Kraljem in Svetino) zaključil z mislijo, da je treba režiserju in igralski ekipi preprosto zaupati ter strpno počakati premiero. Petrovo besedilo sem korenilo adaptiral, nisem ga dopisoval, sem pa odpisal posamezne sekvence in zmanjšal zasedbo. Vse vaje smo bili sami, Peter je malo »špijoniral« in dostojanstveno čakal na eksplozijo premiere. Po premieri me je prosil, da mu dovolim, da tekst objavi z vsemi našimi črtami in zasedbenimi zoženji. Ekipo *Srečnega dneva* je kot avtor počastil z največjim možnim poklonom.*

Na gostovanju s predstavo v Črni gori 1974. so imele oblasti pripombe na nastop. Za kaj je šlo?

Na sredini odra je bil postavljen nekoliko dvignjen lavor vode (simulacija znanih mestnih vodnjakov), v katero je eden od likov »ritualno« spuščal uro na verižici, igralca Kristjan Muck in Marko Okorn pa sta v homoerotičnih gibih in ob monologu simulirala plahe užitekarske orgazme. Po zapisu Iva Svetine v knjigi *Gledališče Pekarna (1971–1978)* je partijski sekretar v Budvi protestiral in jutro po predstavi sklical nujni sestanek z vodstvom Pekarne. Sekretar je zahteval, da se na naslednjih treh gotovanjih, ki so še sledila, sporni prizor umakne. Vodstvo Pekarne je bilo neomajno. Pri protestu se je posebej izkazal Peter Božič (tudi sam član Zveze komunistov) in z argumenti deklasiral sekretarja, ki je zahtevano prepoved umaknil. Sam nisem bil na tem gostovanju v Črni gori. Pod črto pa še to: predstavo si je prišel pogledat kulturni ataše ZDA. Ob izkazovanem navdušenju je že takoj po ogledu »obljubljal« gostovanje v svoji državi. No, potrdila se je Muckova skepsa, ki nam je vsem v ekipi dal jasno vedeti, da bo v gostovanje verjel šele potem, ko bomo sedeli v letalu za ZDA.

Kakšna je bila vaša izkušnja na AGRFT?

V letih uverture v mojo gledališko kariero sem bil potopljen v »korunovstvo«. Režiser Mile Korun, moj profesor, je bil trdna gledališka valuta. Toda. Na Akademiji se istočasno soočaš z učenjem ter z dokaj neposrednim ustvarjanjem, ločnice skoraj ni. Ko sem študijsko ustvarjal, mi je bilo povsem naravno in nujno, da sledim pedagogovi karizmi. Vendar sem dokaj hitro dojel, da pedagogova ustvarjalna senca ni najboljša za lasten kreativen razvoj. Med vajami, ko sem mizanscensko vodil igralce na odru in se mi je »zataknilo«, da nisem zmožel speljati dramske sekvence do konca, je vskočil profesor s svojimi napotki. Pravzaprav sva zamenjala položaj, on se je znašel na odru, jaz pa

sem se preselil v parter in ga opazoval pri delu. To je bilo tudi koristno, toda njegove pametne intervencije sem začel dojemati kot potuho svoji ustvarjalni nebogljenosti. Bom sploh kdaj zmogel sam brez pomoči dokončati režijo besedila? Ob potuhi je bila dodatno »nevarna« še močno prisotna »korunovska šablona«, ko se je zdelo nujno, da vsaki besedi, vsakemu stavku režijsko tudi »nasilno« poiščeš ustrezno obsimbolno, vizualno podkrepljeno gesto, telesno držo ... Koruna sem občudoval, potopil me je v njemu lasten izvirni teaterski način (rebusoidnega) razmišljanja, toda »osvoboditev« od Koruna je bila privlačnejša. Zato sem zapustil letnik in eno leto pavziral.

Posledično se v sferi realistične igre dolgo nisem znašel. »Odprl« me je šele Kermauner s teksti kot *Grča* Frana Govekarja, pred tem me psihološki realizem kot podlaga režijskega koncepta ni zanimal.

Pri Korunu je moralo biti vse prikazano malo drugače, nastavljen je moral biti nek rebus in znotraj premoščanja teh rebusov je bil igralec, ki ni bil dobro voden, revež. Korun je mojster vodenja igralcev. Nenadkriljiv. Ko sem bil vodja dveh gledališč, sem ga nekajkrat povabil k sodelovanju. Na kakšen moj predlog sploh ni reagiral. Morda je predlog prizadel njegov ustvarjalni ego in me je namerno preslišal. Zdi se mi, da sva se najbolj ujela pri uprizoritvi Cankarja, njegov *Kralj na Betajnovi* (1994) v PG Kranj je bil v prvih poosamosvojitvenih letih vrhunsko umetniško in družbeno kritično dejanje. Ko sem vztrajal pri »njegovem« novem Cankarju, ga je zanimalo, čemu ponovno Cankar. Korun je znal vsebinsko provocirati. Moj argument je bil uslišan: če kdaj, potem je Cankar nujen zdaj, ko se pohlep kapitalističnega razmišljanja približuje praksi skrajne brutalnosti, in tu je še Cerkev z vsemi svojim apetiti. Nastala naj bi dramska freska novo pozicionirane domovine: kapital, križ, zastava in intimna groza družine. Korun je zahteval moj predlog zasedbe, toda kranjski igralski ansambel je bil številčno skromen, gostje so bili nujni. Naj torej pripravim optimalno vseslovensko zasedbo, prosto po Filipiču, ali naj predlagam pragmatično zasedbeno rešitev glede na proste termine gostujočih igralcev, honorarjev, potnih stroškov? V zadregi sem se zatekel k provokaciji in Korunu namesto zasedbe poslal (izmišljene) zdravstvene diagnoze vseh nastopajočih likov, zdravstveni karton Cankarjevega kolektiva. Ob tem sem zapisal še, da ves gostilniško družinski ambient vidim v tisnikarski atmosferi vsesplošno zamočvirjene družbene temne zeleno-modre »oaze«. Korun je mojo predrzno sugestijo zasedbe sprejel, organiziral vrhunsko zasedbo in me sprejel za dramaturga. Na moje vprašanje, kaj naj bi ob njegovi karizmi počel, je odgovoril, da sem mu s sugestijo tisnikarske atmosfere odločilno pomagal pri pripravi na režijo.

Korunov *Kralj* je bil premierno uprizorjen v rekordnem času, po manj kot tridesetih vajah, javno generalko s popoldanskim srednješolskim občinstvom sva skupaj spremljala za zaveso glavnega vhoda v dvorano. Oba sva težko verjela, da nam je organizacijski in ustvarjalni podvig uspel v tako kratkem času.

Po prvih ponovitvah v Kranju smo bili povabljeni v ljubljansko Dramo in za njihovo občinstvo odigrali cel abonmajski blok predstav. Nezaslišan uspeh. Gledališki Liliputanček je rešil repertoarno stisko gledališko prestolniškega Guliverja. Ta realnost pa ni ustavila aktualnega direktorja PG (dolgoletni direktor Jakob Kurat se je umaknil na navidez bolj zatišno delovno mesto), da mi je oponesel finančni minus, ki naj bi ga zakrivil s tem, ko sem dal na repertoar Cankarja in predvsem Koruna za režiserja. V svoji dobronamernosti mi je (povsem resno) predlagal, da bi v bodoče ob izbranem repertoarju raje iskali režiserje in uprizoritvene ekipe z javnim razpisom (kot da gre za gradbeni projekt). Predlog, vreden človeka z novimi menadžerskimi pogledi. Česa bolj butastega še nisem slišal, zato sva se neizbežno znašla v konfliktu. In kako je na ta konflikt reagiral kvintet takratnega igralskega ansambla PGK? Samoupravljaljsko oportunistično. Kakorkoli. Če je Kermauner zame temelj, je Korun popolna dodana vrednost. Moj poklon obema.

Kaj je sledilo, je mogoče Kermaunerja izgnati iz sebe?

Sledilo je desetine in desetine krstno uprizorjenih starejših in novih testov, veliko število zelo različnih avtorjev (Vitomil Zupan, Ivan Mrak, Dragica Potočnjak, Boris A. Novak, Ema Kurent, Milan Jesih, Matjaž Zupančič, Zoran Hočevnar, Vinko Möderndorfer, Igor Torkar itn.), z odmevnim družbeno-političnim provociranjem. Ti so mi dajali potrebno kondicijo, da sem vztrajal v generalno zastavljeni repertoarni liniji: biti izviren in izzivalen. Ob slovenskih tekstih sem uprizarjal tudi slovenske praižvedbe tujih avtorjev (Borislav Pekić, Fadil Hadžić, Vaclav Havel, Georges Feydeau, Algirdas Landsbergis, Franz Xaver Kroetz, Ray Cooney, Tom Stoppard, James Goldman, Patrick Marber, Abdulah Sidran itn.). V želji po spodbujanju dramskega pisanja sem ustanovil dve nagradi: v Kranju nagrado Slavka Gruma in v Celju žlahtno komedijsko pero.

Vznemirjali so me teksti, ki so bili recimo prepovedani (*Stvar Jurija Trajbasa*), ki smo jih gledališko na novo prebirali (*Afera*) in ki so odpirali boleče dileme polpreteklosti (*Spomenik*). Provociranje mi ni bilo tuje. Drezanje v preteklo ali aktualne politične prakse je nujno. In sproži odmev. Med drugim ima umetnost vlogo opozicije. Tudi destruktivne.

Zdi se mi škoda, če zdaj pišoč in uprizarjani dramatik to spregledujejo. Snojeva drama *Gabrijel in Mihael*, ki sicer ima dramaturške pomanjkljivosti, je nedvomno ostro zasekala v družbeno tkivo. Tema zatajevanega bratomora je čakala v »zasedi«.



• Milada Kalezić (Magda), v ozadju Barbara Vidović (Alisa) | Draga Potočnjak: *Alisa, Alisa*. SLG Celje, režija Matija Logar, 2000 | foto: Damjan Švarc

Leta 1988 so jo uprizorili kot radijsko igro na Radiu Ljubljana.

Knjižna varianta ali radijska izvedba vsaj po mojem prepričanju nista nikdar tako udarni kot gledališka predstava. Ta udari v živo. Če vabi z namenom, da sooči kolektiv s travmatično zgodovinsko temo, ki s svojimi kapilarami napaja sodobnost, lahko rodi še dodatno, povsem nenačrtovano provokacijo. Pri naši uprizoritvi Snojeve drame sem iz povsem tehničnih razlogov postavil del publike na oder, del v dvorano, v vmesnem prostoru pa je bil prostor gledališkega dogodka – na premieri se je tako zgodilo, da so na eni strani sedeli avtor s svojimi novorevijaškimi prijatelji ter, pogojno rečeno, disidenti, in na nasprotni strani predstavniki aktualne oblasti. Drug drugemu so bili zrcalo. Reakcija ni minila brez očitkov, da sem namenoma sprovciral to soočenje. *Gabrijel in Mihael* sta otvorila Teden slovenske drame 1987, pred slavnostno premiero je nastopil Ciril Zlobec, ki je po premieri zlovoljen zapustil festival. V zraku je visela zloglasna 57. številka Nove reviji, zdaj pa je bila oblast so - očena še z medsebojno ubijalskima Snojevima dvojčkoma. Ne Zlobcu ne nam ni bilo prav enostavno. Zdržali smo.

Gabrijel in Mihael je po Smoletovi *Antigoni* (1960) prvi načel temo slovenskega bratomora.

Prav lahko bi se zgodilo, da naše uprizoritve ne bi bilo. Na prvo vajo je bil povabljen tudi avtor. Po tradiciji najinega sodelovanja je glavnino razčlembe vodil Kermauner, ki je opozarjal, da poboji niso bila ekskluzivna povojna dejanja zmagovalcev druge svetovne morije le v Sloveniji. To je vznemirilo avtorja, ki je začel špekulirati z zgodovinskimi dejstvi: če bi Tito dovolil Angležem, da bi se izkrcali v Istri, potem bi se zgodovina pisala drugače itn. Sredi povsem netaktnega Snojevega monologa je Taras zaprl tipkopis Snojeve drame in nanj spokojno položil dlani obeh rok. Tarasove roke, prsti so bili sicer zgovorni. V mučni situaciji sem prekinil vajo. Pred začudenim ansamblom smo se umaknili v kabinet, kjer se je Taras v »soočanju« s Snojem odpovedal nadaljnjemu sodelovanju. Moje stališče pa je bilo nedvoumno: brez Kermaunerja ne bo premiere. Snoj se je v svoji samozaverovanosti čudil Tarasovi in moji reakciji. Ohojevec Marko Pogačnik, scenograf uprizoritve, je mučno atmosfero elegantno razrešil s pripombo, da ne delamo dokumentarne igre, ampak »antično« nabito družinsko dramo. Nadaljevanje študija sem pogojeval z obvezno Kermaunerjevo prisotnostjo in z zahtevo, da se do premiere avtor absolutno izključi iz ustvarjalnega procesa. Teater ni kraj špekulativno gostilniškega igračkanja z zgodovino. Snoj se je (u)klonil. Kljub enopartijskemu sistemu, v katerem sem živel, sem ves čas delal v relativno popolni svobodi. Cenzura sem si bil pač sam, tudi za vse, ki so mi pošiljali besedila, a jih nisem uvrstil v repertoar. Tu naj kot fusnoto dodam še, da sem v repertoar uvrstil tudi katerega od svojih tekstov. Nedopustno. Zgovoren konflikt interesov.

Štihov *Spomenik* (prem. 9. 3. 1984) ste uprizorili v želji po odmiku od *Spomenika G*, ki ga je v Gleju postavil Jovanović z Jožico Avbelj?

Štih je bil v glejevski varianti totalno »preštihan«. V tej »kompostni« dramaturgiji je od *Spomenika* (rež. Matija Logar, prem. 9. 3. 1984) ostal samo še podstavek. Tekst pa me je zanimal. Govori o generaciji partizanov, ki se je iz leta v leto bolj oddaljevala od svojega usihajočega izvira. Predstava je vsebinsko sledila liniji *Afere*. Iz spomenika, ki mu je bil postavljen, izstopi mrtvi partizan. Je resnično neomadeževano partizanstvo možno samo kot okamenel spomin? Tekst smo uprizorili integralno. Končali smo sarkastično: akter v zadnjem prizoru odpre violinski kovček, v katerem je brzostrelka. Je naša usoda ponovno klanje? Odmevna uprizoritev. Anekdota: kranjski borci so si jo izbrali za enega od svojih proslavljajočih dnevvov. To me je čudilo: si je kdo od organizatorjev borčevske proslave predstavo sploh ogledal? Direktorju Kuratu sem predlagal, da si jo pred končno odločitvijo, ali je to to, nekdo ogleda.

In so si jo, verjetno. V slavnostnem programu je ni bilo več. To ni cenzura, to je pravica, da si sam izbereš interpretacijo svojih včerajšnjih podvigov.

Proti koncu vašega kranjskega obdobja pride Vito Taufer z *Božansko tragedijo* Emila Filipčiča (prem. 16. 2. 1989), generacija se zamenja.

To je bilo nekaj povsem drugega, odbito do konca. Predstava je imela fenomenalen odmev, bolj v Ljubljani kot v Kranju, hodili so jo gledat, morda tudi zaradi Fileta, ki je sam igral v njej in preizkušal njemu lastno razumevanje posodobljene inačice *commedie dell'arte*. Od ponovitve do ponovitve se je prav po zaslugi avtorja predstava spreminjala. Tudi do nerazpoznavnosti. Emil je zaslužen za odpovedano gostovanje na Borštnikovem srečanju. Večer pred gostovanjem se je znašel na urgenci. Predvidene nagrade (menda smo bili favoriti) so šle drugim.

Teater je bil kanal, kjer so se lahko ti zunajserijski originali realizirali.

Kanal, ki se je etapno mašil. Bili smo organizatorji pesniških simpozijev, ki jih kranjska knjižnica kljub številčno obilnejšemu kolektivu ni bila sposobna realizirati, bili smo organizatorji jazzovskih večerov z odličnimi glasbeniki, tu so bile izzivalne okrogle mize ob Tednih slovenske drame. Želel sem gledališče, ki kot ustvarjalna hiša nikdar ne počiva. Počitek bi lahko pomenil ponovno ukinjenje oziroma smrt. »Kontrolorje« gledališča smo z vsemi pestrimi stvaritvami in storitvami toliko upehali, da nam niso mogli več slediti. Začeli so nas puščati pri miru. Popoln mir pa je za gledališče smrtonosen. Je kanal smrti. Tega kanala se lahko rešiš samo z neprestanim, vsaj navidezno disidentskim drezanjem. Gledališče je svojeglava prižnica in tržnica. S ponujanjem provokacij in pobud. V svojem bistvu mora gledališče človeka/gledalca prizadeti. Mu ponuditi razmislek. To je vse, kar drži gledališče v objemu smisla.

V Kranju je bilo to v osemdesetih mogoče, v Celju v devetdesetih pa že manj.

V Celje sem prišel proti koncu devetdesetih let. Za en petletni mandat. Za drugega nisem bil več dobrodošel. V knežji prestolnici se nisem počutil grofovsko, čeprav sem po maminem družinskem izročilu menda potomec celjskih grofov. Celje je bila zame samo nekakšna »prekomanda«, sicer pa mesto, ki ga potem, ko so zgodaj popoldne zaprli tržnico, sploh ni bilo. Bilo je, ni pa ga bilo čutiti. Od popoldanske zlovesče depresije si je mestno središče opomoglo šele v večernih urah, ko je zaživela umetnost in kultura v svojih razno-terih pojavih. Tako sem Celje občutil jaz. Verjetno zato, ker sem bil v bistvu

samo gost, ki se iz lumpengrofa neuspešno trudi postati meščan. Paradoksalno je imel Kranj srečo, da so mu ukinili gledališče. Mesto je sicer sporadično, toda stalno iskalo svoj nov malomestni obraz. Ponovno profesionalizacijo sem razumel tudi v funkciji ponovnega pomeščanjenja delavskega mesta. Spomnim se proslave Titovega osemdesetega rojstnega dne v Kranju leta 1972. Že omenjeni Boris Bavdek me je povabil, če bi jo oblikoval. Zamislil sem si, da bi publika, večinoma šolska, med hepeningom napihovala trobarvne balone, ki naj bi se ob koncu dvignili nad mesto. Oder je bil namenjen predvsem slavnostnemu govorniku. Igralci, sošolci (med njimi Janez Vrečko, kasnejši profesor na Filozofski fakulteti) so z različnih oken meščanskih hiš z megafoni v rokah recitirali novodobno poezijo, večinska publika pa se je zaradi sončne vročine umaknila za velik odrski pano, kjer je bila znosna senca. Govornik je govoril praznemu trgu. »Avantgardna« proslava. Najhujše pri tej nenavadni proslavi pa je bilo to, da je bila trobojnica brez zvezde. Pozabili smo jo namestiti. Seveda sem bil zaradi tega spodrsljaja deležen ustrezne opazke. Ostalo je pri tem.

Države za Kranj kot mesto ni kaj dosti brigalo?

Poskušali so, brigalo jih je že, mi je pa Kermauner svetoval: govori odkrito, tudi če po telefonu zaprasketa in ti prisluškujejo, govori jasno, na Umetniškem svetu se ne skrivaj za larpurlartističnimi formulacijami. Odkritost razorožuje. No, ob tem je potrebno vsaj nekaj smelosti.

Kakšen je odnos PG Kranj z mestno politiko, s publiko danes?

Ne vem. Predvidevam, da katere od repertoarnih odločitev publika ne sprejme z navdušenjem. Pritiskov glede repertoarja verjetno ni več. Ko sem odhajal, sem se boril za enovito vodenje: direktor in umetniški vodja v eni osebi. Dualizem je dediščina časov, ko so umetniške vodje hoteli »kontrolirati« s pomočjo politično nastavljenih direktorjev. Že takrat je bila tovrstna kontrola nesmiselna, dualizem je v glavnem ustvarjal konflikte in nejasnosti glede odgovornosti, ki se je lahko prekladala z enega na drugega. Kmalu po mojem odhodu je direktorovanje prevzel gledališki analfabet. Gledališče se je znašlo pred umetniškim bankrotom. Sredi dopoldanske vaje v SLG Celje me je urgentno klical kranjski podžupan z vablјivim vprašanjem, ali bi se bil pripravljen vrniti v Kranj. No, ko bi isti podžupan moral glede moje kandidate pred časom odigrati potrebno politično vlogo, ki bi sledila njegovemu vabilu, se je preprosto potuhnil in pomagal nastaviti eldeesovskega kandidata. V Kranj se nisem vrnil.

V celjskem ansamblu je delovala tudi četica igralcev, ki so študirali igro na moskovskem GITIS. Razvili so se vsak po svoje, Igor Žužek v izvrstnega, tudi filmskega igralca.

V svoji predčasno zaključeni sezoni jih je v ansambel vključil Primož Bebler. Ob mojem prihodu v Celje je bil ansambel številčno prepolovljen. Odločitev je bila jasna, »rusom« sem ponudil dodatno sezono ter se trudil zapolniti ansambel. Ni bilo lahko. Režiserjev »rusi« niso zanimali, ob tem pa so vsi z izjemo Koruna bolj ali manj uspešno izsiljevali zasedbe z gosti. »Rusi« s t. i. »nosilnimi« vlogami in vlogami v predstavah za otroke niso bili zadovoljni. Logično, toda realnost gledališča je lahko kruta.

So sami začutili, da to ne bo pot zanje?

Svojega razočaranja in nepotešenosti niso skrivali. Z izjemo Žužka so na pol prostovoljno zapustili Celje. Glede na to, da sem Moskvu relativno dobro poznal, mi ni bilo težko ugotoviti, kako je dejansko potekal njihov moskovski študij. Lahko bi rekel, da je bilo za vodstvo moskovske igralske šole važno predvsem to, da so plačali šolnino, potem pa so na njih skoraj pozabili. Na žalost.

Na razgovor za redni angažma sem vabil mnoge. S prepričevanjem mi je že v drugi moji sezoni nekako uspelo napolniti ansambel, ki pa se je do konca mandata iz sezono v sezono rahlo spreminjal. Spoznanje, da v ansamblu z redkimi izjemami prevladuje hrepenenje po prestolnici, ni bilo vzpodbudno. Ampak ne glede na to smo uspeli prepričati publiko, kritiko in žirije raznih festivalov. Uspešne sezone, ne vse enako, niso bile dovolj, da bi mi potrdili še naslednji mandat. Pred menoj so slasti enkratnih ali celo predčasno zaključenih mandatov okušali Andrej Hieng, Blaž Lukan, Primož Bebler ter vršilci dolžnosti, ki so zapolnjevali »odsotne« umetniške vodje. Ob dolgoletnem, že kar tradicionalnem upravniku Borutu Alujeviču smo bili umetniški vodje za celjsko gledališče nekakšno nujno zlo, ki ni razumelo, da je ansambel igralska družina s hrepenečo sindikalistično željo po očetu ali mami. V Celju smo bili sami očetje, ki pa nas je igralska družina sprejemala kot očime.

Kako to, da ni imel večjega odmeva muzikal *Chicago*?

Celjsko gledališče je bilo v mojem času tipičen samomorilski organizem. Odličnih predstav se je panično ustrašilo, obravnavalo se jih je kot družinske pastorkе. *Chicago* (rež. Diego de Brea, prem. 29. 3. 2002) ni bil izjema. To je bil velikopotezen projekt, ki so ga že v času študija najprej najedali posamezni protagonisti, po premierskem slavlju pa se gledališče preprosto ni znašlo,



• Foto: Primož Jesenko

oziroma se je znašlo pred zahtevnejšimi organizacijskimi potezami, ko bi moralo odreagirati, pa temu ni bilo kos. Morali bi se (po)truditi, toda čemu se boš trudil, ko pa se lahko (pre)živi tudi brez truda. *Chicago* je bil velespešnica (najavljene ponovitve za izven so bila razprodane sredi dopoldneva), ki ji vodstveno-organizacijska logistika ni sledila. Prvi pravi slovenski poosamosvojitveni muzikal se je zaključil pred trideseto reprizo.

Za vami je veliko pisnih sledi o vaših gledaliških letih, kar je med režiserji redko. V *PeGe med včeraj in jutri* (1993) brez dlake na jeziku, tudi gnevno popisujete historiat kranjskega gledališča v osemdesetih letih, pred ponovno profesionalizacijo s sezono 1992/93.

Gledališčniki, vsak na svoj način, seveda gojimo gnev. Tudi sam tozadevno nisem imun. V omenjeni knjigi gre za nekakšen na spomin naslonjen veliko-potezen esej. Gre najprej za terapevtsko samospraševanje, pa tudi za željo, da ne bi šlo vse v pozabo. V recenziji je Bojan Štih zelo koncizno zapisal: »S tovrstno knjigo-dokumentom, kakršna je Logarjeva, bi gledališki ravnatelj ali ravnatelj preperečili sedanje in prihodnje falsifikate o njihovem delu«. Ne dvomim, da je Štih ob tem zapisu nostalgčno pomislil na svoje delo.

Raziskovalec zgodovine kranjskega gledališča hitro opazi brisani prostor: odsotnost faktografije o gledališki dejavnosti PG Kranj po letu 1957. Ti podatki so dostopni?

Morali bi biti. Tu je arhiv: teksti, režijske knjige, scenske in kostumografske skice, fotografije, gledališki listi, plakati, kritike, to je »mrzel« material. Potem so tu spomini kot »vroč« material z anekdotami, dnevniškimi zapisi, škandali. Ker je gledališki akt živa ustvarjalna gesta, se ob vsakem gledališkem rojstvu, premieri po določenem času zgodi smrt. Ni pa nobene potrebe, da se predstavi predčasno uprizori njen lasten konec. Ali se gledališki sindikalisti zavedajo, kako destruktivno nastopajo v vlogah organizatorjev evtanazij? O teh vlogah arhivi ne govorijo.





U V O D V T E M O

Perspektive ustvarjalk scenskih umetnosti

Jasmina Založnik in Primož Jesenko

Polje uprizoritvenih umetnosti ni izoliran topos. Temelji na spletu strukturnih mehanizmov, ki so zrcalni odsev širših razmerij v družbi. Mehanizmi njihove reprodukcije, ustoličenost konzervativne produkcije znanja in tipskega vedenja težijo k ohranjanju družbenega *status quo*. Pogled v zgodovino pokaže, da je bil feminizem kot fenomen na ozemlju nekdanje Jugoslavije po drugi svetovni vojni s formalizacijo (ureditvijo številnih pravic žensk, vključno z volilno in reproduktivno pravico, z množičnim zaposlovanjem in možnostjo delovanja v javni sferi), s prestrukturiranjem feminističnih organizacij (zlasti ukinitvev AFŽ, zveze Protifašistične fronte žensk leta 1953) in z egalitarnostjo delavskega razreda, dogovorno usidrano v vsejugoslovanski etični imperativ »bratstva in enotnosti«, utišani in potlačen. To je za nekaj desetletij pometlo z diskurzi, ki bi razmerja v družbi – še zlasti prikriti, a trdno zakoličeni patriarhat – razklenili.

Feminizem se v Jugoslaviji kot pomembna tema pojavi v študentskem tisku konec šestdesetih let, feministična gibanja pa postanejo (raz)vidna oblika boja v osemdesetih letih, pretežno vtkana v alternativna gibanja, ob rob. V javno sfero in diskurz vstopi feminizem konec sedemdesetih let in po tem prestopi z obrobja študentskih listov (Študent, Vi-

dici, Tribuna, Katedra idr.) ter zavzame vidnejše mesto v progresivnih tednikih, kakršen je bil denimo ljubljanski Teleks. To so tudi razlogi, da (je) velik delež ustvarjalk (predvsem starejših generacij) feministične pozicije zanikal, nekatere so pomen feminizma prepoznavale s časovnim zamikom, le redke posameznice pa so feminizem privzele kot svoje poslanstvo. Čeprav je »prebujeni« feminizem v tvorni navezi z drugimi družbenimi gibanji patriarhalna načela rahljaj, se je soočal z vztrajnimi poskusi utišanja (spomnimo se ponavljajočih se bojov za ohranjanje reproduktivnih pravic žensk). To dokazuje trdovratnost ustoličenega koda in utemeljuje feminizem kot proces razumevanja, odstranjevanja in odpravljanja patriarhalnih, kolonialnih in sorodnih ideologij podrejanja.

Mizogina usmeritev, ki bi izločala režiserke in koreografinje, dramaturginje, kritičarke in teoretičarke, igralko in plesalke, ni osrednji izločitveni faktor v aktualni gledališki mašineriji, in vendar se zdi vloga apriornega nosilca uspeha rezervirana za moškega. Najdemo lahko celo vrsto kazalnikov, ki potrjujejo učinkovito reprodukcijo patriarhalnih pogledov in njihovo strukturno trdnost (zastopanost žensk na vodstvenih položajih; procentualni delež režiserk v institucionalnih gledališčih, še zlasti na velikih odrih; primerjava honorarjev režiserk glede na njihove kolege; upad statusa določenih poklicev). Tovrstne vzorce je težko preseči, njihovo rahljanje je postopno, vezano na opozarjanje na usidranost anahronih pogledov, ki z vztrajnostnimi boji poziva k družbenim spremembam.

Moči sva združila urednika, odgovorna za feministična vprašanja in za polje uprizoritvenih praks, da bi s sodelavci razprli nekatera temeljna strukturna vprašanja, podali orise in vpoglede v dejavnost ustvarjalk, opozorili na nekatere ključne zgodovinske prelome in preboje, orisali razloge za statusne spremembe pri določenih poklicih (številčna rast dramaturginj) ali za manj pogosto rekrutiranje režijskega kadra med ustvarjalkami. Ali domnevno večja progresivnost umetniške sfere ne zamegljuje dejanske izmuzljivosti prizadevanja za enakopravne odnose v polju uprizoritvenih umetnosti?

Uvodnim besedam bi bilo mogoče dodati paradoksen vtis. Prispevki tematskega bloka po eni strani razkrivajo pomembne družbene premike na ravni obravnave spola, ki počasi, a vztrajno razjedajo ustaljeni patriarhalni kod. Obenem pa se je tematski blok, ki poskuša s feminističnim diskurzom operirati v polju uprizoritvenih umetnosti, izkazal za hud izziv. Pri mnogih povabljenih piscih, ki delujejo v uprizoritvenem sektorju (v kar najširšem smislu), sicer ni bilo mogoče govoriti o apriorni zavrnitvi tematske pobude, in vendar blok njihovih imen ne vključuje. Nemara počivajo razlogi za njihovo poznejšo odpoved tudi v mučnem, izčrpavajočem družbeno-političnem ozračju zadnjih dveh let, ali pa zgolj potrjujejo njihovo prezasedenost.

Četudi se slovenska družba zelo počasi premika v smeri egalitarnejših razmerij med spoloma, so pozitivne spremembe v polju uprizoritvenih umetnosti zaznavne: avtorice figurirajo kot vse bolj opazna vitalna sila, ne glede na funkcijo, ki jo zasedajo. Četudi bi lahko omenjeni fenomen razložili z upadanjem statusnega in ekonomskega položaja uprizoritvenih umetnosti pri nas – to je še posebej razvidno na področju sodobnega plesa in njegovega diskurzivnega polja –, ni mogoče spregledati dviga (samo)zavesti in samorefleksije posameznikov, ki tu delujejo. (Kot specifičen dosežek bloka je mogoče razumeti odkritje in pridobitev mlajše generacije avtoric_jev.) Hkrati velja izpostaviti vitalnost

neinstitucionalnega dela uprizoritvenega sektorja, ki kljub prekarizaciji vztraja zunaj mehanizmov nadzora in na robovih družbenih institucij *par excellence* kontinuirano proizvaja sveže uprizoritvene forme in načine uprizarjanja ter perspektivno pušča odtis tudi na podobi gledališke institucije.

Prispevki razkrivajo ustvarjalke kot gonilno silo procesov, obratov, kritičnih uvidov, ki anticipirajo drug(ačn)e prostore ustvarjanja, iznajdevajo nove formate, načine, diskurze. Situacija ni posebej nova. To potrđita Katarini Pejović osebnosti Mire Trailović in Borke Pavičević, nosilni figuri polpretekle zgodovine srbskega gledališča in družbenih gibanj, ki so jima strukturni mehanizmi oteževali preboje le do neke mere. Položaj dramaturginje sredi historične dekonstrukcije literarnega gledališča na ozadju družbenih razmerij spolov opiše Eda Čufer v intervjuju z Ulo Talijo Pollak. Varja Hrvatin problematizira trdoživost klišejskega prikazovanja ženskosti v slovenskem gledališču in javnem diskurzu. Pia Brezavšček poda osebnoizkustveni vpogled v neinstitucionalni uprizoritveni sektor v Sloveniji, Maša Radi Buh analizo sodobnoplesnega polja, Rok Andres zaznava aktualne avtorske premike in tendence dramatičark, dramaturginj in režiserk. Rok Vevar pa že v začetku zastavi simptomatični predtakt za premisleke, ki sledijo.

Zahvalila bi se vsem avtoricam in avtorjem prispevkov, brez katerih tematskega bloka ne bi bilo, odgovorni urednici Emici Antončič za vzpodbude in potrpljenje ter Barbari Orel za povezavo z Ulo Talijo Pollak.

Ustvarjalke v gledališču. Nekaj razmislekov ob »kvotah«

Rok Vevar

Sredi leta 1991 je Slobodan Unkovski v SNG Drami režiral Ibsenovega Peera Gynta, ki v mojem spominu še vedno ostaja ena najbolj fascinantnih dramskih uprizoritev, kar sem jih videl. V gledališkem listu, ki je pospremil uprizoritev, je Darja Dominkuš opravila intervju z režiserjem, ki slovi med igralkami in igralci kot izjemno nekonflikten umetnik, s katerim je lepo delati. Na vprašanje, kakšna je njegova metoda dela »z igralcem«, poda Unkovski zelo zanimiv odgovor, v katerem artikulira tri različne metode, med katerimi je prva eksplicitna reformulacija vojaške taktike, drugi dve pa zgolj posredni.

Prvo metodo poimenuje *teorija in strategija režije z vidika turškega osvajanja Evrope*, drugo *taktika gobe*, tretjo pa *strategija meduze*. Iz vseh treh je razvidno, da režiser z ansamblom vzpostavlja (nerazvidno) vojaško fronto, kjer mora v procesu sodelavce postopoma osvojiti; z vojaškim terminom: okupirati.

Pri režiji z *vidika turškega osvajanja Evrope* režiser svoje soustvarjalce *obkoli* ter se jih odloči prepustiti lakoti, žeji, se pravi pomanjkanju, ter počaka, da se postopoma *sami predajo* večini. Pri *taktiki gobe* se režiser kot nekakšen notranji vohun prilagaja temu, kar mu nudijo igralci sami, da bi jih lahko, ko se med njimi ustvari dovolj močna vez, *premikal po prostoru in vodil do rezultata, kakršnega si sam želi*. Pri najbolj skrivnostni izmed svojih metod, pri *strategiji meduze*, pa Unkovski proizvede vtis, da imajo igralke in igralci občutek popolne svobode, vendar »vsi plavajo v meduzi, ki jih postopoma kuha«, da bi jih pripekljal do želenega rezultata, ko »po dveh mesecih postanejo del te meduze«.¹

Iz artikulacije režijskih metod Slobodana Unkovskega je bolj kot karkoli osebnega razviden simptom organizacijske strukture gledaliških institucij, neizprosne in krutega gledališkega ustroja, proizvodnega obrata, s katerim se je generacija režiserjev desetletja spopadala, da bi lahko pripeljali svoje umetniške zamisli do želenega proizvoda. In ga s tem pretvarjala v hierarhično strukturo, nad katero so se pritoževali prav vsi, ki so jo s svojimi aktivnimi ali pasivnimi državami soustvarjali, ženske in moški, in v katerih so bili prav vsi vodstveni položaji vselej rezervirani za moške. Kadar ti niso zmogli različnih »vojska« in »njihovih odredov« pripraviti do sodelovanja, so tako kot Bojan Štih konec sedemdesetih let, ko je disfunkcionalno in zapovedano samoupravljanje dodobra načelo njihovo konstruktivnost, užaljeno (in do neke mere retorično) predlagali, da bi jih bilo najbolje pozapreti.

V zadnjih desetletjih, ko se je občasna, nedeklarativna *kritika institucij* na področju scenskih umetnosti začela spopadati z vprašanji, kako so različni družbeni spoli, spolne identitete in marginalizirane družbene skupine zastopane v proizvodnji sodobnega gledališča, in ko so v našem kulturnem prostoru *feminizmi* dobili nekoliko razvidnejši glas, se je tudi v domači javni sferi pojavilo vprašanje, zakaj je v slovenskem kulturnem prostoru v gledaliških institucijah tako malo avtoric; režiserk.

To vprašanje zadeva tudi balet, kjer v prvem stoletju ob Piji Mlakar, ki se je podpisala pod eno samo avtorsko delo in bila prva umetniška vodja ljubljanskega baleta v poldrugem desetletju po drugi svetovni vojni (to je bilo po vsej verjetnosti sprejemljivo, ker so jo odločevalci razumevali v tandemu z njenim možem, Pinom Mlakarjem), v glavnem dominiral avtor, še bolj dosledno pa se je to dogajalo tudi v opernem gledališču. V javnih kulturnih institucijah na ozemlju današnje Republike Slovenije se ni odvijalo nič neobičajnega, glede na ostali federalni in mednarodni kulturni prostor z razvitimi gledališkimi sistemi. Avtoric in voditeljic ta sistem ni predideval, zgledov preprosto ni bilo. Ženske so se lahko z umetniškim vodstvom, režijo ali koreografijo zgolj poročile.

Kot umetnice so lahko delovale zgolj na robu tovrstnih sistemov, npr. v sodobnem plesu. Njegov institucionalni deficit je temeljno povezan z dejstvom, da proizvodnja te

1 Darja Dominkuš, pogovor [s Slobodanom Unkovskim], GL Drama SNG Ljubljana, XXI/ 2, 1991, str. 10–16.

umetniške prakse ni nikoli prestala avdicije za vstop v dominantni kulturni in umetniški patriarhat in da so jo politični odločevalci povečini razumevali kot prakso estetizirane feminilnosti, ki je motila npr. tudi prvo avtorico sodobnoplesne zgodovine pri nas Marijo Vogeltnik. Zdelo se ji je, da je sodobni ples preveč feminiziran, da v njem primanjkuje koreografov in plesalcev. Leta 1982 se v *Teleksu* pojavi članek z naslovom »*Veliko plesalcev, malo strokovnjakov*«, v katerem France Forstnerič v enem od podnaslovov izpiše vprašanje »Kje so moški plesalci?« Temu rutinskemu ideološkemu vprašanju v tistih časih nihče ni bil zmožen zagotoviti negativa: »Kje so umetniške voditeljice, režiserke in koreografije v mreži javnih kulturnih institucij?« In če so pri sodobnem plesu pogrešali ustvarjalce, zakaj v mreži javnih kulturnih institucij nihče ni pogrešal ustvarjalk?

Nesorazmerje med gledališkimi režiserji in režiserkami je bilo vse do konca dvajsetega stoletja najbolj eklatantno v javnih kulturnih institucijah, a če se ozremo po proizvodnji sodobnih scenskih umetnosti izven institucij, ugotovimo, da so s proizvodnjo, ki jo danes imenujemo z neposrečeno administrativno oznako nevladni sektor, v resnici začele avtorice: Balbina Battelino Baranović z Mladinskim gledališčem (1955) in Eksperimentalnim gledališčem (1955) in Draga Ahačič z Gledališčem AD HOC (1958). »Za režiserke je bilo tedaj pri nas še dosti manj prostora, kot ga je danes,« se spominja Draga Ahačič.² Da bi si ustvarile pogoje za delo, so si ambicioznejše avtorice, igralke, režiserke in umetniške voditeljice, morale ustanoviti gledališča. Če tega niso naredile, so ostale brez dela.

Ob vprašanju umetniškega avtorstva je potrebno izpostaviti, da se je v zadnjih desetletjih tudi njegovo pojmovanje nekoliko spremenilo in da ob tehničnih poklicih, ki jih pri nas za razliko od drugih razvitih gledaliških sistemov, npr. nemškega, francoskega ali britanskega, tako rekoč izključno opravljajo moški, med poklici, ki umetniško soustvarjajo gledališko delo, nikjer ne manjka umetnic in strokovnjakinj, razen tistih, ki v hierarhično organiziranih načinih dela predstavljajo umetniški podpis, vrh hierarhije: režiserk.

V zadnjih dveh desetletjih je umetniško ali administrativno vodenje nekaterih osrednjih kulturnih javnih institucij prevzelo nekaj žensk (Uršula Cetinski, Barbara Hieng Samobor, Tina Kosi, Marinka Postrak, Alja Predan, Diana Koloini, Katja Pegan, Vesna Jurca Tadel), vprašanje pa je, ali je bil njihov spol kakršnakoli garancija za spremembe v načinih umetniškega dela in proizvodnji scenskih umetnosti. Povečini moramo ugotoviti, da ne. Ali se je demonstracija družbene moči, ki je ponavadi povezana s patriarhalnimi vzorci, odpravila drugam, saj sodobni kulturni sistem njegovim moškim odločevalcem in vodjem ne zagotavlja več ustreznega ali zelenega družbenega ugleda? Ja, umetnost in kultura sta v Republiki Sloveniji postali nepomembni, če nista povezani z obrati zgodovinskih revizionizmov in kulturnih bojev.

Zakaj se reči niso spremenile? Morda si lahko za razlago izposodimo Adornovo subverzijo Marxove *Enajste teze o Feuerbachu*, ki pravi, da so *filozofi svet samo različno interpretirali, gre pa za to, da ga spremenimo*. Adorno v svojih predavanjih *Predavanja o negativ-*

² Primož Jesenko. »Draga Ahačič: »Danes se k sreči vse bolj kaže, da se v svojih osnovnih strokovnih in načelnih stališčih nisem kaj dosti motila«, v: Primož Jesenko. *Rob v središču – Izbrana poglavja o eksperimentalnem gledališču v Sloveniji 1955–1967*. Ljubljana: Dokumenti SLOGI, LI/ 92, 2015, str. 323–332.

ni dialektiki pravi: »Dejstva, da se svet ni spremenil, ne gre pripisovati zgolj intelektualnim razlogom, a razlog, zakaj se ni spremenil, je vsekakor povezan s pomanjkanjem njegovih interpretacij.«³ Na področju scenskih umetnosti pri nas morda ni stvar v tem, da zgodovinskih pregledov in teoretskih del ne bi izdajali, vsekakor pa se to ne dogaja v zadostni meri in na metodološko vključujoč način. Pri nas so v akademski sferi institucionalizirane zgolj teatrološke panoge, a te se pri nas v največji meri razvijajo v smeri, ki regenerira sam sistem. Teorija, zgodovina in kritika imajo status drugega področja in se jih le težka in zgolj občasno razume kot del umetniške ali kulturne prakse. Njihov javni status je manjšinski in marginalen.

Če želimo ugotoviti, zakaj je na področju scenskih umetnosti v dvajsetem stoletju delovalo tako malo avtoric in zakaj jih vse več dela na istem področju izven institucij, je odgovor precej jasen: ker ne želijo sodelovati pri vnaprej določenih načinih dela, pri procesih, v katerih so stopnje dela z manjšimi odstopanji določene vnaprej in kjer se od avtorstva pričakuje hierarhični diktat, kjer je to določeno s centrom vednosti in njegovim patriarhalnim ustrojem. Tovrstna proizvodnja s svojim ideološkim aparatom stvarnost motri, analizira in se nanjo odziva z zelo selektivnim številom možnih perspektiv, predvsem pa verjame, da lahko stvarnosti priskrbi zrcalno sliko, kjer se bo javnost zagledala v njeni resnici. Naslednji vidik, ki je bistven, je vselej povezan z vprašanjem ekonomskih vidikov marginalizacij, razporejanja boljše in slabše plačanih delovnih mest in njihovih vsakokratnih dostopnosti. V zvezi s tem je treba ugotoviti, da postopno povečevanje avtoric v javnih kulturnih zavodih v zadnjih treh desetletjih ni povezano samo z večjo ozaveščenostjo in odprtimi zahtevami po vključenosti umetnic (in tudi drugih marginaliziranih skupin, povezanih s spoli in spolnimi usmerjenostmi), ampak z dejstvom, da domači kulturni sistem v razporeditvi družbenih statusov na zagotavlja več družbenega ugleda, kakor ga je v desetletjih po drugi svetovni vojni. S tem je povezana tudi erozija ekonomskega in finančnega statusa javnih kulturnih institucij.

Če na kratko pregledamo seznam režiserk v domačem gledališkem prostoru,⁴ ugotovimo, da se med režiserkami najprej pojavlja ime igralka Marije Vere (1889-1954), ki je po vsej verjetnosti skladno z načini dela v starejših modelih gledališča svojim glavnim vlogam v Ibsenovih dramah zagotovila ustrezno mizansceno. Izjemno zanimiva in pozabljena publicistka, igralka Maša Slavec (1904-1989), članica Delakovega Novega odra ter pronicljiva pionirka domače sodobnoplesne kritike, je med obema vojnama v Slovenskem narodnem gledališču režirala otroške predstave in operete. Ta zanimiva in izobražena umetnica in intelektualka bi si v prihodnosti zaslužila kakšno podrobnejšo zgodovinsko obravnavo.

Balbina Battelino Baranovič (1921-2015) in Draga Ahačič (1924) sta s svojimi Ekspe-

³ Theodor W. Adorno, »Lecture 6«, v: Rolf Tiedemann (ur.). *Lectures on Negative Dialectics. Fragments of a lecture course 1965/1966*. Cambridge, Malden: Polity Press, 2008, str. 58

⁴ Previdevam, da ta seznam ni popoln in bi ga bilo posledično mogoče dopolniti.

rimentalnim gledališčem, Slovenskim mladinskim gledališčem in Gledališčem AD HOC, v domač prostor vnesli nekoncencionalen modernističen repertoar, slednja predvsem s francoskima eksistencializmom in dramo absurda, ter opravili prvo vidnejšo prostorsko gledališko reformo z uvedbo krožnega avditorija (gledališče v krogu), kar je terjalo tudi spremenjen pristop k režiji. Prav z njima je povezan tudi vstop koreografij v delovne procese in drugačni pristopi k umetniškemu vodenju.

V tem obdobju je na Akademiji za igralsko umetnost diplomirala Rosanda Sajko (1930), ki se je po zaposlitvi na Radiu Slovenija posvetila predvsem radijski režiji in na tem področju opravila pionirsko delo, igralka Mija Janžekovič Janković (1930) pa je svoje igralske ambicije kmalu opustila in se v okviru Odra 57 posvetila dramaturškim in režijskim nalogam, ki so jo kot intelektualko tudi neprimerno bolj prevzele, tako da je kasneje na TV Ljubljana (današnji TV Slovenija) postala režiserka dokumentarnih filmov.

V sedemdesetih in na začetku osemdesetih let se pojavita dve imeni: Vesna Arhar Štih (1944), ki je dobila možnosti za delo na malih odrih in na televiziji, ter Helena Šobar Zajc (1944), ki je kasneje delala v lutkovnih gledališčih. Osrednje in v resnici prvo vidnejše ime med režiserkami je prav gotovo Meta Hočevar (1942), ki je v gledališče vstopila kot scenografinja in s svojim arhitekturnim znanjem temeljno prenovila mišljenje prostora v domačem modernem gledališču. Prav njena pretvorba scenografije v prostorsko partituro ji je omogočila prenovljen pristop k režiji, ki so ga umetniški vodje in režiserji uspeli razumeti. Meta Hočevar je v drugi polovici dvajsetega stoletja prav gotovo najpomembnejše ime gledališke in dramaturške topografije, njeno oblikovanje prostora pa ikonični objekt tega obdobja.

Na prehodu iz osemdesetih v devetdeseta leta je Barbara Hieng Samobor (1961) prva predstavnica nove generacije režiserk in ustvarjalka, ki se je pri ustvarjanju v takratni institucionalni mreži ni počutila kot tujka. Z njenim režijskim opusom, ki je utemeljen na zelo klasičnih veščinah modernega gledališča, se doslej gledališka zgodovina še ni ukvarjala. Leto mlajša je režiserka Mateja Kolečnik (1962), ki se je v svojih briljantnih interpretacijah moderne in sodobne, pa tudi klasične dramske snovi v posameznih primerih eksplicitno ukvarjala s pozicijo žensk v sodobni družbi, ne da bi se pri tem izogibala različnim kulturnim, družbenim in političnim kontradikcijam, ki iz tega izhajajo, med korpusom režijskih imen pa je prav gotovo najpomembnejše ime moderne dramske interpretacije. V zadnjih letih, ko deluje pretežno v nemškem kulturnem prostoru, njeno gledališče uvrščajo v metamodernizem. Med to generacijo režiserk je Barbara Novaković Kolenc (1963), ki je svoje gledališče utemeljila na avantgardnih in modernističnih predpostavkah z izrazito reformatorsko težnjo ter v okviru Gledališča Muzeum z dotlej neprimerljivo subtilnostjo, vzdušji in neznakovnimi gledališkimi figurami ustvarila nekaj najlepših odrskih stvaritev devetdesetih let, spregledan umetniški talent, ki mu – tako kot vsem omenjenim režiserkam – gledališka zgodovina dolguje svojo ustrezno poglobljeno obravnavo. Spomenik.

Vladarka in (r)evolucionarka: o pogumu, geniju in (ne)moči

Katarina Pejović

Če obrnem pogled navznoter in zaženem časovni stroj v smeri osemdesetih let prejšnjega stoletja – obdobja svoje mladosti – me med vsemi spremembami, ki so se zgodile, najbolj preseneča sprememba lastne percepcije položaja in statusa žensk v družbi nasploh, kot tudi v poklicnih srenjah. Ta preobrazba ni tako izstopajoča in očitna kot denimo tista, ki zadeva vprašanje identitete (nacionalne, kolektivne, individualne) in jo je sprožil razpad Jugoslavije leta 1991 in krvava vojna, ki je sledila. Ne, ta preobrazba se je odvijala z drugačno dinamiko in z različnimi zunanji in notranji zagoni, manj predvidljivo in včasih bolj subtilno, vendar se je usidrila globoko in raztreščila tudi temelje, na katerih je dotlej počivala pozicija ženske v družbi.

Naj pojasnim: presenečenje izvira predvsem iz mojega sedanjega videnja takratnega pogleda. Bila sem namreč prepričana – kot, domnevam, večina izobraženih urbanih žensk tistega časa – da živim v družbi, v kateri smo ženske enakopravne in v kateri se ni potrebno akutno in aktivno ukvarjati z boleznimi patriarhata. Ampak, ali je bilo to res? V povojni socialistični Jugoslaviji so ženske doživele kvantni preskok v družbenem statusu: dobile so volilno pravico in pravico do dela, pravico do izobraževanja, premoženja in do odločanja o lastnem telesu, kot tudi o intimnih odnosih z zakonskim partnerjem. Pred vojno te pravice bodisi niso obstajale bodisi si jih je bilo treba v vsakdanji praksi izbojevati (denimo pravico do izobraževanja in dela). Razlike so obstajale glede na geopolitično zgodovino določenih republik znotraj Jugoslavije: območja, ki so bila do prve svetovne vojne del avstroogrškega imperija, so imela bolj progresivno zakonodajo, medtem ko je bila na območjih nekdanjega otomanskega cesarstva precej zaostala. Od leta 1945 so bile omejene razlike izenačene in začelo se je novo, jugoslovansko obdobje.

V šoli nas o tem niso učili, a spremembe smo lahko opazovali in občutili v vsakdanjem življenju. V sedemdesetih in osemdesetih letih so bile vse mame mojih sošolcev zaposlene, prav tako mnoge babice, če niso bile že upokojene. Tako je bilo tudi v moji družini. Veliko svojega otroštva in zgodnje mladosti sem preživela s pisano družino svojih staršev, v kateri ni veljala nikakršna hierarhija, še najmanj spolna. Tudi v moji generaciji smo bili ženske in moški različno tretirani le v šolski športni dvorani, sicer je bil vsak oseba z lastnim značajem, zmožnostmi in interesi.

Ta slika sveta se je med študijem dramaturgije na Fakulteti dramskih umetnosti (FDU) nadaljevala in se krepila. V mojem letniku nas je bilo devet, od tega osem žensk in moški, ki je bil nežnejši in bolj rahločuten od mnogih med nami. V štirih letih skupnega šolanja z razredom se nikakor nisem počutila del enoobraznega plemena – bili smo si izjemno različni. Med svoje najljubše profesorje bi vsekakor umestila Mirjano Miočinović (1935), svetovno znano teatrologinjo, prevajalko in briljantno predavateljico. Nenazadnje sem na FDU prišla zahvaljujoč srečanju z znamenito dramaturginjo Borko Pavićević (1947–2019) v tretjem letniku gimnazije, ki je čez noč odprla horizont mojega bodočega poklica. V času študija in nekaj let po njem sem delala na Bitefu pod vodstvom Borke in Mire Trailović (1924–1989), soustanoviteljice in direktorice tega znamenitega festivala. Moj zasebni Panteon so seveda naseljevali tudi moški vzori, a vendar so bile ženske tiste, ki so name v formativnih letih vplivale najbolj usodno. Zato vprašanja ženske enakopravnosti nisem doživljala kot relevantnega. Sanje in ambicije so, poleg eksistenčnih dejavnikov, ovirali le lastni dvomi in strahovi, nikakor ne družbeno pogojena spolna segregacija.

Tako globoko, celo pravično naivnost pogleda lahko pripišem rosnim letom, a to zagotovo ni glavni razlog mojega takratnega doživetja. Slepota je bila predvsem posledica odsotnosti ukvarjanja z ženskim vprašanjem v javnosti. V začetku osemdesetih se je feministični diskurz šele prebujal, njegovo porajanje pa so – kot se je izkazalo kasneje – vladajoče strukture oteževale in zamolčale. Če bi imela takrat vpogled v feministični optiki, bi hitro zaznala, da je bila prisotnost pedagoginj na FDU v času mojega študija prej izjema kot pravilo. Tu je bila legendarna gledališka režiserka Ognjenka Milićević (1927–2008), edina profesorica igre na FDU, pred njo (takrat že upokojena) Borjana Prodanović

(1930–1994), edina profesorica režije; Mirjana Miočinović je bila sploh edina profesorica, ki je predavala moji generaciji dramaturgov. V moji generaciji je bila le ena študentka gledališke režije, v vseh štirih letnikih študentov filmske in TV režije ni bilo niti ene ženske; sploh pa je bila prevlada dramaturginj (in ne dramaturgov) v mojem razredu precedens v zgodovini študija. Do takrat je bil tudi ta skoraj ekskluzivno »moški«. Prizor, ko profesor Vlada Stamenković (1928–2018) – eden od članov komisije, ki je odločala o kandidatih za vpis v prvi letnik – po koncu odločanja ves zmeden stopi iz učilnice in se dobesedno križa (»Sploh ne razumem, kako se je to zgodilo.«), se mi je vrezal v spomin kot znamenje, da gre za preobrat, ki ga ni nihče načrtoval, še manj pa predvidel. Verjamem, da je bilo ravnanje večine profesorjev do študentk dramaturgije popolnoma korektno in brez spolnih predsodkov, a je kljub temu prihajalo do situacij in tudi latentnih problemov z določenimi profesorji, ki so neposredno zlorabljali svojo avtoriteto nad dekleti. Paradoksalno, tako kot sem jemala profesorice na FDU za samoumevne, sem za samoumevno jemala tudi vedenje teh profesorjev, ki bi ga danes jasno in glasno opredelili kot spolno zlorabo. O tem lahko govorim tudi v prvi osebi množine, saj je takšno vzdušje prevladovalo. A o tem smo molčale vse, na vseh oddelkih. To, da se moramo prebijati ob erotičnih in seksualnih nagonih pedagoških avtoritet, je bila norma, ki se je prenašala iz generacije v generacijo, vse do nedavnega. Ko so igralko iz Srbije in pozneje Mia Skrbina odprle Pandorino skrinjico, vse s podobnimi izkušnjami, smo začele zreti v temo brezna, iz katerega je na plano privrel plaz bolečin, trpljenja in ponižanja nešteto žensk. To neverjetno pogumno dejanje je seveda naletelo na odpor, predvsem v Srbiji. Zgodila se je namreč globoka zareza v srčiko patriarhata, ki je preživel vse kvantne preskoke in progresivne posege socializma in ostal temeljni skupni imenovalac družb na območju nekdanje Jugoslavije. Zaenkrat ženske trpijo zaradi resnice, ki so jo javno izpovedale, ozračje je naelektreno, še vedno prevladuje strah. A ker so bili prvi koraki storjeni, se ni mogoče vrniti nazaj. Odprl se je prostor za samoizpraševanje in s tem za artikulacijo doslej zamolčane osebne in kolektivne izkušnje, za njeno identifikacijo, refleksijo in – upajmo – transcendiranje.

Zakaj se mi zdi tako pomembno vpeljati to novo – in hkrati zelo osebno – perspektivo, zakaj se oziram na dve (p)osebnosti, ki sta, vsaka na svoj način, v svojem trajanju in v svoji domeni, zaznamovali gledališki čas in prostor Jugoslavije in Evrope, pa tudi mojo gledališko mladost? Ti (p)osebnosti sta že zdavnaj postali paradigmi, nepreosljljiva vzora, njuni življenji pa sta se preobrazili v legendi. Vsaka je v svojem polju prebila doslej zastavljene meje, ustvarjanju vzpostavila nove parametre. Pa vendar ta 'novi' pogled razkriva spregledane podobnosti med njima, in celo tragične razsežnosti njunih življenjskih in poklicnih poti, prav zaradi dejstva, da sta bili ženski v družbi, ki še zdaleč ni opravila s patriarhalnim vzorcem, ne takrat in ne danes.

ČUDEŽ TRAILOVIĆ

Borka Pavićević je dejala, da nobenega pojava ali problema ni mogoče definirati, če pri tem ne upoštevamo preteklosti, usod in življenjepisov udeleženih posameznikov. Življenjska zgodba Mire Trailović je od začetka do konca prežeta z dejstvi, ki so enkrat material za legende in mite. Nekatere usode nosijo tako slavo kot breme svoje izjemnosti in presežkov.

Več kot trideset let po razpadu Jugoslavije lahko brez dvoma trdimo, da je bila Mira Trailović ena najbolj ključnih gledaliških osebnosti v nekdanji državi in za razvoj kulture zagotovo najpomembnejša ženska. Seznam njenih dosežkov zadostuje za najmanj tri veličastne življenjepise: bila je prva radijska voditeljica osvobojenega Radia Beograd 1944 in nato urednica njegovega dramskega programa; režirala je več kot sedemdeset radijskih iger; bila je profesorica radijske režije na FDU; režiserka več kot trideset gledaliških predstav in čez petnajst televizijskih oddaj; soustanovila je gledališče Atelje 212, najbolj avantgardno institucionalno gledališče šestdesetih in sedemdesetih let v Jugoslaviji, njegova ravnateljica je bila med leti 1961 in 1983; soustanovila je beograjski mednarodni gledališki festival BITEF in ga vodila od leta 1967 do smrti; bila je direktorica *Théâtre des Nations* v Parizu in vodja Mednarodnega gledališkega festivala v Nancyju; nenazadnje je leta 1989 v Beogradu ustanovila tudi Bitef teatar. Vse to v pičlih petinšestdesetih letih svojega življenja.

Rojena leta 1924 v Kraljevu v intelektualni meščanski družini, je Mira Trailović odraščala dvojezično (oba starša sta bila profesorja francoščine, oče tudi priznan prevajalec francoske literature), kjer je kljub impozantnemu pedigreju – med njenimi predniki najdemo premiera Kraljevine Srbije, številne ministre, direktorja Narodnega gledališča in celo dvorsko damo – živela v družinskem vzdušju svobode, odprtosti in spodbujanja. V takšni izhodiščni življenjski poziciji se je že v mladosti seznanila s številnimi področji, vse dokler se ni prepoznala v gledališču in režiji, a je poznavanje drugih področij prispevalo k njeni vsestransko izobraženi režijski in vodstveni erudiciji in ekspertizi. Po Drugi ženski gimnaziji v Beogradu je študirala na Oddelku za teorijo Glasbene akademije in obiskovala Srednjo igralsko šolo, ki je bila organizirana na akademiji. Študirala je tudi arhitekturo (na očetovo željo), tehnologijo, zgodovino umetnosti (tam je absolvirala), diplomirala pa je leta 1950 na Visoki filmski šoli, na oddelku za režijo, pri Vjekoslavu Afriću. Ne pozabimo, da so bila to pozna vojna in zgodnja povojna leta, obdobje, ko je bil izobraževalni sistem za umetniške poklice še v povojih.

Mirino profesionalno delovanje se prične v znamenju vrhunske sinhronosti. Ko se je oktobra 1944 v osvobojenem Beogradu skupaj s prijatelji pred dežjem skrila v hodnik Radia Beograd in klepetala z njimi, je njen zvonki, prijetni glas in čisto dikcijo zaslišal direktor Radia in jo povabil na avdicijo. Tako je Mira Trailović postala prva spikerka osvobojenega Radia Beograd. Njena talent in čut za režijo sta jo v kratkem času pripeljala v Dramski program, postala je urednica in režiserka radijskih iger.

Od takrat, v skoraj štiridesetletnem obdobju, so bile vse pomembne odločitve in poteze v Mirinem poklicnem življenju samo še presežki. Po dveh koncertnih uprizoritvah na

Radiu Beograd, ki sta bili v tistem času pri nas novum, je službo na radiu opustila in ustanovila Beograjski dramski kvartet z zvezdniško zasedbo: ob Matu Miloševiću, enem izmed največjih povojnih jugoslovanskih gledaliških režiserjev in izvrstnem igralcu, so v kvartetu sodelovali še uveljavljeni igralci in bodoči velikani Marija Crnobori, Ljubiša Jovanović in Viktor Starčić. Z izbiro intermezza iz Shawovega besedila *Človek in nadčlovek*, adaptacije s provokativnim naslovom *Don Juan v peklu*, je nemudoma izkazala izjemen čut za sodobno. Ti dve značilnosti – izbira najboljših in najmočnejših igralcev in posluš za aktualno v dramatik – sta bili in ostali odlika Mire Trailović kot režiserke, pa tudi kot direktorice. *Don Juan v peklu* je bila njena prva uspešnica, ki je gostovala po vsej Jugoslaviji, med ostalim na Dubrovniških poletnih igrah in na Splitskem poletju ter celo v Trstu. Uspeh Beograjskega dramskega kvarteta je bil izid ideje o stalnem odru, za katerega se je Mira začela boriti leta 1956.

V tem času sta v Beogradu delovali dve sodobni gledališči, obe ustanovljeni leta 1947: Jugoslovensko dramsko pozorišče (Jugoslovansko dramsko gledališče) z vsejugoslovansko igralsko zasedbo in s sodobnimi postavitvami svetovnih klasikov in Beogradsko dramsko pozorišče (BDP) z repertoarjem sodobnih ameriških in evropskih besedil ter domačih komedij. JDP je ustanovil slovenski gledališki viharik Bojan Stupica, njegov *Dundo Maroje* je bila prva jugoslovanska predstava, ki je gostovala po vsej Evropi (Pariz, Dunaj, Budimpešta, Varšava, Moskva, Leningrad, Kijev, Benetke). V BDP je bila Mira ena osrednjih režiserk, ob njej pa Soja Jovanović (1922–2002), sploh prva režiserka v povojni Jugoslaviji, katere predstava *Bal tatov* je bila leta 1952 iz ideoloških razlogov odstranjena z repertoarja. Z naslednjo prepovedjo, predstave *Čakajoč Godota* v režiji Vasilija Popovića, se je leta 1955 končalo zlato obdobje BDP, ki ni zdržalo pritiska politike.

V takšnem kontekstu se zdi komaj verjetno, s kakšnim pogumom in odločnostjo se je Mira Trailović vrgla v avanturo ustanavljanja novega sodobnega gledališča. Ustrezen prostor za uresničitev svoje ideje je našla v stavbi *Borbe*, dnevnika Zveze komunistov Jugoslavije, in zbrala denar za adaptacijo dvorane in odra. Naslednja Mirina vrlina je bil njen izjemni talent za izbor sodelavcev: prvi dramaturg in boter imena Atelje 212 Borislav Mihajlović-Mihiz, režiser Vasilij Popović, čigar *Godot* velja za prvo uprizoritev Beckettovega besedila v Vzhodni Evropi; igralec Mića Tomić in dramaturg Miodrag Đurđević so le nekatera izmed številnih imen, s katerimi se je obdala. Med številnimi prelomnimi režijami v Ateljeju 212 velja omeniti Mirino koncertno postavitev *Fausta* v izvedbi Dramskega kvarteta 12. novembra 1956, na kateri je v prvi vrsti sedela Jovanka Broz. Od šestih predstav v prvi sezoni Ateljeja je Mira režirala tri. Ravnateljsko mesto je prva štiri leta modro prepustila znamenitemu filmskemu in gledališkemu režiserju Radošu Novakoviću, ki ga je za leto dni zamenjal še Bojan Stupica (tudi arhitekt, ki je zasnoval načrt za stavbo Ateljeja 212), nato pa je vajeti gledališča prevzela sama.

V dvaindvajsetih letih ravnateljavanja Mire Trailović je postal Atelje 212 simbol so-dobnega gledališča, ki je zrasel na temeljih drame absurda, tradicije nadrealizma in politične provokacije, ki je slonela na komedijskih žanrih. V njem je zbrala vrhunski ansambel več generacij. Gostovali so po vsem svetu in kontinentih, z izjemo Avstralije. Ob Mihizu sta bila v stalni zasedbi dramaturgov še Jovan Ćirilov (1931–2014) in Borka Pavićević

(sredi šestdesetih kratek čas celo Danilo Kiš), same enkratne in ključne osebnosti jugoslovanskega gledališča od poznih šestdesetih naprej. Atelje je populariziral tuje sodobne in avantgardne tekste, hkrati pa promoviral plejado bodočih velikanov srbske drame: Mihiza, Aleksandra Popovića, Dušana Kovačevića, Ljubomira Simovića idr. Mira je med sedemnajstimi predstavami režirala tri velike uspešnice: 1971. jugoslovansko praižvedbo Albeejeve *Kdo se boji Virginije Volf?*, ki je gostovala v New Yorku in dosegla 171 ponovitev in gostovanj ter prejela tudi več nagrad; *Lase (Hair, 1969)*, prvo vzhodnoevropsko postavitv slavnege muzikala, ki je šokirala javnost, a dosegla 210 ponovitev, in *Čudež v Šarganu* L. Simovića, ki je kot edina Mirina postavitev domačega pisatelja doživela 240 ponovitev, prejela številne nagrade in uspešno gostovala po svetu. Režirala je tudi v Schiller Theatreu v Berlinu in v beograjskem Narodnem pozorištu.

Bitef, naslednji Mirin presežek, festival novih gledaliških tendenc, ki je prvi v svetu združil predstave Vzhoda in Zahoda ter vpisal Beograd in Jugoslavijo na svetovni gledališki zemljevid, pomeni naslednji podvig poguma, vztrajnosti, vizionarstva. Od leta 1967 naprej se je gledališko občinstvo nekdanje prestolnice in bivše države tam srečevalo z največjimi imeni svetovnega gledališča, z najbolj avantgardnimi in eksperimentalnimi dosežki na eni strani, ter z gledališkimi tradicijami Azije, Avstralije in Afrike na drugi. Že zgodovinsko dejstvo je, da je bil Bitef za Roberta Wilsona odskočna deska v njegovi karieri; da so Living Theatre, La Mama, Joseph Chaikin, Richard Schechner, Andrei Serban, Peter Schumann, Luca Ronconi, Roger Planchon, Peter Zadek ob številnih drugih zvenelih imenih tu prvič gostovali v Vzhodni Evropi; da so zahodni teatrologi, producenti in ustvarjalci prav na Bitefu prvokrat videli dela Jerzyja Grotowskega, Jurija Ljubimova, Otomara Krejčca, Tadeusza Kantorja; da so Peter Brook, Pina Bausch, Peter Stein, Lindsay Kemp, Victor Garcia, Eugenio Barba idr. na Bitefu gostovali večkrat in se v Beogradu počutili domače. Ob Miri je bil od vsega začetka tudi Jovan Ćirilov, ki je ključno prispeval k identiteti Bitefa. Tak tandem se zgodi redko: Mira s svojo intuicijo, vztrajnostjo in družbeno-politično inteligenco, Jovan s svojo erudicijo, vizionarskim vpogledom in sposobnostjo artikuliranja vseh novosti in premikov v percepciji gledališkega medija, ki jih je Bitef poosebljal. S tem, da je vsako leto definiral svetovno gledališko smetano, je imel temeljit vpliv na sodobne gledališke vzgibe v Jugoslaviji, najbolj očitno na Slovenijo. Zelo zgodaj je stekel živ in ploden dialog med Bitefom in slovenskim gledališčem, ki traja še danes.

Izpisati sago o ustvarjalni poti Mire Trailović je vse prej kot enostavno. Že dejstvo, da se je neka ženska vrgla v divji ples med lastnimi vizijami in državnim aparatom, je daleč od običajnega in samoumevnega. Atelje 212 in Bitef sta bila sadova Mirine želje po novem, po eksperimentalnem, avantgardnem, svetovljanskem duhu in vzdušju v Beogradu, daleč od prevladujočega razumevanja umetnosti v socialistični Jugoslaviji. Hotela je ustvariti nekaj, kar je bilo nosilcem državnega aparata nedoumljivo. In povrhu vsega ni bila nikoli članica Zveze komunistov! Njen mož, Dragoljub Trailović, znani novinar, urednik in poročevalec iz Pariza, ni imel dovolj močnega političnega zaledja, da bi lahko kakorkoli jamčil za Mirino početje. A vseeno so ji župani in pripadniki političnega vrha Jugoslavije od petdesetih do konca sedemdesetih prisluhnili in omogočali uresničitev njenih vizij. Kako ji je to uspelo? Nemara zaradi duha časa, v katerem je bil pogum za odpiranje novih perspektiv

zelo prisoten, poudarjen, celo zaželen. Ćirilov je natančno kontekstualiziral fenomen Mirinega početja:

Ne glede na to, da je bila po spopadu med Jugoslavijo in Stalinom pot odpiranja na vseh področjih javnega življenja in umetnosti na videz naravna, se je moral na vsakem področju najti borec, ki bo osvajal svobode, ki so bile čisto zraven, vendar brez jasno določenih okvirjev. Mira je bila vsekakor ena od tistih, ki so zgrabili veliko svobode, neustrašno in strastno. In z užitkom. To je počela mojstrsko. Do oblasti se je vedla korektno, obenem pa je opravljala svoje poslanstvo uvajanja naših umetnikov in občinstva/javnosti v območje velikega svetovnega gledališča, tako v formi kot tudi v vsebini. Zdela se je kot kak pobalin: s figo v žepu je mežikala tistim, ki so se z njo strinjali, hkrati pa je vzdrževala fasado uslužbenke kulture v Titovi Jugoslaviji.

Ta opis Mirinega strateškega delovanja izrazito spominja na način delovanja človeka, omenjenega v zadnjem stavku: Josipa Broza. Zdi se mi, da je od vseh javnih oseb v Jugoslaviji, zlasti na voditeljskih pozicijah, Titu lahko edina parirala Mira in to v več smislih. Ob vseh kvalitetah in talentih, ob pogumu in vztrajnosti, diplomatski in politični modrosti je Mira utelešala enkratno karizmo. Začenši z videzom – lepa in nenavadno visoka, hkrati ekscentrična in elegantna – je po vsem izstopala in že s svojo pojavo izzivala strahospoštovanje. In vendar je bila njena karizma ovita v avtoriteto, v kateri je mogoče opaziti avtentične vladarske poteze, vladarja navsezadnje ne naredi častni naziv, ki ga nosi. Nenehen vir fascinacije okolja je avtoriteta, s katero se človek rodi. To neverjetno kombinacijo lastnosti je duhovito ujel v besede Borislav Mihajlović-Mihiz, Mirin soborec od samih začetkov:

Ona ima avtentični šarm svetovljanske dame, delovno kapaciteto fizikalca, komunikacijsko frekvenco močne radijske postaje, informiranost enciklopedije in naravno vztrajnost kompresorja. Govori vse pomembne evropske jezike, tudi tiste, ki jih ne zna. Ima hazardski smisel za riziko, zelo diskretno korigiran z gospodinjsko previdnostjo.

V zgodnji mladosti sem imela kot uslužbenka Bitefa priložnost opazovati in izkusiti Mirino avtoriteto. Atelje in Bitef je vodila kot družino. Čeprav so jo klicali – ta vzdevek je imela rada – ‘mama brez otrok’, je svoje gledališko starševstvo bolj zaupala moškim principom: trda roka, strogost in visoke zahteve. V izvajanju avtoritete je bila pravična: enako stroga do vseh sodelavcev, ne glede na posameznikov status in dosežke. V tem je bila podobna skoraj vsem znamenitim ženskam, ki so v zgodovini zasedle vodilne položaje in bile z bližino moškemu načinu pogosto celo bolj moške od moških samih. Za Miro to drži le deloma, saj je bila njena jeklena avtoriteta prežeta z ljubeznijo in zaščitniškim čutom, zlasti do ansambla Ateljeja 212. Iz današnje perspektive je takšno obliko delovanja mogoče kritizirati, češ da so ženske, ki so vladale in imele vpliv zaradi uporabe moških mehanizmov moči, v bistvu podaljšale in okrepile patriarhat. Vendar vem, da v tistem času drugače ni bilo mogoče. Mira je to vedela bolje od vseh nas, kar dokazuje tudi njen večkrat izrečen stavek: »Zelo težko je vse življenje biti bolj močna, kot v resnici si«.

Mira je fascinirala po vsem svetu, še zlasti v Franciji, njeni drugi domovini. Ko so Ionesco po njegovem obisku Beograda leta 1971 vprašali, kaj je videl, je odgovoril: »Videl sem Miro Trailović. Mar ni to dovolj?«. Francoski kritik Jean-Paul Tison, avtor znane sintagme za Miro, ‘buldožer u vizonu’ (buldožer na obzorju), tudi navdušen kritik pariškega

gostovanja Mirine režije *Čudeža v Šarganu* v *Le Figaro litteraire*, jo je naslovil preprosto *Čudež Trailović*, med drugim pa zapisal:

Mira Trailović je ženska, ki izžareva. Uspelo ji je očarati celo same bogove gledališča. Njen smisel za srečo, za razumevanje ljudi in očiščenje skozi dejavnost je nalezljivo. Uspevajo ji čudeži: gledalce včasih tako vsrka v dogajanje, da pozabljajo držati slušalke. Opuščajo simultani prevod, ker razumejo vse. Atelje 212 daje občinstvu od Bruslja do Avstralije vtis, da je srbohrvaščina njihov materni jezik. Čudež Trailović pomeni nagovarjati inteligenco srca in povsod naleti na toplo razumevanje.

Povsod razen doma, bi rekla Mira. Temna plat njenega bleščečega uspeha in dosežkov je bila nenehna borba, tako s političnimi strukturami kot z javnostjo, za vzdrževanje njenih 'otrok', Ateljeja 212 in Bitefa. Dejstvo je, da je v teh koncih za uveljavljanje česarkoli drugačnega potrebno neznansko več energije in časa – če se uveljavitev sploh zgodi – kot v tako imenovanih deželah visoke kulture. Rekla bi, da je prav ta razlika v prožnosti in pretočnosti sprejemanja novosti eden ključnih dejavnikov, ki določajo odnos neke države do kulture in posledično tudi vpliv kulture na družbo. Če pa je ženska nosilec drugačnosti v družbi, ki živi v shizoidnem dialogu med progresivnostjo in patriarhalno prakso, potem je njeno uveljavljanje še toliko težje.

Kar je izborila, je morala vedno znova braniti in dokazovati smisel njunega obstoja. Z Ateljejem je šlo nekoliko lažje, četudi so tudi tam občasno ustvarili presežek, ki je izzval škandal in je zagrozila prepoved. Na primer, *Druga vrata levo* Aleksandra Popovića so bila 1969. 'umaknjena z repertoarja', četudi nikoli uradno prepovedana. Podobno se je zgodilo z *Lasmi*, ko je po dvestodeseti ponovitvi eden izmed politično postavljenih članov programskega sveta ugotovil, da je predstava 'moralno problematična'. Lahko bi nanizali številne druge kamne spotike z manj dramatičnim izidom, a dovolj je poudariti, da je bila možnost političnih težav nenehno prisotna in je sobivala v prostoru kot kakšna kronična bolezen.

Z Bitefom je bilo drugače, a vselej v stanju latence: kot festival novih gledaliških tendenc ga beograjska kulturna javnost ni nikoli resnično sprejela. Statusno že: takoj je postal ena od osrednjih točk agregacije beograjske kulturne elite, vendar je bila njegova inovativna in včasih subverzivna plat predmet roganja in zavračanja. Ta shizoidni odnos je ena od najbolj prepoznavnih značilnosti Bitefa do Mirine smrti: del kritike in publike je bil ponosen na dejstvo, da je Beograd zaradi Bitefa ena izmed svetovnih gledaliških prestolnic, po drugi strani pa so ga dojemali kot eksces, nujno zlo, ki ga morajo trpeti, če želijo biti svetovljani. Jovan Ćirilov je srčno zagovarjal in razlagal sodobne ideje svetovnega gledališča, na okroglih mizah in v medijih sta se donkihotsko borila z napadalci in jasno je, da brez njega Mira ne bi zmogla vztrajati s tako radikalnim konceptom. Na njej je bilo breme in odgovornost vodje, s tem pa tudi stabilnost njenega statusa. Zdi se, da je šele danes, ko je percepcija položaja ženske v patriarhatu dosegla novo raven, mogoče dojeti prave dimenzije tega početja.

Primerjava s Titom odmeva tudi v posebnem časovnem paralelizmu: takoj po Titovi smrti, leta 1980, je v Ateljeju 212 sledilo nekaj šibkih sezon, kar je proizvedlo nezadovoljstvo med igralci. Dve leti zatem je Jacques Lang, tedanji francoski minister za kulturo, po-

nudil Miri vodenje mednarodnega gledališkega festivala v Nancyju (1982–1983) in nato še *Théâtre des Nations* v Parizu (1983–1984). Verjetno je bila napaka, da je povabilo sprejela, še zlasti, ker je bil festival v Nancyju v globoki krizi, iz katere ga ni uspela izvleči. V prvem letu je Atelje še vodila na daljavo. Ignorantski birokrati, ki so pospešeno prevzemali vodstvo nad jugoslovansko družbo, so zavzeli tudi odločevalske pozicije v Beogradu. Mire ni bilo zraven, da bi branila svoj položaj. Ko se je vrnila, jo je na mizi glavnega beograjskega birokrata za kulturo pričakalo podaljšanje pogodbe za ravnateljico le za dve, ne za štiri leta. To je doživela kot žalitev in dala odpoved. Iz Ateljeja je odšla v molku in z grenkobo. Ćirilov je pozneje dejal, da je v tistem trenutku dobila raka. Bitef teatar je bil naslednji Mirin projekt v prostoru nikdar posvečene evangelistične cerkve v Beogradu, ki naj bi bila toponim dediščine Bitefa v iskanju gledališkega novuma. Nadgradnjo projekta je že videla v Fakulteti Bitefa, kjer bi predavali Brook, Strehler, Efros, Ljubimov, a vizije ni uspela uresničiti. Umrla je pet mesecev po otvoritvi Bitef teatra.

“Ob novici o smrti gospe M. T.”

*Kako dobro opravljen posel, Smrt,
kakšen uspeh,
zrušiti takšno trdnjavo!
Požreti toliko mesa,
streti toliko kosti
v tako kratkem času.
Zapraviti toliko energije,
hitro, kot se pokadi cigareta.
Kakšen posel je bil to, Smrt.
Kakšna demonstracija moči.
(Kot da ti ne bi
verjeli na besedo.)*

To pesem je 8. avgusta 1989 zjutraj, ko je izvedel za smrt Mire Trailović, napisal Danilo Kiš. Z vročično hitrostjo, kot da je hotel prehiteti val žalosti, ki ga je preplaval zatem. Mirin dolgoletni sodelavec, prijatelj in sogovornik, Kiš je pesem naslovil dokumentarno enostavno, ‘Ob novici o smrti Gospe M. T.’ Ga je, ko jo je pisal, ob žalosti prevzela tudi slutnja o lastnem koncu? Sam je umrl za rakom le dva meseca pozneje. V čudoviti in hkrati pošastni dimenziji enačbe veselja se zdi, kot bi v tem gnevem, obupanem obračunu s smrtjo napisal epitaf tudi sebi. Eden največjih jugoslovanskih pisateljev eni od največjih figur kulture in umetnosti svojega časa, tako v Jugoslaviji kot v svetu.

Kiš je pokopan v Aleji zaslužnih državljanov v Beogradu. Mira ni.

RDEČA VERTIKALA

Ena od najljubših krilatic Borke Pavićević je bila Marxova enajsta teza o Feuerbachu: »Filozofi so svet doslej razlagali le na različne načine; bistvo je, da ga spremenimo.« Ta stavek je vklesan kot epitaf na Marxovemu grobu, lahko pa bi bil tudi Borkin. Več kot petdeset let je delala na tem, da bi spremenila svet v kraj dostojnega življenja, svobode kot discipline in odgovornosti. Javnost je videla v njej steber civilne družbe v Srbiji. Bila je soustanoviteljica Beograjskega kroga, ustanoviteljica Centra za kulturno dekontaminacijo (CZKD) in petindvajset let njegova vodja. Že pred ustanovitvijo CZKD leta 1994 je veljala za eno najbolj ključnih imen gledališkega in intelektualnega zemljevida Jugoslavije.

Ni mi uspelo izvedeti, ali je bila Borka prva študentka dramaturgije v zgodovini FDU, postala pa je prva znana dramaturginja v nekdanji državi. Kot že zapisano, je bila dramaturgija dlje časa izrecno moški študij (in s tem poklic), verjetno tudi zaradi predpostavke, da je dramaturgija ob ukvarjanju z dramskim pisanjem (v svoji inkarnaciji praktičnega dramaturga) precej razumski, intelektualen poklic. To naj bi bilo izrazito v moški domeni. Toda poglejmo dlje: omenjeno namreč zgovorno priča o percepciji ženskih zmognosti in kapacitet v socialistični družbi tistega obdobja. Zato je še toliko bolj presenetljivo, da je leta 1966, v času vpisa Borke Pavićević na študij dramaturgije, v kulturni sferi kar nekaj izstopajočih režiserk: Mira Trailović v gledališču, že omenjena Soja Jovanović na filmskem področju, Vera Belogrlić na televiziji. Ženska je bila tudi aktualna dekanja FDU, Ognjenka Milićević. To je nakazovalo postopen zlom moškocentrične platforme. Zdi se, da se je polje dramske književnosti nasploh dlje časa upiralo prodoru žensk, vse do druge polovici dvajsetega stoletja, tudi zato v zgodovini svetovne dramatike srečamo le peščico žensk (tema je zajetna in kliče po poglobljeni študiji).

Borko je od vsega začetka mikala povezava med gledališčem in politiko, med umetnostjo in družbo, med revolucijo in resničnostjo. Pri tem je zagotovo pomembno vlogo odigral njen oče Vuko Pavićević, znameniti filozof etike in religije in Borkin veliki vzornik. V obdobju vzpona Ateljeja 212, angažiranih predstav v JDP, prve izvedbe Bitefa je gledališče komuniciralo z resničnostjo na aktiven in provokativen način. Kulminacija duha časa je bila vpisana v študentsko revolucijo junija 1968. V Jugoslaviji se je, podobno kot v Franciji, Nemčiji ali na protivojnih protestih v ZDA, zbralo in sedem dni protestiralo več kot 40.000 študentov (največ v Beogradu, a tudi v Zagrebu, Ljubljani in Sarajevu). Borka se je v protestu goreče angažirala ter s številnimi bodočimi sodelavci in prijatelji (z Ljubišo Ristićem, Draganom Klaićem, Želimirjem Žilnikom) sodelovala pri zasedbi Filozofske fakultete. Za razliko od zahodnih študentskih revolucij se je energija nezadovoljstva tu artikulirala v glasni zahtevi, naj oblast obudi prvotne ideale, intence in obljube povojne socialistične Jugoslavije. Študentje so prevzeli nase vlogo družbene avantgarde. Četudi je bil študentski upor poražen, je njegov duh zaznamoval naslednje generacije ter se vzpostavil kot ideološko, etično in estetsko oporišče. Za Borko je bil in ostal usodni mejnik, izstopila je iz Zveze komunistov in do konca življenja gojila svetovni nazor, ki bi bil najbližji anarhizmu, kot ga je artikuliral Mihail Bakunin in ga razlagal David Graeber, opredelila bi

ga kot humanistično anarho-kozmpolitizem. Nada Kokotović, izjemna koreografinja in režiserka ter soustanoviteljica skupine KPGT (Kazalište-Pozorište-Gledališče-Teater), je Borko poetično imenovala *rdeča vertikalna*.

Drugi mejnik v Borkinem življenju sta bila Mira Trailović z Ateljejem 212 in Bitefom in Jovan Ćirilov, Mirin sopotnik ter vzgojitelj obeh. Borka je od prvega Bitefa, od študentskih dni pripadala tej gledališki skupnosti. Mira jo je angažirala v Ateljeju 212 takoj po Borkini diplomi leta 1971, jo pridružila dramaturgoma Mihizu in Ćirilovu. V desetih letih dela v Ateljeju in kot voditeljica okroglih miz na Bitefu se je pokazala kot bistroumna intelektualka in prodorna dramaturška premišljevalka, ki skozi gledališče gradi svoje vizionarske svetove in ideje. Okrogle mize Bitefa, ki jih je leta vodila z Draganom Klaićem, (1950–2011), so bile generator živahnih in poglobljenih razprav o gledališču, filozofiji, politiki, metafiziki in življenju.

Borka po končani akademiji ni nikoli pisala besedil. Po magistrski nalogi o nerealistični drami v Srbiji med obema vojnami se ni ukvarjala ne s teoretskim pisanjem ne z zgodovinskim. Njeno glavno orodje sporočanja je bila neposrednost, govor, v katerem je intelektualni diskurz prepletala s poetičnimi in zgodovinskimi asociacijami, anekdotami in ambivalentnimi zgodbami. Borkini nastopi so imeli v sebi nekaj beckettovskega, bili so kot tok zavesti s številnimi nedokončanimi stavki, ki poslušalca hkrati zbega in očara. Govor je bil kot performans, umetniška izjava. Od devetdesetih je za časopis *Danas* in za portal *Peščanik* redno pisala kolumne, v njih še izklesala te svoje posebnosti in jih razvila v samosvoj žanr.

Njena zunanja podoba je bila, kot njen govor, enkratna mešanica slogov: majhne rasti, ekscentričnega modnega izraza. Po eni strani je bila antipod Miri, po drugi njena dvojčica z druge strani zrcala. Ko je ustanovila CZKD, so se vse barve in oblike njene osebnosti in pojave zreducirale na črno, rdečo in belo, slog je postal bolj damski. Revolucionarka-aristokratka. Podoba kot politična izjava.

Kot nekakšna naravna nadaljevalka dejavnosti v družbi po revoluciji 68' je bila Borka del prvega vala feminizma v Jugoslaviji. V tistem času je o tem raje molčala, saj so bile posledice javnega izpostavljanja feministične fronte precej mučne.

Prvo mednarodno feministično konferenco v Vzhodni Evropi pod imenom *Drug-ca žena (Tovariš-ica ženska)*, ki se je zgodila jeseni 1978 v beograjskem Študentskem kulturnem centru (SKC) na iniciativo socialne antropologinje in protofeministke Žarane Papić (ob podpori takratne direktorice SKC Dunje Blažević in Jasmine Tešanović), danes štejemo za zgodovinski mejnik, takrat pa je povzročil resne težave njenim organizatorkam. Borka je bila aktivna udeleženka. *Konferenca žensk*, edina uradna organizacija za ženska vprašanja v SFRJ, je orkestrirala medijsko kampanjo proti konferenci, Dunjo Blažević so zaslišali o poslovanju konference, Žarani Papić pa je na fakulteti grozila odpoved. Borka ni bila neposredno ogrožena, a jo je ta izkušnja usmerila v radikalno delovanje v podporo ženskam in šibkejšim.

Atelje 212 je zapustila kmalu po njegovi zlati dobi, leta 1981. Pod vplivom Mirine ustanoviteljske energije je najprej iniciirala prvo (kratkotrajno) samostojno umetniško in kulturno prizorišče v Beogradu z imenom *Nova rahločutnost (Nova osećajnost)*, v nekdanji

pivovarni v zgodovinskem središču Beograda. Prostor je s svojo odprtostjo ponujal mladim generacijam možnost svobodnega raziskovanja novih oblik in vsebinskih izrazov; vidno je spremenil takratni kulturni zemljevid Beograda. Ob tem je bila Borka tesno povezana s projektom KPGT Ljubiše Ristića, Dušana Jovanovića, Nade Kokotović in Radeta Šerbedžije ter se je kot producentka podpisala pod nekatere velespektakle, kot sta bila Ristićeva *Skrivnost Črne roke (Tajna Crne ruke)* in *Carmina Burana* leta 1983 in 1984 v Sava Centru. S KPGT je 1984. producirala tudi enkratni festival *Godotfest*, ki je pripeljal v Beograd največje talente novih generacij jugoslovanskega gledališča, tudi Dragana Živadinova z Gledališčem Sester Scipion Nasice (predstava *Retrogardistični dogodek Hinkemann*), in skupino *Tespisov voz* Tomaža Pandurja.

Sledilo je dramaturško sodelovanje z Ljubišo Ristićem v Narodnem gledališču v Subotici (1985/1989) in umetniško vodenje Beograjskega dramskega gledališča (1989–1993). Ta štiri subotiška leta so bila izjemno plodovita. Ristić je, skupaj z Nado Kokotović in Borko, v Subotici ustvaril aktivno in relevantno gledališko leglo, ki je v naslednjih letih porodilo nekatere najpomembnejše predstave tega časa. Med drugim izstopajo ambientalni vele-spektakel *Madač, komentari* (1985), celotna produkcija Shakespearefesta (1986) in Molierifesta (1988). V anale jugoslovanskega gledališča se je vpisala predstava Dušana Jovanovića *Tit Andronik*, pri kateri je Borka sodelovala kot dramaturginja. Če povzamemo: v času ustanavljanja CZKD je Borka že bila simbol nekega obdobja in specifičnega gledališkega, umetniškega, intelektualnega svetovnega nazora.

Bilanca delovanja CZKD pod Borkinim vodenjem je 6500 prireditev – predstav, razstav, pogovorov, festivalov, delavnic, simpozijev, okroglih miz, performansov, komemoracij, akcij, iniciativ. Šele občutenje brezizhodnosti tedanje beograjske kulturne in civilne pokrajine lahko omogoči razumevanje herojske dimenzije obstoja in delovanja CKZD. Ta prostor – nekdanji paviljon Veljković – je s svojo večnamensko dvorano in čudovito tlakovanim dvoriščem postal paralelni univerzum za vse tiste, ki so bili drugačni: od oponentov vladajočemu sistemu, skupnosti LGBTQ+ do imigrantov. Tu se je leta 2008 zgodil prvi festival kosovskih umetnikov in intelektualcev *Mirdita, dober dan*, nad katerim vsako leto bdi na stotine policajev. Stavba je nudila zavetišče številnim, za oblast spornim civilnodružbenim organizacijam kot RECOM Nataše Kandić, ki se je ukvarjal z vojnimi zločini srbske strani, YUCOM Biljane Kovačević-Vučo, pravni komite za človeške pravice, ali Helsinški odbor, ki ga je vodila Sonja Biserko. Te ženske so bile skupaj z Borko stigmatizirane in do danes ostajajo tarča klevetanj in poskusov diskreditiranja. Ker je bila Borka po vsej verjetnosti najbolj medijsko izpostavljena med njimi, je bila tudi najbolj osovražena. Kakšna pošastna ironija – sovražiti nekoga, ki živi ljubezen, solidarnost, razumevanje in sodelovanje. Borkin mož, odvetnik Nikola Barović, ki je bil tudi sam aktiven v pravnih obravnavah vojnih zločinov ter političnih umorov Ivana Stambolića in Slavka Čuruvije, je moral ob grožnjah pogosto pravno intervenirati.

V kontrast temu, kar je doživljala v Srbiji, je povsem druga zgodba Borke Pavićević z mednarodnimi priznanji: postala je nosilka francoske državne Legije časti (2002), med drugim je prejela tudi Hiroshima Award (2004).

Protiutež je Borka našla v zasebnem življenju, tudi kot mati. Kljub vsemu je imelo življenje pod nenehnimi pritiski in napadi tudi zanjo usodne posledice: natanko trideset let po Mirini smrti, je tudi Borka leta 2019 podlegla raku. Največjo ironijo in hkrati poetično zmago pomeni dejstvo, da je v času Borkine smrti črni hrup umolknil in se umaknil pod plazom poklonov v njen spomin.

Spremembo, h kateri je stremela, je Borka zelo gandijevsko udejanjila pri sebi. Revolucijo je razumela v njenem izvirnem pomenu, kot proces, ne kot nenadno in nasilno spremembo. Četudi se ni nikoli neposredno ukvarjala s pedagogiko, je pustila globljo pedagoško sled od večine poklicnih pedagogov. Mar niso sanje pedagogov, da se učenci ugledajo v tistem, o čemer jih poučujejo? S tega vidika je bila Borka majevtični ideal: učila je svojim vedênjem, govorom, pisanjem, odločitvami. Od njene smrti so minila tri leta, toda njena prisotnost ostaja razvidna in otipljiva v duhu in delovanju vseh, ki so se 'okužili' z njeno osebnostjo in delovanjem. Smo manjšina, večgeneracijsko pleme posameznikov, ki poskuša gojiti, razvijati in ohranjati enkratno zlitje Borkinih lastnosti: etično hrbtenico, neomajno resnicoljubnost, strastno borbo za svobodo, enakopravnost in pravico do drugačnosti, gorečo vero v transformacijsko moč umetnosti in predvsem človeško toplino, empatijo.

Na komemoraciji v CZKD leta 2019 je Mirjana Miočinović citirala verze pesmi Danila Kiša, posvečene Miri Trailović. *Kako dobro opravljen posel, Smrt, kakšen uspeh, zrušiti takšno trdnjavo! ...* Z njo je sklenila krog Mirine in Borkine povezanosti. Umetniški kolektiv Škart pa je ob tej priložnosti Borki v slovo na dvorišču CZKD-ja odrecital pesem:

HORKEŠKART

(na ves glas, zbor):

ena borka
iz dvorišča,
tam kjer še
stoji kamen,
na ves glas
je vpila:
naj traja
rdeči plamen!
ena borka
iz dvorišča,
s krampom
in z ličilom,
na ves glas
je vpila:
ne igray se z resnico!!
ena borka
iz dvorišča
tam, kjer se

lepše sanja,
še vedno nam
na ves glas vpije:
Brez predaje!!!

Glede na status državnega sovražnika, ki je tudi (in še zlasti) od aktualne oblasti v Srbiji padel na Borko Pavićević, se zdi vprašanje o tem, ali bo pokopana v Aleji zaslužnih državljanov, razmeroma brezpredmetno. Vse kaže, da to nikoli ni bilo predvideno.

Mirina in Borkina življenjska in umetniška pot sovpadata v več točkah: meščansko poreklo in vizionarska narava, enkratnost osebne karizme, izjemen pogum in vztrajnost pri izpeljavi lastnih vizij. Uspeli sta spremeniti gledališko, kulturno in družbeno pokrajino Beograda in Jugoslavije kot redki pred njima. Z današnjega zornega kota lahko podoživimo težavnost njunega boja. Živeti in delovati kot izjema v središču patriarhalne družbe je strahotno breme.

Najbolj pa me bega nekaj drugega: če sta Mira in Borka do konca svojih življenj gojili strast do svojega početja in svojo izjemno energijo hranili z vero v vizije, ki sta jih uresničevali, kako je mogoče, da danes, ko se kot posamezniki in kot družba pospešeno na vseh koncih učimo o rahločutnosti, ozaveščenosti in prepoznavanju patriarhalnih vzorcev, veliko težje zanetimo energijo, najdemo vero in vztrajamo v izpeljevanju svojih vizij?

Eda Čufer:

**»Nisem bila pasivna
dramaturginja. Bila
sem idealistka s
strastnim odnosom
do svojega dela.«**

Pogovarjala se je *Ula Talija Pollak*

Dr. Eda Čufer Conover je dramaturginja, kuratorica in publicistka, ki je sodelovala pri mnogih gledaliških, plesnih, vizualnih in interdisciplinarno zasnovanih umetniških projektih, v katerih je razvila svojo dramaturško teorijo in prakso. Objavila je številna kritična in teoretska besedila, tudi samostojne knjižne izdaje s področja gledališča, plesa in kulturne teorije, tako pri domačih kot tujih založnikih. Sodelovala je na mnogih predavanjih, konferencah in simpozijih. V svojem delu se ukvarja s performativnim obratom v umetnosti, s humanistiko in družboslovjem po letu 1950, z modernizmom, postmodernizmom in metamoderniz-

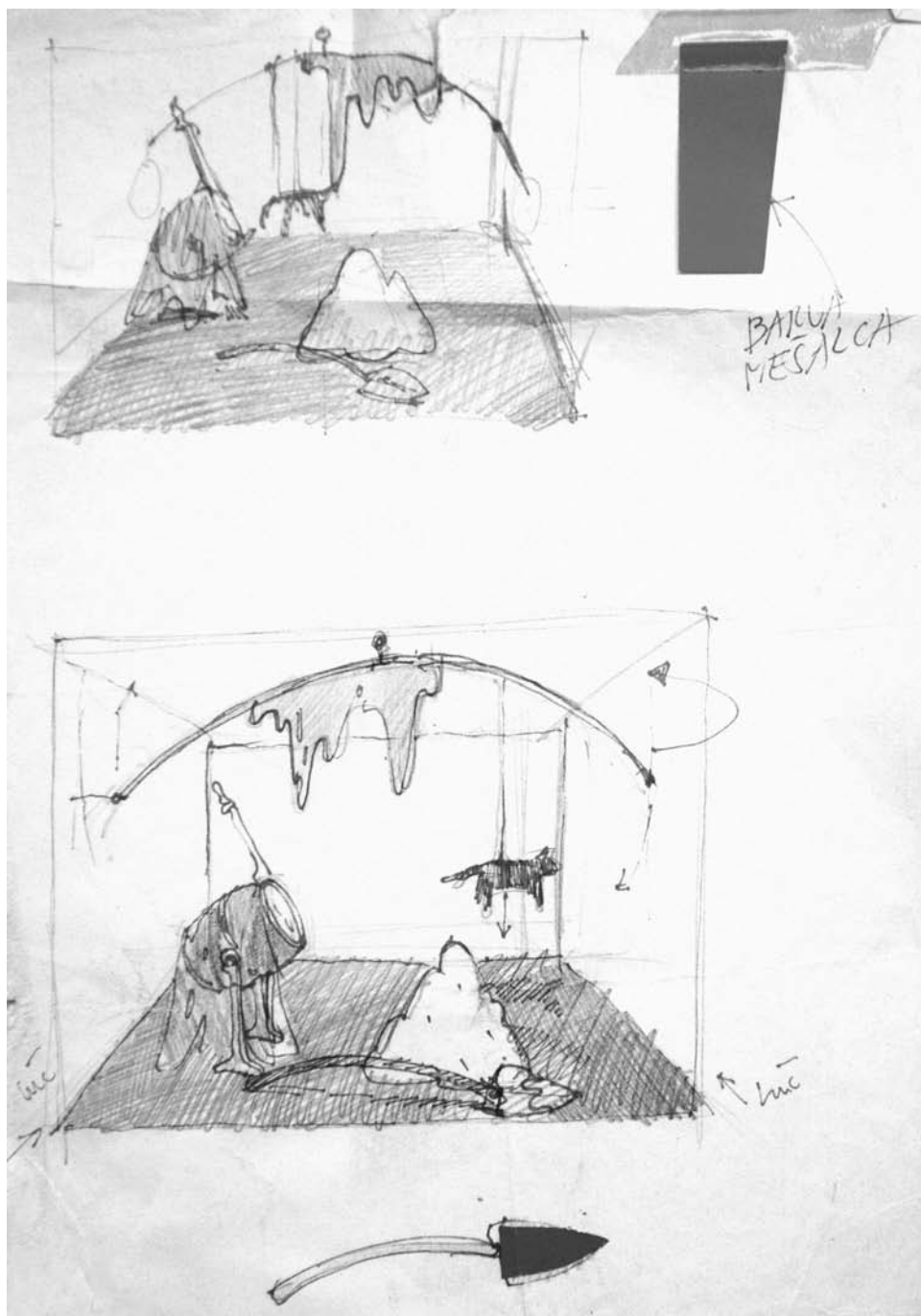
mom, z umetnostjo in politiko, umetnostjo in znanostjo ter s študijami utopij. V letih 1999–2000 je bila vodja informacijskega centra v Moderni galeriji Ljubljana. Od leta 2003 se posveča predvsem znanstvenoraziskovalnemu in pedagoškemu delu. V letih 2007–2018 je bila predavateljica na oddelku za humanistiko in umetnostno zgodovino na Maine College of Art v ZDA. Med letoma 2020 in 2021 je bila dekanja na Fakulteti za humanistiko Univerze v Novi Gorici. Z Draganom Živadinovom in Miranom Moharjem je 1983. soustanovila gledališko skupino *Gledališče Sester Scipion Nasice* (GSSN), je ena od ustanovnih članov umetniškega kolektiva *Neue Slowenische Kunst* (NSK). Sodelovala je z likovno skupino *Irwin*, s plesno skupino *En-Knap* in z *Zavodom Projekt Atol*. Bila je članica uredniškega odbora revije za scenske umetnosti *Maska* in urednica ter sourednica mnogih knjižnih edicij (*NSK Embassy Moscow*, *Transnacionalna*, *Interpol* ipd.) ter sokustosinja mednarodnih razstav (*In Search of Balkania*, *Call me Istanbul* ipd.).

Kakšen je vaš odnos do funkcije uprizoritvenega dramaturga? Je to nekdo, ki skrbi za jasnost, ritem, koherentnost odrske celote, ali tisti, ki predstavlja velik vir informacij za druge sodelavce?

Moj odnos do uprizoritvene dramaturgije izhaja iz osebne prakse uprizoritvenega dramaturga, ki se je oblikovala v zelo specifičnem kulturnem okolju osemdesetih let in z zelo specifičnimi sodelavci. Vsekakor je moj odnos in vizija uprizoritvene dramaturgije najbolj zaznamovalo delo z Draganom Živadinovom in Miranom Moharjem, ki se je začelo že v študentskih letih. Z Moharjem sva sodelovala pri predstavah že v dijaških letih. Z Živadinovom pa sva bila v istem letniku 1980/81 na AGRFT. Jaz sem bila, ko sem se vpisala na dramaturgijo, človek literature in filozofije, najprej sem bila vpisana na študij primerjalne književnosti in filozofije. Sledeč nekemu instinktu sem poizkusila še s sprejemnimi izpiti na dramaturgiji in to je bilo to. Miran Mohar je nadarjen vizualni umetnik, scenograf, Živadinova pa je določala fokusiranost na tradicijo historičnih avantgard in neoavantgard, ki že tradicionalno poudarjajo vizualni, uprizoritveni aspekt gledališča *vis à vis* literarnemu. Z Živadinovom sva bila v letniku prof. Mileta Koruna, na dramaturgiji pa je bil takrat profesor Primož Kozak, oba zelo močni ustvarjalni osebnosti slovenske-

ga visokega modernizma, z zelo izdelanim ustvarjalnim in kritičnim odnosom do gledališča in umetnosti. Mislim, da je prof. Korun zelo hitro razumel, da Živadinov tako zanj kot za AGRFT predstavlja poseben izziv, da na neki način že kot študent problematizira delo in vizijo gledališča predhodnih generacij in, če hočete, celotnega institucionalnega sistema gledališča. Ta je bil, takrat tega še nisem vedela, že od Odra 57 zaznamovan s shizmo med institucionalnim gledališčem in tistim, kar ne sodi vanj in si mora zato zagotoviti existenco na obrobju. Tej shizmi se je moral – ne vem, če je tako še danes, ker sem dolgo živela v tujini – individualno prilagoditi vsak gledališki ustvarjalec in s tem v skladu, za preživetje, žrtvovati tudi kak svoj estetski ali drugi ideal. Mislim, da je prof. Korun takrat zelo zvito rešil napetosti v letniku z uvedbo tako imenovanih B-programov. A-program je bil uradni študijski program, ki ga je vodil profesor, v B-programu pa so študentje režije lahko delali, kar so hoteli. Z Živadinovom in Moharjem smo začeli sodelovati pri oblikovanju teh B-programov, to so bile desetminutne etide, ki so bile drugačne kot karkoli drugega, kar se je takrat delalo bodisi na Akademiji ali na širši sceni, predvsem so imele vgrajen tipični živadinovski element drzne provokacije. Zgodbe o klanju živega krpa na sceni verjetno ni potrebno ponavljati, vemo tudi, na kaj se zgodovinsko referira. Po eni strani so te mini predstave nosile močan avtorski pečat Živadinova, po drugi strani pa so bile uglašene z zelo specifično estetiko in dramaturškimi principi širših dogajanj v gledališču in kulturnih debatah osemdesetih let, ki so ga v tujini zaznamovali avtorji kot Heiner Müller, Robert Wilson, Wooster Group, Jan Fabre in drugi, ki so eksperimentalno tradicijo šestdesetih in sedemdesetih zapeljali v smer povsem novega monumentalizma. Podobno kot v slikarstvu, je šlo tudi tu za navidezno rehabilitacijo tradicionalnih medijev slike oz. predstave, ki so jih neoavantgardni trendi šestdesetih in sedemdesetih let hoteli preseči, po drugi strani pa ni šlo več za iste slike ali predstave kot pred tem prelomom, ki ga določa splošno sprejeta oznaka »performativni obrat« in ki se je odvil v drugi polovici dvajsetega stoletja. Smer je določal celoten interpretativno-filozofsko-kritični okvir takrat še relativno nove historično periodizacijske ideje postmodernizma.

Pri oblikovanju B-programov sem bila postavljena pred posebno nalogo, in sicer, da skrajšam tekste Byrona (*Kajn in Abel*) ali Camusa (*Kaligula*), se pravi odlične dramske tekste, na nekaj ključnih replik, ki bodo podpirale vizualno in prostorsko govorico, ki sta jo razvijala Živadinov in Mohar. V tistem kontekstu mrcvarjenje literarnih mojstrov in ni bilo preveč cenjeno. Imela sem občutek, da delam »umazano delo«. Na drugi strani, pa zakaj ne, od kod prihajajo te prepovedi in ali se jim je potrebno podrežati? Gledano z zgodovinske razdalje, smo s tem početjem vstopili v področje dekonstrukcije literarnega gledališča. Jaz takrat nisem imela pojma, da so se podobni razmisleki odvijali tudi drugje.



• Scenski osnutek za B-program (Albert Camus, *Kaligula*) | režija Dragan Živadinov, scenografija Miran Mohar, dramaturgija Eda Čufer, AGRFT, 1982

Stvari so se zaostriale z diplomsko predstavo, ki bi morala biti realizirana, mi-slim, leta 1983. Jaz in Živadinov in seveda igralci v letniku naj bi diplomirali z uprizoritvijo Shakespearovega *Kakor vam drago* v MGL. Vse smo imeli pri-pravljeno, kompletno režijsko knjigo, dramaturško razčlemba, vse. Režijska knjiga je bila narejena v obliki *storyboarda*, kot strip. Vizualni elementi so bili poudarjeni, literarni tekst pa razkosan po oblačkih. In ko smo to pokazali, je bila reakcija, da tega pa ne bomo tukaj uprizarjali. In takrat je Živadinov zno-rel in izstopil iz šole. Jaz sem sicer nadaljevala s študijem, ampak nisem pri-šla do diplome, takrat ne. Diplomirala sem šele 2006. In potem smo ustano-vili svojo, kot temu rečemo *ad hoc* gledališko skupino Gledališče Sester Scipion Nasice, kar nas je takoj popolnoma posrkalo in hkrati vpelo v vrtince kulturne in politične dinamike prevratnih osemdesetih let. Z zgodovinske razdalje bi rekla, da je bila zame v fazi oblikovanja kriterijev in načel uprizo-ritvene dramaturgije ključna ta izkušnja dekonstrukcije literarnega gleda-lišča. To se je sočasno odvijalo tudi drugod, najbolj eksplicitno in globoko premišljeno pa gotovo v dramatiki in dramaturgiji Heinerja Müllerja, pred-vsem v njegovem »glodanju« Brechta in Shakespeara na eni strani in njego-vem sodelovanju z Robertom Wilsonom na drugi. Ta problematika me še vedno zanima in fascinira in bo verjetno vedno predmet mojih akademskih interesov. O tem sem pisala tudi v doktorski disertaciji, ki sem jo zagovarjala leta 2017, torej več kot trideset let po prvih predstavah z GSSN.

Fascinantna je zgodba o dolgem nastajanju enega najkrajših »dramskih tek-stov«, Müllerjevega *Hamletmaschine*. Mislím, da se je Müller lotil pisanja teksta kmalu po Brechtovi smrti leta 1956 in sprva hotel napisati več kot 300 strani dolgo dramo o sinovih vzhodnoevropskih politikov. Veliko je razisko-val, potoval, potem pa se je na neki točki lotil prevajanja Shakespearovega *Hamleta* v nemščino. Proces prevajanja je sprožil naval inspiracije, ki je omo-gočil, da je napisal tistih nekaj strani teksta, ki zveni kot hitri zapis morastih sanj. Sam Müller je rekel, da si nikoli ni predstavljal, kako bi bilo to delo mo-goče uprizoriti. Tekst je sicer dolgo uprizarjal, kot pravi, v svoji lobanji, kako bi bilo to videti na odru, pa se mu niti sanjalo ni. In potem je prišlo do sodelo-vanja z Wilsonom. Še bolj fascinantno je podatek, da so Müllerjev prevod *Hamleta* pripravljali za uprizoritev ravno v času, ko se je sesedal in sesedel berlinski zid in da je bil *Hamletmaschine* vključen v omenjeno uprizoritev *Hamleta* na mestu prizora mišnice. Berlinski zid se je zrušil nekako v času premiere, igralci in celoten ansambel so bili vključeni v prevratniške druž-bene procese. Naša generacija je doživela ta trenutek zloma socializma, hkrati pa še danes ne razumem, kaj se je zgodilo, kako in kam se je po tem do-godku usmeril svet in kam gre danes. Zato se bom vedno vračala k študiju in interpretaciji teh specifičnih zgodovinskih in kulturnih okoliščin, ki so bile zame formativne, v osebni in profesionalnem smislu.

Ali dramaturg pri pripravi uprizoritve skrbi za jasnost, ritem, koherenco ali pa predstavlja vir informacij?

Rekla bi, da je pomembno vse to in dodala, da mora imeti dramaturg tudi sposobnost vsrkavanja in predelave informacij, ki jih dobi od drugih sodelavcev. Sama sem pri sodelovanju v gledališču doživela konverzijo od literarno mislečega v vizualno mislečega človeka. Delo z Moharjem, Živadinovom in z drugimi člani umetniškega kolektiva NSK pa z avtorji, kot Iztok Kovač in Marko Peljhan, je bilo zame nekakšna paralelna akademija, kjer se znanje ni prenašalo od avtoritete profesorja na študenta, temveč smo se učili drug od drugega. Dramaturgija je vsekakor mediacijska funkcija, ki posreduje med individualno kreativnostjo in širšimi sistemi kulturnega spomina, znanja in tudi politično in ekonomsko definiranimi produkcijskimi pogoji, v katerih nastaja gledališka umetnost. V enem stavku je mogoče poklic dramaturga definirati kot mediatorja med prakso in teorijo.

Lahko poveste kaj več o dekonstrukciji literarnega gledališča v vaši dramaturški praksi?

GSSN je ustvarilo tri predstave oz. retrogardistične dogodke, kot smo jih poimenovali. Prva dva, *Retrogardistični dogodek Hinkemann* in *Marija Nablocka* sta še izhajala iz dramskega teksta, medtem ko je šlo pri *Krstu pod Triglavom* (1986) že za povsem vizualni diskurz. *Krst* je primer wilsonovskega tipa in formata gledališča, ki je zelo poseben in izhaja iz wagnerjevske teoretske in praktične tradicije in ideje *Gesamtkunstwerka*. Ta zahtevni format je bil v osemdesetih zelo *in*, zaradi Wilsona in potem še zaradi Jana Fabra. Čeprav je Wilson Američan, je bil v osemdesetih zvezda predvsem v Nemčiji in Evropi. To je bil takratni *zeitgeist*, v okviru takrat aktualnih scenskih praks so že obstajali modeli povsem neliterarnega vizualnega gledališča velikega formata. Ko govorim o velikem formatu, mislim na finančno, organizacijsko in produkcijsko zahtevne projekte, ki za izvedbo potrebujejo profesionalen podporni sistem, ne zgolj eksperimentiranje na obrobju z *ad hoc* metodami. Na ravni dramaturgije je bila posebnost *Krsta* ta, da je bil projekt do potankosti premišljen in tudi vnaprej zapisan, toda na neortodoksen način. Predstava je temeljila na tekstu, čeprav ne na literarnem tekstu. Med procesom postavljanja na oder se ni nič improviziralo. Pri predhodnih projektih smo veliko delali z igralci, improvizirali in si sproti kaj izmišljevali. Pri *Krstu* pa ni bilo prostora za to, vnaprej je bilo treba premisliti, kaj bo na odru, kako bodo potekale mizanscene itn. Ni bilo možnosti za zapravljanje časa, ker je bil čas tudi denar. To je bil drag in organizacijsko zahteven projekt. Nastajal je prav na prehodu v digitalno dobo. Arhitekti, s katerimi smo sodelovali, so izdelali neke digitalne načrte in uporabljali prave računalnike, ki takrat še niso bili samoumevni in so bili večinoma dostopni le v institucijah, ne doma.

Drugače pa je bila režijska knjiga za *Krst* resničen, lahko rečemo, tranzicijski objekt med analognimi in digitalnimi načini organizacije prostora zapisa. Temeljala je na logiki hiperteksta in *copy-paste* metode, ki je tipična za digitalne prostore zapisovanja in tekstualne manipulacije, hkrati pa so bili teksti napisani še na pisalni stroj in potem razrezani z škarjami, slike so bile izrezane iz knjig in potem je bilo vse zlepljeno skupaj in zloženo na način, ki je omogočal sporazumevanje o tem, kako morajo biti stvari realizirane. Režijska knjiga je vsebovala več ravni podatkov, npr. kaj se vizualno ali kaj zvočno dogaja na odru, na kateri citat iz zgodovine umetnosti se kaj veže in tehnične podrobnosti. Hipertekst ni več linearna forma zapisa, temveč se podatki v njem nalagajo in kombinirajo na paralelnih ravneh. Prav izkušnja priprave te knjige je vzbudila v meni zanimanje za alternativne metode zapisa scenskih postopkov. Stvar, ki sem jo pozabila poudariti, je, da ko performerju vzameš iz ust tekst, takoj postane pomembna govorica njegovega telesa, torej kultivirano gibanje, koreografija, ples. S plesom in koreografijo nismo imeli veliko izkušenj, zato smo k sodelovanju povabili plesalca in koreografa Vojka Vidmarja. Odnos do performerja oz. odrske figure v *Krstu* je bil craigovski, militanten, izvajalci so bili tretirani kot marionete. Mene je manko razumevanja in znanj, povezanih s telesom in plesno umetnostjo, kasneje pripeljal do sodelovanja z Iztokom Kovačem, pri katerem je šlo za divjo in kreativno telesno inteligenco, manj ga je zanimal scenski prostor ali zgodovina umetnosti. Skratka povsem druga zgodba.

Kaj želim povedati? Da gre pri dramaturgiji, ki ne temelji na literarnem tekstu, še vedno za potrebo po zapisu, natanko zato so me začele zanimati alternativne oblike zapisovanja scenskega dogodka. Za diplomsko nalogo, ki sem jo zagovarjala dvajset let po *Krstu*, sem izbrala temo zgodovine plesno-gibalnih notacij, to je pregled sistemov zapisovanja gibanja od petnajstega do dvajsetega stoletja. Zelo zanimiva tema, ki me je popeljala v srž ne le problematike zapisa scenskega dogodka, pač pa v osrčje epistemologije umetnosti po letu 1950.

Kakšne so razlike med vlogo uprizoritvenega dramaturga v sodobnem plesu in vlogo dramaturga pri projektih, ki izhajajo iz scenskega prostora? Bi rekli, da dramaturgu plesne predstave pride prav praktična izobrazba plesa, ali po tem ni potrebe?

Bila sem zelo vesela Kovačevega povabila k sodelovanju, tudi zato, ker sem prav pri *Krstu* začutila neko mejo, na katero naleti neliterarno, vizualno gledališče pri kultiviranju in oblikovanju vloge performerja. Ko nekaj odvzameš, je potrebno to nadomestiti z nečim drugim, oblikovanje govora ali glasu npr. z oblikovanjem govorice telesa. Že Adolphe Appia, scenograf in teoretik Ric-

harda Wagnerja, je povedal, da je ključni faktor celostne umetnine gibanje. Bodisi gibanje glasu pri govoru ali petju, ali gibanje telesa. Organizacija tega gibanja določa celostni scenski učinek. Zanimalo me je, kaj bi se dalo narediti z gibom in telesom, kar bi bilo tako gibalno kot konceptualno inteligentno. S Kovačem sem začela sodelovati brez vsake plesne izobrazbe. V času sodelovanja z njim in s plesno skupino En-Knap sem se pogosto spraševala, če je to OK. Dramaturg pri plesni predstavi bi s plesno izobrazbo verjetno potegnil iz te izkušnje nekaj povsem drugega, in obratno. Po drugi strani pa tudi nimam in nisem imela izobrazbe v vizualni umetnosti ali glasbi. Mislim, da je bil moj izziv delati prav z ljudmi, ki so znali to, kar sama nisem znala; da mi ne ples ali vizualna umetnost ali glasba niso bili osnova kreativnega izražanja, pač pa osnova za konceptualni razmislek. Dramaturg je poleg vsega naštetega tudi prvi, lahko rečemo, profesionalni gledalec, ki mora videti to, kar bo potencialno videl gledalec, ki pride na predstavo, v vlogi profesionalnega gledalca, ki spremlja proces ustvarjanja, pa ima hkrati priložnost za kontemplacijo in razmišljanje o mediju, torej osnovo za teoretske in kritične razmisleke, ki se s *feedbackom* asimilirajo nazaj v kreativni proces nastajanja predstave.

Kasneje so me v sodelovanju z različnimi avtorji, poleg Živadinova in Kovača še z Markom Peljhanom in skupino Irwin, začele zanimati razlike med pristopi in na kaj se fokusira vsak od teh različnih ustvarjalcev. Kaj ga motivira, vodi? Živadinov in Peljhan, ki sta oba režiserja in vizualca, razmišljata zelo konceptualno, lahko bi rekli cerebralno, imata ogromno zgodovinskega znanja, operirata z velikimi količinami podatkov, zgodovino avantgardne umetnosti poznata do obisti. Medtem ko Kovača ni pretirano zanimala zgodovina umetnosti ali njeni akademski aspekti, bil je popolnoma neobremenjen s tem, se je pa znal gibati in iz drugih izvabljal gibanje, ki je jemalo dih. Imel je to izjemno inteligenco telesa, telesno imaginacijo, vse, kar je počel, je izhajalo iz njegovega telesa in do neke mere iz glasbe. To je bilo zame novo. Oblikovanje prostora uprizoritve je bilo za Kovača vedno samo nujno zlo. Zato je bilo dramaturško sodelovanje z njim povsem druga zgodba, ker je šlo za odsotnost ne samo literarnega teksta, temveč tudi konceptualnega in referenčnega aparata, ki sem ga bila vajena iz dela z drugimi.

Poseben zalogaj pri ustvarjanju plesne predstave je oblikovanje skupnega jezika sporazumevanja. Plesalci se med sabo sporazumevajo tako, da izumljajo specifične besede kot sprožilce za telesno akcijo, ki jih razumejo samo oni. Tako da sem se, kot že rečeno, v svoji dramaturški koži z njimi pogosto počutila kot idiot in se spraševala, kaj sploh počnem tam. Pri delu s Kovačem je bil prehod iz plesnega studia na oder precej naporna zadeva, ker so plesalci govorili en jezik, jaz, scenograf, kostumograf in glasbeniki pa drugega. Potem sem ugotovila, da smo mi, ki smo zunaj njihovega internega plesno-koreografskega komunikacijskega prostora, pravzaprav edino ogledalo, ki ga imajo in da bodo gledalci videli to, kar vidimo mi, in ne nujno tistega, kar oni doživ -

ljajo v svojem gibanju. Ta meja in diskomunikacija je bila sicer naporna, a hkrati profesionalno in tudi teoretsko zelo inspirativna. Plesne predstave so produkcijsko v resnici veliko bolj zahtevne od gledaliških prav zato, ker je proces nastajanja, ki mu oni rečejo »ustvarjanje materiala«, zelo »zamuden«. Oni so po ure in ure, tedne in mesece v studiu, preizkušajo eno, drugo, tretje in potem se na osnovi gmote materiala začne oblikovati neka govorica, ki pa ni zadostna samo sebi. Postaviti jo je treba v neki prav tako kultiviran prostor, okvir. Pri Živadinovu sem bila denimo navajena, da se začne s prostorom, Kovač je začel s telesom. Pri delu s Kovačem je bilo precej šokov, travm in konfliktov, ko se je šlo v prostor, ponavadi le par dni pred premiero. Ko smo delali v Belgiji in se je šlo na oder pet dni pred premiero in scenograf ni vedel, kaj dela, je nazadnje naredil sceno nek talentiran scenski delavec. Plesalci so dobili kostume par dni pred premiero in je bilo vedno vse narobe. Ker vsebina, ki so jo oni gradili med seboj v studiu, naenkrat ni bila več najpomembnejši dejavnik. Predstava, ki jo vidi gledalec, je veliko širši in kompleksnejši sistem, ki pravzaprav krvavo rabi ravno dramaturga.

Pozorni ste bili torej predvsem na celoto in prostorsko umestitev montaže različnih plesnih materialov, ki so jih ustvarili?

Ja, kako to postaviti v smiselna zaporedja in kako uskladiti jezike sporazumevanja na prehodu iz plesnega studia v scenski prostor tako, da bomo vsi zadovoljni s končnim rezultatom.

Kako so vaš interes za zapisovanje gibanja, ki ste ga omenili, določile izkušnje s Kovačem in z drugimi avtorji?

Mislim, da sem se te teme lotila zato, ker je za dramaturga frustrirajoče delati brez teksta. Literarni tekst, drama, je nekakšno navigacijsko orodje za uprizoritev. Brez tega navigacijskega orodja se utegne dramaturg hitro znajti v situaciji, ko je čista marioneta režiserja ali koreografa, njegovih ali njenih kapric. Zanimalo me je, kakšne so mogoče alternativne oblike zapisa. Te teme sem se lotila po selitvi v ZDA na začetku tega stoletja. Tam sem imela na razpolago dobre knjižnice in arhive in predvsem neposreden stik z ameriško povojno umetniško tradicijo, ki je zelo posebna in ključna za epistemologijo umetnosti 20. stoletja. Ugotovila sem, da je od 15. stoletja naprej obstajala želja po »izumu« notacijskega sistema za plesno umetnost, ki bi bil komplementaren notnemu zapisu v glasbi. To pa še zdaleč ni bilo enostavno, projekt je bil praktično nemogoč in se nikoli ni do konca realiziral. Prav to ga dela zanimivega. Glede na to, da je bil že zelo zgodaj izumljen ustrezen notacijski sistem za glasbo, ki je tako abstraktna zadeva, ali koreografskih struktur ni mo-

goče zapisati vnaprej, tako kot glasbenih? Kaj je v telesu tako ireduktibilnega, da se ne da ujeti v zapis, razbiti v informacijo? Vnaprej zapisan gib pripelje do mehaničnega gibanja, robotizacije. Gib je ekspresiven in hkrati konstruktiven, *input* prihaja od znotraj, ne ve se točno, od kod, *output* pa se vidi od zunaj in oboje se dogaja nekako na obrobju verbalnega jezika in cerebralnih sistemov sporazumevanja in izmenjave informacij. To je zanimivo. Kje in kako se odvija to prehajanje od *inputa* v *output*, kakšna pravila uravnavajo ta proces? To mi je bil teoretski izziv, ki sem ga dobila ob delu z različnimi avtorji in zanimivo je, da mi je raziskovanje sistemov za zapisovanje gibanja odprlo povsem nov vpogled v logiko in teorijo performansa, ki se je najprej legitimiral in institucionaliziral v ZDA, državi, neobremenjeni s tradicionalnim evropskim kodom gledališča. Z ameriškim skladateljem Johnom Cageom in z njegovim učencem in vizualnim umetnikom Allanom Kaprowom je prišlo do revolucije v formah zapisa v umetnosti, ki je povzročila kolaps meja ne le med tradicionalnimi umetnostnimi zvrstmi, temveč tudi med izvajalci in gledalci in nenazadnje med umetnostjo in življenjem. John Cage je v svojem neortodoksnem skladateljskem opusu ukinil tradicionalni notni zapis in začel ustvarjati navodila za izvedbo svojih komadov, ki so zelo vizualna. Vsaka Cageova notacija je svojevrsten artefakt. Američani niso bili obremenjeni z zgodovino gledališke tradicije, tako kot smo Evropejci, zato so bili zmožni na performativne umetniške prakse pogledati na povsem nov način, ne skozi tradicionalno evropsko normativno estetiko, temveč skozi sočasne dosežke v humanističnih in naravoslovnih znanostih.

V šestdesetih letih pride na ameriških tleh do zelo pomembnega obrata v razumevanju funkcije umetnosti, ki je po eni strani povezana z absorpcijo evropskih historičnih avantgard, vzhodnjaških religioznih sistemov (kot budi zem idr.) in znanstvenih dognanj, ki so bila zelo fokusirana na razumevanje, kako vznika in se reproducira življenje, tako v naravi kot v družbi. Ugotovili so, da lahko gledališče služi kot model ali metafora za to, kako se v zgodovini stvari dogajajo predvsem skozi komunikacijo, strukturiran pretok informacij. To, kar imenujemo »performativni obrat«, ni povezano samo z umetnostjo, temveč z ugotovitvijo tako znanstvenikov kot umetnikov, da se življenje odvija in reproducira skozi organizacijo komunikacije in je v osnovi podobno gledališču, le da tega ne vidimo, ker nima okvirčkov, portalov, skozi katere bi usmerjeno opazovali in gledali multipla dogajanja igre sveta. Več pomembnih sociologov, lingvistov, psihologov, antropologov itn. je uporabilo model gledališča, da so z njegovo pomočjo razložili svoje znanstvene uvide: sociolog Erving Goffman, antropolog Victor Turner, psiholog Silvan Tomkins in številni drugi. Pionir tega znanstvenega pogleda na gledališče je bil ruski gledališčnik Nikolaj Evreinov, ki je leta 1927 v Parizu izdal študijo z naslovom *Gledališče v življenju*, gotovo tudi na podlagi izkušnje proletarske revolucije, ki jo je doživel, nato pa opazoval, kako se življenje spreminja z me-

njavo kulis starega reda in postavljanjem razkošnih scenografij novega reda. Moj interes za raziskovanje sistemov zapisovanja gibanja ni povezan zgolj z delom z Iztokom Kovačem in vezan na področje sodobnega plesa. To je široka in kompleksna tema, ki implicira fundamentalno spremembo pogleda na to, kako mora biti koncipirano umetniško delo, ne kot zaprt sistem, kot glasbeno, literarno ali vizualno delo v tradicionalnem smislu, temveč kot odprt sistem, na obliko katerega vpliva tudi gledalec, uporabnik, konzument in mu je zato težko določiti končno obliko. Predvsem ob delu z Markom Peljhanom v devetdesetih letih so me začele zanimati težko umestljive oblike umetnosti. Peljhanovega dela se ni dalo umestiti v nobeno tradicionalno shemo. Živadinov je in počne marsikaj, vseeno pa je paradigmatški gledališki režiser z močnim avtorskim podpisom. Peljhan je tudi študiral režijo na AGRFT, a ga je odneslo v povsem druge vode, in zanimivo je, da mu je odprla vrata Moderna galerija, ki jo je v tistih letih začela voditi Zdenka Badovinac v tesnem sodelovanju z Igorjem Zabelom. Zanimivo, ne pa tudi presenetljivo, saj se je nova oblika umetnosti najbolj trdovratno uveljavila v svetu in sistemu vizualnih umetnostnih praks. Badovinac in Zabel sta bila odprta za te mejne forme. Problem socialističnega kulturnega prostora, ki se je začel razblinjati v začetku devetdesetih let, je bil, da je bil izjemno monodisciplinaren. Vsaka oblika umetnosti je morala upoštevati svoje meje in pravila, avantgarde pa so bile obravnavane kot mladostna muha. Za vsako obliko umetnosti so obstajale kulturne avtoritete, ki so rekle ne, to je prekršek, to je konec sveta. Drzneš si posegati v kanon? Samo preko mojega trupla! Proti temu dušečemu vzdušju smo se borili in se počutili revolucionarni. Danes verjetno ni več tako.

Kako pa je bilo sodelovati s Peljhanom, ki izhaja predvsem iz tehnologije, tudi z vidika njene uporabe za nadzorovanje in prisluškovanje. Kako je bilo dramaturginji, ki ji to ni domače področje?

Peljhan je bil tudi večš diskurza in zgodovine avantgardnih gibanj, predvsem futurizma, in tu sva se dobro sporazumevala, na začetku, potem pa mu res nisem mogla več slediti, ko je postajala osnova njegovih projektov vse bolj tehnološka, s pravili in logiko tehnologije kot glavnim dramaturgom. Peljhan ni tipičen avtokrat, kar je do neke mere vsak režiser ali koreograf, ki mora pripravi sodelujoče, da sledijo njegovi viziji, temveč je spreten dizajner sistemov in algoritmov, ki opravijo to delo namesto njega in angažirajo sodelujoče na povsem drug način. Pri njem se sistemi, ki jih ustvarja, razvijajo samodejno, kot odprte strukture, ne potrebujejo ne režiserja ne dramaturga, ampak samo pravila igre in različne in vsaj načeloma enakovredne participante. Njegovo delo me je zato vse bolj zanimalo s teoretskega in kritiškega vidika.

V kratkem obdobju dramaturškega sodelovanja pri seriji performativnih dogodkov *Egoritmi* in projektu *Ladomir* je bilo zelo očitno, da Peljhan raziskuje senzibiliteto in zaznavanje na prehodu v digitalno dobo, da ga zanima konflikt med naravo in tehnologijo, a njegov razvoj ga je peljal daleč ven iz območja gledališča in tudi bolj tradicionalnih oblik performansa. *Makrolab* je zanimiv in kompleksen projekt, ki ne potrebuje dramaturga, je pa izjemen izziv za kritiško interpretacijo.

Kako ocenjujete svoj študij na Akademiji, vas je Akademija spodbujala, da ste sodelovali pri produkcijah, ali vas je usmerjala bolj v teorijo ali pa v zgodovinski vidik raziskovanja gledališča?

Na Akademijo sem prišla iz Bovca in v Bovcu nismo imeli gledališča, tako da sem bila relativno neobremenjena in me je formiralo predvsem branje literature in filozofije. Moj profesor in še danes vzornik je bil Primož Kozak, ki je na žalost umrl, ko sem bila v drugem letniku. Profesor Kozak je imel to lastnost, da nobene stvari ni zavrnil ali skritiziral, ne da bi jo pazljivo pretehtal, analiziral in potem interpretiral. Bil je izrazito dialoški človek. Ne vem, kako bi odgovorila na vaše vprašanje, od Akademije mi je največ ostalo od neposrednega stika z močnimi ustvarjalci, kot že omenjena profesorja Kozak in Korun, pa tudi Matjaž Klopčič na filmskem oddelku. Vsekakor je kurikulu po mojem mnenju takrat nekaj manjkalo, določene odprtosti in svobode, vzpodbujanja k raziskovanju.

Ste v procesu dela pri predstavi in v fazi predpriprav s skupino svoja opažanja delili z režiserjem, koliko ste lahko posegali v režijo, jo komentirali? Ste dajali predvsem zaledje konceptu?

Zelo sem posegala. Nisem bila pasivna dramaturginja. Bila sem idealistka s strastnim odnosom do svojega dela in sem se bila, v zaščito integritete koncepta, pripravljena tudi stepsti s kakim režiserjem ali sodelavcem, če bi bilo treba. Zdaj že dolgo ne delam več pri projektih. Zadnji je bil *Transnacionala* s skupino Irwin leta 1996 in ta projekt je težko umestiti, šlo pa je za velik dramaturški zalogaj. Tako kot *NSK Ambasada Moskva* leta 1992. Ti projekti mi še danes veliko pomenijo, čeprav so ostali nekako *lost in transition*, saj so se ukvarjali tudi s problematiko postsocialistične tranzicije.

Danes se mi zdi vloga dramaturga v gledališčih precej pasivna. Diana Koloini v članku »Dva in dvajset misli...«, objavljenem v *Dialogih* leta 2013, zapiše: 'eksklu-

zivno sodelovanje z izbranim režiserjem je vsaj na Slovenskem, kjer v tem poklicu prevladajo 'egomani', precej težko'. Govori tudi o režiserju avtokratu, ki sodelavcem ne dopušča, da komentirajo, kritizirajo ali se vtikajo v njegovo delo.

Zato me tradicionalni teater tudi nikoli ni zanimal. Marianne van Kerkhoven, ki je delala z Rosas, je svojo neortodoksno dramaturško prakso imenovala »dramaturg brez svinčnika«. To, kar kritizira Koloinijeva, bi potemtako lahko imenovali »dramaturg s svinčnikom«. Razčlembna vaja, kakšno lektoriranje in mogoče 'kaj pa ti misliš, Eda, Diana?' V mojem letniku na Akademiji smo bile tri punce, jaz, Vilma Štritof in Danica Petrovič. Profesor Klopčič nas je klical »tri gracije«. Dve blond in ena črna, vse zelo mlade in vse s podeželja. To ni bila vedno praksa sprejemanja dramaturgov na Akademiji. Pred nami so bili Mojca Kranjc, Alja Predan, Marko Pavček, vsi so imeli ne samo močna družinska meščanska zaledja, ampak v žepu že tudi kako diplomu na drugem faksu. V bistvu smo »tri gracije« imele samo toliko perspektive, kolikor smo si je same izborile v profesionalnem svetu, v katerem ženske ne le, da niso bile dobre za kaj več, kot da v rokah držijo svinčnik, ampak so v njem težko shajali in preživeli tudi močni moški dramaturgi, kot na primer Goran Schmidt, Igor Lampret, Marko Slodnjak. Imeli so sicer pomembne in odgovorne službe, a so jih tudi neprestano spremljale neke afere in politična ali zgolj človeška spodkopavanja. Še Štihu in Filipiču verjetno ni bilo lahko. To je poklic, ki deluje na meji med ustvarjalnostjo in družbeno močjo in to je vedno konfliktno in komplicirano.

Bi rekli, da vzgojni proces na Akademiji pripomore k temu, da med režiserji ustvari avtokrate ali egomane?

Do neke mere gre za naravo dela, da moraš kot režiser ali režiserka biti tudi malo avtokrata in si znati podrežati ljudi. Drugače pa so ta *gender* razmerja vgrajena v sam družbeni sistem in delujejo zelo nezavedno. Jaz sem profesionalno sodelovala predvsem z moškimi in moškim, posebej ko gre za krdelo, na primer pri NSK, se je treba do določene mere podrežati, tudi ko se jim na vse kriplje upiraš, vprašanje je le, če razumeš svoje motive in za kakšno ceno gre. Jaz sem zaupala svoji strasti do tega dela in sem bila za to, da jo lahko realiziram, pripravljena plačati precej visoko ceno.

So na neodvisni sceni sodelovanja potekala bolj kolektivno?

Ja, možnosti na tako imenovani neodvisni sceni so bile bolj odprte, ampak ta scena je bila v osnovi marginalizirana. V osemdesetih je začela s svojo šolo sodobnega plesa v Ljubljani tudi Ksenija Hribar. Veliko igralcev iz mojega

letnika je k njej hodilo na klase. Hribarjeva je ustvarila nekaj pomembnega, hkrati pa se je morala do konca življenja boriti za osnovni prostor, v katerem je to lahko počela. V bistvu se je na neodvisni sceni formuliral cel alternativen kulturni sistem, za katerega legitimizacijo smo se potem borili skozi devetdeseta leta, da bi se jo formaliziralo in potencialno absorbiralo v neko novo, bolj interdisciplinarno koncipirano kulturno politiko. V devetdesetih sta se gradila dva tradicionalna teatra, mi pa smo se nekaj usajali tam na obrobju. To je pač problem kulturne politike, ki je bila na prehodu iz socializma, proti mojim idealističnim pričakovanjem, precej nazadnjaška. Bila sem zelo razočarana nad tem, kako so se stvari razvijale v devetdesetih letih. Vseeno sem upala, da se bo to sceno, ki je bila reprezentativna za kulturo velikega zgodovinskega preloma, bolj podprlo in da se bo kulturna politika lotila stvari bolj sistematično. Vse se je odvijalo zelo kampanjsko. Umetniki so začeli ustanavljati svoje neprofitne organizacije, preko katerih so dobivali denar za projekte, a ga je bilo vedno premalo za honorarje in spodobno življenje. Zaposleni v institucijah so dobivali plače, a niso mogli delati, kar so hoteli. Paradoks tega sistema sem občutila na lastni koži, ko sem bila leta 2000 za eno leto zaposlena v Moderni galeriji. Tam sem končno imela neko spodobno plačo, ne pa tudi denarja za projekte. Tudi financiranje institucij je bilo podhranjeno in problematično. Skratka, bil je kaos, ki pa mu je uspelo ustvariti svoj prekariat, kar ni bila samo lokalna, temveč globalna logika, na kateri temelji neoliberalni kapitalizem.

V članku »15 ‘lepih’ tez« (Maska, 2001) pišete o dramaturgu kot spovedniku, psihoterapevtu. Dramaturg v procesu nastajanja predstave pogosto igra vlogo poslušalca, tudi o problemih z gledališko hišo ipd. Koliko ste to terapevtsko vlogo opravljali vi?

Naloge dramaturga niso konkretne in njegovo ali njeno delo je težko kvantificirati, zato je lahko dramaturg res tudi nekakšno zatočišče in filter konfliktov in dram, ki se odvijajo v zakulisju ustvarjanja predstav. Meni je poklic dramaturga prav zaradi te nedoločljivosti in odprtosti še vedno zelo zanimiv.

Med egom in skrbjo. Nekaj opazk o neodvisni uprizoritveni sceni

Pia Brezavšek

Zadnja leta sem umeščena,¹ torej neobjektivna, aktivno udeležena opazovalka polja neodvisne uprizoritvene scene, katere spolno pogojene, generacijske in hierarhične izzive doživljam tudi na lastni koži pri svojem delu kot urednica revije v nedavno generacijsko prenovljenem zavodu Maska. Z neodvisno uprizoritveno sceno mislim na mrežo nevladnih organizacij in posameznic_kov na polju uprizoritvenih umetnosti, ki se je napletla od osamosvojitve države v začetku devetdesetih.

1 S tem mislim na umeščeno vednost Donne Haraway. Glej Donna J. Haraway, »Umeščene vednosti: vprašanje znatnosti v feminizmu in privilegij parcialne perspektive«, v: *Opice, kiborgi in ženske*. Studentska založba Ljubljana, 1999 [1991].

Takrat je zakon omogočil formiranje privatnih pravnih subjektov, ki so začeli uresničevati svobodo na ravni profesionalnega organiziranja produkcije uprizoritvenih umetnosti, njenih podpornih in diskurzivnih vsebin, mednarodnega povezovanja in tako dalje. V tem članku bi rada na spekulativen način osvetlila nekatera svoja opazovanja, ki so se strnila v hipoteze o dejavnikih, ki po mojem mnenju močno določujejo naše delovanje in ki jih je vredno ozavestiti, da bi lahko spremenili tisto, o čemer bi se morebiti strinjali, da je potrebno sprememb. Seveda tak konsenz zaradi naših generacijsko, spolno in ekonomsko raznolikih pozicij ni nekaj samoumevnega, a do nekaterih sprememb neogibno prihaja z menjavo generacij in s feminizacijo polja. Ta tudi sicer pri tovrstnih menjavah na drugih poklicnih področjih ni znak liberalizacije, ampak je na žalost predvsem posledica upada ugleda in družbene moči kulture v naši družbi vsaj v zadnjih dvajsetih letih. Zato je postala za marsikoga, za kogar sta moč in ugled pomemben motivacijski faktor, nezanimiva.

Etika skrbi

Za potrebe tega razmisleka bi rada spomnila na klasično delo feministične psihologinje Carol Gilligan z začetka osemdesetih let prejšnjega stoletja, *In a different voice* (Z drugim glasom), s katero avtorica utemeljuje t. i. etiko skrbi.² Z njo se je zoperstavila svojemu učitelju Lawrenceu Kohlbergu, ki je postavil model moralnega razvoja, ki predvideva postopno napredovanje proti bolj in bolj univerzalnim principom mišljenja in odločanja. Model je bil postavljen na izključno moškem vzorcu in ko so bila kasneje v raziskavo vključena dekleta, je Kohlberg zaključil, da te v povprečju ne dosegajo stopnje moralnega razvoja, ugotovljenega pri fantih enake starosti. Gilligan je nasprotno menila, da je sam Kohlbergov model moralnega razvoja omejen, ne pa univerzalen, kot je sam menil. Preferrira namreč določen pogled na moralo, ki izhaja iz liberalne etike dolžnosti in pravičnosti, ki temelji na avtonomiji in neodvisnost posameznika. Kar se kaže kot kolebanje deklic pri odločanju v posamezni moralni situaciji, pa po Gilligan ni znak njihove pomanjkljive etične razvitosti, ampak je znak alternativne, a enako legitimne forme moralnega razsojanja, tj. etike skrbi.

Poglejmo primer, ki ga navaja Gilligan. Deček Jake je na vprašanje v raziskavi, ali bi moral mož ukrasti zdravilo za svojo na smrt bolno ženo, ker si ga ne more privoščiti, ali bi jo moral pustiti umreti, odgovoril, da bi izbral krajo, saj racionalno postavlja življenje na prvo mesto lestvice vrednot. Deklici Amy pa ni všeč niti ena niti druga izbira in se ji zdi odločitev odvisna od mnogo dejavnikov. Če bi moral po kraji zdravila denimo mož v zapor,

2 Carol Gilligan. *In a different voice*. Harvard University Press Cambridge, Massachusetts and London, 1993 [1982].

bi se lahko ženi bolezen zaradi žalosti in osamljenosti poslabšala in bi kljub temu umrla. Pa tudi lekarnar bi moral sam uvideti, da je življenje pred denarjem. Amyjino etično razmišljanje tako izhaja iz razumevanja skrbi kot nečesa, kar se nanaša na preplet vseh relacij; moč ni izolirana entiteta, sam vase zaprt svet.

To sta dva nazorna glasova iz raziskave Carol Gilligan, ki želi pokazati, da freudovska razlaga razvoja ega, utemeljena na separaciji, ne zdrži nujno kot univerzalen model. Pogošto deklice zaradi vzgojnih razlik sebe dojemajo kot samostojno osebo šele v odnosih, ki jih imajo z drugimi, in ne dojemajo drugih šele sekundarno ob prvotno postavljenem, od sveta ločenem jazu. A sebičnost na eni strani ter skromnost in žrtvovanje v razdajanju na drugi ne bi smeli biti dihotomiji, ki se ju perpetuira, kar je tudi stališče, ki ga je v predgovoru druge izdaje omenjenega dela izpostavila sama Carol Gilligan.³ Dodajam še, da se je posebej ne bi smelo perpetuirati v smislu nekakšnih spolno pogojenih lastnosti ali vrednosti. Etika skrbi želi razviti relacionalno etiko, kjer ne gre za doseganje objektivne in oddvojene pozicije razsojanja, ampak odzivno skrbno angažiranost. Zahodnjaška perspektiva avtonomnega subjekta, ki razsoja v skladu z objektivno postavljenimi in spoznavnimi dolžnostmi, ki se ravna po moralnih načelih neodvisno od nenehne spremenljivosti vsakokratnih odnosov, se v tej luči lahko izkaže ne kot nekaj samoumevnega, ampak kot problem, ki je nenazadnje povzročil marsikatero civilizacijsko napako. Med njimi lahko naštejemo vsaj odnose, utemeljene na dominaciji, tako nad ženskami, koloniziranimi ljudstvi, otroki, živalmi in naravo.

Očitki o spolni esencijalizaciji v teoriji etike skrbi, ki so se vrstili od feminističnih avtoric⁴ kot odziv na delo Carol Gilligan, so gotovo upravičeni. Čeprav Gilligan ne misli, da je etika skrbi izključno ženska značilnost, pa jo odkrije ravno s pomočjo poslušanja »ženskega glasu«, ki v raziskavi njenega predhodnika ni bil slišan, hipoteza pa je potrjena na vzorcu deklic in žensk, kar ustvari polarizacijo med ženskim in moškim načinom moralnega razsojanja in ne pripomore k odpravi spolnih stereotipizacij. V svojem nadaljnjem premišljevanju ne želim ponavljati ali poglobljati fiksacij na spolno pogojene lastnosti posameznikov, ampak slediti prvotnemu namenu razvitja modela etike skrbi. Namen tega modela je bil pokazati na vrednost v (polarizirani) družbi sicer nepriznanih načinov delovanja in neslišanih glasov kot enako legitimnih ne glede na spol tistih, ki jih prakticirajo.

3 Prav tam, str. xix

4 Cf. Joan C. Tronto. "Beyond Gender Difference to a Theory of Care", *Signs*, vol. 12, št. 4, *Within and Without: Women, Gender, and Theory*, University of Chicago Press, 1987, str. 644-663. Dosegljivo na: https://pages.ucs.d.edu/~bgold-farb/Tronto-Beyond_Gender_Difference_to_a_Theory_of_Care.pdf (zadnji dostop 10. 4. 2022). Elizabeth Spelman. *Inessential Woman*. Beacon Press, Boston, 1988.

Model umetnika-producenta

Dejstvo je, da je bila večina še danes aktivnih nevladnih organizacij na podočju uprizoritvenih umetnosti, ki so bile ustanovljene v devetdesetih letih, osredinjena na delo posameznega umetnika in je služila pretežno njegovemu samouresničevanju, ki pa je imelo tudi ogromno pozitivnih kolateralnih posledic, ki so razmah scene omogočile. Zato cilj mojega razmisleka nikakor ni diskreditacija nadvse pomembnega pionirskega dela teh umetnikov, ampak razumevanje značilnosti tovrstnega organiziranja. Starejše provenience kot ta glavnina še danes delujočih zavodov sta nemara samo eksperimentalno gledališče Glej, ustanovljeno l. 1970, ki ga je v devetdesetih vodila pionirka Nevenka Koprivšek,⁵ ki je nato leta 1997 ustanovila zavod Bunker; in pa Plesni teater Ljubljana, ki ga je 1984 s svojimi londonskimi izkušnjami ustanovila koreografinja Ksenija Hribar kot prvo profesionalno sodobnoplesno skupino pri nas. Danes imata obe organizaciji prenovljeno vodstvo.

Iz revije Maska, ki je kontinuitano izhajala že od leta 1985, se je l. 1993 oblikoval zavod Maska, ki ga je nato s svojim delom močno zaznamoval umetnik Emil Hrvatin, kasneje preimenovan v Janeza Janšo. Leta 1994 Iztok Kovač, prvi slovenski široko mednarodno uveljavljeni koreograf in plesalec, ustanovi zavod En Knap. 1995 je Zavod Delak ustanovil postgravitacijski umetnik Dragan Živadinov. Nekoliko kasneje, leta 2001, je tudi koreograf Matjaž Farič ustanovil zavod Flota. Leta 2002 je Bojan Jablanovec po nekaj letih delovanju v institucionalnih gledališčih, ki mu niso nudila dovolj svobode za ustvarjanje avtorskih predstav sodobnega performansa, ustanovil društvo Via Negativa. Sledilo je obdobje, ko je zraslo kar nekaj novih zavodov in društev okrog umetnikov in predvsem umetnic te ali naslednje generacije, ki znotraj obstoječih zavodov niso našle pogojev za svoje kontinuirano delovanje. Čeprav so tudi nekatere ženske avtorice na neodvisni sceni ustanovljale lastne zavode že zelo zgodaj, denimo Barbara Novaković Kolenc leta 1995 svoj Muzeum, pa ti nikoli niso prišli do enake sistemske podpore in ugleda kot zavodi njihovih moških kolegov.

Ne gre zanikati, da je to ustanavljanje zavodov okrog avtorskih figur v naklonjeni klimi nove države za sabo potegnilo tudi širše kontekste, diskurzivne prostore, izobraževanja, infrastrukturo itd. in pravzaprav ustvarilo sceno, kot jo poznamo danes. A dejstvo je, da pri tem modelu prepoznamo jasen vzorec – moške figure umetnikov so si z vzpostavljanjem lastnih institucij izborile pogoje za svoje umetniško delovanje. Četudi moški avtorji, vsaj na področju plesa, še zdaleč niso bili številčnejši od žensk. Nič čudnega, da je kot kontrapol tej močni liniji privatnih zavodov umetnikov-producentov leta 1994 zraslo društvo Mesto žensk, ki se od svojega začetka bori za promocijo žensk v kulturi in je do danes na festivalu gostilo domala izključno ženske avtorice.

⁵ Nevenka Koprivšek (1959 - 2021) je bila pomembna akterka internacionalizacije sodobne gledališke in plesne scene v letih po osamosvojitvi, odgovorna za "izvoz" nove slovenske nacionalne kulture. Nenazadnje je bila tudi producentka skupine Betontanc.

Za zavode, ki so jih vodili in jih v večini primerov še vodijo umetniki-producenti, je značilna močna avtonomna drža, s pozicioniranostjo lastnih zavodov pa tudi ekonomska, družbena in simbolna moč, s pomočjo katere so uveljavljali lastne, tudi zelo inovativne ali pa neprecedenčne umetniške pristope. S podporo mednarodnih mrež, ki so si jih stkali, so si nekateri utrdili svoje pozicije v slovenski družbi tranzicije in afirmirali nekoč marginalizirane umetniške prakse kot znanilke nove, svobodne družbe tržnega in umetniškega prostega pretoka. Kljub prisotnosti teh umetnikov v svojih delih, pa organizacije niso bili projekti, ki bi jih umetniki lahko sami uresničevali, saj ob svojih intenzivnih profesionalnih umetniških angažmajih direktorji zavodov niso (z)mogli sami opravljati vsega naraščajočega dela. Delo direktorjev zavodov je postajalo vedno bolj zbirokratizirano in administrativno kompleksno. Delovanje zavodov in društev namreč terja ogromno požrtvovalnega, lahko bi reklo skrbstvenega dela, ki so ga in ga še vedno pogosto opravljajo napol anonimne producentke, urednice, tajnice, piarovke, itd.

Nikakor ne menim, da delo skrbi (za sceno) v tem modelu ni (bilo) opravljeno, a je bilo to delo pogosto spolno zaznamovano in v imenu višjih ciljev umetnosti bolj anonimno kot kasneje, ko se je funkcija producentke profesionalizirala. Niti ne želim generalizirati direktorsko-umetniške pozicije, saj so jo posamezniki razumeli različno. Nekateri so se zelo trudili za potrebe skupnosti, na primer s sodelovanjem v zagovorniških telesih in stanovskih društvih in z vzpostavljanjem izobraževalnih dejavnosti, a marsikdo je te aktivnosti tudi zelo ozko omejil na lastno interesno področje. Pomembne pridobitve scene so tako pogosto vezane na posamezne osebe in ni jasno, ali so prenosljive in trajnostne. Velikokrat so razširitve izborjenih privilegijev na tretje osebe in umetnike in umetnice, ki z organizacijami niso neposredno povezane, stranski produkt zahtev kulturnih politik in ne del sistematičnih prizadevanj za trajnostni razvoj scene. Ob tem pa je potrebno tudi priznati, da je ta generacija umetnikov s svojo prisotnostjo in glasom ter družbenim ugledom marsikatero smernico kulturne politike tudi predložila in oblikovala.

Če bi vprašali te umetnike, ali bi želeli biti samo umetniki ali producenti-umetniki, bi najbrž marsikdo odgovoril, da je bilo imeti svoj zavod breme in hkrati nuja nekega obdobja. Vseeno pa je to prineslo tudi nedvomno, včasih tudi nesorazmerno premoč nad tistimi umetnicami, ki so (bile) zgolj »na svobodi«. Pionirski značaj področja je za potrebe njihovega uveljavljanja v patriarhalnih družbenih okoliščinah po osamosvojitvi nemara od umetnikov-producentov zahtevala močan ego, prezenco izjemne umetniške vodilne figure, ki lahko legitimira to novo pozicijo v družbi in svoboščine, ki ji pritičejo. Po osamosvojitvi je bilo namreč močno čislano utrjevanje identitete novega naroda, tudi posredno, v obliki umetniških izvoznih person. Zavod kot samostojna privatna pravna entiteta je tako postal podaljšek avtonomije svobodnega umetnika in avtonomnih umetniških zvrsti v svobodni državi.

Zdi se, da četudi je morda kdo želel subvertirati to vlogo, je bila družbeno pričakovana vloga direktorja nevladne organizacije na področju umetnosti skozi devetdeseta – in tako deloma ostaja še danes – vloga izjemnega posameznika, avtorja, ki dostopa do univerzalne in objektivne resnice o tem, kaj je dobro in prav (v umetnosti) in ki to s svojimi dejavnostmi tudi aktivno uresničuje. Pozicija odločnega Jaka in ne »omahujoče« Amy. A Bo-

jana Kunst v svoji novi knjigi *Življenje umetnosti* podvomi v avtonomijo umetnosti, na katero se je močno naslanjala ta generacija umetnikov kot svojevrstnih dedičev modernizma in avantgard, ki so sicer spajale življenje in umetnost, a tudi nadalje poudarjale avtonomno, samozadostno pozicijo umetnosti v nenehnem prevpraševanju meja umetnosti. V nasprotju s tem pojmovanjem umetnosti, Kunst piše: »Umetnost je torej blizu, v stiku, je odločilno spletena z življenjem, nikdar pa neprizadeta in zato tudi neavtonomna, je v razmerju radikalne odgovornosti, a ne zaradi apriornih moralnih načel ali normativne etike, pač pa zato, ker je vedno že umeščena, odgovorna zaradi vpletenosti.«⁶ Kunst meni, da za umetnost ni dovolj, če je v temah zaskrbljena, saj je s svojimi ekonomskimi in hierarhičnimi strukturami vedno že del širše slike sveta, zato je v kontekstu etike skrbi zanjo pomembno predvsem, kako skrbi-z, kjer skrb ni lastnost osebe ali panoge, ampak podstat prepleta vsega, kar je, je sama vez sveta. Pri tem pa Kunst opozarja na ambivalentnost pojma skrbi, v katerem se lahko tudi stapljajo razlike ali pere krivda. Tak primer so denimo umetniška dela in festivali, ki s skrbjo obravnavajo teme stanja sveta, kot so denimo ekološka kriza ali prekarna razmerja, a nazadnje reproducirajo prekarna razmerja produkcije in prezentacije umetnosti in ne spodmaknejo materialnih praks, ki jih s skrbjo obravnavajo.

Vse omenjene zavode, razen zavoda Maska, ki ga je njen direktor Janez Janša v 2021 po postopku izbire na javnem razpisu predal v vodenje mlajši kolegici Alji Lobnik, in Vie Negative, ki je v procesu predajanja vodstva kolektivnemu nasledstvu, še vedno vodijo omenjeni umetniki-umetniški vodje-producenti. A te predaje po mojem mnenju že nakazujejo začetek konca nekega obdobja. Prihajajoče obdobje pa očitno ne bo podedovalo vseh izbranih ugodnosti generacije umetnikov-producentov, ki so bile močno vezane na umetniške osebnosti in njihovo pozicijo na umetniški in družbeni sceni. Prihajajoče generacije bodo morale razviti lastne načine preživetja in delovanja, saj se tovrstne spremembe v organizacijah že uporablja kot prikladen izgovor za ukinjanje in krčenje javnih sredstev za že tako s strani trenutne oblasti družbeno diskreditirano neodvisno (uprizoritveno) sceno.

Profesionalizacija »skrbstvenega dela« na neodvisni uprizoritveni sceni

Drugi model, ki je trenutno močno prisoten v slovenskem uprizoritvenem prostoru, je nekoliko mlajši in je gotovo nastal tudi kot odgovor na prvi opisani model. Gre za emancipa-

6 Bojana Kunst, *Življenje umetnosti. Prečne črte skrbi*, Maska, Ljubljana 2021, str. 13.

cijo producentске vloge, ki se je profesionalizirala in stopila v ospredje. Pri tem modelu ne gre več zgolj za »pomoč« pri administrativnem in organizacijskem delu v zavodih, ampak za celostno menedžersko, umetniško in programsko vodenje. Pomenljivo je, da je tovrstno delo »druge generacije« pogosto horizontalnejše, timsko, pa tudi naravnano širše od interesov produciranja enega umetnika, ki zdaj ni več v središču. Pogosto gre za pretežno ali izključno ženske kolektive, kot je to denimo v zavodu Bunker, ki ga od nedavne nenadne smrti Nevenke Koprivšek vodi Alma R. Selimović, in v gledališču Glej, kjer je predsednica društva Inga Remeta, umetniško vodstvo pa se je prestrukturiralo v horizontalnejšo strukturo umetniškega sveta (Barbara Poček, Anja Pirnat, Tjaša Pureber, Inga Remeta). Vse od 2004 zavod Bunker upravlja uprizoritveni prostor Stare mestne elektrarne na svojevrsten način, saj ta ni namenjen zgolj Bunkerjevim produkcijam, ampak je odprt tudi za druge producente neodvisne scene, ki skozi leto polnijo oder.

Drugi model bi lahko pogojno imenovali model skrbi. V središču niso več umetniki ali umetnice, čeprav producentске hiše z njimi pogosto sodelujejo tudi dolgoročno, celo bolj kot prej zavodi umetnikov-producentov, če ni šlo za umetnika-producenta samega. Zdaj je v središču trdna producentška baza, ki je po tem modelu predpogoj za produkcijo umetnosti. Za vzdrževanje takih baz je v prekarnih razmerah potrebno neprestano delo pridobivanja domačih in tujih projektnih in programskih virov – močna in usposobljena ter profesionalizirana ekipa, ki je pogonski motor, omogoča vzdrževanje infrastrukture v obliki prostorskih in človeških virov, ki so predpogoj za umetniško produkcijo. Pogosto je tudi njihova eksistenca odvisna od vsakokratnega uspeha na razpisih, zato je tudi delo profesionaliziranih producentk do neke mere prekarno. A kot opozarja Kunst, »čeprav prekarlost zadeva vse, pa vseeno ni enakomerno porazdeljena. Prekarni načini dela v umetnosti na primer razkrijejo tudi središčno vlogo sposobnih subjektivnosti, povezanih z geopolitičnimi privilegiji, ter spolnimi in osebnostnimi privilegiji.«⁷ Celo če sta skrb in posebna pozornost namenjeni odpravljanju neenakosti in pozitivni diskriminaciji, različne pozicije prekarlosti niso izenačene. Umetnice in umetniki, ki niso neposredno povezani s producentskimi jedri, ostajajo v izrazito prekarnejših in ranlivejših situacijah, kjer ni neprekinjenih ciklov financiranja, dostop do infrastrukture pa predstavlja redek privilegij. Emancipacija in profesionalizacija producentškega »skrbstvenega« dela je gotovo prinesla pomembne možnosti in svoboščine tistim, ki opravljajo prej nevidne oblike dela, ki so ga tudi prej opravljale predvsem ženske. A ta profesionalizacija je na plan potegnila tudi ambivalentnost in kontradiktornost pojma skrbi. Darja Zaviršek piše o skrbi kot nasilju, saj se skozi skrb neogibno vzpostavljajo pozicije neenakosti: tisti, ki ima vire, da skrbi, čeprav je to nekaj težkega, ima namreč tudi očitno premoč nad tistim, za katerega skrbi.⁸ Iz tega odnosa se lahko rodijo mehanizmi nadzora, discipliniranja ali izključevanja.

⁷ Prav tam, str. 63.

⁸ Darja Zaviršek. *Skrb kot nasilje*. cf., Ljubljana, 2018.

Druga težava produkcijskega modela neodvisne (uprizoritvene) umetnosti, ki ga tu imenujem model skrbi je, da je bil v zadnjih letih ta primoran prevzeti vse več poprej druge in od drugih deležnikov opravljenih skrbstvenih nalog. Mesto, kjer je postopoma zazijala praznina, je prostor v osrednjih medijih, namenjen kritiki neodvisne uprizoritvene scene. Tudi gledanje in kritika kot način pozornosti in ukvarjanja s področjem je aktiven način prakse skrbi, priznanje relevantnosti v javni sferi z vloženim delom premisleka: vedno je bolje biti opažen in ošvrknjen, kot da sploh nisi viden. Scena je zato tudi to skrb vzela kar v lastne roke: s platformami, kot sta Kriterij in Neodvisni, je prišlo do situacije, ko producenti – morda za koga absurdno – kar sami vzdržujemo platformo za refleksijo lastnih produkcij. Tako se paradokso še bolj zapiramo pred svetom sami vase, a je to sredi privatizacije in razprodaje javne sfere edini način, kako vzdrževati konstantnost misli in dialoga ter gojiti podmladek zvestih spremljevalcev, da se ne sesujemo sami vase. Medtem pa se je, kot smo na več mestih že opozorili,⁹ spremenil sam tip refleksije, ki postaja precej manj vezan na univerzalne vrednostne sodbe avtonomnih kritičkih pozicij tistih, za katere se predpostavlja, da vedo (in ki navadno niso »mlade kritičarke«). Sedaj je tudi refleksija umetnosti veliko bolj umeščena, relacionalna, ne sodi iz normativno določene vnaprejšnje pozicije, ampak skozi hierarhične, ekonomske, spolne in druge kompleksne umeščenosti samega umetniškega dela in lastne nenevtralne zapletenosti.

Zadnje čase nas vse bolj skrbi izginjanje nekoč samoumevnih gest skrbi na vseh nivojih. Trenutni kulturnopolitični modeli izkazujejo vse prej kot skrb do svojega področja. Najbolj v oči bijoč na našem področju delovanja je gotovo programski izpad organizacij z dolgo zgodovino, ki upravljajo s prostori (primer Glej), ali takšnih, ki so imele dolgo kontinuiteto in gojijo obilico podpornih dejavnosti namenjenih širši sceni, a so zamenjale vodstvo in model upravljanja (Maska) in drugih vidnejših progresivnih akterjev (Emanat, Mesto žensk, Nomad Dance Academy Slovenija). Bojana Kunst nas opozarja, da moramo skrb razumeti kot neprekinjeno prakso, ki je del relacionalnosti življenja: »skrb neprestano poteka nevidno in v ozadju, vendar pa postane vidna v trenutku, ko je ni več.«¹⁰

Pravica do ega

Medtem ko se je podporno oz. skrbstveno delo umetnosti do določene mere emancipiralo, se zdi, da se to z umetnico ni zgodilo. Vsaj ne v smislu, da bi pridobila pozicije družbene

⁹ Cf. Pia Brezavšček, "Kritičarke Krivke krize kritike", Dnevnik, 25. 5. 2016. Rok Bozovičar in Alja Lobnik, "Diskurzivne strategije mladih kritičark", Radio Študent, 31. 5. 2016, dosegljivo na: <https://radiostudent.si/kultura/dlako-z-jezika/diskurzivne-strategije-mladih-kriti%C4%8Dark> (zadnji dostop 10. 4. 2022), Mlade kritičarke (sic!), "Šum na kritičarkah. Tretja ponovitev", SUM #6, Društvo galerija Boks, Ljubljana, 2016. Dosegljivo na: http://sumrevija.si/wp-content/uploads/2017/02/sum6_web_single.pdf (zadnji dostop 10. 4. 2022)

¹⁰ Kunst, 2021, str. 69.

moči, enakovredne tistim, ki so si jih zgradili umetniki-producenti. Kljub temu, da je vsaj v plesu umetnic znatno več kot umetnikov, so tudi, če so ustanovile lastne zavode in društva, občutno manj osredinjene na lastno umetniško produkcijo. Zavod Emanat, ki ga je ustanovila Maja Delak, redno producira umetnike, kot so Matija Ferlin in Irena Tomažin, ter kolektivne nehierarhične projekte, kot so Tatovi podob. Produkcije producentke same, četudi je priznana umetnica, so prej izjema. V večini primerov pa tudi do ustanovitve lastnih zavodov ni prišlo. Umetniško pot mnogih umetnic je pogosto prekinilo ali vsaj močno zaznamovalo materinstvo in če slučajno umetniščina produkcija ni postala del neke vrste družinskega ali podobnega podjetja, kot je to denimo pri zavodu Pekinpah, je umetnica hitro izpadla iz perpetuiranega produkcijskega stroja, ali pa se s težavo in napori bori za svoj obstanek in prekarno cikcaka med producenti. Teja Reba se je iz renomirane ustvarjalke avtorske umetniške prakse prekvalificirala v producentko in umetniško vodjo Mesta ženk, ki ga je vodila do nedavnega, verjetno tudi v želji popraviti izjemno prekaren status samostojne umetnice, ki ga je izkusila na lastni koži. Veliko umetnic vsaj delno služi kruh s pedagoškim delom, kjer gre ponovno za delo predajanja in posredovanja znanj, predvsem pa vzgoje in skrbi. Nekatere so poskusile distinktivne avtorske opuse kolektivizirati pod streho enotne producentke hiše, tak je denimo zavod Federacija, kjer ustvarjata Andreja Rauch Podrzavnik in Snježana Premuš, Peter Kus, nekoč pa tudi Gregor Kamnikar. Spet drugi, kot je Nomad Dance Academy Slovenija, ki imajo zelo razvejane tudi podporne dejavnosti in so glasniki afirmacije sodobnega plesa in njegovi zagovorniki, pa lahko preživijo zaradi svoje močne mednarodne vpetosti.

Tipi organizacij so se sčasoma zelo razvejali in bi jih danes težko popredalčkali v eno ali drugo prej navedeno kategorijo, saj ne sodijo niti v kategorijo umetnik-producent niti emancipiran_a producentka/producentki kolektiv, čeprav sta si ti dve kategoriji določen status vendarle utrdili in s tem tudi do določene mere zasičili prostor. V času poznega kapitalizma, kjer so identitete tržno sredstvo, se namesto aktivnih politik medgeneracijske solidarnosti in spolne enakosti vse pretendente vsaj na ravni pridobivanja sredstev na državni in mestni ravni deklarativno postavlja na enako izhodišče, saj razpisi niso diferencirani glede na kilometrino in status posameznega producenta. To navadno nima najboljšega razpleta za nikogar, sploh v času, ko ob vprašljivi strokovnosti komisij kriterij postaja marketinško agresiva prisotnost in ne umetniška kvaliteta. Še vedno nastajajo tudi nove in nove organizacije, saj morajo tudi mladi umetniki in umetnice, ki vstopajo na polje neodvisne umetniške produkcije, nekako preživeti. In to ob boku vsem ostalim z dolgotrajno kontinuiteto umetniškega ustvarjanja, in ne namesto njih, kar pa je izjemno težko, saj kos pogače javnih sredstev ne raste, v času finančne krize se je celo občutno zmanjšala. Na področju državne skrbi za neodvisno uprizoritveno sceno, ki obstaja zato, ker je bila (nekoč) prepoznana kot vrednota, odsotnost predlogov za reševanje problemov postaja vedno bolj v oči bijoče. Odločevalci Janševe vlade in tudi akterji pretekle kulturne politike očitno niso vodili nikakršne politike trajnosti, temveč politiko izumiranja, ki se dogaja skupaj z upokojevanjem prve generacije umetnikov-producentov, pri čemer so ostali deležniki prepuščeni enormni konkurenci in normativnosti (evropskih) razpisov.

Kaj ima vse to opraviti s spolom? Zdi se, da umetnice zaradi slabše izhodiščne pozicije sploh še niso imele enakih priložnosti kot njihovi moški kolegi, da bi si vzele svoj prostor in sredstva za lastno umetniško avtonomijo, za uresničevanje svojih vizij, kar je brez težav naredila cela serija njihovih starejših moških kolegov. Ob gledanju predstave Nine Rajić Kranjac *Solo* (Maska, 2021), se mi je zazdelo, da je avtorica to naredila tudi v njenem imenu. Gre za Maskino produkcijo, zato je to nedvomno skozi mojo lastno pozicijo znotraj zavoda zaznamovano gledanje, pa vendar. Neskromni egotrip, da je kljub svojim tridesetim letom na nacionalni institucionalni gledališki sceni dosegla že praktično vse, postane povsem brezsravno ekspliciten. A hkrati je kot že neokusno pretiran šele poligon za resnično pomembne teme, kot je smisel ustvarjanja gledališča in umetnosti, ki se je v svoji zgodovinsko priborjeni avtonomiji zdaj znašla precej osamljena in zapuščena. Solo tako postane tudi izgovor za prevpaševanje principa delovanja pretežno na podlagi ega znotraj umetniške scene same in v javnem delovanju na splošno. Zato to nazadnje in dejansko sploh ni solo predstava, poleg režiserke nastopajo še igralka in dva igralca, njeni stalni sodelavci, z njihovimi telesi in igro se jasneje odprejo tematike življenja v majhni bohemski gledališki skupnosti, posvečeni umetnosti, kjer se mora posameznik nenehno odpirati skrajno ranljivim situacijam umetniških procesov in zastavljati svoj ego in ga hkrati trenirati, da sploh lahko ostane del scene. Ko na dvorišču Nove pošte zaplapola jadro, se produkcijska potratnost (ki je v primerjavi z javnimi zavodi še vedno zelo skromna, scenografijo si tu namreč samo izposoja iz preteklih predstav režiserke v institucionalnih gledališčih), če pride iz tega naslova, naenkrat zdi osvobajajoča, saj je bila produkcijska skromnost na neodvisni sceni pogosto stvar priličnega omejevanja ali celo dodatnega krepostnega samoomejevanja, kar je pregovorna »vrlina« žensk. Nonšalanca Nine Rajić Kranjac – njeno omalovaževanje vlog, predpisanih mladim umetnicam – je osupljiva. A skozi pogum prisvojiti si to, kar »ni njeno«, se ne zgodi nekakšno dokočno opolnomočenje ženske umetnice, ampak se prej pokažejo nadaljnji problemi z (ne)močjo same uprizoritvene umetnosti. Ne samo neinstitucionalne, ampak tudi institucionalne, kjer Rajić Kranjac prvenstveno deluje. Zaprtost v »avtonomijo« umetnosti namreč ne rezonira nujno z drugimi vse bolj perečimi temami sveta.

Moč-za skrb-z

Različni feminizmi so moč pojmovali nadvse različno. Liberalni feminizem meni, da je potrebno moč kot dobroto zgolj enakopravneje razdeliti med oba spola, medtem ko radikalni feminizem razume sam koncept moči v smislu moči-nad, torej dominacije in podreditve, kot problematičen in maskulinističen. Z Michelom Foucaultom se je v feministični teoriji pod vplivom strukturalizma in poststrukturalizma uveljavilo stališče, da moderna moč ni nekaj statičnega, kar kdo ima ali nima, ampak je v stalnem premeščanju in pretoku,

v relacijah, ki vznikajo iz vsakega družbenega odnosa. »Moč je povsod, ne zato, ker vse zaobjema, ampak ker prihaja od vsepovsod.«¹¹ To pa ne pomeni, da se ne zgošča na problematične načine in izrablja za namene podrejanja določenih skupin in posameznic. Menim, da je v feminizmu najbolj produktivno razumevanje moči kot moči-za, zmožnosti, sposobnosti opolnomočiti sebe in druge. Vzeti (si) moč in jo uporabiti - drugače. Tako ga razumejo denimo avtorice, kot so Jean Baker Miller, Sarah Lucia Hoagland, Luce Irigaray, Hélène Cixous, Nancy Hartsock, Mary Caputi in druge.

Menim, da lahko moč neodvisne uprizoritvene scene in predvsem mnogih njenih umetnic danes vidimo ravno v tem, da so sebe in nas same skozi lastno prakso sposobne senzibilizirati, nam pokazati načine bivanja v naših telesih in na svetu, kjer ne gre samo za uresničevanje ega, svoje umetniške vizije, ampak za raziskovanje načinov, kako lahko slišimo in se uglasimo na prepletenost in zapletenost človeškega in več-kot-človeškega sveta. Kljub temu, da nekatere umetnice vztrajajo pri promocijsko atraktivni ekshibiciji lastne subjektivnosti, pa lahko v mnogih praksah zrele in mlajše generacije razberemo zavzete in iskrene poskuse razvijanja in gojenja praks uglasovanja, razširjanja percepcije, povezovanja z nečloveškim in preseganja meja avtonomije umetnosti, če se za to pokaže potreba. Nedvomno takšne prakse sama lahko razberem vsaj pri umetnicah, kot so Maja Delak, Andreja Podrzavnik, Snježana Premuš, Mateja Bučar, Tery Žežej in drugih.

Tu se želim vrniti h Carol Gilligan z začetka tega razmišljanja. Kot rečeno, Gilligan modelu razsojanja iz pozicije normativne etike - ki je dosegljiva umnemu avtonomnemu subjektu - ki je v zahodnem svetu ideal moškega voditelja in tudi umetnika-genija, zoperstavlja etiko skrbi kot enako legitimni model moralnega ravnanja in umeščanja v kompleksne relacije sveta. V izogib spolnim stereotipizacijam, ki so jih kritičarke očitale Gilligan, bi na tem mestu rada vnovič poudarila, da skrb ni nekakšna privilegirano ženska lastnost ali vrlina ženskih umetnic. Kot poudarja Bojana Kunst, je zapletanje v skrb tudi skrajno ambivalentno, lahko je (samo)destruktivno, lahko vzpostavlja nadaljnje hierarhije ali pa gre za površinsko, tematsko udejstvovanje, s katerim si peremo krivdo za lastno nemoč in neukrepanje glede kriz trajnosti življenja. Skrb(stveno delo) je tudi problem feminizma, saj to ni nekaj, kar bi si želele, da ostane v domeni žensk, posebej ne kot anonimno in neplačano delo, kjer ženske žrtvujejo lasten ego, lastne ambicije in potrebe, da bi skrbele za druge, pomoči potrebne. A ravno zato, ker je ta »žrtev« žensk v patriarhalni družbi normalizirana in naturalizirana, ter kot taka cenjena kot vrlina, saj omogoča perpetuiranje gospodarstva in obstoječih družbenih razmerij, to ostaja problem feminizma. Po drugi strani pa si seveda ne želimo predstavljati družbe brez skrbi, saj skrb predstavlja nujno družbeno vez, ki jo potrebujemo vsi, da se lahko razvijamo kot posamezniki in družba.

Zavedam se kompleksnosti problema, zato ne pozivam preprosto k preobratu od ega k skrbi, ampak k pravični distribuciji obojega, k politikam, ki bodo uravnoteževale manke in

11 Michel Foucault, *The History of Sexuality, Volume 1: An Introduction*, Vintage, New York 1979, str. 93.

ekscese ne glede na spol umetnic in umetnikov. V družbi, kjer nepravilna distribucija časa zase in nakopičenega simbolnega kapitala in družbenega ugleda obstaja, so načrtni obratni ekscesi, kot smo videli na primeru *Sola*, seveda nujni. Rada bi pozvala k skupnosti producentov in producentk, ustvarjalcev in ustvarjalk v umetniških in podpornih poklicih, ki bo problem neenakih izhodišč in nepravilne distribucije materialnih in nematerialnih dobrih prepoznavala, obravnavala in si prizadevala za njegovo odpravljanje. Ki bo videla dlje od lastnega ega, lastne umetnosti, lastnih organizacij, dlje od lastnega polja, dlje od avtonomije umetnosti in ki se bo opolnomočila za aktivno potopitev v krize trajnosti življenja. Skrb in ego sta dve plati istega kovanca v relacijski mreži sveta, pogoj za posameznika in družbo, za odnos človeka do nečloveškega. Želela bi si produkcijskega modela neodvisne uprizoritvene umetnosti, ki bi nam pomagal uravnotežiti in enakomerno distribuirati krotenje in negovanje tako ega kot skrbi – pri sebi in pri drugih. Če negujemo enega, krotimo drugega, če krotimo enega, negujemo drugega. In nihče ne more tega v celoti narediti namesto drugega, čeprav drug_a brez drugega ne moremo.

Povzetek

Članek slovensko neodvisno uprizoritveno sceno kot mrežo odnosov znotraj nevladnih organizacij in posameznikov na polju uprizoritvene umetnosti bere iz umeščene pozicije urednice revije *Maska* pri enakoimenskem zavodu, ki je del te scene. S pomočjo teorije etike skrbi feministične psihologinje Carol Gilligan spekulativno oriše modele delovanja scene od devetdesetih dalje, ki so v problematičnem razmerju s spolom. Gilligan dominantni zahodnjaški etiki, utemeljeni na postavljenem avtonomnem subjektu sopostavi etiko skrbi, ki črpa iz relacionalnosti. Ne gre za spolno pogojen tip etike, čeprav je zaradi spolno pogojevanje vzgoje ta tip prisotnejši pri deklicah. Članek postavi tezo, da se je v antagonističnem odnosu do prevladujočega modela avtorja-producenta, ki se je uveljavil v devetdesetih letih, razvil model »etike skrbi« in z njim profesionalne producentke, a se ob tem umetnica še vedno ni emancipirala. Četudi si v posameznih gestah prostor in mesto vzame sama, pa je pomembno sistemsko gojiti prostor tudi za umetnice, ki model etike skrbi prakticirajo v svoji umetniški praksi.

Ključne besede

neodvisna uprizoritvena scena, etika skrbi, model umetnika-producenta, skrbstveno delo, umetnica

Summary

This article analyzes the Slovenian independent performing scene as a network of relations within non-governmental organizations and individuals in the field of performing arts from the situated position of the editor-in-chief of the *Maska* journal published by the institute of the same name, which is a part of this same scene. Through the theory of the “ethics of care” by feminist psychologist Carol Gilligan, the author speculatively outlines different existing production models of the scene, which are in a problematic relationship with gender, and their genealogy. Gilligan juxtaposes a dominant Western ethic based on an established autonomous subject to an ethics of care that draws from relationality. It is not a gender-based type of ethics, although gender-based upbringing makes the latter type more prevalent in girls. The article argues that in the antagonistic attitude towards the dominant author-producer model, which was established in the 1990s, a model of the “ethics of care” and with it a professional producer was developed, but the female artist still has not emancipated herself. Even if she is more than capable of taking space in individual gestures, it is important to systematically cultivate space for artists who practice the model of the ethics of care through their artistic practice alone.

Keywords

independent performing arts scene, ethics of care, the model of the artist-producer, care labor, female artist

Steklena arhitektura slovenske sodobnoplesne scene

Maša Radi Buh

Kartografija slovenske sodobnoplesne scene je v zadnjih letih feminizirana v tolikšni meri, da že pri začetnem poskusu analize aktualnih koreografskih in delovnih praks pride do specifične inverzije, saj v primerjavi s širšim gledališkim poljem, kjer je razmerje med spoli izrazito obrnjeno v prid moškim režiserjem, v polju slovenskega sodobnega plesa trenutno brez dvoma prevladujejo ženske ustvarjalke. V diagonalnem popisu petnajstih premiernih sodobnoplesnih izvedb v sezoni 2019/2020, kot jih beleži *Slovenski gledališki letopis*,¹ je le pri treh uprizoritvah kot avtor zapisan moški.

1 Vir: Matic Kocijančič (ur.). *Slovenski gledališki letopis 2019/2020*. Ljubljana: SLOGI, 2021.

Neizogibno približan in subjektiven lastni pogled na nacionalno sceno brez kakršne koli distance z interno percepcijo v ospredje postavlja avtorice – te nedvomno prevladujejo v (sicer površni) statistični analizi vsakoletnega nabora premier koreografskih del ter dominirajo v vseh segmentih sodobnega plesa, ki obkrožajo, podpirajo ali dopolnjujejo koreografsko delo.

Kot zapiše Maja Šorli že v spremnem tekstu prve knjižice z zapisi, ki so nastali na podlagi dolgoletne serije pogovorov pod skupnim imenom *Metodologije beleženja slovenskih avtoric sodobnega plesa*, so koreografinje “v slovenski plesni krajini manj prepoznavne, čeprav količinsko prevladujejo”.² Misel, ki jo izpostavlja Šorli, cilja na nesorazmerno pozornost, vidnost in uveljavljenost koreografov, kljub njihovi številčni minornosti, v primerjavi s koreografinjami. Prav ta pojav poskušajo *Metodologije beleženja* kot prvi teoretsko-diskurzivni projekt v slovenskem sodobnoplesnem prizorišču sistematično obravnavati. Polje sodobnega plesa je torej v konstantni dialektiki protislovja, celo neskladja, kjer je javna podoba le distorzirana odslikava resničnega stanja, še dodatno zamegljena s posledicami finančnih in strukturnih težav, ki ga spremljajo. Gre za stanje, ki se v svoji prekarnosti izogiba standardiziranemu modelu diskriminatorne politike spola, vendar ga moramo prav zaradi omenjene prikritosti nesorazmerja moči glede na spol prepoznati in ga analizirati pozorno.

Aleksandra Kanjua Mrčela v članku *Spol in organizacijska moč: ženske in moški v menedžmentu ob analizi sodobnih organizacij*,³ v katerih so položaji z največ moči močno maskulinizirani, oriše tako imenovano ‘stekleno arhitekturo’, ki ženske zaustavlja na poti do prav teh položajev. Koncepti kot *stekleni strop*, *steklena stena* in *steklena pečina*, pričajo o pogosto nevidnih in neformaliziranih, a vseeno diskriminatornih procesih, kjer je organizacijska moč neenakomerno razporejena. *Stekleni strop* opisuje olajšan dostop privilegiranih skupin (v tem primeru moških) do vodilnih položajev moči, medtem ko s pojmom *steklena stena* pojasnjuje segregacijo določenih tipov delovnih mest na podlagi spola. Najilustrativnejši primer je feminizacija različnih oblik skrbstvenega in izobraževalnega dela, ki ji je praviloma vzporedno tudi padanje družbenega ugleda in finančne vrednosti teh poklicev. Potem je tu še *steklena pečina*, fenomen ‘booma’ žensk na vodilnih pozicijah v obdobjih kriz.

Zanimivo je opazovati, kaj se s temi organizacijskimi koncepti zgodi, ko trčijo ob ekstremno prekarizirano, opazno feminizirano in gmotno podhranjeno polje sodobnega plesa. V nasprotju z drugimi umetniškimi disciplinami, kjer oblikuje podobo vsakokratnega kanona najprepoznavnejših imen, ki ga skoraj izključno sestavlja nabor umetnikov, se v sodobnem plesu *stekleni strop* pojavlja v veliko manj tipizirani obliki. Feminizacija polja namreč skriva drugo plat, ki se pojavlja kot protiutež. V nasprotju s prevladujoče moškimi okolji, kot so recimo korporativni univerzumi, kjer se posamezne ženske srečujejo s *steklenim stropom* ob trenutkih napredovanja na najvišje položaje, pa v predomi-

² Vir: Matie Kocijančič (ur.). *Slovenski gledališki letopis 2019/2020*. Ljubljana: SLOGI, 2021.2

³ Aleksandra Kanjua Mrčela. »Spol in organizacijska moč: ženske in moški v menedžmentu«. V: Mateja Sedmak in Zorana Medarić (ur.). *Med javnim in zasebnim: ženske na trgu dela*. Koper, Knjižnica Annales Majora, 2007, str. 181–184.

nantno feminiziranem okolju sodobnega plesa, kjer večino organizacij vodijo ženske, predstavniki moškega spola, v nekaterih obdobjih tako redki kot samorogi, pogosto uživajo pozitivno diskriminacijo, saj se hitreje prebijejo do upoštevanosti in spoštovanja. Pri tem lahko to neobičajno pojavnost *steklenega stropa*, ki pa to še vedno je, ko gre za ikonizacijo in idolatrijo, povežemo z mitom moškega artističnega genija.

Ta koncept je, kot ilustrativno prikaže feministična filozofinja Christine Battersby, inherentno elitistične narave, saj so osebnostne lastnosti, ki jih pripisujemo konceptu genija, kot s historično analizo prikaže avtorica, tesno zvezane s humanističnim projektom utemeljevanja človeške superiornosti in najvišje pozicije na lestvici (naravnega) razvoja.⁴ Genij, seveda predstavnik evropske civilizacije, je torej tisti, ki naj bi proizvajal Umetnost, to visoko obliko kulture, ki ga ločuje od obrtniških prispevkov drugih (implicitno torej manjvrednih, manj razvitih) plemen. Battersby na podlagi svojega raziskovanja razloči pet različnih interpretacij in sodobnih dojemanj genija.⁵ Prve tri združuje njihovo nanašanje na neoprijemljive lastnosti, kot so osebnost (skoraj že nor, outsider), tip zavedanja (strast, domišljija) in energija (ponavadi sublimna seksualna energija). S četrto opredelitvijo avtorica izpostavlja možnost veličine na podlagi posedovanja določenih spretnosti in talentov. Z zadnjo, peto, pa fokus premakne na družbeno umestitev posameznika, pri čemer pojasni, da kot genialno opredelimo tisto osebo, katere delo prelamlja s starim ter pušča dolgotrajen odtis. Vendar pa tudi definicija genija, ki namesto efemernih lastnosti pripozna njegov ali njen prispevek k določenemu (umetniškemu) polju, ni imuna drugim družbenim okoliščinam in ji nikakor ne gre pripisati idealistične objektivnosti ter je očitati nepravilnih sodb. Koga neka skupnost, pa naj bo velika ali majhna, pojmuje kot genija, pove mnogo manj o specifičnih briljantnih potezah umetnika_ce, kot o odsevu vrednosti odločevalcev, kritikov, so-ustvarjalcev in nenazadnje tudi gledalcev. Je odraz konteksta v točno določenem obdobju, ki zaradi takšnih ali drugačnih razlogov in vzvodov v ospredje potisne določenega posameznika oz. posameznico. Opredelitev prelomnega in/ali nadpovprečnega je najpogostejše stvar absolutne subjektivnosti izpostavljenih meril, kar je še posebej izrazito v umetnosti, kjer je predmet vrednotenja pogosto estetska komponenta, in kjer genialnost velikokrat povezujemo z zavračanjem predhodnjih pristopov, estetik, procesov.

Kljub prej omenjenim pionirkam, tudi sodobni ples poveličevanju genijev ni popolnoma ubežal. Če ne prej, v osemdesetih na sceno prodrejo Wim Vandekeybus, Jan Fabre, pa DV8 z opazno surovo, fizično in grobo estetiko, s katero raziskujejo plesno manifestacijo medosebnih odnosov. Ikona čudežnih in/ali genialnih moških, ki se je vzpostavila na evropskem plesnem podu ob spremljanju avtorjev, kot sta Vandekeybus in Fabre, je ob velikem evropskem boomu slovenskega sodobnega plesa sooblikovala tudi odtis tukajšnjega polja. Obdobje devetdesetih v Sloveniji znamči vzpon fizičnega gledališča in modificiranih oblik plesnega modernizma z imeni, kot so Betontanc (Matjaž Pograjc), Fourklor

⁴ Christine Battersby. *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. Indiana University Press, 1989, str. 1-11.

⁵ Prav tam, str. 156-157.

(Brane Potočan) in En-Knap (Iztok Kovač). Ne gre spregledati, da koreografsko-estetski nastavki fizičnega gledališča ter plesnega modernizma devetdesetih in torej tudi poteze omenjenih koreografov v kvalitati giba izstopajo po svoji ekstremnosti, imitaciji grobsti ter abstrakciji medosebnih odnosov na silnice in premice skoreografiranega kontakta. Moč, ki jo projicirajo hipernatrenirana in virtuoza telesa, je moč, ki v doseganju nadpovprečnih zmožnosti človeškega telesa v kulturi obsedenosti z atletsko korporealnostjo igra na podobno noto kot baletna umetnost, le da jo v nasprotju s slednjo spremlja še surovost delavskega in/ali knapovskega telesa, ki (v skladu s tem poklicem) uteleša maskuliniziranost. Ikonični status omenjenih avtorjev odseva tako kontrast z dotedajšnjimi koreografskimi praksami – bodisi tradicije ekspresionizma in Studia za svobodni ples, Intakta bodisi Ksenije Hribar in Plesnega teatra Ljubljana – kot tudi soglasno širše družbene naklonjenosti do telesa, gibanja in plesa, ki nosi podobo napora, truda, akcije, dela in vrtolomnosti ter drznosti. Podoba Kovača na vrhu trboveljskega dimnika z enim samim kadrom snuje vizualno pripoved o pogumu in je samoreferenčna ikonizacija tega avtorja/koreografa, tako nepričakovana in unikatna, da je za dolgo zarisana v spomin in spominjanje. Tako kot je že sam termin genija nepovratno zaznamovan z odtisom družbenega reda določenega obdobja, tudi vzpon omenjene koreografske estetike ni le zasluga nekaj posameznikov. Okoliščine, zaradi katerih so se uveljavili v našem prostoru, vpeljavajo in adaptacijo takrat po Evropi razširjene in slavljene nove estetike že skorajda brutalne fizičnosti in telesnosti kombinirajo z novonastalim interesom Zahoda za nove države z druge strani nekdanje železne zaves in bivše Jugoslavije, ki je 'začini' ali celo 'eksotiziral' kulturni izvoz s tega področja.

A ta linija ne predstavlja edinega vznemirljivega in inovativnega dogajanja na takratni sceni; nekaj let pred tem ključne korake k profesionalizaciji, ki nenazadnje omogoči kariero tudi zgoraj omenjenim koreografom, z ustanovitvijo Plesnega teatra Ljubljana naredi Ksenija Hribar. Na časovni premici zgodovinopisja, ki beleži slovensko sodobnoplesno preteklost, je po pionirskih plesnega ekspresionizma in modernega plesa (kot so Meta Vidmar, Živa Kraigher, Lojzka Žerdin idr.), njena vrnitev iz Londona začetna točka novega obdobja koreografskega razmišljanja v osemdesetih letih prejšnjega stoletja, ko po več desetletjih izobraževanja v tujini in stikov s ključnimi umetniškimi tokovi v Ljubljani ustanovi Plesni teater Ljubljana (1984). S praktičnim kot tudi z organizacijskim znanjem, pridobljenim v Londonu (Ksenija je bila študentka London Contemporary Dance School (1965), delovala je v London Contemporary Dance Group ter kasnejšem London Contemporary Dance Theatre (LCDT), kjer je pogosto pomagala tudi administrativno in produkcijsko, prav tako pa je od blizu spremljala ustanovitev in delovanje plesne hiše The Place (1969)), naredi Hribar ključne korake k profesionalizaciji slovenskega sodobnega plesa, saj je pri plesnih ekspresionistkah in njihovih naslednicah bil v polju ljubiteljskega udejstvovanja. V okviru Plesnega teatra Ljubljana je vzpostavljen prvi redni in profesionalni sodobnoplesni ansambel, vsak dan pa se odvijajo redni treningi, na katerih plesalci in plesalke izpopolnjujejo svojo tehniko; takšen sistem odseva razumevanje, da profesionalno delovanje na področju plesa potrebuje čas in kontinuiteto, s kasneje ustanovljenim stanovskim Društvom za sodobni ples Slovenije (1994) pa Hribar ustanovi telo, ki povezuje

plesne delavce in izvaja zagovorniško dejavnost. Tako je prvo ime, ki izobražuje naslednje generacije plesnega in koreografskega kadra vizionarka in svetovljanka, in pravzaprav edina ženska, ki je v sicer razdrobljeni sceni malodane soglasno prepoznana za svoje pionirsko delo. V približno istem obdobju kot prodor surove knapovske estetike je plesno dogajanje takrat tako izredno bogato; v Cankarjevem domu se odvijajo Dnevi plesa (1982–1993), sceno pomembno sooblikuje tudi vrsta imen, ki so svojo umetniško pot začela na klasih ali v produkcijah Plesnega teatra Ljubljana ter Intakta (ustanovljenega leta 1988), in umetnice in umetniki, ki so v tistih letih odšli na izobraževanje na tuje plesne akademije, med njimi Sinja Ožbolt, Snježana Premuš, Mojca Kasjak, Andreja Rauch Podrzavnik, pa Petra Pikalo, Ana Stegnar in drugi. Tako element steklenega stropa ni tako neprebojen, kot ga zaznavajo v korporativnem svetu.

Koncept *steklene stene*, ki ga omenja Kanjuo Mrčela, tudi tu ni prisoten v svoji najbolj strogi interpretaciji, saj delitev po spolu ni prisotna le v enem, temveč v vseh segmentih plesnega dela. Kakor je po eni plati lahko to spodbuden signal, ki odseva družbeni napredek v tem specifičnem polju, pa lahko prav ob njegovi analizi s konceptom *steklene stene* predočimo tudi drugo, bolj alarmantno plat. Teorija steklene arhitekture, *steklenih sten* ne povezuje le s proporcionalno segregacijo določenih poklicev, ampak vzporedno opozarja tudi na nižanje njihovega finančnega vrednotenja (najvidneje v višinah plač oziroma avtorskih honorarjih) ter (posledično) upadanja družbenega ugleda. S prevlado koreografinj, direktoric zavodov, plesalk, dramaturginj, teoretičark, kritičark in pedagoginj, zgodba slovenskega sodobnega plesa priča o njegovi siceršnji nizki poziciji (ekonomski in statusni) v razmerju do preostalih umetniških disciplin, ki je navzven najopaznejša v manku sistematičnega strateškega in finančnega načrta za njegovo prihodnost.

Značilnosti *steklene pečine* (morda bi bilo primerneje uvesti celo kak nov termin) – torej opazno prevladujočo prisotnost koreografinj – zaznamo v prelomnih obdobjih (pogosto produktivne) negotovosti sodobnega plesa, ko se je ta kot forma velikokrat gibala na robu sprememb. Že hiter zgodovinski prelet ključnih imen, ki označujejo prelomne točke razvoja modernega in sodobnega plesa, ob imenih Isadora Duncan, Mary Wigman, Martha Graham in kasneje Pina Bausch, Trisha Brown, Anne Teresa de Keersmaker priča, da so se pomembni premiki koreografskega mišljenja, sicer posledice kompleksnih in kolektivnih družbenih premikov, izkristalizirali v avtoricah. Sledeč analogiji steklene arhitekture so obdobja inovacij nemalokrat preprejena z (družbeno) nestabilnostjo, ki poraja nujno po novem, sočasno pa prav (estetski) prelom spremlja odpor/upor vsakokratnih hegemonih umetniških (koreografskih) praks, ki na začetku mnogokrat delegitimira novonastale prakse.

Kot v svojem uvodnem nagovoru na Gibanici 2017 svoje vodenje Društva za sodobni ples Slovenije kontekstualizira takratna predsednica Pia Brezavšček, na tej poziciji sama stoji tudi zaradi vseh težav in kriz, s katerimi se spopada sodobni ples. V času zahtevnih situacij se pogosto tvegana naloga njihovega reševanja, ki ne prinaša ne vnaprej zagotovljenega uspeha in ne velike cenjenosti, kar podobno kot pri *stekleni steni*, manj ugledno in velikokrat tudi delo polno težkih kompromisov, prevali na ženske. Diskriminatorna praksa napredovanja strop tu zamenja s *stekleno pečino*, ki odgovornost za spopadanje s

problemi prevali na ženske, medtem ko se vzporedno dogaja tudi diferenciacija (beri: feminizacija) polja, ki je izgubilo družbeni ugled in finančno stabilnost. V teh razmerah koreografinje, v Sloveniji pogosto tudi direktorice lastnih zavodov, prebijejo *steklen strop*, a so v stalnem suspenzu ekonomskega in socialnega padca s pečine, kjer sijaj termina koreografinje zasenči groba realnost preživetja.

V zadnjem desetletju je na sceni opaziti fenomen koreografinj,⁶ ki tako ali drugače raziskujejo in sodelujejo v poroznih, dalj časa trajajočih, socialno-koreografskih in/ali improvizacijsko-raziskovalno usmerjenih procesih, in izrisujejo pomemben del njenega zemljevida. Samo v zadnjih letih so bile premierno uprizorjene predstave *Morda na vitez kdaj kot vsi ljudje* Kaje Lorenci (produkcija Emanat, premiera 4. 10. 2016), *Samo za danes* Maje Delak (prod. Emanat, prem. 16. 11. 2018), *Kar nosim s sabo* Andreje Rauch Podrzavnik (prod. Federacija, prem. 13. 9. 2021), cikel *Vsak zdaj je čas, prostor* Snježane Premuš (prod. Federacija, prem. 30. 9. 2019), pa *Sonihanja* Anje Bornšek in OR poiesis (prod. Emanat, prem. 12. 8. 2020) in *Oči, ki letijo* Tine Valentan, Anje Bornšek in Barbare Kanc (prod. Kino Šiška, prem. 28. 9. 2020). Temeljni gradnik teh predstav je vrsta somatskih praks, ki medodnose gradijo na posameznikovi notranji percepciji telesa, ki sproža in pogojuje njegov ali njen odziv na svet okoli nje_njega. Avtorice_ji pogosto to vzporejajo z ustvarjanjem prostorov skupnega, kjer ostali sodelujoči (bodisi drugi soplesalci_ke in soustvarjalci_ke bodisi tudi občinstvo) vadijo situacije, ki jih Jasmina Založnik opiše kot »vadbo kolektivnosti/skupnosti«,⁷ saj razvijajo, kot pravi Založnik, »odzivnost in odgovornost na in do drugih«⁸. Poglobljeno razvijanje sobivanja in sogibanja zaznamuje posebne vrste ranljivost, kjer sta ozaveščeni krhkost posameznega telesa in njegove interakcije z drugimi, s čimer te koreografske prakse opominjajo na kompleksno prepletenost mikro- in makrosistemov, v katerih se gibamo ljudje. Pri teh koreografskih potezah relacija med odrom in publiko ne temelji toliko na opazovanju, temveč na prisostvovanju, telo ni izvajalec za gledalca, ampak kljub gledalcu. Tudi usmerjenost mnogih omenjenih koreografinj v procesualnost, v razvoj praks, ki niso usmerjene le v enkratno produkcijo, temveč v večletne sklope raziskovanja, priča o razumevanju dolgotrajne in kontinuirane narave koreografskega ustvarjanja, ki se v posameznih predstavah le izkristalizira, ni pa produkt na kratek rok trajanja.

Nikakor torej niso prepoznane le (kinetične) podobe telesa, ki bi ob prvem pogledu izzvale občudovanje in navdušenje nad neverjetno virtuzoznostjo, niti takšne koreografske prakse ne portretirajo koreografinj in koreografov, ki bi bili avtsajderji, na meji norosti, (hiper)energetični, sublimno seksualni ali pa provokativno konceptualni, tako kot so primer takšnega ustvarjanja dela naveze Žigan Krajncan-Gašper Kunšek. S svojevrstnim prepletanjem urbanih plesnih žanrov ter kontaktne improvizacije, do takrat popularizi-

6 Mnoge med njimi zasedajo tudi vodilne položaje v (lastnih) nevladnih organizacijah s področja kulture in umetnosti.

7 Jasmina Založnik. »Uvježbavanje zajedništva«/»Rehearsing Togetherness«. *Kretanja, časopis za plesno umjetnost* 32 (2019), Hrvatski ITI Centar, 2021, str. 4-53.

8 Prav tam, str. 15.

rane bolj kot ne le v tujini, sta “organsko generirala material, izhajajoč iz skorajda telepat-ske prijateljske vezi, kar je nosilo ogromno mero potencialnosti in pri gledalcih produciralo enormne investicije v to odprto strukturo”,⁹ s čimer sta z do takrat še ne videnim pristopom predstavljala trenutek pojava tistega ‘novega’, o katerem govori Battersby.

Sočasna zgodovinska povezanost podobe genija s podobo moškega še vedno oblikuje kriterije, po katerih dandanes interpretiramo, zaradi česar pogosto nereflektirano in nezavedno perpetuiramo primere genijev, ki ustrezajo tem istim kriterijem, s težavo pa v ta kalup vlijemo koreografinje (in tudi koreografe) z drugačnimi lastnostmi in/ali koreografskimi kvalitetai. Občutek je, da strokovna plesna javnost že presega takšno preprosto kategorizacijo, saj samo ob pregledu prejemnikov nagrad Ksenije Hribar, ki se podeljujejo od leta 2012, v kategorijah, koreograf_inja, avtorski opus in perspektivni koreograf_inja med nagrajenkami najdemo Malo Kline, Andrejo Rauch Podrzavnik, Snježano Premuš, Kajo Lorenci, Majo Delak in Anjo Bornšek.

Sklep

Številčnost in saturacija polja k ženskim avtoricam je sicer brez dvoma simptom finančne podhranjenosti, a lahko pri njej identificiramo tudi pozitivno plat; odsotnost marginalizacije in esencijalizacije, saj večje število avtoric, ki delujejo znotraj različnih zavodov in ki jih zanimajo različni principi tako so-delovanja kot umeščanja giba v koreografsko prakso, pomeni, da ni moč govoriti o ‘ženski’ koreografiji, posamezne avtorice pa so osvo-bojene teže reprezentacije celotne heterogene kategorije na individualnih plečih. Ker se kot kritičarka in teoretičarka ne prestanem gibljem znotraj same sodobnoplesne scene, težko zapišem kakršen koli posplošen občutek o širši javni podobi (ali njenemu razlikovanju) koreografov in koreografinj, sploh v času praktične nevidnosti sodobnega plesa širše od teh meja. Konstrukt genija in genialnosti, natančneje reappropriacija teh pojmov, s katero mitologiziramo posamezne koreografinje in s tem hkrati zapisujemo tudi zgodovino izstopajočih posameznic, pomeni le pristajanje na pravila izključujočega sistema, ki ne spodbuja vzporednega uspeha in soobstoja raznolikih in enakovrednih koreografskih estetik in praks. Genij namreč vsakič znova operira kot vrednostni označevalec izrazito presejalne narave, saj na podlagi določenih karakteristik umesti posameznike in posameznice v predale, jih kategorizira glede na njihovo ustreznost definiciji genialnosti aktualnega trenutka, elitizem ‘izbranih’ pa ne prispeva k medsebojni solidarnosti na sceni, ki se deli na ene in druge že na podlagi rezov različnih kulturnih instanc.

9 Pia Brezavšček. »Drugi let se je spremenil v spektakel«, <https://www.dnevnik.si/1042880616>, dostop 20.4.2022.

Povzetek

Kartografija slovenske sodobnoplesne scene je v zadnjih letih nedvomno izrazito feminizirana, saj avtorice prevladujejo v vseh segmentih sodobnega plesa, ki obkrožajo, podpirajo ali dopolnjujejo koreografsko delo. V feminizaciji polja lahko identificiramo tudi pozitivno plat; odsotnost marginalizacije in esencializacije, saj večje število avtoric, ki jih zanimajo različni principi koreografskih praks, pomeni, da ni moč govoriti o 'ženski' koreografiji. Kljub temu na sceni delujejo mnogi diskriminatorni postopki. Članek preučuje, kako se koncepti kot stekleni strop, steklena stena in steklena pečina, ki pričajo o pogosto nevidnih procesih neenakomerno razporejene moči, obnašajo ob trčenju z ekstremno prekariziranim, opazno feminiziranim in podhranjenim poljem sodobnega plesa ter kako njihove odseve najdemo tudi v koreografskih praksah.

Ključne besede

steklena arhitektura, genij, koreografinje, koreografske prakse

Summary

The cartography of the Slovenian contemporary dance scene has undoubtedly been feminized in recent years, with women artists dominating all segments of contemporary dance that surround, support or complement the choreographic work. We can also identify a positive side to the feminization of the field; the absence of marginalization and essentialization, as the greater number of female choreographers interested in the different principles of choreographic practice means that it is not possible to speak of a 'female' choreography. Nevertheless, many discriminatory processes are at work on the scene. This article examines how concepts such as the glass ceiling, the glass wall and the glass cliff, which testify to often invisible processes of uneven power distribution, behave when they collide with the extremely precarized, visibly feminized and undersupported field of contemporary dance, and also how their reflections can also be found in choreographic practices.

Keywords

glass architecture, genius, female choreographers, choreographic practices

PERSPEKTIVE USTVARJALK SCENSKIH UMETNOSTI

Strategije preživetja znotraj hierarhičnih struktur

Varja Hrvatin

»Povabila sem vas tudi kot igralko, za katero pa se včasih zbojim, da bodo liki začeli upodabljati njo. In ne ona likov, ker lahko bi rekli, da so si pa ti liki med seboj zelo sorodni in podobni.«

Miša Molk

Prispevek začenjam z eno od nominiranih izjav za nagrado *Bodeča Neža*, za najbolj seksistično izjavo v letu 2021–2022, ki jo podeljujeta kolektiv Rdeče zore in uredništvo spletnega portala spol.si. Žal je navedeni izjavi nagrado speljala izjava duhovnika Andreja Vončine, ne glede na to pa si izjava, ki jo Miša Molk na nacionalni televiziji 28. 11. 2021 v pogovorni oddaji *Z Mišo* usmeri v igralko Mio Skrbinac, zasluži nagrado za najboljši prikaz pozicije ustvarjalk v slovenskem uprizoritvenem prostoru. Zakaj?

1 »Da, profesionalni šport ženske odvrča od njihovega poslanstva, biološka ura pa tiktaka. Profesionalni šport ima tudi ogromno kvarnih dejavnikov, ki ženske uničuje. Podobno je tudi drugod. Izročilo ni kar tako in točno pove, kje se ženska res uresniči in kje je svobodna«. (izjava je bila 17. 2. 2022 izrečena v Reporterju)

Kontekst, ki se je v slovenski javnosti od februarja 2021 ustvaril ob Mii Skrbinac in v katerem je igralko kljub njenim igralskim vlogam – v predstavah *to jabolko, zlato* (Cankarjev dom, MGL in Drama SNG Ljubljana, 5. 12. 2019), *Žalostinke* (MGL, prem. 20. 6. 2020) in *Tišina med nami* (MGL, prem. 13. 11. 2020) – do najbolj odmevne vloge v kratkem filmu *Sestre* Katarine Rešek, 2020), pretvoril v »obraz« spolnega nadlegovanja, je predvsem pomemben zaradi gledališča kot institucije. To ji v vsem tem času ni namenilo izrecne podpore, ki bi segala dlje od neštetokrat deljenega ključnika na družbenih omrežjih #nisi-sama. Njena na več ravneh pogumna in tvegana uradna prijava spolnega nadlegovanja v okviru študijskega procesa na AGRFT, ni razpirala zgolj konkretnega spolnega nasilja, ki se reproducira in tolerira tako znotraj študijskih procesov na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, kot v profesionalnih uprizoritvenih študijih, temveč je predvsem razprla problematiko spolne neenakosti v gledališču in stališča, ki ga do tega vzpostavlja gledališko prizorišče. Zdi se ne le, da so ustvarjalke lahko žrtve nasilja, pač pa da so v svojih omejenih družbenih, ekonomskih, repertoarnih in velikokrat vsebinskih kontekstih obsojene na represijo, objektivizacijo, tipizacijo in predvsem neizbežno ujetost v patriarhalne vzorce ter z njimi pogosto povezano reprodukcijo pozicije ženske kot žrtve. Če se navežemo na uvodno izjavo Miše Molk, ki poudarja podobnost specifičnih ženskih likov, pa se je bistveno vprašati, zakaj so si vsi ti liki med seboj tako zelo sorodni ter kdo te like pravzaprav kreira?

Če se za začetek spustimo v grobo statistiko reprezentacije in umeščenosti ženskih ustvarjalk v slovenske institucionalne repertoarje v sezoni 2021/2022,² se kmalu potrdi domneva, da besedila in režije na velikih odrih v skoraj 90 % repertoarnih izbir pripadejo moškim, medtem ko se ženske (bodisi kot avtorice besedil ali kot režiserke), umeščene na male odre, manjše ansamble in v velikih primerih v t. i. »ženske projekte«.³ Čeprav se na študij gledališke režije vpisuje čedalje več žensk, je zanimivo dejstvo, da profesorska mesta na Akademiji v pretežni meri zasedajo moški, tako na teoretskem in dramaturškem oddelku, kot na gledališkem oddelku pri predmetu *Dramska igra, gledališka režija in praktična dramaturgija*, kjer trenutno igro poučujeta samo dve igralki, režije pa zaenkrat še ni poučevala režiserka. To dejstvo predvsem podčrtuje tudi večinsko uprizarjanje besedil moških avtorjev, besedil, ki so nastala pred prelomom v 21. stoletje ter predvsem pomanjkanje študiranja besedil, ki bi bila sodobna, politično, dokumentarno ali feministično naravnana in bi torej odpirala prostor za drugačen pristop in vzpostavitev ženskih likov. Ta podatek je ključen predvsem za mentoriranje igre in režije, kjer profesorji ne sledijo poučevanju specifičnih gledaliških metod in postopkov, temveč izhajajo predvsem iz lastnih metodologij dela, ki so v veliki meri preslikava režijskih pristopov iz lastnih uprizoritvenih procesov. Lastne metodologije privzete iz osebnega principa dela in izkušenj, ravno zaradi arbitrarnosti osebnega, lahko hitro zapadejo v reproduciranje patriarhalnih nači-

² Primerljiva statistika velja tudi za sezoni 2020/2021 in 2019/2020. Kljub večjemu pojavu dramskih avtoric na repertoarjih, režije večinoma pripadajo moškim, sploh na velikih odrih.

³ Izraz »ženski projekt« uporabljam za uprizoritvene projekte, ki v večji meri zasedajo (ženske) ustvarjalke, predvsem pa se s tovrstno definicijo tržijo v strokovni in širši javnosti.

nov dela, kot je razvidno iz podanih primerov v nadaljevanju, četudi je seznam vseh tovrstnih primerov mnogo daljši kot v tem članku. Posledice tovrstnega poučevanja pa se kažejo ravno v reproduciranju istih pogledov in načinov dela mlajših generacij režiserjev in režiserk (bolj prisotnih na repertoarjih v primerjavi s prejšnjim desetletjem), ki potem tovrstne patriarhalne principe ter »sorodne in podobne like« reproducirajo skozi podedovan (včasih skoraj kloniran) način dela njihovih mentorjev, predhodnikov. Objektivizacija, tipizacija in seksizem so zgolj drobci vseh primerov zastarelega izobraževalnega sistema, ki ne odpira kritičnih vprašanj vpetih v duh časa sodobne družbe. Kdaj se bo študentkam režije postavilo vprašanje, kakšna besedila in predstave želijo uprizarjati, ter se jim omogočilo, da svoj odgovor tudi realizirajo? Kdaj se bo študentkam igre postavilo vprašanje, kakšne like, kakšne ženske, kakšne vsebine želijo uprizarjati ter se jim omogočilo, da svoj odgovor tudi realizirajo?

Ko govorimo o sodobnih uprizoritvenih umetnostih v slovenskem prostoru, (lahko) že na prvi pogled opazimo zastopanost spolov glede na kontekst institucionalnega ali neinstitucionalnega. Dramske institucionalne kontekste zavzemajo predvsem moški, ki so, kljub nekaterim odstopanjem od tega pravila, večinoma zastopani kot gradniki repertoarjev, predvsem na velikih odrih. Ženske pa se vpenjajo predvsem v individualno organizirane kontekste, torej predvsem na področju dramatike, dramaturgije, teatrologije, kritišva in nenazadnje neodvisne scene. Akademija režiserk ne pripravi na celostno avtorsko razmišljanje o svojem režijskem delu, temveč se jih opreми z obrtjo, ki jim omogoči, da se znajo spopasti s poljubnim dramskim besedilom, ki jim je ponujeno v roke. Akademija prav tako igralk ne izobražuje v smeri enakovrednih celostnih ustvarjalk s svojim avtorskim pečatom, temveč jih uri v obrti igralskega poklica, zaradi česar (razen osamljenih primerov) le redko zaidejo na neodvisno, torej avtorsko polje. Še posebej simptomatičen pa je primer dramaturginj, ki znotraj študijskih uprizoritvenih procesov niso enakovredno vključene, zaradi česar se po študiju bodisi priklopijo v stalni režijsko-dramaturški tandem, bodisi usmerijo v teoretične in kritiške prakse, izjemoma pa svojo željo po avtorskem delu znotraj uprizoritvenih procesov iščejo (in mestoma realizirajo) v neinstitucionalnem kontekstu. Moškim ustvarjalcem, ki jim umetniška vodstva letno ponudijo občutno več projektov s posledično višjimi honorarji, je v sodobnem uprizoritvenem kontekstu omogočen privilegij, medtem ko gredo ustvarjalke skozi daljši proces in več arbitrarnega dokazovanja, da se do tovrstnih pozicij prebijejo tudi same.

Pomembno je poudariti, da ne gre zgolj za zastopanost glede na velikost odra, kapaciteto avditorija in višino honorarja, temveč je pri tem pomembno razpreti širši kontekst produkcijskih odločitev. V veliki meri je mladim ustvarjalkam odvzeta odločitev za izbor besedila, ki ga bodo uprizarjale, ali pa tematike, ki bi jih avtorsko zanimale. Posledično jim je vnaprej vsiljen projekt po principu 'vzemi ali pusti', dokaži se, morda se ti pozneje vrata odprejo še za kaj. Ali pa se vrata zopet zaprejo. Zanimivo je, da je tovrstni pristop povsem neodvisen od spola posameznika, ki opravlja položaj umetniškega vodje ali direktorja, saj se tudi ženske na tovrstnih pozicijah praviloma uporabljajo patriarhalne principe vodenja. Mestoma to izvira iz hierarhične pozicije same, mestoma pa zaradi institucionalne narave sistema, v katerega se ta pozicija vpenja, predvideva veliko mero taktičnosti, tek-

movalnosti ter brezkompromisnosti, kar onemogoča kolektivne in nepatriarhalne organizirane oblike dela.

Skozi kateri pogled pišemo in uprizarjamo danes, kakšne like kreiramo in uprizarjamo? Razlika med spoloma (še) ne pomeni bitke med spoloma, temveč predvsem razpira družbeno apropiirane principe dela in reprezentacije, ki jih posameznik z agendo svojega delovanja privzema. Režiserka ni nujno bolj senzibilna, odprta, fluidna zaradi svojega spola. Lahko je (primerljivo) avtoritarna ter v svojem delu naklonjena objektivizacijam in tipizacijam. Etiketiranje in klasificiranje glede na binarni spol kot determinirajoči faktor, ki označuje specifične teme, vsebine, estetike ali načine dela, tako v gledališču kot širše, ni več smiselno. Bolj pomembna je reprezentacija spola in njeni pogledi branja ali režiranja.

Mlada ustvarjalka na slovenski uprizoritveni sceni se je prisiljena odločiti med tremi različnimi strategijami, kako se bo uveljavila s svojim delom. Te tri omenjene strategije pa vendarle ne delujejo v polju prekinjanja obstoječih sistemskih povezav in patriarhalnih vzorcev, temveč izrisujejo predvsem strategije preživetja znotraj že ustaljenih struktur dela. Morebiti najbolj razvidna strategija izhaja iz zapuščine boomerske generacije – privzemanje patriarhalnih principov dela, družbeno apropiiranih vzorcev, ki so značilni za moškega, torej avtoritarnost, gurujstvo, objektivizacija in tipizacija. Druga strategija je reproduciranje pop feminizma, zatekanje k odrekanju aktivistični drži ter privzemanje stališča, da že z odločitvijo da ženske govorimo o ženskah s tem opravljamo svojo feministično »dolžnost«. Tretja strategija pa s poskusi subverzije producira pretirano afirmacijo vseh tipično ženskih principov (deklarativno emancipatornih gest, s čimer poudarjajo finančno neodvisnost ter vrednotenje onkraj patriarhalnih standardov, ki za žensko predvidevajo predvsem skrbstveno funkcijo in reprodukcijo) ter tipizacij, ki pojem ženskosti poudarjajo z vrednotami lepotnih idealov in spremljanjem modnih trendov. Kaj so tiste strategije, ki ženskim ustvarjalkam preostanejo za preboj na uprizoritveni sceni in kaj so njihovi potenciali?

Polje binarnega

Odgovor na vprašanje ali bi ženske režiserke morale režirati ženske avtorice in moški režiserji moške avtorje, je preprosto – ne. Vendar pa v partikularnosti razmerja besedil in uprizoritev, moramo opazovati, kakšna sta kontekst in način, ki bi bila smiselna, za odločitve glede interpretacije v rokah moškega ustvarjalca ali ženske ustvarjalke. Eden od tovrstnih primerov je uprizoritev *to jabolko, zlato* avtorice Simone Semenič v režiji Primoža Ekarta. Če zavoljo argumenta zanemarimo avtoričin predhodni opus, ki je izrazito feministično naravnano, in se posvetimo zgolj omenjenemu besedilu, ki eksplicitno obravnava žensko seksualnost, z emancipirane ženske perspektive, ugotovimo, da je odločitev za prepuustitev režije moškemu kontraproduktivna gesta. Ženska seksualnost, ki je bila stoletja

neodvojljiva od moškega, je končno začela utirati prostor za avtonomno artikulacijo, neodvisno od moškega pogleda, torej samozadostno in enakovredno v relaciji do moške seksualnosti, ki je sprejeta kot vsesplošna seksualnost. Ženska seksualnost, ki onkraj zahodne kulture, pa tudi znotraj nje, še zmeraj ostaja tabuizirana in zaznamovana, je redko reprezentirana kot avtonomno ženska in v tej maniri neodvisna od moškega pogleda.⁴ Odločitev za t. i. »moško« režijo, ki ni moška zaradi spola režiserja, temveč moška po svojih uprizoritvenih postopkih – družbeno apropiiranih kot moških – je v tem pogledu v resnici nasprotna namenu omenjenega besedila. Ženski liki, čeprav se želijo osvoboditi svoje pozicije seksualiziranega objekta, objekta namenjenega pogledu in vzpostavljanju privlačnosti, so z režijo ponovno porinjeni v pozicijo, ki ne razpre nikakršne seksualne ali družbene osvoboditve. Kakšna pa je razlika v interpretaciji, če se režijo Simone Semenič ponudi ženski ustvarjalki?

Režija z moškim pogledom

Če besedilo ženske avtorice predamo v roke ženski režiserki, pomislimo, da lahko senzibiliteta spola razpre drugačne uprizoritvene principe ter interpretacijske poglede. Vendar tudi ta teza hitro pogrne, kot se pokaže prav na primeru besedila Simone Semenič *lepe vide lepo gorijo* v režiji Maše Pelko (PG Kranj, prem. 18. 11. 2021). Besedilo, ki v značilni maniri avtorice preigrava pozicijo ženske z liki iz zgodovinskega konteksta in slovenske literarne mitologije preko sodobnega družbenega umeščanja ženske, v svoji uprizoritveni izvedbi namreč ponovno zapade v polje reproduciranja patriarhalnih vzorcev ter seksizma. Predstava, ki se režijsko naslanja na objektivizirane in tipizirane like ter brezizhodno patetično zatekanje v enoplastno slikanje ženske kot žrtve patriarhata, posledično ne producira potenciala borbe ali upora. Predstava, ki slika neizbežno tiho trpljenje, uklanjanje glave in sprijaznjenost z družbeno neenakostjo, izrisuje simptom privzemanja moških principov branja, pogleda in režije likov, kot strategije preživetja in umeščanja ženske ustvarjalke v sodobnem uprizoritvenem kontekstu.

Soroden primer so *Cipe* avtorice Ifeyinwe Frederick v režiji Mojce Madon (SLG Celje, prem. 28. 5. 2021). Čeprav izhodiščno besedilo ne ponuja deklarativnih feminističnih potencialov, saj brez kritične distance slika zgodbo treh milenijskih deklet, ki žurajo in »fukajo« na Ibizi, pa režija, ki intimne stiske likov porine v polje pozicioniranja izključno v odnosu do moškega, njihov videz in obnašanje pa tipizira in objektivizira na raven stereotipa lika mlade neumne žurerke, ko tudi posilstvo postane krivda in odgovornost žen-

⁴ Ko govorim o avtonomnosti ženske seksualnosti, govorim o odmikanju od reprodukcije podob moške fantazije ter privzemanju sebi lastnih (ženskih) podob in pogledov na telo ter seksualnost, kar se v našem uprizoritvenem prostoru lahko zazna v performansih Olje Grubić.

ske, izgubi kakršenkoli potencial za poantirano gesto, stališče ali sredstvo boja in se zato-rej v celoti podredi patriarhalnemu načelu. Pri čemer je pomembno dodati tudi zahtevnost naloge ustvarjanja poglobljene vloge iz površno in površinsko zastavljenega materiala. Tovrstna simptomatika se vzpostavi že v izobraževanju samem, znotraj katerega le redko pride do uprizarjanja (sodobnih) ženskih avtoric, feminističnih vsebin in predvsem odklonov od arhetipov zgodovine drame, kjer močnih ženskih likov primanjkuje. Omenjeni primer pa se iz polja privzemanja moškega pogleda zažira tudi v primer predstav trženih kot »vse ženskih« in zatorej plakatnih kvazifeminističnih projektov.

To, da institucionalna gledališča v zadnjih sezonah producirajo »ženske predstave«, je postal že malone trend, ki mu gledališča (po vzoru televizijskih in filmskih formatov) pod družbenim pritiskom vpeljevanja feminizma in s tem odpiranja prostora ženskam, sledijo. Ženske zasedbe in ženski projekti ustvarjeni na silo, v želji, da bi odpirale vsepotreben prostor za ženske ustvarjalke, ki ga stoletja niso imele, pa s tovrstno strategijo ženske ustvarjalke še bolj vpeljujejo v polje podrejenih kategorij, namesto da bi producirale ravno nasprotno – vključenost v enakopravno kategorijo. Paket »ženske predstave« pomeni »vsežensko« ustvarjalno ekipo – od avtorice besedila, režiserke, igralk, vse do dramaturginj in kostumografk ali scenografinj. Tovrstni projekti seveda odpirajo prostor za ustvarjalke, vendar z nižnim plasiranjem »ženskega« ter predvsem promocijsko strategijo, ki temelji na ključnikih tipa #girlpower, v resnici ne producirajo ničesar odklonilno feminističnega, queer ali dekolonialnega. Prav z reprodukcijo »ženske kategorije«, le-to izdatno potrjujejo, namesto da bi jo vsaj poskušale reflektirati in umestiti v polje občnih kategorij, torej enakovredno z moškimi. S tem tovrstni projekti podčrtujejo, da partikularnost ženskega pogleda in ženskih principov očitno ne more poseči v polje občega družbenega.

H&M feminizem

Milenijska generacija, generacija, ki ji pripadam tudi sama, je v veliki meri odraščala v ozračju tako imenovanega pop feminizma, mainstreamovske interpretacije feminizma. Ta se je iz teoretske praske preformulirala in izrodila v televizijskih formatih, denimo ameriški seriji *Seks v mestu*. Feminizem, ki ga v svojem izhodišču spozna moja – in še posebej prihajajoča, zoomerska – generacija, pa je H&M feminizem.⁵ Alegorijo H&M feminizma uporabljam, saj je močno prisotna tudi v slovenskem uprizoritvenem prostoru, najbolj deklarativno pa nemara prav z že podanim fenomenom »ženskih predstav«, ki

⁵ Poimenovanje »H&M feminizem« uporabljam predvsem zaradi širšega konteksta izkoriščevalske, neekološke in neetične množične produkcije hitre mode, zavite in prikrita v cenene, a neizmerno prodajane, oblikovalske strategije reproduciranja oblačil s slogani tipa »I'm a feminist«.

navzven slikajo žensko opolnomočenost, vendar v svojem globljem vsebinskem in uprizoritvenem jedru ne vzpostavljajo nikakršne geste ali sredstva borbe. Najbolj plastična primera te vrste sta nedavni režiji Ivane Djilas, obe nastali na podlagi besedilnih predlog avtoric; Rumene Bužarovske *Moj mož* (Drama SNG Ljubljana, prem. 8. 10. 2020) in Jere Ivanc *logocentrična komedija za sedem punc o delcih, revoluciji in gledališču* (naslov predstave *#punceinpolpunce*; Mala drama SNG Ljubljana, prem. 18. 3. 2022). Obe besedili sicer obravnavata pozicijo ženske v družbi z raznolikostjo predstavljenih ženskih likov, vsaka s svojo specifično avtorsko poetiko, vendar režija ne v prvi ne v drugi predstavi ne preseže vzpostavljanja ženske v razmerju do moškega, bodisi partnerja, moža, sina, bodisi šefa (*Moj mož*), ali pa vzpostavlja idejo ženske kot žrtve družbenega sistema (*#punceinpolpunce*).

Režijski princip z zatekanjem v kabarejskost in humornost pozicijo ženske zbanalizira na raven poenostavljenega izrekanja feminizma in smešenja problematike, ki še zdaleč ni smešna. Tovrstne predstave, zapakirane v specifično kategorijo »ženskega« in temu primerne tržne logike, navsezadnje inferiorno pozicijo ženske afirmirajo in s tem spodletijo v kakršnikoli strategiji boja. Dodatno potenciranost tovrstne strategije, z nekoliko bolj subverzirano in načrtno afirmacijo pa kaže primer avtorice Eve Mahkovic.

Pop subverzivna afirmacija

Subverzivna afirmacija se je kot umetniška strategija izvorno pojavila predvsem v polju performativne in konceptualne umetnosti v vzhodnoevropskem kontekstu, po devetdesetih letih prejšnjega stoletja pa se začne pojavljati tudi na zahodu. Eden najbolj odmevnih in ekstremnih primerov tovrstne strategije znotraj uprizoritvene umetnosti je avtorski opus nemškega režiserja Christopha Schlingensiefela. V okrnjenih zametkih je tovrstno uprizoritveno strategijo mogoče najti tudi znotraj dramskih postopkov, ki pa so vseeno zelo splošeni, popularizirani in deradikalizirani, zato se vsebinsko odmikajo od svojega političnega potenciala in služijo le še kot umetniški postopek.

Eklatanten primer opisanega ponuja avtorica Eva Mahkovic s svojimi zapisi na družbenih omrežjih, v katerih, kot v svojem romanu, adaptacijah in dramskih tekstih, vzpostavlja držo afirmacije stereotipno in klišejsko ženskega, vendar svoje sredstvo boja ne uperja zgolj v odnosu do moškega, temveč tudi v odnosu do stereotipno ženskega. Pri tem velja izpostaviti besedilo *Tridesetletnice* (v soavtorstvu Tereze Gregorič), kjer osnovna premisa besedila razpira problematiko tridesetletnic. Čeprav je ženska v besedilu sodobno emancipirana, se njena nesigurnost in ujetost izrisuje predvsem skozi afirmacijo »ženskih« stereotipnih likov – ti so vezani na lepotne ideale, preobremenjenost s fizičnim videzom, dizajnerske obleke, popivanje gin tonicov in aperol spritza, obsesijo s »fuck boyi« in mainstream pop komadi, prezenco na družbenih omrežjih, in obstoj »gej best

frenda«, ki ga vsaka ženska potrebuje kot modni dodatek, poleg Balenciaga torbice. Fabula se naposled izrodi v brezizhodno vdanost v usodo, da bo moškimi vedno lažje, da tukaj ni mogoče ničesar storiti in da če smo že deprivilegirane, bodimo ob tem vsaj lepo namazane in oblečene. Afirmiranja stereotipno ženskega torej tudi v tem primeru, kljub rahli subverziji, avtorica ne pripelje do zaostrene artikulacije, ki bi imela konkretne emancipirajoče učinke, temveč ostane na ravni le še ene izmed oblik slikanja neizbežne neenakopravnosti. Čeprav je tovrstni strategiji treba priznati drznost in nadgradnjo v primerjavi z ostalim že omenjenim, pa se je treba v dekodiranju tega boja spustiti globlje in bolj premišljeno.

Da prispevek ne bi distopično orisoval zgolj problematičnih poskusov strategij ženskih ustvarjalk na slovenski uprizoritveni sceni, pa namignimo tudi na tiste ustvarjalke in tista sredstva boja, ki se izkazujejo kot produktivni potenciali za prodor na gledališki sceni in v družbi, s poudarkom na mlajši generaciji gledaliških ustvarjalk.

Dekonstrukcija patriarhalnih principov

Po vsem sodeč je ustvarjalkam mogoče izpeljati bolj radikalne poskuse odstopa od patriarhalnih principov na neodvisni sceni ali v samoprodukciji. Avtorice, ki posegajo po drznejših in kompleksnejših feminističnih strategijah, svoje mesto redko najdejo na institucionalnih repertoarjih in svoje sredstvo boja individualno najdejo s prijavljanjem na javne razpise. Tovrstni ustvarjalki sta dramaturginji in dramski avtorici Katja Gorečan in Nika Švab. Slednja je s svojim besedilom *Delo in deklica I-V: Drame tlačank*, nominiranim (tudi) za nagrado Slavka Gruma 2021, vzpostavila kompleksno mrežo obravnavanja prekarne pozicije žensk v kulturi in družbi z dinamično paletto likov ter razprla različne strategije njihovih bojov. V sklepnem prizoru se ti razprejo v reflektirano teoretsko debato, besedilo pa že v sami pisavi vzpostavi uprizoritveni kod, ki predvideva razširjeno teoretsko refleksijo obravnavanega dela, s tem pa tudi obravnavo pozicije mlade ženske nasploh. Avtorica s tem ne le vsebinsko, temveč tudi konceptualno nakaže, da vsebina in estetika umetniških del v luči bojevanja za specifične vrednote ne zadostujeta več, zato poziva, da svoje individualne boje delimo, jih združimo in peljemo onkraj in navkljub potrditvenim mehanizmom institucij, nagrad, avtoritet in hierarhij ter vzpostavimo nove, svoje pogoje dela.

Mlada generacija, moja generacija, je na vrsti, da se iz (ne)uspešnosti svojih poskusov uči, jih nadgrajuje v jasne zahteve in artikulirane strategije vzpostavljanja, boja in preživetja. Ti pa naj gredo še korak dlje, naj presegajo ženske kolektive, ženske tekste in ženske teme ter aktivno opozarjajo na enakopravno zastopanost, honoriranost in reflektiranost ter s tem prevzamejo svoj zasluženi prostor v sodobnem uprizoritvenem kontekstu. Z neizprosnimi zahtevami, segajoč dlje od umetniškega ustvarjanja, naj se zažirajo pred-

vsem v pogoje in načine dela, z neumornim aktivnim »ne« vsem seksističnim tekstom, mizoginim režijskim principom, afirmaciji objektivizacije in tipizacije ter posploševanju feminizma, lahko rečemo »ja« drugačnim in raznolikim likom ter šele takrat rečemo »ne« seksizmu, tako kot je treba sistemsko reči »ne« vsem družbeno vsiljenim vlogam žensk.

Ključnikom navljub je Mia Skrbinac v svoji vlogi sama, tako kot smo same vse v svojih individualnih sredstvih boja. In čeprav so individualni boji ključni – v mikro in makro odločitvah, v javnih stališčih, v umetniških izrekanjih in predvsem z uveljavljanjem najbolj zastrahovane besede »ne« – je potrebno onkraj individualnega jasno povezati samostojne geste boja v kolektivna dejanja upora. Kot smo poskušali pokazati, odprta pot ustvarjalkam v repertoarje še zmeraj reproducira neenakost med spoloma, zato ne zadoštuje več, kolektivni cilj se mora izrisati s skupn(ostn)im »ne«, ki ne bo več stvar posameznic in žensk nasploh, temveč stvar celotne družbe, tudi vseh gledaliških ustvarjalcev in delavcev. Kariero in življenje si ne oblikujemo z »ja-ji«, temveč z »ne-ji« in dokler se individualno ter kot gledališka skupnost v celoti ne bomo naučili reči »ne« zlorabam, slabim pogojem, manjšanju honorarjev, diskriminaciji, seksizmu, šovinizmu, tipizaciji, objektivizaciji in vsem ostalim dedičem in dedinjam zgodovine patriarhalne družbe, bomo same ostale skrite pod zavetjem kolektivnega ključnika #nisisama.

Zato naj sredstvo našega boja postanejo prav besede Miše Molk. Naj ti »podobni in sorodni liki« na odru začnejo resnično upodabljati nas, močne, opolnomočene in enakopravne ženske, ki rečejo »ne«. Ti sorodni in podobni liki naj postanejo Mia Skrbinac.

Povzetek

S katerim pogledom pišemo in uprizarjamo danes, kakšne like kreiramo in uprizarjamo? Razlika med spoloma (še) ne pomeni bitke med spoloma, temveč predvsem razpira družbeno apropiirane principe dela in reprezentacije, ki jih posameznik z agendo svojega delovanja privzema. Režiserka ni nujno bolj senzibilna, odprta, fluidna zaradi svojega spola. Lahko je (primerljivo) avtoritarna ter v svojem delu naklonjena objektivizacijam in tipizacijam. Etiketiranje in klasificiranje glede na binarni spol kot determinirajoči faktor, ki označuje specifične teme, vsebine, estetike ali načine dela, tako v gledališču kot širše, ni več smiselno. Bolj pomembna je reprezentacija spola in njeni pogledi branja ali režiranja. Odprta pot ustvarjalkam v repertoarje še zmeraj reproducira neenakost med spoloma, zato ne zadostuje več, kolektivni cilj se mora izrisati s skupn(ostn)im »ne«, ki ne bo več stvar posameznic in žensk nasploh, temveč stvar celotne družbe, tudi vseh gledaliških ustvarjalcev in delavcev.

Ključne besede

H&M feminizem, patriarhat, Mia Skrbinac, seksizem, objektivizacija

Summary

What kind of characters do we create and perform, through which perspective do we write and direct today? The difference between genders does not (necessarily) mean a battle of genders. It opens up socially appropriated principles of work and representation that an individual, with a specific agenda, applies to their work. A female director is not necessarily more sensitive, open and fluid because of her gender. She can be (equally) authoritarian and prone to objectivization and typization in her work. Labeling and classification based on a gender binary, as a deterministic factor that labels specific topics, contents, aesthetics and work ethics, is no longer relevant; neither in theatre nor in society in general. More important are the representations and interpretations of gender. Even though the doors to the institutional repertoires are opening for female directors, they still reproduce gender inequality. That is why an open door is not enough, the collective goal should materialize through a collective “no” that would not be just an individual matter of females, but a matter of the whole society, all of those working and creating in theatre.

Keywords

H&M feminism, patriarchy, Mia Skrbina, sexism, objectivization

Ustvarjalke na zemljevidu sodob- nega slovenskega gledališča

Rok Andres

Konceptualno izhodišče razmisleka je bila želja ovrednotiti delovanje ustvarjalk, predvsem režiserk in dramatičark v zadnjih letih, določiti neko skupno jedro, označevalec ali celo smer. Izkazalo se je, da je vrednotenje s pomočjo skupnega označevalca nemogoče, saj lahko za vsako avtorico posebej zapišem, da ustvarja lasten, izviren slog in gledališko poetiko.

Če se lotimo izrekanja vrednostnih sodb o položaju in ustvarjalnosti specifične skupine avtorjev v sistemu uprizoritvenih umetnosti, si lahko marsikaj poenostavimo, če jih razvrstimo po generacijah oz. starostnih skupinah. A tudi v tem primeru se pokaže kot težavna že oznaka za generacijo, saj se skupni imenovalci ne zdijo oprijemljivi zgolj z letnicami rojstva. Nekaj podobnega opozarja v članku *Mlada dramska in ne več dramska pisava* tudi Jakob Ribič,¹ ko piše, da je določitev generacije nemogoča.

Kaj bi lahko družilo avtorice, kot so režiserke, dramaturginje in dramatičarke Varja Hrvatin, Nina Ramšak, Maša Pelko, Barbara Zemljič, Nina Rajić Kranjac, Helena Šukljan, Manca Lipoglavšek, Simona Semenič, Brina Klampfer, Tjaša Črnigoj, Simona Hamer, Tatjana Persuh, plesalke in koreografinje Mašo Kagao Knez, Jano Menger, Bara Kolenc, igralki Dorotejo Nadrah, Patrizio Jurinčič Finžgar in druge? Predvsem jim je skupen čas, v katerem ustvarjajo, in svojevrsten korpus tem, ki jih obravnavajo in odpirajo.

Značilnost avtoric, bolj dejavnih in opaženih v zadnjih nekaj letih, je estetska partikularnost, ki se kaže predvsem kot preigravanje uprizoritvene forme ali poigravanje z njo. Tako v dramatiki kot v praksi najdemo izstopajoče primere iskanja novega gledališkega izraza, za primer naj služijo samo letošnje nominiranke (in nominiranec) za Grumovo nagrado, kjer je bralec priča štirim popolnoma raznolikim besedilom tako po vsebinsko-fabulativni kot estetsko-izrazni plati. Eden izmed dokazov o težavni kategorizaciji v generacijo, je prav unikatna drža, ki ustvarja samosvoje univerzume umetnice kot subjekta oz. njenih umetniških stvaritev.

Položaj ustvarjalk na področju slovenske dramatike in snovalnega gledališča je zadnja leta doživel obrat v pozitivno smer, čeprav še ne morem zapisati, da so v primerjavi s svojimi moškimi kolegi ustvarjalke kvantitativno izenačene. Pogled, ki bo mestoma mejil na statistični prikaz faktov, je nekakšna logična posledica poglobljenega spremljanja produkcije uprizarjanja slovenskih besedil – seveda v najširšem možnem pomenu pojma drama – zadnjih dveh let, ko se je dokončno zgodilo nekaj vidnih obratov, ki so vzpostavili avtorice, dramatičarke in režiserke kot gonilno silo nove slovenske dramatike in (posledično) gledališča.

Nekaj številskih podatkov iz bližnje zgodovine. V zadnjih desetih letih so bile za nagrado Slavka Gruma avtorice nominirane trinajstkrat, v letu 2020 se je prvič zgodilo, da so bile nominirane skoraj same avtorice (Simona Hamer, Simona Semenič, Iza Strehar, Tjaša Mislej in Katarina Morano skupaj s Žigo Divjakom), v letu 2021 štiri avtorice (Nika Švab, Vedrana Grisogono, Simona Semenič in Maja Šorli) in tudi v letu 2022 so prevladovala avtorice (Jera Ivanc, Katarina Morano, Urša Majcen, nominiran je bil tudi Aljoša Lovrič Krapež), kar razvidno govori o tem, da so vrhunci sodobne dramatike zadnjih let izključno plod ženske pisave.

Za enega od zgodovinskih mejnikov, ki so omogočili današnjo situacijo razumem podelitev Grumove nagrade Dragi Potočnjak v letu 2007 za besedilo *Za naše mlade dame*. Ta-

¹ Jakob Ribič. »Mlada dramska in ne več dramska pisava«, v: Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič (ur.). *Drama, tekst, pisava 2*. Ljubljana: MGL, 2022.

krat je šla nagrada prvič ženski in od takrat so jo dramatičarke prejele sedemkrat, torej vsako drugo leto. Dobitnice nagrade za mladega dramatika pa so že od 2014 dalje samo dramatičarke. Omenjeno govori o tem, da se današnja situacija, kjer bi lahko govorili o preboju avtoric, ni pojavila iz nič, nenadoma, pač pa je plod večletnega dela, ustvarjanja in dokazovanja.

Na tak način lahko skupaj s Tomažem Toporišičem zapišem, da so prav dramski avtorji in avtorice tisti, ki oblikujejo gledališče tako, da postane sled dramske prakse oziroma pisave.² Torej lahko avtorice s svojimi besedili deloma določajo smeri in trende za uprizoritveno umetnost sploh, še posebej pa z vsebinskimi poudarki, kreacijo fabule, razgrinjanjem problemov, omogočijo, da v prostore igre in režije vstopajo teme, ki sicer, v pretežno moškem miljeju, ne bi mogle biti tako neposredno predstavljane. Tudi zato, ker se avtorice (in deloma avtorji) v besedilih posvečajo »refleksiji samih sebe, svojih besedil in kontekstov ter recepcije«,³ predstavljajo sodobni čas, našo stvarnost, političnost in položaj posameznika v družbi.

Avtorica oz. avtor kot subjekt postaja vedno manj monolitna, bolj kompleksna, raznolika, loteva se različnih praks in posega po kombinacijah izrazov, veščin in ustvarjalnosti. Še posebej v času, ko je pričakovana določena mera uniformiranosti, avtorice v dramsko-gledališki sistem vnašajo raznolikost in zavračajo ekskluzivo izrekanja. Kot piše Gerta Poschmann: »gledališče danes ni več nedvomno prostor reprezentacije (predstavljanja), temveč ga lahko namesto tega uporabimo kot mesto kritično-analitičnega spoprijema z njegovimi mehanizmi in predpostavkami«. ⁴ Tak prostor pa so z izjavljanjem, kreacijo in stališči slovenske ustvarjalke v preteklih treh letih aktivno (tudi brezkompromisno), največ kar jim je bilo omogočeno, tudi napolnile s svojimi uprizoritvami in/ali besedili. Njihovo kritičnost in analitični pristop skuša osvetliti ta zapis kot nekakšen pogled na dejansko stanje, položaj ustvarjalk v gledališkem sistemu, s poudarkom zadnjih nekaj let. Ob tovrstnih refleksijah obstaja nevarnost posploševanja, a je izstopajoče dejstvo, da so v tem obdobju ustvarjalke postale ne samo aktivnejši del dramsko-gledališke ustvarjalnosti, marveč tudi prodornejše in aktualnejše. Aktualnost njihovega dela je mogoče prepoznati v dveh segmentih: vsebinskem in estetskem.

Vsebinsko so dramatičarke, po Dragi Potočnjak, vztrajale tudi pri premisi obdelave tem povezanih s spolom,⁵ če se spomnimo samo besedil Potočnjak *Alisa, Alica* (1999) in *Za naše mlade dame* (2006) ali Žanine Mirčevske s *Koncem Atlasa* (2008, Grumova nagrada 2009) ter *Luknjo* (2009). Vidnejše teme, ki jih obravnavata, so gotovo reprezentacija ženskosti, ženske, pa problematika zlorab, nadomestnega materinstva in liki brez (vna-

² Tomaž Toporišič. »Pokrajine dramske pisave po postdramskem«, v: Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič (ur.). *Drama, tekst, pisava 2*. Ljubljana: MGL, 2022, str. 53.

³ Prav tam, str. 53.

⁴ Gerda Poschmann. »Gledališki tekst in drama. K uporabi pojmov«, v: Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič (ur.). *Drama, tekst, pisava*. Ljubljana: MGL, 2008, str. 107.

⁵ Ivana Zajc. »Sodobne slovenske dramatičarke: tematsko-formalne novosti in primera sodobnih dramskih besedil za osnovno in srednjo šolo«. V: Ustvarjalke v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi. 57. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 5. – 16. 7. 2021. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2021, str. 107.

prej) določenga spola. Generacija Pregleja (Simona Semenič, Simona Hamer, Saša Rakef in druge) pa je prinesla še izrazitejšo konfrontacijo s perečimi družbenimi temami, pomislmo samo na delo Semenič in njena dramska besedila, ki vedno znova v ospredje postavljajo ženske. Najsi bo to družbeni (*to jabolko, zlato*, 2016; *lepe vide lepo gorijo*, 2021) ali politični (*sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije*, 2015) vidik, se v njenih besedilih na različne načine pojavljajo elementi njenih konstitutivnih ((avto))biografskih besedil *jaz, žrtev in nisi pozabila, samo ne spomniš se več* (obe 2007). V delu avtoric iz kroga Pregleja pa je prisoten tudi preobrat v dramski formi, ki se je v zadnjem desetletju uspešno naselil, kar potrjujejo Grumove nagrade, uprizoritve (tudi naročanje) njihovih besedil in pogoste analize njihove dramske ustvarjalnosti, ki še danes pomeni enega pomembnejših obratov, če ne celo prelomov zadnjih dvajsetih let.

V tej bližnji historični perspektivi so se vzpostavili pogoji za postopno povečevanje avtorskih deležev, ustvarjalnosti in angažiranih stališč ustvarjalk, za kar lahko naštejemo več razlogov, ki nastopajo v vzročno-posledičnem odnosu, četudi je težko presoditi, kaj je bilo prej – *vzrok* ali *posledica*.

Vidnejše odstopanje se dogaja najprej v vse večji feminizaciji poklicev, kjer so dramaturginje že nekaj časa v veliki večini, izrazito pa se povečuje delež režiserk, ki ustvarjajo tako v institucionalnem kot neinstitucionalnem okolju. V tem trenutku so direktorice na čelu šestih institucionalnih gledališč, vodijo pa tudi pretežni del nevladnega sektorja (Maska, Bunker, Glej, Emanat, Nomad Dance Academy Slovenija, Plesni teater Ljubljana idr.). Kot že zapisano, so dramatičarke v ospredju natečaja za Grumovo nagrado in tudi število upizoritev njihovih besedil se povečuje, čeprav trendi v slovenski uprizoritveni umetnosti drami oz. besedilu v tradicionalnem smislu niso najbolj naklonjeni. Po drugi strani pa se je s prihodom mlajših dramatičark (Iza Strehar, Varja Hrvatin, Nina Kuclar Stiković, Tjaša Mislej, Urša Majcen, Eva Kučera Šmon idr.) vidneje zgodila menjava generacij na področju dramatike, kjer prej izpostavljeni in uprizarjani slovenski (moški) dramatiki niso več v ospredju oz. postopoma izginjajo iz programov in produkcij. Izvzeti moramo kolektivne pristope k pisanju dramskih besedil, saj tam spol ne igra vidnejše vloge in lahko različne avtorice in avotrji ustvarjajo skupaj.

Premene, kot jih opisujem, se zdijo formalne, a so ključnega pomena za podobo uprizoritvene umetnosti v prihodnosti. Še posebej, ker jih lahko vzporejamo z ustvarjalnostjo režiserk, saj je sinergični moment med avtoricami prinesel kar nekaj uspešnih in premišljenih produkcij. Uprizoritve, kjer so v ospredju avtorice, srečamo tako v institucijah kot izven njih, pri slednjih prevladuje kolektivni pristop in snovalno gledališče. Vidnejši fenomen pa so projekti, kjer so avtorice koncepta, tako besedila, režije, mestoma tudi izvedbe, avtorice same. V nadaljevanju predstavljam nekaj izbranih primerov, a morda ni nujno ključne, da so skoraj vse nastale v produkciji neinstitucionalnih producentov, kjer (in za katere) v zadnjem obdobju nastaja vedno več izstopajočih uprizoritvenih besedil.

Varja Hrvatin ustvarja hibridne prostore, kjer estetiko novih medijev, ki izhodiščno temelji v logiki računalniških iger, prevaja v uprizoritve (*Zelda*, produkcija Varja Hrvatin in Slovensko mladinsko gledališče, premiera 27. 10. 2021; *Najraje bi se vdrla v zemljo*, prod. Varja Hrvatin in Zavod Melara, prem. 2. 4. 2021) in dramatiko (*Vse se je začelo z golažem iz*

zajčkov, nagrada za mladega dramatika 2020). Njene umetniške raziskave prostorov igre razširjajo gledalčeve možnosti, saj ne samo da je vključen v odločanje, torej sokreira dogajanje, ampak je tudi postavljen v realno-nerealno okolje navidezne resničnosti. Z interdisciplinarnostjo dobijo uprizoritve živost in verjetnost sodobnosti. Še posebej atraktivno se ti postopki izkažejo v interaktivni uprizoritvi v virtualnem okolju družbenih omrežij *Najraje bi se udrila v zemljo*, kjer gledalec (v bistvu gre za uporabnika družbenih omrežij, ki se včlani v za ta dogodek posebej ustvarjeno skupino) in v virtualnem okolju soustvarja ali vsaj soodloča o poteku dogodka, ki ga z različnimi posegi izvajata igralki Lina Akif in Maša Grošelj.

Nina Ramšak, Barbara Ribnikar in Nika Batista oblikujejo intermedijski performans *Od blizu* (prod. Glej, prem. 27. 5. 2022), kjer se na podoben način kot Hrvatini poglobljajo v položaj gledalca, načine gledanja in možnosti aktivne participacije. Čeprav gre pri uprizoritvi *Od blizu* za manj interaktivno rabo sodobnih tehnologij, pa v sozvočju z naslovom estetska moč uprizoritve temelji na pogledu na performerke od blizu, saj gledalca njihove podobe spremljajo prek videa na treh velikih platnih, nagovarjajo prek avdio posnetkov, ki se vsakemu posebej predvajajo prek aplikacije pametnega telefona, poanto prisotne ume-tnice pa vzpostavijo s prevzemanjem vloge gledalke. Vse tri se namreč v prostoru premikajo skupaj s publiko. Teme, ki jih obravnavajo, so povezane s položajem ženske, družbenimi konvencijami, tudi položajem ustvarjalke, uprizoritev pa se v aktivaciji gledalca prelije v koreografijo, ki je v končnem posnetku enaka protestniškemu gibanju za pravice žensk v Južni Ameriki.

V performativnem dogodku *Solo* (prod. Maska in Slovensko mladinsko gledališče, prem. 20. 8. 2021) Nina Rajić Kranjac, med množico drugih izhodišč preizprašuje svoj položaj ustvarjalke, režiserke in avtorice, pa tudi samo sebe, lastno zgodovino in identiteto. Zala Dobovšek zapiše, da bi »morda *Solo* lahko definirali kot *tranzitni* performans, elementi (vzvratne) tranzitnosti se namreč vpisujejo v tako rekoč vse uprizoritvene nivoje (re)prezentacije. Režiserka prehaja v izvajalko, igralska zasedba postane navigacija, občinstvo se preobrazi v nastopajoče, institucija se inkorporira v neinstitucijo (oziroma obratno), performativno prehaja v improvizirano, koordinate časa in prostora pa fluidno gnetejo konkretno in simbolno.«⁶

Prav tranzitnost lahko postane označevalec ustvarjalnosti avtoric v uprizoritvenih umetnostih zadnjih nekaj let, saj kot vidimo na primeru *Sola*, avtorice zavzemajo in prevzemajo vrsto različnih mest, izkrekanj in vlog, jih menjujejo in se kritično samosprašujejo (tudi) o svojem položaju znotraj sistema gledališča in družbe na sploh.

Maša Kagao Knez (v so režiji z Ivano Djilas) na podoben način zastavi uprizoritev *Črna koža, bele maske* (prod. Anton Podbevšek Teater, prem. 6. 3. 2021), v kateri izbrani slovenski temnopolti ustvarjalci in ustvarjalke razprostirajo pokrajine rasizma, družbenih konvencij in pričakovanj, tudi z intimno-dokumentarnimi pripovedmi. Uprizoritev iz

⁶ Zala Dobovšek. »Križa ali razcvet identitete«. *Neodvisni*. Dosegljivo na: <https://www.neodvisni.art/refleksija/2021/09/križa-ali-razcvet-identitete/>, zadnjič dostopano 17. 5. 2022.

avtoreferencialnosti prehaja v uprizarjanje, se v medprostoru onkraj reprezentacije zaustavlja in nato v ritmu glasbenega gledališča spet nadaljuje s prehajanjem. Možnosti kritično-analitičnega spoprijema z mehanizmi in predpostavkami gledališča, če parafraziram Poschmann, postanejo hkrati tudi spoprijem z družbenim, političnim in ideološkim, ki določa tudi razmerja znotraj uprizoritvenih umetnosti in položaja nebelih ustvarjalk in ustvarjalcev v njem.⁷

Povsem drugačen postopek tranzicije pa določi Doroteja Nadrah, ki se v predstavi za eno igralko in enega gledalca *Potres* (prod. Hiša kulture Celje in AGRFT, prem. 21. 4. 2021) popolnoma uglaši z njim. Posameznik, ki vstopi v svet uprizoritve, ob odštevanju štoparice (36 minut) z igralko konstituira zgodbo. S pomočjo odgovorov na vprašanja dogodek postaja vedno bolj gledalčev in vedno manj izvajalkin, čeprav ga spremlja, usmerja in v sledenju predvidenemu koncu tudi dopolnjuje. Nadrah zavzema položaje igralk, pripovedovalke, na koncu pa tudi gledalke, z njo pa gledalec prehaja skozi različne vloge, ki mu jih igra/režija določa. Dovolj odprta struktura pripovedi, členitev na različne vloge obeh udeleženi v tej uprizoritvi, omogočijo, da je izkušnja tako gledalca kot igralk vsakič edinstvena.

Podobno participacijo gledalstva v svoj dramaturški performans *Dramakurbija* (prod. AGRFT, prem. 28. 6. 2021) vključujeta tudi Helena Šukljan in Manca Lipoglavšek, ki z izbiro posameznih prizorov določa potek uprizoritve, čeprav je kmalu jasno, da bodo uprizorjeni vsi, ki so na voljo, le v poljubnem vrstnem redu. Obe performerki, v polni iskrenosti in tudi samoironiji, razkrivata poglede na lastno delo, študij in odnose. Predvsem pa se njuna postajna tehnika performansa razgrinja v vprašanju (vedno znova) in položaju dramaturginje (kot ženske v poklicu) znotraj še vedno moško patriarhalega okolja gledališča, ki ga z obilico humorja, anekdotično, a vendar angažirano razčlenjujeta.

Simona Semenič se v svojem performansu z naslovom *Lepa kot slika* (prod. Mesto žensk, KD Integrali, Bunker, prem. 10. 10. 2020), kot že mnogokrat prej, posveča položaju ženske in nas v njem neposredno opominja na svoj opus. Začne se z disharmonično harmonikarsko-narodno-zabavno glasbo pred žametno zaveso, za katero stoji gola Semenič, ki se nato med performansom počasi oblači v slovensko narodno nošo. Reprezentacija telesa, stališče, pomenljivost performansa ženske brez besed »proizvede kritiko patriarhalnega in nacionalističnega sistema, v okviru festivala Mesta žensk zasije kot močan *statement*. Golo telo Simone Semenič tokrat spregovori namesto njenih tekstov oziroma ga beremo skupaj z njimi, z njenim razgaljanjem intimnega, ki ni nikoli zgolj zasebno, ampak je vedno (in ga tudi moramo razumeti kot) politično.«⁸ Poleg naštetega pa je Semenič s pomočjo dramskih delavnic, uprizoritev njenih besedil in njihovo izstopajočo formo postala tudi zgled generaciji dramskih pisateljic postpreglejevskega obdobja, saj se nekatere vsebinske, estetske in formalne značilnosti njene dramske pisave pojavljajo v sodobnih dram-

⁷ Glej Gerda Poschmann. »Gledališki tekst in drama. K uporabi pojmov«, v: Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič (ur.). *Drama, tekst, pisava*. Ljubljana: MGL, 2008.

⁸ Ana Lorgar. »Lepa, molčeca, negibna«. *Kriterij*. Dosegljivo na: <http://www.kriterij.si/node/148>, zadnjič dostopano 13. 5. 2022.

skih tekstih, na primer z pripovedno in estetsko funkcionalnostjo didaskalij. *Lepa kot slika* pa ponuja izhodišče tudi o položaju umetnice danes, ki se gola (brez vsega) oblači v konvencijo (družbeno pričakovano), da lahko obstaja in nenazadnje prejme aplavz.

Iz opisanih primerov je mogoče napraviti nekaj pavšalnih sklepov. Eden vidnejših je večopravilnost, ki je značilna za ustvarjalke, saj v veliki večini svojih projektov zavzemajo več vlog, večkrat tudi samo izvedbo, delujejo kot avtorice koncepta, besedila in vizualne podobe. S tem ponazarjajo in podčrtujejo tudi prevladujoč način dela samozaposlenih v kulturi. Četudi so razlogi lahko tudi avtorski, umetniški, se ob pogledu na delovanje (nevladne) scene zdi verjetneje, da same prevzemajo funkcije predvsem zaradi podhranjenosti sektorja. Po drugi strani pa tu nastopi izrazit raziskovalni moment, saj so njihovi projekti usmerjeni kot izvirni premisleki forme, umetništine identitete in njenega položaja v kulturno-umetniškem sistemu. O tem izrazito govorijo postavitve Semenič, Rajić Kranjac in drugih.

Delovanje ustvarjalk, ki prehajajo med institucijami in nevladnim sektorjem je lahko razumljeno pragmatično, saj so večkrat prisiljene iskati vedno nove možnosti za finančni prihodek in svoje projekte obenem. Bolj zanesljivo preživetje nudi okolje institucionalnega gledališča, če so pripuščene v ta krog, nevladno področje je prepuščeno vsakokratnim (ne)uspehom na različnih razpisih, ki določajo prihodnost in delo samozaposlenih v kulturi. Zato je delovanje na svobodi večkrat bolj prisila kot izbira, a tudi kadar je to izbira po volji ustvarjalk, če je off-scena za vrsto projektov, ki jih razvijajo, edina možnost (ker jim institucije ne bi mogle ali znale ponuditi takih produkcijskih okvirov, svobode in načina dela), jim to še ne zagotavlja eksistence. Zaslužek, ki jih lahko prestavi z roba tveganja revščine je, logično, multiopravilnost, ko prevzemajo vedno več vlog v ustvarjalnih procesih.

Pojavlja se tudi vprašanje odrskega učinka, ki ga dobimo od multiopravilnih ustvarjalk, saj končne izvedbe včasih ne dosežejo prebojnosti, javnosti ali niti kritiške (ali druge) analize. Vsem je namreč lastna predpostavka raziskovalnega iskateljstva, poglobljanja izraza ali razbijanja stereotipov, s temi pristopi so večkrat osamljene in omejene na uprizorjanje na obrobju. Končni rezultati so včasih približki, delne uresničitve vizije, ki nam kažejo, da se ukvarjajo z intrigantimi temami, pa jih iz različnih vzorokov ni bilo mogoče dokončno ali zadovoljivo razviti. Lahko bi jih opisal kot koncepte z zanimivim, obetajočim izhodiščem – ki so mestoma imele zelo dobro predlogo, a slabšo uprizoritveno moč. Se pa mora strokovna ali kritična javnost tudi do teh poskusov opredeliti, biti pozorna na ustvarjalke, ki se lotevajo kompleksnejših principov. Nenazadnje je v množici festivalov, večjih in manjših, možnosti za predstavitev in podporo njihovi umetosti dovolj. Tudi zato, da se lahko zgodi institucionalizacija njihovih poetik, s tem ne mislim premika na premici od nevladnega k institucionalnemu, ampak kot ustvarjanju pogojev za delo v profesionalnem okolju.

V institucionalnem gledališču, kjer je povečini v ospredju ustvarjalnosti *dramskost*, ustvarjalke mlajše generacije Nina Kuclar Stiković, Iza Strehar, Tjaša Mislej, Katarina Morano skupaj z nekaj let starejšimi Jero Ivanc, Barbaro Zemljič in Evo Mahkovic postavljajo stalnica repertoarjev. Generacijsko gledano je dramska ustvarjalnost zadnjih dveh let

skoraj v celoti postala del mlade in srednje generacije. Njihovim uprizoritvam je lastno močno osebno, tudi intimno stališče, ne glede na institucije, v katerih so nastale njihove uprizoritve. Nedramske predloge imajo že v osnovi bolj angažirano izhodišče, a tudi strogo dramske ne zaostajajo po ambicioznosti, ki se kaže v dovršenosti uprizoritev. Večina uprizoritev v institucionalnem gledališču še vedno nastane po dramskih predlogah, pri čemer je opazen premik k mlajšim generacijam avtoric in avtorjev. Teme, o katerih dramatičarke pišejo, so podobne v institucionalnem kot v neinstitucionalnem gledališču, zadnja leta najpogostejše srečamo: posameznika v nesolidarni družbi, psihična stanja z boleznimi, podnebno krizo, odvisnosti, katastrofičnost, polarizacijo družbe (družine, skupnosti), občutek konca zgodovine ali trenutka tik pred kritičnim obratom. Naštete teme, z izrazitim poudarkom na (re)prezentaciji ženske in z visokim deležem ustvarjalk, se pojavljajo v izstopajočih uprizoritvah v institucijah preteklih nekaj sezon. Če izpostavim samo nekaj novejših: *jerebika, ples, štrudelj pa še kaj* Simone Semenič (režiser Jure Novak, prod. SNG Nova Gorica in Slovensko mladinsko gledališče, prem. 19. 10. 2021), *Olje črne kumine* Barbare Zemljič (režiserka Barbara Zemljič, prod. Mestno gledališče ljubljansko, 16. 12. 2021), *Tišina med nami* dramski triptih Ize Strehar, Tjaše Mislej, Barbare Zemljič (režiserka Barbara Zemljič, prod. MGL, prem. 13. 11. 2020), *#punceinpolpunce* Jere Ivanc (režiserka Ivana Djilas, prod. SNG Drama Ljubljana, prem. 18. 3. 2022) in *lepe vide lepo gorijo* Simone Semenič (režiserka Maša Pelko, prod. PG Kranj, prem. 18. 11. 2021), kjer je morda najbolj prezentno izpostavljeno vprašanje spolnih zlorab in nasilja nad ženskami, torej teme, ki slovenske gledališke ustvarjalke in ustvarjalce še kako zadeva in je na odrih zadnjih dveh let v neposrednem diskurzu ni bilo mogoče pogosto videti.

Poleg dejstva, da režiserke same uprizarjajo svoja besedila (Barbara Zemljič, Neda R. Bric idr.), je ena od osrednjih značilnosti tudi, da v večini primerov ženska besedila režirajo ženske. Režiserke v institucijah so v zadnjem obdobju ustvarjale na različnih odrih, čeprav so, s kakšno izjemo (npr. Nine Rajić Kranjac) na nevladni sceni ustvarile bolj pogumne in komunikativne uprizoritve. Umetniška obdelava aktualnega trenutka se slika s pomočjo zgodovinskih ali dokumentarističnih tem, ki z oddaljenosti, s postopki distance, učinkovito spregovorijo o težavah in dilemah sodobne družbe in človeka v njej. V večini primerov projekte z močno družbeno tematiko gledališča dodelijo mladim ustvarjalkam, tudi ustvarjalcem, čeprav so v dramatikii to povečini dramatičarke.

Režiserke so pogosto tudi avtorice besedil, najsi bo to na izrazito avtorski način, kakršen je *Solo* Rajić Kranjac, ali v primeru Barbare Zemljič, ki (tudi) režira svoja dramska besedila, režiserka Maša Pelko je, na primer, prejela nagrado za mlado dramatičarko, Varja Hrvatin pa deluje kot avtorica celotnega koncepta svojih uprizoritev. Poseben segment so dramaturginje, ki so tudi režiserke. Ena od značilnosti nevladne scene se je že povsem ustalila tudi v institucionalnem, saj jim vodstva priznajo to vlogo in se dramaturginje (tudi v smislu zgoraj opisane večopravilnosti) pogostejše lotevajo režij (primer Nine Šorak in Varje Hrvatin).

Pomemben dejavnik je tudi, da so v mlajših generacijah režiserke skoraj v večini. Predvsem pa se zdi, da imajo željo po ukvarjanju s temami, ki jih zanimajo, ki so aktualne, pisane za ta trenutek. To velja tako za dramatičarke kot režiserke. V tem je pogumna

estetska in angažirana odločitev. Izmed pomembnih dejavnikov, ki vplivajo na takšno podobo gledališča, je tudi postopna menajva generacij, pri čemer so v mlajših generacijah v večini ustvarjalke in se delež ustvarjalcev postopoma zmanjšuje.

Vedno bolj prezenten del podobe slovenskega gledališča predstavljajo režiserke, ki se vzpostavljajo v pretežno moškem okolju, a v zadnjih letih z neko premočrtno držo usmerjajo poetike in programe gledališč. Gledano iz zgodovinske tradicije režiserk in inovatork Balbine Battelino Baranovič in Drage Ahačič, pa vrhunskih, sugestivnih režij Mateje Kolečnik in vizualne silovitosti v režijah Mete Hočevar, ki so vzpostavljale prostor, je položaj režiserk neprimerljivo boljši, še vedno pa ni primerljiv z njihovimi moškimi kolegi. Današnje ustvarjalke niso več tako osamljene, glede na število pa so šibkeje prisotne v programih velikih festivalov – v tekmovalnem programu letošnjega Borštnikovega srečanja je šest režiserk, dve dramatičarki (od njiju ena tuja) in tri predloge avtorskega gledališča, kjer so dramatičarke del ustvarjalnega kolektiva. Korektiv predstavljajo nevladni festivali, kot npr. Mesto žensk in Mladi levi, kjer je (spolna, estetska, vsebinska) diverziteta očitnejša in tudi v fokusu pri ustvarjanju festivalskih programov. Dedinje zgodovinskih prelomov so režiserke in dramatičarke, ki se za vidnost in uspešnost svoje ustvarjalnosti borijo na različne načine, a so vedno znova obravnavane kot *fenomeni*, čemur se ni bilo mogoče izogniti tudi v tem sestavku. Ko jih ne bomo več obravnavali in predstavljali na tak način, bomo vedeli, da jim je bilo priborjeno enakovredno mesto v sistemu uprizoritvenih umetnosti.

Ob koncu lahko zapišem, da opisani trendi še ne pomenijo revitalizacije gledališča, saj se zavedam, da procesi ustvarjanja in umetniškega vodenja niso samoumevni. Premane, če se dogajajo v opisanih gabaritih, bo lahko presodila šele prihodnost z zgodovinske distance. Čeprav slovenski prostor slovi po nekakšni duhovni inerciji, pa lahko iz nekaj zgoraj opisanih primerov sklepamo, da se avtorice z obravnavo trenutka vzpostavljajo kot kritične opazovalke in premišljevalke, hkrati pa z umetniško refleksijo usmerjajo tokove uprizoritvenih umetnosti.

Povzetek

Članek predstavlja ustvarjalnost žensk v sistemu slovenske dramatike in uprizoritvenih umetnosti. V zadnjih letih opazamo povečanje števila avtoric, kar nas usmerja k temeljnemu razmisleku o njihovem položaju znotraj uprizoritvene umetnosti, značilnostih in prihodnosti. Predstavljena so osrednja imena in izbrane uprizoritve, ki so zaznamovale zadnje obdobje. V članku poskušam ovrednotiti njihove dosežke in oceniti stanje sodobnega slovenskega gledališča v odnosu do ustvarjalk.

Ključne besede

ustvarjalke, režiserke, dramatičarke, slovenska dramatika, slovensko gledališče

Summary

The article presents the creativity of women authors in the Slovenian drama and theatre system. We have seen an increase in the number of women authors in recent years, which leads us to a fundamental need for reflection on their position within the performing arts, characteristics and future. The main names and selected performances that marked the last period are presented. In this article I try to evaluate their achievements and evaluate the state of contemporary Slovenian theatre in relation to women artists.

Keywords

women artists, women directors, women playwrights, Slovenian drama, Slovenian theatre



Úkrajina ali Ukrajína?

Píše *Emica Antončič*

Ukrajina je tisto ime države, ki ga v zadnjem času v avdiovizualnih medijih najpogosteje slišimo. Opazimo lahko, da tako poklicni kot nepoklicni govorci ime naglašujejo na dveh različnih mestih: bodisi na prvem bodisi na tretjem zlogu. Vprašamo se lahko, ali gre morda za naglasno dvojnico ali pa ena izmed obeh variant ni knjižna.

Če pogledamo v slovarski del Slovenskega pravopisa (SP), vidimo, da predpisuje naglaševanje Ukrajína. Naglaševanje Úkrajina torej ni zborna oz. je z normativnega stališča napaka. In to očitno stara in zelo pogosta. Cvetka Šeruga Prek jo je v najinem priročniku *Slovenska zborna izreka* že leta 2003 uvrstila med tiste, na katere je treba opozoriti, ker se je kot lektorica za govor na Radiu Slovenija z njo pogosto srečevala.

Ampak zakaj je naglaševanje Úkrajina napačno, Ukrajína pa pravilno? Za to mora imeti Slovenski pravopis neki argument oziroma pravilo. Ukrajina je v slovenščini iz drugega jezika prevzeto zemljepisno ime, ki je tudi pisno podomačeno. V izgovoru – ne glede na zapis – vse prevzete besede podomačujemo oz. jih izgovarjamo z najbližjimi slovenskimi glasovi. Kako pa je z naglasnim mestom? To je za slovensko pravorečje zelo trd oreh. Če pogledamo v obstoječi SP 2001, ugotovimo, da zelo skopo splošno pravilo, da »naglašujemo kakor v slovenščini« (SP, 222), prihaja v nasprotje z rešitvami v preglednicah za posamezne jezike. Tipičen primer je poljščina, v kateri se večina domačih besed naglašuje zmeraj na predzadnjem zlogu. SP temu sledi, tako da predpisuje naglaševanje na predzadnjem zlogu imenovalniške oblike, pri pregibanju pa se naglas ne premika. (V sami poljščini se namreč naglas premakne na naslednji zlog, če ta pri pregibanju postane predzadnji.) Od tod izhaja podlaga za pravilo pri prav tako pogosti napaki pri naglaševanju imena glavnega mesta Poljske: torej Varšáva, ne pa Váršava. V konkretni preglednici za poljščino SP torej sledi naglaševanju v poljščini s prilagoditvijo na slovenski nepremični naglasni tip. Če bi sledil uvodnemu pravilu »naglašujemo kakor v slovenščini«, bi mirno lahko naglaševali tudi Váršava, slovenščina ima namreč ogromno besed naglašanih na prvem zlogu.

V čem je problem?

Slovenščina nima stalnega naglasnega mesta. Naučimo se ga z vsako besedo posebej (Máribor, Ljubljána, Gorénjska, Nótrajnska, Lescè) in v tem delu je učenje slovenščine za tujce res zahtevno. Zato je pri prevzetih besedah lažje slediti osnovnemu naglasnemu mestu v izvornem jeziku, pri pregibanju pa nato nepremičnemu naglasnemu tipu. To vse – kakor velja za evropske jezike s sorodnim naglasnim sistemom, ki jih v dobi globaliziranih medijev pogosto slišimo in jih prepoznamo, tudi če se jih nismo učili.

Zakaj torej Ukrajína? Ker ukrajinsko ne znamo, poiščemo informacijo na spletu in tam na več mestih pove, da ima Україна v ukrajinščini naglas na i. In temu sledimo.

Takšno pravilo že napoveduje tudi gradivo za novi pravopis z naslovom *Komentar k poglavju »Prevzete besede in besedne zveze«* (2021). Vendar bo od tega pravila treba ločiti nam sorodno srbohrvaščino na eni strani in nam zelo oddaljene jezike, kot je kitajščina s svojim tonskim naglaševanjem, in jih obravnavati drugače. Pri srbohrvaščini besede, ki so podobne slovenskim, tudi naglašujemo kot slovenske (npr. Podgoríca, ne Pôdgorica), kitajščina pa nam je tonsko tako oddaljena, da besede pogosto raje naglašujemo tako kot podobno zveneče v slovenščini (npr. Huawei [huavêj] kot [naprêj]), ne pa na prvem ali drugem zlogu, kot nam predpisuje obstoječi SP.

Slovenščina bo pri teh dveh skupinah jezikov morala pokazati malo več samozavesti, nekaj tega pa imamo nenazadnje že dolgo – naglašujemo npr. Béograd in ne sledimo srbskemu Beôgrad. Jeziki sosednjih držav brez zadržkov slovenska imena naglašujejo po

svoje, ne glede na to, na katerem zlogu jih naglašujemo Slovenci. Vesti o zmagovalcu zadnjih državnozborskih volitev v Sloveniji po navadi ne sežejo dlje kot do sosednjih držav. Pri tem smo lahko opazili, da sta tako poročevalec ORF-a iz Ljubljane kot voditeljica v dunajskem studiu naglaševala priimek našega novega premiera na prvem zlogu (Gólob), medtem ko jima na misel ni prišlo, da bi isto počela s priimkom francoskega predsednika, ki ga na ORF naglašujejo kar lepo po francosko na zadnjem zlogu. Naglas Gólob smo slišali tudi v srbohrvaščini na Al Jazeera Balkan. Zelo boleče za naša ušesa! Ti primeri nam dokazujejo, da se lahko nekateri jeziki v odnosu do drugih počutijo več- ali manjvredne. In tu nam Slovencem nekaj več samozavesti ne bi škodovalo.



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

R A Z S T A V A

*Kaja Kraner***Pregled sodobne
umetnosti ženskih
ustvarjalk****Skupinska razstava *Vračanje pogleda***

Cukrarna | Ljubljana, 11. 3.–21. 8. 2022

Četudi se relativno obsežna skupinska razstava *Vračanje pogleda*, ki je od srede marca do konca avgusta na ogled v razstavišču Cukrarna, omejuje na izbor avtoric ženskega družbenega in/ali biološkega spola, načeloma nima intence biti pregled feministične umetniške ustvarjalnosti pri nas. Ne gre skratka za še eno v seriji razstav – denimo *Ženske prihajajo!* iz leta 2009, novejši cikel razstav *Feministična umetnost* v okviru ALUO in razstave na vsakoletnih specializiranih festivalih –, ki ustvarjalnost umetnic ženskega spola povezuje z oznako 'feministično', praviloma ne da bi se natančneje definiralo, kaj točno naj bi to pomenilo (onstran vsebinskega nanašanja na žensko identiteto). Če skle-

pamo na podlagi ob-razstavnega besedila, je razstava *Vračanje pogleda* zastavljena relativno skromno. V kronološkem smislu se omejuje na obdobje od devetdesetih let do danes, skratka na obdobje, ko se pri nas začne izoblikovati pojem in praksa sodobnih umetnosti, hkrati pa, kot rečeno, temelji na selekcijskem ključu ženskih ustvarjalk.

V okviru sodobnih avtorskih kuratorskih pristopov je zastavitev, ki preglednost združuje z identitetnim predstavništvom, relativno preživeta, saj selekcijski procesi običajno sledijo tematsko-problemskim fokusom, razstava pa je običajno zastavljena kot raziskava. Do neke mere je to mogoče trditi tudi za to razstavo, saj so kuratorice – Maja Anjoli Vujić, Alenka Gregorič, Mateja Podlesnik in Alenka Trebušak – večje število izbranih umetniških del na razstavi načeloma združile po skupnih tematskih sklopih: urbana in naravna krajina, telo oziroma figura, umetnostni sistem ter družbeno-politično okolje. Kljub temu bi lahko rekli, da so našeti tematski sklopi primarno izhodišče za združevanje umetniških del in njihovo postavitve po prostoru, ne pa poglobljena raziskava, ki bi tudi bolj neposredno izpostavila epistemično vrednost izbranih umetniških del, razstavo pa razumela kot enega od medijev disemenacije raziskovalnih rezultatov. Razstava sicer združuje skoraj šestdeset ustvarjalk različnih generacij, ki delujejo v slovenskem prostoru, v času trajanja pa jo

bo pospremila tudi bogata prezentacija filmskih, video in performativnih del, medtem ko je ob-razstavni diskurzivni program v večji meri zveden na vodstva kuratoric in pogovore z umetnicami.

Skupinska razstava je nedvomno reprezentativna v vidiku, da predstavi neka-tera kanonična dela, ki so zaznamovala posamezno obdobje sodobnih umetnosti pri nas, četudi je vsekakor očitno, da vsa obdobja niso zastopana enakovredno – najbolj številčno in celostno zastopano je namreč obdobje zadnjega desetletja. V okvir predstavljanja kanoničnih del, je denimo mogoče umestiti nekatere ključne projekte iz devetdesetih let, ki tudi na sorodnih preglednih razstavah običajno ne manjkajo. Onstran tega, da so devetdeseta leta obdobje izoblikovanja pojma sodobnih umetnosti pri nas, so obdobje, ko je bilo tudi globalno zaznati pomik proti relacijski umetnosti, vključevanju novih medijev v umetnosti, ravno tako pa so obdobje bolj neposrednega reflektiranja tega, kako se družbeno-ekonomske spremembe manifestirajo v javnem in specifično urbanem prostoru. Umetnost devetdesetih let skratka – po obdobju burnih osemdesetih let, ko je bilo pri nas zaznati večje spoje med umetnostjo, političnim aktivizmom, subkulturnimi in družbenimi gibanji – zaznamuje bolj neposredni razmah družbenih tematik, hkrati pa medijska diverzifikacija umetnosti.

Med kanoničnimi deli ženskih ustvarjalk tega obdobja je na razstavi *Vračanje pogleda* med drugim predstavljeno delo »Atelje« Janje Žvegelj iz leta 1996 (umetnice, ki je sicer kmalu po devetdesetih letih prenehala z umetniškim ustvarjanjem). Gre za enega prvih umetniških projektov, ki so tematizirali razmerja moči

med (žensko) umetnico in (moškim) kuratorjem, v slovenskem prostoru takrat še novo avtorsko figuro na področju vizualnih umetnosti. Nadalje je iz tega obdobja predstavljeno še eno kanonično delo – dokumentacija performansa »Venerin test« dua Eclipse iz obdobja, ko je galerija Kape-lica še bila v večji meri osredotočena na zastopanje body-artističnih projektov. Poleg tega tudi samosvoje delo Zore Stančič in Petre Varl iz devetdesetih let, ko sta umetnici tudi v veliki meri tesno sodelovali in nastopali skupaj. V okviru zastopanja spolno specifične identitete bi bilo mogoče Stančič in Varl (in tudi delo nekat-erih drugih ustvarjalk) uokviriti s terminom postfeminizem, saj je za takratno delo obeh značilno spogledovanje s popar-tističnostjo, ikoničnostjo, zavezanostjo k tipiziranju, prozaičnosti, banalnosti in vsakdanjemu, mestoma celo raba t. i. ženskih tehnik, kakor so se izoblikovale v okviru dela feministične likovne izraznosti od šestdesetih let 20. stoletja dalje. Za postfeminizem od devetdesetih let naj bi bila sicer značilna delna afirmacija tega, kar je feminizem drugega vala skorajda izvrgel, denimo povezovanje ženskosti in mode, domačnosti, površinskosti, popularne kulture in videza (ti vidiki so na nek drugačen način v ospredju tudi v delu mlajše ustvarjalke Lee Culetto, ki je na razstavi predstavljena z delom »deflowered by Lea« iz leta 2019).

Poleg naštetega je na razstavi pred-stavljeno tudi znano delo »Očetje in si-novi, matere in hčere« Maje Licul iz leta 1995, ki je bilo izvorno umeščeno v istoi-menski razstavni cikel predstavljanja ustvarjalcev iz iste družine v Galeriji NKB. Licul se je na razstavi predstavila skupaj s svojim očetom, oblikovalcem Mi-



• Vračanje pogleda – postavitve razstave | foto: Blaž Gutman/MGML

ljenkom Liculom, ki je razstavil osnutke za slovenski denar. V okviru projekta je umetnica zasnovala provokativno intervencijo – z enim platnom je pomila tla v galeriji, z drugim okna, s tretjim pa lastno telo po končanem delu, platna napela ter jih predstavila skupaj z očetovimi oblikovalskimi izdelki, ki so se neizbežno referirali na takratni kontekst oblikovanja nacionalne identitete. Na razstavi *Vračanje pogleda*

sta, skupaj z dokumentacijo, predstavljeni dve originalni platni, ki jih je umetnica po sedemindvajsetih letih uspela najti, za tretjega pa je zadnji del akcije ponovila. V tej navezavi ni nepomembno, da vodič po razstavi *Vračanje pogleda*, ki s kratkimi besedili predstavi vsako od razstavljenih del (bolj obsežen katalog razstave ima namen iziti šele proti koncu razstave), izpostavi, da je oče umetnice – ko mu je ta po-

vedala, kaj namerava za razstavo pripraviti – predlagal, da skupno razstavno predstavitev odpovesta, kar naj bi tudi postalo pomemben aspekt dela kot celote.

Obdobje devetdesetih let je na razstavi smiselno reprezentirano še z delom Metke Krašovec iz njenega obdobja tako imenovanih »angelskih glav« in sliko »Dvoboj« Zdenke Žido, ravno tako pa delom Aprilije Lužar »Ženski taxi« iz leta 1997 in kanonično sodobnoumetniško raziskovalno delo »Articae horulae« Alenke Pirman, ki je nastajalo med letoma 1991 in 1998 in bilo v izvorni verziji smiselno predstavljeno v NUK. Četudi je, kot rečeno, obdobje devetdesetih let pri nas – kot je denimo izpostavila tudi razstava *Druga eksplozija – devetdeseta leta*, ki je v okviru Zavoda P. A. R. A. S. I. T. E. potekala v letu 2016 – pomembno zaznamoval, na eni strani, vstop umetnikov v javni prostor, na drugi strani pa vstop tematik, ki se tičejo načetih meja med javnim in zasebnim, osebnim in političnim, delo Žvegelj, Licul, Pirman, Lužar idr. nakazuje na delno specifično angažiranih in raziskovalnih pristopov ustvarjalk. Dela naštetih namreč zaznamuje subtilna, nemilitantna ali nespektakelska intervencijskost, ki preko minimalne geste razkriva kompleksne družbene dinamike in razmerja moči. S tega stališča je škoda, da razstava *Vračanje pogleda*, četudi ima določeno reprezentativno intenco, ne uspe bolj neposredno izpostaviti določenih izraznih in estetskih posebnosti, ki zaznamujejo ustvarjalke. Te posebnosti namreč nimajo veliko ali izključno opraviti z dejstvom, da se ustvarjalke posredno ali neposredno dotikajo lastnega spola na vsebinski ali motivni ravni, niti v strogem smislu ne moremo govoriti o izrazni govorici, ki konotira na stereotipno »ženske«

kvalitete, ki so bile predmet raziskav ženske ustvarjalnosti v 20. stoletju (tj. načeloma pred vstopom feministične teorije na področje umetnostne zgodovine). Subtilna in pogosto minimalistična intervencijskost del ustvarjalk devetdesetih let, ki jo je denimo mogoče do neke mere razumeti kot protipol skorajda sočasnih in kasnejših aktivističnih akcij ali »prankovstva« novomedijske umetnosti tega obdobja, skratka ni nekakšna sodobnoumetniška različica rabe pastelnih barv, nežnih prehodov ali vtisa domačnosti, ampak praviloma natančno premišljena gesta, ki pogosto zareže v samo jedro nevidnih relacij moči, samoumevnosti in utečenih družbenih procesov.

Eno bolj zastopanih raziskovalnih polj na razstavi *Vračanje pogleda* je sicer vsekakor razmerje človeka do okolja ter biološke, naravne in tehnološke drugosti, s katero se razstava v obeh nadstropjih razstavišča Cukrarna tudi pričinja. Natanko v navezavi na ta problemski sklop namreč pride v večji meri do izraza analitični in epistemični potencial »medija« skupinske razstave. Sklop se pričinja s prostorsko postavitvijo Dragice Čadež, ki se v značilni konstrukcijski maniri razprostira in zažira v prehodni prostor prvega nadstropja, nadaljuje pa v prostoru, ki najprej združuje omenjeni deli Žido in Krašovec s sklopom novejših umetniških del. V takem kontekstu raziskovalna polja obeh slikark pridobivata dodatne vidike, recimo predvsem te, ki jih odpira novejša umetniška produkcija dobrega zadnjega desetletja. Predvsem značilno neoklasicistična motiva v slikah »Versailles« (2003) in »Odsev« (1993) Krašovec tako ne aludira več v smer sanjske spokojnosti ali romantične organicistične koncepcije narave, ampak



• Vračanje pogleda – postavitve razstave | foto: Blaž Gutman/MGML

nakazuje na vidik generičnosti, standardizacije in proces geometrizacije naravnega, ki je v samem jedru zahodne modernosti.

Sklop se nadaljuje s predstavitev del ustvarjalcev, ki se gibljejo na presečišču umetnosti in znanosti, vključno s pionirkami in ključnimi predstavnicami bio arta pri nas. Avdiovizualna instalacija Robertine Šebjanič »So-zvočje 1884km²« iz leta 2021 se tako denimo osredotoča na razi-

skovanje rečnega okolja reke Ljubljanice, pri čemer umetnica na podlagi realnega posnetka, ki ga kombinira z zvokom in prostorsko postavitvijo, ustvarja poetični mikrokozmos, ki se poskuša izmikati antropocentrični perspektivi. Delu je sopolstavljena pionirka bio arta pri nas Polona Tratnik, ki se v delu »Las in vitro« iz leta 2011 osredotoča na potenciale biotehnologije ter za razliko od naravnega mikrokoz-

mosa Šebjanič prinaša izčiščeno znanstveno okolje, v katerem se raziskuje možnost nadaljevanja rasti človeških las po tem ko so ločeni od njihovega naravnega habitata – človeškega telesa. Poleg naštetega sta predstavljena tudi delo Špele Petrič »Naval gazing« (2015), ki se ravno tako osredotoča na stik tehničnega telesa in naravnega okolja ter »živi« objekt Saše Spačal »Spekter« (2022), ki združuje zemeljske bakterije v umetno ustvarjenem okolju oz. sklopu steklenih objektov, ki temeljijo na ideji parazitizma.

Zraven ključnih predstavnic, ki delujejo na presečišču znanosti in umetnosti, tematski sklop združuje tudi umetnice oziroma projekte, ki se nanašajo na položaj naravnega okolja v urbani krajini s stališča urbanističnih raziskav oziroma s stališča prepleta vizualnih umetnosti in arhitekture. V ta okvir je nedvomno mogoče umestiti kolaže in animacijo »Nazaj v mesto« Polonce Lovšin iz leta 2011, ki so izhajali iz ponavljajočega se pogina čebel na slovenskem podeželju. V seriji kolažev se umetnica osredotoča na različne aspekte vpliva človekovih posegov v okolje, ki spreminjajo in rušijo razmerje med podeželskim in urbanim, pri čemer podobno združuje s statističnimi podatki, zgodovinskimi dejstvi in spremembami na področju zakonodaje. Hkrati je mogoče v ta okvir umestiti dokumentacijo projekta »O prsti in vodi: Bazen Kings Cross« Marjetice Potrč, ki je nastal med leti 2015 in 2016. Gre za njeno zrelo delo, ki običajno temelji na utilitarnem projektu v javnem prostoru – v tem primeru gre za začasno izvedeni bazen na gradbišču nastajajoče londonske soseske, ki je bil tudi na uporabo prebivalcem soseske. Bazen je bil izveden na način, da so ga obdajale vodne

rastline, ki so čistile vodo, pri čemer je bilo število uporabnikov omejeno s količino vode, ki so jo rastline lahko očistile, na tak način pa je projekt kot celota zelo neposredno reprezentiral naravne samoobnovitvene omejitve. Del razstavišča, ki je posvečen tematskemu fokusu odnosa človeka do (naravnega) okolja, se sicer smiselno zaključí z delom ene bolj samosvojih novomedijskih umetnic pri nas, avdiovizualno instalacijo Tanje Vujinović »Kozmologije: laboratorij/igrišče« iz leta 2021. Vujinović v instalaciji ne gradi le računalniško ustvarjenega okolja brez človeške prisotnosti, ampak antropocentrično perspektivo najbolj očitno eliminira v vidiku »nečloveškega« gibanja očesa kamere po pokrajini in objektih, prepletu tehnološkega in organskega.

Če zanemarimo preostale tematske sklope, ki se zdijo manj izrazito in obsežno zastopani, se razstava z izborom novejših del deloma pomika tudi proti objektnemu, ki je med drugim značilen predvsem za mlajšo generacijo ustvarjalk (na žalost pri tem sicer izpušča kar nekaj pomembnih predstavnic, ki bi jih bilo mogoče umestiti v okvir tega trenda). V tem primeru ciljamo na spoje vizualnih umetnosti, tehnologije in oblikovanja, ki se v raziskovalnem smislu pogosto gibljejo na terenu raziskovanja tehnološke in/ali biološke drugosti oziroma filozofskem terenu ontološkega egalitarizma, pri čemer pogosto črpajo iz novejših filozofskih in teoretskih struj, kot so novi materializmi, objektno-orientirana filozofija ter spekulativni realizem. V ta okvir je mogoče umestiti predvsem delo Line Rice »Everything« iz leta 2021, ki nastaja v realnem času in ki sestoji iz v raztopino bakrovega sulfata, soli in vode potopljene cinkove plošče, ki po-

stopoma jedka nezaščitene dele. Delo je skratka sestavljeno iz kontroliranega naravnega procesa, ki ga spreminja v živi organizem, pri čemer umetnica oblikovalsko spaja tudi aluzije na konceptualno umetnost, na tak način pa sproža ironično igro med izpisano besedo in dejanskim procesom, ki smo mu priča. Poleg Rice je v ta okvir mogoče umestiti tudi eno bolj samosvojih ustvarjalk mlajše generacije pri nas – ki je sicer sočasno zastopana tudi na samostojni razstavi v avli Cukrarne –, Marušo Sagadin, hkrati pa dela Aleksandre Vajd, Sanele Jahić, Uršule Berlot Pompe, bolj neposredno pa tudi delo ustvarjalke na področju sodobnega plesa Mateje Bučar, ki je na razstavi zastopana z delom »Bila bi palma« iz leta 2010.

Relativno skromna zastavitev obrazstavnega besedila, ki tudi izpostavi lastne manke in omejitve, ne proizvede pretiranih pričakovanj. Razstava zato vsekakor izpade kot soliden sodobnoumetniški skupinski razstavni izdelek, ki – kar je sicer relativna redkost – ne privilegira posameznega umetniškega medija, ampak področje vizualnih umetnosti smiselno dopolnjuje z izsekom del nekaterih ključnih ustvarjalk na področju sodobnih scenskih umetnosti, sodobnega plesa in filmske ustvarjalnosti. Ta vidik je vsekakor prednost razstave, saj omogoči prepotrebno in redko združevanje sorodnih umetniških fenomenov in referenčnih polj na različnih umetniških podpodročjih (kar je precejšnja redkost tudi na področju analize in teorije umetnosti). Ob nekoliko bolj poglavljeni analizi se kljub temu zdi, da razstavi kot celoti v polni meri ne uspe niti v vidiku preglednosti tridesetletnega obdobja niti v vidiku ustrezne in poglobljene raziskave zastavljenih tematik oziroma da gre zasto-

panost prvega neizbežno na račun drugega.

Onstran tematike razmerja človeka in okolja ter tehnološke, biološke in/ali naravne drugosti, ki v zadnjih letih postaja v umetniškem polju vedno bolj izpostavljena, preostala problemska polja na razstavi niso dovolj neposredno ali enakovredno zastopana. Krajše obrazstavno besedilo sicer slednje med drugim pojasnjuje z dejstvom, da se zastavljeni tematski sklopi pri številnih ustvarjalkah pač prepletajo. Četudi bo potrebno počakati na razstavni katalog, kjer bodo raziskovalni fokusi, obdobja in posamezne avtorske govorice nedvomno bolj obsežno in poglobljeno obdelani, tudi na razstavi *Vračanje pogleda* pogrešamo bolj drzno in inovativno vključevanje raziskovalnega dela razstavnega projekta v samo prostorsko postavitev.

Neznani znani Hinko Smrekar: »Ne smem se pri svojem delu, smejejo se le gledalci!«

O avtorjevih razglednicah,
razstavljenih pod naslovom
Slovenske narodne pesmi

Letos bo minilo 80 let od strahotne smrti slikarja Hinka Smrekarja (1883–1942). Zdi se skrajno primerno, da nanj naposled pomislimo s perspektive prenekaterih pozabljenih plati, denimo z vidika vedno bolj odrinjenih in nemalokdaj spregledanih razglednic, opremljenih s pomenljivimi ljudskimi ali poljudno poantiranimi verzi.

Hinko Smrekarja praviloma portretiramo kot komičnega risarja, avtorja pronicljivih in pikrih karikatur. A on ni maral biti le karikaturist, kategorični komedijant, ki s svojimi peresarskimi premeti in provokativnimi koloracijami pozabava publiko. »Mene so kritiki in kritikavsarji žigosali, da sem humorist in satirik, karikaturist,«¹ razkrije in se nadalje nepopustljivo priduša, kot lahko beremo na uvodnih straneh elaborata *Hinko Smrekar* (1957)

Karla Dobide: »K vragu humorist, k vragu satirik! Kdaj neki? Kakšen karikaturist? /.../ Satirik sem moral postati kot vsak idealist /.../ Ne smem se pri svojem delu, smejejo se le gledalci!«²

A vidni kritiki so ostali kremeniti; bodisi so se nanj osredinjali s posmehljivimi in neprizanesljivimi opazkami, bodisi so mu mimogrede namerjali prekomerno povednost, prepotentno opolzkost, reportažnost, obrtniškost in trivialne tone. Seveda ni dvoma, da v ravnini omenjenega opusa v vseh vodilnejših in vrhnjih pogledih prednjači karikaturni klimaks. Smrekar skozenj problematizira in neposredno potencira (pro)padlo dinamiko družbe ter obenem neutrudljivo opozarja na vanjo vrojene napake; glasno protestira proti neznačajnosti, nazadnjaštvu in nepristni morali. Kot kronist, kleni komentator in neusmiljeni porotnik dogajanja pa naposled postane glavni nebodigatreba in pogosto podcenjevano ogledalo družbe. In vendar bi bilo krivično reči, da so avtorjeve redkeje predstavljane poslikave plehke, nepotrebne ali nevredne obširnejše pozornosti, nasprotno. Zdi se bolj ali manj nujno o njih nadrobneje spregovoriti.

Brezmejno pripovedne razglednice Hinka Smrekarja

Smrekarjeve poslikave prečkajo plakate, promocijske oglase, prospekte in razglednice. V zvezi z zadnjimi velja približati paleto razglednic, izdanih leta 1913 v znameniti tiskarni Kleinmayr & Bamberg. Gre za serijo 6 sinergijsko razgibanih razglednic,

1 Karel Dobida, *Hinko Smrekar*, Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1957, str. 24.

2 Karel Dobida, nav. m.

opremljenih s pretočnimi verzi in enovitim naslovom *Slovenske narodne pesmi*. V *Ljubljanskem zvonu* so omenjeno serijo pospremili z naslednjim razglasom: »V Kleinmayr-Bambergovi zalogi je izšla serija 6 umetniških razglednic, ki jih je po slovenskih narodnih pesmih naslikal naš najduhovitejši karikaturist H. Smrekar. Umetnik tolmači po svoje veselje in trpljenje našega ljudstva, kakršno se zrcali v njegovih narodnih pesmih.«³ A dandanašnji jih pomikamo k vedno bolj postranskim uporabnim umetnostim z naročniškimi notacijami, pozablja pa se na nasploh povedne kontekstualne koordinate teh karakterno ambivalentnejših razglednic.

Smrekar na razstavljenih razglednicah predstavi dva motiva minevanja, dva lahkotnejša ljubezenska in dva vesela vinska motiva. S tem ne nazadnje poustvari perspektivo tematskega trojčka, staknjene na »premičnih«, ploskovno pobarvanih perorisbah, skozi katere karikira in komentira trojno prvinskost: bivanjsko, ljubezensko in dionizijsko (pivsko). Zaznamuje in povezuje jih predstavnostna neposrednost z nemajhnim poudarkom na pokrajinski priljudnosti in preprostih podeželskih prizorih, kar nasploh neovrgljivo sovпада z vodilno vesnansko krilatiko »Iz naroda za narod«. Klub Vesna (1903–1906), vzpostavljen v prvih letih 20. stoletja na Dunaju, si je prizadeval predvsem gojiti in pozdravljati navduševanje nad domačijsko in marsikje poniknjeno ljudsko umetnostjo. Tedanji predsednik kluba Saša Šantel v svojih *Spominih*

(1942) potrdi: »Po raznih posvetovanjih sem in tja smo končno sestavili pravila društva slovenskih in hrvatskih dijakov na dunajskih umetniških šolah /.../ Hoteli smo zato med seboj zbuditi zanimanje za narodno umetnost, ki je takrat cvetela pri Rusih, Poljakih ali Čehih /.../ da bi tudi Slovenci in Hrvatje prišli do spoznanja, da nam samo kopiranje nemških vzorov ne more prinesiti slave.«⁴ Iz tega razloga so organizirali akcijo pridobivanja polnokrvnega ljudskega blaga; prizadevno so nabirali narodnostno ornamentalno motiviko, trajno ljudske koloracije, pregovore, pesmi in prozo, pričevanja o nepogrešljivih šegah, podeželskih opravilih in preostalih (pra)davnih navadah.

Vesnana Hinka Smrekarja je preprosta kmetska tematika neverjetno privlačevala. Kot otrok obkrajnega dolenskega para, priseljenega v Ljubljano, je zmeraj ponosno pripovedoval, kako je kljub posledičnemu meščanstvu ostal »kmečki človek«. Nič nenavadnega, da je po prepoznanih predlogah pripovedk in pesniških poant pripravil in poslikal pestro promenade risb. Marsikdaj je pomenljive »podnapise« prispeval kar sam. S svojimi (pri)povednimi ilustracijami je onkraj nepredvidljivega 20. stoletja pospremil primerke srbskega narodnega pesništva in primerljivo opremil razglednice, razstavljene pod predikatom *Slovenske narodne pesmi*. Predvsem s slednjih prodirajo pretanjene intonacije in razvidnejši obešnjaški detajli.

3 Janko Šlebing, »H. Smrekarjeve razglednice«, *Ljubljanski zvon* 33 (1913)/ 9, str. 560.

4 Saša Šantel, »Spomini na dunajsko šolanje«, *Umetnost* 6 (1942)/4–6, str. 92–96.



• Hinko Smrekar: *Slovenske narodne pesmi št. 1, 1913*
| vir: Museums. EU

Smrekarjeve prebrisane pesemske razglednice

Smrekarjeve razglednice razkazujejo in interpretirajo predloge dokaj neposredno. Omenjeno serijo najavlja nespregledljiva razglednica z naslovom *Slovenske narodne pesmi št. 1*, ki komentira tedanjo dolenjsko napitnico *V velikem oltarju ena ptičica sedi*: »Bog Oče ga je vstvaril / Bog Sin ga je sadil / Svet Duh ga je požegnal / oh, jaz ga bom pa spil!« Nanizani verzi evocirajo razvejano razigranost in prostodušno opojnost, Smrekarjeva projekcija pa, nasprotno, predirno karikira »klene« slovenske navade. Tu se znova izkaže, kako konkretno Smrekar zmeraj spravlja preostale v zadrego. Risbo dodatno obroblja z razvalovljenim zelenjem zamegljeno ozadje, kar



• Hinko Smrekar: *Slovenske narodne pesmi št. 2, 1913*
| vir: Museums. EU

konotira vtis vertikalnosti in ne nazadnje postori, da se osrednja pozornost gledalca premika postopoma navzdol, od dominantnega polja proti spodnjemu, v enakem kronološkem loku, kot si sledijo dejanja in prizori v preigravani pesmi. Še bolj provokativne preskoke pa ima projekcija podravske napitnice *Pijmo ga vsak en glaž*, natisnjena na naslednji razglednici s pivskimi konstatacijami pod naslovom *Slovenske narodne pesmi št. 3*: »Pijmo ga vsak en glaž / da bo Jezus pri nas! // Pijmo ga vsak po dva / da b' še Marija bla! // Pijmo ga vsak po tri / da b' bli še angelji!« Gre za neovrgljivo napitnico, ki kliče h kramljanju, nazdravljanju in veseljačenju. Smrekar kot kuliserijo pritakne polemično predelavo *Zadnje večerje* (1495–1498)



• Hinko Smrekar: *Slovenske narodne pesmi št. 3*, 1913
| vir: Museums. EU



• Hinko Smrekar: *Slovenske narodne pesmi št. 5*, 1913
| vir: Museums. EU



• Hinko Smrekar: *Slovenske narodne pesmi št. 4*, 1913
| vir: Museums. EU



• Hinko Smrekar: *Slovenske narodne pesmi št. 6*, 1913
| vir: Museums. EU

Leonarda da Vinci; v njen osrednji plan pomika podeželsko prebivalstvo, staro in mlado, da se resnobne konotacije naglo razkropijo pod prizvoki prvinskosti, radovanja in nedvoumnega praznika. Morda ni odveč dodati, da so omenjeno serijo svoj-

čas preganjali in jo naposled pomalem prepovedali.

Nasproti pivski stoji jedrnata ljubezenska tematika. Smrekar okrepi pikantnejši razglednici *Slovenske narodne pesmi št. 5* in *Slovenske narodne pesmi št. 6* z na-

slednjima pesemskima izrekoma: »Sred mojga srca / en nagelj cveti / če nagelj ovne / bojo dolge noči!« in »Nevarnejš' od slame / ljubezen je res / če ona se vname / gori kakor kres«. Prva omenjena propozicija je prevzeta iz koroške narodne balade, druga pa pooseblja tamkajšnjo poskočnico, kot razberemo iz zbirke *Narodne pesmi koroških Slovencev* (1889) Janeza Scheinigga.⁵ Enako akcentiranje najdemo na pristavljenih poslikavah: medtem ko otožnejšo projekcijo opredeljuje premočrtna erotična ornamentika, ki kreira lirični likovni vtis in obrobja odmaknjeni podobni fanta in dekleta, druga prednjači predvsem po prisotnosti in pestrosti figur. Tu so odstirani betezni starci in starke, ki bolj ali manj neuspešno gasijo neusmiljene plamene, plapolajoče iz pomladne grmade, nad katero lebdi brezmejna prezenca para, prepletenega v poljub. Smrekar s starčevskimi smrkajočimi – privihanimi ali pobešenimi – nosovi nenasitno karikira »klasično« slovensko obrekljivost in nevoščljivost.

Za Hinka Smrekarja so podrobni poznavalci priznavali, kot trdi Dobida,⁶ da je po očetu navihan in bister, po materi skrben in resen. V omenjeni seriji je prvovrsten preboj slednjega spodbujen na razglednicah *Slovenske narodne pesmi št. 2* in *Slovenske narodne pesmi št. 4* z nemajhnim poudarkom na mrakobni motiviki smrti. K nadvse nedvoumnim verzom »Svet je takšen ko 'n špitav / polhen rev je in težav // Smrt ima dolge noge / Bog ve, kako hitro gre // Kamor se ona zaleti / se ni mogoče ustavljati«, priklicanim iz pri-

kladno priostrene pesmi *Smrt ima dolge noge*, je prislonjen portret plenilske smrti s prostornim ogrinjalom in privihanim plemiškim pokrivalom. Skladno s tem se nabreknjena piramidalna kompozicija neogibno dviga in naposled obstoji v gigantski nenasitni smrti, ki (raz)trga plen in se nad tem neusmiljeno naslaja. Še bolj predirna in pesimistično poantirana je plastovita ilustracija pesmi *Pomlad za tebe ne pride več*. Smrekarjeva poslikava k danim verzom »Ptički, jaz vprašam vas / al' bo že skor pomlad / al' bo že skoraj / zelena pomlad? // Pomlad že prišla bo / ko tebe več ne bo / ko te vjo djali / v to črno zemljo« se zdi kot naslovljeni nagrobnik s strogimi pokončnimi ploskvami. Smrekar v osrednejše polje postavi starca in starko, v spodnjega pa manjši pogrebni sprevod, da znova zanesljivo dosega povednost in kronološko kontinuiteto. Vidimo, da mož iz osnovnega prizora pomalem pogleduje k pticam, ki letajo v boljše kraje, pripisani verzi so menda skozenj speljan notranji monolog. Tu nenazadnje paradirata bivajska grenkoba in melanholična resnoba, ki avtorju praviloma nikoli nista bili tuji.

Hinko Smrekar – smeli samorastnik

Bo že držalo, da je preprostemu in prstodušnemu Hinku Smrekarju pridani poklic prinašal preteče nevšečnosti. A on v svojih pričakovanjih in prepričanjih ni popustil, ampak se je vztrajno prerekal s svetom. Tudi pri koncipiranju razglednic. Serija

⁵ Janez Scheinigg, *Narodne pesmi koroških Slovencev*, Kleinmayr & Bamberg, Ljubljana, 1889, str. 34 in 153.

⁶ Karel Dobida, *Hinko Smrekar*, Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1957, str. 9.

Slovenske narodne pesmi je po svoji predstavnostni plati primerljiva z avtorjevimi ilustracijami in komentarji v prenekaterih satiričnih listih iz vzniklega 20. stoletja, ko so razburkane okoliščnosti odločneje potencirale in nasploh pozdravljale izdajanje razglednic. Smrekarjevo serijo prevevajo posebne, pronicljive konotacije, prepredene s praviloma pikrimi ilustracijami

ljudskega bogastva in blaga; razigranost se nepopustljivo postavlja nasproti minljivosti in resnobnejšim paralaksam bivanja, a evokacija varljivega ravnotežja je prepričljivo poustvarjena s povednim posmehom in prenekaterimi komičnimi koloracijami, kar znova nezamenljivo potrjuje avtorjevo svojskost.

Katarina Juvančič

Mehko brušenje težkih robov

Brina
To je to!

DruGod | 2022

Pevko, lutkovno animatorko, vizualno oblikovalko in učiteljico klavirja *Brino Vogel*nik, sem prvič slišala pred triindvajsetimi leti na koncertu skupine *Šišenska bajka*. V zakajenem klubu K4 je takrat nastopala v okviru spremljevalnega programa festivala Druga Godba. To je bil njen prvi koncert in hkrati prvi potop v vode ljudskopesemskega izročila, ki ga je zbiral že njen praded, literarni zgodovinar in narodopisec *Ivan Grafenauer*. Kmalu po sodelovanju z Vladom Batisto in njegovo skupino *String.Si*, s katero so posneli album *Graščakinja* (2002), je ustanovila lastno skupino *BRINA*, sestavljeno iz samih uveljavljenih glasbenikov (mdr. Jelena Ždrale – violina, Luka Ropret – kitara, Nino de Gleria – kontrabas, Blaž Celarec – bobni, perkusije), ki z njo sodelujejo še danes. Z albumi *Mlado leto* (2004), *Pasja legenda* (2006) ter *Slečena koža* (2011), ki jih je posnela s skupino, je s pomočjo Druge godbe, s katero sodeluje še danes, v prvih letih novega tisočletja obredla dobršen del world music festivalov po Evropi in izven

ter se uveljavila kot eno od zvonečih mednarodnih imen domače novoljudske produkcije.

Ta je bila v prvem desetletju novega milenija z mlado generacijo, ki je predru- gačila dotedanji preporodno-tradicijski slog in ga približala sodobnim urbanim ušesom, še posebej produktivna. V to generacijo spada tudi harmonikar in producent *Janez Dovč*, s katerim je Brina leta 2014 obelodanila album *Pomladne sanje*. Medtem ko je delovanje skupine *BRINA* nekaj časa stagniralo, je pevska s harmoni- karjem in solutkarjem *Matijo Solcetom* ter violinistko *Barjo Drnovšek* v prepletanju

posodobljenega ljud- skega z avtorskimi pe- smimi, kar je že ves čas njen »modus ope- randi«, posnela album *Grad Gori!* (2018). Lani je sodelovala pri projektu *Mala mestna muzika: Žalostnike po*



razkriško – uglasbljeni drami pisatelja Vlada Žabota (kjer sta godla tudi njena stalna sodelavca Jelena Ždrale in Nino de Gleria), napisani v razkriškem narečju.

Po enajstih letih, mnogih bendovskih levitvah, glasbenih sodelovanjih in zrelos- tnih preizkušnjah je letos s ploščo *To je to!* zopet razprla jadra matične skupine *BRINA*, v kateri danes poleg že omenje- nega kvarteta sodeluje tudi pozavnist Ur- ban Turjak, ki je zamenjal harmonikarja Draga Ivanušo. Za harmoniko je tokrat po- prijel Joži Šalej, gostujoči moški vokal pa pripada pevcu Metodu Banku. Z obema je Vogelnikova nedavno gostovala tudi v Mali mestni muziki. S *To je to!* nadaljuje z eklektičnim prepletanjem avtorskih ko- madov, ki jih je napisala sama ali njena

mama *Eka Vogel* (tudi lutkarica) ter prepesnjevanjem ljudskih pesmi, ki jih najde bodisi v pradedkovih zbirkah ali drugod.

Album uvede poskočna, v rock steady maniri aranžirana avtorska skladba *Zelena zavist* (tudi prvi single). Govori o človeških nečednostih, kot so opravljenost, nevoščljivost in zavist, s katerimi se vedno prehitro sodi ljudi in kaže ogledalo predvsem tistim, ki to počnejo. Za avtorsko balado *Fantek* najverjetneje stoji proslula fotografija trupla dveletnega sirskega dečka Alana Kurdiya, naplavljenega na obalo Sredozemskega morja nekje blizu kraja Bodrum v Turčiji, in ki je jeseni leta 2015 pretresla cel svet, tudi avtorico. Zgodbo, ki jo je sicer Brina spremenila v nekakšno uspavanko za fantka, ki ga ob morju najde begunski par, vpelje presunljiv »neoljudski« violinski intro Jelene Ždrale (violina sicer predstavlja melodično os pesmi) in harmonikarski dron, ki ga počasi razplastijo ostali muzičisti. Besedilo ostaja v čustveno odmaknjenem kontekstu in se boleče resničnosti s svojo prozodično linearnostjo in preprostostjo lahko zgolj plaho dotika. Takšni oddaljeni narativnosti, ki ima v siceršnjih delikatnih kontekstih pesmi lahko rahle težave z vzpostavljanjem agende ali intimnega čustvenega odnosa s poslušalci, sicer sledimo skozi celoten tokratni opus.

Rasti, zali fant z bluesovsko-špelunsko glasbeno noto ter *Vedomec* sta tokrat Brinini prvi predelani oz. novoljudski pesmi z ljubezensko tematiko, ki sicer prevladuje na tokratnem projektu. Tako *Rasti, zali fant* (seksualna zrelost mladega fanta in starejše ženske: »dorastel si zali fant, dočakala sva se«) kot *Vedomec* – bajno bitje, ki preži na mlado dekle na poti do svo-

jega ljubega (spolno predatorstvo), se dotikata precej tveganih tematik, s katerima je potrebno ravnati z izjemno družbeno in osebno občutljivostjo. Ljudsko gradivo predstavlja kodo in obenem optiko, skozi katero nas nagovarjajo težke, boleče vsebine, ki jih je potrebno vsakič znova in z vsako generacijo posebej ovrednotiti. Tudi sledeča *Očka moj* – pesem o fantu, ki se zaljubi v mlado nuno, je podobna, čeravno vsebinsko malce bolj lahkotna in iz današnje perspektive celo bizarna. Gre namreč za motiv fanta, ki se dela, da je mrtev, zato da bi dobil naklonjenost nesojenega dekleta, ki zanj sicer ne kaže preveč zanimanja. Identični motiv se pojavlja v istrski ljudski pesmi *Storu si je lepi vrt/Roža Katarina*, ki so ga obelodanili prepородovci in mlajše generacije novoljudskih ustvarjalcev (Vruja, Klarisa Jovanović, Rudi Bučar ipd.). Iz podobnega testa je tudi zaključna pesem plošče, »romeojulijanska« *Lilija in Gartrōža*. Pripoveduje o ljubimcih različnih stanu, ki sta našla svoj objem šele po smrti.

Ljudsko-ljubezenski tris pretrga kritično obarvana *Revolucija*, ki jo je Brinina mama Eka napisala v času čilske revolucije pred pol stoletja, a »z lune je videt' zemlja bežeča, marsikje rdeča, krvavo rdeča, jih je velik', k' jih to nič ne briga«, še vedno odmeva v našem vsakdanu, ki je prepreden s slikami vojnih grozot v naši neposredni bližini in od katerih mnogi raje odvrtačajo pogled. Cinemastična zvočna slika se v solističnem delu zvihra v grozeč vorteks, v katerem divjata pozavna in violina, preden se zopet vrne na prvotno temo. Glasbeni aranžmaji so sicer na trenutke predvidljivi, saj imamo vendarle opravka z več desetletji utrjeno in medsebojno »prevohano« glasbeno kameradrijo,

a vseeno dovolj sveži in razgibani, da se ne izgublajo v ponavljanju fraz in preverjenih aranžmajskih strukturah. Glasbeniki so se to pot še posebej izkazali z eksperimentalno jazzovskim kadriranjem edine avtobiografske skladbe na albumu z naslovom *Čudno, čudno*, v kateri spremljamo Brinino grozljivo izkušnjo prebujanja iz umetne kome ter istočasnega rojstva njenega sina. V kakofonično-trepetajoč sonorični prostor vstopa preizprašujoč glas pevke, ki pa ostaja kljub nepredstavljeni intenzivnosti izkušnje izjemno kultiviran in nadzorovan. Varno oddaljen in zastrt. Zato ga kot neme priče lahko le nemočno opazujemo. Artikulacija neopisljive bolečine in strahu je ena najtežjih in najzahtevnejših kirurških posegov v lastno telo glasu in telo muzike, sploh ko je bolečina osebna in rana še ne povsem zaprta. Hkrati pa ima vsaka ranjenost in ranljivost, če je senzorično-izkustveno dobro podprta, lahko transformativni potencial tako za tistega, ki piše, poje, kot za tistega, ki posluša. So prostori, v katerih ne morejo preživeti nobene trivialnosti. Vabijo nas, da vanje vedno znova vstopamo z veliko mero poguma, senzitivnosti, odprtosti in umetniške spretnosti.

Kljub mnogim težkim vsebinam, ki jih tokrat obelodanja, z novega albuma veje glasbena zrelost in prožnost BRINA benda ter pevkin optimistični, zvonki glas in otroško zvedavi duh, za katerega se zdi, da je gonilo njenega ustvarjanja in bivanja. Tudi s To je to! ostaja zvesta svoji ljudsko-avtorski viziji ter zasledovanju vsega mekega, ljubkega, pritajenega, nezemskega, tudi kadar se zgolj za hip ali dva prikrade med vrstice, da si pomiri strahove.

GLASBA

Igor Bašin

Estetika kameleona

Moveknowledge

Lying Cobra

Moonlee Records | 2022

Dolgo se je čakalo na novi album zasedbe *Moveknowledge*. Celih osem let. V tem času se je zgodilo veliko družbeno-kulturnih prelomov tako na globalni kot na individualni ravni, da jim je bilo nemogoče uiti. Vzporedno s temi preobrti se je odvijalo preoblikovanje ustroja *Moveknowledge* iz kvinteta v kvartet. Tri leta po objavi plošče *See* (2014) se je namreč skupina umaknila v ustvarjalno hibernacijo, ki jo je izzval odhod frontmana *Mihe Blažiča* – *N'Toka* iz skupine. Preostali basist *Dejan Slak*, bobnar *David Cvelbar*, kitarist *Uroš Weinberger* in klaviaturist *Miha Šajina* so čas javnega mrtvila, ki ga je stopnjevala še koronska pandemija, zapolnili z osmišljanjem, klepanjem, skladanjem in dokončanjem novih skladb, ki nam jih danes strežejo na novem, šestem albumu *Lying Cobra*, s katerim so zamenjali tudi založbo in presedlali s KAPA Records na Moonlee. Odsotnost *N'Toka* je že na prvo



uho otipljiva, a ne tako usodna. Tudi aktualno ploščo preveva eksperimentalni in raziskovalni duh Moveknowledge, ki se ne pusti ujeti v limanice prežvečenega, ampak kot doslej kontinuirano sledi sporočilnosti imena skupine. Z novimi znanji, dognanji, vzgibi in nenazadnje v novih in zelo drugačnih okoliščinah kot doslej je ustvaril album, s katerim je naredil preskok v svojem ustvarjalnem opusu. Ne prvič.

Na tem mestu velja skočiti desetletje in pol nazaj, ko je izšel tretji album *Listen to Nebukadnezar* (2007), ki je bil pomemben mejnik na poti Moveknowledge. Ne le, da je za naslednjih deset let zakoličil homogeno sestavo kvinteta, ampak je prinesel tudi prenovljeno glasbeno govorico in drugačno zvočno podobo. Po prepletu jungla, soula, hiphopa, reggaeja in jazza na uvodnih dveh albumih *Sun Sun* (2003) in *Ant People* (2005) je doživel stilsko pre(s)ново s sintezo Moveknowledge in takratnega solo ustvarjanja N'Toka. S poudarjeno osebno noto in mastnim dub generatorjem so mleli in presnavljali različne glasbene substitute (od jazz-rock in funk-punk fuzije do milozvočja, apokaliptičnosti, psihedeličnosti in angažiranosti) v razgibano in razigrano organsko sintezo glasbene sodobnosti in zgodovine. Dve leti po uradni objavi *Listen to Nebukadnezar* v miksu *Janija Mujića*, basista proslule ljubljanske skupine 2227, je ta hibridna zlitina doživela objavo različice v miksu klaviaturista zasedbe Mihe Šajine, ki je v nadaljevanju poskrbel za vse naslednje produkcije plošč Moveknowledge. Suvereno je zapečatil tudi naslednji dve plošči, bombastično *Pump Down!!!* (2011) in kompaktno *See*, na katerih je skupina vztrajno raziskovala stranpota od pred-

hodnih stvaritev in klonirala glasbeno govorico z novimi osvežitvami in spreobračaji postpunka, elektra, synth-popa. Tudi za zvočno podobo letošnje, šeste plošče je poskrbel Šajina, ki je po odhodu N'Toka stopil še v čevlje frontmana. Če je N'Toko s svojo hiphop dikcijo krepko tempiral poskočnost in pumpal angažiran naboj Moveknowledge, ga je Šajina zamenjal z zasanjanim vokalom, ki gre z roko v roki z njegovo poglobljeno zvočno igro na številnih analognih aparaturah. Kot producent plošče jih je še posebej podmazal na rovaš preostalega dela instrumentalne ekipe, ki je za ceno zlitja v kompaktno atmosferično tvorbo opustila agresivnejše izpade in namesto stopnjevanju dala še večji prispevek repetitivnemu vertigo ugodja.

Začaran preplet analogne elektronike in bendovske karme me je napeljal, da sem izbrskal intervju s Šajinom izpred desetih let, ko je z *Milanom Jerkićem*, pevcem skupine Intimn Frizurn, in bobnarjem *Luko Kuharjem* iz zadnje, pomlajene zasedbe Na lepem prijazni tvoril elektrorock/punk projekt *Ewok* in objavil ploščo *No Time*. Takrat je med drugim povedal: »Moveknowledge je elektroakustična zasedba s poudarkom na kitarah, sam pa sem že dolgo navdušen nad technom in elektroniko. Privlači in zanima me ta dance drive. Sicer v Moveknowledge brcamo v to smer, mene pa še bolj zanima repetitivnost... Gre za drugačen način dela kot pri Moveknowledge, kjer na vajah lovimo prebliske in momente. (...) V Moveknowledge si privoščimo improvizacijo, ki ima vrednost nadgradnje...« In temu sledi tudi album *Lying Cobra*, ki s korakom naprej nadgrajuje dosedANJI opus.

Podobno kot so se Moveknowledge pred desetimi leti s ploščo *Pump*

Down! prodorno odzvali na neopostpunkovski poskok, so danes z Lying Cobra zajahali novodobni val psihedelije in skozi njegovo prizmo spet postregli z organsko sintezo glasbene sodobnosti in zgodovine. Od prejšnjih stvaritev se razlikuje v toliko, da je celotna zasedba umirila konje in se tankočutno posvetila lagodnemu, že skoraj ležernemu toku skladb, v katerih se večje izogiba vsakršnim napetostim in kot kalejdoskop pričara izvenčasovno igro zvočnih vzorcev. Uporaba modularnih sintetizatorjev in magnetnih trakov v kombinaciji s poudarjenimi reverbom, delayom, ehom in drugimi efekti podpihuje retro čarobnost, ki pa ne gleda toliko nazaj kot se v zapuščini navdihuje za pot naprej. Ob odkritem navezovanju na pionirje psihedeličnega rocka šestdesetih in sedemdesetih let, naj si bodo otroci cvetja ali pa krautrockerji Can, Neu! in Faust, njihove skladbe premorejo svežo kri neopsihedelije, od Animal Collective do Tame Impala. Skladbe z blago in nalezljivo plesno repetitcijo razpletejo zelo široko mrežo dovtipov in balzamov iz popa, funka, folka, industriala, plesne elektronike in eksperimentalne glasbe. Ne glede na superiornost sintetizatorjev imajo ostali živi instrumenti pomembno vlogo pri gradnji tega godbenega hibrida. Kitarist Uroš Weinberger drzno, a hkrati nevsiljivo dopolnjuje sinte-

tične zvoke, Dejan Slak boža bas z maselnimi prsti, medtem ko bobnar David Cvelbar ne pusti, da bi ga pojedla ritem mašina. Njihova blagozvočna in kompleksna simbioza dobi največ vetra v večglasnem nežnem petju, ki s kolektivnim zaletom prekaša še nestanovitnega in vzdržanega Šajino na glavnem vokalu. Idejne zametke te plošče sicer najdemo na prejšnji See, ki pa jo je še vedno hote ali nehote tempiral N'Toko s svojo angažirano dikcijo, ki jo je na novi nadomestilo bolj spevno in manj angažirano petje, ki se ujame z lebdečimi in lagodno izpeljanimi skladbami neopsihedelične transcendence. Od te se odmakne zgolj v križanju Franka Zappe in Laurie Anderson v *Lost in Sound*, ki s pomenljivim naslovom dobrodušno opiše stanje duha na celém albumu Lying Cobra. Preprosto se izgubimo v zapeljivem in zamaknjenem zvoku Moveknowledge, ki se je v bowiejevskem slogu preoblekel, a ohranil svoj lastni nadžanrski kredito. Podobno kot je bil album *Listen to Nebukadnezar* nepresliščan mejnik v izraznosti Moveknowledge, se Lying Cobra ponuja s prenovljeno glasbeno govorico, s katero je ostala zvesta sama sebi, ne glede na vse zunanje vplive, ki jih suvereno predeluje in prebarva v lastno korist.

K N J I G A

Petra Samec Stefančič

**Vojna je preveč
intimna izkušnja**

Svetlana Aleksijevič

Vojna nima ženskega obrazaPrevod Jani Rebec | Založba Goga |
Novo mesto 2021

Beloruska avtorica in novinarka Svetlana Aleksijevič (1948) se je rodila v Ukrajini. Leta 2015 je prejela Nobelovo nagrado za književnost. Piše v ruskem jeziku. Roman *Vojna nima ženskega obraza* je prvič izšel že leta 1985 in predstavlja prvi del cikla *Glasovi utopije*, v katerega se uvršča tudi delo *Černobilska molitev*, ki je izšlo leta 2009 pri založbi Modrijan.

Že naslov romana nam pove, da avtorica uporablja ženske glasove, ženska pričevanja, ki nam predstavljajo žensko perspektivo, žensko resnico 'prave vojne'. Roman se kot mozaična struktura z drobcami pričevanj povezuje v enovito oziroma celovito strukturo. Ne beremo o herojstvih, o zmagah, temveč o tistih zamolčanih grozodejstvih vojne, o katerih se tako nerado govori. O posilstvih, mučenjih, krajah, ubojih, o stvareh, ki človeka spremenijo v žival.

Po drugi svetovni vojni je povsod, in tako tudi v bivši Sovjetski zvezi prevladoval moški diskurz, moška pričevanja o vojni, ki so bila junaška. Moški so bili brez

strahu, žrtvovali so svoja življenja za nekaj višjega.

Še ena knjiga o vojni ... Čemu? Vojn je bilo že na tisoče – majhnih in velikih.../.../... Ampak ... Pisali so moški in o moških. To je bilo takoj jasno. O vsem, kar vemo o vojni, nam je povedal 'moški glas'. Vsi smo ujetniki 'moškega' dojemanja in 'moškega' občutenja vojne. 'Moških' besed. Ženske pa molčijo.

(Aleksijevič 2021, 13-14)

V uvodnem delu romana se avtorica sprašuje, kdaj v zgodovini v vojski prvič zasledimo ženske. Ženske naj bi se borile že v četrtem stoletju pred našim štetjem v grških vojskah v Atenah in Šparti. Pozneje so sodelovale v pohodih Aleksandra Makedonskega. V novejšem času so v Angliji ustanovili prve bolnišnice, v katerih so služile vojakinje. Med prvo svetovno vojno so v Angliji ženske sprejemali v kraljevo



vojno letalstvo, ustanovili so kraljevi pomožni korpus in žensko transportno legijo. V Rusiji, Nemčiji in Franciji so ženske služile v vojaških bolnišnicah in sanitetnih vlakih. V drugi svetovni vojni pa naj bi se zgodil pravi ženski fenomen, saj so ženske v številnih državah sveta služile v vseh vojaških odredih. V bivši Sovjetski zvezi se je tako borilo približno milijon žensk.

Prisotne so bile na vseh vojaških področjih, tudi na najbolj 'moških'. Pojavila se je celo jezikovna težava: ženske oblike besed 'tankist', 'pešak', 'artiljerist' do takrat niso

obstajale, ker ženske prej tega niso počele. Ženske besede so se rodile prav tam, med vojno ... (Aleksijević 2021, 8)

Avtorica se na svojih novinarskih potovanjih nemalokrat sprašuje, zakaj nihče o vojni ni nikoli spraševal žensk, zakaj nihče o vojni ni nikoli spraševal njene babice, zakaj si ženske, ko so si izborile in zasledle svoje mesto v tem moškem svetu, nikoli niso zares postavile za svojo zgodovino.

Tako nam en cel svet ostaja nedostopen. Njihove vojne še vedno ne poznamo ... Želim napisati zgodbo o tej vojni. Žensko zgodbo. (Aleksijević 2021, 14-15)

Ženske v vojni so bile zdravstvene delavke, ostrostrelke, mitraljezke, poveljnice protiletalskih enot, vojaške inženirke ...

Srečala sem neverjetne pripovedovalke. V njihovih življenjih so strani, primerljive s stranmi iz najboljših klasikov.../.../... Med pripovedovanjem ljudje ustvarjajo, 'pišejo' svoje življenje.../.../... Preprosti ljudje – medicinske sestre, kuharji, perice... - so, kot sem sama ugotovila, najbolj iskreni ... /.../... Ti ljudje vlečejo besede iz sebe, ne pa iz časopisov ali prebranih knjig. Ne iz česa tujega, samo iz lastnega trpljenja in izkušenj. (Aleksijević 2021, 15-16)

Med branjem romana srečujemo najrazličnejše ženske, njihove glasove in odkrivamo najbolj zamolčane in skrite plati vojne. Grozodejstva, ki jih pokopljemo nekam v pozabo, detomori zaradi lastnega preživetja, razbite družine, amputirani udi, posilstva, zaničevanja, plenjenje, lahkota, vse to, zaradi česar je vojna najbolj grozljiva stvar, ki si jo je človek lahko izmislil. Ne, vojna nima ženskega obraza, tudi moškega ne, še živali so bolj artikulirane,

vojna nima pravega obraza, to je smrt, trpljenje in mučenje. Spolna delitev vlog je tudi tu več kot očitna, saj so ženske (večina) izrazito potopljene v čustva, moški, ki jih pa že od malega pripravljajo/pripravljamo na to, da se bodo morda nekoč streljali, žensk ne učijo tega, niso pripravljene za to delo. Deklice v svoji igri negujejo, skrbijo za nekoga, dečki pa se preganjajo, lovijo in streljajo z namišljenimi puškami. Če padejo in se udarijo v kolena, deklice privijemo k sebi, dečkom pa rečemo, ne joči, saj ni tako hudo. Kaj nam to pove, da se dečki torej spominjajo drugih stvari, drugače jih vidijo in občutijo. Ženske lahko vidijo tiste stvari, ki so moškim skrite.

.../.../... Njihova vojna ima vonj, barvo, pordoben eksistencialni svet: 'dali so nam nahrbtnike, me pa smo iz njih sešile krila', 'na nabor sem prišla v obleki, ven pa sem prišla v hlačah in vojaški srajci, kito so mi odstrigli, na glavi mi je ostal samo še čopek...'. (Aleksijević 2021, 23)

Avtorica nam na zelo čist, iskren, naturalističen način predstavi pripovedovanja žensk in pravi, da ne glede na to, o čem ženske govorijo, je pri njih stalno prisotna misel, da je vojna predvsem umor, šele potem težko delo. Vojna je med drugim tudi čisto običajno življenje, kjer se poje, zaljublja, navija lase, skratka vse, kar v svetu brez vojne počnemo. Poleg tega pa je v vojni prisotna ideja ubijanja ter neizmeren strah pred smrtjo.

Po vojni sem se dolgo bala neba, bala sem se celo dvigniti pogled proti nebu. Bala sem se videti zorano zemljo. Po njej pa so že mirno hodile vrane. Ptice so vojno hitro pozabile... (Aleksijević 2021, 412)

Naturalistično zgodovinski roman *Vojna nima ženskega obraza* je predvsem roman vseh žensk v katerikoli vojni, zamolčanih zgodb, ki niso zgodbe o moških junaštvi, temveč so zgodbe žensk, ki so se borile na pravi strani, kljub temu, da jih moški tako neradi spustijo v svoj svet, na svoje ozemlje. Moški diskurz je tako drugačen kot ženski, še zdaj se jih veliko vpraša »Kaj vam bodo te ženske zgodbe?« (Aleksijević 2021, 24)

K N J I G A

Veronika Šoster

Pesem, boginja, zapoj, o usodi Brisejde, že končno

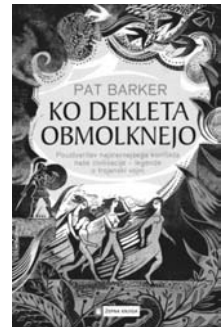
Pat Barker

Ko dekleta obmolknejo

Prevedla Maja Lihtenvalner |
Učila International | Tržič, 2022

Feministične prepesnitve antičnih mitov so postale popularne v zadnjih nekaj letih, ko je izšlo že več kot deset takih knjig, med katere poleg uspešnice *Kirka* Madeline Miller štejemo tudi knjigo *Ko dekleta obmolknejo* Pat Barker.

Gre za pripovedovanje vsem poznanih mitov skozi oči žensk, ki so bile v velikih bitkah zamolčane, potisnjene ob stran, pogosto izrabljene in zreducirane na kos mesa ali predmet, s katerim se počne enako kot z drugim bojnim plenom. Trend se je sicer zgodil na obrobju književnosti, ko so okrog leta 2000 v sklopu serije o mitih pri založbi Canongate izšle knjige sodobnih avtoric o znanih ženskah iz antičnih mitov, ena izmed njih je *Penelopina preja pri-*



znane Margaret Atwood. Očitno je bila potreba po novem pogledu nujna in iz čisto nišne ideje se je do danes razvil pravi podžanr, v katerem knjige rastejo kot po dežju. Čeprav bi lahko trdili, da gre za ideološko, prisiljeno držo, da je treba v ospredje nujno postaviti ženske, temu ni tako, saj avtorice z nekaj domišljije in predvsem empatije iz čisto znane snovi zlahka izluščijo ženske, ki bi sicer utonile v pozabo ali ostale omenjene le kot »Ahilova ujetnica«, kot bi se zagotovo zgodilo Brisejdi, protagonistki romana Pat Barker.

Brisejda je sicer ena izmed ključnih oseb v *Iliadi*, saj predstavlja statusni simbol, zaradi katerega se spreta Ahil in Agamemnon. Pred padcem njenega mesta Lirnesa je kraljica, žena kralja Minesa, potem pa je kot plen dodeljena največjemu bojevniku vseh časov, Ahilu, in postane sužnja. V *Iliadi* je omenjena večkrat, vendar je označena na kratko, najpogosteje kot »lepolično dekle«, najbolj pa se poveže s Patroklom, ki se zavzema zanjo in jo tolaži, zato je njeno žalovanje ob njegovi smrti prav pretresljivo. To pa je pravzaprav tudi skoraj vse, kar nam *Iliada* o njej ponudi, prava zgodba ostaja nezapisana, in jo v polnokrvno življenje obudi Pat Barker. Ta svoj roman začne milo rečeno udarno, z opisom Ahila, ki ga Brisejda označi za mesarja, in grozovitimi prizori klanja v Lirnesu: »Videla sem, kako je z mečem sunil navzgor v trebuh nekega moškega. Brizgnila sta kri in urin, umirajoči moški pa si je, brez sence bolečine na obrazu, nežno podpiral drobovje, ki mu je sililo iz trebuha, kot mati privzdigne novorojenca«. To šokantno in precej hladno opisovanje takoj strezni, saj spoznamo, da bomo dobili vpogled v kruto resničnost. Precejšnja odsotnost bogov v romanu, ki so sicer po-

membni in vseprisotni v *Iliadi*, si lahko razlagamo tudi skozi to prizmo – ostala je le še resničnost.

Kar je še bolj pretresljivo, so opisi ženskega trpljenja, saj nimajo nobene družbene moči ali besede, ampak čakajo vdane v usodo ali se odločijo končati svoja življenja. Brisejda spregovori o groznih usodah žensk, ki bodo postale priležnice, sužnje, o usodah nosečnic, ki jih bodo zabodli v trebuh, če bi slučajno nosile sina, in vseh, ki bodo izgubile otroke, pri tem pa cinično pripomni: »Enkrat za spremembo so ženske s sinovi zavdale tistim s hčerkami, saj bodo deklice vsaj pustili pri življenju«. Odkar Brisejda pride v Ahilovo koč, se njena zgodba usodno preplete z Ahilovo in Patroklovo, zato ironično tudi v svoji zgodbi ostaja v ozadju. Madeline Miller je pri *Kirki* vseeno našla boljše izhodišče, saj je njena zgodba polna, bogata, ali pa jo tako vsaj ustvari, medtem ko je Brisejda nenehno zaznamovana z moškimi – samostojne zgodbe o trojanski vojni pač ne more povedati, vsaj ne na tak način, da bi dobili nekaj povsem novega. Kljub temu pa ji daje glas, možnost, da jo spoznamo, se ji približamo, tudi v težkih in gnusnih trenutkih, ko jo moški obravnavajo kot predmet. Z njo se torej sprehodimo med smrtmi velikih bojevnikov Patrokla, Hektorja in na koncu Ahila, vendar jo nenehno spremljamo med vsakdanjimi opravili, pomoči pri ranjencih, pogovorih z drugimi ujetnicami ipd. – ravno to ozadje velike trojanske vojne je tisto, kar je dragoceno, drugačno, sveže. Predvsem solidarnost in zaupnost med ujetnicami, ki so med seboj enake v svoji nesvobodi in zato neločljivo povezane v molčanju in tistem trpljenju. Tudi Brisejda, čeprav skozi roman (vsaj z lastnim glasom) opolnomočena, si na

koncu skoraj premagano prizna, da je to Ahilova zgodba, »*njegova*, ne moja«.

Ta nezmožnost, da bi povedale svojo zgodbo, se zagotovo odraža že v naslovu romana, ki aludira na slaven roman *Ko jagenjčki obmolknijo* Thomasa Harrisa in zgodbo Clarice Starling, ki je lahko le obupano opazovala, kako gredo jagenjčki v zakol. Prav tako lahko Brisejda, ne glede na to, da ji je dano mesto protagonistke, le spremlja, kako so ženske okrog nje (vključno z njo) zlorabljanje in razčlovečene. Škoda je le, da avtorica vstavlja odlomke, kjer se Brisejda pogovarja z bralko, ki naj bi jo s svojega (sodobnega) vidika obsojala zaradi njenih (ne)dejanj – to podcenjevanje in moraliziranje bralk pusti grenak priokus. Sploh ker smo vedoč in upoštevajoč nov kontekst stopile v zgodbo, za katero upamo, da bo lahko postala njena. Brisejdina. In morda bodo dekleta po tisočletjih molčanja končno lahko spregovorila.

KNJIGA

Nika Arhar

Poklon sokolu, ki razpira krila sodobnega plesa

Stojan Pelko (urednik)

EN-KNAP 1993-2020

Zavod En-Knap | Ljubljana 2020

EN-KNAP je zagotovo fenomen, ki si zasluži svojo knjižno posvetitev in obravnavo. S skupino EN-KNAP se je Iztok Kováč v devetdesetih letih umestil v središče evropskega

sodobnoplesnega razcveta, današnja EN-KNAP Group je edini stalni ansambel sodobnega plesa v Sloveniji, istoimenski produkcijski zavod ohranja mednarodno pretočnost in krepi lokalno vpetost ter prepoznavnost sodobnega plesa iz ljubljanskih Most, kjer med drugim od leta 2009 upravlja Center kulture Španski borci, pionirsko pa je zakoličil tudi polje plesnega filma.

EN-KNAP je tako postal pojem, ki na nek način presega neposredno poimenovane pojave in zajema vse oblike ter razsežnosti v »*procesu strukturiranja Kováčeve kompleksne plesne iniciative*«, če si



izposodim formulacijo Blaža Lukana, ki natančno zajame to, za kar v bistvu pri EN-KNAP gre. Za prvinski zagon in kasneje vztrajnost prizadevanj Iztoka Kovača, ki poganja in napaja ta proces v nepopustljivi viziji delovanja, razvoja in profesionalizacije sodobnega plesa, čeprav v današnjem breznu kulturne politike še zmiraj ni zares podprt. V tej širši perspektivi je zgodba o EN-KNAP tudi izraz in dokument nekega področja, njegovih bojev in uspehov ter spremenljivih okoliščin zadnjih tridesetih let. Ta kritični aspekt sicer v svojih zapisih obravnavata Lukan in Jedrt Jež Furlan, a splošna zasnova knjige gravitira k drugačnemu celostnemu odtisu; z manjšim deležem esejskih besedil in obsežnim izborom citatov ter drugih kratkih predstavitev jo poleg uprizoritvenih in umetniških krojijo predvsem slikoviti in afektivni konteksti, prej kot strokovni poglobljenosti sledi osebni, spominski in v utrjevanju podobe EN-KNAP tudi nekoliko slovesni noti. Vsebinsko se posveča tako odru kot filmu, v zgradbi pa se cepi na sklope, ki z izbranimi drobci, predstavami, filmi in različnimi pogledi predstavljajo skupino in njeno zgodovino (*Zgodovina v 8 podobah*, *Deset nepozabnih* v izboru Jedrt Jež Furlan, Kovač/*Podgoršek: Gibljive podobe*, pa *Met kock* s kratko predstavitvijo metodologije in zaključni izris *Mreže* s seznami predstav, avtorjev, partnerjev, krajev in nagrad) ter besedila enknapovskih sopotnikov (Lukan, Jež Furlan, Stojan Pelko in Uroš Grilo).

Kljub letnicam v naslovu knjige se zgodba EN-KNAP, tudi v knjigi, začne že nekoliko prej, z letom 1991 in Kovačevim prelomnim solom *Kako sem ujel sokola*, za katerega je prejel britansko nagrado za naj-

boljše gostujoče umetnike London Dance and Performance Award, skupaj z naslednjo koreografijo *Razširi krila* (*Slon nerodni*) pa tudi nagrado Prešernovega sklada, prvo za področje sodobnega plesa. S solom, ob katerem je kritičarka The Independent Judith Mackrell Kovača označila za »eno najbolj obetajočih imen evropske plesne scene« je Kovač slovenski sodobni ples umestil na evropsko in širše plesno prizorišče, kar je v obdobju novih izrazov, raziskovanj in samozavesti generacije slovenskih plesalcev in koreografov, v osemdesetih zbrane okoli Plesnega teatra Ljubljana, novih možnosti produkcijskih struktur ob osamosvojitvi in mednarodnih priložnostih ter (družbeno motiviranega) evropskega zanimanja za to geografsko področje krepilo elan in prepričljivo obljubo po profesionalnem razvoju slovenskega sodobnega plesa v toku z evropskim plesnim zvenom. Uspeh predstave in navdušenje Evrope nad »novim plesom« iz Slovenije sta Kovaču prislužila tudi povabilo belgijskega festivala Klapstuk, v okviru katerega je ustanovil mednarodno plesno skupino EN-KNAP – leto kasneje pa v Ljubljani še zavod EN-KNAP – in z njo tam leta 1993 premierno uprizoril predstavo *Razširi krila* (*slon nerodni*).

In čeprav so tuji kritiki Kovačevo plesno delo dojemali v povezavi s političnim ozadjem njegovega porekla in »travmami dežele« ob osamosvojitvi ter bližnjo vojno, knjiga jasno razplasti temeljno os njegovega gibalnega jezika, mišljenja in plesne estetike, ki se napaja v industrijskem okolju rojstnih Trbovelj in izoblikuje z izkušnjo kreativno živahne, sodobne in urbane evropske, še posebej belgijske plesne scene, katere del je konec

osemdesetih in v devetdesetih. V nasprotju z delavskimi Trbovljami, kjer se je telo kultiviralo s športom in funkcionalnim gibanjem ter so v njegove gibe vstopile značilne poteze prvinske, primarne, ruralne energije, ga je v sodobnem plesu očaralo prav iskanje vzgibov v samem plesu in svoboda izraza, vendar mu je šele odhod v tujino omogočil zadostno distanco, da je prepoznal ustvarjalno in izrazno moč gibov, ki so med odraščanjem zaznamovali njegovo telo, kot zapiše sam. Na tej posebnosti razvije svoj osnovni gibalni izraz in ga artikulira v solu *Kako sem ujel sokola* ter nato prenese na skupino EN-KNAP, pri čimer pomembno vlogo odigra dramaturginja Eda Čufer.

A zdi se, da ne gre le za gib in odnos do telesa, temveč se prevrednotenje perspektive na specifične izvorne okolja pokaže v kompleksnejšem odnosu do vsega, kar predstavljajo Trbovlje, ki Kovaču postanejo nekakšno »metafizično« polje, s katerega se lahko odžene v iskanju telesne, ustvarjalne in eksistencialne svobode. Tako kot odločni, strogo natančni, ostri in hitri gibi, polni teže in silovitih kretenj, izžarevajo moč čistosti in prvinske enostavnosti ter obenem z izrazito formo linij čar mehkobe in elegance, v stvarni in racionalni dimenziji rudarske pokrajine ter trdega in nevarnega fizičnega dela vznika poetičen pogled in doživljaj, ki po eni strani zaobjema posebna občutja in nekakšno posvečenost rudarskega mikrokozmosa, hkrati pa se pne med utesnjenim podzemljem rudniških rogov in svetlobo na površju, med spustom v globino in višavami neba nad dimnikom.

Trboveljsko zaledje in s tem povezan pojmovni in vizualni imaginarij veje iz knjige z močnim poudarkom, podobno kot

se na več mestih pojavljata tudi dve značilni, ikonični podobi: Iztok Kovač na vrhu 360 metrov visokega dimnika trboveljske termoelektrarne, »*pol človek, pol ptič*« »*na robu prepada*«, iz plesnega filma *Vrtoglavi ptič* (1996) ter plesalci skupine, viseči na vrvi ob navpični skalnati steni, katerih telesa se v pripravljeni koreografiji odri-vajo v zrak, kot da se odvezujejo trdnosti in gotovosti tal, pa tudi omejitve, strahu in težnosti iz filma *Dom svobode* (2000). Vstopanje in razmišljanje na način filmskih podob zaznamuje tudi uredniški pristop k sestavi knjige, kar morda ni ne- navadno, glede na to, da je njen urednik filozof, prevajalec in filmski publicist Stojan Pelko, ki je enknapovski opus začel spoznavati prav ob pisanju o filmu, nato pa pristopil kot sodelavec v različnih vlogah. Kalejdoskopsko sestavljanje in organiziranje fragmentov, številnih citatov in fotografij, posameznih predstav, bistvenih značilnosti EN-KNAP, krajših in dveh daljših besedil spominja na strukturni princip filmske montaže, pri katerem delci odsevajo jedro in gradijo celostno sliko. Napotuje pa tudi na dojemanje vsebine skozi podobe, zarisane in ustvarjene z besedami, kar se pokaže že v prvem poglavju *Zgodovina v 8 podobah*, kjer gre na prvi pogled za naslove predstav, a se te podobe razkrijejo kot raznoliki utrinki, s katerimi se zarišejo temeljni obrisi delovanja EN-KNAP, pa naj gre za posamezne projekte, Kovačev uvodni sokolski takt, ustvarjalni pristop, razumevanje skupine in plesalca ipd. Ti ključni ali izraziti trenutki in značilnosti razgrinjajo denimo, kaj Kovač išče pri plesalcih na avdicijah, da z novimi člani skupine pogosto izpelje iniciacijski obred plezanja ali spusta v rudnik, vpeljejo nas v pomembno vlogo

glasbe in izbora skladateljev, s katerim je Kovač presenečal že od povabila Johnu Zornu, ki je z Bratkom Bibičem ustvaril glasbo za predstavo *Razširi krila (slon nerodni)*, slutiti dajo posebno povezanost z izrazitimi naravnimi lokacijami, kjer se poleg trboveljskih ambientov ples umesti tudi med zapuščene kamnolome, starorimske ruševine in obmorske ulice Kornatov v okviru projekta Geološkega zavoda Slovenije in zabeleži v dokumentarnem filmu *Gib v kamnu*.

Uvodni utrinki zgodovine še posebej začrtajo raznolikost in umetniško širino, s katero Kovač sega izven samoumevnega. Enako velja za skupino, katere delovanje natančneje predstavi Blaž Lukan in v tem sodobnoplesnem korpusu v nenehnem gibanju jasno izriše pomembno distinkcijo med dvema obdobjema in načinoma delovanja skupine. Prve produkcije mednarodne skupine EN-KNAP (v prvotni zasedbi je iz slovenskega prostora poleg Kovača le Maja Delak), še posebej v devetdesetih in na začetku novega stoletja, nastajajo večinom v mednarodnih koprodukcijah, poleg številnih gostovanj pogosto tudi s premiero v tujini, skupina pa deluje kot dinamičen organizem s številnimi sodelavci, ki si ob razširjenem prostoru delovanja prizadeva tudi za utrditev pozicije v Sloveniji. Vendar brez stalne dvorane, z razkropljenostjo plesalcev, izbranih in zbranih za vsako uprizoritev in izvedbo posebej, ter le s projektnim financiranjem, kar ob ambicioznih umetniških kriterijih in želji po kontinuiranem raziskovalnem delu postaja vse večja ovira. Po štirinajstih letih skupine EN-KNAP je tako njeno preoblikovanje oziroma reinstitucionalizacija, kot to imenuje Lukan, z ustanovitvijo EN-KNAP

Group (EKG) leta 2007 in prehodom od projektnega na programsko delovanje ter repertoarno dojemanje skupine velik prelom, logična nadgradnja sicer, a tudi »simbolni rez v slovensko plesno sceno«, kakor to označi Mojca Kumerdej, in obenem nov zagon same ideje o skupini. Nov model skupine, kjer Kovač plesalcev ne angažira za vsak projekt posebej, temveč so del EKG dlje časa, stacionirani v Ljubljani (kajti Kovač plesalce še vedno izbira na mednarodnih avdicijah) in s stalnim honorarjem, prinaša kontinuiteto profesionalnega delovanja in večjo stabilnost tako na umetniški kot produkcijski ravni. Omogoči več časa za razvoj projektov, dolgoročno načrtovanje in lažjo organizacijo, pomembno pa postane tudi vsakodnevno delo skupine in proces kolektiva.

Z vpogledom v obe obliki se tako izpostavi ključno vprašanje razumevanja in delovanja skupine, manifestirano v načinu oziroma metodi dela in razmerju med kolektivom ter posameznikom. Pri EKG Kovač postane umetniški vodja skupine in koreografira le občasno, to niso več plesalci iste generacije, s katerimi Kovač odrašča v umetniškem preizkušanju in piljenju lastnih idej. A že ko je svoj gibalni jezik iz prvega avtorskega sola preverjal v skupini, je pozornost od »fenomena giba« preusmeril k »fenomeni strukture« in že v prvi predstavi sprevergel hierarhično podstat ustvarjalnega procesa ter klasično funkcijo koreografa. Z uporabo naključja, nad katerim se je navdušil v začetku devetdesetih ob srečanju z glasbo in kompozicijskimi principi Johna Zorna ter na katerem temeljita osnovna koreografska postopka (sistem strukturiranega naključja 3Q, določen z metom kocke, in

Odprti deli), ki ju uporablja v večini svojih predstav, pa naj gre za samo ustvarjanje gibalnih materialov ali strukturiranje, je koreografa iz vrhovne ustvarjalne instance in avtorja dela redefiniral kot koor-dinatorja pravil in individualnih prispevkov oziroma ustvarjalnih energij plesalcev ter tistega, ki to naključje kontekstualizira. Ta specifična metodologija v prepletu pravil in improvizacije, strogosti in naključja, discipline in imaginacije, zaznamuje tudi Kovačev vztrajajoči odnos do plesalca – ne le da obvladuje svoje telo, se znajde v različnih tehnikah in je sposoben hitrih reakcij v intenzivni komunikaciji s soplesalci, temveč je to v manipulaciji z naključjem in v oblikovanju lastnega izraza kreativen ter odrsko zrel plesalec, ne le izvajalec temveč ustvarjalna osebnost z izdelanim občutkom za skupino. Tehten je tudi poudarek na izraziti timski ali kar družinski povezanosti skupine, njeni medsebojni podpori in ustvarjalni spodbudi, znotraj katere se lahko razvija plesalec kot posameznik.

Z EKG tako Kovač kot umetniški vodja vzpostavi stabilen model močnega plesnega kolektiva, ki ni več vezan izključno na njegovo gibalno poetiko in koncepte in ki ob sodelovanju z raznolikimi koreografi ter gledališkimi režiserji, pa tudi z lastnimi avtorskimi projekti, deluje v širokem spektru odrskih izrazov, pristopov in poetik. S tem modelom plesnega kolektiva pusti sled v procesu strukturiranja svoje plesne iniciative, omenjene na začetku prispevka, in odpre prostor za mlade plesalce. Da je takšen način delovanja ustvarjalno in produkcijsko ploden, verjetno priča tudi število uprizoritev, ki je v primerljivem obdobju EKG večje kot v času skupine EN-KNAP, seveda pa k temu

pripomore tudi stalno prizorišče Španskih borcev. Ne nazadnje so Maja Delak, Andreja Rauch Podrzavnik, Mala Kline in Katja Legin po sodelovanju s skupino v njeni prvi ali drugi fazi načrtale lastno prepoznavno avtorsko pot.

Pečat je vsekakor pustila tudi filmska produkcija, ki ji je posvečen samostojen vsebinski sklop knjige. Šest plesnih in osem dokumentarnih filmov, nastalih večinoma v sodelovanju s Sašom Podgorškom, so svojevrstno posvetilo Trbovljam, dokument krajine in propadanja njene dvestoletne rudarske tradicije. So tudi svojevrsten umetniški opus, ki združuje »visokopoetski iluziji« plesnega in rudarskega sveta, obeh osredotočenih na telo in prostor. Stojan Pelko čar Podgorškovega filmskega pogleda pripisuje prav kadru kot oknu v prostor, ki uspe razpreti volumen prostora, v katerem imajo isto težo zvoki, telesa, glasovi, podobe, drobci misli in v katerem se najlepše zastavi vprašanje telesa v prostoru.

Takšno okno je tudi knjiga, ki osvetli bistvene konture enknapovskega prostora in nam omogoči, da spoznamo njegov sistem. Resda bo bralec strokovno natančnejše ali sistematične narave v tem pogledu pogrešal kompleksnejšo in bolj podrobno sliko – izstopa neenakomerna izpostavitvev in utrjevanje prevladujočih podob in trenutkov, pri čimer so druge, tudi posebej izbrane in izpostavljene predstave ali značilnosti predstavljene le površno in mimobežno – a bo kljub temu dobil strnjen razgled na skoraj tridesetletno obdobje postajališč, ki jih je v svojem delovanju v široko razvejani mreži soustvarjalcev, partnerjev in spremljevalcev ter projektov načrta Iztok Kovač; razgled, napolnjen s spomini in (p)osebni občutki,

na čas in kontekst tega delovanja. V tej usmeritvi – podprti z besedili v slovenščini in angleščini ter z izstopajočo vizualno identiteto premišljenega oblikovanja (nejaaka) – lahko prepoznamo tendenco izluščiti, predstaviti in okrepiti podobo EN-KNAP kot prepoznavne blagovne znamke. S tem se knjiga izrisuje kot jasen poklon in počastitev doseženega ter obenem kot popotnica željam, da bi se v prihodnosti zasebne pobude Iztoka Kovača in EN-KNAP (ter prizadevanja slovenskega sodobnega plesa nasploh) morda srečale s sistemsko vizijo o stabilni institucionalni podpori področju. Načrtov in umetniškega potenciala je še dovolj.

KNJIGA

Sonja Dular

Volčja samost

Vesna Furlanič Valentinčič
Sama pred obličjem smrti

KUD AAC Zrakogled | Koper 2017

Ko vzamemo v roke knjigo z naslovom *Sama pred obličjem smrti*, trčimo ob pisavo, ki jo avtorica Vesna Furlanič Valentinčič (1957) imenuje dramatična poezija / poetična dramatika. Lahko bi iskali njune razlike in

podobnosti, se spraševali, zakaj njena pisava ni eno ali drugo oziroma zakaj je oboje. Lahko pa gremo k tistemu, kar pri literarni interpretaciji nemara ni v prvem planu. Recimo, da je to posebna strukturna dinamika. K njej na poseben način napotuje tudi dvojni pojmovni par avtoričine pisave, v kateri tako avtentično eksistirajo dramske osebe, časi, kraji in dogajanja v izbranih besedilih. A najprej povzemimo par reči.

V zbirko je urednik Gašper Malej uvrstil dramska besedila *Et in Arcadia ego ...* (Potovanje na dno podzavesti), *Peščena ura*, *Mama*, *Nevidni človek*, *Temni dvojček*,



Vsakomurnekajnikomurnič (s prvotnim naslovom *Sanjanje strogo prepovedano*), *Osamljenosti Marije S.* in nekaj pesmi. K njim je dodal tri spremne tekste, ki se dotikajo zagat, v katere zaidemo ob spustu v zakulisje »obraza ene in iste usode, [...], »otroka« svetlobe, zavite v plašč najtemnejše črnine, [...], navideznega nasprotja, ki se stika v globini, se pravi v notranjosti te knjige«, s čimer avtorica preplete svoj uvodni nagovor »vsem nam, otrokom noči«.

Primož Jesenko v svojem tekstu z naslovom *Ozek prehod do drugosti* zapiše: »Njeno ustvarjanje izhaja iz posvečenosti poeziji in sledi svoji poti. [...] Zlagoma je prišlo do prestopa v narativno in nato v dramsko literarno govorico, ki mu sledi tudi oziranje po gledališki izvedbi del. /.../ Pri tem ne gre za eksperimentalni odmik od sočasnega gledališča ali za ukvarjanje s praksami nove dramske pisave«. Omeni še, da je premalo tipizirana za fakultetna merila, da bi bila uvrščena na seznam dramatičark v študijskem gradivu.

Če se ozremo po kritičnih odzivih na objave njenih prvih pesmi v *Novi reviji*, *Sodobnosti* in *Literaturi*, in na njeni pesniški zbirki, *Reliefne zgodbe* (1995) in *Temni dvojček* (1998), je tudi iz njih razvidno, da Furlanič Valentinčič, ki ji sicer priznavajo izpovedno slojevitost, v kanon ne morejo uvrstiti. Njen pesniški diskurz je »poseljen z obiljem nedomačnega podobja / zrenj in občutkov, ki so zastrti, abstraktni, jezikovno hermetični, ambivalentni in temu primerno semantično izmuzljivi« (Matevž Kos). Preveva ga »senzibilnost [...] in nas zavezuje k doživljanju in dogodku, ki je predvsem primaren, tako polten kot poduhovljen, da nam uha v telo in podzavest, da je ne ujame

nobena teorija, sistematičnost, stilistična dokončnost, se pravi jezikovni kod ali semiolška urejenost« (Andrej Medved).

Nedomačnost, izmuzljivost, uhajanje. Kaj je tako tipično neustaljenega v njeni pisavi, da je ni mogoče razvrstiti in uvrstiti? Saj dramsko in psihološko ne zapušča klasičnih okvirov in postopkov. Za kakšno vrsto odmika gre? Kaj je zamaknjeno? Že samo izhodišče, če sodimo po tem, kar je dejala Furlanič Valentinčič na dogodku Pogovori o branju v koprskem gledališču januarja 2018. To izhodišče je ona sama, ki pravi, da je tujka v deželi tujo sti. Ta drža tujosti, njeno izkušanje življenja kot takega, odloča o specifični percepciji in rabi družbenih tematik in problematik v njenem delu. Posledično je potemtakem zamaknjena tudi njena diegeza, gradnja literarne resničnosti po načelih, ki zadevajo mimesis neke druge vrste:

«Odprla sem loputo v stropu in za veliko baročno mizo zagledala sivolasega moškega z živo modrimi očmi. Sedel je v veliki knjižnici, v obleki, izpod katere so gledali naborki srajce, in mi dejal: 'Pojdi dol in to nadaljuj ...'» – tako je opisala usodne/lucidne sanje, ki jim je mesec zatem sledilo 126 pesmi. Večina je zbranih v *Reliefnih zgodbah* in jih izrecno uvaja citat Carla Gustava Junga: »Tako nisem imel nobene izbire. Ni mi preostalo drugega, kot da sem vse zapisal v slogu, ki si ga je izbralo nezavedno.« Tudi Furlanič Valentinčič zapisuje po silovitem in sunkovitem nareku, ki je plod stopnjevanega nemira. Kjer in ko je na delu nevidna sila, ki dikтира, je v načinu izražanja zaznati strategije simboličnega in metaforičnega, ki – tako Jung v *Dinamiki nezavednega* – odgo-varjajo primitivnemu duhu, čigar govor si

ne lasti abstrakcij, temveč samo naravne in nenaravne analogije. O tem, da avtorja vodi nevidna sila, je mogoče diskutirati. Vzemimo, da ga vodi in da je diktat nezavednega resničen (samo) za tistega, ki ga doživlja. Iz sanj je izšla, pravi Furlanič Valentinčič, njena dramatika, njena *Peščena ura*. Kakšne so bile te sanje, pove v pesmi *Achmantius*: »Vzpenjala sem se na goro / in prišla do mesta, / kjer sem videla / sedem rdečih kamnov pred seboj, / sedem na obeh straneh / in sedem za menoj. / Stala sem v središču / tega četverokotnika. / Kamni so bili ploščati / kakor stopnice.« Pesem zaključí z verzom, ki to ni: 4×7 je 28, $2 + 8 = 10 = 1 + 0 = 1$; z računi in števili.

So to govornice elementov, ravni stvarjenja, nenehnega podvajanja enega in istega? Je to abstraktna mathema (gr. nauk, učenje, učna snov), ki umetelno stroji usodo iz nagovora, ki »*pluje po nebesnem oceanu nad vsemi nami ...*«? Ki bdi nad vijačenjem percepcije in jo prek realnih, imaginarnih in simbolnih nizov peripetij tako zazanka, da se naposled vsak protagonist vede, nevede, hote, nehote uzre v svojem nasprotju. Kača, ki grize v lastni rep. Niti ne. Prej Moebiusov trak. Zdi se, da je primernejši za vstop v njena besedila, ki jih pomensko strukturira dinamika, po kateri izstopajo iz gledališkega kanona. Bližja so literariziranim oblikam psihodinamskih terapij, a s to razliko, da je vsak od dramskih likov sam, tudi če gre za par ali kolektiv. Prepuščeni sebi, brez terapevta oziroma s terapevtom, imenovanim *obličje smrti*, ki poučuje s svojo neusmiljeno metafiziko.

Usodo omenja tudi Kermauner v eseju *Pristno doživetje nič-a-blodnje-praznine*, v katerem o *Peščeni uri* in njenih simbolnih momentih zapiše: *Pura*, kot jo

imenuje, je lepa drama, umna, lirski, izpovedna, na robu pravlјice in filozofije-teologije. »Lahko bi delovala kot radikalni nihilizem, če čez njo ne bi bila razlita žalost, ki vse pomirja, vdanost v usodo.« Po njegovem naj bi človek, obrnjen k družbenemu delovanju, ne bil vdan v usodo. Se usoda aktivira tedaj, ko se zgodi zdrs na rob družbe, na rob komunikacije, se še sprašuje pisec eseja.

Okrog usode, »sile, ki daleč presega naše razumevanje časa in prostora«, pravi pesnica-dramatičarka, se vrti tudi pogovor Zdenke Lovec, ki je nastal ob krstni uprizoritvi monodrame *Mama*. Pogovor je v knjigi naslovljen *Obujanje klasične grške drame*. V besedah intervjuvane ni sprenevedanja niti dvoma, preveva jih nenalčeni temni vitalizem in vanj zajeto ravnotežje poguma in pogube. Ta pomenski par daje ton tudi substanci samega naslova *Sama pred obličjem smrti*, ki povzema bistveno: *témo* in *temò* ob srečanju dveh usod, ob naletu dveh načel. Skratka, antagonizmov. Avtorica pa: »Bistvo dogajanja je borba med človeškimi hotenji, željami in potrebami ter realnostjo, ki je pač takšna, kakršna je. Vsi vemo, čeprav tega javno ne razlagamo, da je najtežja borba s samim sabo: in to zato, ker si na obeh straneh bojnega polja ti.«

»... ker smo vsi vse. In to hkrati, v istem trenutku,« še pove. Zdi se, da se ta, ki stoji sama pred obličjem, te sile zaveda. Mar stoji sočasno tostran in onstran njene obličja?

Gotovo, saj Furlanič Valentinčič z vpogledom v to, kaj usoda je, od obličja ne odvrta pogleda. V vseh besedilih je na delu smrt. Vsa besedila so potemtakem nekakšna stvarjenja pred- in posmrtnega vrhunca, na katerega vretenu se vrši

In kaj to pomeni za upovedovanje dvojega v enem, vsega v enem? Prakso ne-nehne prisotnosti združevanja – koncideranja polarnosti, nasprotij znotraj celovitega pojava. Denimo, v *Et in Arcadia ego*: ponotranjanje zunanjega pogleda na ljudi dokler dramski lik Jan, ki mu je veter že davno odnesel priimek, ne dovrši s procesom: »Končno in dokončno sem sprejel senco samega sebe ... /.../ Pa saj ni važno, bil sem končno doma, osvobojen zunanjih smislov.« V *Peščeni uri*, simbolni drami v petih dejanjih, punčka A in ženska B, na vlaku na poti brez cilja, brez imen, staršev in osebne prtljage, ki ju srečevanje z znano-neznanimi jima podobami na samem koncu, tik pred smrtjo, pripelje do: »Kdo si ti? Kdo ... Jaz sem ti. /.../ ... me ne prepoznaš?« V monodrami *Mama*, hči, ki se nikakor ne more izviti iz materine usode, saj je vsak njen poskus razlikovanja že v kali sfižen in zatrt. Ponesreči se tudi neodvisnost moškega srednjih let v monodrami *Nevidni človek* v petih delih; tudi on obračunava, a se pravkar umrle žene in njenega edinega smisla, kvačkanja prtičkov, znebi šele, ko se ji vda in sam poprime za kvačke. V proznem dramskem besedilu *Temni dvojček* je brat, ki čaka na brata, da ta, ki ga je pri jutranjem britju uzrl v zrcalu, izgubi nadzor nad tem, za kar se je izdajal. Tako je tudi tam, kjer gre za kole-

Je ob tem mogoče govoriti o usodni zmoti? Klasična hamartija in pot od anagnorisis k spoznanju (samega sebe) nista prijem, s katerim bi Furlanič Valentinčič vodila dramske like. Njen prijem ni tragiški. Nihče, ne protagonisti ne bralci/gledalci ne izkusijo »očiščenja« od vzbujenih občutij groze in sočutja; ne gre za katarsis. Gre za jungovski conjunctio in/ali coincidentio oppositorum, pojmovane kot organizacijo psihe na splošno, za dve sliki v enem. Tako njeni dramski liki, pogumni-v-pogubi, mestoma tudi pogubljeni-v-pogumu vztrajajo, kot rečeno, *sami pred obličjem smrti*. Tu na tem mestu, ki ni mesto, je prej čas, ki ga ni (več). Tu se odvija poiesis sveta-onstran, ki ga narek nezavednega nalaga avtorici. Mimesis sveta-tostran je zajet vanj kot skrajn, mestoma zložen in liričen, drugod do bolečnih izpadov stopnjevan posnetek posnetka, mučen preostanek vsega tistega, kar tostran ni doseglo praga zavesti.

Kaj je z ambicijami dramskih likov? Imajo jih, a so družbeno nične, celo strogo prepovedane: Pinky iz *Vsakomurnekajnikomurnič* gleda luno in oblake, posluša ta-

ščico, kako žvrgoli, za pobeg, odhod se ne meni. Imajo jih, a z njimi ničesar ne dosežejo: lahko kričijo in blaznijo, zaklinjajo na ves glas, a glasov protagonistk, razprtih na vso moč, nihče niti ne sliši niti ne usliši. Povsod sama gluhot, ki doni sem v ta svet, ki nem ne sliši (Mati), oziroma doni tja iz onega sveta v nekakšen drugi oni svet, ki odmeva, pa ne sliši (Osamljenosti Maria S.). Lahko so povsem konkretne: znebiti se žene in njenega edinega smisla (Nevidni človek). So tudi ambicije, ki to niso. So slutnje s težo (Temni dvojček) in tudi take brez nje (Peščena ura), ki nagovarjajo zavest, da se odpira in odpre v svoje nasprotje. Pa denimo, dolgoletno opazovanje, nekakšna nedolžna praksa, ki se ob svojem času izkaže, kaj dejansko je (Et in Arcadia ego...): »Počasi, zelo počasi in komaj opazno so se levili v tisto, kar so bili. Kakor da bi se njihova notranjost polagoma obračala navzven ... /.../ Pred mojimi očmi so se dvigovali popolnoma novi ljudje. Drugačini v svoji istosti.«

Njihovo drugačnost v istosti zagotavlja tudi kontekst specifičnih dogajalnih časov in prostorov. Pretežno monološka narava besedil jih že takoj zreducira v sfero psihološkega (obračunavanja s sabo, drugimi, svetom; s konfliktom, ki je introjiciran in projiciran hkrati). Furlanič Valentinčič to sfero okvirno sicer umesti v neki obči prostor in čas, a ju v naletu usode oziroma ravno zaradi nje tudi podvrže preobrazbi: zavest se razblinja v podzavest; vlak postane vlak smrti; dom prostor samomora; psihiatrična ustanova platforma boja s preteklostjo; »dogaja se tu, nekje med nami«, se pravi, v realnosti jetnišnice, ki se ob prihodu novega jetnika sprevrže v podij sanjskega delikta.

Ob naletu usode se izkaže, da se zgodi še druga preobrazba, prostorske okoliščine se nekako predimenzionirajo v čas, v katerem protagonist pospešeno zdrsi v samost, na družbeni rob in v narobnost samega sebe. Pravzaprav je to, ta prostorič, tisto vreteno, s katerim Furlanič Valentinčič oblikuje arhetip agonije antagonizma: osebnega (otročnost/starost), družinskega (hči/mati), partnerskega (mož/žena), družbenega (realnost/sanje) in historičnega. Slednji je še posebej zanimiv. *Osamljenosti Marije S.* se dogajajo na gledališkem odru. Na odru zgodovine? Didaskalija sicer pove, da ne vemo, kje in zakaj stoji Marija S., vemo pa, da občinstvu ves čas kaže hrbet: dobimo vtis, da sploh ne stoji v prostoru, temveč v neki časovni razsežnosti, v zaodrju časa, saj »inkarnacija škotske kraljice spregovarja iz nekakšnega zasmrtja, ko je vse že dorečeno in dopolnjeno«, pravi Jesenko. Komu spregovarja? Se zdi, da sebi in zgolj sebi in še enkrat sebi; tako da se zaklinja in zaklinja *jaz sem Marija Stuart*, ki je bila šestega dne po rojstvu neprostoovoljno potisnjena v nenasitni gobec zgodovine in potem lastnina svojih treh zakoncev – ki jih zdaj na odru doji, podoji. Kako naj razumemo njen »nič ne more spremeniti mojega življenja in moje usode«? Jo razume četrti dramski lik, oseba z masko, ki stoji za njo in jo ob koncu, ko Marija S. doseže prag brezbržnosti, skrije v svoj plašč in jo tako odreši večnega ponavljanja enega in istega? Večnega uprizarjanja družbenih razmer človeške drame, ki bi brez imperativa deli in vladaj težko stala in obstala.

Nemara se je zdaj treba vrniti na začetek in še enkrat prebrati *Peščeno uro*. Tam so namigi, tam je brezbržnost, ki zadeva rob jezika. Kaj od človeške drame je

sploh možno, če je govorna resničnost, ki jo vzdržuje pri življenju, ob izgubo imen in so imena ob lastnino? Peščena ura (z ozkim grlom za pretakanje) ima moč, da dekontaminira govor, da ga izčisti diskurzov, socialnih položajev in njihovih imperativov. Vsebuje in tudi po obliki je brezbržnost, bivanjska podstat, brez umnosti in umevanja: »To ni dež. Reka je, v kateri stojiš. Ki se vrača v svoje naročje. / (Pogleda v

reko.) Ne vidim svojega odseva ... / Odsev nisi ti ...« In še: »Ni me, ni me videti ... / Seveda te ni. Kaj pa vidiš? / Ni me ... (Še vedno si tipa obraz.) / Težko je otipati nič ... prestati preizkušnjo molka.«

Pretrgajmo mrežo besed. Zaključimo s prispevkom, refleksijo sveta, ki ga Vesna Furlanič Valentinčič skrije/razkrije v volčjo samost pred obličjem smrti.

F I L M

Marko Stojiljković

Srce privzdignjene grozljivke**X**

2022 | ZDA, Kanada | 105 min.

Scenarij in režija Ti West |
direktor fotografije Eliot Rockett |
glasba Tyler Bates, Chelsea WolfeIgrajo: Mia Goth, Jenna Ortega, Brittany
Snow, Kid Cudi, Martin Henderson, Owen
Campbell, Stephen Ure

Podobnost in celo vzporednost žanrov grozljivk in pornografskega filma je mogoče ugotoviti na več načinov. Prva in najbolj pričakovana vzporednica je psihoanalitična – med erosom in tanatosom kot močnimi nagoni, ki se borita za prevlado znotraj psihe, a funkcionirata po istih mehanizmi in pravilih. Navsezadnje se spomnimo srbskega filma *Življenje in smrt porno tolpe* (2009) Mladena Đorđevića (v Sloveniji prikazan na Grossmannovem festivalu fantastičnega filma in vina leta 2010, kjer je tudi zmagal), za katerega je borba pogonska osnova v določenem družbenem ozadju, ki ga režiser tudi tematizira.

Obstajajo pa še druge vzporednice – filmsko-teoretične, zgodovinske, tehnične, regulativne – in tiste, ki so čisto komercialne narave. Oba žanra je namreč mogoče označiti kot eksploatacijska v smislu „ciljanja“ na primarne čustvene od-

zive, kot sta strah ali spolno vzburljenje. Kot drugo, oba žanra sta veljala za nezaželeni pri širšem občinstvu in sta zato pogosto nosila cenzurno oznako X, zato so ju predvajali v specializiranih kinematografih. Poleg tega je bilo znotraj obeh žanrov pogosto snemanje z majhnimi proračuni, v neodvisnih, celo gverilskih razmerah in z opremo vprašljive kakovosti, a kompaktnega formata, ki je zagotavljal visoko prenosljivost. In na koncu sta tako horror (predvsem njegov podžanr *slasher*) kot pornografija v poznih sedemdesetih letih prejšnjega stoletja doživela velik razcvet in kot takšna med prvimi skočila na „vlak“ novega trga in formata videokaset.

V zadnjih 40–50 letih pa sta dva žanra prišla do različnih statusov. Pornografija še ni dobila popolne umetniške legitimnosti (in vprašanje je, ali jo sploh bo), vendar pa ji je v nekaterih primerih uspelo priti na rob umetniškega filmskega izraza. Grozljivka pa je postala ne le potencialno donosen filmski izraz, ki „prodaja vstopnice“ v družinam prijaznih multipleks kinematografih, temveč tudi legitimen umetniško-filmski izraz, predvsem v svojih „privzdignjenih“ (ang. „elevated“) oblikah. Zastavo tega novega hibridnega žanra s ponosom nosi produkcijska hiša A24, iz katere izhaja najnovejše tovrstno delo, film *X* režiserja Tija Westa.

West nima slovesa avtorja „privzdignjenih“ grozljivk, je pa zagotovo horror avtor, ki zelo dobro ravna z referencami in pozna teksturo žanra in veliko število njegovih podoblik. Pri tem se je njegov uspeh razlikoval od filma do filma. V svojem celovečernem prvencu *The Roost* (2005) je združil več tropov podeželskega okolja, zombijev in pošasti. Srhljivka *Trigger Man* (2007) se je poigrala s standardom

lovcev, ki postanejo plen, z nekoliko manj uspeha. *The House of The Devil* (2009) je v svojem materialu združil *slasher* z nadnaravnimi silami v okolju, podobnem zakleti hiši, ki so ga pozdravili tako občinstvo kot kritiki. *Cabin Fever 2* (iz istega leta) je bil po drugi strani le nadaljevanje uspešnice Elija Rotha, s katerim bo West kasneje sodeloval pri *The Sacrament* (2013), ki združuje pristop najdenega gradiva, koncept pristranskega dokumentarca oziroma reportaže iz »kuhinje« produkcijske hiše Vice, okolje znanega religioznega / socialnega / okoljevarstvenega kulta in resnično zgodbo o množičnem pomoru oziroma samomoru z zastrupitvijo v Jonestownu v Gvajani. Medtem je West posnel tudi zgodbo o duhovih, ki se dogaja v razpadlem starem hotelu pred zaprtjem, *The Innkeepers* (2011), ki je bila toplo sprejeta tudi pri kritikih in občinstvu. Z njegovim zadnjim in hkrati edinim filmom, ki ni grozljivka, *In a Valley of Violence* (2016), je West poskusil zajadrati val modernih brutalnih vesternov, in je pri tem ostro razdelili tako publiko kot kritiko. West je od svojega zadnjega filma doslej večinoma režiral posamezne epizode znanih televizijskih nadaljevanj.

West odpre *X* s potencialno tveganim manevrom, ki premakne velik del preostalega dogajanja v filmu zelo blizu „spoilerju“, včasih celo čez njegovo mejo. Šerif in njegov namestnik namreč vstopita v hišo in gospodarska poslopja na kmetiji, odkrijeta trupla na različne načine ubitih ljudi ter prižgan star TV, s katerega se glasno sliši pridigarski govor o zlu sodobnega sveta. Po tem uvodu nas West popelje en dan nazaj. Leto je 1979 in v zadnji sobi revnega striptiz kluba, mlada ženska potegne bogato črtico kokaina in samo sebe spod-

buja pred ogledalom, preden jo moški srednjih let povabi na oder in jo prepriča, da je ona vzhajajoča zvezda, ker ima „tisto nekaj“.

Ona je Maxine (Mia Goth), on pa njen menedžer in „bodoči zaročenec“ Wayne (Martin Henderson). Maxine je lahko v svoji branži res nekaj posebnega ali pa vsaj nekaj, kar je trenutno v trendu, s svojim nedolžnim obrazom, modrim senčilom za oči in pričesko v stilu Linde Lovelace, prelomne porno uspešnice Globoko grlo (1972). Wayne pa je neodvisni producent, glavni financer in idejni vodja projekta z veliko, pogumno in inovativno idejo, da bi svoj poceni posneti film distribuiral v novem video formatu. Preostanek njihove porno bande sestavljata izkušena, očarljiva blondinka Bobby-Lynne (Brittany Snow) in uglajeni temnopolti bivši vojak ter veteran vietnamske vojne Jackson (Scott Mescudi, bolj znan kot glasbenik z umetniškim imenom Kid Cudi). Iz tehnične ekipe sta tu še dve osebi, snemalec, montažer in režiser RJ (Owen Campbell) in njegova punca Lorraine (Jenna Ortega, ki je letos po *Screamu* in *Studiu 666* nanižala že tri vloge v grozljivkah), puritanskih pogledov, a zadolžena za snemanje zvoka.

Njihov načrt je ostati en dan na oddaljeni kmetiji in tam na hitro in brez pitegovanja kakršne koli pozornosti posneti porno film naslovljen *Kmetove hčere*. V ta namen se je Wayne z lastnikom že dogovoril, da za ekipo najame eno od zgradb, kjer bodo prenočili. Težava pa je v tem, da se lastnik Howard (Stephen Ure) tega telefonskega klica ne spomni, ima pa navado obiskovalcem groziti s puško in ta čudna ekipa ki je prišla na obisk, mu nikakor ni po godu. Po drugi strani pa Waynova žena Pearl (črno-bela fotografija kaže, kdo igra



to vlogo pod debelo plastjo maske) kaže znake demence, čudno zanimanje za Maxine in željo po spolni afirmaciji.

Vse gre po načrtih in do polovice filma skorajda pozabimo na krvavi prolog, medtem ko nas West počasi vabi s skrivnostno in nejasno srhljivo atmosfero, v katero so spretno vstavljeni vložki iz porno filma, ki jih je posnela ekipa, ki odlično posnemajo videz del iz tega žanra in tega obdobja. Reference, ki jih je mogoče prebrati, so številne, a prevladuje *Teksaški pokol z motorko* (1974) Tobe Hooperja kot eden od začetnikov podžanra brutalne grozljivke, ki se dogaja v okolju kmetije in je zasnovana na koliziji svetonazorov gostov iz urbanega okolja in ruralnih doma-

činov. Omemba Hitchcockovega filma *Psiho* (1960) v pogovoru znotraj ekipe – ki je bila do takrat osredotočen predvsem na seksualne in filmske teme (RJ namreč skuša posneti umetniško kvaliteten porno film, ki bi temeljil na postulatih francoskega novega vala, in nekdo mu z določenim predlogom pokvari načrte) – na polovici filma, ni naključje. Enako ni naključje niti to, da je prvi umor postavljen v ozadje taktov pesmi *Don't Fear the Reaper* skupine Blue Oyster Cult (ki smo jo slišali tudi v *slasher* klasiki *Noč čarovnic* Johna Carpenterja iz leta 1978).

Iz uvoda torej izvemo, da bo sledil pokol in pravzaprav ni dileme, kdo je storilec in kdo bo zagotovo na seznamu pobitih. Je

pa skrivnost to, katera od treh deklet bo „finalka“, torej tista, ki bo preživela, ali vsaj živila najdlje. Tu se West precej spretno poigrava z našimi pričakovanji: režiser zagotovo pozna notranja nenapisana pravila žanra, zaveda pa se tudi, da jih poznajo tudi gledalci, ki bi si želeli ogledati takšen film. Kot ključ za razrešitev te uganke lahko vzamemo igralsko zasedbo in registre, v katerem nastopajo izbrani igralci.

Mia Goth je na velikem platnu debitirala z vlogo v *Nimfomanki* (2013) Larse Von Trierja, ki se je najbolj približal mešanici umetniškega in pornografskega filma, pozneje pa je igrala v seriji večinoma seksualiziranih in nekoliko srhljivih vlog v art-žanrskih hibridnih filmih. Za Lorraine je iz zadržane igre Jenne Ortege jasno razvidno, da ekipi ne pripada, medtem ko Brittany Snow, katere prejšnje vloge v grozljivkah so bile večinoma slepe poti v njeni karieri, izžareva preveč seksualnosti. Sledovi notranje krivde v različnih oblikah so prisotni med moškimi člani ekipe, ki že od začetka dajejo videz žrtev. Zdi se, da Martin Henderson posnema nekatere vloge Matthewa McConaugheyja iz obdobja renesanse tega teksaškega igralca, zlasti tiste, v katerih mora z besednimi akrobacijami prinesiti vodo na svoj mlin. Owen Campbell je odkrito, a vseeno nekako nejasno čuden, morda celo psihotičen kot R.J. Kid Cudi je po drugi strani preveč leže-

ren kot Jackson, kar lahko pomeni, da lik nima več kaj izgubiti, vendar je edini, ki lahko naveže stik s Howardom, prav tako vojaškim veteranom. Indikativno je to, da Howarda igra dodatno postarani Stephen Ure, najbolj znan po svojih vlogah orkov v filmskih trilogijah v režiji Petra Jacksona, ki temeljijo na romanih J.R.R. Tolkiena, kot so *Gospodar prstanov* in *Hobit*.

Sama izvedba pokola je precej surova in hitra, a pravzaprav hladna, skoraj brez strasti, kar bi lahko povzročilo težavo v nekaterih drugačnih grozljivkah. Tukaj pa to ni pomembno in se lahko celo šteje za namerno izjavo Tija Westa. Razlog za to je večinoma, a še ne povsem razjasnjena skrivnost storilčeve motivacije za takšen eksces, ki razkriva srce prave groze pod površjem postmoderne grozljivke, ki deluje v referencah in namigih. Tista groza je pravzaprav resnična, oprijemljiva in živa, zato nas po pravilih privzdignjenega žanra uspe prestrašiti na drugačni ravni, kot bi nas navadni momenti groze, glede katerih se West niti ne trudi preveč. Nazadnje je X film o filmu, življenju in smrti, strasti in njenem usihanju na filmu kot tudi izven njegovih okvirjev. Svojo polno vrednost bo dosegel, ko bo Westova vizija zaokrožena in dopolnjena z naslednjim filmom, ki je zdaj v fazi postprodukcije. Gre za celovečerec *Pearl*, ki obravnava mladost starke iz tega filma, spet z Mio Goth v glavni vlogi.

F I L M

Simona Jerala

Kaj nam govorijo ptice?

Atlas ptic (Atlas ptáku)

2021 | Češka, Slovenija, Slovaška | 92 min.

Režija Olmo Omerzu |

scenarij Olmo Omerzu, Petr Pýcha |

direktor fotografije Lukáš Milota |

glasba Monika Midriaková

Igrajo: Miroslav Donutil, Alena Mihulová,
Martin Pechlát, Vojtech Kotek, David Bowles

Olmo Omerzu nas s svojim novim celovečercem, *Atlasom ptic*, ne razočara. Od njega po *Zimskih muhah* in *Družinskem filmu* kajpak pričakujemo dober film in dobili smo ga. Z njim se je Omerzu iz obetavnega avtorja mlajše generacije nedvomno prelevil v zrelega režiserja, ki ima v svojih delih viden podpis.

S svojim premišljenim in izvirnim pristopom nas Omerzu tokrat preseneti na povsem svež način. Elemente za svoj film je namreč iskal prav pri izvoru, v antični tragediji in komediji. Tako je uporabil prastari element zbora, a namesto zborovskim pevcem je to vlogo zaupal pticam.

V antični drami je zbor nosil vlogo komentatorja – pevci so izražali etična stališča in poučne misli, to vlogo je igral tudi avtorjev glas. V *Atlasu ptic* zbor zastopajo raznolike ptice srednjeevropskega prostora. Tako prav ptice locirajo film na zemljevid sveta, še bolj natančno pa so

razdeljene po dogajalnem kraju filma. V mestnih scenah dogajanje komentirajo vrane, golobi in vrabci. Ko pa se protagonisti oddaljijo od urbanih predelov Češke, srečamo še osupljivo lepe posnetke vodomca, snežne sove in po Hitchcocku zve-nečo jato ščinkovcev. Ptice potujejo s filmskimi liki in dogajanje komentirajo na humoren, moralističen ali vseveden način. Tako kot je bil v antičnih časih prihod zbora eden od vrhuncev drame, se tudi tu ptice oglasijo ob vsakem manjšem ali večjem zapletu. S svojo pojavnostjo vsakič ustavijo gladko drsenje filmske zgodbe. Tako je stopnjujoča dramska napetost vselej malce prekinjena, enkrat ptice še poudarijo dramatičnost, drugič šaljivo komentirajo zgodbo in s tem vnesejo distanco, tretjič ritem upočasnijo s trenutkom refleksije. Morda se najbolj markanten komentar ptic pojavi proti koncu filma, ko čivknejo, da je "*bogastvo bogatih zgrajeno na solzah revežov*". Prav lahko bi to bila tudi premisa filma.

Glavni lik je bogat direktor podjetja. V prvem prizoru presenečeno izve, da je podjetje v dolgovih in na mestu doživi infarkt. V bolniški sobi spoznamo njegove bližnje – sina, hčerko s partnerjem in njunega dojenčka. Ker očetovo življenje visi na nitki, strogo odsvetovano pa mu je kakršnokoli razburjanje, morajo oni zdaj začasno prevzeti reševanje podjetja. Ugotovijo, da je nekdo od zaposlenih kradel in podjetje prignal na rob propada. Vendar pa oče, ki je podjetje sicer nasledil po dedku in svojem očetu, novi generaciji naslednikov prav nič ne zaupa. Sinu in hčerinemu partnerju ne pusti prevzeti poslovanja. Kot pri Turgenjevih *Očetih in sinovih* se pojavi konflikt med generacijami. Ko se v zadnjem prizoru vsi dobijo v očetovi hiši,



da bi praznovali njegov rojstni dan in mu podarili skupno potovanje, oče vse pokvari. Preda jim namreč oporoko, v kateri vodenje podjetja zapusti vnuku, ki je zdaj še dojenček. Sin in hčerin partner sta razočarana in jezna, zato vsi naglo odvihrajo, on pa ostane sam. Tragično grenkobo po lastni krivdi prislužene osamelosti, režiser popestri s komiko. Za mladimi je namreč ostala le pozabljena umazana plehnica, ki jo zdaj protagonist pospravi v smeti.

Drug dramski trikotnik predstavlja iskanje tatu. Izkaže se, da si je zajetno vsoto (41 milijonov) prilastila tajnica, samohranilka srednjih let, ki je bila na direktorja jezna, saj sta bila več let ljubimca, on pa se je vrnil k svoji ženi. To odkritje še dodatno zaneti iskrico sovraštva, ki v sinu tle zaradi očetovega trmastega vztrajanja na direktorskem stolčku. Dolgoprsta tajnica

naposled prizna, da je ves denar nakazala svojemu ljubimcu, ameriškemu vojaku v Afganistanu. Oče, sinova in policija ugotovijo, da se s svojim domnevnim ljubimcem nikoli ni sešla v živo in da je sama žrtev spletnega prevaranta. Neznanec z lažnim profilom na družbenih omrežjih je osvajal osamljeno gospo in ji obljubljal hišo v Ameriki, predvsem pa ljubezen. Ona pa ni le najbolj naivna oseba v filmu, marveč tudi edina vernica. Še v zaporu se komično oklepa svoje vere v boga in kar ne verjame, da njen ljubimec ne obstaja (prepričajo jo šele na sodnem procesu).

Ker je direktor po značaju trmast kolerik, ki poslovnih zadev ne želi spustiti iz rok niti za en dan, se napetost stopnjuje ves čas filma. Požvižgajoč se na svoje zdravje, si želi sam razvozlati uganko z izginulim denarjem. Ne zaupa ne počasni policiji, ne svojim lastnim otrokom, kaj

šele zaposlenim, ki so ga prinesli naokoli. Nasloni se lahko le nase, izgubiti pa ni pripravljen ničesar (kljub temu, da je ves denar že izgubil). Slep za pomembnejše vrednote od gmotnega bogastva zato izgubi naklonjenost tistih, ki mu najbolj pomagajo in ki mu želijo najboljše – svojih otrok.

Zgodba se sklene s sodnim procesom, kjer pristojni končno ugotovijo, da je spletni prevarant identiteto ukradel ameriškemu vojaku. Medtem ko nesrečna gospa

z oblakov zaljubljenosti trešči na trdna tla realnosti, pa protagonist, sam in skregan z vsemi, izgubi bitko z življenjem. Filmu uspe do resnih tem – sedanjih in večnih težav posameznikov in družbe – pristopiti lahkotno in šaljivo. Odlikujeta ga še dobra igra, sijajna kompozicija kadrov ter spretna raba glasbe in zvoka. Prefinjeno je celo vedno glasnejše zvonjenje telefona v sredini filma, ki učinkuje kot glasbeni do-datek, ki poudari napetost. Avtorju in ekipi lahko za doseženo le čestitamo.





S U M M A R Y

In an editorial entitled *The futility and necessity of activism*, long-time Dialogi collaborator *Jean McCollister* describes her experience as an activist in the 1980s protesting the stationing of nuclear weapons at Greenham Common Air Force Base in the UK. These protests were the subject of a New Zealand feature-length documentary film, *Mothers of the Revolution*, released last year. McCollister writes that the protesters at the time failed to save the world and asks “Why do we persist in this apparent exercise in futility? Partly habit, partly stubbornness, and partly I suppose because deep within us a tiny flame of hope has yet to be wholly extinguished. In the words of radical American journalist I. F. Stone: ‘The only kinds of fights worth fighting are those you’re going to lose, because somebody has to fight them and lose and lose and lose until someday, somebody who believes as you do wins.’”

The core of this issue is dedicated to theatre and performing arts. *Primož Jesenko* interviews director *Matija Logar*, who is responsible for the re-professionalization of the Prešeren Theatre in Kranj, which he directed in the period 1975-1997. They also talked about his directing of Slovenian plays and his long-term collaboration with the legendary dramaturg Taras Kermauner.

The thematic set of articles *Prospects for women performing artists* was jointly planned by Dialogi’s editor for feminist approaches *Jasmina Založnik* and editor for performing arts *Primož Jesenko*, and arose from a number of indicators confirming the effective reproduction of patriarchal views and their structural persistence in this field (representation of women in leadership positions; the share of women directors in institutional theatres, especially for big stage productions, a comparison of women directors’ fees vis-à-vis their counterparts, a decline in the status of certain professions). Although the artistic sphere seems to be supposedly more progressive, such patterns are difficult to break and their loosening is only gradual. *Rok Vevar* begins the set by describing the gradual establishment and names of women in directing, choreographic and

managerial positions in Slovenian theatre in the 20th century. *Katarina Pejović* presents Mira Trailović and Borka Pavičević, leading figures in the recent history of Serbian theatre and social movements, who managed to establish themselves despite disadvantageous conditions. The position of the woman dramaturg in the midst of the historical deconstruction of literary theatre against the background of social relations of the genders is described by *Eda Čufer* in an interview with *Ula Tališa Pollak*. *Varja Hrvatini* problematizes the persistence of the clichéd portrayal of femininity in Slovenian theatre and public discourse. *Pia Brezavšček* provides insights into the non-institutional performing arts sector in Slovenia based on personal experience, *Maša Radi Buh* analyses the field of contemporary dance, and *Rok Andres* observes current shifts and tendencies of women playwrights, dramaturgs and directors.

The thematic section is followed by *Language corner*, in which *Emica Antončič* discusses stress placement for loanwords in Slovene, using the example of the different stress in the name of the country of Ukraine. She suggests basic frameworks for a systemic solution to this challenging aspect of Slovene pronunciation.

In *Cultural Diagnosis*, *Kaja Kraner* writes about the group exhibition of contemporary art by Slovenian women artists entitled *Returning the Gaze*, which is on display at the Cukrarna Exhibition Centre in Ljubljana. *Martina Potisk* provides a fresh look at the postcards of the Slovenian painter and caricaturist Hinko Smrekar (1883–1942), drawn on the motifs of Slovenian folk songs. *Katarina Juvančič* reviews the album *To je to! (That's it!)* by the Slovenian new folk group Brina, and *Igor Bašin* the album *Lying Cobra* by the original Slovenian group Moveknowledge. *Petra Samec Stefančič* writes about the Slovenian translation of the novel *War's Unwomanly Face* by Belarusian writer Svetlana Alexievich, and *Veronika Šoster* writes about the translation of the Pat Barker's bestseller *The Silence of the Girls*. *Nika Arhar* presents the phenomenon of dancer Iztok Kovač and the group EN-KNAP, which is today the only permanent ensemble of contemporary dance in Slovenia. Finally, we publish two more film reviews: *Marko Stojilković* writes about the American-Canadian horror film *X*, and *Simona Jerala* writes about the Czech-Slovenian-Slovak co-production *Bird Atlas*.